



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

TESIS

SANTOS PARA SER ESCUCHADOS Y ALACENAS FAMILIARES
Hibridación de Pintura con Instalación sonora y objetual, para (re)presentar imágenes de la cultura cotidiana comunes en la ciudad México y Bogotá en las primeras dos décadas del siglo XXI.

PRESENTA:
HERNÁN ALBERTO ALFONSO JIMÉNEZ

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES
Orientación en Pintura

DIRECTORA DE TESIS
Dra. Laura Alicia Corona Cabrera
(FAD)

SINODALES
Dr. Julio Chávez Guerrero
(FAD)

Dr. Arturo Miranda Videgaray
(FAD)

Dr. Horacio Castrejón Galván
(FAD)

Dr. Edgar Hernández Robles
(FAD)

CIUDAD DE MÉXICO, NOVIEMBRE DE 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
CAPITULO I LA NOCIÓN DE HIBRIDACIÓN COMO UN PARADIGMA DE PRODUCCIÓN ARTÍSTICA: Relaciones entre la Pintura, lo objetual, lo sonoro y la Instalación.....	10
1.1 Óleo tela y madera: La pintura figurativa de técnica tradicional	11
1.2 Relaciones históricas de la pintura con otros medios.....	23
1.2.1 La pintura y su relación con el objeto	23
1.2.2 La pintura y su relación con la instalación.....	30
1.2.3 La pintura y su relación con el sonido.....	34
1.3 Unión, mezcla, assemblage o collage: la hibridación.....	41
1.4 Antecedente directo de producción artística: <i>Afuera, encerrado</i>	49
CAPÍTULO II HIBRIDACIÓN Y PINTURA: RESPUESTAS SENSIBLES ALTERNAS	54
2.1 Cambios en el paradigma de lo pictórico: Lo moderno, lo posmoderno y lo contemporáneo	54
2.2 La pintura figurativa de técnica tradicional/convenicional en el contexto de las artes visuales de las últimas tres décadas.	60
2.3 La instalación, objetual y sonora, y su relación con la pintura: antecedentes que tienen lugar en las artes visuales de las últimas tres décadas.	71
2.4 El papel del espectador: percepciones y respuestas sensibles a piezas híbridadas. .	80
CAPÍTULO III HIBRIDACIONES ENTRE LA PINTURA FIGURATIVA Y LA INSTALACIÓN SONORA Y OBJETUAL. PRODUCCIÓN DE LOS PROYECTOS <i>ALACENAS FAMILIARES Y SANTOS PARA SER ESCUCHADOS</i>	84
3.1 Puntos de encuentro en la experiencia cultural propia y común: La cultura de lo cotidiano.....	85
3.1.1 La Cultura Cotidiana: El día a día en la construcción de identidad	85
3.1.2 La cotidianidad como experiencia de la cultura propia en el contexto de la ciudad capital latinoamericana.....	89
3.1.3 Puntos de encuentro culturales en ciudades capitales latinoamericanas: Santos Populares y La fotografía casera familiar.	92
3.2 Pintura Sonora: <i>Santos para ser escuchados</i> : santos populares representados pictóricamente con imaginería católica del barroco español con voces suplicantes del siglo XXI.	95
3.2.1 De lo divino: Breve recuento de cómo se ha resguardado y representado las deidades en la historia del arte hasta Zurbarán.	96
3.2.2 Deidades: Definición e historias de las personas o personajes santos de origen popular y su culto.	101

1.Leo Kopp.....	104
2.Teresa Urrea	105
3.Niño Fidencio.....	106
4.Salomé "la milagrosa"	106
3.2.3 Proceso de producción de <i>Santos para ser escuchados</i>	107
3.3 Pintura-instalación: <i>Alacenas Familiares</i>: Memorias en arquetipos de imágenes familiares contenidas en un mueble de un hogar hispanoamericano.	121
3.3.1 Archivo y fotografía.....	122
3.3.2 Memoria casera: Características y similitudes de la fotografía casera familiar en el lapso de los años 1975 y 2005.....	127
3.3.3 Proceso de producción de <i>Alacenas familiares</i>	130
ANEXOS	155
Anexo 1: lista de frases y palabras usadas para los audios de "Santos para ser escuchados".....	155
Leo Kopp	155
Teresa Urrea.....	155
Niño Fidencio	155
Salomé "La Milagrosa"	156
Anexo 2: Plano de instalación "Alacenas familiares"	157
Anexo 3: Plano de circulación de la instalación	157
Anexo 4: Plano de instalación menor a 25 m² "Santos para ser escuchados"	158
Anexo 5: Plano de instalación mayor a 25 m²"Santos para ser escuchados"	158
TABLA DE FIGURAS.....	159
FUENTES DE CONSULTA.....	162

INTRODUCCIÓN

El primer obstáculo que debe enfrentar cualquier investigador que quiera referenciar los procesos y los modos en que se da la pintura contemporánea, es la aparente poca disponibilidad de literatura específica sobre este respecto que aborde los últimos treinta años, frente a otras formas de producción artística. La mayoría de la bibliografía que se sigue citando en las investigaciones sobre pintura, incluso mucha de la que se citó en este trabajo, terminan su disertación en las neovanguardias europeas de la década de los ochenta del siglo XX. Sin embargo, pese a esto, quedan las exposiciones, los escritos de las artistas y lo más importante, la obra, para poder construir un aparato teórico que trate de explicar lo que ha sucedido en el pasado reciente. Sin embargo, hay que especular que una de las razones de esta apariencia de escasez bibliográfica de corte crítico, teórico y/o académico sobre la disciplina de la pintura en el lapso señalado, que corresponde también a la postguerra de la Guerra fría, es debido a que la práctica pictórica ya no se adscribe a movimientos con ideales estilísticos y filosóficos diferenciables cómo sucedió desde el renacimiento hasta finales de los ochenta del siglo pasado, sino a una multiplicidad cada vez mayor de formas estilísticas, temáticas abordadas y procesos creativos, que están en sintonía con las otras prácticas del arte contemporáneo; es decir, la teoría sobre la pintura en estas últimas décadas es también la teoría del arte en general que se ha dado en estos tiempos, porque lejos de ser una disciplina aislada de las demás, o seguir siendo la disciplina paradigma de las artes visuales, se ha convertido en un medio más entre medios.

Ahora bien, pese a su vigencia, la disciplina pictórica está en constante transformación y resignificación, así en nuestros días a lo que llamamos pintura engloba una serie de expresiones heterogéneas que sobrepasan las antiguas convenciones sobre lo que era y no era parte de este medio del arte. Esto es debido a un trasegar histórico que ha permitido que esto pase y siga sucediendo, atrás queda la época de los rompimientos de las formas estilísticas y de los límites de las disciplinas tradicionales que desde el renacimiento arrastraba el arte occidental, para dar paso a una época en donde lo que importa más es lo que se pretende expresar con la obra, es decir, su discurso o agencia en el mundo, que a qué disciplina de las artes visuales esta se adscribe. En otras palabras "la pintura no ha sido sustituida por las nuevas disciplinas, sino que el artista contemporáneo entiende su profesión bajo el concepto no específico, fluido e intercambiable de arte en general"¹ y en este sentido esta ya no es más la forma expresión hegemónica y paradigmática de las artes visuales. Esto es importante comprenderlo porque, pese a que en el imaginario común la pintura siga siendo sinónimo del arte, la realidad es que en la posguerra en la que vivimos, cualquier cosa hecha por un artista y legitimado por una institución puede ser arte.

Recordemos pues, que las expresiones que hoy consideramos propias del arte contemporáneo, como el performance, el happening, la instalación, el videoarte, el net art, el arte conceptual, etc., eran formas que hasta antes de los años noventa en el contexto latinoamericano eran marginales y los ejemplos escasos. Así pues, hubo varios precursores de este tipo de trabajos cómo Bernardo Salcedo en Colombia, considerado el pionero conceptual de este país, la llamada "generación de los grupos" en los años setenta en México, enfocada en realizar su trabajo de naturaleza colectiva y efímera en las calles y los espacios públicos, o Marta Minujín en Argentina, con sus happenings y obras también de corte con-

¹ Cuauhtémoc Medina, "Postnacional y postpictórico" en *Abuso Mutuo*. Ensayos e intervenciones sobre arte postmexicano (Ciudad de México: Promotora Cultural Cubo Blanco, 2017), 136.

ceptual, sin dejar de mencionar el trabajo previo de Oscar Masotta, figura intelectual clave durante los años cincuenta y sesenta, que rescata el concepto de “desmaterialización” de un texto de El Lissitzky y lo aplica para analizar el giro que estaba tomando el arte de ese entonces; todos ellos realizaron su trabajo principal entre las décadas de los sesenta, setenta y ochenta del siglo XX, haciéndose eco de las expresiones surgidas en Estados Unidos a finales de los cincuenta e inicios de los sesenta, que un principio se plantearon como formas en contra de la mercantilización del arte que otros medios permitían cómo la misma pintura, que estos años atravesaba una guerra ideológica y estilística entre la abstracción formalista y la figuración realista. Esto último, se puede ejemplificar si vemos el caso mexicano con la llamada generación de la ruptura, conformada por artistas que abogaban más por la abstracción formalista en respuesta a lo que consideraban unos gastados valores de la Escuela Mexicana de Pintura mucho más cercana a la figuración realista, o en Estados Unidos que la respuesta al Neo-expresionismo abstracto, será las formas del Arte Pop y el Hiperrealismo. Esta pelea dialéctica en la pintura no se resolverá hasta los años noventa, en donde se reconciliarán y aceptarán, dando paso a una libertad sin precedentes para los nuevos artistas, que ya sin la necesidad de inscribirse a uno u otro movimiento, puede dar rienda suelta a sus propias formas de expresión.

Teniendo en cuenta lo anterior, también en esta década y las dos siguientes del siglo XXI, los pintores, ya no solo han dejado a un lado esa vieja querrela entre la abstracción y la figuración, sino que además algunos, han empezado a interesarse en introducir en su prácticas, estrategias metodológicas y cuestionamientos propios de aquellas expresiones antañón marginales, en ese sentido han abrazado el arte contemporáneo que “se ha vuelto –en sus formas y contenidos, en sus sentidos y usos– meticulosamente cuestionador por naturaleza y extremadamente vasto en sus modos de indagar, así como también en el alcance de sus búsquedas.”² De esta manera planteamientos sobre la temporalidad de la pintura, la objetualidad de la misma o como incide en un espacio, su relación con el contexto político y social de su producción y divulgación, las relaciones con un espectador que se espera más activo, etc. empiezan a hacerse más presentes. Por otro lado, hay quien defiende la autonomía de la disciplina y la inclinación tradicional de verla como generadora de productos culturales trascendentes y descontextualizados, cosa totalmente legítima y de nuevo, posible de coexistir en el contexto heterogéneo propio del arte de nuestros días; sin embargo, hay quien llega hasta la posición radical de querer situarse en un lugar antagónico a aquellas expresiones “más contemporáneas” mencionadas antes, es decir, que algunos plantean una nueva discusión dialéctica entre la pintura contra el arte contemporáneo, reflejando en esto una resaca de aquel momento en la historia en que la primera representaba la noción de arte fundamental y una manifiesta aversión a que en la actualidad no lo sea, sintiéndose desplazados por formas que consideran ilegítimas; esto se ve reflejado en el surgimiento de neologismos peyorativos como el de “hamparte” proveniente de algunas de figuras mediáticas reconocidas de internet, o incluso el acusarlas de ser un fraude por otras personalidades de la prensa o del mismo medio artístico.

En este contexto se sitúa entonces el presente trabajo de investigación, que surge de la necesidad de dar un nombre al tipo de trabajo pictórico que yo, como pintor contemporáneo, llevo realizando desde hace cinco años; que es cercano a pensar más una obra en términos de “arte en general”, como dice Medina, que en una disciplina concreta, pero que no desconoce las potencialidades, los procedimientos, las construcciones teóricas y los valores estilísticos convencionalmente establecidos para la pintura, es más, buscando

² Terry Smith, “Introducción” en *¿Qué es el arte contemporáneo?* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2012), 16.

en cambio hacer uso de ellas para combinarlas con las provenientes de otras disciplinas de las artes visuales. En este sentido, la construcción de obra se vuelve un asunto puramente transdisciplinar, en donde se busca que tanto desde el proceso de creación hasta en la vida independiente de la obra, sea identificable esta característica. "Hibridación" es el nombre que doy al proceso de realizar mezclas heterogéneas y equilibradas de dos o más disciplinas artísticas, desde sus parámetros y valores, sin que haya una supeditación de una a otra, y "obra híbrida" a aquella en donde se pueden rastrear perfectamente la coexistencia de varias disciplinas, en la que su relación se da en una interdependencia equilibrada, es decir que ninguna puede ser reemplazada o quitada y que todas participan en la misma medida en la generación de sentido y la agencia del trabajo artístico en la realidad. De esta forma, esta terminología propuesta para nombrar parte de mi trabajo de producción, se espera pueda aplicarse para referirse al quehacer de otros que comparten características similares.

Aunque el término "Hibridación" es problemático y posee muchas acepciones distintas; en el caso del arte y la cultura se ha utilizado este y sus derivaciones, en mayor medida en el campo de los estudios culturales, del cual la obra de Néstor García Canclini *Culturas Híbridas* es uno de los más célebres ejemplos. El uso de este término, sin embargo, se puede ejemplificar con la definición que ofrece Cristian Höller a partir de la derivación de hibridismo:

“ El concepto de hibridismo es un momento central que la postcolonial theory ha introducido en el discurso sobre las identidades culturales. Como nota determinante de identidad, el hibridismo puede desarrollarse en aquellos <<espacios intermedios>> en los que las esferas de influencia culturales antes separadas empiezan a superponerse y mezclarse (<<híbrido>> = mezclado, compuesto de elementos diferentes). Ello sucede casi siempre como consecuencia del colonialismo y/o de la emigración mundializada.³

En la anterior cita se puede ver la noción específica a la que se apela durante esta investigación, que es la que proviene directamente del término latino *Hybrida*, que significa mestizo y que se refería a un individuo con características de distintas naturalezas a partes iguales; pero en el que se ha cambiado al sujeto por la obra y las naturalezas por las disciplinas, es decir, en la "hibridación entre medios" se genera una obra con características de distintas disciplinas a partes iguales. Ahora bien, este interés y necesidad de dar un nombre específico a este fenómeno, se produce primero, para encontrar un término que ofrezca una delimitación concreta, así, palabras similares "mezcla", "combinación" o "mestizaje" son insuficientes para este fin, las primeras por lo relativo y amplio de su acepción y la segunda por su asociación inequívoca hacia lo antropológico y lo etnográfico; aunque "híbrido" es un término usado primero cómo forma de nombrar individuos biológicos, este término ha demostrado ser más plástico y a la vez específico. En segundo lugar, atravesamos una época marcada por una clara crisis de las categorías, en donde todos los límites se han relativizado y se han generado nuevas formas de nombrar con el fin de visibilizar y comprender, ejemplo paradigmático de esto son los estudios sobre identidad y expresión de género y orientaciones sexuales, que en su labor han generado nuevas acepciones y términos que primero rompen y luego delimitan la diversidad humana en cuanto este respecto. Por último, hay una razón pragmática, y es por economía del lenguaje, intentar dar un nombre específico y definición clara a un fenómeno evita tener que recurrir a descripciones largas para hacer entender a que se está haciendo referencia, muy útil para el profesional del arte

³ Cristian Höller, "hibridismo" en *Diccionario de arte contemporáneo* (Madrid: Abada, 2009), 135

que debe hacer referencia a su trabajo y al de otros.

Ahora bien, esta investigación, que no deja de ser una de y en pintura -de tipo convencional, es decir de óleo sobre lienzo- y que tiene como fin estudiar una nueva dimensión de ella dentro de las posibilidades de lo contemporáneo a través de la creación de dos obras, se ha dividido en tres capítulos:

En el primero de ellos “La noción de Hibridación como un paradigma de producción artística: Relaciones entre la pintura, lo objetual, lo sonoro y la instalación”, se propone primero un repaso por la historia de la pintura al óleo sobre tela en donde se explora cómo esta dejó de ser un oficio practicado por artesanos, para convertirse en la forma hegemónica y paradigmática del arte occidental. Luego se explora las formas y algunos ejemplos en la historia del arte, en que la pintura se ha relacionado con la categoría artística del “objeto”, con la disciplina de la instalación y con la materia sonora. En todo este relato el análisis de las obras, igual que sucederá en el segundo o incluso tercer capítulo de esta investigación, se limitará a describir su función dentro del sentido de la disertación -pese a que a veces aparezcan pequeñas interpretaciones propias o haga alusiones a las intenciones de uno que otro autor-, pues debido a la naturaleza y extensión de este trabajo, un análisis crítico de cada una de ellas aumentaría enormemente la cantidad de páginas y desviaría la atención sobre el meollo central del asunto. Después se define la noción de “hibridación” y obra “hibrida” a partir de relacionarla con otras acepciones similares y procesos artísticos similares como el assemblage y el collage. Finalmente, en este primer capítulo, se habla de una obra realizada entre 2016 y 2017 llamada *Afuera encerrado*, que sirve de antecedente y primer acercamiento a la noción de hibridación en mi propia producción.

El segundo capítulo titulado “Hibridación y pintura: Respuestas sensibles alternas.”, sirve como estudio de los últimos treinta y un años de producción pictórica -desde 1990 a 2020-, en donde se describe primero las razones históricas inmediatas, tanto en el arte como en lo político-social, que derivaron en las formas de la pintura en estas décadas, para luego situar el foco de la pesquisa en estudiar ejemplos de obras pictóricas convencionales y figurativas que se dieron durante estos años; a continuación se hace lo mismo pero con ejemplos de obras híbridas de pintura-instalación, pintura-objeto y pintura-sonido. La sección final de este apartado terminará con unas reflexiones sobre el papel del espectador en la forma en que es consumida la obra híbrida, sobretudo la que implica pintura, pues este paradigma exige de él ir más allá del papel del mero observador para transformarse en un agente más activo.

El tercer y último capítulo “Alacenas y Santos: hibridaciones entre la pintura figurativa y la instalación sonora y objetual. producción de los proyectos Alacenas familiares y Santos para ser escuchados”, tiene como fin demostrar a través del planteamiento y la descripción del proceso de la composición de dos obras, como se da la hibridación de pintura con otros medios del arte y de esta forma, cómo ambas obras se plantean como espacios en donde se generan relaciones diferentes entre el público y la obra pictórica, que va más allá del convencional consumo visual. La primera parte de la sección es una reflexión acerca de los temas que son de mi interés cómo creador y que se verán de una u otra forma reflejados en el discurso de las dos obras subsiguientes. Luego se relata el proceso de producción *Santos para ser escuchados*, que es una obra que hibrida la pintura convencional con la materialidad sonora, que surge de la reflexión sobre las formas en que se da la espiritualidad popular, nacida esta de forma espontánea y por fuera de la institucionalidad religiosa;

en esta sección también se da un contexto a la obra al estudiar y describir brevemente el fenómeno de los santos populares y las formas en que se ha dado la representación de lo divino a través de la historia. Finalmente se verá el proceso de *Alacenas familiares* una obra híbrida de pintura-instalación, que surge de la meditación sobre la incidencia del álbum fotográfico y las imágenes contenidas en él sobre las formas de evocación y relación de la memoria personal y colectiva; en esta parte se estudiará además cómo las imágenes de este dispositivo son producto de la conjunción de tanto de valores culturales, cómo de una tradición occidental de las imágenes.

Este tema y la forma en que es tratado en este escrito, se sitúa en el centro del debate de la naturaleza ontológica de la pintura en los tiempos que corren y en ese sentido es posible-mente un posición más que permitirá en un futuro, con la perspectiva única que da el tiempo, entender mejor lo que está ocurriendo y hacia qué dirección se dirige. El arte no puede ser entendido sin apelar al contexto social, político y económico en el que se da y aunque somos actores y testigos de los hechos ocurridos en nuestro presente, somos incapaces de saber de qué manera, los paradigmas que se dan cita en nuestros días en la producción de obra pictórica, repercutirá en el futuro de esta; sin embargo algo si se puede afirmar y es que pese a todo, y esto incluye a las tantas veces que se le han decretado y se le decretarán la muerte, la pintura pervivirá cómo una de nuestras formas más fundamentales en las que los seres humanos damos cuenta de nuestra existencia.

CAPITULO

I

LA NOCIÓN DE HIBRIDACIÓN COMO UN PARADIGMA DE PRODUCCIÓN ARTÍSTICA:

Relaciones entre la Pintura, lo objetual, lo sonoro y la Instalación



Figura 1. Una iluminación de Cristo en majestad del Evangelionario de Godescalco Aprox. 783 e. c.

La hibridación ha sido una constante a través de la historia entre los medios o disciplinas de lo que Occidente ha llamado Bellas Artes o Artes Visuales. Solo hay que ver cómo la pintura y el objeto están compenetrados de manera simbiótica en piezas como las ánforas griegas o los Evangelios carolingios, como el de Godescalco (fig.1), o como la arquitectura y la escultura estaban fundidas en la famosa *Columna de Trajano* (113 e. c.) o el *Pórtico de la gloria* (1188 e. c.) de la Catedral de Santiago de Compostela, para darnos cuenta de este punto; pues, como profundizaré más adelante, la hibridación implica que los medios que conforman un trabajo artístico, sean unidades reconocibles, pero indivisibles entre ellas, por ser parte de la naturaleza de la obra de arte. Otra forma de decir esto, de manera más sencilla es, por ejemplo, que, en el pórtico citado, uno no deja de ver arquitectura ni ver escultura, que, aunque están en un mismo plano de existencia, la entrada de la Catedral de

Santiago de Compostela, son diferenciables entre ellos; esto mismo se puede decir de los ejemplos mencionados antes, si se hace el mismo ejercicio de descomposición.

Pero, y esto puede leerse como una contradicción, en ninguno de los casos citados antes se pueden hablar realmente de una obra híbrida o de un proceso de hibridación; pues, para que exista tal, una primera condición es que haya la intención de parte del autor de hacer arte, y no entendido este como el *techné*⁴ griego, sino como el concepto que se fue construyendo durante finales de la edad media y la edad moderna, a la par que el concepto de artista. Este último, y también hay que tener en cuenta esto, cambió su categoría de manera simultánea con el medio u oficio de la Pintura, que pasó de ser una actividad que generaba productos manufacturados de artesanos-artífices, a producir objetos preciosos creados de la mano de artistas-maestros.

Otra condición para que exista hibridación, sin ser la última, es que existan unas categorías, por no llamarlas oficios, con límites más o menos reconocibles, entre los medios físicos y conceptuales que se usan para llevar a cabo el quehacer de la expresión, y eso es lo que en artes se ha llamado disciplinas, es decir, pintura, dibujo, escultura, instala-

⁴ Padilla Lobato nos recuerda que "El concepto arte proviene del latín *ars* y del griego *techné*, palabras que se refieren a...la realización de cualquier actividad humana con habilidad y gracia". Mario Arturo Padilla Lobato, "Qué es el Arte? en *El Arte de hoy, su red estética* (Ciudad de México: Laberinto, 2018), 30..

ción, performance, etc. La existencia de estas, su consolidación y evolución a través del tiempo permitirá, como se intuirá al leerse este texto, que se dé una transformación a nivel conceptual de la concepción del papel del autor, los campos de conocimiento a los que apela este para realizar su trabajo, de la obra de arte misma y por último de estos mismos medios, que terminarán por encontrarse, chocar, mezclarse, asimilarse y, por último, hibridarse.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, debemos hacer un recuento simplificado de la pintura y su historia, ya que esta ha sido la disciplina que ha servido de paradigma en el cambio de mentalidad y concepción del concepto de arte. Entonces, a continuación, se presentará un paneo de la evolución de este medio y de su técnica más reconocida, el óleo. Con el fin de mostrar cómo la actividad del pintor fue, y sigue siendo para muchos, sinónimo de arte. Es decir, se relatará de manera breve la construcción de su paradigma, como luego se hará con la instalación, el sonido o el objeto, sumándole a estos su relación histórica con la pintura misma; para vislumbrar el desde cuándo y el por qué se hablará de una obra de arte híbrida.



Figura 2. Iluminación del "Calendario" de Las muy ricas Horas. Taller de los hermanos Limbourg, Temple sobre Vitela, 29,4 x 21,2 cm. 1410-80 e. c.

1.1 Óleo tela y madera: La pintura figurativa de técnica tradicional

En 1550 se publicaba en Florencia *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y*



Figura 3. Maestá (Imagen central). Duccio di Buoninsegna, Temple sobre madera, 214 x 412 cm, 1308-11 e. c.

escultores italianos escrito por Giorgio Vasari, obra que además de ser el primer⁵ ejemplo de texto de historia de arte y de biografía de artista, es también la fuente principal que alimentó, durante muchos años, la creencia que Jan van Eyck fue el creador del óleo⁶, técnica pictórica, que según el mismo Vasari, había sido buscada arduamente por muchos maestros, como si de una clase de panacea o piedra filosofal se

5 Shiner insiste que, si bien *Las Vidas* fue uno de los primeros ejemplos del nuevo género de biografía de artista, antecesor de lo que luego será la teoría e historia del Arte, que "trataba al pintor, escultor o arquitecto como una figura heroica" es importante que sepamos que Vasari no estaba escribiendo sobre artistas sino de hacedores. Larry Shiner, "El cambio de condición de los artesanos/artistas" en *La invención del arte, una historia cultural* (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2001), 72-74.

6 Vasari se refiere a Van Eyck como Juan de Brujas y le atribuye la invención del óleo después de una amplia experimentación. Giorgio Vasari, "Antonello da Mesina" en *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. (Ciudad de México: Océano, 2016), 139.

tratara, para superar las limitaciones técnicas y expresivas que poseía la pintura al temple, que llevaba siglos practicándose para generar las imágenes que salían de los talleres italianos.

La verdad es que el óleo llevaba circulando entre las manos de los artífices de imágenes desde tiempos muy remotos. Es una técnica que se vale de aceites vegetales secantes, como el de nuez o el de linaza, como medio para elaborar y trabajar la materia con la cual pintar sobre un soporte. Esta maravilla, de carácter casi alquímico, ya fue documentada en la edad media durante el siglo XII por el monje Teófilo en su recetario *Schedula diversarum artium*⁷, donde hay una breve explicación de cómo debe fabricarse la sustancia, aunque, para esta época, pleno Románico, es seguro que su uso se limitara a la hechura de la imaginería de algún mural.



Figura 4. La virgen de los Reyes católicos. Anónimo, Temple sobre madera, 123 x 112 cm, Aprox. 1491-93 e. c.

Pese a lo anterior, esta historia del óleo, la que se relatará en este breve texto, es la historia de los hacedores de imágenes con esta técnica y de la construcción de los paradigmas de la pintura -que hemos heredado, roto, y repensado en el último siglo y medio-, más que de la técnica en sí; en esta se dará paso a explicar cómo el óleo se convirtió, de una fórmula secreta ansiada entre competidores gremiales, pasando a ser la manera convencional de hacer pintura y posteriormente convertirse en sinónimo de ésta, hasta quedar ambas, como un medio entre medios y técnica entre técnicas, que pierden y ganan vigor según sea el signo de los tiempos o las oleadas en el mundo del arte. Para ese propósito, de manera rápida y sin entrar en discusiones o detalles, se examinará la técnica y las superficies convencionales que la han soportado a través de citar ciertas obras de la historia del arte de los últimos quinientos años, que son representantes del trasegar de la pintura en el tiempo y que han marcado o denotado el espíritu y el valor que se le ha dado a ella o al arte según la época; a su vez, como se ha dicho, es la historia de los hacedores, del maestro-artífice, que se convertirá en el maestro-artista y luego en el artista-intelectual⁸ de ahora. Es decir, la historia del óleo, la tela y la madera es la historia

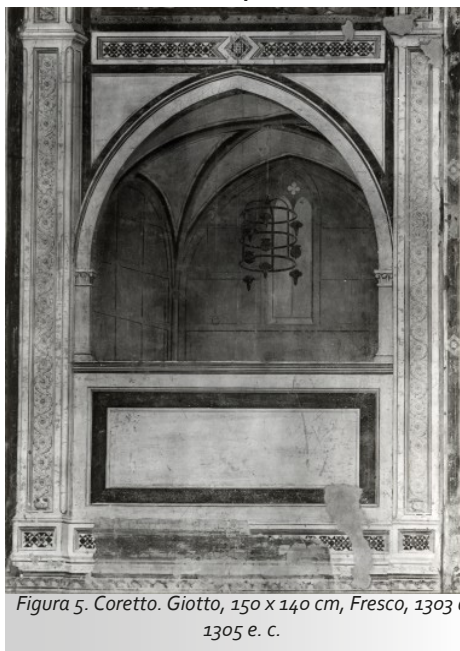


Figura 5. Coretto. Giotto, 150 x 140 cm, Fresco, 1303 a 1305 e. c.

7 Franco Bunello comenta en el apartado de Cómo se pinta al óleo de El libro del Arte sobre la aparición de la mención de dicho material en el recetario citado. De hecho, el mismo libro de Cennini, de donde se saca esta cita, es un ejemplo temprano -siglo XIV- del conocimiento y uso del óleo. Cennino Cennini, "Capítulo LXXXIX De cómo se pinta al óleo sobre muro, tabla, hierro o donde se quiera" en *El libro del arte*. (Madrid: Ediciones Akal, 1988), 134.

8 A partir de los planteamientos de Shiner(2001), Padilla(2018) y de Debray(1992), se pueden diferenciar tres épocas de la evolución de la figura de lo que hoy llamamos artista, desde nuestro lugar histórico: Desde la antigüedad, pasando por la Edad Media y hasta la creación de la Academia en Francia se habla de un Maestro-Artífice, sin distinción aún entre artista y artesano, pese a que en el renacimiento, como se anotó antes, ya hay signos de ruptura; Maestro-Artista desde la Academia hasta la invención de la fotografía, donde ya existe la distinción y la del Maestro-intelectual que surge desde la Fotografía a nuestros días y su figura se da como resultado de los cambios y rasgos surgidos del cambio



Figura 6. Virgen del canciller Rolin. Jan van Eyck, Óleo sobre madera, 66 x 62 cm, 1435 e. c.

del cambio de paradigma entre la época de las imágenes-objeto-arquitectura, pasando por la imagen pura que olvida, obvia o repiensa su objetualidad y su supervivencia en un mundo cada vez más lleno de imágenes virtuales. Todo esto con el fin de que, al terminar esta primera parte de la investigación, se planteen estas u otras de las siguientes preguntas: ¿Por qué aún se pinta? ¿Por qué aún es vigente el óleo? ¿Cuándo podemos o no podemos, hablar de una pintura hibridada? Y la más importante ¿Cuál es la necesidad de la existencia de la pintura en la época en que la cultura es dominada por la imagen efímera e instantánea?

Antes de continuar con el recuento histórico, hay que hacer una consideración importante. Haciendo una apropiación de la paráfrasis que Burke hace de autores como Brennen, Hardt o Griffin sobre la fotografía⁹, "Las pinturas no son nunca un testimonio o registro de la historia; ellas mismas son algo histórico"; esto hay que tenerlo muy en cuenta, pues muchos autores ven en los dos medios algo de documental, que por supuesto es un valor intrínseco en muchos casos o piezas, pero que no son la esencia de la naturaleza de estas disciplinas y como veremos más adelante, este enfoque fue una de las razones de la crisis y primer "decreto de muerte" que tuvo la pintura al aparecer la técnica fotográfica. Por eso es importante abordar esta historia con piezas como hechos y no solo como registros.

Si bien, como se puede ver en el tratado de Teófilo, la existencia y uso del óleo era conocido y hasta tal vez común por los artífices¹⁰ de la edad media desde el Románico y el Gótico, no es hasta este segundo que se da la oportunidad de que la técnica pictórica sea usada, de manera más extendida, en otro lugar que no sea un muro, pues es en pleno siglo XIII cuando empieza a haber una proliferación de retablos y tablas, es decir madera, en las iglesias, monasterios, catedrales y edificios civiles de toda Europa; dándole a la pintura un pequeño viso de independencia a la aparente sumisión decorativa que tenía, hasta el momento, a la arquitectura, enseres varios o a las páginas de libros manuscritos. Y, también, un nuevo valor de mobiliario, es decir de objeto más allá de solo imagen¹¹. Esto, lo de la



Figura 7. Retablo de la vida de la Virgen y de San Francisco. Nicolás Francés, Óleo y Temple sobre madera, 557 x 558 cm, 1445 a 1460 e. c.

de la mentalidad del romanticismo y la revolución industrial. Lo último se tocará más adelante.

9 «las fotografías no son nunca un testimonio de la historia: ellas mismas son algo histórico». Peter Burke, "Fotografías y retratos" en *Visto y no visto, El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona, España: Editorial Biblioteca de Bolsillo, 2001), 28.

10 Véase Larry Shiner, "El cambio de condición de los artesanos/artistas" en *La invención del arte, una historia cultural* (Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica, 2001), 73.

11 Para Brea la Imagen-Materia es la primera era de la imagen. En está la imagen es un objeto poseedor de espacialidad, de presencia casi corporal, de promesas de resistencia al tiempo y retenedora de la memoria, de ser fácilmente comerciable o de analizar la visión, entre otras cosas. José Luis Brea, "Imagen Memoria" en *Las tres eras de la imagen*. (Madrid, España: Ediciones Akal, 2010), 9-26.

sumisión decorativa, es importante ya que habla de la intención con la que se realizaba una obra: no era una que en el momento de su concepción y en conjunto tiene una naturaleza única o que quiere decir algo específico, sino que es, por aparte, un añadido o complemento a otro producto cultural. Es decir, las ilustraciones de *Las muy ricas horas del Duque de Berry* (fig.2) por ejemplo, aunque en conjunto con el texto de esta, podríamos tildarla de una obra de naturaleza híbrida, por tomar dos disciplinas como la pintura y la literatura para dar en un único producto, hay que pensar que, en el momento de su realización, cada imagen pudo ser cambiada por otra y la naturaleza y el fin del libro hubiese sido el mismo. He aquí otra condición del hecho artístico de naturaleza híbrida: todas sus partes son necesarias para su discurso, desde su concepción.



Figura 8. El Matrimonio Arnolfini. Jan van Eyck, Óleo sobre madera, 82x60cm, 1434 e. c.

Siguiendo sobre el relato de la pintura y el óleo, y volviendo sobre el tema de la independencia del objeto pintura, se plantea como ejemplo de esto a la *Maestá* (fig.3) de la catedral de Siena, obra maestra del Duccio que posee dos caras o superficies pictóricas: en el anverso se muestra la majestad de María y el niño Jesús entronizados en el centro de una composición donde destacan figuras religiosas y laicas; mientras el reverso presenta escenas de la pasión de Cristo. Esta obra está aún realizada completamente al temple, técnica que usa como aglutinante comúnmente el huevo o la caseína y que era de uso común por los artífices de esta época. Otro ejemplo muy posterior es *La Virgen de los Reyes Católicos* (fig.4) pintura de marcada inspiración flamenca y renacentista, hecha aun íntegramente de temple es un ejemplo de cómo la técnica y el soporte para ese momento, casi doscientos años que la anterior, se habían expandido por el continente.



Figura 9. Retrato de un joven de perfil. Masaccio, Óleo sobre madera, 42 cm x 32 cm, ca 1425-30 e. c.

A Giotto se le da el papel del padre de la pintura moderna, por ser este un impulsor de la noción de la pintura como "ventana", es decir como contenedor de una realidad distinta e independiente de la nuestra, y así la imagen pictórica empieza a tener una relevancia más allá de la representación del ídolo religioso y se empieza a pensar de manera autónoma. Esto es claro en los trampantojos¹² como ventanas ilusionistas que muestran espacios expandidos, realizados por él al fresco en la Capilla de la Arena en Padua (fig.5) juego que luego Miguel Ángel retomaría en los frescos de la capilla Sixtina.

Aun así y con los cambios en cuanto a concepción y consumo de la imagen pictórica nos referencian los ejemplos anteriores, podemos ver que el óleo es estadísticamente poco usado. Aunque ya en la península ibérica en el *Retablo de la vida de la Virgen y de San Francisco* (fig. 7) obra de Nicolás Francés, aparece el uso del óleo junto al temple sobre madera, este se limita a ser usado para dar detalles o destellos de vivacidad, pero aún no es el ingrediente principal de la imagen pictórica. Debemos desplazarnos hasta el norte, a **Flandes, donde los viejos** maestros o mejor conocidos como primitivos flamencos empiezan

¹² Véase Julian Bell, "Imágenes y Marcas" en *¿Qué es la Pintura?* (Barcelona, España: Editoriales Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores, 1999), 34-35.



Figura 10. Deposición. Dieric Bouts, Tempera sobre tela cruda, 87.5 x 73.6 cm, 1450 e. c.

a usar el óleo de manera común sobre sus tablas, pues con él logran llegar a un nivel de detalle y naturalidad, tan buscada cada vez más en el Gótico. Tal vez y de manera especulativa, sea por el uso frecuente de los artífices flamencos y la popularidad de Van Eyck en Italia, la que hizo que Vasari le atribuyera la autoría de la técnica. Jan Van Eyck será el autor de obras enteramente hechas con la técnica del óleo como la *Virgen del canciller Rolin* (fig.6) o *El matrimonio Arnolfini* (fig.8) obra en el que el manejo de luz y la composición del espacio será un antecedente que recuerda los posteriores cuadros de Vermeer.

En todas las obras hasta ahora mencionadas el uso de la tabla es omnipresente como soporte, dándole un valor de objeto con una corporalidad muy presente a una pintura.

Esto era así desde tiempos antiguos, como atestiguan los Retratos del El Fayum¹³. Por su parte la tela, si bien era un soporte común en la época y tan antigua como el anterior, el uso de las pinturas realizadas sobre este soporte, sobre todo en la Edad Media, estaba reservado a piezas en su mayoría decorativas y de poca preparación para su uso:

“ En muchos casos no llevan bastidor (las telas), pues incluso llegan a funcionar como decoraciones temporales que se exponen y guardan hasta la siguiente ocasión. Quizá estas pinturas fueron las primeras obras sobre tela, sustitutas de los murales, de las grandes y pesadas tablas y de los costosos tapices. En algunos casos como carecen de preparación y están aglutinadas con material al agua, es posible ver la imagen desde ambas caras al tiempo.¹⁴

Por lo anterior, se puede inferir la poca durabilidad de las piezas, de ahí que pocos ejemplos de ellas hayan llegado a nuestro tiempo, aunque en un estado de conservación lamentable; por ejemplo, está la sarga o tuchlein¹⁵ *Deposición* (fig. 9) de Dieric Bouts. Como vemos estos objetos pintados, son piezas con una finalidad práctica, decorativa, religiosa o suntuaria, propio de la época anterior a la de construcción del concepto occidental de arte y sus diferentes categorizaciones, disciplinas y modos o finalidades de producción.

En Italia, uno de los ejemplos más tempranos de uso de óleo es *Retrato de un joven de perfil* (fig.10) de Massacio, aún sobre tabla; lo interesante de esta pieza es que fue hecha por lo menos tres décadas antes de las obras realizadas por Antonello de la Mesina, como *La virgen de la Anunciación* (fig.11), considerado este autor por Vassari como el difusor de la técnica



Figura 11. La virgen de la Anunciación. Antonello da Messina, Óleo sobre madera, 45 cm x 34,5 cm, 1476 e. c.

13 Los retratos de El Fayum son una serie de pinturas funerarias, hechas en cera o temple y en su mayoría sobre madera, que se colocaban encima del rostro de las momias de los difuntos durante el periodo Helenístico y Romano (siglos III a. e. c. – V e. c.). Hechas con gran realismo y detalle descriptivo, algunos de ellos fueron hechos usando tela como soporte como nos indica Villarquide. Ana Villarquide Jevenois, "El soporte de tela" en *La pintura sobre tela I: Historiografía, técnicas y materiales* (San Sebastián: Editorial Nerea, 2004), 99.

14 *ibid.*, 101.

15 Para saber más sobre Sargas o tuchlein, véase María Castell Agustí, Susana Martín Rey, Laura Fuster López, "Sargas o Tüchlein: particularidades técnicas y alteraciones frecuentes", *Arché*, N° 1 (2006):79-86.



Figura 12. La Gioconda. Leonardo da Vinci, Óleo sobre madera, 77 cm x 53 cm, 1503-19 e. c.

entre los pintores italianos. Pese a que los dos maestros pertenecen al quattrocento, aun en el cinquecento se seguirá usando la madera como soporte predilecto de la pintura mobiliaria, así, está pintada sobre álamo, la obra de caballete más famosa del renacimiento italiano *La Gioconda* (fig.12) de Da Vinci, y también están las tablas de *Adán y Eva* (fig. 13) de Durero de la misma época. Esto demuestra la confianza que le tenían los artífices a esta superficie, debido a su versatilidad y dominio que significaba la evolución de la técnica por muchos siglos; pese a ello, el renacimiento verá el nacimiento de la pintura de bastidor de tela, con el uso del lino, ya que con las grandes tablas, con el aumento de dimensiones, se complicaba su montaje y movimiento debido al peso, además de aumentar las posibilidades de que se presentaran rajaduras o zonas craqueladas en la superficie pictórica preparada, debido a la pérdida de humedad o flexibilidad de las fibras de la madera. También es bueno recordar que en esta época y en las siguientes -Manierismo, Barroco y

Rococó- Las imágenes producidas son hechas para perdurar¹⁶ es decir son imágenes que se perciben desde la visión, si desde la maestría técnica e imaginativa del autor, pero utilitaria a nivel didáctico y que correspondía a los intereses del poder, sea este clerical, noble o burgués-comercial¹⁷, por ello la búsqueda y competencia entre los diferentes talleres gremiales, vigentes hasta el siglo XVII – XVIII en Europa, se basaba en encontrar las formas y maneras de hacer imágenes de altísima calidad técnica y mimética¹⁸. Es en Venecia a mediados del siglo XV cuando aparece la tela, con mayor grado de preparación, como soporte de pintura. Esto se debió especulativamente a la tradición naval de la Serenísima República y por la particularidad de su clima. Los maestros tuvieron que experimentar y buscar un soporte que hiciera más perdurables y resistentes sus obras. La humedad de Venecia no era la mejor para que el fresco estuviera a la orden del día y la misma hacia mella fácilmente sobre las maderas¹⁹. Ya una como la de Bellini *La Virgen y el Niño con santos* (fig. 14), retablo -que nos indica que en principio fue hecha sobre tabla- de enormes dimensiones, fue realizada en óleo sobre lienzo y para cuando Tiziano estuvo en el apogeo de su obra, ya su uso era extendido y común



Figura 13. Adán y Eva. Alberto Durero, Óleo sobre madera, 209 cm x 81 y 80 cm, 1507 e. c.

¹⁶ Brea dice "Promesa de duración, de permanencia -contra el pasaje del tiempo-. He aquí lo que las imágenes nos ofrecen, lo que nos entregan, lo que buscamos en ellas" José Luis Brea, "Imagen Memoria" en *Las tres eras de la imagen*. (Madrid: Ediciones Akal, 2010), 9-10.

¹⁷ Debray plantea que "El ¿para quién? Responde al ¿para qué? es decir que "El gobierno del arte pertenece, dentro de cada época, a un grupo mediador central (quien dictamina que lo es)" Regis Debray, "El mito del Arte" en *Vida y muerte de la imagen, Historia de la mirada en Occidente*. (Barcelona: Editorial Paidós, 1992), 202.

¹⁸ Bell recuerda que "A partir del Renacimiento se acostumbró a traducir mimesis por imitación...se aceptaba que la primera tarea de los pintores era crear una imagen que guardara semejanza con algo". Julian Bell, "Imágenes y Marcas" en *¿Qué es la Pintura?* (Barcelona, España: Editoriales Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores, 1999), 19.

¹⁹ Ana Villarquide Jevenois, "El soporte de tela" en *La pintura sobre tela I: Historiografía, técnicas y materiales* (San Sebastián: Editorial Nerea, 2004), 102-103.



Figura 14. La Virgen y el Niño con santos.
Giovanni Bellini, Óleo sobre lienzo, 500 cm
x 235 cm, 1505 e. c.

en Italia. Recordemos que este último fue alumno de Bellini y será después de 1533 e.c., que se producirá su llegada a la península ibérica como primer pintor del Emperador Carlos V de Alemania y I de España y en simultáneo con él llegaba la nueva moda de pintar sobre un tejido; este suceso es importante debido a que, en aquella época, Carlos era el gobernante más poderoso de Occidente reinando sobre extensos territorios tanto en Europa como en la recién descubierta América de los cuales Castilla era el corazón y por ende la difusión del nuevo soporte en estos lugares y más allá se verá acelerada en los siguientes años. Durante este periodo pintará el célebre retrato ecuestre de *Carlos V a caballo en Mühlberg* (fig.15) en óleo sobre lienzo, esta obra no solo muestra la capacidad expresiva y técnica del autor, sino que también la frescura y las posibilidades y cualidades que el emparejamiento del óleo sobre lienzo estaba dando. Para esta época, ya dándose la transición entre alto Renacimiento y Manierismo, la técnica de la tela se irá poco a poco imponiendo sobre las tablas, llegando a ser la reina, en Europa y luego en América, de la producción

de imágenes en los talleres gremiales. Es en este punto en donde la imagen pictórica da el salto a estar más allá de su objetualidad, la misma que en el futuro será reevaluada por los artistas de las vanguardias.

La representación de imágenes del Gótico al Rococó, como se ha dicho antes, aunque está ligada al encargo de un poder que la necesita, es en este periodo de la historia del arte cuando ocurre la transición entre la imagen-ídolo a la imagen-arte, esto sucede, como el renacimiento en diferentes tiempos y espacios geográficos. Así pues, mientras que los artífices más destacados de Europa ya para el Barroco, por ejemplo, Caravaggio, ya tienen un estatus de creador-original o sea cercano a la noción actual de artista, en América, las escuelas como la Cuzqueña o el barroco novohispano o neogranadino, si bien tuvieron figuras notables que ha rescatado la historia del arte de cada país como el caso de Cristóbal de Villalpando en México o Gregorio de Arce y Ceballos en Colombia, eran figuras más cercanas a la idea de creador-repetidor próximo a nuestra definición de artesano. Es bueno distinguir esto porque si bien el fin era el de representar (imitar) la naturaleza, el pintor europeo, en este caso Caravaggio, que repite la ya tan citada escena mitológica de la *Crucifixión de San Pedro* (fig.17) usa su *Imaginatio*²⁰ para componer y representar la escena, aunque respetando elementos icónicos propios de la época, el autor cuzqueño, Diego Quispe, de la *Virgen del Carmen* (fig.16) -dejando por ahora de lado las implicaciones del mestizaje cultural- reproduce modelos que vienen de Europa y se repetirán a lo largo del continente. Pese a ello, como el tipo de producción gremial exigía, a un lado u otro del Atlántico, que las



Figura 15. Carlos V a caballo en Mühlberg. Tiziano, Óleo sobre lienzo, 335 cm x 283 cm, 1548 e. c.

piezas se hicieran por encargos y por ende podemos ver versiones de temas de cuadros realizados por el mismo autor o taller como *La Adoración de los Magos* de Rubens que tiene varias versiones, como la más famosa, la del museo del Prado (fig. 18) y la del Museo de Artes de Amberes (fig. 19). En ambas imágenes se puede apreciar, que, pese a composiciones y dimensiones distintas, hay repetición de los modelos y soluciones pictóricas, propias de la producción en serie de imágenes, antes de la revolución industrial.

En 1648 se crea la Academia Real de pintura y escultura de la monarquía francesa con sede en París, lo cual marcaría un momento decisivo en el cambio de mentalidad y de estatus en cuanto al artífice-artista y la pieza-obra. Aunque la transición seguiría siendo lenta, si bien pues "los pintores seguían vinculados a los talleres y dependían de encargos locales"²¹. Las implicaciones que tendría la creación de esta nueva institución, que sería replicada en todo el continente, trastocaría la manera en que se aprendía, se componía y se consumían las pinturas. Aquí se produce pues la palanca de cambio para que se dé la transformación total entre lo que Regis Debray en su libro *Vida y muerte de la imagen en Occidente, llama Régimen del ídolo y el Régimen del Arte*²², si bien este autor ubica el punto de inflexión entre los dos regímenes con la invención de la imprenta, el cambio que él mismo planteó de la imagen-ser-vidente(ídolo) a la imagen-cosa-vista(obra), no se da de forma total en la década 1450-60 e. c., sino que empieza en el siglo XV para terminar en el siglo XVIII cuando la pintura y las pinturas llegan a la categoría de bellas artes²³. Pese a esto último no hay que olvidar que para ciertos espectadores aún en nuestros tiempos, una representación de la virgen hecha por un pintor flamenco del siglo XV es una imagen a la cual se ve con devoción religiosa.

De aquí en adelante en la historia, la técnica del óleo sobre lienzo será la dominante como medio para realizar piezas pictóricas a lo largo del mundo atlántico²⁴. Casi cualquiera de las obras maestras en las que pensemos o citemos desde el siglo XVII hasta principios del siglo XX y el advenimiento de las vanguardias, será realizada en esta técnica.



Figura 16. *La Virgen del Carmen*. Diego Quispe, Óleo sobre tela, 104.1 x 73.7 cm, siglo XVII



Figura 17. *Crucifixión de San Pedro*. Caravaggio, Óleo sobre lienzo, 230 x 175 cm, 1601 e. c.

21 Mario Arturo Padilla Lobato, "¿Qué es el Arte?" en *El Arte de hoy, su red estética* (Ciudad de México: Laberinto ediciones, 2018), 43.

22 Debray habla que la historia de la imagen ha estado supeditada a tres Mediasferas: La Logosfera donde se da el Régimen del ídolo y va desde la invención de la escritura hasta la invención de la imprenta; La Grafosfera, con el Régimen del arte y va de la imprenta a la llegada de los medios audiovisuales y La Videoesfera, con el régimen de lo visual. Regis Debray, "El mito del Arte" en *Vida y muerte de la imagen, Historia de la mirada en Occidente*. (Barcelona: Editorial Paidós, 1992), 177-180.

23 Op. Cit., 49-66.

24 El mundo atlántico es un término que usan varios historiadores para referirse al contexto histórico y geográfico surgido del descubrimiento, conquista y dominación de América por parte de los Imperios europeos. Véase: John Elliot, *Imperios del mundo atlántico, España y Gran Bretaña en América (1492-1830)* (Barcelona: Grupo editorial Penguin Random House, 2006)



Figura 18. La Adoración de los Magos. Pedro Pablo Rubens, Óleo sobre lienzo, 355.5 x 493 cm, 1609; 1628 — 1629 e. c. Museo del Prado



Figura 19. La Adoración de los Magos. Pedro Pablo Rubens, Óleo sobre lienzo, 218 x 280 cm, 1624 e. c. Museo de Artes de Amberes

La Academia inaugura nuevos modelos de enseñanza y con ellos, de aspiración en la representación, es decir que implanta normas; mientras las obras dejan de tener sus sitios en lugares de culto religioso, aunque sigan existiendo, para estar exhibidas o almacenadas en colecciones particulares ¿de quién? pues de los nobles y reyes, pero, también, de la clase social en ascenso en esa época, la de la clase comercial de las ciudades, ligas y las repúblicas: los hombres de negocios, el burgués, que también tiene la necesidad de retratarse; pero no como personificaciones de héroes mitológicos, sino de retratar su vida cotidiana. Para ello tuvieron a su disposición a monstruos de la ilusión descriptiva, ya cultivada en el norte europeo, como Vermeer o genios de la mirada subjetiva como Rembrandt, cuyas obras nos recuerdan que "La imagen es un reto directo al pintor, pero también le sirve como modelo para su arte"²⁵ y para lograr sus juegos o cuestionamientos sobre la realidad tuvieron que "aceptar los engaños de la vista, y la vista misma como un útil artificio, es, paradójicamente, una condición de su perseverante interés por la vista y las cosas visibles. Esto es especialmente evidente en su atención a la cuestión de la verosimilitud de las imágenes realistas"²⁶ Entonces al ver lienzos como *Militar y muchacha riendo* (fig. 21) de Vermeer o *La compañía militar del capitán Frans Banninck Cocq y el teniente Willem van Ruytenburgh* más conocido por el título *La Ronda de la Noche* (fig. 20) de Rembrandt, resultado este último de una equivocada interpretación de la imagen, debido a la oxidación y oscurecimiento del barniz, y en el que se representa una compañía de soldados saliendo de un portón penumbroso, mientras un fuerte rayo de luz los ilumina a su paso, nos queda preguntarnos ¿Lo pintado y lo que veo o interpreto es lo real? O si acaso ¿La visión es un juego de relaciones -físicas o culturales- relativas?



Figura 21. Militar y muchacha riendo. Johannes Vermeer, Óleo sobre lienzo, 46 x 50.5 cm, 1658 e. c.

²⁵ Svetlana Alpers, "UT PICTURA, ITA VISIO": El ojo según Kepler y el modelo nórdico de representación visual" en *El Arte de describir, El arte holandés del siglo XVII* (Madrid: Editorial Hermann Blume, 1983), 46

²⁶ Ibid., 58.

Dejando a un lado lo anterior, volvamos al lugar en medio, entre el lugar sagrado y la bodega de un magnate comercial: las salas de los palacios, donde se mostraron las necesidades del absolutismo monárquico de representarse y promocionarse. Para ello usará la pintura como medio de engrandecimiento de su figura y sus mitos fundacionales. El Barroco, pero sobretudo el Rococó y el Neoclásico verán un nuevo empuje de temas mitológicos, mundanos y de reflejo de los ideales cortesanos de placer, grandeza y de reconocimiento de los poderosos. Obras como *Retrato de Carlos III* (fig.22) de Mengs o el icónico *Napoleón cruzando los Alpes* (fig.23) de David, son una demostración de estas necesidades y la construcción de imagen a partir de los planteamientos estilísticos y normas de la concepción académica de la pintura. Es la época en que la pintura toma su lugar como Bella Arte y, además de ser valorada por función como en el Renacimiento, está hecha principalmente para ser contemplada. Aquí es donde se cristalizará su categorización como disciplina, con unos límites más o menos definidos; esto permitirá posteriormente controvertirlos o repensarlos, dando como resultado que se abra el campo para la aparición de obras de arte de naturaleza híbrida en los siglos XX y XXI.



Figura 20. La Ronda de la Noche. Rembrandt, Óleo sobre lienzo, 359 x 438 cm, 1642 e. c.

Obras como *Retrato de Carlos III* (fig.22) de Mengs o el icónico *Napoleón cruzando los Alpes* (fig.23) de David, son una demostración de estas necesidades y la construcción de imagen a partir de los planteamientos estilísticos y normas de la concepción académica de la pintura. Es la época en que la pintura toma su lugar como Bella Arte y, además de ser valorada por función como en el Renacimiento, está hecha principalmente para ser contemplada. Aquí es donde se cristalizará su categorización como disciplina, con unos límites más o menos definidos; esto permitirá posteriormente controvertirlos o repensarlos, dando como resultado que se abra el campo para la aparición de obras de arte de naturaleza híbrida en los siglos XX y XXI.

La Academia, en el caso americano llegaría más tarde, primero en México con la inauguración de la Academia de San Carlos en 1781 e. c., luego la de San Alejandro en La Habana



Figura 22. Retrato de Carlos III. Antón Rafael Mengs, Óleo sobre lienzo, 151.8 x 110.3 cm, 1765

y así sucesivamente en todo el continente, hasta fechas tan tardías como 1886 e. c. en la que se funda la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia. Este nacimiento posterior de la institución a lo largo del continente hará que los valores académicos y del trabajo del pintor perduren en el tiempo más allá de los cambios que se producirían en Europa. En América habrá pintores como Ricardo Gómez Campuzano, que, influenciado por Joaquín Sorolla en su paso por la Academia de San Fernando en España²⁷, llegará a pintar en fechas tan tardías como en 1930 -pleno apogeo de las vanguardias en Europa- un cuadro como *La Hacienda* (fig.24) en óleo sobre lienzo, se denota la gran preocupación por lograr una mimesis y técnicas depuradas, aunque con visos de influjos impresionistas, sobre todo en lo que respecta a la paleta de color.

Si bien el siglo de las luces es el que le da al pintor y a sus pinturas el estatus de creadores, la con-

²⁷ Véase: Banco de la República, "Ricardo Gómez Campuzano, Visiones de nacionalismo en el arte colombiano", Banrepcultural: Red cultural del Banco de la República, <https://www.banrepcultural.org/exposiciones/ricardo-gomez-campuzano>. (Consultado el 10 de noviembre de 2019)



Figura 23. Napoleón cruzando los Alpes. Jacques-Louis David, Óleo sobre lienzo, 260 x 221 cm, 1801 e. c.

cepción actual de artista nacerá y germinará a la par con la revolución industrial o debido a ésta. Ya en el siglo XVIII y principios del XIX se había consolidado la división entre artista y artesano, que en resumen se entendía en que el artista hace imágenes a través de su libertad creativa y juego, mientras el artesano usa la creatividad reproductiva y su imitación total de los modelos para hacer sus piezas; pero además por la finalidad que tenían sus creaciones, las del primero para deleitar el gusto elevado de las élites y el segundo para calmar las ansias de entretenimiento del populacho. Aun así, el estatus paradigmático del artista de creador-genio y divino se impondrá con el Romanticismo, pues los ideales de este movimiento impregnarán, no solo los temas de las pinturas, sino también la forma en que se hace y concibe el arte. Recordemos que esta época del arte se da en pa-

ralelo con la expansión del modelo de producción industrial, que provocó la crisis de la producción manual, gracias a la mejora en los tiempos y el abaratamiento de los costes de producción. También sumemos la llegada de la fotografía en las décadas de 1820-30, que como se anotó antes, supuso una crisis en la función de la representación-registro de la visión y lo visionado²⁸, pues ya había una manera de producción tecnificada de las imágenes del mundo y con ella un nuevo conocimiento de éste, la visualidad cambiaba su registro de las imágenes-objeto-materia a las imágenes-film-negativo. Por ende, para los artistas y los agentes del medio del arte, que habían surgido con ellos, era imperativo separarse de cualquier rastro de cercanía con sus primos artesanos y de su sistema gremial, para poder justificar su existencia en el nuevo mundo tecnificado, alejándose de las normas de la representación para abogar por el genio individual, sin embargo, aún sin olvidar la figuración, aunque ya no copiando o registrando el mundo, sino creándolo. Aquí en el siglo XIX el paisaje, el bodegón o la pintura que usa imágenes de la cotidianidad de la gente empieza a tener la atención de los pintores; también es el siglo de avances técnicos como la aparición de los tubos de óleo, patentados en 1841 e. c. por John Rand²⁹ y la mecanización de la fabricación de muchas herramientas del pintor, lo cual le permitió



Figura 24. La Hacienda. Ricardo Gómez Campuzano, Óleo sobre lienzo, 191.5 x 280 cm, 1930 e. c.

²⁸ Crary nos habla de los cambios que sufre la cultura visual en la década de 1820-30, no solo por la aparición de la fotografía, sino también por los cambios culturales y de ellos germinará nuestra sociedad visual actual. "La ruptura con los modelos clásicos de la visión a comienzos del siglo XIX fue mucho más allá de un simple cambio en la apariencia de las imágenes y las obras de arte; fue inseparable de una vasta reorganización del conocimiento y de las prácticas sociales que modificaron de múltiples formas las capacidades productivas, cognitivas y deseantes del sujeto humano. Jonathan Crary, "La modernidad y el problema del observador" en *Las técnicas del observador, Visión y modernidad en el siglo XIX*. (Murcia: CENDEAC, 1990), 18.

²⁹ Véase: Jacob Simon, "British artists' suppliers, 1650-1950 - R", National Portrait Gallery, <https://www.npg.org.uk/research/programmes/directory-of-suppliers/r/#RH>. (Consultado él 14 de noviembre de 2019).

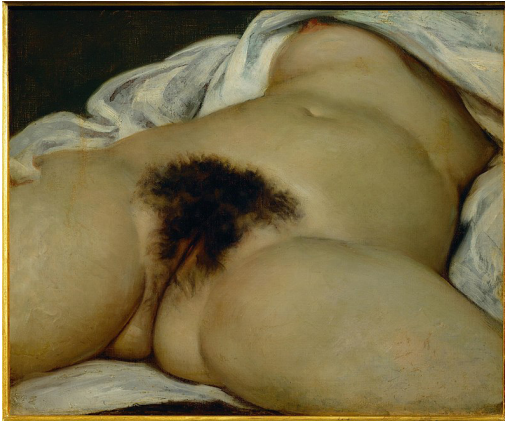


Figura 25. El origen del mundo. Gustave Courbet, Óleo sobre lienzo, 55 x 46 cm, 1866 e. c.

salir del estudio y pintar *in situ*, esto último sería muy popular entre los creadores impresionistas. En este punto del relato, es cuando se consolida la mitología del artista, donde la imagen-materia se convierte en casi divina, no por lo que comunica o representa, sino por quien la hizo, el tiempo que le tomó realizarla, en una cultura en que la imagen "instantánea" tomaba fuerza, y los valores espirituales o ideales que comunicaba. Obras como la romántica *Pandemónium* (fig.26) del pintor inglés John Martin, que representa la panorámica de la capital del infierno relatado en *El paraíso perdido* de John Milton; dentro del Realismo, la gran irrup-

tora para su época *El origen del mundo* (fig.25) de Courbet, primer cuadro de la historia del arte que mostraba la zona genital femenina como centro y primer plano, o la Impresionista serie de más de treinta piezas realizadas por Monet sobre *La catedral de Rouen* (fig.27) son un claro ejemplo del afianzamiento de los valores mencionados, las últimas dos piezas mencionados así mismo nos muestran otros elementos que serán muy importantes en el arte del siglo XX y XXI: la controversia -reflejadas en obras como la de Courbet por ser transgresoras a los convencionalismos- y la pérdida de la importancia de la mimesis en la representación, para enfocarse la pintura en sus propios valores expresivos de sus unidades plásticas.³⁰

Todo lo anterior y las nuevas búsquedas a las que se vio abocado el pintor en su nuevo papel de creador original, conllevó a la pérdida del trono del óleo sobre lienzo como la gran técnica con la que se pintaba el gran arte. Si bien seguía siendo común en las obras de vanguardia de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, desde Cézanne hasta los pintores futuristas o surrealistas, lo cierto es que desde el momento en que la realidad del cuadro es irrumpida por un objeto no pictórico, como en la temprana *Naturaleza muerta con silla de rejilla* (fig.28) de Picasso, ejemplo temprano de collage y augurio de la hibridación, en la que un trozo de hule crea la ilusión de una textura de silla sobre el lienzo, es cuando hay una explosión experimental que llevó a la búsqueda de nuevos límites técnicos, la utilización de materias diferentes a las convencionales y la creación y utilización de nuevos materiales provenientes de la industria como la pintura vinílica, acrílica, las lacas para autos como la piroxilina y los solventes como thinner, entre otros. A estos cambios y otros muchos que irían sucediendo al avanzar el siglo, sobre todo la pérdida o desvirtúo de la figuración mimética, provocarán que se trastoque el mismo concepto de la obra, del objeto y del arte, y eso dará lugar a rompimientos de las fronteras de las distintas disciplinas, el nacimiento de otras, como el performance o la instalación, y la hibridación entre ellas, ya en toda regla, a lo largo del mundo. Esto último lo vere-



Figura 26. Pandemónium. John Martin, Óleo sobre lienzo, 123 x 185 cm, 1841 e. c.

³⁰ Carrere y Saborit, plantan que las unidades plásticas son aquellas "que presentan físicamente forma, textura y color más o menos independientes y reconocibles" es decir trazo, mancha, punto, línea, etc. Véase: Alberto Carrere, A. y José Saborit, "Las unidades pictóricas y su articulación" en *Retórica de la Pintura* (Madrid: Ediciones Catedra, 2000), 109.



Figura 27. Ejemplos de la serie *La catedral de Rouen*. Claude Monet, Óleo sobre lienzo, 107 cm x 73.5 cm, 1892-94 e. c.

mos con más detalle más adelante.

1.2 Relaciones históricas de la pintura con otros medios

Planteado el repaso separado y rápido de la historia de la pintura, de su construcción de paradigmas como imagen, de su auge y caída como sinónimo de arte. Ahora hay que ver sus relaciones con otras disciplinas, siempre con el propósito de ver en qué momento se puede hablar de hibridación o de obras de arte de naturaleza híbrida.

1.2.1 La pintura y su relación con el objeto

La pintura estuvo primero en la piedra, de ella pasó al muro y luego a la madera, para terminar, encontrando, o eso se convenía, su lugar en la tela. En el apartado anterior, se pudo ver cómo la pintura, ante todo la hecha al óleo sobre tela, tomó durante la ya mencionada era del arte, el lugar conceptual análogo y perpendicular a esta idea y cómo esto empezó a menguar desde mediados del siglo XIX con la aparición de la fotografía y los signos de agotamiento que estaba dando la disciplina en cuanto a temas y recursos técnicos, debido a la imposición del trampantojo y la mimesis como única verdad estética según la tradición y las academias. A pesar de ello esta crisis hizo a los pintores y a la pintura, entrar en un proceso de meditación profunda sobre su quehacer, recobrando de paso la conciencia del objeto-cuadro o del mismo objeto pictórico.

Ahora, retornando la idea de que la pintura comenzó sobre una piedra y terminó sobre una tela, hay que recordar que está técnica o procedimiento humano ha existido desde el Paleolítico, en donde se usó como soporte los abrigos rocosos y las cuevas; en ellos se han podido conservar hasta hoy vestigios de estas primeras expresiones. Luego será usada en la antigüedad para decorar todo tipo objetos o espacios arquitectónicos, desde Sumeria o el antiguo Egipto, pasando por Grecia o Roma, en Oriente o en las culturas nativas de América, África y Oceanía; en todos está omnipresente la aplicación de pigmentos aglutinados, sobre todo tipo de superficies, que se usaban para realizar diseños que reflejaban cosmogonías, saberes, historias o reflejos de las formas de ver el mundo. Así pues, la relación de la técnica pictórica y un objeto es tan antigua como la civilización, desde vasijas hasta cajas, de muros a esculturas de dioses, la pintura estaba presente. Aun así, es en el contexto del arte, como se ha mencionado antes, que se puede hablar de Pintura, en mayúscula como disciplina y será en este contexto donde hablaremos de su relación con objetos externos a ella y con ella misma como un objeto.



Figura 28. . *Naturaleza muerta con silla de rejilla*. Pablo Picasso, Óleo y Collage sobre lienzo, 25 x 37 cm, 1912 e.c.

El objeto, en este caso como categoría, ha sido el tema de debate en el arte desde princi-

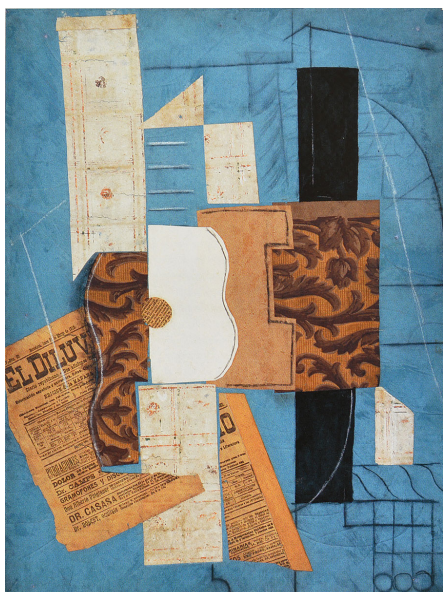


Figura 29. Guitarra. Pablo Picasso, Óleo y Collage sobre lienzo, 116,5 x 81 cm, 1913 e. c.

pios del siglo XX, donde se categoriza y se generan ciertos límites, aunque sin ser estos tan claros como en las categorías tradicionales como la pintura, la escultura o la estampa. En palabras de Carlos Miguel Sánchez éste “No se encuentra finalizado y nunca finalizará porque lo que se estudia es que no exista dicho objeto, que no exista una forma concreta, solo elementos cambiantes mediante su utilización, lo cual es la razón de su existencia”³¹, esta definición del objeto en el arte se deriva de la definición convencional de un objeto como resultado de un proceso, una acción, conexión de ideas, etc. Orhan Pamuk, en ese mismo sentido en donde lo que importa sobre un objeto es su contexto espacio-cultural y con él su uso, aboga hablando específicamente del papel que cumplen estos en los museos que “Si los objetos no son arrancados de raíz de sus entornos y de sus calles, sino situados con cuidado e ingenio en su propio hogar natural, ya estarán expresando sus propias historias”³² ; otro ejemplo que refuerza esto se puede ver en las prácticas investigativas de la arqueología, como la estratigrafía, en donde el contexto espacial de un objeto es más importante que él mismo por separado.

Se puede decir entonces que una pintura, desde una visión tradicional, es un objeto resultado del proceso de la pintura como disciplina, pero en términos de Sánchez o de Pamuk, una pintura es un objeto de arte en constante cambio que depende no solo de las acciones que condujeron a ella, sino también el contexto temporal en la que fue hecha y su uso y/o los valores que justifiquen su existencia en el mundo. El lugar común, que sirve como ejemplo de la definición de Sánchez en el contexto del arte es, por supuesto, el ejercicio de el fragmento de hoja de periódico en *Guitarra de Picasso* (fig.29) o *La Fuente* (fig.31) de Duchamp; Pese a esto, este fenómeno del objeto siempre ha estado presente, pues, como recuerda Félix de Azúa es en los siglos “XIV y el XVI (cuando la pintura) alcanza su soberanía mediante una rapidísima conversión en mercancía de fácil traslado”³³ es decir, la pintura alcanza su plena independencia como disciplina cuando ésta es un objeto comerciable dada la facilidad de su transporte que implicaba el estar sobre un trozo de madera o sobre un lienzo y no sobre una pared o adornando las páginas de libros, y a su vez un objeto de contemplación cuando está llegando a su lugar de exhibición³⁴ . Entonces se pueden



Figura 30. Cara posterior de una pintura. Cornelius Norbertus, Óleo sobre lienzo, 67x 87cm, 1670 e. c.

31 Carlos Miguel Sánchez, (2015), “La revolución del objeto”, Poster presentado en II Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales ANIAV 2015, Valencia, España. ANIAV Asociación Nacional de Investigación en Artes Visuales, <http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2015.1684> (Consultado el 15 de octubre de 2019)

32 Orhan Pamuk, “ Modesto manifiesto por los museos.” *El País*, 26 de abril de 2012. https://elpais.com/cultura/2012/04/27/actualidad/1335549833_020916.html (Consultado el 31 de mayo de 2021)

33 Félix de Azúa, “Cuadro” en *Diccionario de las artes*. (Barcelona: Editorial Anagrama, 2002), 120.

34 Félix de Azúa refiriéndose a la objetualidad de la pintura anota que “es curioso que entre el muro y la tela sobre caballete, haya un largo periodo en que la pintura se sostiene sobre la madera en forma de retablo, como si al arrancarse del templo y la construcción se hubiera llevado, como memoria, una reproducción del templo en miniatura” Recordando

observar los ambivalentes seres-objetos-pinturas dependiendo de esa razón de existencia como dice Sánchez.

La independencia de la Pintura trajo consigo un fenómeno paradójico: siendo un objeto independiente, los creadores y consumidores parecieran olvidar u obviar su existencia material, es decir:

“ el cuadro como cosa, como objeto construido y manufacturado, elaborado por el hombre a modo de un bricolaje, creado como una pieza, en tanto que un objeto más del mundo, que posee unas propiedades físicas concretas, las cuales comparte con el resto de los objetos físicos que habitan la realidad. Como ellos, como entidad material que supone una presencia física y real, posee una apariencia física y unas cualidades propias visibles determinadas por su soporte”³⁵

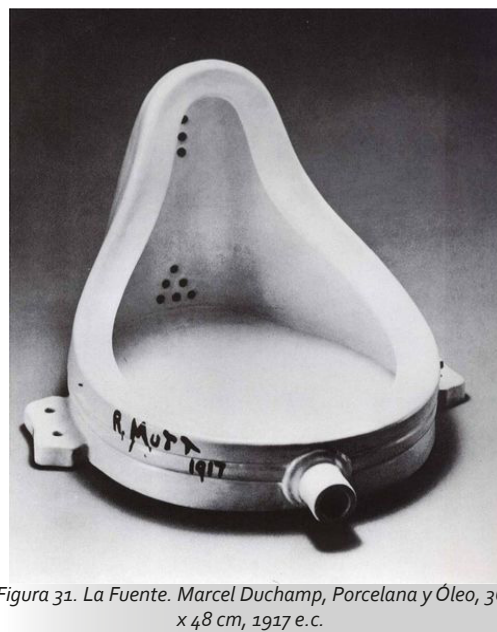


Figura 31. La Fuente. Marcel Duchamp, Porcelana y Óleo, 36 x 48 cm, 1917 e.c.

y se centraron más en lo que presentaba la superficie donde se ubicaban los valores miméticos y de significado imperantes durante casi cuatrocientos años. Pese a ello hubo visos de la conciencia de un pintura como objeto y como objeto de arte, un ejemplo temprano es el pintor Cornelius Norbertus Gysbrechts, que realizó una serie de piezas donde, a partir de la representación icónica, reflexiona sobre el objeto pictórico, como en el *Vanitas* (1664) en el que, a través de un trampantojo, se crea la ilusión de una esquina doblada



Figura 32. Mujer asomada a la ventana. Caspar David Friedrich, Óleo sobre lienzo, 44 x 37 cm, 1822 e. c.

dejando ver el lienzo crudo y los listones de madera del bastidor, además de un paleta con pinceles que están en la parte inferior del cuadro; o la obra más reconocida de Norbertus *Cara posterior de una pintura* (fig.30) en la cual se presenta la parte posterior de un lienzo pintada de manera delicada, de forma que logre engañar a un espectador desprevenido que en efecto caiga en la trampa de pensar que el cuadro está al revés.

Antes de continuar viendo más ejemplos de la toma de conciencia de las pinturas como objetos y objetos de arte, debemos recordar que:

“ la obra (pintura) se clasifica en tres niveles o estadios en relación al proceso de realización: en primer lugar, en su estadio como objeto, consiste en un soporte, generalmente compuesto por un bastidor al que se le añade una tela o una tabla; posteriormente, el estadio intermedio corresponde al de

que la transición conceptual que hubo desde la imagen-decoración (muro) a la imagen por la imagen (tela) implicó una conciencia del objeto pictórico, como de recorte, pedazo, es decir ventana. *Ibid.*, 121.

³⁵ Tatiana Muñoz, “Aproximación al origen de la concepción objetual de la obra pictórica”, en *Los límites de la obra pictórica. El cuadro objeto, una respuesta al grado cero de la pintura*. (Tesis de Maestría, Universitat Politècnica de Valencia, 2011), 27.



Figura 33. Baile en el Moulin de la Galette. Renoir, Óleo sobre lienzo, 131 cm x 175 cm, 1876 e. c.

la pintura como técnica, en el que, sobre la superficie de ese soporte, se organiza una composición a partir de la forma, el color y la textura de la pintura u otros elementos aplicados; finalmente, esta pintura, a través de la representación pictórica basada en el trampantojo, refleja una imagen que remite a otra cosa que no es el cuadro mismo.³⁶

Estos estadios de los que hace referencia Tatiana Muñoz López son importantes, porque son a su vez, cronológicamente, las estaciones conceptuales de las obras y sus productores en el siglo XIX y principios del

XX, desde la crisis de la pintura y para sobreponerse a ella, donde se dará esta descomposición lenta de la idea de *Cuadro*; es decir, el estadio superficial donde está lo icónico y era convencionalmente el detonante del hecho artístico, iría perdiendo terreno primero con el estadio de la técnica y por último el del objeto-materia mismo. Para ilustrar más esto, se tomará como punto de partida *Mujer asomada a la ventana* (fig.32) de Friedrich obra en la cual se nota la preocupación por la superficie pictórica icónica y cargada de significado. Luego vendrá el impresionismo, que situará su atención por la técnica pictórica misma, que empezará a prescindir de la tradición mimética sin dejar a un lado la referencialidad en las formas, como en *Baile en el Moulin de la Galette* (fig.33) de Renoir, cuadro en donde se siente más la inquietud por la materia, las pinceladas, el dinamismo de las formas, la composición o el color que en la verosimilitud y esto último será un lugar en común con las vanguardias subsiguientes, ejemplo de ello es la ya citada pieza cubista *Naturaleza muerta con silla de rejilla* de Picasso o la futurista *La calle ante la casa* (fig.34) de Boccioni, en el extremo de este estadio de la deconstrucción de la convención pictórica estarán obras como *El círculo Negro* (fig.35) de Malévich. Por último, se llegará al tercer estado que reseña Muñoz, donde es el objeto-soporte-materia el que impera, en *Mujer con collar de perlas* (fig.36) de Matisse, la tela cruda apenas preparada convive como parte de la composición con los tonos, los brochazos y las formas; Fontana en *Concepto espacial, Espera* (fig.37) cortará la tela misma y cada gesto o *Espera* será una reafirmación de esa conciencia de ese objeto de arte.

¿Qué otras razones hay para que sea el Cuadro el objeto que es el objetivo por deconstruir cuando hablamos de objeto pictórico?, esto deriva, además de lo que ya se ha expuesto antes sobre la historia de la pintura en este punto, también a que "el malentendido se sostiene por efecto del Museo, el cual solo muestra una ínfima parte del arte pictórico: aquel que se puede colgar de la pared. Siendo así que una gran mayoría de personas no ha visto en su vida más pintura que la del museo, o peor aún, la que se reproduce en los libros y las revistas, es comprensible que una

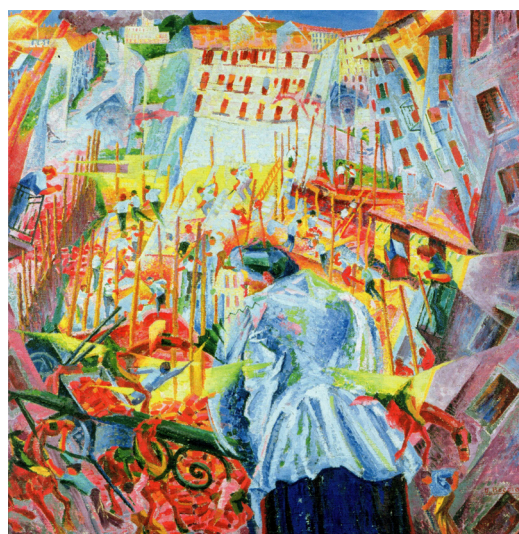


Figura 34. La calle ante la casa. Umberto Bpccioni, Óleo sobre lienzo, 100 x 106.5 cm, 1911 e. c.

36 Ibid., 28.

gran mayoría de personas sufra en error monumental”³⁷ que es asociar por sinónimos pintura y cuadro, y esto conlleva al olvido de que el arte de la pintura es ante todo un arte adaptable y no estático, un arte que es básicamente depositar pigmentos sobre una superficie, cualquiera que esta sea. Los críticos, historiadores y los mismos artistas han caído en esa trampa de ir a por el cuadro, por encima de otros elementos de la pintura, por ser ese lugar paradigmático que se le ha asignado habitar al arte de la pintura; por ello es elemental que sea el primero que se tiene que socavar. Pero también, la insistencia de más de cinco décadas que llevó la deconstrucción de los estadios del cuadro conllevó a que se criticara los procesos de los pintores y a decretar más muertes próximas a la Pintura al percibirse el agotamiento de esta vía, Fried comenta que:

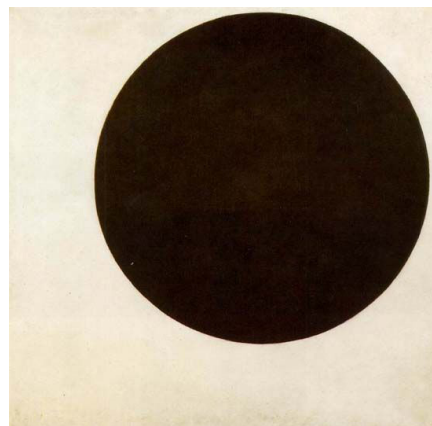


Figura 35. *El círculo Negro*. Kazimir Malévich, Óleo sobre tela, 106 cm x 106 cm, 1924 e. c.

“La pintura se concibe aquí como un arte que se encuentra al borde del agotamiento, un arte en el que el conjunto de soluciones aceptables de un problema básico, -como organizar la superficie del cuadro- está severamente restringida. El uso de soportes dotados de una figura, en lugar de soportes rectangulares, desde el punto de vista literalista, únicamente puede prolongar la agonía. La respuesta obvia consiste en renunciar a trabajar en un único plano, en beneficio de las tres dimensiones.”³⁸

Aun así, hubo varios creadores que, a su vez, pusieron su atención en otras unidades del quehacer, del objeto o de la técnica pictórica. Picasso, siempre adelantado a su época, ya entre 1912 y 1913 e. c. realizó dos piezas tituladas *Guitarra y violín hechas con cartón*, cuerdas y/o metal, que rozan los límites entre la escultura y la pintura, al establecer relaciones de forma, de valores tonales y espaciales, saltándose el límite rectangular del formato del cuadro.

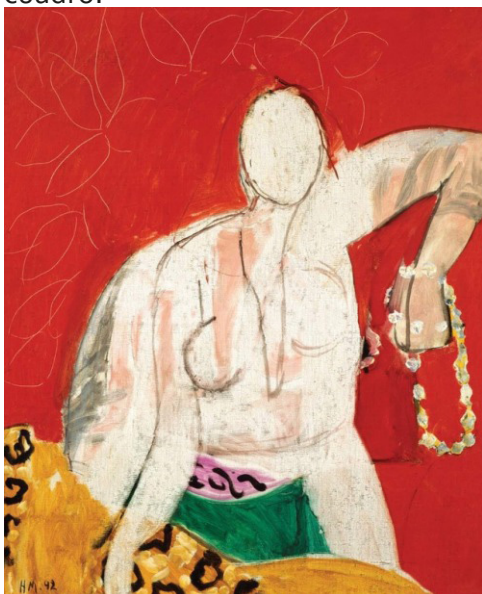


Figura 36. *Mujer con collar de perlas*. Matisse. Óleo sobre lienzo, 62 x 50 cm, 1942 e. c.

En México, más o menos por la misma época y por otras razones convergentes, entre ellas las ideas de nación que imperaba en la segunda década del siglo XX, se empieza a dar el movimiento muralista, que es el ejemplo más citado de la retoma de los muros por la pintura, pese a que ella nunca se había ido del todo de aquel soporte, en este país es donde vuelve a tomar un lugar privilegiado en estos años, primero con técnicas habituales como el fresco en la serie de murales del Palacio Nacional pintados por Diego Rivera entre 1929 y 1951 e. c., que pasaría a la experimentación de los soportes, por ejemplo con las placas hechas también por Rivera para hacer transportables sus piezas, dándole otra dimensión al objeto muro; por ejemplo en *Fondos congelados* (fig.38), o con la materia pictórica al usar lacas piroxilinas y materiales de carga

37 Félix de Azúa, “Cuadro” en *Diccionario de las artes*. (Barcelona: Editorial Anagrama, 2002), 120.

38 Michael Fried, *Arte y objetualidad*. (Madrid: Editorial Machado Libros, 2004), 174.

como cemento, yeso o piedras, como sea precia en *La nueva democracia* (fig. 39) de Siqueiros. Pese a ello los muralistas no saldrían de la referencialidad de la figuración y en muchos casos de la idea del rectángulo-cuadro, aunque las excepciones a esto último dieron como resultado las hibridaciones -tema que se retomará en profundidad más adelante- llamadas escultopinturas, como, el de Siqueiros, *El pueblo a la universidad, la universidad al pueblo* (fig.40) planteando problemas pictóricos como el color, mientras rescatan el mosaico de su olvido y lo combinarán con el bulto y la tridimensionalidad propio de la escultura.

Este último ejemplo además sirve para hacer un breve paréntesis para hablar de un precedente importante para tener en cuenta en la construcción de la hibridación se enmarca en el movimiento de Integración plástica en el que personalidades como Juan O’Gorman, José Chávez Morado, Diego Rivera o el mismo Siqueiros, participaron activamente. Este movimiento surgido a finales de los años cuarenta, tratará, como su nombre indica, de integrar diferentes expresiones del arte con un enfoque interdisciplinar; así se buscaba que surgieran obras que en su concepción, creación y vida unificaran tanto a la pintura, a la escultura y a la arquitectura, sin que ninguna estuviese supeditada a otra. Los resultados de las intenciones de este movimiento serán heterogéneos, siendo unos más afortunados que otros. Así pues, como en la citada obra, se puede observar cómo, pese a la intención de Siqueiros, la Escultura, en su expresión de alto relieve, domina a la intención pictórica del mosaico, más si se tienen en cuenta el efecto que la intemperie ha tenido sobre las cualidades cromáticas de la pieza. Otro ejemplo, muy famoso y muy cercano a esta pieza es la Biblioteca central de la Ciudad Universitaria, más específicamente el mural de Juan O’Gorman *Representación Histórica de la Cultura* que envuelve a la edificación por sus cuatro fachadas, que si bien conserva mejor sus cualidades debido al uso del artista de teselas más resistentes debido a su composición, para muchos se advierte más como la decoración de la edificación, más que una parte constitutiva de ella, aunque es innegable su indispensabilidad en la identidad de la misma. Otros ejemplos, tal vez más afortunados de aquella integración plástica, que por lo demás esta última se puede considerar un gran precedente del intento de hibridación de varias disciplinas artísticas que se está construyendo en esta investigación, son el conjunto de la Secretaria de Comunicaciones y Obras Públicas mejor conocido como centro SCOP, que fue diseñado por Augusto Pérez Palacios, Carlos Lazo y Raúl Cacho y levantado entre 1952 y 1954 y que actualmente se encuentra en un litigio debido a su abandono por parte del estado hace más de treinta años, y el mural *Apología de la Futura Victoria de la Ciencia Médica Contra el Cáncer*



Figura 37. Concepto espacial, Espera. Lucio Fontana, Acrílico sobre Lienzo, 191.5 x 115.5 cm, 1964 e. c.



Figura 38. Fondos congelados. Diego Rivera, Fresco sobre cemento reforzado en estructura de acero galvanizado, 239 x 188.5 cm, 1931 - 32 e. c.

de David Alfaro Siqueiros, dispuesto en el Centro Médico Nacional Siglo XXI. En el primero, por un lado, se encuentran obras murales de Juan O’Gorman, Jorge Best, José Chávez Morado, Arturo Estrada, José Gordillo, Guillermo Monroy y Luis García Robledo, y piezas escultóricas de Rodrigo Arenas Betancourt y José de Jesús Francisco Zúñiga;



Figura 39. La nueva democracia (Panel central). David A. Siqueiros, Piroxilina sobre celotex, 550 x 1198 cm, 1945 e. c.

que fueron planeadas en su mayoría, en su emplazamiento y tema desde el principio del diseño del conjunto, cosa notoria si por ejemplo vemos cómo los murales de O’Gorman, que recuerdan al de la Biblioteca Central de la UNAM, se disponen siguiendo las formas de los volúmenes arquitectónicos, tanto de los edificios verticales que reviste, cómo en la parte superior de la fachada que los conecta, o las obras de Betancourt que siguen la forma de los vanos de los primeros pisos de la fachada de la estructura. En el caso del segundo ejemplo, vemos cómo Siqueiros, haciendo uso de su perspectiva poliangular, logra una anamorfosis que logra desaparecer, a ojos del espectador situado en el punto exacto, la esquina. Ahora bien, en todos los casos anteriores, en los intentos de unión interdisciplinar se trata a la pintura cómo, o parte constitutiva o decorativa de un objeto, léase edificio, o uno independiente que afecta la experiencia del espectador de ese otro, como en el último ejemplo citado, que para este momento augura las relaciones que luego se verán entre lo pictórico y lo instalativo.

Cerrado ese breve paréntesis y más cercano a nuestros tiempos podemos citar el trabajo de Frank Stella que se caracteriza por usar también materiales industriales como el esmalte, soportes como el metal o los mismos objetos para la realización de muchas de sus piezas, como en *Giufà, la luna, i ladri e le guardie* (fig. 41) en las cuales se ve una clara composición pictórica en cuanto al planteamiento de las unidades plásticas, como planos, contrastes de color o ritmos a la vez que hay una intervención en el espacio tridimensional aunque siempre saliendo estas piezas desde la pared, conservando la idea de colgado del cuadro. Robert Rauschenberg en piezas como *Cama* (fig. 42) también busca nuevos límites del lenguaje pictórico a través de exhibir parte de su cama que posteriormente interviene con pintura, pero conserva convencionalismos como exhibir la obra colgada y enmarcada, aunque esto hace parte del discurso de esta.

Todos los ejemplos anteriores y las ideas que se han resaltado dan muestra de cómo el objeto en el arte pictórico ha sido una constante, a veces olvidado, otras resaltado u otros obviado según las intenciones y las convenciones de la época. A medida que nos acercamos a nuestros días la presencia del objeto de arte que es la pintura y como ésta trabaja con otros objetos, se ha hecho más presente, al punto de entrar en diálogos cada vez más horizontales entre medios;

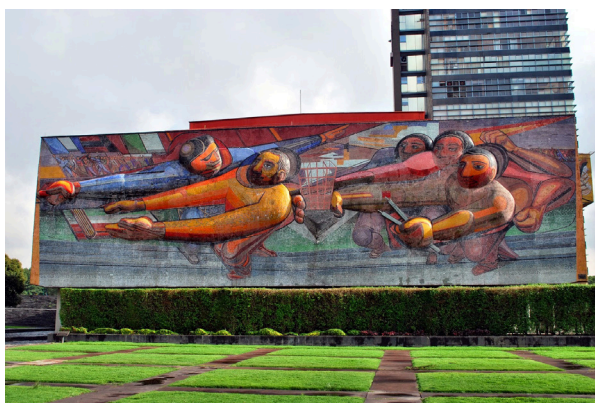


Figura 40. El pueblo a la universidad, la universidad al pueblo. Siqueiros, Teselas de vidrio opaco sobre muro, 1952-56 e. c.

así pues, pasamos de los objetos decorados, al bastidor como soporte del “cuadro”, pasando por la deconstrucción de éste, hasta el objeto intervenido con pintura o hecho a través o en relación a ella en pues-

tas de escena o diálogos espaciales que se verán en el siguiente apartado.

1.2.2 La pintura y su relación con la instalación

Si se comprende la instalación como una puesta de muchos objetos en un espacio concreto que entreteje relaciones, diálogos y significados, dependiendo de un contexto y de un tiempo específicos, estaremos hablando que, al compararla con la pintura, sobre todo la pintura de caballete, nos encontramos con un medio diametralmente distinto. Es verdad que todos los medios del Arte, incluso la pintura, tienen algo de instalativo en cuanto modifican un espacio sea de una manera intencional o no; dotándolo de un carácter nuevo y que según sea el lapso de referencia, se puede decir que es efímero o no.



Figura 41. *Giufà, la luna, i ladri e le guardie*. Frank Stella, Pintura de polímero sintético, aceite, esmalte de uretano, líquido fluorescente y tinta de impresión sobre lienzo, y grabado de magnesio, aluminio y fibra de vidrio, 1984 e. c.

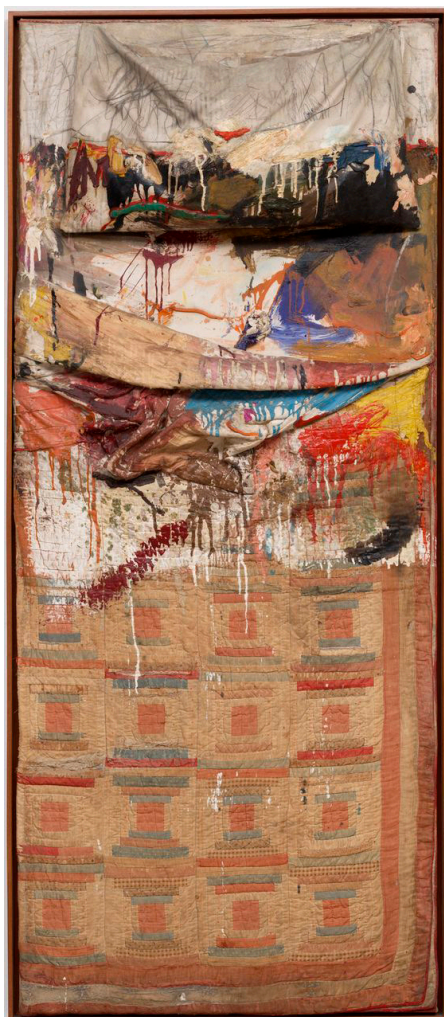


Figura 42. *Cama*. Robert Rauschenberg, Óleo, y grafito sobre colcha, sábana y almohada fijados en soporte de madera, 191.1 x 80 x 20.3 cm, 1955 e. c.

La pintura, sobre todo la pintura clásica, tiende a la inmortalidad, es decir es realizada para perdurar y sus significados, desde el momento en que esta fue independiente, no dependen de un lugar concreto, y aunque en principio si de la época en la que se realiza cada pieza, es decir de su contexto histórico, la imagen trasciende esos significados hasta ser totalmente reconocible y en muchos casos icónica. Por ello, poniéndolas en contraposición, dice Groys "que el problema que ocupa a las instalaciones es el tiempo. Una pintura, al poder ser colgada en cualquier parte y ser portátil, cancela el tiempo, atravesándolo. Los museos son destruidos, las circunstancias anuladas, todo cambia, pero una pintura puede atravesarlo todo"³⁹, por ende, "una instalación tiene una cierta cualidad de evento, cualidad que no está presente en una pintura."⁴⁰ Que es atemporal. También otras diferencias entre los dos medios se acentúan aún más teniendo en cuenta lo que se ha escrito hasta esta parte de esta investigación y comparando específicamente la pintura de caballete, por ser la más convencional, con la instalación, así pues, el "vínculo (entre la pintura) con la arquitectura fue roto y mantiene una neutralidad con el sitio donde se cuelga: una ventana que puede abrirse en cualquier parte. Es precisamente esta movilidad de la pintura, la posibilidad de ser colgada en cualquier punto del mun-

39 Bernardo Ortiz, trad., "De las Instalaciones: Un Diálogo entre Ilya Kabakov y Boris Groys. Otoño 1990", *Cuadernos* 5, N° 4 (2008): 3.

40 Loc. Cit.

do y estar aislada de él, lo que marca, creo yo, la diferencia entre la pintura y la instalación.”⁴¹

A pesar de lo anterior y reiterando, la Pintura ha presentado, como cualquier otro medio, ejemplos de un carácter más instalativo en algunos ejemplos a lo largo de su historia, que ha variado según el momento específico en el que se ubique. A mediados del siglo XVII, cuando aún no se ha concluido la completa transformación entre pieza a obra ni de artífice a artesano, Velázquez realizó una serie de encargos de retratos ecuestres de la familia real hispánica, entre ellos *El príncipe Baltasar Carlos a caballo* (fig.43) en el que destaca, la deformidad aparente del vientre del caballo que lleva en su lomo al infante, pero que se hizo a propósito de su lugar de visualización, que era en lo alto de una puerta del salón de los reinos del palacio del buen retiro de Madrid⁴², además que la postura del caballo, al igual que en los demás retratos, permite la visualización del rostro retratado sin dificultad para el observador; esto demuestra la preocupación del pintor de que la obra fuera adecuada al espacio que iba ocupar, dando cuenta ese valor instalativo, que hoy no es fácil de ver en la sala del Museo del Prado donde está exhibida la pieza Este ejemplo de obra será paradigmático en muchas de los trabajos realizadas por encargos, pues tienden a estar predestinadas a lugares específicos, que impondrán soluciones técnicas, iconográficas o simbólicas.

Otro ejemplo, anterior en el tiempo que *El príncipe Baltasar Carlos a caballo* de Velázquez y tal vez más ilustrativo sobre esta intención instalativa de la pintura, es el cuadro de Hans Holbein el Joven *Los embajadores* (fig.44); obra en que cada parte del cuadro ha sido pintado de forma meticulosa llegando a un gran nivel de mimesis y que, en el centro inferior del mismo, pese a todo, se ve un manchón de tonos apastelados, que recorre en dirección diagonal esta parte de la obra. Esta mancha, en principio fuera de la construcción de la imagen de la pieza, revela su secreto cuando el espectador logra ubicarse en el punto exacto para descubrir que se trata de una calavera. No enfrentamos entonces ante una Anamorfosis, un juego de deformación perspectiva que delata la maestría de Holbein, pero además la intención de que la experiencia de esta obra, para el espectador, fuera más allá de la imagen, e involucrará su cuerpo y el espacio de exhibición de la obra. Omar Calabrese comenta que la “calavera, que a una visión “normal” (ortogonal al cuadro) está oculta y que se revela o desvela sólo en determinadas condiciones de la visión”⁴³ y además nos cuenta que en el análisis de Jurgis Baltrusaitis, este supone que habría un vano de salida al lado izquierdo de la obra, derecho del espectador, por el cual este último pasará, y que antes de atravesarlo, echa un breve vistazo al cuadro y descubre el secreto de la calavera en ese lugar especial⁴⁴. En este relato y en la intención sobre la experiencia que Holbein planteó y que se mencionó antes, se descubre la naturaleza instalativa de este cuadro que es más obvia que el de Velázquez,



Figura 43. *El príncipe Baltasar Carlos a caballo*. Velázquez, Óleo sobre lienzo, 209 x 173 cm, 1635 e. c.

41 Loc. Cit.

42 Véase: Enrique Lafuente Ferrari, *Pintura española de los siglos XVI y XVII*. (Madrid: Aguilar S.A., 1964) 170.

43 Véase: Omar Calabrese, “La intertextualidad en pintura. Una lectura de los Embajadores de Holbein”, en *Como se lee una obra de arte*. (Madrid: Catedra, 1993), 39.

44 Loc. Cit.



Figura 44. Los embajadores. Hans Holbein el Joven, Óleo sobre madera, 209 x 207 cm, 1533 e. c.

pues, aun mirándolo en la National Gallery de Londres, no nos conformaremos con ver el manchón pastel como con el caballo gordo, sino que intentaremos descubrir, con el movimiento de nuestro cuerpo y mirada -esto también puede ser aproximado al Happening-, el misterio y con ello involucraremos y problematizaremos el lugar.

Sin embargo, la instalación como tal no aparecerá hasta principios del siglo XX con el antecedente del ready-made y obras como la ya citada *Fuente* de Duchamp; su relación o diálogo con el arte de la pintura se puede ya rastrear con algunos ejercicios del cubismo o el Dadá a través de técnicas como el Collage o el Assemblage, pero aún con las lógicas propias de un objeto de arte

más que la suma de objetos reales que involucran al espectador en una Experiencia de Arte, que es más cercano a la lógica instalativa. *Merzbau* (fig.45) fue un proyecto continuo del artista Kurt Schwitters, que involucró la transformación constante de su casa, hasta convertirla en conjunto en toda una gran pieza de arte, donde los objetos y materiales, modificaban el espacio de manera continuada. En esta obra, Schwitters, que era también pintor, demostraba su interés constante en generar una experiencia estética y cambiante en este lugar que envolvía al espectador y pese a que no es explícita la relación con el ejercicio pictórico, existían relaciones compositivas entre los acentos de color con los planos blancos, de ritmos en las formas geométricas angulosas que invaden la arquitectura y el uso de objetos situados de manera específica para reforzar esas relaciones. Posteriormente a finales de los años cincuenta e inicios de los sesenta empiezan a ser más comunes las apariciones de instalaciones en el mundo del arte, primero como *Environment*, es decir un espacio que es concebido para ser habitado e incidido por el observador, estos se desarrollaron muchas veces de la mano del happening; *Yard* (fig.46) fue uno de estos "entornos" concebidos por Allan Kaprow, que estaba hecho en un lugar externo y confinado, que es cubierto por neumáticos con los cuales los espectadores pueden interactuar como quieran; esta obra será recreada con varios cambios según el lugar que habite en años posteriores – 1991-99, 2009, etc⁴⁵. - . El movimiento fluxus, el arte conceptual, el



Figura 45. Merzbau. Kurt Schwitter, In situ, 1937 e. c.

45 "Yard se hizo originalmente en el jardín de esculturas de la Galería Martha Jackson en Nueva York. Consistía en cientos de neumáticos usados que cubrían el suelo sin ningún orden en particular. Cinco montículos de papel alquitranado emergían de los neumáticos.... (¡El papel alquitranado en realidad cubría la colección de esculturas de la Sra. Jackson, que no se podían mover!). Se animaba a los visitantes a caminar sobre los neumáticos y tirarlos como quisieran ... Desde 1961, la obra ... se ha rehecho siete u ocho veces en Europa y América; y en cada ocasión se modificó, más o menos grandemente, para adaptarse a los espacios y contextos particulares". "Yard was originally made in the sculpture garden of the Martha Jackson Gallery in New York. It consisted of hundreds of used tires covering the ground in no particular order. Five tarpaper



Figura 46. Yard. Allan Kaprow, In situ, 1961 e. c.

mesas de madera organizadas en un gran triángulo; esta pieza en concreto, que es un ejemplo de arte conceptual, es a la vez una gran instalación que usa cerámica, pintura y objetos concretos para su puesta en escena valiéndose no solo de los conceptos, sino también de los objetos, las relaciones con el público, la simbología icónica y el entorno para accionar su contenido.

Michael Fried, refiriéndose al arte literalista o minimalista, pero que se puede extender a la idea de la instalación escribió:

“ La sensibilidad literalista es teatral porque, para empezar, está relacionada con las actuales circunstancias en la que el espectador se encuentre con la obra literalista. (Robert) Morris lo hace explícito. Mientras que en el arte anterior “lo que se consigue con la obra se localiza estrictamente dentro [de ella]”, la experiencia que se tiene del arte literalista lo es de un objeto en una situación, una situación que, prácticamente por definición, incluye al espectador. ⁴⁶

Que encaja perfectamente dentro de la esencia de una instalación artística donde una serie de elementos-objetos se ponen en escena y que involucran al espectador, no solo como ente pasivo, sino como participante activo. también deja claro que son esas relaciones las que generan el sentido de la obra, es decir, la instalación no es un todo, si no involucra el tiempo, lugar, objetos y espectador, en cambio la obra pictórica, que Fried refiere como el arte anterior, no depende sino de sí misma para estar completa. Además de eso hay otra diferencia sustancial entre estas dos disciplinas: Una instalación no puede, en principio, ser conservada, es decir, no se mantiene en el tiempo, como se ha dicho ya antes, y debe ser registrada y recreada; mientras que la pintura en su unicidad es imposible de ser recreada, si esta se pierde, no se puede volver a hacer, porque, aunque sea lo más exacta posible, sería solo una copia de un Objeto de Arte único.

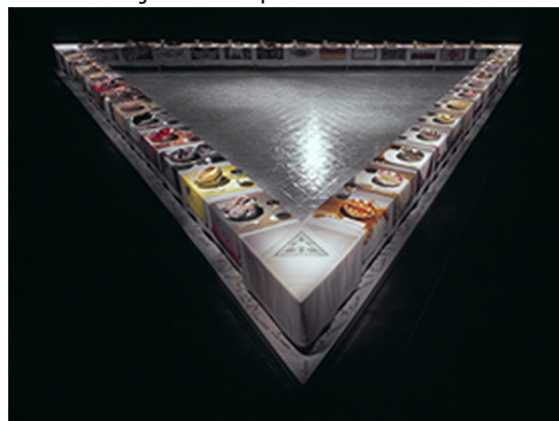


Figura 47. The dinner Party. Judy Chicago, Cerámica y madera, 1463 x 1280 x 91.5 cm, 1974-79 e. c.

mounds emerged from the tires (The tarpaper actually covered Mrs. Jackson's sculpture collection, which couldn't be moved!). Visitors were encouraged to walk on the tires, and to throw them around as they pleased...Since 1961, the work ... has been remade seven or eight times in Europe and America; and on each occasion it was changed, more or less greatly, to fit the particular spaces and contexts" Allan Kaprow, "On reinventions of yard", Allan Kaprow, http://www.allankaprow.com/about_reinvention.html. (Consultado el 22 de marzo de 2020) Traducción propia.

46 Michael Fried, *Arte y objetualidad*. (Madrid: Editorial Machado Libros, 2004), 179.



Figura 48. Sin título. Richard Jackson, Pintura acrílica, madera, telas, Dimensiones variables, 2019 e. c.

La instalación al estar hecha por elementos, en su mayoría de No-Arte⁴⁷, permite esa maleabilidad en el tiempo, como en *Yard*, que está compuesta principalmente por neumáticos, pero que en cada "reaparición, cambia su entorno, los elementos de este con los que se relaciona, el tiempo, los espectadores y los valores y capitales culturales de los mismos y aun así sigue siendo, la misma propuesta de experiencia de arte, más no idéntica.

Pese a sus, al parecer, irreconciliables diferencias, la instalación y la pintura si han podido estar de manera conjunta: Bien sea que la segunda es el elemento objeto principal de la primera, como en las series de piezas instalativas de Richard Jackson *Sin título*(fig.48), que *las cajas de Brillo*(fig.49) de Warhol usan procesos técnicos derivados de la gráfica que están en el punto medio entre esta y la pintura, sobre objetos luego instalados en el espacio expositivo, aquí la pintura se hace presente en el manejo del color o la técnica; en otras ocasiones es la pintura la que adopta valores instalativos más obvios como en la *Pequeña capilla Sixtina* o *La cámara del amor* (fig.50) de Luis Caballero, obra compuesta de dieciocho paneles o pinturas que están dispuestas a manera de un cubo que abre sus caras y que tiene como intención envolver al espectador, es decir hacerlo participe de la experiencia de la obra, e intervenir el espacio de exhibición. A pesar de la monumentalidad del último ejemplo y el de *The dinner Party*, la instalación generalmente se hace para envolver al espectador sin exceder a dimensiones que lleguen a la monumentalidad o si son de formato pequeño no llegan a ser solo un escaparate aislado del que el público no se pueda apropiar. Sin embargo, estas piezas en este momento de la historia, hace ya más de cincuenta años en algunos casos, son excepciones a la regla, en que la obra pictórica se ha desterrado de las expresiones de la mirada contemporánea, pues al ser una pintura, al igual que la escultura, objetos artísticos – es decir conocidos totalmente a ser Arte- son evitados y la preferencia recae en los objetos de la vida cotidiana, en las máquinas o en elementos que surgen de la producción en masa para la composición de las obras. No será hasta el final del siglo XX que veremos más ejemplos, híbridos muchas veces, de la relación entre la pintura y la instalación.

1.2.3 La pintura y su relación con el sonido

Entre 1617 e. c. y 1618 e. c. se reunieron en los países bajos españoles Peter Paul Rubens y Jan Brueghel el Viejo para llevar a cabo el encargo de realizar cinco alegorías a los sentidos, uno por cada cuadro. *El Oído* (fig.51) realizada entre estos dos años, muestra la representación hecha por Rubens de Venus quien toca el violín,



Figura 49. Cajas de Brillo. Andy Warhol, Serigrafía sobre prismas de madera, 50 x 50 x 38 cm c/u, 1964 e. c

⁴⁷ Michael Fried, analizando el discurso de Clement Greenberg, hace referencia que la pintura, por ser un elemento tan fuertemente ligado a la noción de arte que incluso "una tela tensada o colgada ya existe como cuadro", por ende, dentro del arte que se refiere a los objetos de la cotidianidad, los del NO-Arte, la pintura ya no tiene cabida. *Ibid.*, 178.



Figura 50. Pequeña capilla Sixtina o La cámara del amor. Luis Caballero, Óleo sobre lienzo, 200 x 1200 x 300 cm, 1968 e.c.

mientras Cupido sostiene las partituras que lee; la estancia que los rodea está a rebosar de instrumentos musicales y partituras que son una analogía del sentido aludido a través del arte que se aboca a él: la música. En una época en donde imperaban los significados, las características retóricas de los signos icónicos, serán el camino para que se den las alusiones e interacciones entre medios y artes distintas; en este caso además de las metáforas entre las par-

tituras, los instrumentos y el sentido del oído, el que sepa leer música, será preso de una lectura casi cinestésica en donde oirá los cánones representados de esta pintura.⁴⁸

El sonido, cómo fenómeno físico, ha tenido una relación que, casi de manera perenne con la pintura, solo ha existido a través de la representación o la traducción de la música. Ejemplos de lo primero como El Oído se pueden encontrar continuamente en obras de todas latitudes y de casi cualquier época de la historia, piezas en las cuales, en principio, personajes mitológicos o figuras históricas reales se relacionan con animales que producen sonidos característicos u objetos, sean musicales o no, como instrumentos, partituras, sillas, etc., o donde estos objetos o seres por sí mismos, son metáforas de la música o del sonido. Basta con ver obras como *Tres mujeres tocando instrumentos musicales* (fig.52) de Katsushika Ōi, obra grafico-pictórica realizada a finales del periodo Edo japonés o el *Concierto de flauta de Federico II el Grande en Sanssouci* (fig.53) de Adolph Menzel o *Vanitas con violín y esfera de vidrio* (fig.54) de Pieter Claesz, para notar ese lugar común que es la representación del acto musical o de los elementos relacionados a él en la pintura tradicional. Pese a ello, el sonido como fenómeno, como objeto o como materia independiente a la definición musical, está casi totalmente ausente en el arte pictórico, por lo menos previo a las vanguardias del siglo XX.

La pintura empezó entonces a representar la música a través de la traducción, ya no mostrando el acto de tocar, sino tratando de homologarlo al de pintar; para eso se valió de las correspondencias objetivas-científicas o subjetivas-poéticas, y se-



Figura 51. El Oído. Brueghel el Viejo y Rubens, Óleo sobre tabla, 64 x 109.5 cm, 1617-18 e. c.

⁴⁸ La tradición de representar la música en la pintura es muy antigua, aunque en este texto citamos una obra alegórica, la representación de la disciplina musical fue transversal a todos los géneros clásicos de la pintura -Histórico, Retrato, Bodegón, etc.- y a todos los movimientos y estilos artísticos aún hoy. Teniendo eso en cuenta, hay que citar la investigación del Museo del Prado junto al Proyecto Iconografía Musical UCM, que fue presentado el 21 de junio del año 2011, que trata sobre esa representación, y traducción en algunos casos, de la música y la danza: "Por medio de un convenio de colaboración entre el Museo Nacional del Prado y la Universidad Complutense de Madrid, un grupo de investigadores integrado por musicólogos e historiadores del arte ha trabajado en la localización, catalogación y análisis de las pinturas con iconografía musical. El resultado es el considerable registro de cerca de 600 obras con representaciones de música y danza entre las aproximadamente 8.000 pinturas del fondo del Prado". Una de las piezas que fue objeto de estudio fue la citada en este escrito *El Oído*. El resultado en pieza de audio digital de cada obra está a disposición de los usuarios en la página del Museo. Véase: Proyecto Iconografía Musical UCM. "El sonido de la pintura en el Museo del Prado", Museo del Prado, <https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/el-sonido-de-la-pintura-en-el-museo-del-prado/eb949e8a-bcc6-4c21-8a2e-b6d5cbbb9acc> (Consultado el 29 de enero de 2020)

gún el autor, para generar o intercambiar códigos entre disciplinas. Entonces se “basada no tanto en la incorporación material de sonido o música en la obra de arte, sino en su relación de todo aquello que les une estructuralmente (color-timbre, ritmo, armonía, contraste-disonancia...), para reflejar tanto la plasticidad del fenómeno musical, el ritmo sonoro-visual de la vida o la armonía universal donde todo está vinculado”⁴⁹ que en términos del mismo Molina Alarcón “Esta asociación de lenguajes vendrá a ser más una relación transdisciplinar” que interdisciplinar o multidisciplinar o que en nuestro caso híbrida. El orfismo -relacionado con el nombre a la figura mitológica del músico poeta Orfeo- es un gran ejemplo de esta idea de traducción y proporcionará “un dinamismo rítmico del movimiento de los colores”⁵⁰ que dará a luz de la mano de Robert Delaunay una obra como *Ritmo eterno* (fig.55), en donde su nombre indica aún más fuertemente la relación que el autor plantea entre ambas artes, o también *Composición Ocho* (fig.56) de Kandinsky, obra paradigmática de su arte sintético lleno de colores vivos, discos y líneas rectas que recuerdan pentagramas y figuras musicales.



Figura 52. Tres mujeres tocando instrumentos musicales. Katsushika Ōi, Tinta y color sobre seda, 46.5 x 67.5 cm, 1850 e. c.

Aun así, el sonido, como fenómeno físico puede ser de origen natural o artificial y que sirve de materia a la música, que convencionalmente se define como un sistema ordenado y matemático, y que comparte con la materia color similitudes como su naturaleza de onda, la resonancia, la vibración, etcétera, rehúye de ser totalmente, hasta este punto de la historia



Figura 53. Concierto de flauta de Federico II el Grande en Sanssouci. Adolph Menzel, Óleo sobre lienzo, 205 x 142 cm, 1850-1852 e. c.

-principios del siglo XX- traducida totalmente a los códigos de la pintura. Pese a esto son los pintores quienes ven sonido que no pertenecía al ámbito musical, nuevas posibilidades para el escucha moderno. El pintor futurista Luigi Russolo en 1913 escribe *El Arte de los Ruidos*, que, de manera resumida, aboga a los sonidos de la industria, de la ciudad y de la cotidianidad de la modernidad, como la nueva materia para la música que consumirán los oyentes saciados de las obras del pasado. Carlos Bejarano escribe que:

“Russolo, poniendo en práctica sus reflexiones inventó y construyó los entonarruidos, una orquesta de instrumentos musicales dispuestos para entonar los ruidos. Aulladores, estruendores, crepitadores, rotadores, explotadores, gorgoreadores, zumbadores, silbadores hicieron parte de los primeros conciertos dados en Milán (1916), París y Londres (1914). Estos instrumentos mecánicos patentados en 1914 fueron contruidos como una caja de metal con un diafragma y una trompa, tenían en su interior cuerda metálica que se podía tensar manualmente para variar el tono y un mecanismo con manivela que actuaba sobre un dispositivo giratorio que

49 Miguel Molina Alarcón, “El Arte Sonoro”, *Itamar. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, n° 1 (2008): 248.

50 Loc. Cit.



Figura 54. Vanitas con violín y esfera de vidrio. Pieter Claesz, Oleo sobre lienzo, 36 x 59 cm, 1628 e. c.

rozaba la cuerda y generaba así el sonido característico de cada uno de los instrumentos.⁵¹

Este ejemplo se puede citar como un primer estadio de lo que luego, casi cincuenta años después, se conocerá como Arte Sonoro, y en este los instrumentos son a la vez objetos lo suficientemente particulares para que, si se recreasen hoy, pasarían fácilmente como una escultura o una instalación sonora en conjunto. Pese a ello, nota-

remos de aquí en adelante una ausencia casi total de la relación de la pintura y el sonido, que no sea lo que ya vimos: a través de un pintor haciendo ruidos o un cuadro intentando ser música. Sin embargo, en el ejercicio de Russolo se puede rastrear uno de los primeros indicios del arte sonoro desde el contexto de la disciplina artística y curiosamente no de la musical. Otro trabajo premonitorio del arte sonoro lo podemos ver en el libro *Estética radiofónica* de Rudolf Arnheim, en donde este teórico en los años treinta del siglo pasado señala que hasta ese momento "Tan solo hay dos artes que escapan de la vista y que están destinadas únicamente al sonido: la música y la radio"⁵² y que sumadas a estas hay otras artes en donde lo visual y lo sonoro se conjugan y cohabitan: el teatro, la danza y el cine. Pese a ello, Arnheim en el citado texto analiza la radio como el arte del sonido por antonomasia de su época, pues este no obedece necesariamente a las leyes matemáticas de la música, pero si integra a esta, la voz humana y sonidos de distintos orígenes para generar piezas para la escucha atenta y que además se debe experimentar en vivo, señalando la naturaleza temporal de lo sonoro y con ello su calidad de acontecimiento. En este libro también, muy pronto aparecerá acuñado el mismo término de "Arte sonoro" refiriéndose a la generalidad de los medios mencionados y su mayor capacidad, en contraposición de lo visual, de generar "acontecimientos dramáticos de manera más exclusiva"⁵³

Pese a estos primeros compases, el Arte sonoro que hoy se reconoce, ha sido poco a poco definido después de su existencia, es decir ha sido convenido un término aglutinante que engloba manifestaciones diferentes que se hicieron presentes desde principios de siglo XX, pero que tomó forma entre las décadas de los sesenta y ochenta, y se popularizó en la última década del siglo pasado. Por su naturaleza aglutinante, este arte sonoro vivió mucho tiempo -y aún permanece de manera remanente- en un limbo de definición o especificación, pero al ser un arte nacido y reforzado en las estéticas contemporáneas del arte de la segunda mitad del siglo XX es normal que sea tan borroso y esquivo. Amy Dempsey define en *Estilos, Escuelas y Movimientos* el arte sonoro de la siguiente ma-



Figura 55. Ritmo eterno. Robert Delaunay, Óleo sobre lienzo, 133.2 cm x 164.4, 1934 e. c.

51 Carlos Mauricio Bejarano, "Entonar el ruido" en *A vuelo de Murciélago. El sonido nueva materialidad*. (Bogotá: Editorial de la Universidad Nacional de Colombia, 2006), 52-53

52 Rudolf Arnheim, "El concepto de audición", en *Estética radiofónica* (Barcelona: Gustavo Gili, 1980), 21.

53 Ibid., 22.

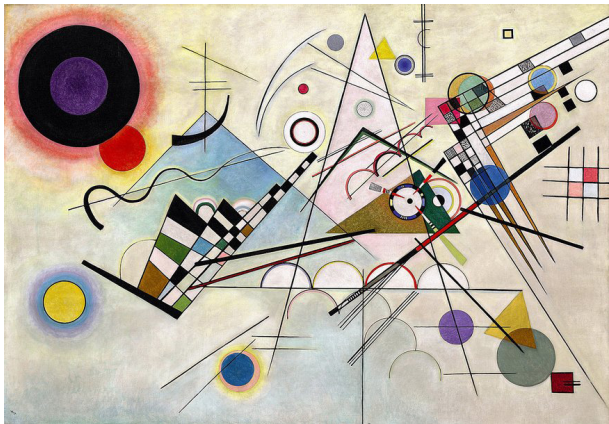


Figura 56. Composición Ocho. Kandinsky, Óleo sobre lienzo, 140 x 201 cm, 1923 e. c.

nera:

“ El Sound art (o audio art, 'arte del sonido') alcanzó el reconocimiento como movimiento artístico a finales de los años setenta, y adquirió un gran éxito durante la década de 1990, cuando los artistas de todo el mundo se volcaron en la producción de obras en las que se utilizaban sonidos. Estos podían ser naturales, creados por el hombre, musicales, tecnológicos o acústicos, y las obras se presentaban en forma de ensamblaje, instalación, vídeo, performance o arte cinético, aunque también se

utilizaban medios como la pintura y la escultura.⁵⁴

En la definición de Dempsey podemos notar la inclinación del arte sonoro por ser presentado con otros medios del arte, aunque, curiosamente ella incluye a la pintura en esta definición y esta “brilla por su ausencia” en piezas sonoras de naturaleza híbrida del arte reciente; pese a que, como hemos visto, fue el primer medio que buscó atrapar la materia sonora. Esto es precisamente importante porque “son artistas visuales los que realizan obras constituidas preferentemente de sonido... no se inserta como una evolución contemporánea del lenguaje musical, ni tampoco como una manifestación propia de las músicas”⁵⁵, es decir el arte sonoro lo hacen los artistas, que muchas veces no tienen formación musical, y no los propios músicos. La problemática en el arte es la naturaleza del sonido y sus posibilidades expresivas sin una “composición matemática” propia de la música, esto es claro en la pieza musical 4:33⁵⁶ de John Cage, una composición de piano totalmente conformada por silencios en la partitura y que indaga y cuestiona el quehacer del músico (en cuanto a la figura del genio o interprete virtuoso) y la naturaleza del sonido “musical”, al destacar solo la idea y la función del “silencio” que está en concordancia con otras obras como la serie White paintings de Rauschenberg. Pese a todo lo anterior este texto no quiere indagar las diferencias entre la disciplina musical y el arte sonoro, pues además de ser una empresa hasta cierto punto infértil, no es el propósito final, lo importante es anotar su origen y el porqué de sus manifestaciones en el Arte.

Pese a ello, aquí es importante anotar un hecho fundamental en el cómo se consume la obra sonora en diferencia a la obra visual, ya que la primera, en cuanto a acontecimiento, es una experiencia que opera de manera elíptica, es decir viaja desde el emisor e invade el espacio rodeando al espectador antes que él, tentado naturalmente, en algún punto situó su atención en buscar la fuente de lo que percibe y que, en muchos casos, no es necesario esto último para que el acontecimiento cumpla con su agencia; por el contrario, la experiencia visual, de la pintura que es lo que nos compete, implica que el espectador vaya hasta la pieza, que lo invita a recorrerla y a contemplarla sin dejar que la experiencia sea

⁵⁴ Amy Jo Dempsey, *Estilos, Escuelas y Movimientos*. (Barcelona: Blume, 2002), 284.

⁵⁵ Molina continua y reitera que al arte sonoro no nace desde la “oposición a la música convencional: “anti-música” (Fluxus), “a-música” (Nam June Paik), “música abierta” (Juan Hidalgo) o “no-música” (Francisco López) ... , donde estas diferentes negaciones de la convención musical vienen a significar, también, una afirmación de la música, otra forma de entenderla y valorarla.” Sino más bien, debido a la inquietud de los artistas por explotar el fenómeno del sonido como materia creativa. Miguel Molina Alarcón, “El Arte Sonoro”, *Itamar. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, n° 1 (2008): 249-240.

⁵⁶ Véase: Joel Hochberg. “John Cage’s 4’33””. Vídeo de Youtube, 7:44. Publicado el 15 de diciembre de 2010. <https://www.youtube.com/watch?v=JTEFKFiXSx4&t=3s>. Consultado el 15 de abril de 2020.

envolvente. Para resumir lo anterior en una frase: En el acontecimiento sonoro la experiencia física va, rodea y atraviesa al espectador desde una fuente, mientras que, en la experiencia física de lo visual de la pintura, es el espectador el que va hacia la fuente. En esta diferencia radica la potencia y a la vez la dificultad de unir estas dos experiencias y generar piezas híbridas, pero eso se abordará más adelante.

El objeto, por el contrario, ha sido más afín con el sonido y esto debido quizás a que desde tiempos inmemoriales, el ser humano ha imaginado, proyectado o producido todo tipo de ingenios que han pretendido capturar, atesorar y reproducir esta materia etérea. Bejarano nos recuerda que:

“ La historia nos cuenta de la existencia de muchos objetos artificiales que poseían sonido o voz propia, de mecanismos y autómatas que generaban movimiento y sonido y de dispositivos para reproducir sonido. La gran cantidad de artefactos con sonido propio van desde idealizaciones literarias o leyendas, pasando por proyectos teóricos con viabilidad técnica, hasta llegar a verdaderos objetos funcionales .⁵⁷



Figura 57. Ruido Secreto. Duchamp, Hilo de algodón, tornillos y latón, 12.7 x 15.2 x 15 cm, 1916 e. c.

Entonces es por ello por lo que nos sea fácil relacionar un sonido específico con un objeto, como se hacía en las representaciones pictóricas clásicas, o, para ser más cercano a la vida diaria, cuando escuchamos el sonido de un motor, la imagen que viene a nuestra memoria es la máquina que lo produce y no nos detenemos en el sonido en sí mismo. Duchamp y



Figura 58. Mengele - danse macabro. Jean Tinguely, Chatarra, cosechadoras hechas por Mengele (Augsburgo), cráneo de hipopótamo, motor eléctrico, 300 x 440 x 420 cm, 1986 e. c.

Man Ray son los progenitores de la idea del Objeto Sonoro que luego evolucionará en la Escultura Sonora. Este objeto no era necesariamente un instrumento, como en el caso de Russolo o la deformación y recreación plástica como en el ejemplo de las Guitarras ya citadas de Picasso; sino un Readymade como en el caso de la pieza de Duchamp, *Ruido Secreto* (fig.57) en donde el sonido producido por el objeto oculto dentro del ovillo flanqueado por dos láminas de metal es la única referencia de este último y el espectador al interactuar con

la pieza tratará de descifrar esa identidad, o, por otro lado, una construcción escultórica como las máquinas de Jean Tinguely, como *Mengele - danse macabro* (fig.58) conjunto de varios de estos artefactos que al moverse producen sonidos de diferentes calidades y clases.

El arte sonoro se presenta en forma de instalación, sobre todo en la creación de “ambientes” que se generan por medio del sonido como materia, y su vez, en ocasiones, mostrando a los objetos productores y reproductores de este como parte de la obra. El uso del

⁵⁷ Carlos Mauricio Bejarano, “Entonar el ruido”, en *A vuelo de Murciélago. El sonido nueva materialidad*. (Bogotá: Editorial de la Universidad Nacional de Colombia, 2006), 16.

sonido en esta disciplina fue permitido gracias a nuestra posibilidad histórica de manejarlo,

“ ahora podemos crear una materia sonora separada de sus condiciones causales, sin referentes a sonidos conocidos por el lenguaje, la música o la vida cotidiana; es una nueva materia generable artificialmente, que se fija y se manipula a gusto, que se ausculta con fino detalle, que se hace repetible y reproducible en series de réplicas, y, en fin, que se ha convertido en una materia a la vez sintética y abstracta, tangible, objetual y sólida”⁵⁸



Figura 59. El Motete de cuarenta partes. Janet Cardiff, Sonido digital y altavoces, 14 min. bucle con 11 min. de música y 3 min. de intermedio, 2001 e. c.

y esto que las instalaciones sonoras se hayan aventurado, en su propósito de constituirse como experiencia inmersiva para el espectador, en el paisaje, género derivado de la pintura, creando más coincidencias entre dos disciplinas esquivas entre ellas. Estos paisajes se crean al usar la materia sonora a manera de planos diferenciados que incentivan al espectador a generar espacios e imágenes de los mismos; entonces, esto se logra gracias también a que este tipo de instalación que como, en palabras de Clara Garí (2000) “toda instalación –también la sonora, como expansión de aquella- nace para dialogar en interferir/ resonar con un espacio concreto que alberga...además de ser espacio que ocupa, es también tiempo que pasa”⁵⁹ y eso cercano a nuestra experiencia del mundo real y de nuestros paisajes reales. Estas instalaciones aparecen entonces hasta la década de los ochenta y se popularizan en los noventa y durante el siglo XXI; la pieza *El Motete de cuarenta partes*⁶⁰ de Janet Cardiff (fig.59) donde cuarenta altavoces ubicados haciendo un ovalo y orientados hacia el centro del mismo reproducen parte de una pieza, alterando la experiencia de un Motete -pieza musical polifónica creada en el siglo XIII para ser cantada en iglesias-, recreando un nuevo ambiente o paisaje, en donde el espectador ya no está frente al coro sino dentro del mismo, o *Estrépitos*⁶¹ (fig.60) de Carlos Mauricio Bejarano, obra que a partir del hecho histórico conocido como *el tiempo del ruido*, -un acontecimiento sucedido en el siglo XVII en la entonces Santafé, capital del Nuevo reino de Granada, donde se escuchó durante un tiempo un ruido extraño y envolvente acompañado de un fuerte olor a azufre- genera una pieza sonora que irrumpe, a



Figura 60. Estrépitos. Carlos Mauricio Bejarano, Sonido digital, 4:33 min intervalos de 15 min., 2012.

58 Ibid., “Materia Sonora”, 100.

59 Cita encontrada en Miguel Molina Alarcón, “El Arte Sonoro”, *Itamar. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, n° 1 (2008): 252.

60 Véase: KOED Arts. “One Collective Breath: Janet Cardiff’s ‘The Forty Part Motet’ | KOED Arts”. Vídeo de YouTube, 5:26. Publicado el 5 de diciembre de 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=rZXBia5kuqY>, Consultado el 24 de abril de 2020.

61 Véase: Carlos Mauricio Bejarano, “ESTRUENDOS”, *Mauricio Bejarano*, sin fecha, http://www.mauricio-bejarano.com/plasticasonora_htmls/plasticasonora_estruendo.html, Consultado el 12 de mayo de 2020.

través de altavoces, en el paisaje y en la cotidianidad de los transeúntes que circulan las calles del centro de Bogotá.

A diferencia que, con el objeto, el espacio o la instalación, el sonido con la pintura, pese a tener cualidades formales similares que algunos artistas notaron, se rehúyen mutuamente a convivir en relaciones simbióticas e híbridas. Pese a ello es un gran campo de exploración que permite vislumbrar cómo las cualidades de cada materia pueden generar nuevos códigos y lenguajes, ya no desde la traducción de estos, sino como un trabajo conjunto en que las naturalezas de los medios sirvan como potencia para la expresión artística. El reto es, pues, que la pintura, o mejor dicho los pintores, que ya lo han hecho sobre todo en el campo objetual e instalativo, rompan su ensimismamiento y vean en estas posibilidades híbridas ese lugar de renovación o de abrevadero de nuevos horizontes creativos. Así pues, como ya existe los términos de pintura-instalación o pintura-objeto, también aparezca el de pintura-sonora y para ello la hibridación de medios es el camino que se propone las artes desde hace más de medio siglo y que el arte pictórico se ha resistido a entrar. En el siguiente apartado de este camino se pondrá sobre la mesa las nociones, pertinencias y la posibilidad histórica de la Hibridación poniéndola primero en contraste con las técnicas que se han desarrollado para la unión de expresiones artísticas, como el collage y el assemblage.

1.3 Unión, mezcla, assemblage o collage: la hibridación

“Hibridación” es un término que ya ha ido apareciendo en estas páginas hasta este punto y como parte del problema que se está tratando en esta investigación, debe tener su lugar para ser definido. Para ello es importante primero desglosar los antecedentes reflejados en acciones, técnicas y estrategias que han sido de uso común por los autores para la creación de sus obras y así hacer una definición que esclarezca más la noción de eso a lo que aquí se nombra hibridación; que, en los últimos años, se ha tomado como una palabra que hace las veces de comodín, es decir cómo termino al que se le asigna distintos significados según sea la necesidad del que lo usa, pero cercanos a nociones cómo unión, mezcla, mestizaje o sincretismo.

Hay que comenzar desde una acción y efecto: unión, refiere al acto de juntar o acoplar y que además puede ser casi un axioma en el contexto en el que nos encontramos, Sin embargo, hay que tener en cuenta que para que haya unión, las partes que la conforman no deben perder su identidad. En la historia del arte el acto de unir se ha determinado de diferentes maneras, por ello, no es igual la concepción utilitaria de unión de los elementos plásticos de un cuadro en el barroco, que se hacían en función de lograr una unicidad icónica de la pieza, por ejemplo en la *Dánae* (fig.61) de Rembrandt, a la acción de juntar esos elementos plásticos y elementos exter-

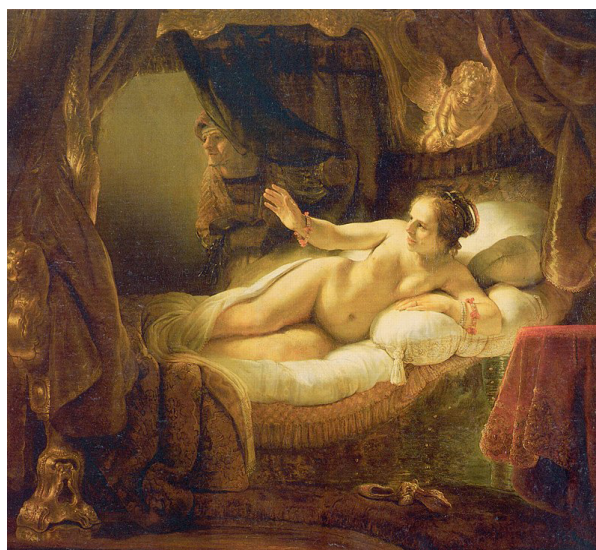


Figura 61. *Dánae*. Rembrandt, Óleo sobre lienzo, 185 x 203 cm, 1636 e. c.



Figura 62. Nedick's. Richard Estes, Óleo sobre lienzo, 121.9 x 167.6 cm, 1970 e. c.

nos de diversa índole en una pieza como la ya citada *Cama de Rauschenberg* que busca más una unicidad conceptual a partir de la potencias poéticas de cada una de las partes. En estos dos ejemplos, en donde el elemento común es una cama, hay una diferencia esencialmente obvia entre la unión en el cuadro de las pinceladas, su modulación, orientación y los valores cromáticos intrínsecos de estas para representarla, a la operación de unión que implica disponer materia pictórica sobre un lecho que se presenta así mismo en vertical resignificándose en el espacio artístico: además de que juntos son un ejemplo paradigmático de la dialéctica entre la "falsedad" mimética propia de la representación pictórica y el aire de "veracidad" que tiene el objeto presentado para intervenir un espacio artístico, pese a que las dos son puestas en escena, es decir ficciones, también en ninguno de los casos los elementos constitutivos -las unidades plásticas por un lado y los objetos y las materias por otro- pierden su identidad. Lo anterior es importante porque al hablar de hibridación, lo ideal es que coexistan las sumatorias de diferentes uniones y ser reconocibles en ellas y de cada una sus características heterogéneas. Si tomamos los

ejemplos citados -sin ahondar si estas ya son obras híbridas o no, sino como unicidades- idealmente en una obra híbrida resultante entre estos, debe estar presente la unión utilitaria de los elementos plásticos con fines icónicos y la de esos mismos con elementos externos con fines conceptuales.

La mezcla, por otro lado, es una resultante del acto de unir o juntar e implica en el sentido de las relaciones en los objetos y hechos artísticos que los elementos en ellos se compenetren a niveles físicos, virtuales o intelectuales, resultando en una nueva materia con unas características definidas por las aportaciones de cada pieza. Si se remite a la definición básica desde la química encontramos dos tipos de mezclas: la homogénea y la heterogénea; la primera se da en el caso en que los elementos o partes empleadas en la acción de juntar se compenetran hasta tal grado que no se distinguen de manera individual, aplicado al caso de una obra de arte está *Nedick's* (fig.62) pintura hiperrealista de Richard Estes, que es un ejemplo de mezcla homogénea a nivel virtual pues las unidades plásticas de la pintura como el color, la composición, la mancha, la modulación, etc., se mezclan de manera precisa para lograr el efecto de trampantojo que llega hasta engañar el ojo del espectador desprevenido que no puede, en algunos casos, distinguir el origen de dichas unidades o de la técnica en general con la que fue realizada esta pieza; por otro lado, la también hiperrealista *Lucas* (fig.63) obra de Chuck Close, visibiliza pequeñas unidades cromáticas cuadradas, un antecedente más junto a obras de Seurat o Signac

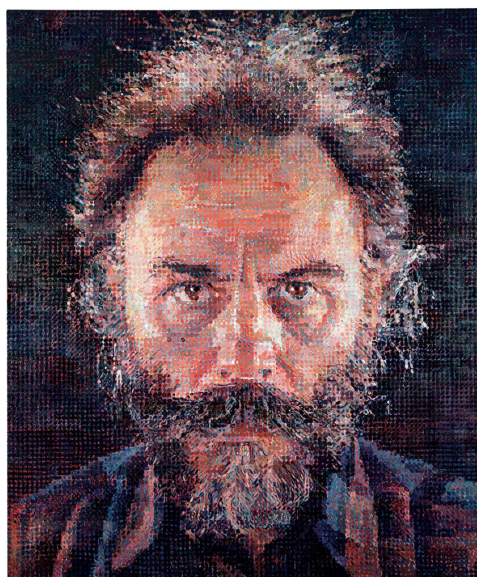


Figura 63. Lucas. Chuck Close, Óleo sobre lienzo, 2.54 x 2.13 cm, 1986-87 e. c.

de la noción de pixel de la era digital, que no alcanzan a tocarse entre sí pero que en conjunto construyen el retrato de Samaras, esta pieza es un ejemplo claro del tipo de mezcla heterogénea también a nivel virtual en donde las partes plásticas, pese a estar unidas, pueden ser distinguidas e incluso conservan su identidad frente a la referencialidad icónica de la pintura. Ahora bien, en el caso de la hibridación como un hecho artístico conjunto y de manera concordante al punto anterior, encuentra en la mezcla de naturaleza heterogénea su asiento, pues como se ha insistido antes, las partes que aportan y son indispensables para el conjunto de la obra híbrida se pueden identificar claramente, conservando cierta individualidad e identidad.

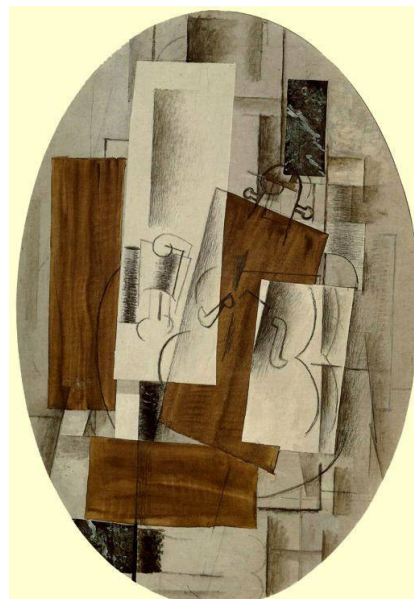


Figura 64. Violín y vaso. George Braque, Óleo, carboncillo y papel sobre lienzo, 116 x 81 cm, 1913 e. c.

Sí la unión y la mezcla hacen referencia a una acción de dos o más elementos que crean una realidad nueva con sus propias lógicas; el collage, es, además, la técnica resultado del contacto entre un elemento extraño con las convenciones propias de siglos de tradición pictórica. Más que rastrear el origen histórico del collage, que ya es bien sabido que viene del trabajo simbiótico de experimentaciones que tuvieron George Braque y Picasso a inicios de la segunda década del siglo pasado y su constante evolución y presencia en el arte desde ese momento, es importante entender el espíritu que este implicó e implica aún en nuestro contexto. El Collage es una técnica nacida en la bidimensionalidad de la pintura y tendrá su evolución técnica y conceptual en el apenas posterior Assemblage, Marchan Fiz plantea que:

“ El «collage» insertaba los materiales reales en el ámbito del cuadro y una elaboración de estos en este contexto. El «collage» era consecuencia lógica de la concepción cubista de la obra: objeto autónomo y estructurado...Estas experiencias cubistas son los albores del desarrollo del «principio collage» que se extenderá durante todo el siglo XX; desde los pictóricos a los plásticos (ready-made, objet trouvé, surrealista, construcciones y «assemblage»), del «collage», de acontecimientos como «happening» a los espaciales como los «ambientes» objetuales. El «collage» inauguraba la problemática de las relaciones entre la representación y lo reproducido, restableciendo la identidad entre ambos niveles.⁶²

Este *Principio Collage* sucede como resultado del cambio ideológico que tendrá lugar en la transición entre el cubismo analítico y el sintético, en donde “en cambio de la organización volumétrica, aparece la superficial; el objeto no se desarrolla desde la profundidad, sino en el plano delantero del cuadro, en superficies grandes y claras”⁶³ y donde ya no es necesario representar la realidad a través de la simultaneidad de vistas en un mismo plano, provocando una volumetría geométrica, sino en expresar ese tiempo paralelo haciendo hincapié en las formas y en las potencias propias de la pintura, como su materialidad, cromaticidad y su naturaleza plana. Sin este paso, no hubiera sido necesario incorporar un objeto extraño que evoque a un objeto representado o que reorganice el espacio bidimensional de la

62 Simón Marchán Fiz, “El principio Collage”, en *Del Arte objetual al Arte de concepto*. (Madrid: Akal, 1994), 160-61

63 Wescher Nos indica en su *Historia del Collage*, que la técnica como tal ya existía previamente a las experimentaciones cubista, en todo tipo de aplicaciones, como la publicidad, la industria editorial, etc.; pero es en el contexto de la aparición de estos Papier-collés que se introduce por vez primera en el ámbito de las Artes visuales. Herta Wescher, “Los cubistas y su círculo”, en *La historia del Collage. Del cubismo a la actualidad*. (Barcelona, España: Editorial Gustavo Gil, 1976), 24.

obra en sus dimensiones, sobre todo cromáticas, sin llegar a la referencialidad; entonces no hubiera habido esa "combinación de intuición y reflexión visual que apunta a superar las contradicciones de la figuración y la representación ahogadas en la receta artística postimpresionista"⁶⁴. El Collage es, en síntesis, según Albert Ràfols I Casamada "la idea de incorporar algo prefabricado, algo que, como diría Braque, constituye una certeza en medio de una obra en la que todo el resto está figurado, representado o sugerido"⁶⁵, es entonces, la irrupción de un objeto de nuestra realidad en la realidad pictórica sea esta ilusionista o no. Esto último es la constante del collage y trascenderá hasta formar piezas hechas totalmente de objetos descontextualizados. Así pues, pasamos de *Violín y vaso* (fig.64) en el cual solo estarán presentes los pedazos descontextualizados de papel rectangular de tonos sienas, pero que en la lógica pictórica complementa los grises blancos y negros, además a las formas geométricas angulosas y ondulantes de la composición; a pasar por piezas que usan el collage como unidad de constitución, sea este capturado por medios como la fotografía y formado por la composición de recortes de diarios en el autorretrato dadaísta *ABC* (fig.65) de Hausmann, o siendo parte de un mapa mental sobre su propio soporte, a partir de los fragmentos del mapa de París junto a gestos gráficos, como en *La Ville nude* (fig.66) pieza situacionista de Debord. En estos últimos dos ejemplos, se ve como para Dadá el Collage y sus variantes, será la herramienta perfecta que ayudará, por medio de la introducción de materiales no artísticos, aproximarse al anti-arte y a romper la frontera entre arte y vida.⁶⁶



Figura 65. *ABC* (autorretrato). Raoul Hausmann, Impresión de plata sobre gelatina, 15.1 x 10.1 cm, 1923 e. c.

El Collage, entonces, es la primera técnica de la vanguardia que se acerca a la noción híbrida, es una unión, que puede ser mezcla heterogénea, entre medios del arte, que nació de la necesidad de romper con la lógica del "cuadro-ventana" a nivel visual y crear nuevas lógicas, asociaciones y diálogos, por ende, su éxito.

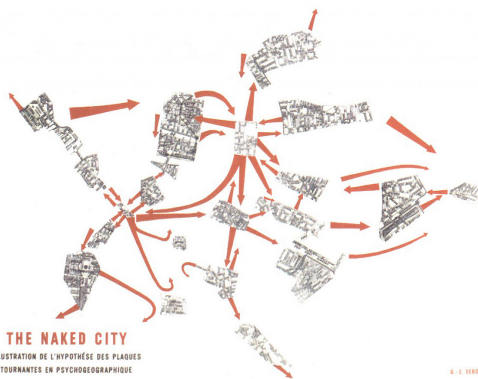


Figura 66. *La Ville nude*. Guy Debord, Collage sobre papel, 33 x 47.5 cm, 1957 e. c.

El assemblage, por otro lado, comparte el espíritu del collage y en muchos casos han sido usados como sinónimos conceptuales debido a su naturaleza de unión heterogénea de objetos recontextualizados; pero, en términos prácticos, si el Collage nace y vive en las dos dimensiones, el Assemblage lo hace en las tres. Pablo Joaquín Estévez Kubli define que el término assemblage "viene del francés assembler, que en su acepción

64 Miguel Ángel Muñoz, "El Collage: Un juego visual poético", *Casa del Tiempo* 4, nº 69-70 (2013): 76.

65 Wescher, Op. Cit., "Prólogo", 9.

66 Fiz, explica el valor que Dadá da al principio de Simultaneidad, "entendida (esta última) como una sucesión sin coordinar, casual, como principio dominante en la vida cotidiana" y continua explicando como las experimentaciones con el Collage, gracias ayudaban aplicar ese principio "Aceptándola como principio en la vida y en el arte, acudieron al «collage» en todos sus géneros, pensando que el empleo de materiales no artísticos abocaría al «anti-arte», a una superación de la frontera «arte-vida»". Simón Marchán Fiz, "El principio Collage", en *Del Arte objetual al Arte de concepto*. (Madrid: Akal, 1994), 161.

simple quiere decir unir un objeto o pieza con otras...configuramos la creación de otro objeto con características diferentes a las piezas que lo conforma. En cierto modo, el ensamblaje o montaje resulta una especie de assemblage y collage en tercera dimensión”⁶⁷. El Collage puso sobre la mesa, la incorporación del objeto fabricado -es decir el objeto producto del sistema de producción industrial dentro de la lógica del Arte, pero en un primer estadio, valiéndose del cuadro para entrar en ella. Por su parte, el assemblage, ya no se valdrá del cuadro y presentará al objeto en sí mismo y el origen de éste será indistinto, según William Seitz:

“ Aunque la historia del collage es principalmente urbana, en el arte ensamblado, los materiales naturales son tan comunes como “basura” u objetos manufacturados más nuevos. ¿No sentimos la mayoría de nosotros nuestro primer placer ingenuo en “objetos encontrados” en la playa o en el bosque? Uno no puede separar incluso la naturaleza “intacta” del medio de ensamblaje.⁶⁸



Figura 67. Zapato y vaso de leche. Salvador Dalí, Materiales diversos, 48 x 24 x 14 cm, 1932 e. c.

Así pues el objeto recontextualizado y ensamblado en las vanguardias será preferentemente el de origen industrial, ejemplo de ello es *Zapato y vaso de leche* (fig.67) objeto surrealista de Dalí; más tarde el objeto de la naturaleza será incluido, hasta el punto de ser el



Figura 68. Sin título. Jannis Kounellis, Piedras y estructura arquitectónica, dimensiones variables, 1969 e. c.

centro de las obras, así como Jannis Kounellis propone desde 1969 una obra conformada por piedras crudas de origen local apiladas dentro de un vano que corresponde a una puerta (fig.68), el assemblage en esta pieza sucede entonces entre las piedras y la arquitectura. Con todo lo anterior, se puede señalar que tanto el collage y como el assemblage son técnicas primigenias en la realización de obras arte, que son precedentes o son lo que acá llamamos una obra de naturaleza híbrida; pues a partir de la unión, combinación y recontextualización que éstas hacen posible, se dan diálogos entre materiales, objetos y a mayor escala los medios. Es en este último, que también se le puede decir la escala de las disciplinas, en donde estas técnicas, junta a otras, dan como resultado hibridaciones.

Entonces cuando hablamos de hibridación o de obras de arte de naturaleza híbrida, estamos hablando, en resumen, de la unión heterogénea entre dos o más

67 La traducción de estos términos puede ser problemática, pues Assembler puede traducirse como *Unir* y el termino español *Ensamblaje* como *Rejoindre*, este último sin embargo también puede traducirse como *Reunirse*. Pablo Joaquín Estévez, “El ensamblaje escultórico: análisis y tipologías objetuales en el Arte Contemporáneo Mexicano”, (Tesis de Doctorado, Universitat Politècnica de València, 2012), 24.

68 “Although the history of collage is primarily urban, in assembled art natural materials are as common as “junk” or newer manufactured objects. Did not most of us feel our first naive delight in “found objects” on the beach or in the forest? One cannot separate even “untouched” nature from the medium of assemblage” William Chapin Seitz, (1961). “The Collage environment”, en *The art of assemblage* (New York: The Museum of Modern Art, 1961) 76. Traducción propia.

medios, a través de técnicas, como las ya mencionadas u otras, que posibiliten su coexistencia simbiótica en una obra de arte. Las piezas híbridas son de carácter interdisciplinar y transdisciplinar y generalmente son nombradas en polinomios: La pintura-instalación, la escultura-sonido, La instalación-performance-dibujo, etc. según sean las calidades técnicas y conceptuales del creador para hacer este tipo de piezas, pues además implican, necesariamente, un equilibrio entre los medios sin que ninguno sea preminente al otro. Esto último se puede explicar de manera más precisa si se piensa, por ejemplo, en una relación entre pintura e instalación: si un cuadro es solo un objeto dentro de una instalación, al igual que si este fue realizado para ser instalado en un lugar específico, no se puede hablar de un hecho artístico híbrido, sino de obras con medios definidos con algunas características de otro; por ello, para continuar este ejemplo, para que haya hibridación, el objeto pictórico ha de ser pensado cómo indispensable a nivel visual, técnico y conceptual, para entrar en diálogo con el espacio y los demás objetos que interviene y a su vez aportar con sus potencialidades propias, al discurso instalativo resultante.

La palabra híbrido y sus derivaciones idiomáticas en el arte, los estudios culturales y las ciencias sociales, provienen del préstamo terminológico y conceptual de la ciencia biológica, que define como híbrido a todo ser resultante del cruce entre dos individuos de dos especies distintas y que comparte características de ambas. Mieke Bal en su escrito *Conceptos viajeros en las humanidades* reflexiona a este respecto:

“¿Cómo es posible que este concepto biológico, que tenía como su “otro” un espécimen auténtico o puro, que asumía que la hibridación provocaba la esterilidad y que aparecía frecuentemente en el discurso imperialista con todos sus dejos racistas, haya pasado a indicar un estado idealizado de diversidad postcolonial? Es posible porque viajó. Se originó en la biología del siglo diecinueve y en principio se utilizó en sentido racista. Después cambió, moviéndose a través del tiempo, hacia Europa del Este, donde se encontró con el crítico literario Mijail Bajtín. Viajó de nuevo hacia el oeste y finalmente pasó a tener un papel breve pero protagonista en los estudios postcoloniales, donde fue criticado por sus preocupantes connotaciones, incluidos los restos históricos de la epistemología colonial.”⁶⁹

En este recuento de Bal podemos observar cómo la apropiación de un término surgido en un siglo donde se construyeron o consolidaron categorías duras, por ejemplo, las disciplinas en el arte o los géneros en la pintura, se ha vuelto la expresión idiomática que designa la amalgamación, sea en las ciencias sociales, naturales o las humanidades, y que, con el espíritu y valores de nuestros días, al contrario que en el pasado, es bien vista y deseable. Esto es así porque “los conceptos nunca son meramente descriptivos; también son programáticos y normativos. Por tanto, su uso tiene efectos específicos. Tampoco son estables; están asociados a una tradición”⁷⁰ misma que “cambia sin que sus habitantes se des cuenta, los paradigmas a pesar de su resistencia”⁷¹. Aplicado entonces a la disciplina artista se puede definir de manera reiterativa, entonces, en resumen y de manera concluyente de este apartado, que una pieza híbrida es la resultante de la unión heterogénea de dos o más disciplinas artísticas y que presenta rasgos más o menos equilibrados de las mismas.

Ahora es importante aclarar que este término que se propone aquí tiene un gran precedente en la historia del arte o mejor dicho de la teoría del arte. En los años sesenta el artista estadounidense Dick Higgins, observando los notorios cambios en la concepción del tér-

69 Mieke Bal, “Concepto” en *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. (Murcia, España: CEN-DEAC, 2009), 38-39.

70 Ibid., 43-44

71 Ibid.

mino arte y el surgimiento de distintas formas de expresión alejadas o no interesadas en las categorías tradicionales de los medios, trascendiéndolos, juntándolos y poniéndolos en constante dialogo -como se ha visto en ejemplos anteriores- acuño el término intermedia. En el ensayo del mismo nombre Higgins desarrolla su concepto en las primeras líneas cuando escribe que "Mucho de los mejores trabajos de arte que se están produciendo hoy parecen estar entre los medios. Esto no es casualidad. El concepto de separación entre medios surgió en el renacimiento"⁷² que está en concordancia con lo aquí explorado en la primera sección en donde se vio cómo la pintura, como medio separado, nació se desarrolló y cristalizó entorno al renacimiento y los primeros signos de ruptura de esto se da con el advenimiento de las vanguardias. Sin embargo, como Dick Higgins señalará en el citado ensayo, en los años sesenta aún la pintura ese ese gran medio-objeto con el cual se especulaba en el mercado del arte, la intermedia, es decir, los procedimientos para generar obras de arte que hace uso de uno o más medios para su desarrollo y agencia en el mundo, está en contraposición a esto e implicaba un arte más bien, alejado de los viejos valores estáticos. Ahora bien, en este breve ensayo Higgins no repara mucho en cómo opera su intermedia, solo lo usa cómo termino paraguas para la acción de juntar, mezclar y unir diferentes medios en productos culturales, esto es claro cuando habla de la obra de John Cage como una intermedia entre música y filosofía o de Emmett Williams y Robert Filliou cómo otro intermedio entre escultura y poesía⁷³. Aquí está filón de diferencia entre la propuesta, verdaderamente visionaria de Higgins, y la que se hace en estas páginas, y es que esta última esta pensada para nombrar la estrategia de producción de los productos surgidos entre el dialogo entre solo los medios o disciplinas que se enmarcan en las Artes Visuales y no, por lo menos ahora, entre estos y de otros provenientes de otras formas de conocimiento, que y esto léase como un comentario personal es algo que ya hace desde hace mucho tiempo el arte.

Finalmente, para dar por terminada esta sección, hay que aclarar un punto sobre la Hibridación: teniendo en cuenta que se ha hablado que la hibridación es esencialmente un proceso de creación por el cual se apela a dos disciplinas -sea pintura, instalación, video o cualquier otra- dentro de las artes visuales -no entiendo este como disciplina en este nivel-, para generar una propuesta artística que haga uso de las estrategias y los paradigmas de ambas en su construcción y posterior agencia, entonces ¿Es ésta una práctica artística de naturaleza interdisciplinar, transdisciplinar o multidisciplinar? Para responder este cuestionamiento, se verá algunas definiciones de estos términos.

Por un lado, la multidisciplinariedad la plantean Rodríguez-Shadow y Hernández Castro que "ocurre cuando la solución a un problema requiere obtener información de más de una ciencia sin que signifique que las disciplinas que convergen sufran una transformación o se enriquezcan"⁷⁴. En esta definición las autoras dan a entender que lo multidisciplinar se da como fenómeno, cuando varias áreas, ciencias o medios convergen en un fin, sin que haya interacción entre ellas o necesariamente una hoja de ruta común. Con lo anterior se puede afirmar que la naturaleza de la hibridación no es multidisciplinar, porque el fin último, la obra, no se aborda con manifestaciones o disciplinas por separado e independientes entre sí; es más, como se ha mencionado antes, la obra híbrida necesita que todos sus compo-

⁷² "Much of the best work being produced today seems to fall between media. This is no accident. The concept of the separation between media arose in the renaissance". Dick Higgins, "Intermedia", en *INTERMEDIA: The Dick Higgins Collection at UMBC* (Baltimore county: University of Maryland, 2003), 38. Traducción propia.

⁷³ Ibid., 42.

⁷⁴ María Rodríguez-Shadow y Rocío Hernández Castro R., "Interdisciplina, Transdisciplina, Multidisciplina y Pluridisciplinariedad en el trabajo académico", en *VI congreso nacional de profesores investigadores del INAH "Refundemos nuestra delegación sindical"*. (Oaxtepec, México, 2012), 10.

nentes y disciplinas sean indispensables para su funcionamiento y que estén relacionados de manera complementaria entre sí. Por el contrario, un ejemplo de algo multidisciplinar en el Arte es por ejemplo las viejas catedrales barrocas, que además de ser un producto arquitectónico, necesitaron ser embellecidas y decoradas con esculturas, pinturas, objetos suntuarios de orfebrería y ebanistería, etc. que hoy podemos ver como un conjunto, pero también a cada producto cultural de estos de manera separada.

Ahora bien, continuando con el siguiente enfoque disciplinario, la transdisciplinariedad, se ve que el artículo 3 de la *Carta de la transdisciplinariedad*, propone que:

“ La transdisciplinariedad complementa el enfoque disciplinario. Hace emerger de la confrontación de las disciplinas, nuevos resultados que se articulan entre ellos; nos ofrece una visión de la Naturaleza y de la Realidad. La transdisciplinariedad no busca el dominio de varias disciplinas sino la apertura de todas a lo que las atraviesa y las sobrepasa .⁷⁵

Con esto se puede plantear que ésta propone llegar a un objetivo, atravesando de manera tangencial los límites de las disciplinas, es decir, que no importa de dónde provenga el conocimiento ni la frontera entre un área y otra, con tal que todas juntas trabajen en cumplir una meta. En esta definición tampoco encontramos la naturaleza completa de la obra híbrida, pues la transdisciplinariedad requiere en muchos casos el fin de fronteras entre disciplinas, algo que podemos definir como una mezcla homogénea para llegar a un objetivo y como vimos antes, lo híbrido es esencialmente heterogéneo. Sin embargo, esto último tiene sus matices y de igual manera va a haber obra híbrida en donde los límites entre disciplinas no sean tan claros, pero nunca llegando al punto de fundirse totalmente. Así pues, vemos en *Atrium Project* (fig.69) de Federico Herrero, como a través de pintar todo el segundo piso del Museo de Arte contemporáneo de Chicago (MCA) generando un paisaje abstracto, sobre toda la estructura arquitectónica (paredes, pisos, etc.) como las disciplinas pictórica e instalativa se tocan, mezclan, e incluso llegan fundirse, pero solo de manera breve, para continuar siendo diferenciables en la experiencia del espectador.

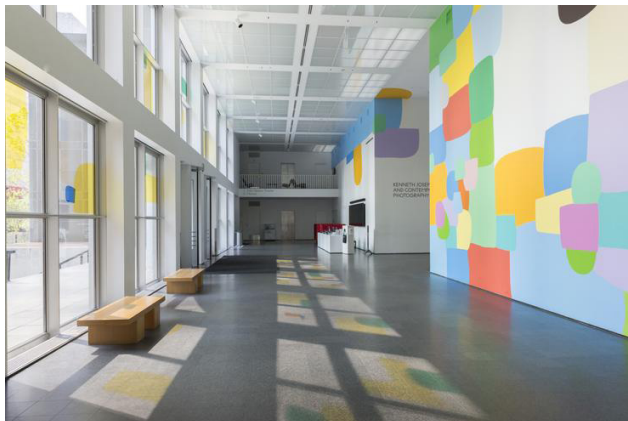


Figura 69. Atrium Project. Federico Herrero, Instalación de pintura acrílica y película adherible, dimensiones variables, 2018 e. c.

Por último, Tamayo y Tamayo nos define la Interdisciplinariedad como un “Conjunto de disciplinas conexas entre sí y con relaciones definidas, a fin de que sus actividades no produzcan de forma aislada, dispersa y fraccionada”⁷⁶, esto es teniendo en cuenta un objetivo único por el que sucede la interacción entre las disciplinas, que en el caso que nos ocupa, esa meta es la obra. En otras palabras, la interdisciplinariedad sucede cuando hay una mixtura de las prácticas e ideas de varias disciplinas para alcanzar un fin único, pero manteniendo los límites o fronteras entre ellas; es decir, son definibles y reconocibles, pero

75 Basarab Nicolescu, “Carta de la transdisciplinariedad” en *El manifiesto de la transdisciplinariedad*, trad. Norma Núñez-Dentin y Gérard Dentin (Mónaco, Francia: Ediciones Du Rocher, 1996), 121.

76 Mario Tamayo y Tamayo, “Multidisciplinariedad” en *Diccionario de la investigación científica*. (Ciudad de México, México: Editorial Limusa, 2004), 102.

al mismo tiempo interdependientes. Entonces, se puede decir que la hibridación como estrategia de producción es esencialmente interdisciplinaria, pues siendo reiterativo, en la obra como meta o resultante del proceso interdisciplinario, se pueden ver sus partes, las disciplinas que lo componen, sus fronteras más o menos obvias y lo imprescindible de cada una para el sentido de la pieza. Cualquiera de los ejemplos que hemos citado, sean estos más o menos cercanos a la noción de obra híbrida, cumplen con esta definición; es más, en el siguiente apartado, en donde se abordará la serie *Afuera, Encerrado*, se verá que dicha obra esta inserta en todas las condiciones hasta hora propuestas.

1.4 Antecedente directo de producción artística: *Afuera, encerrado*.

Al llegar a esta parte del actual escrito, es importante saber de dónde surgió el interés por estos temas y por qué la necesidad de hacer una investigación sobre ellos. Por eso, es necesario examinar el trabajo inmediatamente precedente, de una manera general y resumida, que permitan vislumbrar el proceso creativo y los cuestionamientos, inquietudes y problemáticas que heredó el presente trabajo y que han servido como hilo conductor de mi trabajo como artista en los últimos años. Es relevante también anotar, que además de dejar constancia de un antecedente en el propio quehacer artístico, también se pretende que este breve apartado sirva como descanso y permita hacer más sencilla la transición con el siguiente capítulo.

En los primeros días de agosto de 2017, se mostraba en el marco de la XXXVI Muestra de trabajos de grado de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia,



Figura 70. *Afuera, Encerrado 1*, Óleo sobre módulos de mdf, 155 x 190 cm, 2017.

el resultado de una investigación que duró más de un año y culminó en una serie pictórica de naturaleza híbrida. Este proyecto llamado *Afuera, Encerrado* es el precedente directo de la actual investigación; pues de él se desprenden muchos de los elementos que se presentan acá y que fueron descubiertos en el transcurso de las decisiones que involucraron el proceso creativo de cada una de las piezas que lo componen.

El proyecto antes mencionado, se compone de una serie de seis piezas pictóricas, que, por medio del tratamiento dado al soporte de las mismas, indagan, en primera instancia, el carácter instala-

tivo de cada obra, las relaciones que se entretienen principalmente con el espacio y luego, con las imágenes de cada pintura, compuestas de elementos figurativos y abstractos, que en suma construyen una puesta en escena que busca crear una experiencia diferente a la que un espectador tendría frente a un cuadro convencional. La serie al completo ha sido definida como de pintura-instalación, ya que aborda las problemáticas propias de cada medio de manera que cada una trabaja en pos de generar un hecho artístico híbrido.

La primera pieza de la serie fue proyectada y realizada a finales de 2016, pero los cues-



Figura 71. Afuera, Encerrado 2, Óleo sobre módulos de mdf, 110 x 100 cm, 2017.

tionamientos que llevaron a ella se originan desde las interrogantes propias surgidas desde el quehacer como pintor. Al ser un autor con una inclinación hacia la figuración fotorrealista -había dedicado el tiempo de formación en la universidad en pulir esa habilidad- se sentía que había llegado a un muro en donde solo el cuadro o la imagen única no satisfacía las inquietudes conceptuales que se tenían, ¿Cómo entonces lograr equilibrar esa pulsión y gusto por este tipo de resolución de la imagen y a su vez que esta dijera cosas más allá de su superficie? Es decir ¿Cómo una pintura ilusionista podría ser más que eso y ser para el espectador una experiencia que involucre más que su visualidad?

Estos primeros cuestionamientos derivaron luego en otros más que poco a poco surgirían durante el proceso creativo y unos se resolverán y otros quedarán como un filón importante para desarrollar los siguientes proyectos.

Las inquietudes también surgieron en la costumbre de recorrer la ciudad sin un rumbo establecido, ya sea para poder pensar, por explorar o simplemente por el gusto de caminar y ver lo que sucede en el espacio público; en esta práctica, que recuerda a la deriva situacionista⁷⁷, surge además la fijación por los escenarios cotidianos que abundan los micro espacios de la urbe, es decir, esas situaciones, muchas veces ignoradas del día a día que pueden revelar más de nuestra propia identidad que cualquier símbolo nacional o una fiesta popular. Poco a poco, al poner más atención a los otros y al estar más en la disposición por absorber las imágenes que ofrecía el entorno urbano local, hubo una serendipia en forma de un vendedor de dulces ambulante que empujaba el esqueleto de una carriola mientras era perseguido por un hombre de traje que hablaba por teléfono. Esta imagen no es importante si sucedió o no, sino lo que implicaba; en Bogotá los vendedores de dulces también venden "minutos" que es como se le dice a la práctica de vender la posibilidad de llamar por los teléfonos celulares que estos tienen y que cobren la duración de la llamada, ese rasgo cultural, por lo normalizado, había escapado del repertorio de imágenes sugerentes que se estaba poco a poco construyendo en las derivas e hizo entrar en conciencia de la importancia de este. Entonces la búsqueda de esas imá-



Figura 72. Afuera, Encerrado 3, Óleo sobre módulos de mdf, 141 x 149 cm, 2016.

⁷⁷ La deriva situacionista fue una técnica de creación propuesta para experimentar la ciudad sin la expectativa de encontrar o recibir nada de ella más que la experiencia de esta. Véase: Guy Debord, "Teoría de la deriva", en La creación abierta y sus enemigos. *Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*, trad. Julio González del Río Rams (Madrid: Las ediciones de La Piqueta, 1977), 61-69.

genes se convirtió en la segunda estrategia y fueron registradas a partir de dibujos, descripciones o fotografías a lo largo de la ciudad. Pero hubo un encuentro más durante las caminatas o las sesiones de pedaleo: la presencia perenne de una reja.

La reja desde ese punto se convertirá en un símbolo de psique alterada, su presencia permanente mostraba el miedo que los habitantes de una ciudad sienten hacia ella misma, excluyéndose y apartándose a las casas que han sido convertidas en pequeños fuertes o a los condominios, las torres de departamentos, etcétera. Toda la ciudad de un momento pareció tomar una forma construida a través de microciudades y fuertes llenos

de temor a ella misma y al otro; a ese otro sin rostro, pero al que se le achaca todos los malos y peligros al no pertenecer a mi comunidad. En este punto al ver la importancia de esa reja, se notó su fuerza como mediador entre el mundo y quien lo observa, como celosía por la cual se creaba la experiencia de la realidad a la que, como habitante urbano, hay que enfrentarse día a día; sin embargo, esta reja no solo es un objeto físico, además están tan presentes que ya es parte de la psique, es decir todos poseemos rejas mentales, algo que nos encierra a la experiencia del otro y que sentimos que nos protege. Hay muchas justas razones para que esta exista, desde la experiencia de sucesos traumáticos hasta el bombardeo mediático de noticias nefastas; la reja, como ente delimitante entonces se ha convertido en un objeto simbólico por sí mismo. Al llegar a esa revelación lo que siguió fue la construcción de un acervo de imágenes de rejas de todos los tipos que se fueron encontrando en las derivas y paralelamente de formaba el de las acciones cotidianas ya descrito.

Esas estrategias de elaboración de un material experiencial del cual iba a surgir el posterior trabajo plástico volvieron a plantear otros cuestionamientos, que el más importante y en resonancia con esa preocupación por los límites de la superficie pictórica, fue el de ¿cómo transmito la experiencia simbólica del objeto Reja sin acudir a la representación pictórica? Esta inquietud surgió al momento de plantear la naturaleza de las pinturas, pues al estar consciente de que "El arte de la pintura es sobre todo un arte de la luz"⁷⁸ como dice Anzúa, el pelear con la posibilidad de representar una experiencia visual, como las acciones cotidianas que iba encontrando, a través de la pintura, era un hecho. Pero la reja tenía más que un peso puramente visual como objeto, se siente y tiene una relación directa con el cuerpo al ser barrera y con el ojo al ser una retícula por la que a través se filtra la imagen del otro lado; por ende, debería estar presente, no a manera de una representación, sino en esencia estar ahí. Esto último vaciló entre, pinta las rejas en el cuadro final o presentar las pinturas enrejadas en jaulas y hasta pintar encima de las mis-



Figura 73. Afuera, Encerrado 4, Óleo sobre módulos de mdf, 100 cm de diámetro, 2017.



Figura 74. Afuera, Encerrado 5, Óleo sobre módulos de mdf, 160 x 140 cm, 2017.

78 Félix de Azúa, F. (2002). "Cuadro" en *Diccionario de las artes*. (Barcelona: Editorial Anagrama, 2002), 121.



Figura 75. Afuera, Encerrado 6 (una cara), Óleo sobre módulos de mdf, 150 x 300 cm, 2017.

mas celosías; al final, al evaluar el peso de la imagen filtrada y la metáfora de la reja mental, se resolvió que no existiera, sino que, aprovechando el soporte de la pintura como elemento discursivo, se sugiriera la presencia de este objeto.

Así pues, cada pieza está compuesta de una cantidad delimitada de módulos de MDF, material que permitía ser preparado para la práctica pictórica y a su vez que permitía una serie de manipulaciones por medio de técnicas industriales como el

corte a máquina con cuchillas o laser, que lo hace muy versátil a la hora de lograr encontrar la aportación al discurso que tenía destinado el soporte en ese momento. Previamente, desde el acervo de rejas, se han seleccionado, dibujado y trazado los modelos con los que se quiere trabajar, desde los más sencillos como en *Afuera, Encerrado 3* (fig.72) que básicamente son muchas líneas verticales atravesadas por una horizontal en el medio, pasando por el modelo más visto durante los recorridos en *Afuera, Encerrado 1* (fig.70), hasta las celosías más complejas y ornamentadas de *Afuera, Encerrado 2* (fig.71). Los diseños de cada reja fueron transferidos a archivos digitales que sirvieron, para ser leídos por una máquina de corte laser que cortaron los módulos sobre las piezas proyectadas.

Del archivo de derivas, surgieron o sirvieron de apoyo para la creación y composición de cada una de las escenas que se encuentran en cada pieza; escenas para ser consumidas en su aparente banalidad pero que junto a los inter-espacios dejados por el corte laser, permiten una lectura del objeto cuadro más allá de los valores miméticos o cromáticos de la superficie. Además, a esto cada pieza fue pensada para ocupar un lugar específico en el espacio en donde iba a ser instalada, así pues, la ya citada *Afuera, Encerrado 1* se concibió para instalarse en la esquina que forma la juntura de dos muros, *Afuera, Encerrado 4* (fig.73) se instala preferiblemente en un sitio alto, *Afuera, Encerrado 5* (fig.74) se dispone desde el suelo y así con cada una de las piezas. La pieza que más exploró esta posibilidad del espacio, sin lugar a duda, fue *Afuera, Encerrado 6* (figs.75 y 76) que se concibió como una pintura que se concebía como un objeto escultórico al poseer varias "caras" y que puede ser recorrida por el espectador como una escultura o un objeto; sumado a esto el soporte del muro, que fue construido in situ, dio como resultado que la obra tomará un carácter de pintura-instalación.

En total las seis piezas que componen *Afuera, Encerrado* se disponen en el espacio de tal manera, que buscan que el espectador se sienta, al observar alguna de ellas, en una actitud casi voyerista al mirar a través de esta reja inexistente; también con ello se ha logrado que el cuerpo tenga protagonismo en la experiencia, porque además del recorrido, asimismo lo sitúa en un detrás de, gracias al poder simbólico de la retícula y la imagen que el reconstruye



Figura 76. Afuera, Encerrado 6 (una cara), Óleo sobre módulos de mdf, 150 x 300 cm, 2017.

en su mente. Además se problematiza el espacio tanto de la pintura, al ser la imagen de esta la sumatoria de pequeñas piezas en relación al lugar que las soportan y no una unidad o cuadro, y como del espacio de exhibición que también se ve problematizado en sus límites al incidir directamente en las piezas pictóricas; es decir hay un punto virtual de frontera entre lo que es pared y lo que es imagen, pero este no es fijo y además puede adaptarse a los diferentes espacios expositivos en interiores y a sus características arquitectónicas propias.

Para terminar, se puede entonces, en este punto vislumbrar que *Afuera, Encerrado* fue una obra híbrida que planteó tanto problemas pictóricos (manejo de color, composición de la superficie, expresión del gesto, etc.) como problemas objetuales (la finalidad de los módulos-soporte, el poder simbólico del objeto ausente, etc.) y problemas instalativos (las relaciones espaciales en el discurso o construcción de sentido, la interacción del espectador en el entorno planteado y como se involucra en él, etc.). Todos estos elementos trabajan en conjunto sin que ninguno sea por mucho más sobresaliente que el otro, pese a que la representación ilusionista sea la que pueda llamar la atención con el primer golpe de ojo de la obra. *Afuera, Encerrado* es el laboratorio que permitió plantear las potencias que tiene la pintura figurativa convencional para generar diálogos con otros medios, superando sus límites y más bien aceptándolos como posibilidad expresiva nueva. El actual proyecto ira más allá y mantendrá cosas como el soporte de tela y formas tradicionales de representación, junto a la construcción de mobiliario de hogar y aparatos de reproducción de sonido, para lograr experiencias y hechos artísticos híbridos con mayor éxito. Para ello en el siguiente capítulo abordaremos los temas que involucrarán a las dos series propuestas como experimentos de estudio de esta investigación: la fotografía casera familiar para *Alacenas familiares* y los santos populares para *Santos para ser escuchados*.



Figura 77. *Afuera, Encerrado*, Vista de la Instalación

CAPÍTULO

II

**HIBRIDACIÓN Y PINTURA:
RESPUESTAS SENSIBLES ALTERNAS**

Hasta este punto se ha presentado un breve recuento de la historia de la pintura, desde que surgieron piezas autónomas de un emplazamiento específico -cuadros- y se consolidaron como objetos de arte, pasando por su deconstrucción a nivel técnico y conceptual, hasta cuando estos empezaron a interactuar en diferentes niveles y de forma consciente con otras disciplinas de las artes visuales. Por supuesto, y es bueno en este punto hacer la salvedad antes de entrar en materia a lo que compete este capítulo, que lo que se plantea en esta investigación, no es que la historia de la pintura fue un proceso lineal de consolidación, deconstrucción y vuelta a valores más tradicionales, desconociendo los vaivenes, fenómenos, corrientes y posiciones diferentes que se han dado en este lapso de más de ocho siglos -sobre todo el penúltimo y el último-; sino que, al contrario, esta cada vez mayor cantidad de puntos de vista, han dado como resultado, que la pintura ahora sea concebida más allá de sí misma como disciplina y se pueda incluir en su práctica estrategias y lógicas proveniente de otras. A su vez, sería un error analizar esta historia, que sirve para entender el porqué de las formas en que se da la práctica pictórica en el presente, sin tener en cuenta el cómo el contexto sociopolítico, sobre todo del último siglo, ha afectado el cómo se produce y promociona el arte. Todo ello con la intención de ilustrar la premisa, de que el fenómeno de la hibridación, si bien es un hecho de una u otra manera presente desde muy antiguo si lo vemos a través de una perspectiva técnica como se ha insistido con anterioridad, es una realidad presente y componente de muchas obras de arte actual que se relacionan a nivel físico y conceptual en un estado de interdependencia y que se ha ido construyendo hasta el día de hoy; es decir que, por ejemplo, un evangelario medieval no tiene el mismo carácter de obra híbrida que lo tiene un libro de artista, porque este último, es el resultado histórico de una evolución que ha desembocado en la forma en que se conciben desde la idea y se ejecutan este tipo de piezas de arte hoy día.

2.1 Cambios en el paradigma de lo pictórico: Lo moderno, lo posmoderno y lo contemporáneo

Como se ha dicho antes, es el siglo XX y en extensión el XXI, en donde se han presentado y ejecutado las transformaciones intelectuales que han dado como resultado la necesidad de que se de este trabajo, que da una primera aproximación a la noción de obra de arte de naturaleza híbrida, enfocándose en la pintura. Teniendo en cuenta esto, es importante señalar varios puntos de quiebre en el pensamiento artístico y cómo ha afectado el contexto sociopolítico a estos en los últimos ciento cincuenta años y que son necesarios para entender la actualidad de la producción de obra pictórica "pura" e hibridada de las últimas tres décadas hasta nuestro presente; es decir desde el año 1990 hasta el 2020.

Para ver esos puntos de quiebre los vamos a dividir en tres grandes grupos: el arte moderno, el posmoderno y el contemporáneo, y estos a su vez subdivididos en varios lap-

sos más cortos. El primero, el arte moderno en términos de esta investigación⁷⁹, son los movimientos dados desde el impresionismo hasta los años sesenta, y se caracteriza por el rompimiento con la tradición estética del renacimiento, que involucra la exploración de nuevos modos de expresión dentro de las disciplinas tradicionales -pintura y escultura- alejándose del verismo visual⁸⁰; además de ser la época de los grandes tratados, manifiestos y decretos, en donde se plantea, desde cada nicho expresivo o movimiento de vanguardia, una forma absoluta en que se debe concebir y experimentar la obra y el arte, esta última planteada como un hito absoluto y autónomo a influjos externos a ella, como lo son el tiempo, el lugar y/o el espectador, en palabras de Bauman "Sin duda, el artista moderno (especialmente el modernista) pretendía una asociación con lo extra-temporal, con la inmortalidad" porque para él "La inmortalidad dependía ahora de la obra no de su tema"⁸¹. Además, sumado a lo anterior, las disciplinas, pese a ciertos casos específicos ya ejemplificados en el capítulo anterior que son auspicios del cambio, mantienen sus definiciones y límites de manera precisa. Este espíritu viene alimentado de un contexto en el que Europa -no olvidemos que el arte moderno se da esencialmente en este continente- crecía enormemente, producto de la revolución industrial, que fue el otro gran rompimiento en términos de producción de riquezas, las revoluciones liberales que vieron el ascenso de la burguesía capitalista como clase hegemónica de la sociedad, el imperialismo y el nacionalismo que traían consigo grandes proclamas, ideologías, relatos y teorías totalitarias que desembocaran más tarde en los dos choques armados más catastróficos que ha visto la humanidad: La Primera y la Segunda Guerra mundial.

Ahora bien, este periodo en el arte se puede subdividir en tres momentos: Del Impresionismo hasta la Primera guerra mundial, en donde se dan los primeros rompimientos con la tradición verista del Renacimiento y se producen diversas exploraciones en la superficie de la tela, en donde las unidades plásticas son protagonistas por encima de lo representado, es la época de expansión de Europa que se relató antes; la segunda etapa se da entre la Primera y la Segunda Guerra Mundial, donde hay una verdadera explosión en la cantidad de movimientos, posiciones, manifiestos y decretos que pretenderán imponer verdades absolutas sobre el arte, decretando, en muchos casos, la muerte de la tradición occidental, es el momento entre guerras en donde se da la explosión vertiginosa y optimista de los años veinte que terminará en la desesperación de la crisis económica y con ello el ascenso

79 Mario de Micheli nos recuerda en las primeras líneas de su libro *Las Vanguardias artísticas del siglo XX* que "El arte moderno no nació por evolución del arte del siglo XIX. Por el contrario, nació de una ruptura con los valores decimonónicos" con esto ya plantea que para él, el arte moderno nace en los albores del siglo XX, más específicamente con el cubismo o el expresionismo, sin embargo reconoce más adelante que el "alejamiento de los artistas de la visión realista anterior y en general, de toda aquella pintura de ideas, de pensamiento y de narración, de la cual, en mayor o menor medida, habían partido todos los nuevos impresionistas" y lo habían reemplazado por "Los problemas de las relaciones entre ciencia y pintura, los problemas de la técnica, de la luz, del objetivismo en la transcripción pictórica de la visión de la naturaleza". Si bien cuando se habla de "visión realista" se refiere a los movimientos del Romanticismo y sobre todo al Realismo y no al verismo de la pintura, si da a entender ese rompimiento con el este último ("transcripción") y la nueva preocupación por la superficie pictórica ("técnica"). Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (Madrid: Alianza Editorial, 2000), 15 y 30.

80 El verismo visual imperante en la tradición pictórica del Renacimiento se ve cuestionado y dejado de lado, durante el primer lapso del Arte Moderno, a través de dos hitos en la manera de concebir la pintura. Para Gombrich, el punto de quiebre se puede intuir cuando hace el siguiente símil entre problemáticas: "la invención de la perspectiva en el Quattrocento había perjudicado a las nítidas composiciones de las pinturas medievales...La disolución de los contornos precisos en fluctuaciones de luz, así como el descubrimiento de las sombras coloreadas de los impresionistas, planteaban un nuevo problema: ¿Cómo podrían mantenerse estas conquistas sin que condujeran a una pérdida de claridad y orden?". Por otro lado, De Micheli plantea que es en las piezas del cubismo en donde "la perspectiva esta quebrada y fragmentada en volúmenes escondidos y marcados, incidiendo el uno en el otro con un ritmo espacial del que desaparecen hasta los últimos residuos del espacio clásico". Ernst Gombrich, *La historia del Arte*, (México: Diana, 1999), 539. y Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (Madrid: Alianza Editorial, 2000), 178.

81 Zygmunt Bauman, "Arte, muerte y postmodernidad" en *Arte, ¿Líquido?*, (Madrid: Sequitur, 2007), 14.

de los totalitarismos al poder; por último, el periodo de la posguerra, que se verá atravesado por el clima político de la guerra fría que enfrentará al mundo a una realidad maniquea entre el capitalismo occidental y el comunismo oriental y el arte no será ajeno a este sentir, es el periodo en el que, por ejemplo, se da la lucha entre los creadores de pintura abstracta y figurativa para saber quién tiene mayor legitimidad como gran arte, situándose como opuestos irreconciliables, en esto último ahondaremos más adelante. Producto de este último momento y de manera difuminada, se dará en los años sesenta el cambio que dará paso al arte posmoderno. Para Bauman el punto de quiebre se existe entre lo que el entendía como la modernidad sólida previa a su planteada modernidad líquida:

“ La modernidad líquida puede definirse como un estado que anula las importantes dualidades que definirían el marco de la antigua y sólida modernidad: la oposición entre artes creativas y destructivas, entre aprender y olvidar, entre ir hacia delante y retroceder. La flecha del tiempo ya no tiene punta: tenemos flecha, pero sin punta.⁸²

Es decir, se plantea que el paso a lo posmoderno en el Arte se da cuando, poco a poco desaparece la noción dualista entre la tradición y la novedad o entre lo abstracto y lo figurativo, y se aceptan todas estas realidades como posibilidad de la obra artística.

Entonces, el arte posmoderno⁸³ implicó un rompimiento de absolutos que metió de lleno a piezas y creadores en un proceso de relativización, llevando a que se cuestionaran los límites y naturalezas de las propias disciplinas, permitiendo de esa manera, consolidar la posibilidad de entablar puentes físicos y sobre todo intelectuales entre ellas, para que trabajaran de forma interdependiente en la concepción de una obra de arte. Al igual que el periodo anterior, la posmodernidad, la podemos dividir, otra vez a efectos de esta investigación, en dos lapsos: El primero está entre los años sesenta y más o menos a mediados de los setentas, que podemos decir que es un periodo de transición, donde aún se escriben algunos manifiestos o se pronuncian aún discursos que afirman ideas absolutistas sobre el arte, como, por ejemplo, como el que señala Michael Fried cuando escribe que “la causa literalista (minimalista) contra la pintura descansa, principalmente, en dos cargos: el carácter relacional de casi toda la pintura, y la ubicuidad, en realidad, el carácter prácticamente inevitable, de la ilusión pictórica”⁸⁴, pese a ello, se produce un estallido de miradas diferentes conviviendo al mismo tiempo, por ejemplo las que reivindican la tradición o el lugar del verismo (Hiperrealismo o Nueva figuración) con los lienzos donde se reproducen piezas de la cultura popular (Arte Pop) o muestras que exponen palabras e ideas más que objetos (Arte Conceptual), pero sobre todo, donde se aborda los límites de las disciplinas, de tal suerte que estas empiezan a desdibujarse; el segundo es el resultado de esa transi-

82 Ibid., “Arte líquido”, 41

83 Pese que al contrario que en el presente texto, que no se establece un punto preciso para el inicio de la posmodernidad, para Anna María Guash si existe. Ella escribe que “el punto de inflexión de la modernidad o el del inicio de la llamada posmodernidad: en el más simbólico 1968, año que si bien en Estados Unidos supuso principalmente en lo artístico el fin de la hegemonía minimalista y, por tanto, del dogma formalista, en Europa significó la eclosión de la revolución sociocultural que generó situaciones de activismo como el situacionismo y el arte social y propicio el empobrecimiento de las prácticas artísticas objetuales” pero también afirma que “No es lo mismo, por ejemplo, abordar los últimos episodios del arte de la modernidad que penetrar en los intersticios de la posmodernidad recorrida por cambiantes discursos teóricos y arraigada en una realidad múltiple y calidoscópica en la cualquier artefacto...puede llegar a ser una obra de arte si hay un consenso en el mundo del arte que lo sea”, que si se tiene en cuenta, encaja bien en el fenómeno sucedido durante toda la década de los sesenta e incluso a manifestaciones previas como el famoso urinal convertido en fuente. Anna María Guash, “Prefacio” en *El Arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural* (Madrid: Alianza, 2000), 19.

84 Michael Fried, *Arte y objetualidad*. (Madrid: Machado Libros, 2004), 174.

ción y va de aquellos años setenta hasta el fin de la guerra fría, que es un lapso marcado por el advenimiento de la pluralidad de expresiones y realidades, en donde los medios o disciplinas se pueden mantener independientes o se tocan, dialoga, yuxtaponen y se hibridan, una época en donde la obra ya es entendida como un acontecimiento que es afectada por el espacio, el tiempo y quien la observa o acciona; sin embargo, también es la época de los historicismos los neo -neovanguardias europeas, neo expresionismo abstracto, etc.- que buscan apelar al espíritu de la modernidad de nuevo, en los albores de una era en donde el mundo ya no concibe ningún discurso absolutista.

Para hablar del arte contemporáneo, que es el nombre que se le ha dado a las formas del arte que hoy en día se dan, es necesario hacer varias aclaraciones porque este, al igual que el anterior, encuentra sus inicios y particularidades de forma desdibujada en el pasado y se solapa o mimetiza entre el arte posmoderno. Esta oscilación entre términos para nombrar dos épocas del arte que se saben diferentes, pero que comparten muchos elementos en común, es resultado de la falta perspectiva histórica y con esto se quiere decir, que debe pasar más tiempo para poder analizar estas últimas siete décadas en la historia del arte y poder precisar de mejor manera sus elementos y valores. Teniendo en cuenta esto, para esta investigación cuando hablamos de arte contemporáneo, nos estamos refiriendo al arte hecho posteriormente a la terminación de la guerra fría -es decir el arte de las últimas tres décadas- y para entender el porqué de esto, es necesario retroceder hasta el principio de esta. Después de la segunda guerra mundial el epicentro del arte moderno se trasladó de Europa en concreto de París a Nueva York; esto sucedió, entre otras cosas, por el estado en el que quedó el continente europeo después de la guerra, por el posicionamiento hegemónico de Estados Unidos como potencia en occidente y el surgimiento en él de una clase media con gran poder adquisitivo, por la emergencia del expresionismo abstracto como forma de vanguardia que adoptaron los artistas que querían liberarse de los discursos políticos de épocas anteriores, tanto del conservatismo estadounidense como del marxismo y su éxito posterior debido a su promoción:

“El arte de la vanguardia tuvo éxito porque el trabajo y la ideología que lo sostenía, articulada en los escritos de los pintores además de transmitida en imágenes, coincidía con bastante exactitud con la ideología que llegó a hacerse dominante en la vida política norteamericana tras las elecciones presidenciales de 1948. Dicha ideología fue el ‘nuevo liberalismo’ formulado por Schlesinger en ‘The vital center’, una ideología que, a diferencia de las ideologías de la derecha conservadora y de la izquierda comunista, no solo dio cabida a la disidencia vanguardista, sino que otorgó a tal disidencia una posición de suprema importancia”⁸⁵

En este contexto el arte de vanguardia, en este caso la pintura del expresionismo abstracto y los movimientos que le seguirían, serán celebrados y promovidos por una sociedad, un mercado y un estado que ve en las expresiones de la modernidad europea la verdadera libertad del individuo, en contraposición de lo que sucedía en el oriente comunista en donde estas formas fueron proscritas en favor de un arte que tuviera una utilidad en la construcción de la nueva sociedad comunista. Así pues, en las siguientes cuatro décadas se dará cita esta pelea dialéctica en la pintura como un campo de batalla más en el que se

85 Guilbaut hace referencia aquí al nuevo liberalismo, ideología de finales del siglo XIX que abogaba por que el estado fuese el garante de libertad individual y que esta solo podía darse dentro de un marco moral en el que el individuo debe actuar. Arthur Schlesinger, Jr. En el libro citado por el autor argumenta en este sentido que solo un estado como el de Estados Unidos puede ser garante de esta libertad en contraposición del totalitarismo en que derivó los países comunistas. Serge Guilbaut, “Introducción” en *De cómo Nueva York robó la idea de Arte Moderno* (Valencia: Tirant lo Blanch, 2007), 17

libró aquella guerra, esto es claro si vemos cómo “En el ámbito estético, durante la Guerra Fría la narrativa del totalitarismo dio lugar a una percepción polarizada del arte en la que las dos superpotencias, los Estados Unidos y la Unión Soviética, se acusaban mutuamente de producir un arte sujeto, ya fuera a la ‘dictadura del Partido’, o a la ‘dictadura del mercado’.”⁸⁶ Otra forma de ver de forma más clara esta separación ideológica se puede ver en la siguiente cita:

“ el arte abstracto era visto como resultado del trabajo individual, de una búsqueda formal capaz de desafiar a los espectadores y en cuyo ejercicio los artistas podían también lograr su propia redención individual. Más aún, en la abstracción se expresaba la tensión entre alta y baja cultura en las sociedades de masas, producto del desarrollo industrial capitalista. Por el contrario, el arte producido en el comunismo fue considerado bajo el rasero del realismo estalinista, en el cual los instrumentos de producción se fundían armoniosamente con los trabajadores y héroes sociales, con el consecuente encubrimiento de la alienación provocada por los procesos modernizadores y la presión normativa de la cultura de masas impuestos desde el Estado. Manipulación, engaño y censura caracterizaban el trabajo de unos artistas dispuestos a plegarse a las demandas ideológicas de los Estados totalitarios dictatoriales y convertirse en una suerte de ‘funcionario del régimen’⁸⁷

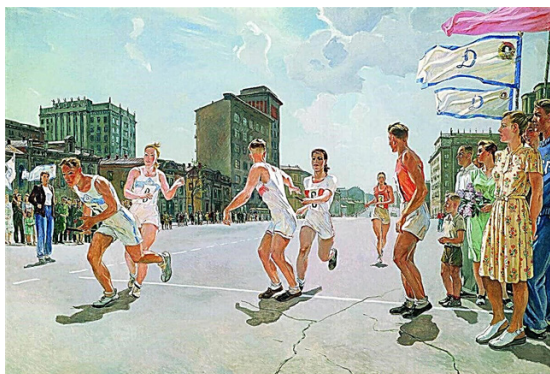


Figura 78. La carrera de relevos en el Ring B. Alexander Deineka, Óleo sobre lienzo, 199 x 299 cm, 1947 e. c.



Figura 79. Número 1. Jackson Pollock, Pintura esmaltada y metalizada sobre lienzo, 160 x 259,1 cm, 1949 e. c.

Mientras esto sucedía, especialmente en la pintura (véase el contraste entre las figs.78 y 79), como vimos con el arte posmoderno, fueron surgiendo en los años sesenta, formas y movimientos en el seno del centro del arte capitalista que abogaron por formas heterogéneas que abogaban por la desmaterialización del arte, en una clara propuesta en contra de la mercantilización de este, además de la introducción decidida de objetos y estrategias por fuera de cualquier disciplina tradicional; es el momento de la consolidación del performance, la instalación, el video arte, entre otros y con estos también aparecerán esas otras preocupaciones como la incidencia del espectador o del contexto espacio temporal en la obra. Estas expresiones, aunque hoy en día muy visibilizadas por la literatura del arte contemporáneo, en verdad fueron durante esas décadas anteriores a 1990 marginales en cuanto que los medios tradicionales seguían siendo hegemónicos en el mercado y las instituciones, como menciona Terry Smith “En las artes visuales, la gran novedad, hoy tan cegadoramente obvia, es el cambio de un arte moderno a otro contemporáneo, que comienza a gestarse en los años cincuenta, emerge en los años sesenta, es combatido du-

86 Blanca Gutiérrez, “El cielo dividido: La discusión sobre el legado artístico de la República Democrática Alemana” en *“En la República Democrática Alemana la pintura es más alemana” El arte de la Alemania socialista después de la Unificación* (Heidelberg: arthistoricum.net, 2019), 20. <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.488> (Consultado el 14 de abril de 2021)

87 Ibid., 19.

rante los setenta, pero se vuelve inequívoco desde los ochenta".⁸⁸

Así pues, con la caída del muro y el fin de la guerra fría el mundo ve un nueva era, marcada por el advenimiento y consolidación de las tecnologías de la comunicación y la globalización. Los años noventa es el momento en que esas expresiones, antaño marginales en occidente toman el relevo como arte a ser promocionado y celebrado por la sociedad mientras que las expresiones tradicionales, entre esas las pintura, empiezan a ser nuevamente evaluadas en su pertinencia tanto por sus productores como por las instituciones y el mercado. Es en esta década en donde en la práctica pictórica se reconcilian, al fin, esa querrela entre el formalismo abstracto y realismo figurativo de antaño y en donde empiezan a permear con más fuerza los cuestionamientos, las lógicas y las estrategias de los demás medios de las artes visuales en su producción. Todo este proceso, Blanca Gutiérrez lo ilustra hablando sobre cómo los artistas de la extinta República Democrática Alemana, se relacionarán a través de la memoria con aquella etapa histórica en este contexto de postguerra:

“ Y ello ocurriría a partir de una reconfiguración de los códigos del realismo, que durante la Guerra Fría fue condenado por Occidente como un estilo provinciano y kitsch, y que ahora, en su maridaje con el pop art, la abstracción y manifestaciones visuales como el cómic, el diseño gráfico y la imagen digital, aparece como parte de la visualidad adecuada a una Alemania reconfigurada en las telecomunicaciones, la globalización económica y cultural, y el neoliberalismo.”⁸⁹

A su vez, el arte contemporáneo puede ser ubicado y definido según que:

“ En otros contextos -especialmente en la periferia- el horizonte de la contemporaneidad tiende a aproximarse, definido con frecuencia como emergiendo en los comienzos de la década de 1990 y asociado con el ascenso del debate postcolonial, el colapso del monopolio euronorteamericano sobre las narrativas del modernismo o la finalización de la Guerra Fría. En todo caso, “arte contemporáneo” parece basarse en la significación múltiple de un “después”.⁹⁰

Es por ello por lo que en este contexto la práctica pictórica se encuentra ante el horizonte de la heterogeneidad, que le exige ir más allá de sus límites tradicionales a partir del legado que han dejado tras de sí, todas las experimentaciones, trastabilleos y cambios de paradigma de épocas anteriores, y dentro de esto la hibridación no es sino una posibilidad más. Es por ello por lo que en este capítulo se abordará, primero algunos ejemplos de piezas de pintura figurativa de los últimos treinta años, después veremos obras híbridas de pintura-instalación y algunas relaciones con el arte sonoro para, finalmente, acabar en una reflexión sobre el papel que tiene el espectador actual al enfrentarse a la obra pictórica, ya no como pieza absoluta, incorruptible, terminada y cerrada, a un hecho artístico, en donde su papel es fundamental para la existencia de este. De esta manera se espera ofrecer un panorama muy general sobre algunos ejemplos de cómo se da la práctica contemporánea de la pintura.

88 Terry Smith, "Introducción" en *¿Qué es el arte contemporáneo?* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2012) 19.

89 Gutiérrez, Op. Cit., "Escribiendo la tercera parte del Fausto: Arte y modernización en la RDA", 130.

90 Cuauhtémoc Medina, "Contemp(t)orary1 : Once Tesis", *Revista de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Costa Rica -UCR -*, n° 3 Volúmen 2 (2013) 1-11.

2.2 La pintura figurativa de técnica tradicional/convenzional en el contexto de las artes visuales de las últimas tres décadas.

Antes de comenzar con este breve recuento de obras que servirán para ilustrar el panorama de la actualidad de la pintura y que abarca las tres décadas que van desde 1990 hasta 2019, es necesario recordar que cuando se habla de pintura tradicional o convencional, a efecto de la presente investigación, se hace referencia a las obras realizadas al óleo sobre lienzo o madera por su carga e importancia histórica que ya se dilucidó en la primera parte de este texto. Obviamente se están dejando a un lado otras técnicas igual tradicionales como la acuarela o ya convencionales como el acrílico, pero no es por desconocer su importancia, sino simplemente para reforzar la tesis de la vigencia en el arte contemporáneo de lo "tradicional" a partir de la técnica epítome de la pintura occidental.

La pintura de las últimas tres décadas es una heredera directa de la multiplicidad de visiones y propuestas que en el arte contemporáneo se han dado cita desde los años de transición que implicó la década de los sesenta, de hecho, muchos autores que desarrollarán su obra desde esos días y en las décadas posteriores siguen aún vivos y desarrollando su obra. Según Robles hay que tener en cuenta, de forma general tres movimientos de los sesenta, el Minimal, el Conceptual y el Pop, como base de la pintura que se hace en nuestros días:

“ En cierta medida, se ha establecido una familiaridad que puede interpretarse como una norma implícita, de manera que a buena parte de la producción actual puede clasificarse como post minimal, post pop o post conceptual. Y, sin embargo, a excepción de las posturas concretas de propuestas específicas, de las que se han derivado desviaciones, herejías, contradicciones y mezclas inesperadas, es más fácil pensar en la multiplicidad y variedad de orientaciones como el verdadero nuevo paradigma del arte, que en cualquiera de las mencionadas antes. ⁹¹

Sin embargo, como se puede ver, reconoce que el tiempo actual está lleno de propuestas, que ya no se ven enemistadas entre ellas, sino que conviven y se aceptan las unas a las otras. Hemos superado los tiempos de las sentencias absolutas modernas. Por otro lado, Robles propone que cada movimiento derivó una tendencia que se puede ver en la pintura actual, así "La pintura de Frank Stella es un claro desarrollo a partir de las tendencias postpictóricas (minimal). La pintura de Keith Haring es un claro ejemplo de la influencia del Pop. Algunas pinturas de Francis Alÿs son un claro ejemplo de despliegues conceptuales que toman a la pintura como base" ⁹². Pese a esto, su análisis se queda corto, pues no analiza otros movimientos como también gérmenes fundamentales nacidos en los sesenta y que, al igual que los tres mencionados, surgen como respuesta de la abstracción de los años cuarenta y cincuenta: La Nueva figuración y el Hiperrealismo; de la primera se derivará toda la pintura "figurativa pero no ilusionista, en la que las imágenes quedan visualmente incrustadas en campos de cuya, superficie no son sino una emanación"⁹³, es decir piezas que son referenciales en cuanto figurativas, pero no se preocupan por el verismo visual y en donde se percibe aquella entente mencionada páginas antes entre realismo figurativo y formalismo abstracto; por el contrario de la segunda surgirán todas las piezas que pretenden que la "pintura se ejecutase dejando de lado cualquier componente subjetivista y

⁹¹ Oscar Robles, "Cambios de paradigma en la práctica pictórica: de la pintura moderna a la pintura contemporánea" (Tesis de maestría en artes visuales "pintura", Universidad Nacional Autónoma de México, 2010), 75.

⁹² Loc. Cit

⁹³ Anna Maria Guash, "El retomo y la reafirmación de la pintura. 1975-1979" en *El Arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural* (Madrid: Alianza, 2000), 235.



Figura 80. John. Chuck Close, Oleo sobre lienzo, 254 x 213.4 cm, 1992.

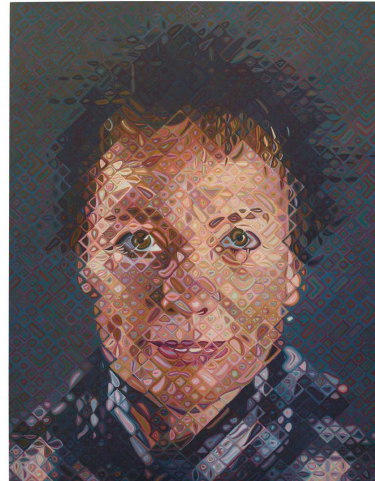


Figura 81. Lauri. Chuck Close, Oleo sobre lienzo, 275.6 x 213.4 cm, 2011

con la mayor meticulosidad, exactitud y fidelidad posibles. Ese llevar el realismo mimético a sus límites extremos⁹⁴. Así pues hay que tener en cuenta que el hiperrealismo, si bien es concebido como reacción opuesta al minimal, comparte con él varias características, como el hecho de que el pintor hiperrealista, en su afán obsesivo de captar la realidad "tal como se percibe" termina haciendo un tipo de abstracción, compleja y robotizada, pero finalmente una abstracción; porque la pintura, toda pintura, en última instancia es una abstracción de la realidad, esto es importante porque hay que tener en cuenta que en el caso de la Nueva figuración, esta es más obvia debido al uso a veces exagerado de los elementos plásticos. Otro elemento común, que también es una característica compartida con el arte conceptual, es que el hiperrealismo es, valga la expresión, un arte frío, que ape-la poco a la emocionalidad, es mecánico en sus procedimientos y algunas veces carente de mensaje; todo esto en cuanto que el motor que impulsa a este tipo de obras es justamente la de llevar el verismo visual hasta el límite en donde la pintura, en lo que a la pura imagen se refiere, se pierde en la frontera con otras formas de producción de la imagen mecánicas cómo la fotografía, en donde el espectador puede, en primera instancia, creer que lo que observa es producto de un aparato que de la mano humana debido a que pocas veces se deja un rastro o una huella de esto; cosa que en los ejemplos de la nueva figuración sucede justamente lo contrario.

Chuck Close es uno de los grandes nombres del Hiperrealismo o Fotorrealismo que aún sigue activo. Para 1992 realizó la obra *John* (fig.80), un retrato de grandes dimensiones hecho al óleo sobre lienzo y que como muchas de las piezas realizadas hasta este punto y posteriores, se harán a partir de módulos de color, a manera de retícula y que construyen la imagen verosímil al alejarse lo suficiente de la pieza. Esta pintura de Close y su ejecución, si bien obedecen a un periodo de su producción donde se exploraba el potencial de lo que podríamos llamar "pixel" es decir un punto que encapsula un código de un color, también obedece a las limitaciones que derivan de una hemiplejía derecha que sufre desde 1988. Pese a esto, Close inventó formas de seguir trabajando y esta obra es una muestra de ello, pues mantiene el verismo visual, por encima de la expresividad, empero que en cada "pixel" se aparezcan trazos particulares modulados siempre desde formas básicas cuadradas y circulares. Esta solución se hace también patente de forma similar en la reciente pieza *Lauri* (fig.81) de 2011, realizada casi veinte años después de la anterior y que también conserva características técnicas que son un signo identitario de la obra de Close como las grandes dimensiones, el tema de retrato que presenta al individuo y su identidad

94 Ibid., 201.

física que se puede extender, por parte de la interpretación del espectador a lo psicológico, y el uso preferente de óleo sobre lienzo. En estas obras de Chuck Close hay que resaltar la complejidad de la mezcla óptica que logra el artista, pues cada módulo cuadrado está hecho de tres o cuatro tonos de colores distintos, pero ajustados de tal suerte en tono y saturación, que logran en conjunto lograr la ilusión fotográfica



Figura 82. Madrid desde la torre de bomberos de Vallecas. Antonio López García, Óleo sobre tela, 250 x 406 cm, 1997-2006

-No se puede olvidar que Close trabaja a base de fotografía- del retrato, sacrificando obviamente, el detalle preciso que caracterizaba a su obra más temprana. En suma, se puede decir que estas dos piezas son un buen ejemplo del lugar común en donde la pintura debe ser una de cerca y otra de lejos, en este caso, de cerca son píxeles pintados sobre la superficie, de lejos, muy lejos por el tamaño de los formatos, es individuo retratado. Así pues, en otras palabras y volviendo al hecho de que la pintura es una abstracción, vemos como en estos ejemplos y en otras obras, el propio Chuck Close lo deja totalmente claro al hacer sus pinturas a partir de módulos, los cuales en forma separada son obras abstractas que, como se mencionó no tienen el mismo sentido que al estar juntas; también esta forma de proceder "abstracta, se ve en el sentido técnico al notar en su obra cómo utiliza, trazos irregulares o circunferencias obsesivas y deformadas con colores irreales, logrando así que el modelo se perciba cómo si estuviera detrás de un vidrio "goteado".

En una línea similar al anterior encontramos la obra de Antonio López García *Madrid desde la torre de bomberos de Vallecas* (fig.82) que realizó a lo largo de toda la década y la mitad de la siguiente, desde 1997 hasta 2006. Este cuadro, un paisaje urbano, pero en forma de una panorámica, tiene la particularidad de demostrar su origen fotográfico, que se revela claramente en la deformación convexa visible en el tubo rojo, producto de la fuga a los lados de la perspectiva de la imagen. López usa una paleta de tonos brillantes, basado en tierras, ocres y azul cerúleo, además de un manejo de la luz en alto contraste. A diferencia de los anteriores trabajos hiperrealistas, si deja marca de trabajo, pues sus piezas, realizadas muchas de ellas con largos periodos de tiempo, muestran un trabajo de capas y superposiciones que demuestran el gesto del autor, pese a su precisión en el dibujo. Igualmente, de dimensiones considerables. Es una pieza que llama la atención por la cantidad de atención puesta a los detalles y que envuelve al espectador y a su campo visual.

Ahora bien, las tres piezas anteriores son hechas por artistas hiperrealistas que muestran las mismas preocupaciones, remanentes de los postulados de los sesenta y setenta, frente a la imagen pictórica en relación con la fotográfica. Esto es evidente en el tamaño de los formatos, que para efectos de esas décadas eran muy difíciles de lograr desde la técnica fotográfica pero no así en la pictórica. Mucha de la pintura que actualmente se hace bajo los principios del hiperrealismo no tiene en cuenta esas preocupaciones sobre la imagen o, por otro lado, la visualidad, como, por ejemplo, que "la percepción visual no opera con la fidelidad mecánica de una cámara -he ahí la necesidad de usar la fotografía y no el modelo natural-, que lo registra todo imparcialmente: Todo el conglomerado de diminutos pedacitos de forma y color que constituyen los ojos y la boca de la persona que posa para la fo-



Figura 83. Prócer anónima de país desconocido. Patricia Israel, 150 x 150 cm, 1994.

tografía”⁹⁵; sino más bien lo ven desde el punto de la excelencia técnica o el gran virtuosismo de quien llega a igualar con exactitud lo que entendemos, a partir de nuestra cultura visual, como real e incluso es alabado por el gran público, llegando a rozar la espectacularidad.

Sin embargo, hay otros pintores que, aunque no sacrifican del todo la verisimilitud a la hora de pintar, si se esfuerza por mostrar, a su vez, de manera más obvia la materialidad de la obra de arte. Esta clase de pintores se acercan así a los postulados de la Nueva figuración que daba el “resurgimiento de una pintura que recuperaba algunos aspectos del expresionismo abstracto

y del primer pop”⁹⁶ o incluso del Bad Painting abogando por “la recuperación de una «figuración espontánea», reivindicadora de una cierta banalidad y un buscado mal gusto”⁹⁷. Un caso de extremo de esto, lo vemos en 1994 en la obra *Prócer anónima de país desconocido* (fig.83) de la artista Patricia Israel, obra cercana al expresionismo o al aun tibio para esos años Neo-expresionismo. En esta pieza predominan también los tonos quebrados a partir del uso de tierras, negros y grises; De manchas rápidas y de un dibujo espontáneo, en donde la preocupación reside más en la expresión que en el verismo de la imagen. Israel fue una artista reconocida por su obra cargada de temas políticos y de denuncia, en esta pieza, que además remite fuertemente a lo femenino, se puede indagar sobre la situación social y política que vivía Chile en aquellos años posteriores a la dictadura de Pinochet.

En medio de estos dos tipos de propuestas, está el germen de cómo se hace mucha de la pintura actual, que en palabras de Robles:

“ En la práctica pictórica actual existen una gran variedad de artistas que trabajan en cercanía con la abstracción. Pero no se trata de una abstracción que busque pureza, sino que, por el contrario, es una abstracción que experimenta con las posibilidades de la hibridación entre lo abstracto y lo figurativo, tomando en cuenta en muchos casos la proliferación de imágenes que la cultura tecnológica pone al alcance y emparentándose con la fotografía y con las técnicas de manipulación de la imagen digital.⁹⁸

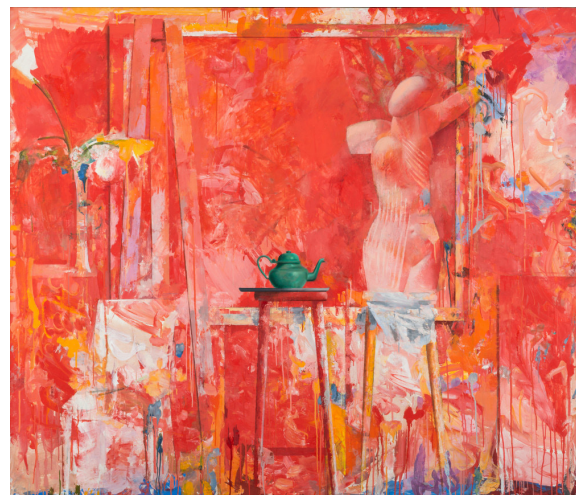


Figura 84. Taller rojo con musa. Santiago Cárdenas, Oleo sobre lienzo, 173 x 199 cm, 1998.

Ejemplo temprano de esto y como transición

95 Rudolf Arnheim, “La Forma” en *Arte y percepción visual* (Madrid: Alianza, 2000), 58.

96 Op.cit., 234.

97 Ibid., 232.

98 En esta sección Robles usa el término “Hibridación”, pero lo usa en cuanto a la mezcla de los estilos de pintura, o de formas de solucionar una obra pictórica (figuración-abstracción, expresivo-relamido, etc.), que se han planteado como opuestos en la historia del arte; más no para hablar, como es el menester de esta investigación, de la unión simbiótica de dos disciplinas diferentes. Esto comprueba el uso del término de manera indiscriminada siguiendo más o menos la noción del significado biológico del término como se remarcaba en el capítulo anterior. Oscar Robles, “Cambios de paradigma en la práctica pictórica: de la pintura moderna a la pintura contemporánea” (Tesis de maestría en artes visuales “pintura”, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010), 83-4.



Figura 85. *Symbiosis*. Johan Barrios, Óleo sobre lienzo, 122 x 172.7 cm, 2020.

entre los extremos hiperrealista y expresionista, está la pieza *Taller rojo con musa de 1998* (fig.84), óleo de Santiago Cárdenas que se puede resumir en un rectángulo donde el elemento principal, la tetera verde, sobresale del fondo de color predominantemente rojo por acción de un contraste complementario y por la solución pictórica de los dos planos de la imagen: la primera de carácter relamido y que retrata al objeto de manera meticulosa y el segundo con grandes brochazos de colores amarillos, tierras y sobre todo, como se mencionó, rojos. Cárdenas ha trabajado mucho

en su obra con la noción de trampantojo, jugando con el espectador a partir de engañar su percepción sobre lo que es real o representado, a partir de una representación muy meticulosa de elementos cotidianos de la vida diaria y generalmente señalando la superficie plana de la pintura, al presentar piezas sin, casi, ninguna fuga o ilusión de espacio, es decir que son obras de mucha frontalidad. En esta pieza en específico juega con todos esos elementos y resalta al objeto tetera, al punto que el que mira se pregunta si es o no, parte de la escena representada. En este punto es interesante pensar que se está llevando a cabo la experimentación que hicieron los cubistas Picasso y Braque, la de introducir un elemento de la realidad en el espacio pictórico, pero a la inversa, al poner el objeto con un realismo exagerado, pero pictórico finalmente, haciendo que el espectador perciba que esta se introduce en su plano existencial. En cualquier caso, lo que se está planteando es el juego de percepción del espectador y cómo el objeto puede ser presentado como un anzuelo con un cebo para él y este siempre lo muerde.

Symbiosis de 2020 (fig.85) de Johan Barrios es otro ejemplo de esta mezcla de soluciones en una misma imagen, pero presentándose de manera separada; de hecho, es una constante en la obra de Barrios. La paleta de Barrios se caracteriza por colores grises y quebrados, además de su poca vivacidad y en el caso de esta obra, un contrapunto con el color rojo que se nota en el punto de contacto de las figuras en el "suelo" del fondo, sin salirse del todo de la paleta trabajada. Las figuras son trabajadas con un delicado y preciso claroscuro que logra una sensación de veracidad total, pese a que, en algunos puntos de las



Figura 86. *Pietra penitente*. Nicola Samori, Óleo sobre piedra, 100 x 100 cm, 2016.

figuras, el rastro del pincel es notorio; por el contrario, el fondo denota más esas huellas y deja ver bordes entre los tonos y las modulaciones usadas. Si bien es cierto que en esta obra el peso del verismo visual es mayor al de la expresividad abstracta, que se limita esencialmente a dar un ambiente a la escena central, es un ejemplo de la coexistencia de ambos solo que no de forma tan radical y obvia cómo con el ejemplo de Cárdenas; de hecho, la obra de Barrios se inscribe dentro de un estilo de pintura que aboga más a un cierto estilo manierista e indeterminado, que en sí una solución tan decididamente feroz como la anterior.

Para terminar este grupo, hay que citar un caso extremo de este tipo de mezcla en la pieza titulada *Pietra penitente* (fig.86) de Nicola Samorí, en donde el artista a través de un ejercicio en donde apela a la historia del arte, hace alusión a las obras tenebristas del barroco con el tema de San Pedro penitente haciendo su propia versión, en la cual decide sustituir el retrato del santo por la textura de una piedra, en un juego visual y de palabras, casi a manera de los juegos verbales propios del arte conceptual, en donde el tratamiento clásico de la figura que recuerda a las grandes obras del barroco de Murillo o Caravaggio, chocan y se equilibran con la presencia de la textura acanalada y gris de la piedra central.



Figura 87. *Hyphen*. Jenny Savile, Óleo sobre lienzo, 274.3 x 365.8 cm, 1999.

En este punto es importante recordar que el uso del término hibridación por parte de Robles en la cita anterior, no se refiere a la noción de mezcla heterogénea entre medios o disciplinas del arte que es el objeto de esta investigación, sino que se refiere a la combinación o mezcla entre las soluciones pictóricas abstractas y figurativas en las que se han dado cita también estrategias propias de la fotografía o la manipulación y creación de la imagen digital; de esta manera se puede ver que en los ejemplos anteriores existe esta mezcla en diferentes proporciones y con diferentes propósitos: la obra de Cárdenas es la que esto más obvio y remite, cómo se dijo, a las operaciones cubistas, al collage e incluso a los fotomontajes dada; en la pieza de Barrios se nota más una intención de resaltar solo la figura central verista por encima de la abstracción que sirve de ambientación, pero también parece remitir a ciertos filtros o técnicas de fotografía como el desenfoque por distancia focal en la captura o efectos de manipulación de imágenes como el blur para desdibujar los fondos; finalmente la pieza de Samorí pese a ser pensada para que relacionen la figuración virtuosa y el material que sirve de soporte a la pintura, no es en sí misma una relación de lenguajes en cuanto a procedimientos técnicos, en cuanto a que la piedra no está pintada de forma abstracta, sino es ella en sí misma, sin embargo aquí la mezcla reside en la sensibilidad del autor para remitir a esa característica de la imagen poniendo al espectador también en el lugar de preguntarse si lo que está viendo está representado o presentado.

Otro camino de mezcla, esta vez sin separar las soluciones en la imagen sino amalgamándolas en el mismo plano, son las obras de Jenny Savile. *Hyphen* de 1999 es una obra de enormes dimensiones (fig.87) al igual que muchas piezas hiperrealistas, pero al contrario de estas, a Savile le encanta mostrar el gesto y la mancha, es decir, la materialidad pictórica, sin perder en el camino la precisión para lograr imágenes muy verosímiles. De una paleta restringida basada predominantemente en colores muy afectados por el blanco (rosas, amarillos pálidos, azules pálidos, etc.), destacan los acentos de tonos oscuros, como el contorno de las comisuras de los ojos o el cabello, que le da gran vivacidad a los modelos, además la mancha de Savile, le permite experimentar con el movimiento y el dinamismo sin la necesidad de sugerirlo en la representación. El espectador no



Figura 88. *The Shirt*. Michaël Borremans, Óleo sobre lienzo, 42 x 50 cm, 2002.

solo se ve embebido por el casi abstracta de cada mancha y gesto, presentándose de manera simultánea. Como se ve, la obra de Saville en un ejemplo perfecto de la mezcla a la que Robles hacía referencia para hablar de la pintura de nuestros tiempos. Otro ejemplo de este tipo de unión entre figuración y abstracción la vemos en el cuadro *The Shirt* (fig.88)) hecha en el 2002 por el artista belga Michaël Borremans, en esta obra las pinceladas no se disimulan de ninguna forma, pues se muestra claramente el recorrido del pincel: en la parte café de la camisa se ve como se frotó el tono de luz para lograr los medios tonos de la tela, las franjas blancuzcas denotan el recorrido y presión del pincel que les dio forma, etc. El trabajo de Borremans muestra la influencia en el artista de la pintura de autores clásicos como Velázquez o Rubens en donde la mancha y el tono preciso era fundamental para dar la sensación de verosimilitud, pero también la obra de Freud con su mancha pesada y cargada de materia. Por otro lado, y siguiendo este rumbo pictórico esta



Figura 89. *Passion Profile*. Malcolm Liepke, Oleo sobre lienzo, 61 x 46 cm, 2010.

Passion Profile (fig.89) de 2010, obra de Malcolm Liepke, un pintor aún preocupado por temas como el erotismo y el cuerpo, pero al contrario de Saville, su tratamiento, aunque también gestual y preciso, no busca metaforizar la materialidad de la pintura con la de la carne, sino que, en el uso de los contrastes y los colores, hace atractiva la forma, sin, en la mayoría de los casos -como ejemplo esta obra-, mostrar un cuerpo desnudo. En esta obra predomina los tonos amarillos y verdes en la sección de la frente y cuello y un gran tono rosa en las mejillas, nariz y rojos en los labios; las sombras, el pelo y ciertos detalles negros sirven para enmarcar y acentuar el gesto representado en el rostro. La mancha en esta obra es el protagonista, pues más que el rasgo del pincel, se nota la materia de la pintura y un claro manejo de la técnica húmeda o a la prima con el óleo, que le permite lograr efectos como de la humedad del cabello al pasar el pincel cargado de pintura negra sobre el aun fresco rostro y que se funda en ciertas partes. Pese a su gran expresividad la obra de Liepke muestra -e incluso hace parte de su discurso- el uso de la fotografía como base para realizar las pinturas, pues el uso de la luz recuerda mucho al efecto del flash propio de la fotografía, esto junto a personajes que no hacen parte de una captura de la "realidad", sino que parecen un poco ilustraciones de portadas de novela Pulp. Sin embargo, ese uso de lo fotográfico habla de que:

“

Es evidente que la imagen fotográfica, y más aún, la fotografía digital, tan fácilmente manipulable, se han convertido en una de las fuentes iconográficas más constantes de la pintura contemporánea y ha sido en parte cómplice de esta mixtura exacerbada en las imágenes y que encuentra lugar también en la pintura.⁹⁹



Figura 90. *Rashomon*. Eduardo Arroyo, Oleo sobre lienzo, 127 x 207 cm, 2000.

Así pues y de manera definitiva, se puede ver a la fotografía y a otros medios digitales, como parte del instrumental creativo de los pintores actuales.

99 Ibid., 82.



Figura 91. *Strong Wind and Waves*. Yue Minjun, Óleo sobre tela, 280 x 400 cm, 2007

aunque figurativa, no apela realmente al verismo visual o al virtuosismo como ejemplos anteriores, sino a la simplicidad del dibujo y con ello a soluciones que recuerdan a cuadros formalistas-abstractos. Arroyo para esta época, al igual que artistas antes citados, ya era una figura consolidada en el arte, pero su vigencia y legado siguen teniendo gran resonancia hoy. Su pintura figurativa muestra elementos propios del planteamiento pop como los colores planos y estridentes, el uso de la línea de contorno gruesa, más cercana al lenguaje gráfico, la representación y/o cita a elementos de la cultura popular y de masas y el uso del “tipo” o algún elemento repetitivo en la o las obras, a manera de una marca comercial. Ejemplo de esto último es el trabajo de Yue Minjun y la pieza *Strong Wind and Waves* (fig.91) de 2007 en donde se presenta el típico retrato del artista con una enorme risa repetido en ocho figuras que posan semidesnudas sobre el fondo en el que se ve una gran ola, el uso de tonos rosas estridentes para la carnación de las figuras en contraste a



Figura 92. *Furyu odori: celebration 2*. Aya Takano, Óleo sobre lienzo, 130.3 x 80.3 cm, 2012.

los azules verdosos del fondo son una constante estilista en muchas de las piezas de Minjun. Otra particularidad es que, a diferencia de Arroyo, pese a dicho tratamiento de color, hay un tratamiento de claroscuro que se acerca más al verismo visual de los ejemplos de páginas anteriores, sin embargo, el autorretrato del autor es ejecutado de manera que parece ser resultado de un procedimiento mecanizado e inconsciente que logra situarlo al filo del Valle inquietante¹⁰⁰, generando en el espectador respuestas diversas a su obra. Otro ejemplo de esta heterogeneidad de la figuración de la pintura contemporánea y que se puede situar en el intermedio entre la obra de Arroyo y Patricia Israel, pero realmente siendo un producto de su propia tradición de las imágenes es el cuadro *Furyu odori: celebration 2* (fig.92) de la artista japonesa Aya Takano, perteneciente al movimiento Superflat, que se caracteriza por el uso y cita a la tradición gráfica contemporánea japonesa del manga y anime, usando elementos derivados de este lenguaje, mezclán-

100 El valle inquietante es un fenómeno de percepción a nivel psicológico, planteado por primera vez por el profesor en robótica Masahiro Mori en 1970. Este sucede cuando una representación (sea de cualquier tipo como una ilustración, una pintura, una fotografía o una escultura) o réplica (por ejemplo, un maniquí o un robot) antropomórfica, se acercan demasiado al comportamiento y apariencia, pero siempre con alguna distorsión que genera una respuesta de rechazo por parte del espectador. Este fenómeno es muy usado de manera deliberada por la industria del cine o la ilustración de terror. Cuando hablo de que la obra de Minjun está en este límite, es porque la representación de su propia cara siempre muestra una sonrisa desproporcionada que puede generar este tipo de respuestas en quien observa.



Figura 93. Muchacha disfrazada de manto de la Virgen. Daniel Lezama, Óleo sobre lienzo, 85 x 60 cm, 2006.

dolo con otros elementos de la cultura popular, tradicional y de la mass media, y recomponiéndolos en el contexto de las artes visuales; es decir, un movimiento muy cercano al espíritu de "nosotros, los celebrantes de la cultura pop, (que) utilizamos «el objeto desechado y el envoltorio popular» para nuestros modelos"¹⁰¹ con las cuales hacer obras. La pieza de Takano, a la que se hace aquí referencia, está hecha en un formato eminentemente vertical que obliga al espectador a una lectura en esta dirección de la obra, empezando por la figura femenina de la parte inferior central, pasando por las formas de flores, animales fantásticos y utensilios que están sobre esta y terminando en la atmósfera plana de la zona superior. En esta pieza predomina la línea de contorno delicada que dibuja las formas y los colores pálidos de poca vivacidad que, sin embargo, ayudan a resaltar al elemento femenino como protagonista. Estos tres ejemplos anteriores, pese a que alejados uno más que otros a aquellos en donde era evidente la mezcla entre la figuración y la abstracción, también son un ejemplo de ello, pero hacia otros extremos, en donde se introduce no solo lógicas de lo fotográfico, sino también de la gráfica tanto occidental como oriental.

Para acabar esta sección hay que señalar otro camino de la pintura figurativa actual y es aquel que parece encaminado a recobrar algo de la esencia de la vieja pintura de género, siendo, obviamente, influida por otros movimientos y corrientes más cercanas en el tiempo. *Muchacha disfrazada de manto de la Virgen* (fig.93) pintada por Daniel Lezama en el 2006. Como toda la obra del autor consiste en composiciones que remiten a la cultura, tradición e historia mexicanas, el uso del claro oscuro de contrastes fuertes y colores saturados, sumadas a una técnica de pintura y dibujo depuradas, dan como resultado escenas creíbles, pero que, sin embargo, son una ficción narrativa recordando a piezas de otros autores cómo el Bosco o Dalí, que generaban obvias ficciones fantásticas pero con un nivel de verismo visual tal que confrontan al espectador en lo que el mismo considera creíble. Esta pieza específica es una de las pocas en donde solo hay una figura y en donde las relaciones metafóricas solo se dan en el plano de ella misma en relación con su entorno, así



Figura 94. Officer of the Hussars. Théodore Géricault, Óleo sobre lienzo, 1814 349 x 266 cm, 1812.



Figura 95. Officer of the Hussars. Kehinde Wiley, Óleo sobre lienzo, 274.8 x 267.8 cm, 2007.

101 Hal Foster, "Acerca de la primera era del pop art", *New left review*, N° 19 (2003): 68.

el título, se vuelve sugerente si pensamos en la relación “muchacha-virgen” y el hecho de que la segunda “envuelva a la primera. Como veremos con los siguientes ejemplos, estos pintores compartirán el uso de paletas echas a la manera de los pintores clásicos del renacimiento hasta el realismo, con un predominio de colores tierras y saturaciones intensas de color, asimismo de un trabajo de claro oscuro cercano al tenebrismo barroco, además a la cita constante a la historia del Arte, en un ejercicio similar al ya mencionado Samorí. Esto último es evidente al



Figura 96. *Mise en Scene*. Arturo Rivera, Óleo sobre lienzo, 206 x 260 cm, 2015.

ver la pieza *Officer of the Hussars* (fig.95) de Kehinde Wiley, un retrato ecuestre que muestra a una persona de raza negra a lomos de un caballo blanco rampante y sobre toda la escena se atraviesan formas ornamentales que hacen juego con el marco en el que está exhibido. La paleta de Wiley, pese a también estar basada en los colores sienas para carnaciones y sombras, es más saturada y el modelado del claroscuro está basado en capas de materia y veladuras que ofrecen transiciones suaves pero notorias. Esta pieza en concreto cita al *Officer of the Hussars* (fig.94) de Theodore Gericault, que muestra a un húsar del ejército napoleónico en una actitud similar. La obra de Kehinde se ha caracterizado por usar los géneros occidentales del arte, como el retrato o el género de historia, para plasmar su discurso de reivindicación a la población afrodescendiente. Esto es evidente si se pone atención a que el retratado en el cuadro de Wiley está vestido con un atuendo informal moderno y mira directamente al espectador, mientras el húsar de Gericault evade la mirada y lleva puesto un uniforme militar de gala. Estos dos ejercicios de pintura que muestran realidades culturales y tradicionales distintas pueden ser entendidos en el contexto de un arte que reivindica lo multicultural y donde se da como una “esperanza (que) se articulaba en el delicado balance entre mantener una identidad cultura propia y participar en los movimientos culturales hegemónicos”¹⁰². y la pintura que es, y no se puede olvidar, la disciplina del arte de Occidente, es decir es el mejor ejemplo de lo “hegemónico”.

Sin embargo, paralelamente encontramos piezas como *Mise en Scene* (fig.96) de Arturo Rivera y *La visita, estudio sobre el canon del Veronés* (fig.97) de 2016, pintada por Darío Ortiz, que, de una manera u otra, reafirman toda la tradición del género clásico pictórico.



Figura 97. *La visita, estudio sobre el canon del Veronés*. Darío Ortiz, Óleo sobre lienzo, 200 x 300 cm, 2016.

En la primera destaca sobre todo en la parte superior muestra la leyenda “*beatus vir qui suffert tentationem*” *Bienaventurado el varón que sufre tentación...*, que es una cita en latín del inicio del versículo ubicado en Santiago 1:12 del nuevo testamento; así pues, se ve como esta clase de obras vuelve a la práctica de citar las escrituras sagradas, pero sin una finalidad religiosa como antaño, sino para el uso de su construcción conceptual y sobre

102 “That hope is articulated in the delicate balance between maintaining a cultural identity and participating in the mainstream culture” Lucy R. Lippard, “Mixing.” en *Mixed Blessings. New Art in a Multicultural America* (New York: Pantheon Books, 1990), 197. Traducción propia.

todo para establecer su lugar en la historia del arte. La totalidad de la escena recuerda lejamente a los cuadros de vanitas barrocos o a los cuadros de temática religiosa virreinales de la América española, por su el uso de la relación entre el texto y la imagen a manera de las Cartelas¹⁰³ muy comunes en los retratos de santos, aristócratas y funcionarios públicos de la época y que serán también luego retomados por la pintura mexicana del siglo XX, en obras de O'Gorman, Kahlo o por los "neomexicanismos" como Nahum B Zenil de los años ochenta, como guiño hacia la tradición popular sobre todo a la del exvoto. El segundo, por su parte y como su nombre indica, es un estudio de los modelos clásicos manieristas. Una particularidad de esta pieza es el uso de colores más vivos y saturados que la anterior, es más, jugando con esta posibilidad para referirse a lo que es pintura representada (Veronese) y realidad representada (modelo y suelo). Por lo tanto, En ambos ejemplos podemos notar cómo los elementos formales como la composición, los efectos de luz, etc., son llevados desde una obra original o un estilo artístico particular hasta la segunda obra de manera casi intacta y es por ellos que pueden ser reconocidos; sin embargo, la segunda obra que es en donde se da la operación de apropiación, cuenta además con otro bagaje iconográfico en el que se pueden hacer paralelismos entre ambas o incluso oposiciones binarias contradictorias respecto a significados o intenciones de creación de carácter político, social y cultural. Es así como se hace evidente que, pese a que una pintura hecha en el siglo XXI sea una copia facsimilar de una pintura del siglo XVI, es con todo y todo una obra eminentemente contemporánea. Por otro lado, estas operaciones de apropiación y recreación de formas estilísticas del pasado o productos culturales ya existentes, para generar obra es propia del arte contemporáneo cómo lo explicará Bourriaud en su libro de *Posproducción*.¹⁰⁴

Como se ha mostrado a lo largo de esta sección, la actualidad de la pintura figurativa y por extensión, la no figurativa, es la multiplicidad de soluciones técnicas, expresivas y conceptuales, que conviven una junto a la otra. La pintura en la actualidad está pasando por una nueva reafirmación a través de esta realidad múltiple de sí misma, producto de más de un siglo de experimentación, negación autocomprensión. En la siguiente parte, se mostrará pues, a través de ejemplos, como la primera, dotada de esta realidad múltiple, ha entrado a dialogar e interactuar con algunos otros medios, para generar obras de arte de naturaleza híbrida.

Antes de continuar, es importante mencionar que la razón de que en este apartado se haya insistido en hablar de la actualidad de solo la pintura figurativa, es debido a que una parte del objetivo de esta investigación está, a través de las propuesta de *Alacenas familiares y Santos para ser escuchados*, en demostrar el potencial que tiene este tipo de Pintura de ser parte de una obra híbrida. Esto en vista a que, como se podrá evidenciar en el siguiente apartado, en un alto porcentaje la Hibridación entre pintura con la Instalación u otros medios del arte, se basa en piezas que se enfocan en la naturaleza de la materialidad y objetualidad de lo pictórico y por ende obedece a composiciones del orden abstracto, dejando a un lado su potencial representativo que, como se ha insistido con anterioridad, también es parte de la naturaleza pictórica.

¹⁰³ Las Cartelas son las franjas de texto, comúnmente ubicadas en la parte inferior de un retrato, que permiten saber datos sobre la persona representada, como su nombre, hechos biográficos, dignidades, etc. Son muy comunes en la tradición hispánica tanto sacra como civil desde el siglo XVI al XIX.

¹⁰⁴ Véase: Nicolas Bourriaud, *Posproducción* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009)

2.3 La instalación, objetual y sonora, y su relación con la pintura: antecedentes que tienen lugar en las artes visuales de las últimas tres décadas.

Al igual que sucede con los movimientos figurativos que se han reseñado hasta ahora, las obras de naturaleza híbrida entre Pintura-Instalación, y en menor medida Pintura-Sonido, son el resultado de las transformaciones que supuso el cambio de paradigma moderno, que hemos mencionado antes. Es importante anotar que los ejemplos de obra híbrida entre la Instalación y la pintura es de larga data, si tenemos en cuenta, que las primeras manifestaciones de esto -de manera consciente- se dieron tan pronto en los años sesenta y debido a que "la instalación es, en realidad, hija primogénita de la pintura, y uno puede detectar en ella todos esos aspectos que son característicos de la pintura"¹⁰⁵ y que "El nacimiento de la instalación está determinado por la actitud de ciertos pintores que desarrollaron un trabajo fundamental no solo la instalación sino también para el arte contemporáneo. Estos elementos empezaron con la invasión del plano del espectador y su paulatina inclusión en la obra artística"¹⁰⁶. Por el contrario, se encuentran ejemplos escasos de obras que unan a la pintura con la materialidad sonora, más allá de la música como se señaló en el primer capítulo, y que no partan de la traducción de uno al otro; esto sucede porque lo que se ha convenido como Arte sonoro es, en palabra de Neuhaus "una categoría que puede incluir cualquier cosa que tenga o haga sonido e incluso, en algunos casos, cosas que no lo hacen."¹⁰⁷ y que, por esto, se ha adaptado primero a los sistemas de producción y reproducción, es decir, a los objetos, por ende, su cercanía más al mundo de la escultura o la misma instalación que al de la imagen.

Comenzando por el campo más fértil en cuanto a ejemplos, las obras de Pintura-Instalación que se señalarán a continuación se pueden subdividir en cuatro grupos para poder analizarlas mejor: primero las piezas que se componen con la materia y/o el objeto pictórico, segundo las piezas que se valen de composiciones abstractas, la tercera de experiencias cercanas a la naturaleza de la obra mural y la cuarta la que usa la Pintura figurativa tradicional o convencional de la que se habló en extenso en el apartado anterior. Estas divisiones solo sirven para poder organizar el variado número de naturalezas que tienen estas obras hibridadas, sin desconocer que muchos de los ejemplos que se citarán a continuación, se beberán de una u otra categoría. Por otro lado, hay que reiterar que la Pintura se concibe de manera tradicional como un todo indivisible, en que un cuadro es el mismo a través del tiempo, por el contrario, la Instalación depende de su lugar y tiempo y que es recreada, es decir que no vemos la misma instalación cuando está expuesta en dos espacios distintos pese a estar compuesta con los mismos objetos, mientras que si vemos la misma pintura sin importar en donde esté. Esto se debe a que "Una pintura está hecha de ideas, ideas encarnadas y posee un espacio ideal, mientras que una instalación está hecha de cosas y su unidad es puramente material."¹⁰⁸

Como se ha mencionado antes, podemos rastrear las raíces de este tipo de piezas híbri-

105 Bernardo Ortiz, trad., "De las Instalaciones: Un Diálogo entre Ilya Kabakov y Boris Groys. Otoño 1990", *Cuadernos* 5, N° 4 (2008): 7.

106 Raúl Díaz-Obregón Cruzado, "De la crisis de la representación en la pintura a la instalación artística" en *Enlaces: revista del CES Felipe II*, N° 14 (2012), <http://www.cesfelipesecondo.com/revista/Articulos2012/Ra%C3%BAID%C3%ADAZ.pdf>. (Consultado el 22 de agosto de 2020).

107 El texto original en inglés de Max Neuhaus: "to be a category which can include anything which has or makes sound and even, in some cases, things which don't." Max Neuhaus, "Sound Art?", *Art theory*, <https://theoria.art-zoo.com/sound-art-max-neuhaus/>. (Consultado el 17 de septiembre de 2020).

108 Bernardo Ortiz, trad., "De las Instalaciones: Un Diálogo entre Ilya Kabakov y Boris Groys. Otoño 1990", *Cuadernos* 5, N° 4 (2008): 6.

das en los años sesenta, desde los objetos del Nuevo realismo de Rauschenberg, que combinó en varias de sus obras objetos cotidianos con la materialidad o la objetualidad de la Pintura pasando por las propuestas postpictóricas y en concreto por los ejercicios realizados por el colectivo BMPT y su evolución Supports-Surfaces (fig.98). En concreto estos últimos se enfocaron en la materialidad de la superficie convencional de la pintura -la tela- y sus propiedades y límites, Guash comenta que:

“ Los artistas franceses dispusieron de un material teórico y de un conocimiento que les permitió una lectura nueva y productiva de una pintura definida por su carácter plano y lo arbitrario de sus límites, el rechazo del ilusionismo, el trabajo con un color no sometido al dibujo, una pintura que, a su vez, podía distanciarse del reductivo y esterilizante formalismo. En definitiva, los pintores franceses redescubrieron los materiales y los útiles de la pintura, se dieron cuenta de que la tela tenía un derecho y un revés, que se la podía cortar, coser, liberar del bastidor y que el dibujo quedaba concretado en el dibujo de las marcas que se repetían en la superficie de la tela a modo de *all over*.¹⁰⁹



Figura 98. *Sans Titre 10*. André-Pierre Arnal, Mixta sobre tela, 216 x 220 cm, 1970 e. c. Ejemplo del trabajo realizado por el colectivo francés Support-Surfaces.

Esta línea de exploración evolucionaria, hasta el punto no solo de “instalar” telas¹¹⁰ a manera de las medievales Sargas, sino a empezar a relacionar otras características de lo pictórico con otros objetos o con el espacio mismo. En esta línea encontramos piezas como *Fat Form and Hairy: Sardine Can Peeling* de Jessica Stockholder (fig.99), donde la artista hace uso de muchos objetos y materiales como refrigeradores, pintura, lona verde, cables de aviones, suéteres, botes de basura, almohadas, hormigón, etc., que le sirven para modificar el espacio de exposición al incidir sobre uno de los muros falsos de manera que construye hendiduras de las que sale una estructura de madera, frente a una de ellas hay un apilamiento de objetos blancos, también se incluyen una lona verde, telas rojas y sobre la superficie del muro se ha extendido varias manchas de pintura, donde la más grande es amarilla e irregular seguida de una más angulosa y de tonos violetas y rojizos. Esta pieza es una muestra clara de que “La pintura no es desplazada por la instalación, (sino) ella es parte de la instalación como un objeto más.”¹¹¹ Y en este caso es fundamental en el discurso que la autora propone. También nos encontramos ante una pieza de Site Specific, pues fue hecha especialmente para el lugar



Figura 99. *Fat Form and Hairy: Sardine Can Peeling*. Jessica Stockholder, materiales variados, medidas variables, 1994

109 Anna Maria Guash, Op. cit., 217.

110 Este comentario viene a lugar considerando que Guash nos cuenta la anécdota del colectivo BMPT en el XVIII Salon de la Jeune Peinture de 1967 en París, en donde “ Los cuatro artistas que el día de la inauguración de la exposición-manifiesto, el 3 de enero de 1967, colgaron en las paredes del museo parisino telas de una abstracción radical pintadas cara al público, de factura impersonal y casi anónima, las descolgaron al día siguiente para «desolidarizarse de manera definitiva de todos los salones parisenses». Ibid., 212.

111 Bernardo Ortiz, trad., “De las Instalaciones: Un Diálogo entre Ilya Kabakov y Boris Groys. Otoño 1990”, *Cuadernos 5*, N° 4 (2008): 2.



Figura 100. *Who's afraid of Red, Yellow and Blue*. Richard Jackson, motocicleta modificada y dispositivo de dispersión con barriles de pintura, dimensiones variables, 2002.

y su recreación en otro implica ya un cambio de Naturaleza. Un caso similar se puede observar en la obra de Richard Jackson *Who's afraid of Red, Yellow and Blue* (fig.100), pero en la cual se puede decir que se unen tres disciplinas: Pintura, Instalación y Performance. La pieza consiste en un aparato diseñado para esparcir pintura a partir de una motocicleta suspendida e incrustada en la parte superior de un muro, dejando la rueda trasera al aire tocando a otra, a la cual, llega una serie de tubos que son alimentados por tres barriles de pintura, amarilla, azul y roja. El artefacto es activado cuando una persona prende la

motocicleta y se empieza, entonces, a esparcir pintura en todo lugar, debido a la acción de las dos ruedas que dispersan el chorro proveniente de los barriles; en la acción, el usuario termina siendo también parte de la superficie pintada. Esta hibridación al contrario que la anterior, no está diseñada para un lugar tan específico y por ende al ser recreada no pierde mucho de su sentido original, sin embargo, posee un componente temporal más evidente al tener que ser activada por un usuario-espectador, creando de esta manera, múltiples experiencias de la obra, que dependen de qué acción este realizando este último y sus decisiones frente a esta.

Como se pudo observar, los dos ejemplos anteriores apelan a la materialidad de la pintura, para incidir en la experiencia de la obra, más que en las posibilidades compositivas de esta; obviamente la segunda más que la primera, dando como resultado hechos pictóricos que podríamos pensarlos como "abstractos", sean intencionalmente como el obra de Stockholder o, como con la pintura-instalación Jackson, dada por el azar. Se puede pensar que esto último sucede igual en la obra *Das Bett* (fig.101) de Katharina Grosse, una Pintura-instalación hecha con manchas de pintura acrílica sobre el muro, el piso y varios



Figura 101. *Das Bett*. Katharina Grosse, Pintura acrílica sobre varios objetos de una habitación, 280 x 450 x 400 cm, 2004.

objetos de una habitación (una cama, una mesita de noche, unas cajas, sábanas, etc.). Las masas de pintura hablan de la naturaleza matérica del material pictórico, porque en su aplicación, se ha dejado que estas se escurran, goteen o esparzan, de manera que inciden sobre los objetos de una forma aparentemente aleatoria y sin embargo, al verse de forma general la obra, se puede notar la intención de dejar que estos fenómenos sucedan en una parte específica de la misma: una franja que va desde la esquina al fondo de la habitación, y que la recorre de forma diagonal hasta el vano de entrada a la misma. A su paso la cama, las cobijas, las cajas de cartón, los muebles y los objetos, son interferidos por la corriente de pintura, dándole continuidad y dirección. En general, las obras de Grosse indagan sobre la espacialidad que tiene la pintura, es decir, en cómo esta afecta el espacio, lo cruza y lo



Figura 102. *Topographical Paintant*. Fabian Marcaccio, varios materiales, aprox. 93 m3, 2006

transforma a través de su realidad física y esta no es la excepción; también se puede agregar que esta pieza tiene algo de la experiencia de lo mural, al relacionarse con la arquitectura del lugar, tanto como soporte, como espacio de reflexión. Otro que experimentó con esta sensación de fluido expansivo, pero detenido, como materialidad de la pintura fue Fabian Marcaccio en su pieza de 2006 *Topographical Paintant* (fig.102) hecha de pintura de vinil de alto tráfico,

colores alquídicos o resinas y óleo, polímeros, silicona entre otros materiales; dando como resultado una masa de forma orgánica que da la sensación de seguir expandiéndose en el lugar pero que en realidad está endurecido. Con esto Marcaccio más que incidir en el espacio directamente con el material, ha convertido a este en un objeto que puede ser trasladado y reinstalado. La hibridación muestra una gran mancha gris, que en realidad es un mapa satelital de una ciudad y sus alrededores, el cual está intervenido por una serie de manchas matéricas, hilos de pintura seca de colores estridente y tintas, que forman símbolos y señalan espacios reales o ficticios de frontera. La pieza, de gran carga social, obliga al espectador a mirar el mapa bajo sus pies, mientras recorre el espacio aparentemente caótico que intenta desvelar. La pintura empleada, al ser mezclada con otros materiales como la resina o el silicón, adquiere una presencia poco natural y resalta las intervenciones espaciales a las que el espectador presta atención. Por último, llevando más allá esta naturaleza objetual de la Pintura-Instalación se encuentra *Severinda* de 1995 de Frank Stella (fig.103), que se puede interpretar más como una hibridación Escultura-Pintura debido a su naturaleza de objeto único que domina un espacio y lo interviene con su presencia. Sin embargo esto último es precisamente lo que la convierte en una obra intencionadamente instalativa ya que el autor hace "del espacio de su montaje un campo de acción en el que se muestran diferentes tensiones...que permiten entender la instalación, principalmente, como escenificación de contradicciones y confrontaciones"¹¹², En este caso entre los ritmos de los grafismos y accidentes de la pintura y la forma curva del mojón de fibra de vidrio que le sirve de soporte, y este último con las líneas angulosas y duras de la arquitectura del espacio expositivo que los contiene.

Volviendo sobre la idea de lo mural, que se puntualizó en la obra de Grosse, en donde la intervención instalativa se da en el momento que usa la pintura para indagar sobre el espacio arquitectónico del lugar expositivo, manteniendo en este caso la naturaleza abstracta, se puede señalar la ya mencionada obra de Federico Herrero *Atrium Project* de 2019 (fig.6g). Esta hibridación fue realizada a partir de módulos de color de distintos tamaños y direcciones, pero manteniendo una forma más o menos uniforme que es dada por el rodillo de



Figura 103. *Severinda*. Frank Stella, varios materiales, 299.7 x 840.7 x 388.6 cm, 1995.

112 Jose Larrañaga, "Experiencias españolas" en *Instalaciones* (Donostia-San Sebastián: Nerea, 2006), 79.



Figura 104. H.A. Crosby Forbes Galleries. Michael Linn, pinturas de alto tráfico y resinas acrílicas aprox. 138 m², 2011-12.

pintar, sobre los muros, el piso, los ventanales y el techo del espacio expositivo; de esta manera se presenta como una pieza expansiva, que termina solo hasta el momento en que el creador lo decide, desdibujando así los límites entre lo que debe ser espacio negativo o donde no de ir una pieza, en términos museográficos y el espacio mismo de la obra. El espectador en este tipo de proyectos se ve envuelto en la atmósfera creada por las manchas de colores vivos y su experiencia del lugar se ve modificada. Herrero piensa su obra como un paisaje en constante cambio, es decir, la pintura es el medio y a la vez el ser que determina la vitalidad de esta instalación. Así mismo en esta dirección se encuentra el proyecto *H.A. Crosby Forbes Galleries* (fig.104) realizado por el artista Michael Linn, en esta pintura-instalación, Linn pinta con barnices acrílicos y tintas de alto tráfico directamente sobre el piso de la galería un patrón de distintas siluetas blancas de escudos heráldicos sobre un fondo

plano de color azul. Con este ejercicio el autor, al igual que en muchas de sus otras obras, busca modificar el espacio público a través de sus intervenciones, transformando la experiencia de este, además los motivos usados siempre referencian a un valor de la cultura de las imágenes concreta del lugar en donde realiza su trabajo. Como se ha visto, las dos piezas anteriores piensan en la transformación del espacio a través de la irrupción del elemento pictórico y en ellas se puede notar la intención "invasiva" de la pintura, pero que se limita a ciertos elementos de los edificios que usan como soporte, en el caso de Atrium a los volúmenes verticales -paredes, ventanas- mientras que en Crosby en el suelo del edificio; sin embargo esto es suficiente para que el espectador, al atravesar los espacios, se sienta en todo momento inserto en la obra.

Ahora bien, en la siguiente obra *Retrato de María con Domingo* de Manolo Mesa (fig.105) realizada se puede encontrar un panorama totalmente distinto. En primer lugar, la obra está realizada para ser consumida por el observador desde el exterior del edificio, desde un lugar en donde no tiene la necesidad de moverse para experimentar la pintura; la segunda, es una obra figurativa con un alto nivel de verismo visual en el que se retrata a una mujer sedente que sostiene a un gato mientras este observa al espectador directamente; la pieza goza un tratamiento de modulación, en donde la brocha no es ocultada y los claroscuros que no impide la aparición de tonalidades muy saturadas que saltan de la uniformidad de los planos, sin ser lo suficientemente agresivas para desentonar con la paleta de la imagen. Si bien es verdad que este artista asume sus intervenciones urbanas como pintura Mural, es preciso señalar los valores eminentemente instalativos que estas poseen. En primer lugar, son concebidas como una pintura de un espacio específico y que se acomoda a las cualidades y accidentes de las estructuras que usa como soporte, esto es evidente si notamos que Mesa decide no



Figura 105. *Retrato de María con Domingo*. Manolo Mesa, Acrílico sobre muro, 2015-16.

llenar totalmente la pared con pintura, sino que deja respirar el muro dejando ver imperfecciones de este, o también si notamos que la casa en la que decide hacer este retrato, es coronada por un techo a dos aguas que parece, en conjunto, generar la sensación de refugio a las figuras representadas. Es preciso admitir que esta no se puede tildar como una obra totalmente de naturaleza híbrida, puesto que, hasta donde se puede analizar, esta no es la intención del autor, pese a ello las características que se han expuesto son suficientes para considerarla dentro de esta noción y más si tenemos en cuenta que la Instalación “se vincula al espacio donde se va a desarrollar, entendiendo esa integración con la arquitectura como convivencia y retroalimentación productiva, y no como subordinación. Es un arte in situ y relacionado con los contextos” y la obra de Manolo Mesa tiene esta cualidad específica.



Figura 106. *Historia de la justicia en México*. Rafael Cauduro. Óleo sobre lienzo (bastidores de metal), aprox. 280 m2, 2007-8.

Otra obra que camina entre los límites entre lo mural y lo pictórico-instalativo es la serie realizada por Rafael Cauduro para la Suprema Corte de Justicia de la Nación de México, que el título como *Historia de la justicia en México* (fig.106), esta pieza de Cauduro es un gran ejemplo de cómo “Obra de arte y sitio mantienen una relación de cierta reciprocidad.”¹¹³ Esto a través, primero, del uso del soporte bastidor de tela para que encaje perfectamente en los muros que lo sostienen cubriéndolos totalmente y adaptándose a las formas de la arquitectura de la zona de la escalera en donde está expuesta la obra; segundo, con la representación al óleo de espacios arquitectónicos que tienen en cuenta el punto de vista del espectador, así pues vemos habitaciones, recintos y recovecos trazados con muros de ladrillos, como si los viéramos desde arriba y en cada uno escenas de violaciones, secuestros y torturas; tercero el uso de fibra vidrio para crear la ilusión de un muro derruido por encima de ciertas escenas, también de objetos como papeles colgados o de las calaveras del tzompantli de la planta baja. Todo esto sumado modifica tanto al espacio, su experiencia al habitarlo, como, de manera recíproca el espacio determina el cómo se planteó y existe la obra; en otras palabras “De la misma manera que la instalación (pictórica en este caso) da forma a un espacio convirtiéndolo en escena, este se hace presente, deforma, informa, conforma la propia instalación”¹¹⁴.

El uso del soporte tradicional en una Pintura-Instalación es más explícito en los siguientes dos ejemplos. Por un lado, tenemos a la artista Adriana Varejão y su hibridación *Extirpação do Mal por Overdose* de 1994 (fig.107), que se compone de una



Figura 107. *Extirpação do Mal por Overdose*. Adriana Varejão, Técnica mixta sobre tela y objetos quirúrgicos, 270 x 220 x 50 cm, 1994.

¹¹³ Ibid., 55.

¹¹⁴ Loc. Cit.

pintura al óleo de tonalidades predominantemente azules junto a un conjunto de objetos, de los que destacan dos porta sueros con sus respectivas bolsas que tienen dentro pigmento de color azul y unos tubos que salen de ellas para incrustarse en el lienzo, en este, en la parte inferior, hay una gran hendidura de la que emana este líquido que se escurre por la pared y el suelo del espacio expositivo. En la puesta en escena es importante el uso de las iconografías representados en el bastidor, que son, una mujer en posición de reposo semidesnuda y que en lugar de cabeza tiene la incisión del bastidor, un busto femenino en la parte superior izquierda y un dragón en la parte media derecha; sumado a esto el color azul que usa la autora y la iconografía en conjunto, recuerdan a las imágenes presentes en las piezas de Cerámica y azulejos fabricados en Europa entre los siglos XVII y XIX, basados en la porcelana proveniente de China y que fueron de gran popularidad en América por esos años. Como se puede ver Varejão, hace uso de la imagen femenina como parte de su discurso de género, apegado a la tradición de las imágenes cotidianas legadas del pasado; además de usar la materia y el objeto pictórico en una relación estrecha entre los demás objetos y el lugar. Por el otro lado, está *L'esprit de escalier, I y II* (fig.108), dos piezas realizadas por Javier Hernández Landazábal y expuestas juntas. Es preciso mencionar que las piezas se han considerado como una obra doble y no como una sola, por ende, se presenta una situación limítrofe, de nuevo, entre lo que podemos llamar una pintura instalación o un objeto escultórico en relación con un objeto pictórico en el planteamiento museográfico; pero, de cualquier modo, es un hecho artístico eminentemente híbrido. En este binomio se presenta la tensión entre el objeto presentado y el representado. El primero es una escalera plegable que sostiene en su último escalón, a la altura del espectador, una calavera que puede abrir y cerrar su mandíbula, que, al hacerlo y a manera de interruptor, prende un foco que cuelga de la varilla más alta de la escalera por encima de está. El segundo es un cuadro colgado justo al lado, realizado al óleo sobre tela, que representa el mismo objeto de manera muy fidedigna en el momento exacto en que las fauces están abiertas y el foco prendido. Pese a ser piezas separadas, están fuertemente ligadas de manera reciproca, pues en conjunto le presentan al espectador un cuestionamiento sobre el tiempo -el que transcurre en el objeto y el detenido de la imagen-, sobre la realidad al cuestionar cuál de las piezas es "más real".



Figura 108. *L'esprit de escalier I y II*. Javier Hernández Landazábal, Óleo sobre lienzo, escalera, cráneo y bombilla, conjunto 192 x 102 x 51 cm (cuadro 165 x 80 cm), 2018-19.

Visto estos ejemplos de hibridación entre pintura e instalación podemos ver cómo esta mantiene como característica que se den en ella una variedad de fórmulas que van más allá de un estilo ecléctico; sino que más bien es un conglomerado de estrategias de producción y efectos visuales que tratan de conseguir la atención del espectador sobre el objeto artístico. En este sentido los formatos juegan un papel fundamental, es decir, en cada uno de los ejemplos vistos y algo propio de muchas obras de instalación es que se apela a grandes dimensiones para poder intervenir los espacios de exposición, por supuesto hay ejemplos en donde esto no es necesario y los gestos instalativos son más sutiles y pequeños. Sin embargo, volviendo sobre los casos de estudio anteriores, vemos como los artistas plantean su propuesta tratando de hablar con un altavoz principal que es el tamaño de las obras, unas de gran tamaño o que son expansivas y por ende no pueden ser ignoradas, con



Figura 109. I-Imagen Número 2. Pintura de acción a partir del sonido, movimiento y voz. Edgar H. Canul González, Performance, pintura y sonido, 2019.

ello el proceso de transitar la pieza resulta un parte importante de la participación del espectador.

Antes de terminar esta sección vamos a abordar tres experiencias entre Pintura y Sonido, siendo unas más cercanas que otras a la idea de hibridación que hemos estado manejando en toda la investigación. Comenzaremos por *I-Imagen Número 2. Pintura de acción a partir del sonido, movimiento y voz del yucateco* Edgar H. Canul González (fig. 109), una pieza hecha en vivo en donde el autor a partir de un acto

performativo que comenzó por la lectura de un poema que fue repetido durante todo el tiempo que duró el hecho, luego se dio el toque de varios acordes de mandolina para dar paso a la creación de un cuadro abstracto hecho con carboncillos y acrílicos de colores primarios y que terminó de ejecutarse en el momento que un reloj fue tirado al suelo. Lo interesante de esta pieza es su gran carga de evento, en donde la pieza pictórica resultante es solo registro de la acción y de la traducción de la materialidad sonora realizada sobre el lienzo por Canul. Aquí la Pintura toma esa naturaleza, pues es el resultado de las posibilidades de hibridación con una disciplina tan diametralmente opuesta como el Performance; pese a esto, lo sonoro queda relegado a un segundo plano de la experiencia pese a estar presente todo el tiempo, tanto en la repetición del poema, así como en el toque del instrumento y el sonido del reloj contra el suelo del lugar expositivo. Pese a ello, el ejercicio de traducción sobre el lienzo surge de la necesidad de "inventar maneras de nominarlo, memorizarlo y representarlo" ¹¹⁵ donde el lienzo es un instrumento para "domesticarlo fijándolo, sintetizándolo y estabilizándolo" ¹¹⁶. Como se puede analizar, en esta experiencia, pese a ser claramente transdisciplinar, es mayormente performativa y por ende su esencia efímera solo deja tras de sí rastros huellas y vestigios, y el cuadro solo es uno de estos, pese a que luego sea exhibido por separado. Esta problemática en cuanto a la naturaleza de la existencia de una obra es similar a la que, se puede decir, sucede con obras de Pollock, en donde su importancia radicaba en el proceso del Action Painting y no en la obra colgada en la galería.

Después esta la obra *Disonancia tropical* ¹¹⁷ de Adriana Ciudad (fig.110), una pieza que combina la experiencia mural, pues es una intervención sobre las paredes de la galería con pintura acrílica y tinta china en una superficie de treinta metros cuadrados, con la materialidad sonora de la grabación de ruido incidental y ambiental. Siluetas negras de palmeras hechas con tinta china y



Figura 110. Disonancia tropical. Adriana Ciudad, Acrílico y Tinta china sobre muro, 30m2, audio de 1:32 minutos, 2017.

¹¹⁵ Carlos Mauricio Bejarano, "Reservorios, escenarios y colecciones sonoras" en *A vuelo de Murciélago. El sonido nueva materialidad* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2006), 7.

¹¹⁶ Loc. Cit.

¹¹⁷ Véase: Adriana Ciudad. "Disonancia tropical de Adriana Ciudad (Instalación sonora, pieza sonora hecha en colaboración con Orieta Chrem)", video de Vimeo, 1:32, publicado el 7 de agosto de 2017, <https://vimeo.com/228743944>

que registran el viento agitado, sobre un fondo de pigmentos acrílicos, que muestran rasgos de escurrimientos y salpicaduras, aplicados de manera horizontal creando la ilusión de una atmósfera, entran a jugar con las voces repetidas en loop, el sonido de aves costeras y la atmósfera generada por las capas de ruidos reproducidas. El espectador entra a un espacio que lo envuelve en su totalidad y es trasladado a este lugar caótico y repetitivo. En esta obra de Ciudad se puede apreciar un mayor grado de enlazamiento entre la imagen y el sonido, pues los detonantes y relaciones que se generan de la instalación depende de la combinación de ambos y pierde todo el sentido al faltar uno. Se puede decir, que es un ejemplo bastante equilibrado de lo que sería una obra híbrida pictórico-sonora, donde cada disciplina aporta parte de su naturaleza para que se genere un hecho artístico capaz de sobreponerse a los límites definitorios de cada uno. Lo mismo podemos hablar de *Mapa Sonoro*¹¹⁸ (fig.111) una hibridación realizada por Virginia Rivas entre los años 2018 y 2019 a partir de la propuesta de una exhibición resultado de su investigación pictórica y sonora,

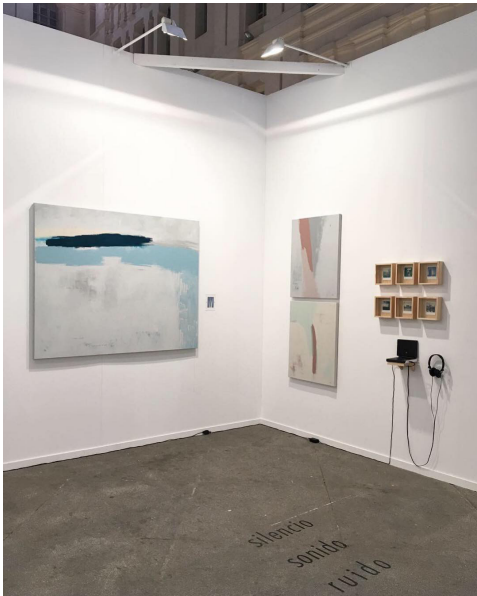


Figura 111. Mapa Sonoro. Virginia Rivas, Vista de parte de la exposición, 2018-9.

en donde, en principio su obra se basaba en la traslación de un lenguaje al otro a partir de ideas como el "Tono" cromático y sonoro. En esta exposición Rivas genera un gran montaje que se puede entender como una enorme instalación en donde los cuadros, las cajas de luz, los dispositivos de reproducción y los objetos son parte del discurso de interrelaciones cinestésicas que la autora propone. Así pues, el trabajo pictórico exhibido muestra desde, paletas organizadas a modo taxonómico, hasta grandes lienzos con grandes gestos compuestos de tres o cuatro colores; junto a varios de estos se puede encontrar varios dispositivos de reproducción como audífonos y pantallas, también en el piso del lugar se dispuso palabras como "silencio" o "ruido" o cajas de luz con que mostraban imagen y movimiento. Esta experiencia en particular, pese a su planteamiento como exposición y aun cuando esto conlleve a pensar

a que todos los objetos en ella deben verse de manera separada, realmente obedece al planteamiento artístico que una planeación museográfica puede tener haciendo interdependientes a todos sus componentes; es, en conclusión, un gran ejemplo que visibiliza las posibilidades que implica los planteamientos híbridos desde su concepción. Esta última propuesta, que no proviene de un curador, un museógrafo u otro especialista del planteamiento de muestras o exposiciones, nos enfrenta a la realidad de que tanto la pintura como el "«Arte Sonoro» se ha expandido, no reduciéndose exclusivamente al campo específico del arte y de los artistas, sino que ha sido apropiado también al campo expresivo de muchos...creativos de formación divergente"¹¹⁹ en este caso, concreto al de diseñadores de exposiciones.

Como se ha señalado en este apartado, el hecho u obra de naturaleza híbrida implica una nueva actitud desde el creador de las piezas, sea este pintor, instalador, artista sonoro o diseñador de exposiciones, pero también del espectador que consume estas propuestas. En el siguiente apartado abordaremos el nuevo papel que le corresponde a este último.

118 Véase: Virginia Rivas, "MAPA SONORO", Virginia Rivas, 29 de noviembre de 2019, <https://www.virginiarivas.es/portfolio/mapa-sonoro/>

119 Miguel Molina, "El Arte Sonoro", *Itamar. Revista de investigación musical: territorios para el Arte*, N° 1 (2008): 257.

2.4 El papel del espectador: percepciones y respuestas sensibles a piezas híbridas.

Apartados atrás, se hizo la descripción breve del cuadro de Los embajadores de Holbein, en esta, además de reseñar sus características físicas e icónicas, también se reseñó su funcionamiento y un probable emplazamiento que revela una actitud instalativa de la obra. Esta obra es importante en este punto, porque en el momento de su concepción no era "solo un juego de pasatiempos destinado a sorprender, sino un verdadero juicio teórico"¹²⁰ el cual activar al espectador del cuadro más allá de su visualidad, es decir de que más que contemplar una imagen "cerrada" estuviera atento al o a los "misterios" que esta contenía; se convertía entonces, en un ejercicio mental, que rozaba lo especulativo, tanto en cuanto no se descubría el qué era lo que significaba el borrón a los pies de los personajes, como cuando era descubierta la calavera y suscitaba reflexiones.

Curiosamente, esta actitud del público que buscaba provocar Holbein en este cuadro va en contravía a la idea generalizada del "espectador pasivo", propio del Arte tradicional e incluso moderno, y que solo existe para consumir sin cuestionar, modificar o participar en la construcción de obra. En otras palabras, *Los embajadores* como se han descrito en este texto, hacen cuestionar la concepción, de que solo ha sido en la actualidad, en la que al fin el "público ha pasado de ser mero receptor pasivo de una obra ya concluida —y cerrada— a intervenir activamente en ella, bien interpretándola, manipulándola o incluso formando parte físicamente de sus componentes"¹²¹. Esto sucede, porque, justamente la pieza de Holbein se concibió de manera similar a como muchas obras del Arte contemporáneo, en el que "El papel del espectador ha cambiado radicalmente desde que éste ha sido invitado a dar una respuesta total a la obra de arte, es decir, intelectual y física a la vez"¹²², esto se ve reflejado en la intención del autor de generar movimiento corporal, cuando el observador esté intentado buscar el ángulo que revele la calavera y cuando al fin se halle, suscitando muchas posibles lecturas e interpretaciones por parte de él.

Con esto no se quiere decir que no haya diferencias entre el papel del espectador de hace quinientos, cien o treinta años atrás, que por supuesto, sino que estas pueden ser imprecisas. Otro ejemplo, ya mencionado con anterioridad, de la importancia del espectador en el pasado, no solo como receptor pasivo, sino como el que da sentido a la obra, es aquel temprano trampantojo de Giotto en aquella abadía italiana, pues, para que este funcionase, tuvo que haber un observador que no solo contemplase, sino que tuviera el tanto bagaje cultural, como la construcción y consolidación de una educación simbólica y visual para que diera crédito a la ficción que el autor le presentaba; de no ser así, probablemente este solo vería una superposición de planos en diferentes tonos y en ritmos curvos, más no la ilusión de la continuación del espacio de la bóveda de la capilla. Sin embargo, la manera en que fue consumido aquel mural en el medioevo dista del que hoy, un observador cualquiera, puede llegar a hacer, siendo para este último más claro que para el primero que se trata de una ilusión con solo verlo. Por ello es preciso decir que:

“ En tal sentido, el autor produce una forma conclusa en sí misma con el deseo de que tal forma sea comprendida y disfrutada como él la ha producido; no obstante,

¹²⁰ Omar Calabrese, "La intertextualidad en pintura. Una lectura de los Embajadores de Holbein" en *Como se lee una obra de arte* (Madrid: Catedra, 1993), 36.

¹²¹ Manuel Hernández Belver y Juan Luis Martín Prada, "La recepción de la obra de arte y la participación del espectador en las propuestas artísticas contemporáneas", *Reis: revista española de investigaciones sociológicas*, N° 84 (1998):45.

¹²² *Ibid.*,46

en el acto de reacción a la trama de los estímulos y de comprensión de su relación, cada usuario tiene una concreta situación existencial, una sensibilidad particularmente condicionada, determinada cultura, gustos, propensiones, prejuicios personales, de modo que la comprensión de la forma originaria se lleva a cabo según determinada perspectiva individual.¹²³

Pese a lo anterior, si es verdad que el papel y la forma en que el público convencionalmente se enfrentaba a la obra de arte se enquistó desde estos años y esta última empezó a percibirse como un producto inalterable y trascendente, separado de la vida. Sin embargo, el consenso social no es, muchas veces reflejo de los sentimientos individuales, así pues, se puede decir, que como en el siglo XVI, lo que era en consenso, una gran pieza de Arte digna de admirar, como el retrato ecuestre del vástago real que pintó Velásquez, seguramente para la intimidad de la mente de algún espectador, solo era otro retrato más del hijo de su gobernante. Esto último puede ser explicado desde la categoría convencional del "gusto", pero que traído a este tiempo se puede expresar en términos de "validez", que en muchos casos esta mediada por la institucionalidad¹²⁴. Así pues, para el público actual, es un convencionalismo ver como obra de Arte algo expuesto en un espacio dirigido para ello, sea un urinal, una escalera con una calavera o la réplica de una tienda de autoservicio; sin embargo, la validez de ello le pertenece al espacio mental de cada espectador. A pesar de ello si hay una diferencia clara entre el modo en que el artista asume el convencionalismo; de esta manera, es casi seguro que Velásquez no buscaba con su pintura indagar sobre lo que era o no arte en su época, Duchamp y los que le siguieron si, sus propuestas lo muestran de forma evidente y el espectador actual lo sabe. De allí viene que el público, conformado por espectadores especializados en arte en inmerso en su estudio, anterior a los años cincuenta del siglo XX no se cuestione que un cuadro sea arte, mientras que el actual ya lo ponga en duda y este consciente que para que esto suceda debe entrar en juego a otros factores. Aunque sobre esto último, hay que decir que para un gran porcentaje del gran público o el no especializado, se mantiene aún convención de la asociación inequívoca pintura igual arte.

Es debido a lo anterior, que la práctica pictórica contemporánea se debe plantear el papel que el espectador juega en la construcción de un hecho artístico derivada de ella, sea este puro o híbrido, sobreponiéndose a la carga histórica que lleva tras de sí, que ilustra Kabakov cuando dice que "a medida que termina el siglo (XX), se hace cada vez más claro que una pintura no es más que una pintura: o sea, poco a poco se ha convertido en Doña Objeto...es decir, sabemos que una pintura, aún una mala pintura, es una obra de arte"¹²⁵ y eso predispone al público a la hora de consumirla, lo obliga a tomar una actitud contemplativa y ajena. Sin embargo, los creadores de obra pictórica han adoptado estrategias que le han servido para empezar a sobreponerse a esa realidad histórica.

123 Umberto Ecco, "La poética de la obra abierta" en *Obra Abierta* (Barcelona: Planeta-De Agostini, 1992), 33.

124 A este respecto Boris Groys propone que "las instalaciones son el arte de los grandes sistemas burocráticos, porque una instalación requiere un consumo público, usualmente se crea en el contexto de grandes museos o con fondos públicos, y está ligada a un sitio específico y concreto" en ese sentido es normal pensar que son las instituciones, al ser las que introducen al gran público las piezas de arte, son el primer blanco para las reflexiones sobre su validez. Debido a ello y como mencionarán Hernández Belver y Martínez Prada "Los procesos por los que, por ejemplo, atribuimos más importancia a un objeto artístico cuanto más grande sea el espacio expositivo que el museo le dedica, o por los que asumimos que las cosas situadas una junto a otra tienen una relación estilística e histórica concreta regulan nuestra recepción, al aceptar que la impersonal voz del museo es la verdad objetiva de lo que debe ser entendido." Bernardo Ortiz, trad., "De las Instalaciones: Un Diálogo entre Ilya Kabakov y Boris Groys. Otoño 1990", *Cuartillas 5*, N° 4 (2008): 2. y Manuel Hernández Belver y Juan Luis Martín Prada, "La recepción de la obra de arte y la participación del espectador en las propuestas artísticas contemporáneas", *Reis: revista española de investigaciones sociológicas*, N° 84 (1998):52.

125 Loc. Cit.

Entonces, una de estas estrategias, muy usadas por los pintores contemporáneos y que podemos ver en obras como *Officer of the Hussars* de Wiley o en *Pietra penitente* de Samorí, es la de la apropiación, en donde:

“ Este enfoque, como estrategia de lenguaje, se sitúa en uno de los parámetros fundamentales de lo postmoderno, que supone la radicalización de recursos como la cita, la alusión o el plagio. Como estrategia crítica implica una actitud de revisión, de relectura de lo dado, de toma de conciencia de la influencia de los sistemas de exposición y comercialización sobre la obra de arte, su dependencia del contexto institucional y del discurso histórico por él determinado. ¹²⁶

Y en los dos casos estamos ante una apropiación de imágenes o iconos históricos: El retrato ecuestre de Gericault por un lado y la imaginería del santoral tradicional por el otro. Con este recurso el espectador se ve enfrentado a cuestionarse su familiaridad con las imágenes y a reflexionar los conceptos sugeridos derivados de los elementos que cada autor pone a su disposición, como el recurso metafórico lingüístico *Pietra-Pietro* o la reflexión social y étnica de una afrodescendiente reemplazando como modelo a un soldado del imperio napoleónico.

Por otro lado, la hibridación es en sí misma una estrategia para que el espectador ingrese de manera alterna a la obra pictórica. Por ejemplo, ante la obra pictórico-instalativa, sea esta objetual o sonora, el espectador funge “como conformador o activador del propio espacio, la idea de exposición (y con ella la contemplación) se diluye y va a dejar paso a la de intervención, acción o actuación” ¹²⁷ y de esta manera “al nuevo espectador de una instalación lo hemos llamado usuario siguiendo la terminología habitual empleada en las instalaciones industriales y urbanas, porque en lo que se refiere al arte nos muestra una alteración fundamental, no solamente en su relación con la obra, sino sobre todo en su inclusión en el proceso artístico” ¹²⁸. Este nuevo espectador-usuario, se concibe en términos de participación, en donde no solo su visualidad está comprometida con la experimentación de la obra, sino que su cuerpo al completo, su sensibilidad y su intelecto, se enfocan en darle sentido, valor y vida. De las obras que ya hemos tocado, un ejemplo casi paradigmático del usuario-espectador se encuentra en la hibridación *Who's afraid of Red, Yellow and Blue* de Richard Jackson, en donde el mecanismo ideado por el autor para que funcione la pieza debe ser accionado por este subiéndose a la motocicleta y acelerando para que los chorros de pintura acrílica salgan y se esparzan sobre el espacio expositivo y sobre él mismo; con esta acción Jackson le está casi cediendo el puesto al usuario-espectador de ser el pintor. Otro ejemplo, mucho más sutil y que al contrario no implica una relación tan directa de los cuerpos del público con la obra es *L'esprit de l'escalier, I y II* de Hernández Landazábal, en donde el papel del usuario-espectador reside en el cuestionamiento y decisión de decidir cuál de los objetos, el escultórico o el pictórico, es más “real” en términos de presentación y representación y en este sentido cual es más “validó como obra de Arte”. Es claro entonces, desde esta perspectiva y sin tener en cuenta el discurso del autor, que Hernández delega esta decisión en el público, en cambio de tomarla él en su taller. Un último ejemplo de esta forma de concebir al usuario-espectador y a medio camino de las anteriores está en *Afuera, Encerrado*, pues uno de los efectos que tuvo, fue llevar la idea de cuadro-ventana más allá de la visualidad y provocando una relación espacial entre el lugar

¹²⁶ Manuel Hernández Belver y Juan Luis Martín Prada, “La recepción de la obra de arte y la participación del espectador en las propuestas artísticas contemporáneas”, *Reis: revista española de investigaciones sociológicas*, N° 84 (1998):50.

¹²⁷ Jose Larrañaga, “¿Contra corriente?” en *Instalaciones* (Donostia-San Sebastián: Nerea, 2006), 60.

¹²⁸ *Ibid.*, 44.

expuesto y los cuerpos del público, que en todo momento al experimentar la instalación al completo o las piezas en particular, se sentían en un “detrás de” o en un “afuera de”; esto último reforzado por el objeto sugerido en los cuadros -las rejas-, que eran fácilmente reconocibles y reconstruidos con toda su carga cotidiana y simbólica.

Los ejemplos anteriores demuestran que se puede lograr que en cuanto a la obra pictórica “el espectador sea consciente de la relación entre las condiciones del contexto y la producción del significado, y del proceso por el que éste se construye. Así, el espectador empieza a ver la obra de arte a la manera como lo hace el artista”¹²⁹. Y por ende se aleje en este tipo de propuestas, de la predisposición de consumir la pintura como una disciplina que produce objetos cerrados e inmutables o “cuadros”¹³⁰ hechos para ser contemplados por un público receptor que se limita a reflexionar sobre solo la imagen; sino que está dispuesto en el camino para relacionar a estos con el entorno en el que se disponen entablando diálogos y concibiendo en conjunto un hecho artístico con dimensiones dinámica alternas. En el siguiente capítulo se abordarán las dos series de producción propuestas para la presente investigación, en las cuales se podrán analizar los elementos que se han estado construyendo en la manera en que se conciben, presentan y consumen obras pictóricas de naturaleza híbrida.

129 Manuel Hernández Belver y Juan Luis Martín Prada, “La recepción de la obra de arte y la participación del espectador en las propuestas artísticas contemporáneas”, *Reis: revista española de investigaciones sociológicas*, N° 84 (1998):61

130 Michael Fried. Loc. Cit. 178.

CAPÍTULO

III

HIBRIDACIONES ENTRE LA PINTURA FIGURATIVA Y LA INSTALACIÓN SONORA Y OBJETUAL. PRODUCCIÓN DE LOS PROYECTOS *ALACENAS FAMILIARES* Y *SANTOS PARA SER ESCUCHADOS*.

Hasta este punto, se ha planteado tanto históricamente, como conceptualmente la hibridación como metodología transdisciplinar de producción; pero cabe recalcar e insistir, que lo que se ha dado en esta investigación como un hecho presente en el arte, y de la pintura en específico en estos últimos años, es sin embargo, la forma en la cual yo como artista y como pintor nombro y explico mi propio proceso de creación. Así pues, las páginas hasta este punto son de hecho, tanto la búsqueda por establecer un contexto de esta forma de proceder dentro de la historia del arte, como a su vez, la demostración del lugar que ocupa está dentro del campo y como se puede usar para explicar otras maneras de trabajo.

En este último capítulo, se abordarán dos proyectos pictóricos planteados de forma paralela a este texto y que sirven para ejemplificar lo planteado hasta el momento sobre la hibridación de pintura con otros medios del arte: *Alacenas familiares* y *Santos para ser escuchados*; el primero es un planteamiento entre instalación objetual y pintura, el segundo entre esta última y la instalación sonora, de manera concomitante al análisis sobre estos aspectos del capítulo anterior. Ambas series comparten varias características como ser pintura convencional, es decir óleo sobre lienzo, figurativa y naturalista, o problematizar el soporte y la disposición convencional del cuadro en el espacio expositivo, también ambas buscan generar diferentes tipos de relaciones con los espectadores, más allá del papel del vidente, y por último, el tocar como tema fenómenos culturales de la vida cotidiana presentes en el contexto de las dos ciudades capitales hispanoamericanas en donde he vivido y desarrollado mi trabajo: Ciudad de México y Bogotá.

Así pues, en principio haré un acercamiento breve a aquellas cuestiones sobre la cultura cotidiana común, pues estas son el eje conceptual frecuente de mi obra y el impulso que deriva en la propuesta de hibridaciones dentro de esta; también porque este es uno de los grandes temas del arte contemporáneo y como productor inserto de las lógicas de este último, pese a que mis obras toquen otros temas y conceptos divergentes o adyacentes, no puedo ser ajeno a este.

Posteriormente se abordarán las series mencionadas anteriormente de forma diferenciada y al detalle, comenzando por *Alacenas familiares*, un proyecto que se puede definir de manera breve como una obra híbrida entre pintura e instalación objetual, en donde se propone un recorrido a través de nueve pinturas concebidas a partir de la recreación de imágenes que recuerdan a las fotografías análogas de los álbumes familiares de finales del siglo XX, principios del XXI, que se disponen en el espacio a través de unos vanos o módulos que hacen parte de un objeto que hace referencia a una alacena o cualquier otro mobiliario de un hogar actual. A continuación, se tratará *Santos para ser escuchados*, una serie transdisciplinar entre sonido y cuatro retratos pictóricos de cuerpo completo de personajes Santos populares, que han sido compuestos a la manera de las formas estilísticas presentes en el barroco, sobre todo a la imaginería surgida en el siglo XVII en España y

trasladada a los virreinos americanos, pero con elementos propios de nuestra época; estos cuadros como objeto sirven además como soporte y parte de sendos dispositivos de reproducción de audio que presentan piezas sonoras compuestas a partir de una serie de grabaciones de voz que siguen textos concordantes con la historia y el propósito del personaje representado que acompañan, creando en conjunto una atmósfera sonora particular. En ambas descripciones se seguirá una estructura que, de manera concisa, plateará el contexto conceptual del cual surge el trabajo, apelando tanto a mis propias vivencias, como a aspectos provenientes de disciplinas como la antropología, los estudios de imagen o la historia, para explicar las realidades referidas en las piezas; para luego explicar el proceso de producción a nivel formal y técnica de las dos series, terminado en una reflexión sobre las intenciones de las obras en el momento de ser consumidas en sala, esto último debido a que la crisis sanitaria vivida durante el transcurso de la presente investigación impidió en su momento exhibirlas en sala.

Todo el proceso anterior se hará estando presente de manera perenne la idea de hibridación, de este modo, al finalizar este capítulo, se espera haber explicado y ejemplificado de mejor manera cómo este planteamiento opera como estrategia de producción en mi obra personal.

3.1 Puntos de encuentro en la experiencia cultural propia y común: La cultura de lo cotidiano

3.1.1 La Cultura Cotidiana: El día a día en la construcción de identidad

Al analizar en retrospectiva mi producción, se puede hallar que su origen o génesis conceptual se ubica en la reflexión sobre la máxima "la cultura es algo ordinario"¹³¹, dicha por Raymond Williams, y específicamente en la afirmación de que "todas las sociedades poseen su propia forma, sus propias finalidades, sus propios significados"¹³² que determinan las prácticas cotidianas inherentes a cada una. Siguiendo al autor aludido, quien separa a la cultura en dos sentidos, uno como "la forma de vida en su conjunto"¹³³, y el otro como un tipo de conocimiento referido a las artes y a los productos originados de procesos creativos e innovadores, mi quehacer se vale entonces de lo primero, como cantera de donde se extrae la materia con la cual crear lo segundo, es decir un conocimiento desde el arte a través de un producto en este caso pinturas; sin embargo, y esto importante anotarlo, esta forma de trabajo es común a todos los artistas, sea cual sea su campo, pues la vida misma y sus infinitas formas son el gran tema del arte.

Pese a esto último, para entender en dónde se ubica la particularidad de mi obra dentro de aquella generalidad que es el arte y la cultura, es importante señalar, en primera instancia, que las "formas de vida" de las que se hace uso y se reflejan en esta, son aquellas que se dan en el día a día, es decir, son las de las prácticas cotidianas que tienen como característica ser repetitivas e inconscientes y, como se planteó antes, apela frecuentemente el arte, sobre todo del contemporáneo, mostrando así que la labor propia se inscribe dentro

¹³¹ Raymond Williams, "La cultura es algo ordinario" en *Historia y cultura común. Antología*. Raymond Williams (Madrid: Los Libros de la Catarata, 2008), 39.

¹³² Loc. Cit.

¹³³ Raymond William literalmente dice que "empleamos la palabra «cultura» en estos dos sentidos: para referirnos a una forma de vida en su conjunto, a los significados comunes, y para referirnos a las artes y el conocimiento, a los procesos especiales de quehacer creativo e innovador." *Ibid.*, 40.



Figura 112 Sin título (cortinas azules). Felix Gonzalez-Torres, Tela azul y dispositivos para colgar, dimensiones variables según instalación, 1991.

el contexto de las preocupaciones de esta época. Una muestra de lo anterior en el arte de los últimos tiempos, se puede evidenciar en ejemplos como *Sin Título* (cortinas azules) una instalación de Felix Gonzalez-Torres (fig.112) en donde se disponen un par de cortinas sobre unos ventanas del espacio de exhibición que al soplar el viento son ondeadas, en esta obra además de valerse del objeto común de la cortina, González-Torres lo presenta en dupla -gesto que repetirá en otras piezas-, evocando así su experiencia de la vida en pareja, para así despertar en el espectador sensaciones y reflexiones en torno a la familiaridad, memoria y cotidianidad; otro ejemplo se encuentra en la serie de pinturas titulada *Déjà- vu* (fig.113) ejecutadas por Francis Alÿs en la cual presenta ligeras variaciones de escenas cotidianas de transeúntes urbanos, que dispuso en salas distintas de una galería

con el fin de generar en el espectador una sensación de desdoblamiento, pues este sentía que lo que veía ya lo había experimentado antes, sin embargo al ser más consciente de las imágenes, descubriría una narración que mostraba hechos banales.

Por otro lado, hay que tener en cuenta como estas prácticas cotidianas, en cuanto se vuelven consientes, son generadoras de identidad; esto último también se remarca por la manera en que las personas comunes se apropian y le dan usos¹³⁴ distintos a las estrategias que diseñan y aplican las instituciones de poder para manipular y controlar, Certeau ejemplifica este accionar cuando menciona que:

“ De esta forma, el éxito espectacular de la colonización española con las etnias indias se ha visto desviado por el uso que se hacía de ella: sumisos, incluso aquiescentes, a menudo estos indios utilizaban las leyes, las prácticas o las representaciones que les eran impuestas por la fuerza o por la seducción con fines diversos a los buscados por los conquistadores; hacían algo diferente con ellas; las subvertían desde dentro; no al rechazarlas o al transformarlas (eso también acontecía), sino mediante cien maneras de emplearlas al servicio de reglas, costumbres o convicciones ajenas a la colonización de la que no podían huir.¹³⁵

Entonces es en estos diferentes usos o las formas de consumo de aquellas estrategias provenientes de un poder, sumado a otros elementos externos como las condiciones climáticas o geográficas, etc., en donde poco a poco se forma la identidad de un grupo social. En el caso de mi trabajo, esta última tiene que ver con el reconocimiento de ser un nativo y habitante de

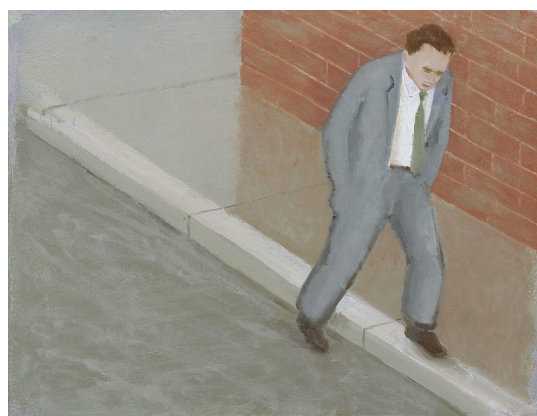


Figura 113. Ejemplo de la serie Déjà-vu. Francis Alÿs, díptico parte 2, Óleo sobre tela, 26 x 32 cm, 1996.

¹³⁴ Michael de Certeau sentencia que “El uso debe pues analizarse en sí mismo” pues este es la forma en que se da el accionar cotidiano. Los usos son “Asimilables a los modos de empleo” y que estos generan “«maneras de hacer» (que) crean un espacio de juego con una estratificación de funcionamientos diferentes e interferentes” así pues, re pueden llegar reconocer por ejemplo “«estilos» o maneras de escribir...de caminar, de leer, de producir, de hablar, etcétera.” Michael de Certeau, “Valerse de usos y prácticas” en *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer* (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2000), 36, 39.

¹³⁵ Ibid., 38.



Figura 114. Colombia coca cola. Antonio Caro, Esmalte sobre lámina,
100,3 x 140,5 x 3 cm, 1976.

urbes inmensas hispanoamericanas: tanto Bogotá como Ciudad de México han sido y son mi hogar y entre ambas mi trasegar es continuo, cosa que ha permitido visualizar con mayor claridad más similitudes que diferencias entre las formas de vida cotidiana, convenciéndome que estas últimas hablan más de un mismo pueblo, solo que, con ciertas y muy puntuales diferencias, que de muchos. De esta forma se han empezado a superar los discursos impuestos desde el poder estatal, sobre todo los que tienen que ver con el nacionalismo que busca implan-

tar ideales de identidad partiendo de la base de la separación, para facilitar el control y la manipulación de las poblaciones. En otras palabras, mi trabajo se enfoca en las expresiones culturales cotidianas que son comunes -en el caso de las piezas que conforman esta investigación, por ejemplo, las formas en que se captura y mantiene la memoria familiar o se vive la espiritualidad popular- entre las poblaciones de dos núcleos urbanos separados por 3169 kilómetros, para visibilizarlas y así tomar una posición de resistencia frente a discursos hegemónicos, materializados en símbolos reconocibles y repetitivos como banderas, estandartes o discursos, que aumentan el espejismo de unas barreras infranqueables dentro de un mismo pueblo. Un ejemplo en el arte actual sobre estas cuestiones de la identidad y lo cotidiano a través de una operación táctica que subvierte el uso original desde un poder, se encuentra en la obra *Colombia coca cola* (fig.114) de Antonio Caro, en donde el artista escribe la palabra "Colombia" con la tipografía y sobre un fondo rojo que recuerda a la imagen de Coca-Cola, con esta operación Caro realiza una apropiación y un uso tanto de un símbolo oficial de un estado-nación -su nombre- como de una compañía -sus elementos formales- para cuestionar la incidencia de la segunda sobre el primero; en este gesto reside entonces la táctica, que consiste en usar dos estrategias de dos poderes, el público y el privado, para cuestionarlos a ambos.

Ahora, hay otra capa más que sumar y es la del contexto generacional y temporal en el que he vivido. Es innegable que cada época trae sus propias problemáticas y en la actual se han dado la aceleración de fenómenos como la globalización, el desarrollo de nuevas tecnologías de la comunicación, la crisis ambiental y la estructura económica neoliberal que agudiza los aspectos más depredadores del capitalismo. A lo anterior se le debe sumar las oleadas de cambios a las que un individuo está sometido durante su ciclo vital, tanto en su forma de verse, mostrarse, pensar o experimentar la vida, así pues, en un sujeto y entre sujetos cambian los gustos, cambia la música escuchada, las prendas vestidas, las formas de ver las problemáticas sociales, el uso de la tecnología, incluso la manera en que se consume los productos visuales y audiovisuales. Pese a esto, las diferencias vistas desde una perspectiva más amplia y alejada son en realidad pequeñas mutaciones que no impactan la cohesión de un pueblo, solo sirve en muchos casos para señalar fronteras, entendidas estas como espacios de contacto y comunicación, entre grupos etarios. Sobre este respecto, y gracias al lugar privilegiado que implica ver el pasado con suficiente distancia, Certeau cuenta que en una visita al Museo Shelburne en Estados Unidos, en donde hay la reproducción de un pueblo del siglo XIX, cómo en este "atiborrado de objetos abandonados y recogidos remitía, a través de ellos, a los murmullos ordenados de cien pueblos pasados o posibles, y uno se ponía a soñar con estas huellas imbricadas en mil combinaciones de

existencias.”¹³⁶ y esto es posible solo gracias a reconocer las preocupaciones y las prácticas cotidianas particulares de ese tiempo específico y las generaciones que lo vivieron.

Todo lo dicho anteriormente sirve para encontrar y examinar ciertos puntos de partida con los que se iniciar cualquier proyecto de creación, tanto propios como de cualquier artista, así pues en los casos citados más arriba de González-Torres, Caro o Alÿs, se puede rastrear sus preocupaciones sobre una cultura cotidiana de los sujetos urbanos, que hablan de las preocupaciones de unas sociedades, un tiempo y una edad específicas, en donde ciertas formas simbólicas se han generalizado y le son comunes a muchos espectadores aún hoy. En este sentido, mi producción surge por la observación de mi ser-persona, de los elementos de la cultura o las prácticas cotidianas que me constituyen, como la lengua, las acciones, los gestos, los recorridos espacialmente en mi entorno, las formas en que consumo o las reacciones emocionales o cognitivas que tengo de los medios que habito; luego de esto, observo cuál de esos elementos, salvando las particularidades, se presentan como una constante en otras personas que pertenecen o están afuera de unas comunidades con las que me identifico, que además esto último implica una clasificación de alcance, es decir, se comienza con comunidades pequeñas, de un espacio determinado de la ciudad, como una colonia, hasta llegar a pensar en la población de un país o subcontinente y también en términos de tiempo hablando de años, lustros, décadas o generaciones. El conocimiento resultante de esta práctica de observación-investigación, me permite encontrar semejanzas insospechadas, sobre todo en procedimientos inconscientes y repetitivos del día a día, que sirven para construir y hablar de una cultura cotidiana que está más allá de las estrategias de los poderes políticos, mercantiles o religiosos; eso sí, sin dejar a un lado su importancia en las prácticas cotidianas y por ende en la construcción de identidad de estos. Entonces al final, que también es el principio de esta génesis, están las siguientes preguntas ¿Qué sé o sabemos de mi o nosotros de lo que no estamos conscientes? ¿Dónde está la frontera entre el yo-tú y nosotros-ustedes? ¿En qué punto se hace borroso los límites de lo que es una acción, disciplina o que hacer y se vuelve en otra cosa?

Ahora bien, según lo planteado anteriormente para efectos de la presente investigación, donde se pone sobre la mesa el problema del espacio de frontera entre la disciplina artística de la pintura con la instalación sonora y objetual, se puede ubicar esta temática de la cotidianidad en la posibilidad de abrir otros terrenos que expandan las posibilidades de la pintura, más allá de la función semiótica convencional del soporte de esta como en el único en donde reside el hecho artístico, siendo este independiente a su contexto espacial y al espectador para que ahora este habite o se de en la experiencia del espectador. De esta manera, se busca que la pintura haga las veces de detonador, que genere relaciones entre esta, el público y el tiempo-espacio de exhibición, como se hace comúnmente en otras disciplinas como la instalación o el performance. Así pues, se permite al espectador relacionarse con las piezas de forma alterna a su predisposición con cada uno de los medios, sea pintura o instalación; pero también apuntando a que estos mantengan y potencien sus valores, cuando el espectador enfrente las obras. Ahora las formas figurativas aparecen en cuanto también existe el relato a través de representaciones y presentaciones contantes en las piezas, de personas, personajes, objetos y lugares reconocibles o comunes a la experiencia cotidiana de los públicos y que son los detonantes a nivel imagen, para los cuestionamientos o experiencias en los que se quiere involucrar al mismo.

Entonces, durante la presente investigación y también toda mi obra, se está desde una

¹³⁶ Michael de Certeau, “Culturas populares” en *La invención de lo cotidiano 1 artes de hacer* (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2000), 25.

actitud que encuentra aspectos de la cotidianidad que sean comunes entre yo y un demográfico específico, para usarlos a mi favor con el fin de atraer al espectador a los trabajos que realizo, para que en su mente y gracias a las experiencias particulares sobre lo cotidiano y la identidad, se generen y operen nuevos relatos, ficciones y formas de funcionamiento que aporten otras posibilidades discursivas o interpretativas que no hayan sido previstas, enriqueciendo la obra.

3.1.2 La cotidianidad como experiencia de la cultura propia en el contexto de la ciudad capital latinoamericana.

Como se mencionó en el apartado anterior, toda mi vida ha transcurrido entre las calles de dos grandes ciudades hispanoamericanas, que, además de compartir un tronco cultural común, su extensión geográfica y una similitud fisionómica, tanto en el plano como en el alzado, también comparten el espíritu administrativo propio de la capitalidad. Esto ha sido realmente fundamental para que, antes de apelar a una nacionalidad, a una característica biológica, fisiológica o lingüística para definir mi identidad, me defina primero como un ciudadano; pero esto último no entendido como un individuo que hace parte de una estructura estatal, sino como aquel que habita, reside y proviene de una ciudad. En este sentido mi identidad cultural, y más aquella que viene de las prácticas inconscientes y repetitivas de la cotidianidad, son las de una persona que toda su vida ha estado bajo las lógicas que las grandes urbes latinoamericanas contemporáneas ofrece.

Pero para entender un poco a qué lógicas hago referencia, hay que mencionar, primero, que las ciudades son nexos, nodos de intercambios constantes desde su aparición en las vegas de los ríos del creciente fértil. Sobre cualquier cartografía estas son representados como puntos o lugares en donde se entrecruzan caminos y con estas ideas, formas estilísticas y prácticas cotidianas. Para ejemplificar esto, solo basta mirar como el recorrido de comercio terrestre más longevo e importante de la historia, La ruta de la seda, se representa en un mapa como una especie de constelación compuesta de la sucesión de ciudades en el interior del continente asiático. Pero también, la ciudad es definida como una agrupación de construcciones y de personas en un lugar específico, que ha determinado y se determina por las estrategias del poder y por tácticas de las personas que la habitan, es decir la ciudad también es objeto de los modos de uso a los que hace constante referencia Certeau. En último término, la urbe es el espacio en donde habitan los propios y los foráneos, el lugar de los intercambios, de encuentros y tránsitos. A mi modo de ver, está en cambio de ser la culminación de la civilización sedentaria es más bien el nodo que permite el contacto entre esta y las gentes o sociedades nómadas, y permite la existencias de ambas; con esto quiere decir, que desde siempre y aún hoy, debe haber alguien establecido para que otro pueda deambular.

Teniendo en cuenta lo anterior, en el caso de las lógicas rastreables en las ciudades hispanoamericanas, se tiene que identificar primero que su origen está en las formas y visiones heredadas por los castellanos -luego transmitidas a los estados americanos- de los conceptos de polis griega y civitas romana; así pues la ciudad es entendida como un lugar desde donde, primero, se agrupa y se organiza espacialmente una población, segundo, se domina un territorio y tercero, se genera una estructura jerárquica entre los individuos dentro de ella para su administración. Durante el siglo XVI, todas las ciudades, tanto las de nueva planta como Bogotá o Buenos Aires, o las que se levantaron sobre un asentamiento

previo cómo México o Cuzco, sirvieron para aquel fin y además siguieron patrones que configuraron una espacialidad y cohesión que mantendrían las ciudades del continente durante casi cuatro siglos: el primero de ellos es el trazado en damero, es decir siguiendo un orden de cuadrícula, que determinaría los desplazamientos de los habitantes; otro, la ubicación de una plaza mayor en el centro a la manera de los viejos foros o ágoras, en donde se disponían los poderes administrativos de la época, se daban cita los principales hechos de la vida pública y de donde partirían las principales vías de las nuevas urbes; por último, la subdivisión, en barrios y áreas, que visibilizaban una estratificación social que iba desde el centro poderoso y blanco hasta las lindes marginales y racializadas, cómo una segregación por ocupaciones u oficios. Esto es importante porque esas configuraciones y los usos derivados de estos y que muchos casos se impusieron desde el poder, determinarán las prácticas cotidianas que permanecerán en el tiempo y se constituirán en tradiciones locales, que construirán una idiosincrasia local, que no se verá alterada hasta el advenimiento del siglo XX.

A la mayoría de los lectores de este documento que han nacido y/o vivido en las metrópolis de esta época, al igual que yo les será difícil imaginar a su respectiva urbe parecida a aquellos pueblos, que, a la manera de museos vivos, han permanecido a través del tiempo casi intactos, cómo Villa de Leyva en Colombia o Aculco en México. Sin embargo, esa fue la realidad de todas ellas antes del advenimiento de la era industrial y de “la crisis de 1930 (que) consistió sobre todo en una ofensiva del campo sobre la ciudad, de modo que se manifestó bajo la forma de una explosión urbana que transformaría las perspectivas de Latinoamérica.”¹³⁷, que transformaron a las pequeñas e inmutables ciudades en lugares hiper masificados y en constante transformación. Aquí las ciudades que antaño giraban en torno a un único centro vascular han cambiado y debido a “las migraciones y las polarizaciones sociales que enseguida se produjeron, transformaron a las ciudades en una yuxtaposición de guetos, zonas urbanas poco comunicadas entre sí o con contactos muy superficiales y convencionales.”¹³⁸ De esta manera, este fenómeno de crecimiento explosivo se dio de manera generalizada y sincronizada en todo el continente, y pese a las razones particulares que cada historiografía nacional ha dado para explicarlo, cómo buscar las razones de la migración de campesinos a las ciudades producto de la Revolución en México, o de la llegada masiva de migrantes europeos en São Paulo y Buenos Aires, o del conflicto interno en el caso de Bogotá, solo se puede entender en un contexto amplio y que denota, de nuevo, más las similitudes que las diferencias en esta enorme área cultural del planeta. Aquella migración acelerada trajo consigo a un gran número de personas con otras tradiciones, formas de vida y prácticas repetitivas e inconscientes en la cotidianidad, que se fusionarán con las ya presentes en las ciudades.

“ Unidos por una condición común y por un proceso de cambio que todos sufrieron por igual, los distintos estratos de la sociedad normalizada mantuvieron cierta homogeneidad que se manifestó en ciertas coincidencias en sus estilos de vida. Pero la sociedad anémica que se constituyó a su lado, y frente a ella, careció de supuestos comunes que integraran a sus diversos grupos. Era, pues, inverosímil que pudieran ostentar un estilo de vida definido. Tuvo cada grupo su modo de vida, pero el conjunto se definió, en cada ciudad, por su aire abigarrado y, finalmente, por su anomia.”¹³⁹

137 José Luis Romero, “Las ciudades masificadas” en *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2005), 321.

138 *Ibid.*, 363.

139 *Ibid.*, 374. En este punto hay que aclarar que para Romero las ciudad de mediados del siglo XX y la ciudad actual se caracteriza por la coexistencia de dos tipos de sociedades: La sociedad normalizada, es decir la que es previa a la explosión urbana y que poseedora de tradiciones y defensora de las idiosincrasias locales, y La sociedad anémica, como

Romero ¹⁴⁰ por otro lado señalará que es verdad que no en todos los núcleos urbanos sucedió este crecimiento y esta transformación explosiva, sino que más bien, se daría en aquellos que se vieran atractivos por las oportunidades que suponían. Así pues, las ciudades cercanas a recursos estratégicos como el petróleo o el caucho, o aquellas con vocación administrativa, o esos enclaves de larga tradición de intercambio por ser puerto o escala en una ruta de comercio, fueron los destinos predilectos de los nuevos pobladores; las capitales, en este sentido, siempre fueron por ser sede del poder el lugar convencionalmente predilecto. Por esta razón, nacer y vivir en una ciudad masificada y capital, como Bogotá o México, implica que los modos de vida actuales en ellas pese a beber de la herencia del pasado, están también en constante cambio debido a los muchos influjos que en ella se han dado cita. De esta forma, las maneras de desplazarse, las formas de comportarse en los espacios públicos y privados e incluso la manera en que se relacionan las personas están en constante transformación; pese a esto en ellas sobreviven elementos heredados, formas inconscientes o usos que denotan orígenes diversos de los individuos, distintas maneras de comunicarse, distintas formas de hacer, en otras palabras, denotan múltiples identidades. Aquí es importante recordar a Certeau:

“ El uso define el fenómeno social mediante el cual un sistema de comunicación se manifiesta en realidad; remite a una norma. Tanto el estilo como el uso apuntan a una “manera de hacer” (de hablar, de caminar, etcétera), pero uno como tratamiento singular de lo simbólico, el otro como elemento de un código. Se cruzan para formar un estilo del uso, una manera de ser y una manera de hacer¹⁴¹”

En definitiva, la ciudad latinoamericana, sobre todo la que es capital, ha dejado de ser solo la agrupación urbana en donde residía el poder administrativo de un territorio, para convertirse en el nodo de influjos culturales de distintos orígenes: en principio de personas de los campos cercanos a esta, posteriormente de las gentes de distintas regiones de un país, luego de los migrantes de naciones vecinas y finalmente, que es en donde estamos hoy, del trasegar constante de individuos del mundo entero. Vivir en una metrópoli hispanoamericana, es cuestionarse constantemente la idiosincrasia de las prácticas cotidianas, viajar entre ellas es darse cuenta de que las particularidades son mínimas y que en su mayoría casi todo es familiar. La facilidad con la que se puede hacer entender un boliviano con un salvadoreño en La Habana no habla más de las pocas disimilitudes entre las personas del continente, sin dejar a un lado la formidable diversidad que en este reside y la enormidad de los puntos de conexión existentes.

Al final, encontrar estas últimas a través del acto de hacer consciente mis propias prácticas cotidianas como ciudadano, es de donde surgen mis reflexiones; mi quehacer como artista y pintor es idear las formas de trasladar estos fenómenos descubiertos a un hecho artístico que involucre las potencialidades de la pintura y otros medios del arte, que permitan atraer de forma más efectiva al público al espacio de creación de relaciones empáticas que intento sean todas mis obras.

aquella conformada por la heterogeneidad de los nuevos pobladores que solo cuentan con sus referentes culturales de sus lugares de origen. La colisión entre ambas genera las transformaciones en los usos y formas de vida de las metrópolis masificadas de América latina.

¹⁴⁰ Al respecto el autor señala que: “Hubo, pues, pueblos y ciudades de diversa magnitud a los que la explosión urbana no contagió su dinamismo ni benefició con la movilización sociodemográfica que produjo. Por el contrario, fueron sus víctimas. A costa de su despoblación crecieron otros pueblos que empezaban desde la nada en regiones donde aparecía una nueva fuente de riqueza que desataba las imaginaciones.” *Ibid.*, 324.

¹⁴¹ Michael de Certeau, *Op. cit.*, 112.

3.1.3 Puntos de encuentro culturales en ciudades capitales latinoamericanas: Santos Populares y La fotografía casera familiar.

Dentro del contexto de la ciudad capital Latinoamérica actual, masificada, compuesta de retazos e influjos heterogéneos, es que se han encontrado los dos fenómenos que se han tomado como base para la producción presentada para esta investigación: la espiritualidad popular presente en el culto a las figuras de los santos populares y el resguardo de la memoria familiar a través de las fotografías presentes en el dispositivo del álbum. Aunque posteriormente se tratará cada uno de forma más profunda, este breve apartado se ha pensado para que sirva a manera de texto introductorio.

Tanto el trabajo *Santos para ser escuchados* como *Alacenas familiares* surgen, en primera instancia, del ejercicio de introspección que implica analizar las prácticas cotidianas e inconscientes propias, para luego hacer conscientes algunas de ellas para poder compararlas con las de otras personas y así encontrar puntos de conexión que empiecen a detonar una cultura común. Este ejercicio se hace progresivamente aumentando el alcance de la muestra, es decir, comenzando desde un grupo de personas cercano como amigos y familiares, para pasar luego a comunidades más amplias, colonias, municipios, distritos, hasta finalmente remitirse a las poblaciones de un país entero. A medida que el proceso se va dando, surgen cuestionamientos como ¿Por qué esta práctica le es común a tantas personas? ¿cómo puede estar presente incluso en poblaciones separadas por cientos de kilómetros? ¿Cuáles son las particularidades locales del fenómeno que estoy tratando? Tal vez abordar este tema desde los estudios culturales es la forma más apropiada para responder esas preguntas, pero desde mi nicho, que es el de un productor de objetos, espacios y hechos artísticos, estas preguntas solo pueden ser abordadas a partir de la experiencia de los fenómenos y el cómo estos inciden tanto en mi sensibilidad personal, así como a la de los grupos que están en contacto en mayor o menor medida con él.

El primero de los fenómenos referidos para esta investigación, el de la espiritualidad popular, se hizo presente ante mí un día cualquiera de mi adolescencia que decidí caminar por el Cementerio Central de Bogotá: aquel día, que deambulaba entre los mausoleos y los nichos, tratando de encontrar un modelo seductor entre las tumbas bellamente ornamentadas y tremendamente abandonadas, me fue casi imposible ignorar el hecho de que pocas de ellas estaban en buen estado. Está necrópolis es la más antigua de la ciudad y es tan importante como el Panteón de dolores de la Ciudad de México, en el centro de esta descansan los hombres y mujeres sobresalientes para la historia de la urbe y del país, pero solo algunas, como las que resguardan los restos de las personas más famosas son mantenidas celosamente tanto por las autoridades, como por ciertos visitantes. Sin embargo, era reseñable encontrar, entre las maltrechas tumbas de nombres extranjeros escritos en tipografías de principios del siglo XX, una con una vistosa escultura dorada adornada de flores y visitada por personas que se relacionaban con ella, como si hubieses conocido al difunto en vida, cosa que era prácticamente imposible porque Leo Kopp llevaba casi un siglo enterrado. Como si de un voyerista se tratara me detuve a observar qué hacían las personas que estaban frente a la tumba, noté con curiosidad como se acercaban al oído izquierdo del hombre dorado y le parecían contar algo de máxima confianza ¿Una confesión? ¿Un deseo?, en ese momento se me escapaba de las manos. Cuando las personas se retiraron, me acerqué para observar de cerca las huellas de los visitantes, presentes en los racimos de flores que dejaban entre y alrededor de la escultura que corona la tumba. Este

hecho me llevó a investigar que sucedía y, entre la lectura de artículos y al hacer preguntas, descubrí de qué se trataba el asunto.

Los Santos populares son figuras curiosas, seres generalmente basados en personas que existieron de verdad y que después de muertas empiezan a ser veneradas por una cantidad de personas que están convencidas de sus cualidades milagrosas, pero que no son reconocidos por el aparato institucional y burocrático de la iglesia católica. Este fenómeno, en el contexto de las prácticas cotidianas de una ciudad hispanoamericana, solo puede ser entendido como el resultado de siglos de una tradición espiritual que se basa en la apelación de figuras mediadoras y facilitadoras, que están presentes tanto en la tradición cristiana, como en las creencias animistas de los nativos americanos y africanos. Sin embargo, este hecho de los santos populares en el caso de las ciudades como México o Bogotá, se ha dejado ver más en el momento que estas empiecen a llenarse de migrantes de comunidades, que han sido lejanas al poder y control burocrático de la iglesia, presentes en estas urbes en forma de arzobispado desde los siglos virreinales, y que trajeron consigo formas espirituales espontáneas y más libres. En otras palabras, el hecho de que muchos santos populares de hoy sean personas que en la mayoría de las ocasiones no tienen más de dos siglos de muertas, y que su origen esté asociado a la vida rural y a las ciudades de provincia y que sean veneradas generalmente por los estratos populares y deprimidos de la sociedad urbana, solo es explicable como una práctica traída por las poblaciones que migraron durante el siglo XX a las ciudades. Esto último es más notorio si se piensa que Santos populares, como El niño Fidencio o Teresa -personajes usados en este proyecto-, tienen su origen en la frontera norte del país y su culto en la capital mexicana está por ahora restringido en su mayoría a los individuos provenientes de allí.

Un último apunte sobre este fenómeno es que, aunque si bien es cierto que en términos estadísticos las personas que acuden a estas figuras son una minoría, las operaciones o prácticas presentes en él le son comunes a casi cualquier habitante de un país de herencia cristiana, pues insistiendo en ello, son prácticas surgidas de un tronco cultural común y lo separan de las más aceptadas particulares ínfimas como la legitimidad burocrática.

Por otra parte, el resguardo de la memoria familiar a través de las fotografías presentes en el dispositivo del álbum es un fenómeno que me toca más de cerca. El acto de tomar fotografías de hitos importantes del día a día de una familia era, antes del advenimiento de la posibilidad que abrió la fotografía digital y sobre todo la realizada por medio de equipos celulares, un ritual de preservación y comunión entre los miembros de esta institución social. Hubo un momento de la técnica fotográfica en donde está se hizo accesible a un grupo más amplio que a los especialistas en el medio, tanto económicamente como operativamente. De esta forma se permitió hasta cierto punto que cualquier persona pudiese ser un capturador de imágenes y con ello, la cantidad de estas que daban cuenta del día a día aumento exponencialmente en el mundo. Este momento técnico igual tenía limitaciones propias de lo análogo, como la cantidad máxima de fotografías que podían ser capturadas determinada tanto por el rollo fotosensible como de la propia cámara, también el hecho de que no se podía saber inmediatamente si las imágenes tomadas lo fueron de forma correcta o de la dependencia de especialistas e instalaciones para que las capturas fueran reveladas; estas restricciones dieron como resultado que cada trozo de papel revelado fuese tratado por el grupo familiar como un tesoro que debía ser resguardado, sin importar su estado como imagen. Esto último quiere decir que para quien tomaban este tipo de imágenes y no eran especialistas en el medio fotográfico, no importaba si, por ejemplo, en la

fotografía de la fiesta de cumpleaños en donde toda la familia posaba alguien salía con los ojos cerrados, o si en la imagen del bautizo del nuevo bebe del hogar, el cura había estornudado; esas limitaciones técnicas convertirán cada imagen en elementos significativos de un colectivo y con el tiempo, en detonantes de historias y por ende de relaciones más cercanas y empáticas entre individuos. Al final el álbum familiar se convirtió en el custodio y el detonante de las memorias colectivas.

En algún punto de mi contacto con este tipo de imágenes y con otros del álbumes familiares distintos al que reside en la casa de mi madre, note que algunas fotografías parecían denotar patrones que se repetían. El primero de ellos era que las escenas predilectas para ser inmortalizadas con una obturación eran las mismas: una boda, algún viaje, un fiesta de cumpleaños, etc. El segundo, que en estas imágenes se podía rastrear esquemas similares, así pues en la foto de la boda, por ejemplo, es común ver a la pareja de casado posando en el centro y detrás del pastel mientras diferentes grupos se retratan a cada lado de ellos, o en la fotografía de un logro académico, el homenajeado es capturado en el momento justo que recibe su condecoración, ubicando a los personajes de la escena en los extremos de la imagen y el punto de contacto de ellos como centro de atención de la toma. El tercero, que los personajes se muestran, las más de las veces, con una organización jerárquica según quien sea el centro de la escena, así pues, en un retrato familiar es común que los hijos orbiten alrededor de los esposos o que en la fotografía de un viaje el hito ocupe la mayor parte del espacio de la fotografía con respecto a la persona que quiere aparecer junto a él. Por último y cuarto, que, en la mayoría, el error técnico se hace presente, hay desde sobreexposiciones, tomas a contraluz, opacidades en las lentes, encuadres erráticos, etc. En principio estos hallazgos se ubicaron dentro de un círculo personal, pero luego, los mismos patrones fueron hallados en los álbumes de personas tan lejanas como en otro país distinto al propio.

Igual que con el fenómeno anterior, estas similitudes se pueden explicar apelando a las tradiciones heredadas e insertas inconscientemente en las prácticas cotidianas. Nuestra cultura de las imágenes hunde sus raíces más superficiales, en los modelos compositivos propuestos y presentes en occidente desde la antigua Grecia, sin embargo, es el cristianismo, o mejor dicho los modelos de representación impuestos desde él, los que más han incidido en la manera en que se capturan y producen imágenes hoy días. De esta forma encontramos que por ejemplo un motivo muy común en la pintura clásica era el de la Sagrada familia, que muestra generalmente en el centro de la composición al niño, mientras los padres lo orbitan y lo cobijan; esto se puede trasladar a casi cualquier toma que incluya una pareja y algún bebe, como los bautizos, en donde este último estará ubicado justo en el lugar más central de la escena y por ende jerárquicamente más importante, mientras sus acompañantes sirven a la vez de refugio y de refuerzo para que el espectador se vea a centrar su atención en él. Otro ejemplo se puede encontrar en el retrato grupal familiar, en como se dijo antes, se puede percibir relaciones jerárquicas igual que en pinturas como *La familia de Carlos IV* (Óleo sobre lienzo, 280 cm x 336 cm, 1800 e. c.) en donde Goya señala la importancia de los reyes ubicándolos casi en el centro de la composición y bañados por una luz directa, mientras sus hijos y acompañantes orbitan y se alejan de ellos en orden de importancia.

Entonces, como se puede ver, estos dos fenómenos referidos, base de las series *Santos para ser escuchados* y *Alacenas familiares*, guardan tras de sí no solo ciertas prácticas inconscientes y repetitivas, es decir de cotidianidad, sino que además están enlazadas a tra-

diciones y formas de vida que trascienden tanto las fronteras geográficas, como las temporales. A continuación, se ahondará más sobre estos trabajos y estos fenómenos, para hablar en último término en cómo se construye obras pictóricas de naturaleza híbrida.

3.2 Pintura Sonora: *Santos para ser escuchados*: santos populares representados pictóricamente con imaginería católica del barroco español con voces suplicantes del siglo XXI.

Santos para ser escuchados es una obra que hibrida la pintura convencional con la materialidad sonora que nace de la reflexión sobre las formas en que se da la espiritualidad popular, surgida esta de forma espontánea y por fuera de la institucionalidad religiosa, y como repercute o refleja en aspectos de esa cultura cotidiana citada en páginas anteriores, por ello, este trabajo multidimensional e interdisciplinar, se vale de varios asuntos formales, conceptuales y temáticos, compartidos y propios de ambas disciplinas artísticas. Así pues, es preciso señalar que en primera instancia este proyecto recurre a la pintura convencional, entendida esta como una de carácter figurativo y ejecutada al óleo sobre lienzo para, a través de un ejercicio de apropiación, recontextualización y resignificación, apelar a la representación de un icono de carácter religioso y de un alto verismo visual¹⁴². Posteriormente, esto se verá enriquecido con la ejecución de exploraciones de procesos propios del arte sonoro; esto último, recurriendo a la composición de varias piezas que partieron de la captura de audios de voces humanas y sonidos ambientales de origen heterogéneo, para generar un ambiente sonoro que recree una ficción de un lugar de culto. El resultado de esto será el uso del bastidor no solo como soporte de la imagen pictórica, sino además como parte de un dispositivo de reproducción de audio que se puede disponer de formas distintas en un espacio, siendo esto más cercano a lo instalativo que a lo que se espera convencionalmente de este tipo de una pintura de caballete; es decir, se genera una obra que se presenta como un espacio de relaciones simbióticas entre las disciplinas.

Pero, antes de entrar a teorizar y describir el proyecto mencionado, hay que hablar un poco de dónde surgió este. Como toda obra de arte, *Santos* surge de la experiencias vitales propias y sobre todo de la narrada en el apartado inmediatamente anterior a este y de los cuestionamientos que de ella se fueron desprendiendo. Como mencione, aquella serendipia que me llamó poderosamente la atención me llevo a investigar de qué se trataba el fenómeno de los santos populares que, para mí, un individuo más de tradición familiar protestante que católica y que no profesaba ni profesó ninguna religiosidad, me era un tanto ajena. Sin embargo, en todo aquel acto reconocía elementos que me eran comunes y fue por ello por lo que, aunque en ese momento no dilucidaba que me llevaría a plantear la presente obra, la atracción y los cuestionamientos que se suscitaron fueron tan poderosos, que hicieron que sintiera la necesidad de querer hacer algo sobre esto desde mi quehacer como pintor. Con el tiempo, y sin abandonar esa intención, por fin llegaría a plantear

¹⁴² El verismo visual imperante en la tradición pictórica del renacimiento se ve cuestionado y dejado de lado, durante el primer lapso del Arte Moderno, a través de dos hitos en la manera de concebir la pintura. Para Gombrich, el punto de quiebre se puede intuir cuando hace el siguiente símil entre problemáticas: "la invención de la perspectiva en el Quattrocento había perjudicado a las nítidas composiciones de las pinturas medievales...La disolución de los contornos precisos en fluctuaciones de luz, así como el descubrimiento de las sombras coloreadas de los impresionistas, planteaban un nuevo problema: ¿Cómo podrían mantenerse estas conquistas sin que condujeran a una pérdida de claridad y orden?". Por otro lado, De Micheli plantea que es en las piezas del cubismo en donde "la perspectiva esta quebrada y fragmentada en volúmenes escondidos y marcados, incidiendo el uno en el otro con un ritmo espacial del que desaparecen hasta los últimos residuos del espacio clásico". Ernst Gombrich, *La historia del Arte*, (México: Diana, 1999), 539 y Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (Madrid: Alianza Editorial, 2000), 178.

lo que en estas páginas describiré.

En consecuencia, *Santos para ser escuchados* se ha proyectado como una obra que en su parte de pintura haga uso, a manera de cita o alusión directa o indirecta, las formas de construcción de los iconos sagrados que se pueden ver en el arte barroco occidental de los siglos XVI y XVII, sobre todo el que se puede encontrar, en el que antaño, fueron los territorios de la Monarquía católica Hispánica. Esta operación de apropiación o de trabajar a partir de los códigos, las maneras o las formas de hacer del pasado, son comunes en el arte y la pintura contemporáneos y se adscriben a lo que Bourriaud llamo *Arte de la Posproducción*, en el que "Los artistas...inventan nuevos usos para las obras, incluyendo las formas sonoras o visuales del pasado en sus propias construcciones. Pero asimismo trabajan en un nuevo recorte de los relatos históricos e ideológicos, insertando los elementos que los componen dentro de escenarios alternativos."¹⁴³ esto último también se hace presente en la otra serie de *Alacenas familiares*, solo que recurriendo a la fotografía de los álbumes familiares como producto cultural previo en el que se basa el trabajo. Por otro lado, en lo que corresponde a la faceta sonora de la obra, lo que se hace es trabajar a partir de la lógica en que se da el culto hacia las imágenes sagradas del catolicismo, en donde los fieles son los que hablan hacia estas figuras requiriendo de ellas su atención y su ayuda sin esperar una respuesta física inmediata por su parte, de tal manera que en la obra esta se revierte y son las figuras de devoción, en este caso los retratos de los santos populares, las que hablan y las que esperan en el espectador, que viene a hacer las veces de fiel, la escucha atenta. De esta forma se logra que la obra pictórica sea consumida de una forma alterna que va más allá del sentido de la vista y también se experimente a través del oído, es decir, que se escuche una imagen, un acto casi rozando lo sinestésico; pero también, y siendo incluso más profundo, se genera una ficción que es cercana a historias milagrosas o mitológicas en donde las imágenes de lo divino toman vida y se comunican directamente con el hombre.

3.2.1 De lo divino: Breve recuento de cómo se ha resguardado y representado las deidades en la historia del arte hasta Zurbarán.

En el presente apartado, de una manera breve pues no es el caso profundizar mucho en este tema, se relatará cómo ha sido la evolución en la representación y resguardo de la imagen de lo sagrado a través de la historia del arte y de cuáles códigos en específico surgidos de esta, *Santos para ser escuchados* se nutre.

El ser humano ha representado lo sagrado desde la antigüedad más remota y las maneras de representar el poder emanado por estas fuerzas divinas se ha ido codificando a través del tiempo, todo a la vez que ha dispuesto lugares específicos para llevar a cabo el culto hacia estos entes, sitios que ya desde antaño presentaron sus propios ambientes particulares cargados por muchas capas de significados. En el mundo occidental actual, salvando las particularidades propias de los distintos mestizajes, como heredero de una tradición cultural que hunde sus raíces en el mundo grecolatino y cristianismo, las imágenes de lo sagrado son resultado de la amalgama de estos dos influjos, dando como resultado que exista la preeminencia por representaciones antropomórficas más o menos verosímiles enriquecidas por un sistema de códigos y símbolos, resguardadas en construcciones que sobresalen por su tamaño y/o lugar primordial tanto en el espacio como en la vida de una

¹⁴³ Nicolas Bourriaud, "La forma como escenario: un modo de utilización del mundo (cuando los escenarios se vuelven formas)" en *Posproducción* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009), 53.



Figura 115. Dios del cabo Artemisio. Anónimo, Bronce, 180 cm de alto, aprox. 460 a. e. c. Esta escultura ha sido encuadrada en la transición entre los estilos arcaico y clásico del arte griego, por lo cual es un buen ejemplo de la búsqueda por la mimesis.

comunidad.

El hecho anterior, es el resultado de un trasegar histórico que comenzó con la pulsión de reflejar en imágenes -más o menos naturalistas o esquemáticas, según sea el caso- el entorno y el mundo mágico religioso de los pueblos primitivos con materiales que estos tenían a la mano, sobretudo pigmentos naturales, piedra o barro; para luego ser veneradas, primero en lugares naturales particulares como lagunas, bosques o montañas y después en sitios construidos específicamente para ello, que mostraban un ordenamiento que algunas veces coincidía con un fenómeno natural al que se le atribuía un significado divino, como en el caso de Stonehenge que está orientado hacia los solsticios de invierno y verano. Posteriormente, muchas de las civilizaciones antiguas, a la vez que mejoraban los sistemas constructivos para estos lugares de culto, encontraron un sistema de representación basado en narraciones que mostraban jerarquías, que se ven reflejadas en los tamaños relativos de las figuras: en Egipto

y Mesopotamia, por ejemplo, los dioses se mostraban más grandes que los gobernantes y estos de sus súbditos, a su vez, el espacio de culto o templo empezará a complejizarse de tal forma que se empieza a destinar ciertas partes del mismo para fines distintos y personas distintas, así pues el espacio interior será destinado para que habite la deidad y su ingreso reservado para el clero y en el exterior se llevará el culto público para los fieles. Finalmente, se llegó a la representación idealizada, pero verosímil, del cuerpo humano y la naturaleza del mundo, esto propio de la civilización grecolatina antigua, que, según Gombrich, podía obedecer a que "la evolución de la mimesis, podría haberse debido a las mismas demandas que se produjeron también en la evolución del teatro: me refiero a la demanda, o quizá al ansia, de ver revividos los acontecimientos relatados por los poetas e historiadores como si estuvieran sucediendo ante la audiencia"¹⁴⁴ (fig.115), pero a su vez, a que las obras de esta época obedecían a la necesidad de "ser inmediatamente reconocibles como las divinidades a que representaban, y dicho reconocimiento también dependía de que exhibieran los atributos tradicionales apropiados."¹⁴⁵, sobre esto último, los atributos, se profundizará más adelante. Los templos ya en esta etapa presentan un espacio interior o nave bien diferenciada y como se dijo anteriormente reservada para unos pocos, en donde se puede especular, que se experimentaba un ambiente de intimidad y solemnidad extrema. Esto cambiará con el advenimiento del cristianismo, que considera el espacio interior como el lugar de congregación de la comunidad, es decir, ya en el templo no solo habitará la deidad sino también el pueblo que la adora; esto se verá reforzado si se tienen en cuenta que, luego que esta religión fue aceptada por el emperador Constantino, le fue adaptada para su culto la basílica romana, una estructura pública destinada para el intercambio comercial y de ideas y la impartición de justicia, así pues el ambiente del templo, aunque solemne e íntimo, también será de cohesión social.

Posteriormente en la edad media, sobre todo en los primero cinco siglos de esta y ya consolidado este nuevo espacio de culto, se puede ver cómo se le da primacía a la representa-

¹⁴⁴ Ernst Gombrich, "Pintura para los altares" en *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2003), 49.

¹⁴⁵ Ibid., 50.

ción estilizada cargada de símbolos, más que al verismo visual. La pintura que, durante el periodo referido estará soportada tanto por las páginas de los manuscritos como por los muros de los edificios, habría de funcionar “para los laicos analfabetos con el mismo fin con el que los clérigos utilizaban la lectura”¹⁴⁶, ya no para representar solamente a la deidad -o serla-, sino más para transmitir ideas y narraciones que debían ser aprendidas y transmitidas. Pese a esto, más tarde se da una vuelta de tuerca en el Gótico y el Renacimiento, se vuelve a la práctica mimética -primero en la escultura y luego en la pintura- pero esta vez juntando estas dos visiones sobre la forma de hacer y consumir la imagen sagrada: tanto como una representación necesariamente reconocible y creíble de la deidad, como un vehículo de transmisión de ideas.



Figura 116. Icono ortodoxo ruso que representa a San Elías Gromoglasov. Anónimo, Tempera y temple sobre madera, sm, siglo XX. En este ejemplo se ve cómo este tipo de representaciones no han cambiado en el cristianismo ortodoxo desde hace siglos.

Entonces, aquel cambio, o mejor dicho, aquella confluencia solo se puede entender bien si tenemos claro algo en la historia de occidente: con el Sisma de Oriente, producto de los roces a nivel litúrgico y sobre la lucha por la supremacía entre los patriarcados de Roma y Constantinopla, se pudo dejar claro las diferencias en las visiones de Jesucristo, es decir, sobre en dónde está el énfasis de su figura, mientras en Roma se le da más importancia a la humanidad del Mesías, en Oriente se le da a su parte divina. Esto último es importante para comprender por qué en la Europa occidental poco a poco se fue desarrollando un arte religioso más verosímil, ligado a lo terrenal y a la búsqueda de representaciones más cercanas a la naturaleza del hombre mortal, a esa necesidad griega de “revivir los acontecimientos relatados”; mientras que en el oriente (fig.116) se mantuvieron los iconos planos y simbólicos, que representan un ser desconocido y divino, que no pertenece a este plano de existencia y en el que el énfasis está puesto totalmente sobre la transmisión del mensaje y, por lo tanto, el por qué en casi un milenio no ha habido apenas transformaciones en la manera en que se hacen estas imágenes en el mundo religioso ortodoxo.¹⁴⁷

Sin embargo, y siendo reiterativo con esto, las representaciones cristianas en el occidente en los siglos posteriores a esta división si mantuvieron, pese a su búsqueda de naturalidad, el sistema simbólico específico que obedecía al fin didáctico, como de mediador de la relación espiritual entre deidades y hombres. Este sistema se compondrá por unas convenciones para las representaciones de Dios, Jesucristo, Los apóstoles, la Virgen y los Santos; que va desde aspectos físicos de la persona (El famoso rostro de Jesucristo de cabello largo y de aspecto caucásico), códigos cromáticos específicos a cada figura (El uso del color blanco

¹⁴⁶ Ibid., 51.

¹⁴⁷ Florenski en su libro *Iconostasio*, que es un estudio sobre el cómo se construye la imagen del icono sagrado a través de la pintura, insiste en que para estudiar esto último, no basta solo con descripciones técnicas o mencionar procedimientos artísticos, sino que se debe tener en cuenta una dimensión metafísica. A este respecto, y enfocándose sobre todo en el arte de la iglesia ortodoxa menciona que “Ni la técnica de los iconos ni los materiales empleados en ella pueden ser fortuitos en relación con el Culto... de ninguna manera puede entrar algo casual, subjetivo, arbitrario o debido a un capricho personal.” Estas líneas revelan la visión sobre la concepción y construcción de este tipo de imágenes en este mundo religioso y da luz sobre el porqué del poco cambio estilístico en el tiempo. Pável Florenski, “Diálogo teológico sobre la profundidad metafísica de la pintura de iconos” en *El Iconostasio. Una teoría de la estética* (Salamanca: Ediciones Sigueme, 2016), 119, 120.

y azul para la representación de la pureza virginal) o la compañía de elementos externos, seres, fenómenos u objetos, que hacían alusión a pasajes específicos de la existencia, vida u obra de cada personaje, que reciben el nombre de atributos y que ya, como se ha visto antes, hacían presencia estos últimos desde la antigüedad clásica. Este sistema simbólico sirve para comunicar la identidad del ser representado o la jerarquías a la que este se adscribía en la cosmogonía cristiana. Esto es primordial, porque es necesario tener presente que, en este tipo de representaciones, siempre todo lo que hay en ellas o las acompaña es intencional y pertenece a un lenguaje "legítimo" y a la vez "legitimador". Así pues, es en el Barroco, como estilo artístico impregnado de la ideología de la iglesia reformada resultada del Concilio de Trento (1545-63 e. c.), que aquel concordato entre la imagen verídica y didáctica, en cuanto a la representación de la divinidad, se cristaliza de forma definitiva. Esto último se puede ver cuando se refiere en como en esta época, por un lado:

“ la retórica se usó para la exaltación de los sentidos, por lo que no sólo se empleó en la palabra escrita y oral, sino que su uso se extendió al tratamiento de las imágenes... (de esta forma) se persuadía siguiendo tres objetivos: enseñar, deleitar y mover los sentimientos; en otras palabras, se trataba de inducir a una causa, mostrando vicios y virtudes”¹⁴⁸

y por otro cómo las diferentes instituciones reguladoras (de parte de la iglesia, la corona, y los gremios) insistían en que a "imágenes se les debía rendir "honor y veneración"... (pero) que el culto era a lo que representaban y no a la imagen en sí misma"¹⁴⁹. Este tira y afloje constante entre la pulsión verídica y la pulsión didáctica en la imagen religiosa va a estar presente en toda la producción de esta época y dejará un legado que se sentirá en el arte de Europa y será traslado a los territorios americanos de ultramar.

Durante todo este tiempo el espacio de culto, por lo menos en la cristiandad occidental se modificó poco. Además de los estilos arquitectónicos sucesivos, el destino del templo como lugar de congregación y cohesión no cambió y esto fue luego llevado a las tierras a donde llegó la cristiandad. Sin embargo, no hay que olvidar que el principal sentido de las iglesias como edificios, es fungir como lugar de culto y transmisión de la fe; así pues, se puede experimentar, sobre todo al entrar a templos antiguos, como la estructura tiene a veces la cualidad de amplificar, reverberar y contener los sonidos, cosa de gran ayuda en la tarea del predicador que subía al pulpito. Ahora bien, si se analiza este último elemento arquitectónico, sobretodo la función del tornavoz sobre el pulpito que es justamente la de direccionar la voz del sacerdote, se puede llegar a deducir como se ha configurado deliberadamente un espacio sonoro en el que se privilegia la intención de que la onda viaje a través del espacio, choque y regrese para que más personas puedan recibir el mensaje del orador; es decir, una iglesia es un espacio de escucha atenta y que denota una jerarquía entre quien habla (la autoridad) y el que escucha (el que sigue). Por otro lado, la experiencia sonora en el caso del santuario o capilla, lugar destinado para los santos y relevantes por ello para este proyecto, se invierte pues el fiel no se acerca a estas para ser oído por otro ser en su mismo plano de existencia, sino para pedir a una deidad, sea santo, ángel o el mismo Dios, alguna clase de ayuda o para agradecer una ya dada; en estos espacios vuelve la actitud intimista, en donde el fiel se percibe solo ante el ser supremo y se aísla de la realidad, este no espera una respuesta física sino espiritual.

148 Jaime Humberto Borja, "El discurso visual del cuerpo barroco neogranadino", *Desde el jardín de Freud*, 2 (2002):

169.

149 Ibid., 171.

Finalmente, es en el Barroco en el que esa forma de representación, que mezcla la complejidad simbólica y la representación verista, se ve enriquecida por formas estilísticas, como las puesta en escena casi teatrales propias del llamado tenebrismo, en donde el claro oscuro es llevado al extremo. Caravaggio quien fue el iniciador de esta forma de pintar, será el maestro de los demás pintores coetáneos y posteriores a él, sobre todo de Francisco de Zurbarán, que, a su vez, será el referente de los maestros a lo largo y ancho del mundo hispánico, en cuanto a la representación de santos de refiere. Las llamadas *Santas de Zurbarán* son un ejemplo paradigmático de este tipo de obras, fueron una serie de lienzos que el autor junto a su taller realizó por encargo y que luego fueron llevados a muchos conventos a lo largo del imperio, tanto en América como en Europa; *Santa Margarita de Antioquia* (fig. 117), por ejemplo, es una pieza que muestra al personaje de pie, en este caso la representación de una mujer joven, ataviada de exquisitos ropajes, sosteniendo atributos como un gancho, que hace referencia a su martirio (fue lacerada con esta herramienta), y frente a un Dragón que simboliza la tentación a la que se vio enfrentada en su celda. El autor decide usar el bastidor rectangular de forma que su parte más ancha se encuentra de pie con relación al espectador, esta decisión obedece a "que la dimensión vertical es el ámbito preeminente de la contemplación" en oposición a "la dimensión horizontal (que) constituye el terreno de la acción"¹⁵⁰, es decir, en estas piezas, más que mostrarnos historias, nos presentan personas para ser observadas, analizadas o adoradas. Otro elemento de estas piezas es el uso de la luz, que ilumina de manera tajante al modelo, creando sombras muy duras en él y dejando el escenario – y con él al dragón- en una total penumbra, este ejercicio hace inequívoca la intención de señalar la importancia del retratado. Sin embargo, los santos de Zurbarán se presentan sin un atributo importante, que es el nimbo, objeto que señalaba la divina desde tiempos tan antiguos, como en la representación de Helios o el Sol Invictus y que luego pasará a la tradición icónica del cristianismo.¹⁵¹



Figura 117. Santa Margarita de Antioquia. Francisco de Zurbarán, Óleo sobre lienzo, 163 cm x 105 cm, 1631-40 e. c.

El hecho de que Zurbarán sea el referente de los autores americanos es importante porque su producción sucede en una época en donde, como se ha mencionado antes, la iglesia católica reformada ve en las imágenes la posibilidad de educar y evangelizar, en este momento, sobre todo, a las gentes originarias del Nuevo Mundo. En América este programa iconográfico se impondrá de forma exhaustiva, y como el estudio de Borja Gómez¹⁵² deja entrever, las imágenes pictóricas referentes a los santos son, por una gran diferencia, las más producidas en los talleres de las incipientes ciudades; no solo esto, sino que las composiciones de estas últimas, en muchos casos, se basarán directamente en la obra de Zur-

¹⁵⁰ Rudolf Arnheim, "El espectador en cuanto a centro" en *El poder del centro* (Madrid: Akal, 2001), 47.

¹⁵¹ Roman Gubern en su libro *Del bisonte a la realidad virtual*, nos habla en su capítulo dos, como el cristianismo primitivo se desligo de la tradición iconoclasta del judaísmo, adoptando códigos de representación propios del mundo grecolatino. Para ahondar más en esto véase: Roman Gubern, "La batalla de las imágenes" en *Del bisonte a la realidad virtual* (Barcelona: Anagrama, 1996), 53.

¹⁵² Jaime Humberto Borja, "El discurso visual del cuerpo barroco neogranadino", *Desde el jardín de Freud*, 2 (2002): 178. En esta página presenta una tabla que muestra gráficamente como las imágenes de santos fueron las de mayor demanda en este periodo.



Figura 118. Santa Gertrudis Miguel Cabrera Óleo sobre lienzo
110.5 cm x 88.3 cm 1763 e. c. Ejemplo de la influencia de
Zurbarán en el arte Novohispano.

barán, que estuviese disponible, ya sea en original, copia o por medio de reproducciones gráficas. De esta manera se robustecerá en la cultura americana de las imágenes una imaginería que presenta en los retratos santos, alguno de los elementos antes mencionados del autor español - retratos verticales de cuerpo entero, con aires tenebristas y usos de claro oscuro extremo- esto puede ser visto en cualquier iglesia o museo a lo largo del continente, no importa si es La iglesia de la candelaria en Bogotá, la exposición permanente de arte virreinal en el MUNAL en la Ciudad de México o La colección de arte colonial de Lima e implica un elemento consolidador de una cultura común, una cultura pan hispanoamericana (fig.118) .

Para finalizar esta sección, hay que decir que el presente Santos para ser escuchados retoma parte de este legado iconográfico y cultural mencionado hasta este punto, sobretodo el representado y legado por Zurbarán, para la construcción de imagen de los "Santos populares" contemporáneos, estos últimos tomados del contexto de Colombia y México, para mostrar esa tradición cultural común, confluencia del mundo cristiano con el grecolatino, que pervive de manera consciente e inconsciente en el imaginario colectivo de nuestros pueblos. Las características formales de aquellos antiguos lienzos, es decir el formato vertical, el uso del claro oscuro extremo o de fondos negros, pero de figuras con acentos de colores brillantes y saturados, la pose casi hierática de los personajes, el uso de atributos como objetos o el nimbo referido, son rescatados en la composición de cada una de las piezas pictóricas del proyecto; las mismas que son a su vez Imagen-Materia y que están en el límite entre la Logosfera y la Grafosfera, es decir en la frontera entre una imagen de lo sagrado y lo artístico. Por otro lado, también a través del sonido, se recrea el espacio íntimo al que se enfrenta el fiel ante estas figuras, pero con el agregado que ha diferencia que en el sitio real en donde este no espera una respuesta física de ellas, aquí la imagen hablará, será la fuente del sonido y pedirá del espectador una escucha atenta de sí misma. Así pues, para estas imágenes se han compuesto piezas a partir de sonidos que remiten al ambiente del templo, junto a voces que en algunos casos son inteligibles y en otros no, reforzando la necesidad de atención por parte de quien ya no solo se acercará a las piezas para observarlas sino también para escucharlas.

3.2.2 Deidades: Definición e historias de las personas o personajes santos de origen popular y su culto.

En la última mitad del siglo XX y en las primeras dos décadas del siglo XXI, tanto en México como en Colombia, las realidades históricas y sociales marcadas por la constante crisis, tanto económica, social y espiritual, han visto producir el fenómeno de los santos populares, entes espirituales que sirven como mediadores y facilitadores de los favores originados desde la gracia divina, para suplir las necesidades cotidianas de sus devotos. Estos seres, originados de una espiritualidad espontánea, son personajes, la más de las veces, rechazados y condenados por la institucionalidad religiosa católica que ve en el culto de-

rivado a ellos toda clase de tergiversaciones y blasfemias sobre lo que implica la religiosidad cristiana oficial. Sin embargo, estos señalamientos jamás han sido suficientes para que este tipo de prácticas se detengan pues son derivadas de manifestaciones culturales espontáneas, que, en el contexto latinoamericano, son el resultado del mestizaje entre las distintas realidades espirituales surgidas del mestizaje de las religiones indígenas prehispánicas y africanas con el cristianismo católico occidental, y, como se ha dejado entrever, las realidades históricas, políticas y económicas que en los últimos años han sido marcadas por la violencia y la desigualdad social.

En este sentido, para introducirse en este fenómeno, hay que definir exactamente a qué nos referimos con un *santo popular*. Para comenzar, Jose Gil Olmos nos recuerda que estos “Santos populares, santos profanos, santos extraoficiales, santos bandidos o santos del pueblo son algunas de las denominaciones que se les han dado a esos personajes que, en su mayor parte, tuvieron una vida de martirio y manifestaron dones de sanación y protección para los sectores más golpeados de la sociedad”¹⁵³, esto quiere decir que a este tipo de entidades, en su mayoría, están basadas en una persona real, que vivió y murió y que además, tanto en vida como en muerte, demostraron algún prodigio que se relaciona a la idea de milagro y que este era -y es- dirigido al bienestar de las personas pobres, enfermas o marginadas. A su vez, esta descripción sobre lo que implica ser un Santo popular, está directamente relacionada al modelo implantado por la historia de la vida y muerte de la persona más importante de la cristiandad, Jesucristo, que, a luego se convirtió en el modelo que seguirán las historias de todos los personajes del santoral oficial católico romano.

Por otro lado, los santos populares surgen, como se ha escrito antes, de las prácticas espirituales de un grupo de población, generalmente de orígenes humildes o de los estratos más bajos de una sociedad, que empieza a ver en estos personajes, un poderoso aliado para solucionar sus problemas; esas acciones de santificación empiezan, en muchas ocasiones, por la identificación de una persona difunta a la cual se le dota de una historia que la relaciona a hechos de martirio, de piedad y/o milagrosos, durante su vida o en el momento de su muerte. Un ejemplo de este proceso se encuentra en siguiente relato de Losonzczy:

“ Fue desde este lugar de culto y de su espacio en el cementerio Central de Bogotá que se desprendió un alma milagrosa del anonimato colectivo de los muertos olvidados, hace treinta años aproximadamente. La presencia permanente de flores, cirios y acciones de gracias escritos alrededor de una tumba anónima particular, así como el testimonio de un hombre sobre los milagros del alma de una muerta atrajeron un número creciente de solicitantes. Años después apareció una mujer que afirmaba ser hija de la muerta, entonces conocida como La Milagrosa, y le atribuyó el nombre de Salomé. Luego comenzó a vender fotos de la difunta y el texto de su plegaria. Desde entonces, teniendo un nombre, una iconografía, oraciones dirigidas a ella, algunos elementos biográficos y los milagros post mortem, esbozo de una hagiografía, de un alma anónima de muerto, helá aquí convertida en santa popular.¹⁵⁴

Como se puede observar de este relato de “santificación”, es la voluntad de los devotos, a los que Anne Marie Losonzczy llama como “solicitantes” (fig.119), la que hace que poco a poco este fenómeno de “santificación” suceda. Sin embargo, aunque se podría especular que este proceso tendría similitudes con las historias de los santos oficiales que también

¹⁵³ Jose Gil Olmos, “Tiempo de Santos” en *Santo populares*. La fe en tiempos de crisis (Ciudad de México: Grijalbo, 2017), 18.

¹⁵⁴ Anne-Marie Losonzczy, “Santificación popular de los muertos en cementerios urbanos colombianos”, *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. 37 (2001): 11.

fueron personas notables de una comunidad ya sea por sus acciones en vida o muerte y que en principio también su reconocimiento debió a esta última, estos tienen o han tenido que pasar por un proceso a todas luces más burocrático que piadoso, para ser legitimadas por la institucionalidad de la Iglesia Católica. En este sentido, ¿se puede decir que lo que diferencia a un santo oficial con uno popular es simplemente una cuestión de aprobación institucional? pues, en principio, se puede decir que sí, como en el caso del médico Venezolano José Gregorio Hernández, figura popular en camino de beatificación oficial.¹⁵⁵



Figura 119. "Solicitante" en la tumba de Leo Kopp en Bogotá.

Sin embargo, la anterior respuesta solo es satisfactoria de manera parcial, pues, muchas de las figuras del santoral popular, a pesar del número de personas que le son fieles o las maravillas atribuidas a ellos, no han sido, y se puede intuir que jamás serán, aprobadas por la institucionalidad eclesiástica; esto último debido a que, por un lado, en muchas ocasiones las personas en las que están basadas no fueron en vida ejemplos del comportamiento de un buen cristiano, sino todo lo contrario, muchos de los personajes santos populares fueron hombres y mujeres que en su vida fueron delincuentes, pero que después de muertas se les empezó a asociar con todo tipo de prodigios; este es el caso del Guachito Gil, un asaltante de caminos en algunas versiones o un desertor del ejército argentino que combatió en la guerra de la triple alianza en otras, o, por otro parte, pueden ser la antropomorfización de fenómenos o de creencias derivadas de la acumulación y amalgama de distintos relatos y tradiciones que han dado como resultado su figura, como en el caso de la Santa Muerte en México.

Por otro lado, y volviendo a las líneas iniciales de esta sección, muchos de estos santos populares pueden que tengan un origen similar al de sendos santos oficiales, es decir, surgen en un contexto de profunda crisis social, económica o espiritual en una sociedad; basta recordar, por ejemplo, que muchos santos mártires de la iglesia católica como San Sebastián de Milán o Santa Catalina de Alejandría encuentran sus orígenes en el tiempo en que la religión cristiana era perseguida en el Imperio Romano. Posteriormente, durante los "siglos oscuros", es decir del siglo V al X e. c. y debido al ambiente generalizado de inseguridad y escasez derivado de la caída del imperio occidental en la Europa latina, estas figuras aparecerán por toda la geografía del continente sin control de las jerarquías eclesiásticas y su culto se cristalizará de manera definitiva entre los creyentes trayendo como consecuencia la consolidación de las rutas de peregrinaje. En resumen, los "primeros diez siglos de la Iglesia católica, el reconocimiento de los santos era informal y popular", sin embargo, esto cambiará en el siglo XII cuando en "1170 el papa Alejandro III decretó que solo con la autorización pontificia se podía canonizar, pero fue hasta 1634, con el papa Urbano VIII, que esta exigencia fue reconocida por los obispos."¹⁵⁶ Entonces, se pueden ver paralelismos entre el anterior relato y los fenómenos socioculturales ocurridos estos últimos setenta años en Colombia, México y el resto de Latinoamérica, en donde las distintas luchas

155 Véase: Vatican News, "Venezuela: Se procederá a la exhumación del venerable Hernández," Vatican News, <https://www.vaticannews.va/es/iglesia/news/2020-10/venezuela-se-procedera-a-la-exhumacion-del-venerable-hernandez.html>. (Consultado el 16 de noviembre del 2020)

156 José Gil Olmos, "Tiempo de Santos" en *Santo populares. La fe en tiempos de crisis* (Ciudad de México: Grijalbo, 2017), 31.



Figura 120. fieles del niño Fidencio acudiendo al "Charquito" santuario a su figura ubicado en el Espinazo, Nuevo León.

internas por el poder han tenido como resultado la agudización de la violencia -representada, por ejemplo, en el conflicto interno colombiano, los programas represivos de gobiernos dictatoriales o en la guerra contra el narcotráfico en México - y de un fuerte crisis social y económica, esta última agudizada por la desigualdad social, cada vez en aumento, producto de la aplicación de políticas neoliberales. Es en este contexto específico, en el que se da el caldo de cultivo perfecto para que aparezcan estas figuras místicas de los Santos populares con las cuales "se puede hablar directamente (sin la necesidad de intermediarios, entiéndase jerarquía clerical) ...y pedirles lo que el estado... debería proporcionar como una obligación: seguridad, justicia, equidad, educación, salud, vivienda, trabajo y bienestar social"¹⁵⁷. Así pues, teniendo en cuenta este relato, se puede entender el nombre de "solicitantes" que Losonczy da a los devotos de estas figuras, pues ellos "solicitan" lo que necesitan (salud, trabajo, seguridad) en estas situaciones de crisis en las cuales están insertos y en las que no encuentran algún tipo de alivio o salida de ellas (fig.120).

Así pues, las figuras de los santos populares se convierten en símbolos de la promesa de algún tipo de catarsis tanto individual como de un colectivo, de la esperanza de comunidades abandonadas a su suerte por los estados y las instituciones, y también son el reflejo de la aglutinación de saberes y costumbres de la sociedad mestiza de América Latina que es, como bien nos recuerda Canclini el "resultado de la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas (sobre todo en las áreas mesoamericana y andina), del hispanismo colonial católico y de las acciones políticas, educativas y comunicacionales modernas."¹⁵⁸. Por ello el interés en estas figuras para este proyecto de investigación pictórica, como una forma de reconocer cómo el fenómeno que les rodea hace parte de manera estructural, de la forma en que se percibe y se genera la realidad desde la cultura latinoamericana. De esta manera, el uso de estos personajes y su imaginario se hace para incentivar la reflexión, y reforzar la posibilidad de visualizar, a Hispanoamérica como un solo pueblo más allá de las fronteras estatales y las ideologías nacionalistas que lo separan; la pintura y la posterior puesta en escena de ella, es pues, el medio seleccionado para llevar a cabo este objetivo. Para esto último se ha decidido hacer cuatro retratos de cuatro santos populares, intercalados en origen en México y Colombia, como primer estadio de la producción de esta serie pictórica que tiene posibilidades expansivas sin límite impuesto hasta el momento.

A continuación, en la siguiente sección del texto, se relatarán de manera breve las biografías de las cuatro figuras escogidas para ser retratadas y las razones para esta elección.

1. Leo Kopp

Leo Kopp fue un empresario alemán, que en la segunda mitad del siglo XIX se radicó en

¹⁵⁷ Ibid., 19.

¹⁵⁸ Néstor García Canclini, "Cómo interpretar una historia híbrida" en *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (Ciudad de México: Grijalbo, 1989), 71.

Bogotá en donde fundó la actual cervecería Bavaria, la más grande e importante del país. Es recordado como un gran benefactor de sus empleados, sobre todo por el hecho de ser pieza clave en la construcción del barrio obrero de la perseverancia, a escasos metros de su fábrica, al cual dotó de agua potable. Además, por estar poco ligado a las élites tradicionales de la ciudad, tanto en sus formas como en sus costumbres, era visto por esto de forma suspicaz, mientras gozaba de cierto aprecio por los sectores populares y marginados de la ciudad. Al morir, en su tumba se instaló una estatua en bronce dorado parecida al famoso Pensador de Rodin, ubicada en el cementerio central, el cual se ha vuelto un lugar de peregrinaje, en donde los fieles, la mayoría personas de bajos recursos, piden de él algún tipo de ayuda para solucionar problemas de tipo afectivo, de salud o laboral, siendo este último el más común. La forma en que los solicitantes acuden a él es a través de la escultura ya mencionada, hablándole al oído del problema y dejando en la parte interna del codo del brazo derecho, el cual está flexionado para sostener la cabeza, flores, notas con solicitudes y rezos y dinero.

En el contexto de la actual investigación, Kopp representa el arquetipo del santo benefactor, del "buen patrón"¹⁵⁹, que desde su posición de poder económico ayuda a los pobres para que alcancen dos objetivos conectados, un buen trabajo y con ello estabilidad económica. En otras palabras, Leo Kopp es la representación del santo al que se le solicita los medios para vivir de manera digna.

2. Teresa Urrea

Teresa Urrea, nacida en 1873 e. c., fue una mujer originaria del norte de México, más específicamente de la localidad de Ocoroni, en Sinaloa, sin embargo, pronto se trasladaría a Sonora. Hija natural de un hacendado, no sería hasta los catorce años, después de la muerte de su madre, que este la reconocería y la educaría. En 1890 e. c. sufrió un ataque de catalepsia durante casi dos semanas, en los cuales, su padre creyéndola muerta, le preparó un funeral y mientras este se llevaba a cabo, volvió en sí y desde entonces, según la tradición, empezó a manifestar dones proféticos y de sanación. Su fama se fue extendiendo por todo el norte de la república, y su lugar de residencia pronto se convirtió en sitio de peregrinación, al que acudían, sobretodo, indígenas de aquellas tierras. Teresa, además, empezará a llamar la atención del gobierno porfirista por pronunciar supuestamente discursos en contra de la opresión y la desigualdad, mismo que sirvieron de inspiración para los emergentes grupos insurgentes del lugar. Por esta razón y por las sucesivas rebeliones de Tomochi en Chihuahua y en el levantamiento de indígenas mayos que pronunciaban la frase de "¡Viva la Santa de Carborá!", que Urrea fue condenada al exilio en Estados Unidos, en donde se casaría y continuaría con sus labores de curandera, sobretodo en la población descendiente de mexicanos que vivía en este país. Moriría a los treinta y dos años en Arizona.

En la actualidad, su culto está centrado en pedirle salud a través de pequeñas imágenes con su fotografía y un rezo específico en la parte posterior de estas; también ha sido su figura reivindicada por parte del movimiento Chicano en los Estados Unidos. Teresa Urrea, es pues, una santa popular ligada tanto a la salud, como a las reivindicaciones sociales,

¹⁵⁹ Anne-Marie Losonczy se refiere en estos términos a Leo Kopp y además plantea, en esta cita, como estas deidades, según sea su sexo, son requeridas para fines distintos: se recurre a las figuras masculinas por cuestiones puntuales o materiales, como lo es el empleo, la vivienda o la comida; mientras por otro lado, se les solicita a las femeninas cuestiones relacionadas más con la existencia misma como lo son la salud, la protección o el amor. Anne-Marie Losonczy, "Santificación popular de los muertos en cementerios urbanos colombianos", *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. 37 (2001): 14.

sirviendo de arquetipo de figura femenina a la cual el creyente se acoge por protección e inspiración, similar a las figuras de las vírgenes (el caso de la virgen de Guadalupe en el contexto mexicano es paradigmático) que cumplen esta doble función.

3. Niño Fidencio

José Fidencio Constantino Síntora o El Niño Fidencio como es más conocido, fue un popular curandero mexicano de principios de siglo XX, establecido en el Espinazo en Nuevo León. Se dice de él que nunca se desarrolló sexualmente, que no tuvo vello facial ni una voz grave, además mantuvo su virginidad. Su fama se debió a los múltiples relatos, que contaban cómo Fidencio, con herramientas rudimentarias y ningún dolor a sus pacientes, lograba curaciones milagrosas a todo tipo de males y quebrantos de salud; esta notoriedad, según se cuenta, llegó incluso a oídos del presidente Plutarco Elías Calles, quien se dirigió a él para que lo sanara de una afección de la cual nunca se supo exactamente cuál era. Por otra parte, pese a no ser reconocido por la iglesia católica, se sabe que él era un gran devoto cristiano. Su figura se entiende en un contexto, donde el estado mexicano postrevolucionario, no contaba aún con la cobertura y el poder para brindar de seguridad social a una gran parte de la población, que seguía aquejada por la enfermedad, el hambre y la pobreza.

A su muerte, sus seguidores continuaron con el centro de sanación en el Espinazo, el cual se convirtió en lugar de peregrinación para fieles que buscan sanación en el lugar y sobre todo de los personajes llamados “Cajitas”, personas en las que reside, se presenta y/o ha trascendido la esencia de Fidencio. Esta continuidad de las prácticas y ritos, derivó posteriormente en la fundación de la Iglesia Fidencito Cristiana, que ha tomado la labor de sistematizar el culto y con esto, darle una cierta oficialidad dentro de su marginalidad. Por último, El Niño Fidencio se presenta como un Santo popular totalmente ligado a la sanación y es dador de esperanza para poblaciones marginadas, enfermas y olvidadas.

4. Salomé “la milagrosa” ¹⁶⁰

Salomé “la milagrosa” es una Santa popular de orígenes difusos. El relato de su historia cambia según el fiel a quien se le pregunte, pues no hay versión oficial sobre quién fue o qué hizo en vida, lo único que se sabe es el lugar de su descanso: el cementerio distrital del sur de Bogotá; sin embargo, no siempre estuvo allí, su tumba antes estuvo en el Cementerio Central, lugar de descanso de figuras notables de la historia del país y de la ciudad y de la cual se decidió trasladar, porque la cantidad de solicitantes era tal, que dañaban los mausoleos de mármol de los “ilustres” vecinos. Por otra parte, los relatos entorno a Salomé van desde aquellos que afirman que era una prostituta, pasando por una ama de casa maltratada – en ambos casos la versión más común de su deceso es que fue asesinada-, hasta por el que solo narra que fue una mujer campesina, hacedora de alpargatas, que se trasladó a la ciudad junto a su familia, en tiempos en que el campo colombiano era azotado constantemente por la violencia en la primera mitad del siglo XX. El culto a este personaje surge, como se ha visto en una cita en páginas atrás, debido a la creencia popular católica en las animas o almas benditas, a las cuales se les hace peticiones y en el caso de estas ser cumplidas, estas empiezan a ser tomadas como milagrosas.

¹⁶⁰ Estos cuatro breves relatos se han construido de dos textos: Anne-Marie Losonczy, “Santificación popular de los muertos en cementerios urbanos colombianos”, *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. 37 (2001), para el caso de Leo Kopp y Salomé la Milagrosa, y Jose Gil Olmos, *Santo populares. La fe en tiempos de crisis* (Ciudad de México: Grijalbo, 2017) para el caso del Niño Fidencio y Teresa Urrea.

A la "milagrosa", se acude para pedir protección de un daño físico o emocional, para pedir por un amor difícil y en las más de las veces, para ganar la lotería; es una figura paradigmática en donde confluyen, tanto en su relato como en los ritos alrededor de ella, las formas de violencia hacia la mujer propias de una sociedad machista, pero a su vez y tal vez por esto mismo, la idea de que, como mártir, es protectora y dadora.

3.2.3 Proceso de producción de *Santos para ser escuchados*.

Definido lo anterior, que sirve como marco conceptual y teórico para esta serie de *Santos para ser escuchados*, es el momento de describir las operaciones a nivel formal y material que se han utilizado para crear las cuatro piezas pictóricas y las cuatro sonoras que las acompañan, que hacen parte del presente trabajo de investigación.

Santos para ser escuchados, en su parte pictórica, es una serie de cuatro imágenes hechas al óleo sobre tela, compuesta de cuatro bastidores rectangulares, de dimensiones iguales de 100 x 70 cm, entelados con loneta gruesa cruda. En la preparación de los soportes se decidió utilizar una imprimatura acrílica, usando como capa de encolado inicial sellador de vinilo y para las capas de imprimatura y enlucido, el gesso acrílico mezclado con pigmentos naturales: rojo carmín, negro marfil y siena tostada en diferentes proporciones, para generar un tono oscuro del cual poder comenzar a trabajar (fig.122). Posterior a esto, se empezó a trazar el dibujo o boceto directo sobre la tela de cada retrato, usando para ello óleo blanco disuelto en trementina, utilizando ciertas medidas en el bastidor como parámetro aplicable a todos los cuadros para lograr uniformidad en los motivos, estas medidas son: una línea axial en el centro por el lado más largo, que sirve para posicionar a las figuras; dos medidas que sirven como límites del retrato, una a 10 cm de la base del lienzo y la otra a 8 cm de la altura de este; entre ambas medidas y sobre la línea axial, se colocaron divisiones correspondientes a las proporciones en cabezas más cercanas de cada personaje, es decir, en el caso del niño Fidencio se marcaron siete divisiones, mientras en la milagrosa solo seis; luego se dibujó el nimbo, o mejor dicho, el círculo que correspondería al nimbo, a partir de una plantilla realizada para tal fin; finalmente, a mano alzada, se trazó en dibujo lineal las figuras. Posterior a este primer esquema, se realizó una especie de grisalla a partir de un tono de blanco preparado con algún tipo de azul y de siena, que servirá además como base para pintar y mezclar con los demás colores escogidos para la paleta de cada pieza. En esta grisalla se marcaron las masas generales de luz y de sombra, y sirvió de guía para las siguientes manos de pintura. Una vez terminado lo anterior, a continuación, y según sea el caso, se puede decidir entonar a partir de colores generales toda la imagen, es decir preparar tres o cuatro tonos -incluyendo el fondo oscuro- y aplicarlos en capas muy diluidas con solvente de trementina sobre la grisalla, para poder hacerse una mejor idea de las relaciones entre las masas cromáticas de la obra, antes de entrar al trabajo más fino; Sin embargo, en las más de las ocasiones se decidió obviar este paso y comenzar a trabajar directamente, modelando la figura y tomando decisiones sobre la marcha; esto último es, en mi trabajo, una opción que permite más libertad pues pueden suceder hallazgos inesperados, mientras que en el primero se controla más las variables.

En simultáneo a este proceso técnico, se hizo una pesquisa por diferentes textos, archivos, notas de prensa, páginas web o alguna otra fuente en los cuales se pudiera encontrar tanto las historias a profundidad de los personajes Santos populares referidos con anterioridad, como de imágenes de ellos, tanto dibujos como fotografías o algunas descripciones de su

físico, que proporcionarán material de apoyo que facilitarán la composición de las pinturas (fig.121). Los resultados de la búsqueda fueron muy dispares según cada caso, pues, por ejemplo, en el caso del Niño Fidencio existe muy buen material fotográfico proveniente de notas de prensa, que está guardado y a disposición de consulta en la página web de la Mediateca del INAH, por otro lado, tanto Leo Kopp como Teresa Urrea al ser personas de mediana influencia en la escena pública de finales del siglo XIX, existen pocos retratos fotográficos de ambos; sin embargo en estos tres, las historias y las formas rituales alrededor de sus figuras están bien documentadas, caso totalmente contrario con Salomé, la cual ni tiene una historicidad fija, ni fue posible encontrar una imagen medianamente buena que sirviera como material de apoyo para la realización de la pieza correspondiente, lo cual implicó hacer una reconstrucción a partir de descripciones difusas, complementada por referencias etnográficas de su región de origen y finalmente buscando un modelo que recrease a la persona. Pese a todo, gracias a esta búsqueda se pudo establecer, no solo las características físicas de las personas, sino también la pose de la figura, su vestimenta y los objetos que servirán de atributos identificatorios y narrativos de cada cual.

Volviendo al proceso pictórico, luego de las primeras capas de color diluido o de la grisalla, a partir de una paleta acotada a un máximo de seis pigmentos de tubo, generalmente un amarillo, un azul, un rojo, un tono de sepia, un color secundario y el tono de blanco previa-



Figura 121. Ejemplos de imágenes que sirvieron para construir el retrato de Leo Kopp, de izquierda a derecha: Fotografía de Leo Kopp, escultura del pensador en su tumba, edificio de la primera fábrica de la cervecería Bavaria, referente del cuerpo del retrato.

mente preparado, variando el tinte de los primeros cuatro para que coincidan entre ellos, se hace un trabajo de paleta en el cual las mezclas permiten enriquecer los valores cromáticos que van a estar presentes en el cuadro, más teniendo en cuenta que generalmente se trabaja la obra por sesiones a la prima, es decir, cada parte que se trabaja en húmedo sobre húmedo, intentando establecer los efectos casi de manera definitiva, evitando el uso de veladuras o, solo si el caso lo amerita, de recomposiciones posteriores con húmedo sobre seco. Esta forma de proceder es similar en la siguiente serie de *Alacenas*, pues hace parte de una forma de trabajo que he ido desarrollando en mí quehacer.

En todos los cuadros, se empieza a trabajar por la carnación, sobre todo el retrato de la persona, para pasar, en la misma sesión si es posible, a trabajar otras partes desnudas del cuerpo, como las manos o los pies; estas carnaciones se hacen con muchas variaciones tonales que son visibles al contemplar las piezas de forma cercana, así pues además de un cierto tono local que rige y comunica la etnia del retratado, se puede encontrar toda clase de colores que van desde verdes sucios y amarillentos para las partes de la frente o el dorso de las manos, un rosa o naranja para mejillas y punta de dedos o, hasta tonos azules y violetas en las comisuras de los ojos o los pliegues de las extremidades, que sirven de contrapunto a la homogeneidad de la piel.

En otras sesiones, trabajando de forma similar al anterior, se pinta el vestuario de la figura y simultáneamente el fondo oscuro, procurando la existencia de una gran riqueza de grises en el tratamiento de la luz, para mejorar las ilusiones de texturizado y volumetría;



Figura 122. imágenes que muestran el bastidor de 100 x 80 cm, la tela y las primeras capas de imprimación.

cada superficie o material a representar, se trabaja a partir de tres escalas de color con variaciones en el tinte del color local, es decir, si el traje es azul, se sacan tres azules locales o medios: uno más violeta, otro más verde y otro mezclado con algo de naranja, a partir de ellos se sacan las escalas tonales hacia la luz y la sombra. Esas variaciones enriquecen mucho el tratamiento pictórico del cuadro y funcionan en contraposición a la monotonía oscura del fondo. Posteriormente se pintan detalles como los atributos, generalmente llevados por las figuras en las manos o estando muy próximos a estas en el espacio pictórico. En las sesiones finales y con la imagen más o menos terminada, se evalúa si se pueden potencializar ciertos sectores de la pintura, por ejemplo, aumentando la saturación de un color o agregando o restando valores lumínicos en ciertas zonas. Finalmente, pese a que este orden en la producción de las piezas que se ha narrado parece reflejar una fórmula de trabajo fija, la verdad es que a medida que se avanza en las pinturas, se dan momentos que advierten y suceden variaciones, labores simultaneas, experimentaciones y correcciones (fig.123). El resultado de este proceso son cuatro cuadros, de apariencia homogénea, pero con un espíritu independiente en cada uno.

Ahora bien, hablando de la parte sonora de la serie, esta se compone de cuatro piezas de veinte minutos de duración, que son reproducidas en loop a través de un dispositivo de



Figura 123. Proceso pictórico de las piezas que muestra los cambios, desde un dibujo esquemático, hasta las primeras capas de color definitivos.

audio de tamaño portátil (fig.124), que se ha integrado a la estructura de los bastidores. Este dispositivo fue escogido por la capacidad de reproducir a partir de una memoria microSD, permitiendo así una autonomía total del conjunto del objeto, ya que no depende de otro dispositivo para su funcionamiento. Por su parte la pieza sonora fue compuesta en el programa de edición de audio Adobe Audition y guardada en formato mp3, para facilitar su reproducción casi universal en cualquier dispositivo o plataforma.

Para componer las piezas sonoras, se comenzó primero por un proceso de recolección de sonidos ambientes y grabaciones de voz. Como se dejó entrever con anterioridad, un objetivo del uso del sonido para este trabajo es la creación



Figura 124. Dispositivo de audio usado para la reproducción de las piezas, 8 cm alto y ancho x 4 cm de profundidad, reproductor mp3, Respuesta en frecuencia: 90 Hz – 20 kHz, Sensibilidad: 80 dB +/- 2 dB.

de un ambiente que evoque el lugar de culto, por ende, el paso obvio fue comenzar por grabar este tipo de espacios; es decir, se empezó por la grabación de un sonido incidental de los interiores de iglesias, cementerios y santuarios localizados en distintos lugares de la Ciudad de México, para ello se planeó entrar a los lugares citados, transitándolos o solo permaneciendo en un punto dentro de ellos, según la clase de eventos que concurrían en ellos, de esta manera se caminaba o se permanecía durante una misa, una pequeña ceremonia o sin que pasara algo relevante, pero siempre con la intención de capturar a través de la grabación, un material sonoro que pudiera funcionar para dar cuenta de la atmósfera particular de este tipo de espacios. Posteriormente se re-

colectaron otros sonidos de ambiente de diversas fuentes, como por ejemplo de parques, plazas, transporte público, calles concurridas tanto de tráfico vehicular como de personas a pie, etc., con el objetivo de complementar a los anteriores y tener una fuente diversa de material con el cual generar el paisaje sonoro específico de cada santo. Este momento del trabajo implicó planear recorridos y rutas, para hacer más eficiente la recolección de sonidos; pero también fue una oportunidad para sumergirme en una experiencia espiritual al cual yo era ajeno desde hace muchos años y también la posibilidad de recorrer la ciudad y los espacios exteriores de esta, de una forma ya olvidada, es decir con curiosidad y sin estar presente en mi cabeza el hecho de tener que volver pronto a casa, por el peligro que implica un posible contagio. Tal vez eso mismo, el hecho de que fuese una actividad en esos momentos excepcional, que mi sensibilidad se encontraba mucho más atenta a los entornos que visitaba.

Simultáneo al anterior proceso, se trabajó en una lista de expresiones compuestas por veinte palabras o enunciados cortos para cada personaje (lista de palabras Anexo 1), que están ligados a la historia, origen y atribución específica de cada santo; así pues, por ejemplo, en el caso de Salomé en la lista aparecen expresiones relacionadas con el rol de la mujer o en el caso del niño Fidencio a su trabajo como sanador. Posteriormente, se les pidió a algunos voluntarios grabar cada una de las palabras o frases por separado, y con variaciones entre ellas tanto en el volumen de la voz, la tonalidad (gruesa o aguda) o el carácter (la emoción que se refleja en la actuación de la voz). Los voluntarios fueron seleccionados para actuar en el lugar de uno solo de los personajes, en otras palabras, cada santo fue interpretado por un actor particular, de esta forma se logró dotarlos de una personalidad aparente. El resultado de todo esto fue un archivo de más de cien sonidos, ochenta de voces y veinte ambientales, que son la materia prima para la creación de los audios.

A continuación, se compuso las piezas sonoras a partir de ciertos parámetros universales entre ellas, los cuales fueron: primero, que cada uno tuviera una duración alrededor de los

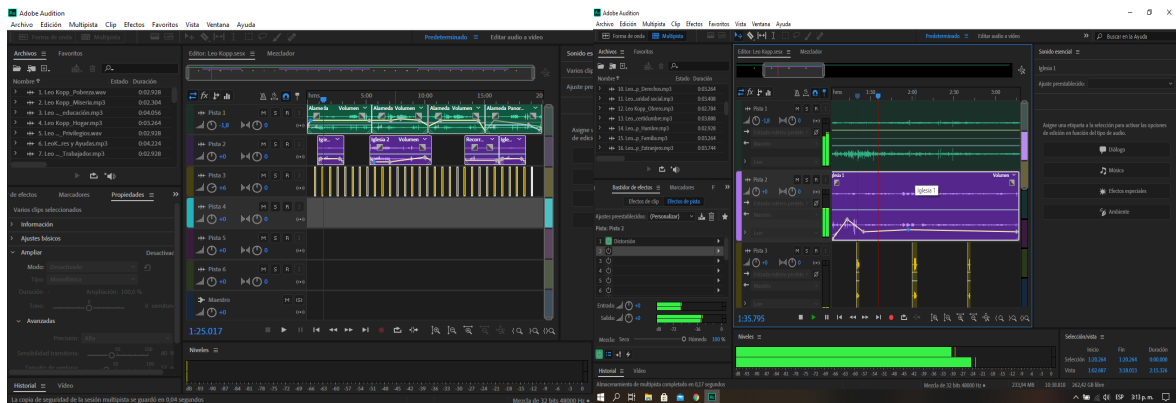


Figura 125. Proceso de edición del audio en Adobe Audition.

veinte minutos; segundo, cada una de las expresiones de voz tenían que estar separadas en intervalos equidistantes de treinta y ocho segundos; tercero, que en cada pieza se hiciera de alguna forma presente o se aludiera a los fenómenos acústicos de la reverberación y el eco, pues estos están muy presentes en los espacios de culto que como se ha indicado, se han construido con el propósito de ser espacios con una gran acústica. En este punto se hizo uso de la herramienta Adobe Audition (fig.125) debido a la familiaridad que se tiene con este software y las posibilidades de manipulación que ofrece para trabajar sobre los archivos de audio. Se laboró con por lo menos tres canales o pistas alternas para la composición de cada pieza: en la primera se colocaron los fragmentos de audio que corresponderían al fondo sonoro de la misma, generalmente los sonidos de ambiente capturados en exteriores o sitios de tránsito; luego en otra pista, varios fragmentos más cortos de audio, esta vez los tomados en los lugares de culto, estos adrede fueron capturados con una duración menor a los anteriores para poder separarlos en un lapsos heterogéneos, de tal forma que sirvan como punto de acentuación, tensión o expectación. Finalmente, en otro canal, se situaron las voces, que como dijimos antes si obedecen a lapsos homogéneos. Esta disposición de multipista permitió tanto aplicar efectos diferenciados entre cada canal, acentuando sonidos interesantes en cada pieza de audio, como jugar con volúmenes, efectos de transición, reverberación o distorsión. Esto permitió darle mayor dimensión a cada pieza, logrando, por ejemplo, que los sonidos de fondo perdieran algo de referencialidad, sobre todo los que fueron capturados en exteriores y así hacer que no compitan por la atención del escucha ni con las voces ni con los sonidos de los interiores; estos último que, por otro lado, si mantuvieron su referencialidad pero no su inteligibilidad, es decir, en los casos que por ejemplo se logró capturar partes de un sermón, fueron modificados para que no fuese totalmente comprendido aunque si identificado, así, las voces mantendrían su primacía narrativa. Sin embargo, estas últimas, al ser grabadas con tantas variantes, permitió que se experimentara también con la capacidad de ser comprendidas del todo, se aplicaron algunos efectos de distorsión, se aumentó o redujo el volumen de los decibeles, se aplicaron barridos o se ralentizó el tiempo de ejecución de la grabación; de esta manera se esperó lograr que el espectador adopte una actitud más atenta a lo que percibe por su oído, los intervalos de voz regulares y los cambios bruscos en el carácter de ellos logran que este olvide, en algunos puntos, totalmente su sentido de la visión para experimentar la obra.

Una vez termina la edición, el resultado final fue exportado y guardado para su reproducción una memoria microSD y puesta a reproducir en los dispositivos portátiles de audio

adosados al bastidor. Esto último se logró adicionando una estructura a manera de caja en cada uno, que permite que el dispositivo sea manipulado y cuidado. En este punto hay que aclarar que, debido a las diferentes características matéricas de las pinturas, en donde estas presentan una superficie irregular en cuanto a la acumulación de materia sobre el lienzo, las pistas pueden ser afectadas por esto, reduciendo en muchos casos su volumen o comprensión; sin embargo, esto más que una desventaja, es una potencia que se ha tenido en cuenta, porque hacen referencia de forma más directa a la objetualidad y la materialidad del objeto en su conjunto. Sin embargo, debido a la crisis sanitaria provocada por la Covid-19, una primera salida del proyecto fue por plataformas digitales, así pues, se capturaron imágenes de alta resolución de cada pieza, y eran acompañadas por un reproductor de audio, para poder ser escuchado a la vez que se veía cada cuadro. Las piezas sonoras fueron subidas a SoundCloud para poder ser reproducidas junto a las imágenes, también se usaron redes sociales como facebook e Instagram para su visibilización y reproducción. A pesar de que puede ser obvio que esto no es una sustitución satisfactoria de la pieza puesta en sala, es la solución más efectiva y pertinente a los medios disponibles durante la coyuntura.

Pese a lo inmediatamente anterior, la disposición de las piezas en sala se han pensado para que, según el tamaño de esta, se dispongan a distancias relativamente cortas entre sí, es decir, si la sala es pequeña -no más de 25 m²- se procurará que las piezas estén ubicadas casi que en una pared del espacio expositivo cada una; ahora, si la sala es más grande que la medida contemplada, no se ubicarán a más de dos metros de distancia lineal una junto a otra, incluso ocupando un solo volumen del lugar (véase anexos 4 y 5) . Este montaje obedece a dos factores: el primero, el volumen de las piezas, el cual no será muy alto debido a la intención manifiesta de que el espectador tenga que acercarse mucho a estas para poder hacer inteligible lo que percibe, así pues, se plantea que en un espacio de escucha ideal -en donde solo se pueda oír los sonidos de *Santos*- se empiecen a sentir los sonidos más altos a ocho metros, a ser audible gran parte de la pieza a tres metros y ser totalmente escuchable a menos del metro; el segundo, el orden de reproducción de las piezas sonoras, que iniciará de forma desfazada con cinco minutos de lapso y silencios de veinte minutos en cada pista antes de iniciar nuevamente, dando como resultado cinco minutos de silencio absoluto, diez en donde solo se escucha una fuente, veinte en donde se oirán en simultaneo algunas de ellas y cinco en donde se podrán escuchar todas a la vez, en total la instalación tiene una duración de cuarenta minutos y es importante que esta composición pueda ser percibida por un espectador que este ubicado frente a cualquier pintura. Atendiendo a este plan, se espera generar un nuevo espacio sonoro de poco alcance –solo con ocho metros de diámetro en condiciones ideales- es decir contenido, referenciando y reconstruyendo los espacios acústicos pequeños y privados que implican muchas veces los pequeños santuarios, sin dejar a un lado la posibilidad del caos y la cacofonía que en estos pueda existir debido a la simultaneidad de expresiones de devoción que ellos se dan cita.

Llegados a este punto, se va a analizar, ahora, algunas fuerzas compositivas, semánticas y perceptivas que operan y se hacen presentes de manera general en todas las piezas de *Santos para ser escuchados*, esto con el fin de poder entender mejor su agencia como obra híbrida. Como se ha mencionado con anterioridad, cuando se hizo referencia a Rudolf Arnheim, las piezas de la presente serie se han dispuesto para ser observadas y contempladas a través de su disposición intencional como espacios de fuerzas eminentemente verticales; esto, sumado al tamaño de los soporte y la representación verista, busca entablar relaciones uno a uno con el espectador. Estos mismos elementos compositivos están presen-

tes en muchas obras de arte sacro a los que Santos hace alusión. Además, si analizamos las fuerzas internas del espacio pictórico, siguiendo algunos lineamientos de Arnheim en su libro *El poder del centro*, se puede observar que en principio la fuerza vertical del formato rectangular del soporte se ve reforzada por la verticalidad propia de la figura humana y sobretodo de "La cabeza que constituye un poderoso centro autónomo que ayuda a elevar el cuerpo"¹⁶¹ y que esta percepción se refuerza aún más por la presencia del nimbo, que como círculo, es decir en términos de Arnheim, como forma privilegiada que sitúa el "énfasis en el punto medio...(y que) otorga una importancia a un objeto (a la cabeza en este caso)...que de otra forma no tendrían"¹⁶²; es decir el centro del cuadro, el primer lugar que el espectador mirara al enfrentarse a cualquiera de los cuatro retratos y que es por el cual comenzará la lectura de la obra, será por la cabeza, y esto también tiene razones naturales, si entendemos que lo natural es que "La información que más busca nuestra mirada son signos de sujetos, es decir, de cosas que nos miran incluso cuando nosotros las miramos"¹⁶³ y en el caso de muchos de los santos retratados, sean estos o los de Zurbarán, increpan al espectador con su mirada obligándolos a dárselas de vuelta. En este punto se puede llegar a la conclusión del poder inequívoco de atracción que poseen este tipo de piezas para cualquier observador. Para finalizar este punto, hay que puntualizar que, pese a esa gran verticalidad de las pinturas, la decisión de usar un formato que permite un gran "vacío" a los costados de las figuras, permite contrarrestar esa fuerza, ayudando a que el espectador no solo dirija su mirada hacia arriba.

Otro punto importante en las piezas de *Santos para ser escuchados* es cómo operan en ellas los niveles de representación¹⁶⁴ mencionados por Julian Bell en su libro *¿Qué es la pintura?* El primero de ellos, la "representación pictórica" que hace referencia a la capacidad propia de la pintura de plasmar la ilusión de un objeto real sobre una superficie plana, en este punto es obvio que cualquiera de los cuatro retratos se adscribe totalmente a esta definición, pues juegan con la ilusión de hacer presente la presencia de una persona real. El segundo nivel, es el de la "representación simbólica" que hace referencia a la capacidad de la pintura para, a través de mostrar imágenes del mundo, sugerir significados en quien observa, de hecho es una predisposición de este último, en la serie de *Santos*, este nivel se presentará ante el espectador gracias al juego de relaciones que se dan entre las figuras antropomorfas, los objetos y atavíos que las acompañan, la familiaridad cultural que implican las imágenes de estas pinturas y el sonido emitido que varía entre comprensible e incomprensible. Por último está el nivel de "representación sistémica" que se refiere al hecho de que en las imágenes aparezcan signos que representen a otras cosas, dentro de la lógica de un sistema preestablecido de comunicación, en este punto *Santos para ser escuchados*, hecha mano de uno simbólico precedente para su creación, que fue explicado en páginas anteriores y que se materializa a través de los "atributos", que no son más que objetos que sirven para identificar al santo sea porque se relacionan a su vida o a su muerte; este sistema es a la vez una figura o un tropo retórico en la imagen: la alegoría, mientras que por el lado de lo sonoro, este tipo de representación se hace presente en el uso del lenguaje hablado, que puede ser o no entendido y que los significados posibles de estas expresiones residen únicamente en las reflexiones y evocaciones del espectador.

Volviendo sobre la alegoría, para Saborit y Carrere se da en la "pintura cuando la percep-

161 Rudolf Arnheim, "Los centros y sus rivales" en *El poder del centro* (Madrid: Akal, 2001), 33.

162 Ibid., "Tondos y cuadrados", 86.

163 Julián Bell, "Visión y conocimiento" en *¿Qué es la pintura? Representación y arte moderno* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2001), 45.

164 Ibid., "Representación", 227-38.

ción literal del conjunto...remite a una segunda interpretación que, en consecuencia, ha sustituida por la presente, en virtud de una relación...de semejanza, igual que ocurre con la metáfora, por lo que ha sido definida...como una sucesión de metáforas"¹⁶⁵ y este fenómeno retórico ha sido usado en extenso por la imagen religiosa y por la literatura asociada a ella, por lo tanto en *Santos*, en donde la "sucesión de metáforas" reside en los significados de los atributos, del ropaje, de la actitud del personaje o de las palabras y las frases emitidas. Por otro lado, otra figura presente en las pinturas es la de la "Elipsis", que no es más que una supresión parcial o total, -en este caso de unidades icónicas en términos de Carrere y Saborit-¹⁶⁶, que en *Santos* se hace presente en la negación de un fondo que referencie un espacio real en el que habite la figura y en los lapsos que hay entre expresiones orales en las piezas sonoras. Por último, está la "alusión" o "cita", que según los mismos autores es cuando en pintura se hace reproducción total o parcial del arte del pasado, "una repetición-variación de signos pictóricos extraídos de estas obras"¹⁶⁷, que, en el caso de la serie pictórica de esta investigación, ya se ha dicho que se ubica en la apropiación de las formas del arte sacro del barroco y en la sonora, a formas del culto como la plegaria o el rezo, o características sonoras de los espacios litúrgicos, como la reverberación o el eco; sin embargo, y en suma, esta última figura está en concordancia con la idea de Postproducción de Bourriaud, a la que se hizo mención con anterioridad, y que no es más que la forma en que los artistas contemporáneos se apropian de productos culturales preexistentes, sean o no de la tradición artística para hacer su obra.

Ahora, sumado a lo anterior, en lo que respecta específicamente al sonido en *Santos para ser escuchados* suceden varias cosas. La primera de ellas es que la acción de la captura y composición de las piezas se encuadra en un contexto en donde la materia sonora no es un fenómeno que ocurra en un tiempo real, sino que es experimentado en distintos contextos ajenos a su realidad a través de dispositivos que lo reproducen, de esta manera "El sonido, o al menos su 'huella' instalada en (estos) soportes, se convirtió en una especie de objeto 'solido' con un carácter de material asible, físico, tangible, maleable, combinable y modular"¹⁶⁸

Lo cual permite su manipulación y en el caso de este proyecto se aleja de la idea de la escultura sonora como objeto el cual produce el sonido y en algunos casos debe ser ejecutado, ahí se acerca más a la instalación sonora en donde los dispositivos de soporte son los protagonistas, en este caso, los retratos de los santos que, debido a su autonomía, pueden disponerse de formas convencionales o alternas en el espacio expositivo.

La segunda cosa tiene relación con la lógica de Deejay de Bourriaud¹⁶⁹, en donde se to-

165 Alberto Carrere y José Saborit, "Figuras y tropos" en *Retórica de la Pintura* (Madrid: Catedra, 2000), 412.

166 Véase: *Ibid.*, 264-81.

167 *Ibid.*, 439.

168 Carlos Mauricio Bejarano, "Materia sonora" en *A vuelo de Murciélago. El sonido nueva materialidad*. (Bogotá: Editorial de la Universidad Nacional de Colombia, 2006), 99.

169 Bourriaud dice sobre la figura del DJ lo siguiente: "Durante su set, un DJ toca discos, es decir, productos. Su trabajo consiste a la vez en proponer un recorrido personal por el universo musical (su playlist) y enlazar dichos elementos en un determinado orden, cuidando sus enlaces al igual que la construcción de un ambiente... Además, puede intervenir físicamente en el objeto que utiliza, practicando el scratching o por medio de toda una serie de acciones (filtros, regulación de los parámetros de la consola de mezcla, ajustes sonoros, etc.). Su set se emparenta con una exposición de objetos que Marcel Duchamp hubiese llamado "ready-mades asistidos": productos más o menos "modificados" cuyo encajamiento produce una duración específica. Así se percibiría el estilo de un DJ por su capacidad para habitar una red abierta (la historia del sonido) y por la lógica que organiza los enlaces entre los fragmentos que toca." Refiriéndose a que este accionar es similar al de los artistas contemporáneos que trabajan mezclando productos culturales de diferentes orígenes para generar su propia obra original. Nicolas Bourriaud, "El uso de las formas" en *Postproducción* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009), 43.

man diferentes elementos de orígenes diversos para generar algo nuevo, esto es el collage sonoro, evidente en todas las piezas de la serie pues se configuran a partir de “un sentido más amplio, (de) la confrontación y combinación de material aparentemente incompatible, que, liberado de su contexto y mediante el collage, se convierte en una síntesis, en una nueva realidad”¹⁷⁰, es decir, a partir de la captura de sonidos ambientales de exteriores, de cementerios, de templos o de grabaciones de voz y su posterior ubicación en un mismo espacio de reproducción y de manipulación, se logra construir una pista que crean una nueva realidad o ambiente sonoro al que el espectador debe enfrentarse, sumergirse e intentar descifrarlo, obligándolo, insistiendo en esto, a ir más allá de la relación con la imagen retiniana. Así pues, el resultado de esa operación de captura y manipulación es un paisaje sonoro en donde se perciben variaciones que van desde los aparentes silencios, que obligan al público a buscar atentamente alguna huella de ese sonido diferido, hasta puntos en donde este los asalta por su intensidad y su volumen; esto se logra gracias a que esta materia tiene la característica de no ser solo percibida por el oído, sino que también puede serlo por el cuerpo entero y las diferentes variaciones en cuanto a tono, volumen, timbre o ritmo, apelan a esa corporalidad que en el caso de la visualidad tiende a ignorarse.

Ahora en *Santos* cada pieza, en términos de sonido está pensada como un centro poderoso que obliga al espectador a atenderlo, pero la disposición de las reproducciones que se habló más atrás obligarán, en algún punto de la escucha, que sea más difícil para este poner su atención en un solo punto y logre escuchar las particularidades de cada pista.

Ahora bien, cada pista o collage fue compuesto, en términos conceptuales, para hacer referencia de forma más o menos directa a alguna particularidad de la figura representada, sea su vida, su ocupación o su culto; aun así en su composición, también se tuvo en cuenta que se está hablando desde y para la perspectiva de un habitante urbano, es decir que se referencia también a este fenómeno de la santidad popular dentro del contexto de las megalópolis superpobladas actuales y por ello los sonidos que sirvieron para las composiciones, sobre todo aquellos que están en el fondo y sirven de cohesionador de las mismas, fueron tomados y manipulados para poderse reconocer en este contexto. En este sentido, pese a que varíe el “background” dependiendo del santo, por ejemplo en la pista de *Leo Kopp* la base son sonidos de un lugar de tránsito mientras en *Fidencio* lo es algo parecido a la caída de un chorro de agua, siempre podrá ser asociado fácilmente con la experiencia de la ciudad de algún espectador y esto es más notorio si se tiene en cuenta que las señales sonoras -cómo ecos de cláxones lejanos en el primer ejemplo o de algo parecidos a motores de avión en el segundo- en estos fondos devienen en marcas sonoras que especifican más su origen ligado a la vida citadina.

La consecuencia de la amalgama de ambas disciplinas en esta obra es la posibilidad de una multidimensionalidad semántica y experimental muy amplia pero que no pierde su dirección, que abre el camino a que el espectador genere todo tipo de cuestionamientos sobre las operaciones que está percibiendo y que este se enfrente a un experiencia alterna a la que ha normalizado sobre la forma de consumir obras de arte que se inscriben en alguna de estas disciplinas por separado. De esta manera, no solo se apela a visibilizar el fenómeno de la espiritualidad popular o de intentar que los distintos públicos empaticen y reflexionen sobre estas formas socioculturales y sus causas, sino que también *Santos para ser escuchados* se presenta como un ejemplo paradigmático de cómo la hibridación de medios puede producir hechos artísticos que se valen y potencializan ciertas caracterís-

¹⁷⁰ José Iges, “Glosario” en *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016* (Madrid: Fundación Juan March, 2017), 36.

ticas de ellos, sin que pierdan en el proceso su identidad; luego la pintura se proyecta y se trabaja como pintura y la materia sonora como tal igualmente, pero a su vez que la obra se ha planteado desde un principio como un conjunto de relaciones simbióticas e indivisibles. El espectador que acude a Santos entra a un espacio sacro, en el que no hablará sino escuchará, en donde él puede observar, pero a la vez es observado por la deidad mientras él trata de comprender sus palabras; es un lugar en donde se confrontan los límites de lo representado y la representación, desde la pintura convencional y el collage sonoro.¹⁷¹

¹⁷¹ Las piezas sonoras correspondientes a esta exposición se pueden encontrar en el siguiente enlace para ser escuchadas: <https://soundcloud.com/hernan-alberto-alfonso-jimenez>



Figura 126. Santos para ser escuchados "Leo Kopp", Oleo sobre lienzo, 100 x80 cm, 2020.



Figura 127. Santos para ser escuchados "Teresa Urrea", Óleo sobre lienzo, 100 x80 cm, 2020-21.



Figura 128. Santos para ser escuchados "Salomé la milagrosa", Óleo sobre lienzo, 100 x80 cm, 2020-21.



Figura 129. Santos para ser escuchados "Niño Fidencio", Óleo sobre lienzo, 100 x80 cm, 2020.

3.3 Pintura-instalación: *Alacenas Familiares*: Memorias en arquetipos de imágenes familiares contenidas en un mueble de un hogar hispanoamericano.

Alacenas familiares es el nombre que recibe el segundo trabajo propuesto para esta investigación, en el cual se hibrida la pintura con la instalación. Esta obra surge a partir de la reflexión sobre la incidencia del álbum fotográfico y las imágenes contenidas en él sobre las formas de evocación y relación de la memoria personal y colectiva; a su vez analiza cómo las imágenes de este dispositivo son producto de la conjunción tanto de valores culturales, como de una tradición occidental de las imágenes, y también se plantea como un espacio en donde se generan relaciones diferentes entre el público y la obra pictórica, que al igual que la serie anterior, va más allá del convencional consumo visual. Este trabajo se compone de nueve piezas pictóricas de dimensiones diferentes, cada una resultado de la apropiación y reproducción de escenas provenientes de fotografías de álbumes familiares. En las pinturas se conserva la naturaleza cromática propia de la fotografía análoga de las imágenes usadas, a la vez que las descontextualiza de un espacio específico a través de fondos colores planos y saturados. Otro componente de la obra son los "Vanos", piezas mobiliarias que contendrán a las anteriores imágenes durante la instalación de esta; estos se han pensado para que juntos conformen una pieza monolítica que hace referencia a la alacena o cualquier mueble de un hogar común y que al separarse problematizan el espacio expositivo y con ello la forma en que el espectador consume a través de su corporalidad la obra.

Alacenas comenzó a ser construida desde 2014 y su planteamiento, al igual que en el caso del proyecto anterior, surgió de un forma serendípica. En ese tiempo, aun siendo estudiante de artes en la universidad, me encontraba empecinado de una forma ingenua en una búsqueda para encontrar las imágenes o los temas grandilocuentes que pudieran ser interesantes o relevantes para construir mi obra, con el tiempo sería consciente de que en realidad lo que nutria a esta última estaba frente a mis ojos, en el día a día, en la cotidianidad; fue un momento en el cual iba saltando de tema en tema, de experimentación en experimentación. Uno de estos intentos consistió en la idea de una serie de pinturas basadas en las fotografías del documento de identidad y la herencia de rasgos físicos: así, a partir de las fotografías de mi padre, mi abuelo y yo, pretendí hacer una especie de tipología de cómo el rostro iba cambiando físicamente y cómo de esta transformación se podían especular también de cambios a nivel psicológico y emocional. Sin embargo, por diferentes vicisitudes el proyecto no fue terminado, y los bastidores utilizados fueron olvidados. No obstante, ese interés por las imágenes fotográficas de mi familia y la necesidad de hacer algo a partir de ellas no se perdió. Tiempo después, mientras visitaba un amigo en su casa su madre se me acercó para poder realizar el ritual de iniciación y aceptación que implica revisar el álbum de una familia; entonces, durante él a medida que las páginas amarillentas llenas de imágenes lechosas iban pasando, empecé a percatarme que muchas de las fotografías y los relatos que esta persona compartía conmigo se me hacían conocidos, pues eran cómo escuchar mis propias historias e imágenes la memoria de mi familia. Luego de esto, quise comprobar que aquello no era solo una coincidencia y revisé cada álbum que pudiera tener disponible y dedicar mucho de mi tiempo a escuchar a las personas a las que les pertenecían, oír de ellos, historias, anécdotas evocaciones, revivir espacios lejanos y personas ya fallecidas. En este ejercicio de encuentro, mientras más me sumergía, más me preguntaba ¿Por qué nuestras imágenes de la memoria son tan parecidas, pese a sus particularidades?, ¿Esto es extensible a otras latitudes, otras culturas o es un rasgo de

identidad muy específico?, ¿En dónde se encuentran las raíces de este fenómeno? Con el tiempo, la confluencia entre estos cuestionamientos y lo que encontraba en aquellos álbumes, derivaron en el proyecto de creación que describiré en las siguientes páginas.

Pero antes de ello, hay que describir algunos puntos más que sirven como introducción a este trabajo. El primero de ellos es que, al igual que pasa con *Santos para ser escuchados*, *Alacenas familiares* se enmarca en el ya mencionado espíritu del arte contemporáneo descrito por Bourriaud, en el que una de las posibilidades de producción de obra, surge a partir de la apropiación y reconfiguración de unos productos culturales preexistentes, que son en este caso las fotografías del álbum familiar capturadas entre la década de los sesenta del siglo pasado y el año 2005, a las que se ha recontextualizado tanto en el tiempo como en el espacio, al sacarlas de aquel dispositivo para trasladarlas a los vanos hechos a la manera de los mobiliarios modulares de la actualidad, y luego, a través de estos últimos, al espacio expositivo. Estas operaciones se hacen con la intención de trabajar en las fronteras de las disciplinas tanto de la pintura convencional, como de la instalación artística, no con la intención de desdibujarlas, sino para que se permita un diálogo en el que la primera se nutre de la segunda, sobre todo en cuanto a que la última ha sido una expresión del arte que se ha presentado como uno que le da prioridad a "la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado"¹⁷², esto último más común de los medios tradicionales, del cual la pintura es arquetípico.



Figura 130. Asterism. Gabriel Orozco, Instalación In situ, varios objetos y fotografía, dimensiones variables, 2012.

3.3.1 Archivo y fotografía.

En el arte contemporáneo de las últimas décadas del siglo XX y las primeras del actual, hay muchos ejemplos de cómo el archivo, y la fotografía como parte de él, ha sido utilizado como una base o referente tanto teórica como práctica, de muchas de las obras producidas durante este lapso. Ejemplo de esto último, es la reconocida *Asterism* (fig.130) de Gabriel Orozco, que es una instalación compuesta tanto de objetos recolectados, como de fotografías de ellos, por el artista en Nueva York y California; en esta obra la lógica del archivo de hace presente en cuanto Orozco presenta la obra en sala con una disposición que muestra una clasificación hecha por él, es evidente que hay categorías y jerarquías, que cada pieza es presentada como un "testigo" o prueba de algún acontecimiento ocurrido, en este sentido Gabriel Orozco nos está presentando un archivo como obra de arte. Por otro lado, está *Ambulatorio* (fig.131) de Oscar Muñoz, una obra que se vale de fotografías Satelitales de la ciudad de Cali, ampliadas a dimensiones monumentales y dispuestos sobre el suelo de una sala, protegidas por un cristal de seguridad, por el cual los espectadores pueden pasar, haciendo que este se vaya rompiendo; en esta pieza Muñoz se vale del archivo fotográfico para construir y conceptualizar su obra, más no está presentando un archivo como tal. En otras palabras, estos dos son paradigmáticos de este fenómeno porque:

172 Nicolas Bourriaud, "La forma relacional" en *Estética relacional* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008), 13.

“Tanto si se hace referencia a la arquitectura del archivo (o complejo físico de información) como a la lógica del archivo como matriz conceptual de citas y yuxtaposiciones, los materiales de la obra de arte «en tanto archivo» pueden ser bien o encontrados (imágenes, objetos o textos) o contruidos, públicos y a la vez privados, reales y también ficticios o virtuales.”¹⁷³

Sin embargo, para entender por qué el arte de nuestros días le da tanta importancia al archivo y sitúa a la fotografía en un lugar preeminente en este tipo de operaciones, que de una u otra manera apelan a la memoria, primero hay que hacer un breve repaso histórico para entender de dónde surge la noción de archivo y cómo se ha ido modificando a través del tiempo y cómo la fotografía, en uno de estos estadios del anterior, empezó a considerarse como una herramienta para hacer un registro fiel de la realidad.

El archivo nace de la necesidad de burocratizar la memoria, es decir, de elaborar una organización jerárquica en la cual se compongan, recopilen y custodien los objetos que dan cuenta del relato de la verdad. En nuestra civilización se le ha dado a la escritura el lugar preeminente para llevar la cuenta de esa memoria, así pues, lo escrito es el objeto principal que ha compuesto el archivo y no es de



Figura 131. Ambulatorio. Oscar Muñoz, Fotografía gelatina de plata y vidrio, dimensiones variables, 1994-95.

extrañar porque ambos están íntimamente ligados: la aparición de la escritura a principios del cuarto milenio antes de la era común, permitió registrar los hechos de la vida en comunidad, además, la piedra y la cerámica que fueron sus primeros soportes son muy resistentes al tiempo, lo que permitió su fácil almacenamiento y perdurabilidad. De esta manera se puede comprobar que los primeros archivos de la historia están tanto en las paredes de, por ejemplo, los templos y los palacios egipcios, cómo en piezas independientes de cerámica, llamadas tablillas,

o de tipo escultórico como las estelas de la cual la más famosa es el código de Hammurabi. Los ejemplos anteriores en esencia son registros de hechos, leyes y modos de organizarse de aquellas comunidades y a través de ellos se pueden realizar operaciones de memoria. La acumulación de las tablillas de cerámica y luego de cera, llevó a que las gentes antiguas construyeran recintos específicos en donde guardar y organizar estos textos, de esta manera aparecen las primeras “bibliotecas”, de las cuales una de las más antiguas es la de Asurbanipal (siglo VIII y VII a. e.), en la que, entre sus ruinas, se encontraría la colección más extensa de tablillas con escritura cuneiforme y un ejemplo del poema épico, es decir literatura, más antiguo del mundo: el poema de Gilgamesh.

En el mundo grecolatino, se mantiene esta necesidad de que “el archivo (arkhé, que nombra a la vez el comienzo y el mandato) esté depositado en algún lugar”¹⁷⁴ que debe ser “un lugar de autoridad (el arkheión, es decir el estado)”¹⁷⁵ Esto debido a que los griegos y luego los romanos, trataban al archivo también como un asunto divino, pues de él dependía tan-

173 Anna María Guash, “Los lugares de la memoria. El arte de archivar y recordar”, *Materia 5* (2005): 157.

174 Anna María Guash, “Deconstrucción, relacionalidad y redes tecno-culturales” en *Arte y Archivo, 1920-2010 Genealogías, tipologías y discontinuidades* (Madrid: Akal, 2011), 166.

175 Loc. Cit.

to la memoria como la integridad del mismo estado. Generalmente los archivos estaban situados en un templo o cercano a él, además el funcionario que velaba por la integridad de este y que lo administraba, tenía el poder de decidir y dar fe de lo que era o no verdad. En este sentido queda más claro si se tiene en cuenta que el "archivum o archium latino... (pro)viene del *arkheion* griego: una casa...la residencia de los magistrados superiores, los arcontes, que no sólo sustentan el poder o guardan los documentos oficiales, sino que tienen competencia hermenéutica: el poder de interpretar los archivos"¹⁷⁶; queda claro pues, que como pasa hoy en día con los notarios los archivos eran documentos que pasaban por procesos de autenticación, verificación y categorización, que esta solo podían ser ejecutados por un funcionario que ha sido investido con ese poder: aquel poseedor de dar la veracidad a los registros, es decir, de decidir qué de la memoria es real. Esta importancia del archivo y del poder que emanaba de él, queda claro si se tiene en cuenta que, por ejemplo, que el *Tabularium* (fig.132), un edificio diseñado para su conservación en Roma quedaba justo en la colina Capitolina, lugar en donde se situaba el *Arx* o ciudadela y donde estaban los principales templos, entre ellos el de Júpiter Optimo Máximo, centro de la religión estatal, y el de Juno Moneta, donde se acuñaba la moneda. El control de la memoria colectiva es así, una herramienta de poder fundamental y los elementos anteriores asociados al archivo se repetirán hasta hoy en día, desde las altas esferas de los estados hasta, como se ahondará en ello después, en los círculos familiares.

La causa para que nuestra civilización le haya dado tanta importancia al registro escrito para reconstruir la memoria, es porque al estar plasmado en un medio físico con cierta perdurabilidad, como la cera, el papiro y posteriormente el pergamino, se conjetura que no es tan mutable como la memoria oral, o no deja tanto a la interpretación y a la hipótesis como otros vestigios materiales, por ejemplo, las ruinas. Es por ello por lo que los periodos que llamamos "oscuros"

en nuestra historia, son aquellos en los que escasean las fuentes escritas, aunque sobren las objetuales-materiales; de esta manera, se puede ver cómo en "estos casos, el archivo (escrito), tanto desde un punto literal como metafórico, se entiende como el lugar legitimador para la historia cultural"¹⁷⁷. En este sentido, en el caso de las imágenes estas fueron consideradas acompañantes de los registros más que uno en sí mismo, esto tiene que ver con su inmediatez, lo cual cambiaría con la aparición de la fotografía; pero antes de esto, mientras que capturar por medio de la escritura eventos y lugares a través del relato era relativamente rápido, las imágenes tardaban más en ser creadas sobre todo las que implicaban grandes gastos de material y tiempo de trabajo, como la misma pintura, ya sea la de las páginas de manuscritos iluminados o los cuadros al óleo. Sin embargo, una excepción a esto último, son los apuntes o bocetos del natural propios del dibujo o la acuarela, pero que debido a su naturaleza vertiginosa carecían de detalle y se apoyaban en la misma escritura para rellenar esos vacíos; los apuntes anatómicos de Leonardo da Vinci o las aguadas hechas por los viajeros durante el Grand Tour en el siglo XVIII (fig.133), son ejemplo de ello. Pero también hay que tener en cuenta que otra razón para que las imágenes no



Figura 132. Las ruinas del tabularium en la colina del capidoglio en Roma, actualmente son las bases del palazzo senatorio. Aquí se guardaban los archivos (tablas de cera o cobre) en la antigüedad.

¹⁷⁶ Loc. Cit

¹⁷⁷ Anna María Guash, "Los lugares de la memoria. El arte de archivar y recordar", *Materia 5* (2005): 157.

fuesen en sí mismo registros era que “Antes del siglo XIX, pocas veces encontramos algún interés mínimamente desarrollado por la documentación, a la que tanto contribuiría el periodismo fotográfico”¹⁷⁸ y obedecían a otros fines, que iban desde lo didáctico-religioso, pasando por la recreación de lugares y acontecimientos -ambas cosas mencionadas en la obra anterior-, o simplemente en la creación de motivos que servían con fines decorativos. Es que ni siquiera el retrato, por más fiel o mimético que sea, se podía y aun puede considerarse un registro fidedigno de una persona, esto debido a que:

“ En primer lugar, el retrato es un género pictórico que, como tantos otros, está compuesto con arreglo a un sistema de convenciones que cambian muy lentamente a lo largo del tiempo. Las poses y los gestos de los modelos y los accesorios u objetos representados junto a ellos siguen un esquema y a menudo están cargados de un significado simbólico. En este sentido el retrato es una forma simbólica.”¹⁷⁹

Por consiguiente, lo que encontramos en esta cita es extensible a todos los demás géneros de la pintura o las imágenes producidas desde la escultura, el grabado y el dibujo, anteriores al advenimiento de la técnica fotográfica, y en este sentido, esto que sirva como pura



Figura 133. la puerta de Herculano en Pompeya. Louis Jean Deprez, Tinta y acuarela sobre papel, sm, siglo XVIII

opinión, echa por el piso ese convencionalismo que reza que la última le quitó a las anteriores la responsabilidad de representar la realidad en el sentido del registro fidedigno de la misma.

La razón por la cual la fotografía fue adoptada como parte integral de un archivo, es fácil de comprender pese a que aun “En los casos en los que las imágenes se analizan en el texto, su testimonio suele utilizarse para ilustrar las conclusiones a las que el autor ya ha llegado por otros medios, y no para dar

nuevas respuestas o plantear nuevas cuestiones.”¹⁸⁰ La fotografía depende de la captura, es decir, la imagen se produce a partir de un proceso físico-químico que toma la luz y la plasma sobre un soporte casi inmediatamente; de esta forma, se presume, la imagen generada es una “captura” de la realidad visible y por ende totalmente objetiva y neutra, sin interpretaciones, añadidos o construcciones propias de medios como la pintura. En otras palabras:

“ La idea de objetividad, planteada ya por los primeros fotógrafos, venía respaldada por el argumento de que los propios objetos dejan una huella de sí mismos en la plancha fotográfica cuando ésta es expuesta a la luz, de modo que la imagen resultante no es obra de la mano del hombre, sino del «pincel de la naturaleza».”¹⁸¹

Aunque se sabe que esa presunción no es del todo cierta, pues ya desde muy temprano el fotógrafo o el especialista de la técnica, ya generaba escenarios, construía sucesos y mo-

178 Ernst Gombrich, “Cuadros para el hogar” en *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual* (México: Fondo de cultura económica, 2003), 116.

179 Peter Burke, “Fotografías y retratos” en *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: De bolsillo, 2005), 30.

180 Ibid., “introducción”, 12.

181 Gombrich, Op. Cit., 26.

dificaba el resultado de las capturas, pronto la fotografía fue tomada como herramienta de memoria, como registro del día a día o de los acontecimientos que debían preservarse para el futuro. De esta manera:

“Durante casi dos siglos la fotografía ha nutrido archivos y colecciones, ha acumulado información de la que algún día quizás alguien se servirá, pero el otro gran destino de las fotos, los álbumes familiares y de viajes, nos remiten al mismo episodio de los replicantes en su afán por construir un pasado sobre el que asentarse y edificar una identidad.”¹⁸²

De esta manera, será durante finales del siglo XIX y principios del XX cuando empieza a usarse a la técnica para documentar periódicamente, que esta noción de objetividad se afianzará. Es la época de imágenes ahora icónicas y que no se duda de su historicidad y veracidad, como *Madre Migrante* (fig.134) de Dorothea Lange, donde se retrata a una mujer junto a sus dos hijos durante la gran depresión, o *Place de l'Europe, Gare Saint Lazare*, Paris (fig.136) de Henri Cartier-Bresson, que por demás fue el ideólogo del famoso “Instante decisivo” en el que se abogaba por la captura por parte del fotógrafo del momento exacto de un hecho para relatarlo de la mejor forma posible, o de la famosa *Alzando una bandera sobre el Reichstag* (fig.135) de Yevgueni Jaldéi, donde se ven a los soldados soviéticos izando la bandera de la URSS en Berlín al ganar la Guerra. De esta manera se ilustra más el fenómeno propio de la fotografía que es “la presunción de veracidad”, pues “Por su parecido, la fotografía no es sólo depositaria de verosimilitud (cualidad de la visibilidad), sino también de veracidad (cualidad del discurso). Por un lado, transcribe lo real con fidelidad; por otro, infunde al fotógrafo una aureola de honestidad”¹⁸³, y vuelve a este último en solo un transcriptor de la historia, de quien tiene el papel y el poder de capturar la memoria de una comunidad para preservarla, el que nutre el archivo.

Sin embargo y pese a que, la posibilidad de la manipulación de la imagen estaba presente ya desde temprano, el advenimiento de la fotografía digital y la masificación de la posibilidad de editar la imagen ha dejado en entredicho esa cualidad de verosimilitud y veracidad de la técnica. Se vive en tiempos en donde las fotografías ya están totalmente puestas en duda. La digitalización ha creado una masa enorme de usuarios de la fotografía que pueden no solo capturarlas, sino modificarlas a su antojo, y con ellos también la misma cantidad de espectadores escépticos a la veracidad de lo fotográfico. Esto ha causado que se ponga en duda su pertinencia de nu-

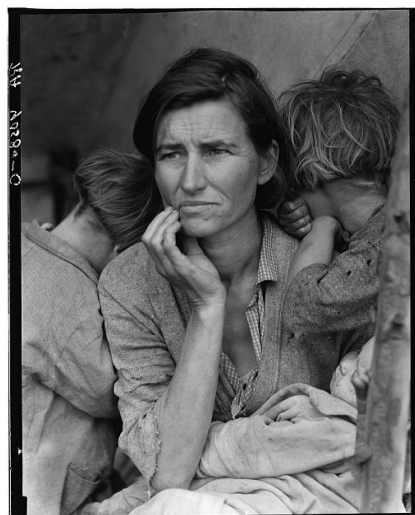


Figura 134. Madre migrante. Dorothea Lange, Fotografía en gelatina de plata, sm, 1936.



Figura 135. Place de l'Europe, Gare Saint Lazare, Paris. Henri Cartier-Bresson, Fotografía en plata sobre gelatina, sm, 1932.

¹⁸² Fontcuberta habla sobre los replicantes de *Blade Runner*, en donde estos ciborgs poseían fotos de documentos de personas desconocidas, que ellos consideraban su familia, de esta manera se convencían a si mismo de ser humanos. Joan Fontcuberta, “El ojo de Dios” en *La cámara de pandora. La fotografía después de la fotografía* (Barcelona: Gustavo Gil, 2010), 27.

¹⁸³ Ibid., “Oda a un rey sin piernas”, 122.



Figura 136. Alzando una bandera sobre el Reichstag. Yevgueni Jaldéi, Fotografía en plata sobre gelatina, sm, 1945.

trir a los archivos. Esto es curioso porque se puede tener las mismas sospechas de lo escrito, pero nuestra civilización ha creado una serie de códigos y acuerdos que hacen que aún confiemos con certeza en lo verdadero del “documento oficial”, mientras que ahora se supone que una fotografía puede ser una ficción.

3.3.2 Memoria casera: Características y similitudes de la fotografía casera familiar en el lapso de los años 1975 y 2005

Todo lo descrito en el anterior apartado sirve de contexto para entender por qué en *Alaceñas familiares* el álbum familiar es tomado como el archivo principal de las memorias del individuo en el cotidiano por encima de los documentos provenientes de la institucionalidad; con esto se quiere decir que, para una persona común, las imágenes encontradas allí son custodios y detonantes de memoria más significativos que, por ejemplo, actas de nacimiento, títulos académicos o certificados de cualquier tipo. Pero, esta obra apela a un álbum con una temporalidad específica, o más bien a la de las capturas residentes en él, pues las que se han recolectado para que sirvan de referencia a las pinturas de la serie provienen de un periodo que comprende los años setenta hasta mediados de la primera década del siglo veintiuno; a su vez, esto indica que se apela a imágenes que tienen una materialidad, es decir que son objetos y que se está excluyendo la fotografía digital de la actualidad. Las razones del porque estas decisiones son objeto de este breve apartado, previo a entrar en detalle sobre los procesos con los que se creó la obra.

Entonces, primero hay que definir lo que el álbum familiar es. Según Anna María Guash, en el contexto de su crítica a la obra de Hans-Peter Feldman, lo define como un objeto que “engloba en su totalidad las memorias, las experiencias de una «realidad» que percibe en sus contactos con mundo exterior, pero también fruto de sus procesos mentales (los de Feldman como individuo)”¹⁸⁴. En este sentido, el álbum es un cuaderno que exhibe, no solo una serie de eventos registrados a través de las imágenes fotográficas, sino también, la construcción de la memoria colectiva mediada por una disposición narrativa; esto último es, un hilo conductor entre las fotografías, que, en su mayoría, están agrupadas describiendo uno o varios hechos, organizados bajo jerarquías originadas en lógicas emocionales, con esto se quiere decir, que la importancia de un hito respecto al otro, deviene de la importancia que le es dada por el dueño del álbum. En esto se pueden ver las lógicas del archivo descritas anteriormente en el álbum familiar, en donde se almacena, custodia y organiza la memoria “real” de una comunidad, que en este caso es la familia. A esto se le suma, primero, que el papel del funcionario con el poder sobre este dispositivo, el “arconte”, generalmente recae en el administrador del hogar, quien es el que reúne los archivos (las fotos tomadas), los organiza (clasifica por lógicas emocionales), y además posee la competencia hermenéutica, es decir, es quien al interpretar las fotografías activa la memoria relatando los hechos en las que fueron tomadas las capturas. Lo segundo es el lugar preminente que se le asignan a estos álbumes en la casa, a veces, junto a otros documentos y libros, otras en lugares especificados para ese fin como lo puede ser una mesa de

184 Anna María Guasch, Op. cit., 166.

noche o un armario en el dormitorio principal o incluso un lugar que sirva de bodega para el hogar; el caso es que estos espacios devienen cada uno en una especie de tabularium, es decir, lugares donde se almacena y se custodia la memoria, que pueden o no tener un acceso restringido y al que se acude para revivir o confirmar algún hecho del pasado. Así, estos elementos descritos aquí sobre el álbum familiar serán recogidos y servirán de base para las operaciones realizadas en la parte instalativa del proyecto, como se describirá más adelante.

Ahora, el lapso temporal al que se ha apelado para seleccionar las imágenes de referencia para construir *Alacenas* tiene que ver con dos cosas: la evolución de la técnica y con ella la presunción de veracidad. La fotografía desde sus comienzos fue una técnica ejecutada por especialistas, pues implicaba el aprendizaje de unos conocimientos específicos para llevarla a cabo; también, en sus primeros momentos esta bebió de las formas estilísticas previas de la imagen, así "la selección de los temas e incluso de las posturas que hicieron los primeros fotógrafos a menudo siguió el ejemplo de la pintura, la xilografía y el grabado"¹⁸⁵, de ahí, que haya hasta hoy en día cierta continuidad con los temas. Pero es en la aparición de las cámaras compactas en donde empieza una cierta democratización de la técnica. En 1888 la empresa Kodak sacó al mercado su modelo "caja", una cámara que puede ser considerada la primera compacta de la historia, pues su diseño solo pedía del usuario obturarla para lograr las tomas, pero el revelado debía hacerse enviando todo el aparato al fabricante, que a la vez recargaba la cámara de película sensible. En 1900 la misma empresa sacó su línea "Brownie" cámaras de cartón recubiertas de cuero sintético que costaban \$1 dólar (\$600 MXN actuales) que tomaba, en principio, seis tomas en película de 117mm; esta línea evolucionará de su origen sencillo para concentrar innovaciones técnicas como tomas en película de 120 mm llegando a salir a mediados de la década de los cincuenta a salir la



Figura 137. Kodak Instamatic 100

Brownie Starflash, que traía flash incorporado, sin duda este modelo popularizó la técnica fotográfica -solo en cuanto a la captura- entre un gran sector de la población. Entre tanto, en los años treinta aparecerían otros dos modelos populares la Leica 129 y la Agfa Box, que supusieron una gran mejora en comparación a sus predecesoras, pero acceder a ellas era, al contrario que las Brownie, difícil por su precio. En 1963 Kodak saca otro modelo muy popular: la Instamatic 100 (fig.137) también con un precio asequible, alrededor de \$16 dólares de la época (\$2.720 MXN actuales) y que poseía dos velocidades de obturación, 1/90 y 1/40, diferencia reseñable con respecto a las Brownie que solo capturaban en 1/50, además su sistema de cartucho de 126 mm de carga fácil redujo los costos y mejoró su manipulación por los usuarios aficionados. Así pues, gracias a estos dispositivos y las gran proliferación de sucesores con mayores ventajas y facilidades para los usuarios no fotógrafos, que, en el periodo referido en el título de esta sección, su uso será común y con ella la proliferación de imágenes.

Sin embargo, pese a la democratización de la captura durante el siglo XX, el proceso de revelado de las películas seguía siendo trabajo de un laboratorio, es decir por especialistas

¹⁸⁵ Peter Burke, "Fotografías y retratos" en *Visto y no visto. El uso de la imagen cómo documento histórico* (Barcelona: De bolsillo, 2005), 27.

-pese a la aparición posterior de los modelos instantáneos muchos más costosos que los compactos- además, este proceso llevaba un tiempo, así que no se sabía con certeza el resultado de las tomas hasta que eran entregadas a sus dueños, ya con pocas posibilidades de modificación y casi ninguna de recreación de los momentos registrados. Estas limitaciones de la técnica fotográfica concederán que casi cualquier fotografía, sin importar sus errores técnicos o lo que apareciera en ellas, fuese atesorada e hiciera parte del archivo familiar. De esta forma cuando se observa este tipo de álbum se presume casi con certeza, que lo que fue capturado, pese a que haya sido previamente pensado o escenificado, fue verdadero. He aquí la relación del dispositivo del álbum con la veracidad de la memoria y la verosimilitud con lo "real"; son imágenes totalmente honestas de la cotidianidad de una época transgeneracional que se activa aun hoy. Esto, como se mencionó antes, se pierde con el advenimiento de lo digital porque abre las posibilidades a descartar y editar de forma inmediata a la captura, además de que la cantidad de tomas – que en el caso análogo cómo el de las Instamatic era de doce exposiciones, luego en modelos más recientes cómo en la Olympus XA va a oscilar entre veinticuatro y treinta seis capturas en películas de 35 mm- fue creciendo a medida que la capacidad de almacenaje lo hacía, llegando a la posibilidad de capturar miles de imágenes en una sola sesión, y por último, porque pocas de estas imágenes dejarán su soporte digital para convertirse un objeto físico que ocupe un lugar en el mundo "real". De esta manera, pese a que en la actualidad conservamos la pulsión de registrar nuestro día a día y sus hitos más relevantes a través de un lente, en estas imágenes se pone en constante duda aquella presunción de veracidad y honestidad, que si tienen las fotografías físicas de los álbumes familiares.

Como lo menciona Fontcuberta "Se dice que la felicidad de una familia se demuestra con las fotos de su álbum familiar"¹⁸⁶ y esto tiene sentido si se analiza que la mayoría de estos están compuestos por hitos alegres de la familia y en pocos se hace alusión o aparecen acontecimientos con connotaciones negativas. En consecuencia, el álbum familiar es también un espacio para los lugares comunes, en donde aparecen formas y acontecimientos arquetípicos de la cultura cotidiana de la sociedad, en nuestro caso, la latinoamericana. Así pues, es común encontrar en muchos de estos archivos una concurrencia de temas, los cuales pueden ser desde fotografías de viajes, de retratos familiares o individuales hasta logros y sueños cumplidos como el momento en que se abre un negocio o se obtiene un grado académico por algún miembro de la familia. Teniendo en cuenta esto Rebecca Pardo Sainz dice:

“Si comparamos varios álbumes o películas domésticas veremos que podríamos intercambiar nuestras imágenes de la infancia con las de cualquier otra persona porque nos reconocemos en los estereotipos familiares gracias a la mirada afiliativa y a lo que he llamado memoria empática”¹⁸⁷

Aquí ella ha puesto sobre la mesa dos conceptos fundamentales que serán de importancia para las pretensiones de la obra. El primero la "mirada afiliativa" es un concepto de Marianne Hirsch¹⁸⁸, que se refiere a la capacidad de un individuo de involucrarse con las

186 Joan Fontcuberta, "Oda a un rey sin piernas" en *La cámara de pandora. La fotografía después de la fotografía* (Barcelona: Gustavo Gil, 2010), 122.

187 Rebecca Pardo Sainz, "Egologías. Imágenes familiares, memoria, arte, identidad y Posmodernidad". (Comunicación publicada en las Actas del Primer Congreso de Historia de la Fotografía, Photomuseum, Zarautz; Diciembre, 2005), 220.

188 Marianne Hirsch, "Masking Subject" en *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory* (Cambridge: Harvard University Press, 1997), 93.

imágenes familiares ajenas y adaptarlas o asemejarlas a las suyas propias. El segundo, la "memoria empática", propuesto por la propia Pardo, habla del proceso de asimilación de la imagen del otro, a nuestras propias memorias a través del anterior. Debido a esto en *Alacenas* se ha decidido recrear a través de la pintura convencional nueve temas comunes en álbumes familiares y que, al ser consumidas por el espectador, se detonen los procesos descritos; estos temas son: La unión de una pareja, comúnmente un matrimonio; una reunión en torno a la comida; un bebe en su momento del baño; la comunión con las costumbres religiosas de la familia en este último, comúnmente un bautizo católico; un hito geográfico o cultural durante un viaje familiar; un logro académico, comúnmente una graduación; la celebración junto a un familiar o un amigo; un niño con la mascota del hogar, o esta última sola, y por último, un vehículo con él que se tuvo un lazo emocional.

Para finalizar esta sección hay que mencionar algo. Como se sabe en *Alacenas familiares*, como obra que hibrida pintura convencional e instalación, se ha propuesto una operación de sustitución entre el álbum familiar y una alacena, o más bien, por varios objetos mobiliarios los "vanos" que la conforman. Esta acción metafórica se sirve de la similitud entre ambos objetos-espacios que es el fin de ambos como lugar de almacenaje, el primero de la memoria y el segundo del sustento alimenticio. Pero también en la necesidad de dotar de la lógica narrativa propia de este tipo de archivo al mobiliario: cuando se abre un álbum familiar, se hace siguiendo un recorrido entre historias a medida que pasan las páginas, que a la vez contienen las imágenes que han sido dispuestas de tal forma que sugieren un orden de lectura; de ahí que se haya decidido atomizar la alacena en vanos independientes, que a la vez contienen a las pinturas, pues al disponerse en el espacio, también sugieren una secuencia narrativa. Es en este punto en el que se puede ver con claridad la hibridación en el planteamiento de este proyecto, pues no solo se apela a las lógicas y formas de las imágenes-documento para crearlo, sino también a aquellas que residen el objeto-archivo para poder encontrar maneras de generar relaciones en el espacio de exhibición entre los espectadores y entre estos y la obra.

3.3.3 Proceso de producción de *Alacenas familiares*.

Definido lo anterior, que sirve como marco conceptual y teórico para esta serie *Alacenas familiares*, es el momento de describir las operaciones a nivel formal y material que se han utilizado para crear las nueve piezas pictóricas y las diez mobiliarias que las acompañan, que hacen parte del presente trabajo de investigación.

Alacenas familiares es un proyecto, que, en su parte meramente pictórica, se compone de nueve pinturas al óleo sobre lienzo, de dimensiones variables: Dos de 80 x 100 cm, cuatro de 60 x 40 cm, una de 80 x 40 cm, otra de 60 x 60 cm y la última de 40 x 60 cm; cada bastidor fue entelado a mano con lona de algodón grueso. La imprimatura de cada soporte es acrílica, pero en esta, a diferencia que el trabajo anterior, se decidió conservar el blanco propio del gesso. En la primera capa se utilizó sellador de vinilo para aislar la tela, posteriormente, a medida que se echaban más capas, la proporción de agua y gesso fue variando, desde tres partes de la primera por una de la segunda, hasta que la última capa fue totalmente gesso. Este proceso dio un acabado grueso pero flexible a la imprimatura, además que después del lijado, permitió que fuese uniforme, fácil de trabajar y diera el anclaje suficiente a la pintura, pues mi forma de pintar, como se ha mencionado anteriormente, se primicia el húmedo sobre húmedo y en donde la carga matérica varía entre empastes y



Figura 138. Fotografía que se usó como referente para una de las piezas de la serie. Tomada en 1991 en película instantánea. Cortesía Valentina Barrera

apenas veladuras.

De forma simultánea e incluso anterior a la preparación de los lienzos, se recolectaron fotografías de distintas personas. Cada imagen tenía como requisito ser una fotografía análoga tomada antes de 2005 (fig.138 y 139) por las razones expuestas en el subtítulo anterior; también se pidieron que tuviesen como motivo alguno de los nueve temas. En total se recolectaron más de doscientas imágenes, de diferentes décadas, de personas con distintas edades y orígenes nacionales principalmente de Colombia y México, aunque también hubo participación de alguien de Guinea ecuatorial; de esta forma se logró un pequeño muestreo de la cultura hispana. Luego de esto, estas imágenes fueron organizadas teniendo en cuenta las nueve categorías, de las cuales se seleccionó por cada una solo una imagen para ser recreada en pintura.

Entonces, volviendo al proceso puramente pictórico, se decidió solo rescatar una parte de cada imagen seleccionada, generalmente el foco de interés de la captura fotográfica, es decir las personas, objetos o lugares que era evidente en la imagen la intención de ser fotografiados. Este recorte luego se pasaba en un dibujo a mano alzada en el lienzo, proponiéndose, sin embargo, generar composiciones distintas, bajo la lógica de supeditar la imagen rescatada a la construcción pictórica y no al revés; en otras palabras, se procuró que cada pintura pasara por un proceso de planificación y composición y en el que fue inevitable la modificación del motivo de referencia. De esta manera aparecen composiciones centrales, en donde las figuras parecen flotar en el lienzo o composiciones desequilibradas en donde los motivos continúan más allá de los límites del lienzo y es más notable una jerarquización de los elementos del cuadro. Posterior al dibujo, se realizó una grisalla para establecer los valores tonales de los modelos, después se aplicaron capas de colores en aguadas con solvente de trementina para poder establecer una relación cromática general de la pintura. Esto último fue necesario debido a la decisión de mantener lo más posible en las imágenes recreadas sus valores cromáticos de origen, pues estos hacían parte de su materialidad propia de la técnica fotográfica análoga casera; así pues, se pueden distinguir escenas hechas a partir de una paleta muy influenciada por la base blanca, de colores poco vibrantes y grises que recuerdan a las fotos sobrepuestas, o



Figura 139. Fotografía que se usó como referente para una de las piezas de la serie. Tomada en 1988 en película de 35mm. Cortesía Jesús Núñez.

la aparición de puntos de luz muy brillantes en ciertas zonas de la obra, que recuerdan a los destellos del flash. En contraposición a esto, se decidió crear fondos de colores planos y saturados, y se puso una línea de contorno que delimita y llama la atención sobre el límite entre estos y las figuras; esto con la intención tanto de descontextualizar las escenas de un tiempo-espacio muy específicos, como lograr contrastes más llamativos para el ojo del espectador pues los colores del fondo no surgen de for-

ma gratuita, estos se lograron a partir del repaso por diferentes identidades gráficas de productos y marcas relacionadas con el hogar -comida, productos de limpieza, ropa, vehículos, etc.-, que por su fin publicitario, tienen esa particularidad que las hace atractivas. De esta manera se representaron patrones cromáticos de logotipos y marcas asociadas con el motivo de cada pieza, por ejemplo, se procuró usar amarillo y rojo para un fondo relacionado con la comida o la bebida (esto por la cantidad de productos alimenticios con estos colores) o un verde y blanco para los que se referían a mascotas (la identidad grafica de la marca Purina se basa mucho en este esquema de color) (fig.140).

A continuación, y de igual forma que con *Santos*, el pintado definitivo de las piezas comenzó generalmente por las carnaciones, esto en el caso en el que la figura humana fuese el elemento principal. O en caso contrario se empezaba por lo que lo fuese, ya que generalmente ocupa una gran parte de la imagen o está ubicado en un lugar primordial para poder conjugar los demás elementos que lo acompañan. Luego siguieron los vestidos, los objetos y, por último, se aplicaba una capa definitiva a los fondos, para lograr mayor homogeneidad en los colores planos y para poder trazar la o las líneas de contorno de forma más precisa. Por consiguiente, en las últimas manos de cada pintura, se procuró hacerlo a la prima: un húmedo sobre húmedo en el que pocas veces se pasó una mano de veladura adicional o un retoque de húmedo sobre seco (fig.141). A cada pieza en términos de trabajo se le invirtió, según su tamaño y complejidad, desde ocho sesiones de ocho horas cada una a la más sencilla, hasta casi quince sesiones con la de mayor tamaño y complejidad.



Figura 140. imágenes que muestran el cómo se rescata y recrea parte de las escenas fotográficas, además de los primeros estadios de una pieza donde se puede ver el fondo de color plano y la grisalla. Fotografía tomada en 1998 en película de 35mm. Cortesía de Dayana Cuellar.

Volviendo brevemente al tema de la composición, se decidió que las pinturas más grandes, exceptuando la de 80 x40 cm, tuviesen una disposición horizontal, mientras que las más chicas en vertical. Esto tiene que ver con los modos de lectura que permite el formato rectangular y que fueron señalados por Arnheim¹⁸⁹, en donde las imágenes horizontales dan prelación a la acción, es decir, muestran más un hecho, una acción, en fin, cuenta una historia; mientras, las presentadas de forma vertical, priorizan la contemplación por parte del espectador, dando especial énfasis a las personas, los lugares a las cosas en su descripción. Lo anterior se puede ver en *Alacenas* muy claro, por ejemplo, hay un cuadro vertical (*Viaje*) en donde se retrata una parte de la Peña de Bernal y a una familia que posa frente a ella, aunque claramente hay una narración en este cuadro de 60 x 40 cm, el espectador

189 Rudolf Arnheim, "El espectador en cuanto centro", en *El poder del centro* (Madrid: Akal, 2001), 47.

se ve interpelado para prestarle más atención al retrato del accidente geográfico que a la historia que se sugiere en la escena.



Figura 14.1. imágenes que muestran el proceso de las últimas capas de las piezas, nótese el contraste entre la grisalla y las capas pictóricas que están más trabajadas.

Ahora, antes de terminar la parte pictórica de la serie, hay que mencionar que pese a la evidente heterogeneidad en las composiciones y las formas que esta presenta respecto a la anterior de *Santos*, en esta también se pueden rastrear valores compositivos, retóricos y conceptuales comunes. Los valores compositivos en términos generales ya han sido abordados y los que respecta a las particularidades de cada pieza tomarían muchas páginas que no aportarían mucho a la disertación. En cuanto a los valores retóricos, en todas las pinturas de *Alacenas familiares* sobresalen, por ejemplo, el tropo de la elipsis antes mencionado, ubicado en la negación de los contextos espaciotemporales de cada motivo, cosa que permite al espectador completar esa información aparentemente faltante, y la antítesis que según Carrera y Saborit es una “Figura por adición que manifiesta oposición semántica. Es la contraposición en el plano del contenido de magnitudes relacionadas por un orden pictórico binario”¹⁹⁰; que se hace presente justo en el contraste extremo descrito entre figura y fondo, de dos formas de trabajo de la pintura antaño enfrentadas, es decir la abstracción formalista de elementos mínimos de color y planos, con el verismo visual casi fotorrealista; también esto existe en las particularidades cromáticas de la obra, en donde se presentan a veces contrastes por complementarios entre las figuras y el fondo (*Graduación*), o contrastes entre extremos claro y oscuro (*Unión*), o el mismo contraste cualitativo presente en los cuadros en donde los motivos son de colores quebrados y los fondos muy saturados y casi puros (*Amistad*). En cuanto al funcionamiento conceptual de las piezas en su conjunto, y esto es mucho más visible en el estadio posterior en donde ya se ha hecho la hibridación con la instalación, esta se basa en un fenómeno de imagen-evocación¹⁹¹, es decir que, al igual que sucede con las fotografías del álbum familiar que al ser vistas detonan memorias y acontecimientos de quien es dueño de las fotos, cada una estas pinturas

190 Alberto Carrere y José Saborit, “Figura y tropos” en *Retórica de la pintura* (Madrid: Catedra, 2000), 454.

191 Este término compuesto surge de un neologismo usado en investigación cualitativa llamado “Fotoelicitación” que Ruiz Gutiérrez define como “una técnica que consiste en la utilización de las fotografías para provocar, inducir una reacción en el que la contempla, producir un diálogo, recordar experiencias y situaciones personales, generar opiniones y discusiones acerca de los significados allí encerrados”, pero que se considera innecesario por la RAE, ya que la palabra “elicitación” es un anglicismo necesario de la expresión “to elicit”, cuando en español puede usarse términos como evocación. Borja Ruiz Gutiérrez, “La foto-elicitación: propuesta formativa para la Educación Intercultural en el marco del Desarrollo Sostenible” (Tesis de maestría, Universidad Complutense de Madrid, 2016), 16.

generan lo mismo en quien las consume, solo que estas imágenes no deben pertenecerle a este para que esto suceda; este fenómeno lo ilustra mejor Pardo Sainz:

“ las imágenes familiares descontextualizadas pierden su significado y se reducen a una representación de los eventos representados(sic). En este momento nos damos cuenta de que nuestras imágenes pueden haberse reducido a meras informaciones (como las de los extraños) y para recuperar su significado original hemos de hacer un pequeño trabajo de arqueología de la propia existencia”¹⁹²

Sin embargo, en *Alacenas* aquella operación de descontextualización permite, al contrario, que las imágenes no se vuelvan en mera información, sino que puedan ser apropiadas por cada espectador, refiriéndose a su propia memoria. De esta manera se genera un espacio de relaciones empáticas entre los propios asistentes del público y entres estos y la obra.

Ahora bien, en *Alacenas familiares* se debe tener en cuenta que por ser un proyecto de naturaleza híbrida, se ha planteado a este desde la multidimensionalidad que implica ser una instalación y una serie pictórica a la vez y que encuentra el enlace de unión entre las disciplinas a través del objeto mobiliario; en otras palabras, es una obra planteada en la bidimensionalidad (pintura), tridimensionalidad (objeto, instalación) y hasta tetradimensionalidad, si apelamos al tiempo o a la temporalidad inherente a la obra o a la experiencia del espectador al estar frente a ella. De esta manera, la parte instalativa de la obra, planteó retos de composición en diferentes planos, que están íntimamente relacionados a la construcción del discurso de la pieza, pues como dice Arnheim, y de hecho es el título de uno de los apartados de su libro *El poder del centro*, “La composición implica un significado”¹⁹³.

A medida que se iban haciendo las últimas pinturas, se empezó la creación de los “vanos” o cajones que las contendrían. Estos elementos se pensaron para ser autónomos,



Figura 14.2. *La casa viuda*, Doris Salcedo, *Muebles, desecho de demolición, prendas de vestir y huesos*, 1994-1998

pero también para obedecer a un modelo de mueble, al ser reunidos, son como las piezas de un rompecabezas que además puede desplegarse en diferentes configuraciones espaciales. Sobre este respecto, el interés por el mueble cómo objeto, surge del poder de este para transformar los espacios, pues su presencia los condiciona tanto en su percepción

cómo en su uso; no es lo mismo pues, en términos de experiencia del espacio por parte de un individuo, entrar a una sala en cuyo interior este un catre, un sillón o un caballete. También la temporalidad, tanto la real cómo aparente del objeto, incide en la forma en que este consumido por la sensibilidad, un mueble guarda dentro de si historias y visiones del mundo y evoca épocas y valores particulares; igualmente no es lo mismo una cama sencilla de hace doscientos años que una cama sencilla de la actualidad, pese a que sus formas sean similares. Este poder transformación ha sido aprovechado por artistas que

¹⁹² Rebecca Pardo Sáinz, “Egologías. Imágenes familiares, memoria, arte, identidad y Posmodernidad”. (Comunicación publicada en las Actas del Primer Congreso de Historia de la Fotografía, Photomuseum, Zarautz; Diciembre, 2005), 220.

¹⁹³ Con este respecto, Arnheim plantea en esta sección de su libro que “El orden, sin embargo, es solo el medio para un fin: al hacer que la organización de las formas, de los colores y de los movimientos resulte perfectamente clara, falta de toda ambigüedad, completa y concentrada en lo que es esencial, logra que la forma se ajuste al contenido. Pues es ante todo al contenido a lo que la composición se refiere”. Rudolf Arnheim, “La composición implica un significado”, en *El poder del centro* (Madrid: Akal, 2001), 237-239.

usan el mueble como materia para sus instalaciones, como Doris Salcedo en *La casa viuda* (fig142) en donde a través de estos, ajados y dispuestos en hilera junto a accesorios, material de escombros y partes óseas, se crean un espacio doméstico e íntimo en el que se trata el tema de la violencia colombiana y el lugar de la mujer de la sociedad como otro mueble del hogar.

Ese camino es el que se plantea para alacenas a través de los muebles o vanos, la transformación del espacio de exhibición convencional de una sala de museo o galería en un espacio íntimo de evocación de los recuerdos; es decir, se busca que el espacio de exposición devenga en un gran álbum fotográfico familiar compartido por los espectadores, un dispositivo de memoria colectiva a través de las memorias personales insertas en los espacios de un mueble común. En este sentido la temporalidad del mueble es importante, pues se ha decidido que sea de tipo modular y hecho con triplay barnizado en negro con acabados minimal, emulando a los fabricados para ser armados por el mismo usuario, tan comunes en la actualidad; es decir, que apela a las generaciones del día de hoy que crecieron llevando sus carretes a revelar en un laboratorio y experimentando el ritual que ello implicaba, gentes que se han adaptado y adoptado la transformación en la forma en que se capturan y preservan los recuerdos como se habló antes y que además, dentro de lo desechable de las imágenes actuales (las miles que se toman y las mismas que se olvidan) también se han adaptado a consumir los productos deliberadamente efímeros que ofrece el mercado actual. En esta transformación del espacio y en esas intenciones reflexivas reposa la intención instalativa de *Alacenas*.

Ahora bien, volviendo sobre la parte práctica de la obra y describiendo a cómo se llegó a la propuesta, por demás necesariamente parcial que se narra en esta investigación, se pasó por un proceso de diseño que comenzó a partir de las piezas pictóricas mismas. Desde un principio, se tenía claro que estos comprenderían a las piezas, así que se hicieron obedeciendo a los tamaños de estas, pero, a su vez, los cuadros, fueron pensados para que al juntarse dieran como resultado un solo volumen rectangular que, como se mencionó más atrás, referenciara los muebles modulares comunes en nuestros días. Entonces, como en primer lugar se pensó en un objeto macizo, es decir se pensaba exhibir una alacena en el espacio de exposición que, el espectador al interactuar con ella abriéndola, encontraría las piezas pictóricas, se diseñó la estructura del mueble como si de una sola pieza se tratara, sin independencia entre los espacios contenedores; esto por razones en las que se ahondará más tarde, fue repensado para permitir un mueble "atomizado" en el que los vanos tuvieran mayor autonomía y así interpelarán al espacio de exhibición más como un instalación que como a un objeto casi escultórico. Este proceso de diseño se llevó a cabo a partir de varios bocetos y diseños a mano, en los que se planearon distintas configuraciones y ubicaciones, primero del objeto cohesionado y luego del atomizado, hasta llegar a una disposición espacial parcialmente satisfactoria en los que se pudiera plantear un recorrido como forma de consumo de la obra.

Estas decisiones fueron tomadas según las ideas sobre instalación que planteó Ilya Kalakov¹⁹⁴ en las cuales considera que hay tres tipos de instalaciones: las pequeñas que reúnen solo unos cuantos objetos en el formato de una repisa, las apoyadas en la pared, sea total o parcialmente y que pueden o no invadir parte del piso, y por último las que usan a libertad todo el espacio asignado. En esta propuesta, se ha decidido optar por la última, pues de esta manera se espera que el espectador pueda percibir el espacio total como ese

194 Ilya Kalakov, "Introducción", en *Sobre la instalación total* (Ciudad de México: COCOM, 2014), 9.

dispositivo de memoria al que se ha apelado con anterioridad. Sumado a eso, se puede ver que para Kalakov la instalación es algo que se relaciona a espacios interiores artísticos, cuando habla de espacio asignado, idea que personalmente comparto, puesto que lo que implica el exterior, sobre todo el espacio público o el interior no artístico, implicaría hablar más de una intervención, es decir una transformación temporal de estos en lugares donde reside el arte.

Después, a partir de esta idea de disposición y algunos bocetos a mano de ella, se construyó un plano digital hecho en AutoCAD (anexo 2), en donde se propuso un espacio de exhibición ideal de 6,5 m x 5 m de planta y una altura de 2,5 m, en el cual hubiera un vano de entrada cercano a la esquina de una de las paredes cortas y desde allí acomodar las piezas en un arco que termina en el ángulo opuesto de la sala. La primera pieza frente a la puerta es una de las chicas (60 x 40 cm) recostada en el suelo boca arriba, luego en la misma disposición una de las más grandes (80 x 100 cm), después se pasa a un “nudo narrativo” compuesto por una cajonera en el que se pueden introducir los vanos que contienen a las obras chicas, junto a él y en dirección a una de las esquinas de la sala se encuentra en forma vertical pero sobre el suelo, la pieza de 80 x 40 cm, enfrentada a esta, en la esquina del fondo y a la derecha la otra pintura de 80 x 100 cm recostada sobre la pared. De la cajonera surge de su espacio inferior una pieza de 60 x 40 recostada boca arriba en el suelo, la siguen continuando el arco una más del mismo tamaño y disposición, otra más junto a esta última, pero proviniendo del centro de la pared del fondo de la sala, en donde en todo el centro de ella, se encuentra la pieza de 60 x 60, por último el arco de recorrido termina en la pieza 60 x 80 colgada a una altura muy alta en el fondo de la pared perpendicular izquierda de la puerta.

El resultado es que se dé una división en el espacio expositivo, uno en donde todos los objetos se agrupan interactuando entre ellos y



Figura 143. En esta imagen se puede observar cómo se plantea que la proximidad de los objetos y la ubicación de la pieza cinco, con relación a la entrada de la sala, hace que este sobresalga y sea el que se enfrente de forma más directa al espectador, invitándolo a entrar dentro de la instalación.

otro vacío que funciona como un silencio necesario para el espectador en la instalación, desde la pueda contemplar en conjunto. Después de terminar este plano se generó una maqueta en cartón batería a una escala de 1:20 con respecto a las medidas del plano. Luego de esos preparativos se compró y a mandó a cortar láminas de triplay para hacer cada vano, en total fueron: cuatro cajones de 62 x 42 x 20 cm, dos gavetas de 82 x 102 x 40 cm, una con puertas de 82 x 51 x 40 cm, otra gaveta de 82 x 42 x 40 cm con puerta, otra de 62 x 82 x 40 cm con puerta, otra de 62 x 62 x 40 cm con puerta y una última que contendrá los cajones de 85 x 44 x 63 cm. Antes de pegar definitivamente los cajones se confirmó que en cada uno de ellos cupiera la pintura que les correspondía. Armadas las piezas, se barnizó la madera cruda de cada una con una laca negra y se dejó secar por tres horas entre capas a la sombra, en total fueron 3 capas por pieza. Al final se pusieron los herrajes para poder abrir las piezas con puertas y se pulió el acabado.

En este punto hay que decir, que además de apelar a la temporalidad de nuestros días, una de las razones por la cual se escogió el material madera y los acabados descritos para

las piezas mobiliarias, es que sus texturas pueden contrastar o jugar con los materiales constructivos del espacio de exhibición, como se ve en las (fig.143). En estas se puede ver como el color negro resalta sobre los colores claros de pared y suelo incluso si el piso es de tonos oscuro o de láminas de madera, aumentando la presencia de los objetos y enmarca, luego se ahondará en esto, las pinturas, siendo a la vez frontera y medio de comunicación entre el espacio y la pintura. Luego la madera y el diseño de los objetos, son formas familiares para una buena cantidad de personas y por ello se espera que para estas el espacio se transforme y se condicione cómo un lugar íntimo y/o doméstico.

Insistiendo en esto, hay que recordar que la instalación se pensó para seguir una lógica narrativa, emulando la manera en que se hace uso de un álbum familiar y completando la sustitución metafórica entre ambos elementos: la alacena de un hogar guarda la memoria en sus cajones, como el cuaderno fotográfico lo hace en sus páginas. Sumado a esto los vanos se han dispuesto de tal forma que implican un cambio en la forma convencional en la que se contempla una pintura, pues más que apelar a la pared como soporte del objeto y a una altura predeterminada para la óptima visualización de este, se busca apelar a otros lugares de la estancia, como el piso, para lograr disposiciones alternas en donde el mobiliario es un vehículo que busca, primero, generar un esfuerzo corporal en el espectador para poder ver las imágenes, luego enmárcalas y finalmente interpelar al espacio expositivo para que este también se vuelva parte de la obra.

En consecuencia, se van a relatar a continuación las reflexiones que llevaron a esta disposición espacial de la parte instalativa de *Alacenas*. Antes de ello y, en primer lugar, Arnheim insiste que, en la construcción del espacio, sea este bidimensional o tridimensional, siempre prevalecerá, el percepto más simple¹⁹⁵; es decir tendemos a ver, por economía en el procesamiento de la realidad, las formas e interacciones más sencillas a la interpretación, como si nuestro cerebro tomara atajos. En cualquier espacio tridimensional en el que se disponga al objeto mobiliario como unidad, que es como ya se ha dicho, el primer estadio en el que fue pensado para la obra, en el centro de este; hará inevitablemente que la pieza tome valores escultóricos, en donde el espacio tiene poca o nada de interacción con ella. En este caso la economía visual o la simpleza del percepto se situará en ver casi exclusivamente el objeto cubico rectangular y pasar totalmente por alto el lugar. Posteriormente se pensaron disposiciones arrinconadas en el espacio, sea sobre una pared o sobre la intersección de varias en contraposición del vano que sirva de entrada a la sala, pues de esta manera la perspectiva formada por la profundidad de esta y el cubo rectangular del objeto, harían más evidente su interacción; pese a ello, no lo suficiente para que el espacio adoptará los valores experienciales necesarios para que en efecto suceda una instalación. Esto último se debe a la preminencia del objeto, que salta a estar delante del espacio, por sus valores volumétricos y/u ornamentales, y porque por más sencilla que sea su hechura, poseerán más información que el espacio. Este adelantamiento priorizará al objeto como figura¹⁹⁶ e hizo fácil de ignorar el mudo espacio-fondo. Al hablar de la profundidad, Arn-

195 Arnheim nombra a este fenómeno como "Ley de la simplicidad". Un ejemplo de esto lo vemos cuando se refiere a la forma en que se percibe una línea: "la combinación visual de líneas está regida por la ley de simplicidad. Cuando la combinación se traduce en una figura más simple de lo que será la mera suma de las líneas separadas, se la ve como una totalidad integrada. Un caso extremo de esta simplicidad se obtiene en el llamado sombreado: un grupo de líneas paralelas muy próximas entre sí crean un esquema global tan simple que se combinan formando una superficie coherente. Dejan de ser objetos individuales y actúan como líneas de sombreado" Ibid., 229.

196 Arnheim nos recuerda que para que exista la relación figura fondo, primero estaremos hablando de no tener en cuenta más de dos planos, es decir, que el espacio tridimensional de la galería, se convierte en bidimensional resultado del ejercicio mental que implica la presencia del objeto. Este proceso convierte al primero en fondo y al segundo en figura. Así pues "Uno de ellos ha de ocupar más espacio que el otro, y de hecho tiene que ser ilimitado; la parte directamente

heim nos recuerda que esta "depende de la relación existente entre la estructura de la proyección bidimensional y de la estructura que se disponga en tercera dimensión"¹⁹⁷ y añade que en el caso de que el "esquema (de la proyección) sea simétrico, tiende a reducir el efecto de profundidad"¹⁹⁸, entonces, trasladándola al espacio de tres dimensiones, se llegó en su momento a la conclusión de que la proyección (el objeto) debe romper la relación de simetría con el espacio. Con esto el hecho, ya insuficiente para hablar de instalación, de situar la pieza en el centro o recostada a un costado o en una esquina, es demasiado simétrico y por ende tiende a aplanarse y perderse el interés por el espacio en sí mismo.

En consecuencia, se llegó al cambio de planteamiento de objeto único por el de objeto atomizado, que sigue preservando la morfología de un mueble, pero autonomizando las partes para que interactúen con el espacio de manera más efectiva; de esta forma realmente se obtuvo un planteamiento instalativo de la obra. *Alacenas* así dejó de ser un objeto "cubo" de lados rectangulares y macizo, para convertirse en un rompecabezas con la posibilidad de disposiciones infinitas. Sin embargo, como se escribió líneas antes, la idea de la sucesión narrativa propia del álbum fotográfico es la que determinó la disposición mencionada; a través de esta se sugiere el movimiento del espectador por el espacio y cómo este se enfrentaría a las imágenes y a los objetos de la instalación., reconstruyendo a su vez su propia memoria familiar. A su vez los objetos se organizaron teniendo en cuenta las direcciones que proponen estos mismos debido a su rectangularidad, es decir, a partir de las fuerzas céntricas y excéntricas¹⁹⁹ de cada uno y del conjunto en general. En esta disposición se puede ver, cómo toma total presencia la idea de nuevo del "cubo" como elemento cohesionador y dinámico en la composición de la obra, pues está presente tanto en los objetos, como en la sala. Aun así, pese a que ninguno de estos se atenga de manera totalmente fiel a la definición que, por ejemplo, hace Beljon de esta figura, como un objeto con "igualdad de sus dimensiones"²⁰⁰ y por ende tampoco en ser "una forma estática sin una dirección aparente"²⁰¹, están dotados de la dinámica y dirección propias de cubos rectangulares, que, por su diferencia entre los lados largos y cortos, pueden en conjunto sugerir trayectorias y con esta recorridos posibles. Por otro lado, en las concavidades de los vanos de la obra, hay una fuerza atrayente que invita al espectador a sumergirse en estos espacios y enfrentarse a las pinturas que poseen una gran fuerza céntrica que permite al espectador ocuparse de cada una de ellas y contemplarlas. De este modo la instalación se puede percibir como una rima entre cuadros, vanos y espacio de exposición, dados los ángulos y líneas rectas presentes en todos.

En la instalación se propone una consecución o narración que parte del siguiente orden, según el tema de cada una de las imágenes: Matrimonio-Comida-Bebé-Bautizo-Automóvil-Mascota-Amigos-Titulación-Viaje (Anexo 3). Es disposición, que sugiere un curso en el espacio, tiene que ver con esa intención de contar una historia que parte desde el vano de entrada del lugar de exposición y en el suelo de la misma de forma que al entrar, el espectador ve varios objetos en el suelo, donde las imagen se presentan boca arriba, y que siguen visible del otro tiene que ser más pequeña y estar delimitada por un borde. Uno de ellos se sitúa frente al otro. Uno es la figura, el otro es el fondo". Ibid., 236.

197 Ibid., 293.

198 Ibid., 294.

199 Rudolf Arnheim en "El poder del centro" nos habla en repetidas ocasiones de las fuerzas que se generan en las formas que hacen parte de una composición artística; representadas como vectores que nacen de nodos o centros energéticos de las obras. En sus palabras "un centro es un foco de energía desde el que los vectores irradian hacia fuera, así como lugar sobre el que los vectores actúan de forma concéntrica". Rudolf Arnheim, "El espectador en cuanto a centro" en *El poder del centro* (Madrid: Akal, 2001), 21.

200 Johannes Jacobus (Joop) Beljon, *Gramática del Arte* (Madrid: Celeste ediciones, 1993), 150.

201 Loc. Cit.

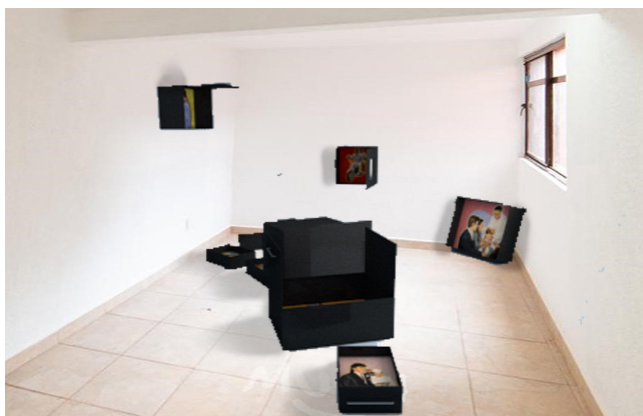


Figura 144. Foto montaje que muestra a instalación dentro de un cuarto habitación de una casa. Nótase la intención de que la luz provenga desde un lado para evitar proyecciones de sombra que imposibiliten la visualización, además que los objetos sobresalen por su color y material en un contraste casi absoluto con el lugar, sin embargo, se sienten pertenecientes a él por ser una forma familiar.

una dirección que sugieren un recorrido que lo llevarán al centro de la sala, donde se ubica el objeto con mayor fuerza vertical del mobiliario, la cajonera, que distribuye la atención y la tensión, con los demás objetos dispersos e instalados en las paredes y el suelo del fondo de la sala. De este modo, se forman interacciones de fuerzas entre los módulos e imágenes de manera más dinámica, permitiendo al espectador cambiar de dirección y decidir hacia dónde dirige su atención y cómo construye o sigue la narrativa, incluso salir de ella en la zona de descanso que también se se-

ñala en el plano de circulación sugerida (Anexo 3), generándose de esta manera una zona de intercambio, una zona de umbral dentro del dispositivo de memoria, una en la que se está adentro de la narrativa y otra en la que se puede observar desde fuera. Así pues, en específico, la cajonera ha sido pensada para estar ubicada en el centro del espacio, pero no solo ella, la única gaveta que contiene un bastidor cuadrado (*Alacenas familiares vehículo*), también se ubica en el centro, pero de la pared opuesta al vano de entrada, y a la altura del espectador. Este objeto tiene como propósito reforzar la atracción del espectador que entra en la sala, para que se sumerja en el centro potencial -nudo- de relaciones que estará en el fondo de la sala, es el remate visual o foco de atención que llama a que la obra se consuma, este poder además se ve reforzado por que las piezas a su alrededor lo enmarcan (fig.144), aunque en otro punto de vista pierde su jerarquía y lo ganan las piezas más masivas del centro de la obra (fig.145). Además, junto al vano que está colgado a mayor altura y en una pared adyacente, se busca contrarrestar la fuerza vertical de la cajonera para que no se sienta como un falo que subyuga la composición por su gran carga céntrica; así pues, todo estos nodos buscan "cualquier estado de equilibrio en el que los vectores de un campo se compensen mutuamente"²⁰², y distribuyen la atención en el recorrido de la narrativa planteada en la instalación.

Llegado a esta instancia, es importante señalar el papel que cumple cada objeto mobiliario hacia la pintura que contiene. Para esto es importante tener en cuenta que uno de los elementos que más se ha problematizado, sobre todo en el último siglo y medio, sobre la experiencia pictórica o, mejor dicho, sobre el objeto de cuadro, fue el marco. Este, como el pedestal, fue asumido como un elemento de presentación y protección del verdadero Objeto de Arte que era la obra pictórica, sin embargo, también fue asumido como límite, frontera o señal de recorte del mundo que sigue



Figura 145. Foto montaje que muestra a la instalación dentro de un espacio museístico, aquí la luz es cenital y el punto de vista es diferente al mostrado hasta ahora, permitiendo ver más la tensión entre la horizontalidad y la vertical, entablando una jerarquía desde los objetos más masivos del centro (los primeros en verse) que opacan a los más chicos en el suelo que el espectador tal vez advertiría hasta el final.

202 Ibid., 22.

más allá de lo que vemos en una pintura. Con eso en mente, en *Alacenas* los objetos mobiliarios que contienen las pinturas de la instalación son también marcos, que imponen su presencia y son parte integral de la significación de la obra, no son un apéndice decorativo. Es importante mencionar esto, porque el conjunto de la instalación es, en fin, una agrupación de vanos tridimensionales; es decir, las pinturas-muebles también son "Ventanas" que responden a la naturaleza del hombre que Beljon define como un "animal que mira. Que quiere ver y ser visto o ver sin que lo vean"²⁰³ y cumplen su "sueño voyerístico"²⁰⁴ de observar, en este caso, las escenas salidas de ese dispositivo de memoria que es el álbum familiar. Pero también son a su vez contornos, -de nuevo la rima entre estos y los presentes en las pinturas, la ya mencionada línea que rodea y separa las figuras con tratamiento de claro oscuro de los fondos planos de cada pintura- que refuerzan la conexión complementaria entre imagen pictórica, mobiliario, instalación. Esta forma de pensar la instalación de alacenas obedece al mismo espíritu con el que Beljon escribió:

“ Cuando quiero colocar una foto en la página de un libro o periódico, puedo encontrar para ella dos lugares: uno, donde domina y atrae toda la atención y, el otro, donde crea armonía con el texto de alrededor, de manera que foto y texto parezcan ser uno, es decir que se complementen.”²⁰⁵

Sucede lo mismo con *Alacenas familiares*, en donde, si bien los objetos destacarán en la experiencia del espectador, es el uso del espacio y la importancia que se le da desde el diseño de la experiencia lo que hace que esta pieza posea una naturaleza instalativa coexistiendo con la naturaleza pictórica, es decir que sea otro ejemplo paradigmático de una obra de arte híbrida.

Ahora bien, al igual que con *Santos*, esta obra posee una salida digital debido a la coyuntura provocada por la Covid-19. En esta, a partir del plano realizado en AutoCAD, se realizó un alzado 3D en SketchUp, en donde se recreó el espacio, los objetos y se introdujeron las fotografías de las piezas pictóricas. El resultado fue un entorno virtual en donde se puede percibir cómo funciona la instalación. Posteriormente se hizo un render, a partir del Software V-ray, de una animación que se realizó siguiendo el recorrido sugerido para el espectador en la sala. La maqueta digital fue realizada en tres días de trabajo, el render, debido a que fue por fotograma, duró dos días en el que sacó más de 500 imágenes. Posteriormente estas fueron organizadas en el programa de edición de audio Premiere Pro y convertido en video que fue montado en redes sociales y Youtube²⁰⁶. Esta solución, aunque insuficiente para reemplazar la experiencia instalativa, sirve para darle una continuidad a la misma en un entorno virtual (fig.146). Sin embargo, también para propósitos de estudio, se realizó un par de montajes para visualizar el comportamiento de la obra en un entorno real y no ideal como el virtual. El primer montaje (fig.144) equivale a



Figura 146. Montaje de la obra en espacio digital idealizado

203 Johannes Jacobus (Joop) Beljon, Gramática del Arte (Madrid: Celeste ediciones, 1993), 104.

204 Loc. Cit.

205 Ibid., 118.

206 La animación de la instalación proyectada puede ser vista en el siguiente enlace: https://youtu.be/ZAMUS_O6Jzo

la posibilidad de instalar la obra en un cuarto de una casa, en este al igual que en el entorno digital, se pretende que la luz natural sea recibida de forma perpendicular a la dirección de recorrido desde la entrada hasta la pieza Vehículo, esto con el fin de que en la mayoría de las piezas puedan ser vistas sin que la sombra del espectador se proyecte sobre las piezas, principalmente las que están bocarriba. Por otro lado, el segundo montaje (fig.145) equivale a la obra en una sala de exposición, aquí en la imagen la luz es cenital, pero se plantea que también se ponga de forma que imite la luz natural que viene de lado a su vez que se mantiene la cenital, así tener más fuentes de luz que permitan una buena visibilización de las piezas.

Así pues, para concluir esta sección, el espectador que entra a la obra híbrida de *Alacenas familiares* se verá enfrentado a ser interpelado para introducirse en un recorrido en el que evocará sus propias memorias a partir de las imágenes y los objetos que encontrará allí; pero también en donde se puede dar cuenta al entablar relación con los demás asistentes presentes, que sus imágenes evocadas son muy parecidas a las de ellos, de esta forma se presenta a *Alacenas* como un espacio para construir empatías y reflexionar sobre la memoria individual y colectiva.



Figura 147. Alacenas familiares "Bañista", Óleo sobre lienzo, 80 x 40 cm, 2020.



Figura 148. Alacenas familiares "Graduación", Óleo sobre lienzo, 60 x 40 cm, 2020.



Figura 149. Alacenas familiares "Mascota", Óleo sobre lienzo, 60 x 40 cm, 2019.



Figura 150. Alacenas familiares "Unión", Oleo sobre lienzo, 60 x 40 cm, 2019.

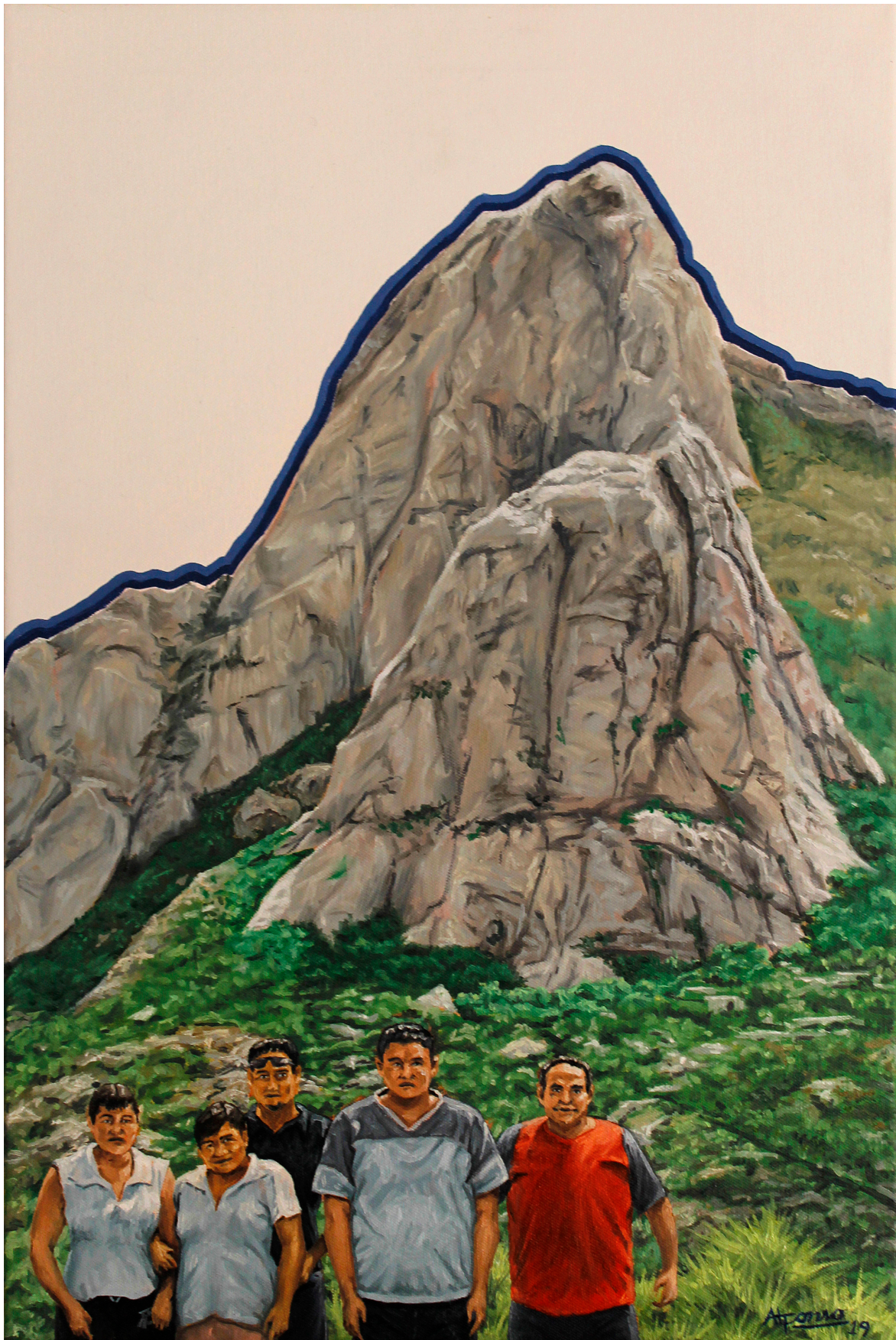


Figura 151. Alacenas familiares "Monumento", Óleo sobre lienzo, 60 x 40 cm, 2019.



Figura 152. Alacenas familiares "vehículo", Óleo sobre lienzo, 60 x 60 cm, 2019.



Figura 153. Alacenas familiares "Amistad", Óleo sobre lienzo, 60 x 80 cm, 2014.



Figura 154. Alacenas familiares "Comida", Óleo sobre lienzo, 80 x 100 cm, 2015.



Figura 155. Alacenas familiares "Comunión", Óleo sobre lienzo, 80 x 100 cm, 2018-19.

CONCLUSIONES

La pintura es una disciplina que no pierde vigencia y goza de muy buena salud, pese a su edad está en constante renovación y resignificación. La pintura contemporánea lo es porque ha sido hecha por autores que también lo son, que viven su época, sus preocupaciones, sus intereses, sus crisis, sus luces, sus avances y sus logros. El pintor actual latinoamericano, vive en una época de límites difusos y cambios vertiginosos, marcada por fenómenos como la globalización, la aparición de internet, la hegemonía de las tecnologías de la telecomunicación, el capitalismo en su forma neoliberal, las luchas sociales enfocadas en el reconocimiento de la diversidad étnica, cultural, sexual, de identidad y equidad de género, y por una pandemia que aún falta para que muestre sus efectos en todos los sectores de la sociedad y en el devenir de los acontecimientos futuros; todo (conforma, determina, define, significa) esto la cantera de donde el artista-pintor echa mano para desarrollar su obra.

La noción de la hibridación de la pintura con otras disciplinas artísticas, que ha sido su construcción argumentativa y analizada en mi obra el objeto de esta investigación, no es más que una de las tantas manifestaciones por la que se da la práctica pictórica en nuestros tiempos. Con ello quiero decir que, propio al espíritu del arte contemporáneo, la producción a partir de la hibridación no es excluyente a otras maneras más convencionales o radicales de concebir y producir pintura, sino que hace parte de esa heterogeneidad de posibilidades expresivas que se dan cita hoy día. En este sentido, la definición de la hibridación a la que se ha llegado es la de una estrategia de producción de obras de arte, en donde participan de forma igualitaria formas estilísticas, preocupaciones conceptuales y procedimientos técnicos de dos o más disciplinas, que además deben ser distinguibles, simbióticas e indivisibles.

En el caso de la pintura hibridada con otros medios del arte, en este trabajo se propuso e investigó a partir de una práctica pictórica convencional, es decir aquella que se hace principalmente en un bastidor de tela, al óleo, que es figurativa y visualmente verista, para encontrar qué potencialidades de esta pueden ser utilizadas en compañía a las mismas de otros medios más "actuales" como la instalación y la materia sonora, para generar hechos artísticos significativos. Para esto, primero en la investigación se examinó la consolidación a través de la historia, de la disciplina pictórica y en concreto de aquella forma de hacer pintura, para encontrar el momento en que dejó de ser una práctica artesanal, para volverse en el medio paradigmático del arte occidental. Esto con el fin de señalar que, pese a que la noción de lo que es una obra de arte híbrida puede ser aplicada desde el análisis de los procesos de elaboración de productos culturales previos al renacimiento, no es hasta la consolidación de la separación y afianzamiento de la idea de artista a la de artesano, y con ello de arte y artesanía y después de la categorización monolítica en disciplinas de la primera, que no se dan los ingredientes necesarios para que se pueda plantear estrategias de hibridación. Pero primero, el arte tuvo que abrir espacios para que se diera esa posibilidad y para ello, como se encontró, los rompimientos y planteamiento de la modernidad respecto a la tradición fueron necesarios, porque, pese a que se mantuvo la clasificación en disciplinas y se aspiraba a discursos totalizantes y excluyentes, surgieron nuevas categorías en el momento en que aquellas fueron llevadas a sus límites expresivos y a tocarse entre ellas. Así pues, con la caída de estos ideales positivistas modernos y la emergencia de la heterogeneidad propia del arte de los últimos sesenta años, que las estrategias de producción híbridas empezaron a ser comunes. En este caso la pintura, que como se encontró devino a ser un medio más entre medios, no puede ser indiferente a este espíritu

contemporáneo.

De esta manera, en el estudio también histórico de las relaciones que la pintura tuvo con el medio instalación o con las categorías del objeto y el sonido, tanto en el pasado como en tiempos más recientes, se encontró que la generación de obras híbridas surgió de la necesidad por parte de algunos pintores, en los que me incluyo, de introducir y plasmar a través de su práctica las preocupaciones que estos medios estaban planteando en el arte; por ejemplo, cuestionamientos sobre la posibilidad de ver la pieza de arte no como un producto cultural independiente y trascendente, sino como un detonante de reflexiones según los contextos en que esta sea consumida, o las relaciones del espectador con la obra y la multiplicidad de significados producto de estas, o la forma de hacer referencia a la temporalidad, la espacialidad o la objetualidad de la pintura.

Como se ha dicho antes, el arte no puede ser entendido si no se sitúa dentro de un contexto histórico más amplio, y este cambio de paradigma de lo pictórico solo se puede comprender, como se ha encontrado en el transcurso de esta investigación, si se tiene en cuenta que el arte, aún hoy pese a su reclamo de independencia de otras formas sociales, es una herramienta discursiva del poder político y económico de turno. En este caso, se encontró y es de hecho un filón para una investigación a futura, que el fin de la guerra fría es el punto de inflexión, en el que se hizo posible que los pintores primero, pudieran reconciliar las dos posiciones extremas en las que se situaba la expresión de la práctica pictórica hasta ese momento, es decir la abstracta-formalista y la verista-realista, que obedecían a dos formas de concebir el mundo durante cuarenta y seis años: la primera ligada al occidente capitalista en donde se privilegiaba la idea de la "libertad del arte" hasta de los significados y la segunda unida al oriente comunista donde el arte debía tener un fin comprometido a comunicar los valores e ideales de la nueva sociedad; segundo, introducir esas preocupaciones de las que se habló más atrás, que ya estaban presentes en formas expresivas y movimientos hasta ese momento marginales, como el arte conceptual, la instalación y el performance desde los años sesenta en Estados Unidos y que se propagarán al resto del mundo en los noventa, impulsados por las instituciones públicas y privadas, hasta tomar el lugar hoy día, de herramienta discursiva para el poder que ya no tienen los medios "tradicionales".

Teniendo en cuenta el contexto anterior, se puede emprender en un futuro otra investigación en donde se ahonde cómo estas vicisitudes dieron como resultado las dos principales posiciones imperantes en la discusión en cuanto a la situación ontológica de la pintura en la actualidad: la primera que defiende su independencia de otros medios, que apela a su propia tradición histórica y estilística y por ello a veces se sitúa en contraposición a las formas imperantes del arte contemporáneo, y la segunda, que es consciente en que esta es apenas otro medio más entre medios, una posibilidad más entre el enorme abanico existente y que lo que importa es lo que se quiere decir o producir con la obra más allá que desde cuál disciplina o disciplinas esta se produce, en esta posición se sitúa la noción de hibridación propuesta en esta pesquisa. Estos dos enfoques y la producción derivada de ellos, se da en simultáneo en nuestros tiempos; así pues, durante este proyecto se visitó tanto algunos ejemplos de obras pictóricas figurativas autónomas y convencionales, cómo de obras que apelan a ser de naturaleza híbrida hechas en los últimos treinta años. Ahora, solo para no dejar de mencionarlo y porque ha sido objeto de estudio de otras investigaciones como la citada de Oscar Robles, en una parte de la pintura autónoma de la actualidad es visible esa reconciliación de la que se hablaba antes entre el formalismo y el

realismo, sobretudo en aquella que apela a un alto verismo visual pero en la que se exhibe una más que marcada expresividad gestual y una materialidad sobrecargada de la pintura, como sucede, por ejemplo, a lo largo de la célebre obra de Jenny Saville.

Por otra parte, en esta investigación se planteó una comprobación de la definición sobre hibridación de la pintura con otros medios a partir del planteamiento de dos proyectos de creación, uno Alacenas familiares en donde se hibrida la pintura con la instalación y el otro Santos para ser escuchados donde es la materia sonora la que se hibrida con la pintura. Esta decisión metodológica vino acompañada de la dificultad de mantener todo el tiempo el foco de la investigación en el tema de la hibridación y no en las problemáticas específicas que abordaba cada proyecto; es decir que se intentó que no se sintiera que en algún punto la investigación pareciese más sobre santos populares o fotografía casera familiar que el intento de dar nombre a una forma de producción, sin embargo y esto era inevitable, hubo que dar espacio para que estos temas fuesen desarrollados teóricamente y así dar un sustento a las operaciones híbridas que se describieron de cada proyecto. En este punto es bueno recordar que justamente la idea de hacer este primer intento de construir esta noción de la hibridación cómo un paradigma de la producción de la pintura en la actualidad, surge de la necesidad de darle un nombre y un sentido, a los propios procedimientos tanto técnicos cómo conceptuales que he estado realizando en mi obra en los últimos cuatro años. Otra dificultad residió justo en la descripción de los procedimientos de cada obra, sobre todo en el hecho de no darle más importancia a una u otra disciplina, pues como pintor hay una inclinación natural por hablar más de las problemáticas propias de la imagen y de lo pictórico, y en ciertas ocasiones fue difícil no hablar solo superficialmente de los otros componentes de la obra. Al final hay un resultado más o menos equilibrado ante este respecto, comprobando así la naturaleza híbrida de las obras. Tanto Alacenas familiares cómo Santos para ser escuchados son cada una obras de naturaleza híbrida, en donde su discurso y agencia existe por aglutinar elementos heterogéneos simbióticos; de esta manera se puede decir que, por ejemplo, las partes puramente pictóricas de ambas series, que como se sabe son de un pintura convencional de óleo sobre tela, no tienen las mismas potencias por sí mismas y su discurso se ve radicalmente relativizado. Lo mismo en el caso contrario, ni las piezas sonoras ni las mobiliarias en sí mismas no tendrán el mismo poder de acción ni el mismo impacto poético.

En el tintero quedan muchas cosas, además de las ya referidas. Una de ellas es situar los trabajos mencionados con un público en sala, para observar el alcance de las intenciones y de las propuestas y para vislumbrar otras posibilidades que el espectador pueda percibir o aportar a la obra; esto no pudo ser posible debido a la coyuntura pandémica que se dio durante el desarrollo de este, pero en cambio posibilitó el pensar en salidas digitales para los proyectos, lo cual deja el campo abierto para analizar y reflexionar sobre su agencia de estas en un futuro cercano. También, al ser el primer acercamiento para dar un nombre y definir una realidad procedimental que he visto en mi obra y en algunos trabajos de colegas en la historia reciente, de hecho, hizo falta analizar más obra de artistas coetáneos, para ver cómo en su producción la hibridación, como se ha planteado aquí, pudiese existir o no. En este sentido el paso a continuación es justamente abordar e investigar cómo en la producción actual existe todo tipo de operaciones de hibridación de la pintura con otros medios, tanto tradicionales como el grabado o la escultura, o más actuales como el performance o incluso el net art, esto también tanto a través de mi obra como a la de otros.

Al final, la obra de arte de naturaleza híbrida, es el horizonte investigativo que se ha plan-

CONCLUSIONES

teado y el que seguirá ahondando, para entender el cómo se produce, piensa, entiende, historiza, comunica y funciona la pintura, que ha sido desplazada de su lugar de medio hegemónico del arte, en el contexto heterogéneo de lo contemporáneo.

ANEXOS

Anexo 1: lista de frases y palabras usadas para los audios de "Santos para ser escuchados"

Leo Kopp

- Miseria
- Pobreza
- Hogar
- Educación
- Privilegios
- Favores y ayudas
- Aristocracia
- Trabajador
- Obrero
- Derechos
- Seguridad Social
- Precarización laboral
- Incertidumbre
- Hambre
- Familia
- Extranjero
- Fabrica
- Inversión
- Dinero
- Trabajo
- Pensador dorado
- Beneficencia
- Altruismo
- Falta de oportunidad
- Desigualdad económica
- Lucha de clases
- Patrón
- Explotación
- Medios de producción
- Capital

Teresa Urrea

- Pueblos originarios
- Lucha popular
- Migración
- Exilio
- Nostalgia por la patria lejana
- Sanación
- Curación
- Enfrentamiento
- Opresión
- Levantamiento armado
- Frontera
- Tierra
- Derechos
- Persecución
- Terratenientes
- Despojo
- Desplazamiento forzado
- Represión
- Enfermedad
- Agonía
- Provincia
- Territorio
- Chicano
- Curandera
- Comunidades periféricas
- Pueblos olvidados
- Ausencia de infraestructura sanitaria
- Sanadora
- Vulnerable
- Hija ilegítima

Niño Fidencio

- Salud
- Enfermedad
- Sufrimiento

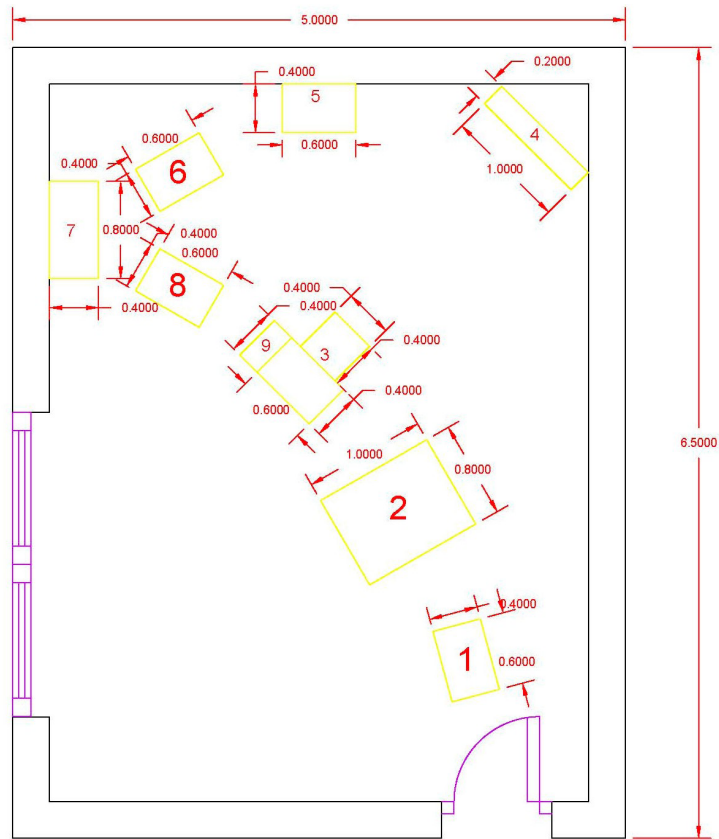
- Miseria
- Personas olvidadas
- Curandero
- Desahuciadas
- Sanación
- Cooperación
- Afecciones
- Hipogonadismo
- Madurez sexual
- Devoción religiosa
- Ascetismo
- Abstinencia
- Ermitaño
- Religiosidad personal
- Imitadores
- Árbol de pirul
- Cajitas
- Peregrinación
- Desierto
- Sin Asistencia social
- Sanidad precaria
- Periferia olvidada
- Padecimiento
- Derecho a la salud
- Mercantilizar los derechos
- Asistencia negada
- Ilegitimidad por parte de la iglesia
- Mil versiones y todas ciertas
- Tejedora de alpargatas
- Madre
- Esposa
- Animas benditas
- Ayuda económica
- Relaciones amorosas
- Juegos de azar
- Cambio de vida
- Desplazamiento forzado
- Sectores populares
- Culto incomodo
- Sociedad machista
- Marginalidad
- Emigración del campo a la ciudad
- Vendedora informal
- Trabajo informal
- Sumisión
- Enfermedad venérea
- Asesinato

Salomé “La Milagrosa”

- Mujeres
- Vulnerabilidad
- Violencia familiar
- Desigualdad de género
- Prostituta
- Campesina

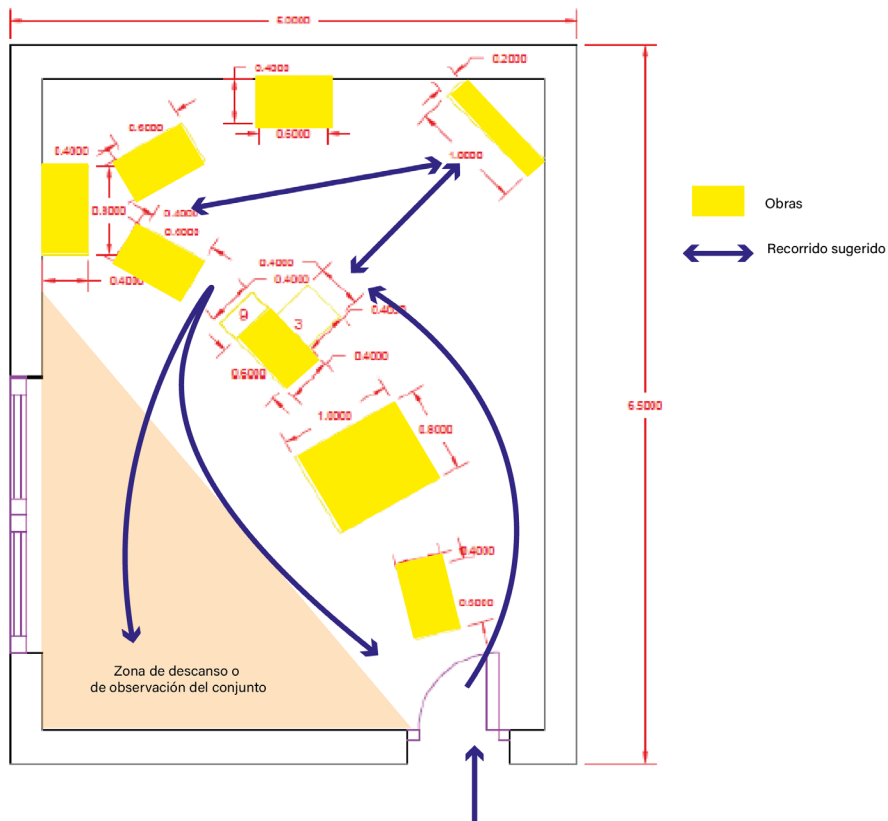
Anexo 2: Plano de instalación "Alacenas familiares"

- 1 - Unión
- 2 - Comida
- 3 - Bañista
- 4 - Comuni3n
- 5 - Veh3culo
- 6 - Graduaci3n
- 7 - Amistad
- 8 - Mascota
- 9 - Monumento

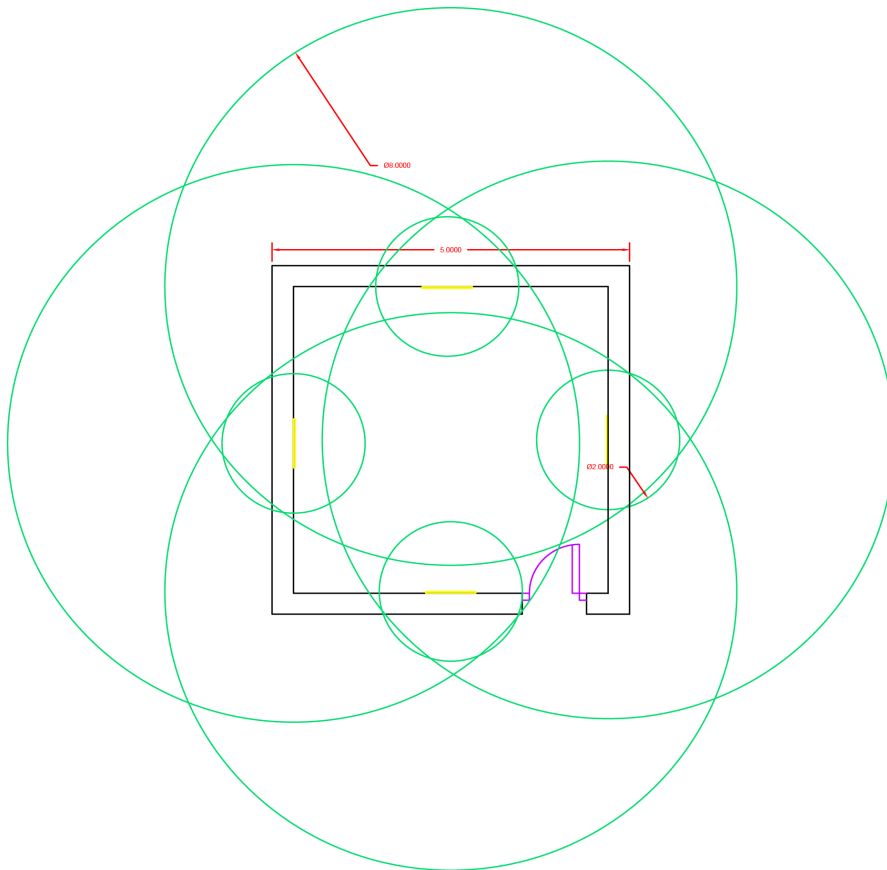


Anexo 3: Plano de circulaci3n de la instalaci3n

Esquema de circulaci3n



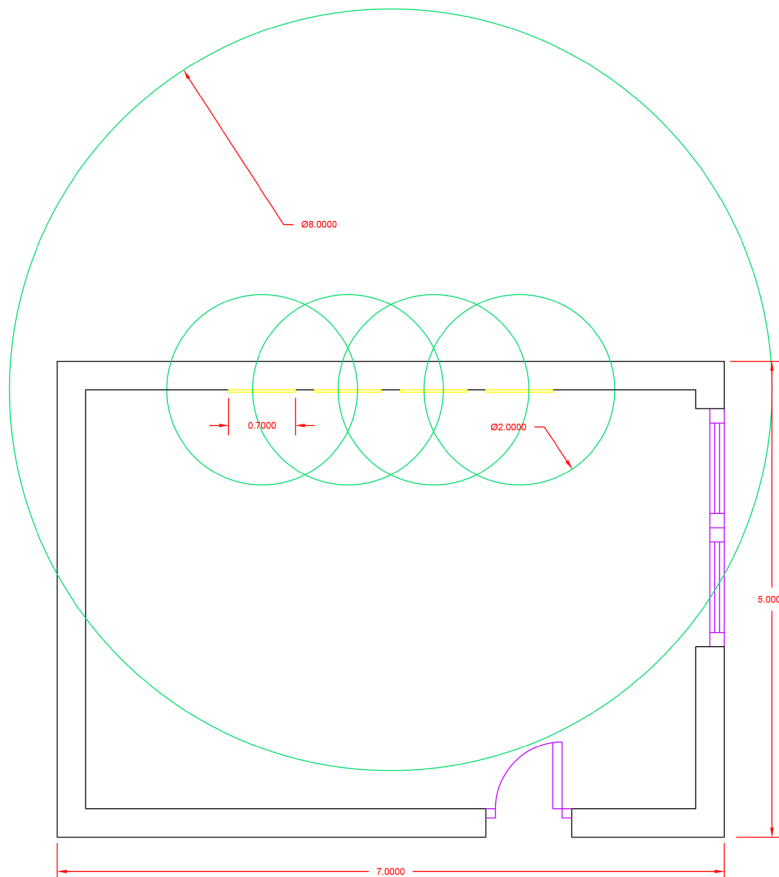
Anexo 4: Plano de instalación menor a 25 m² "Santos para ser escuchados"



Nótese en el plano las piezas pictóricas, representadas por las franjas claras, y los círculos que muestran la extensión máxima de la percepción del sonido (8 mts de diámetro) y la extensión máxima de la integibilidad del mismo (2mts).

Las piezas se ubican en una pared distinta cada una.

Anexo 5: Plano de instalación mayor a 25 m² "Santos para ser escuchados"



Nótese en el plano las piezas pictóricas, representadas por las franjas claras, y los círculos que muestran la extensión máxima de la percepción del sonido (8 mts de diámetro) y la extensión máxima de la integibilidad del mismo (2mts).

Todas las piezas se ubican en una sola pared.

TABLA DE FIGURAS

Figura 1. Una iluminación de Cristo en majestad	10
del Evangelionario de Godescalco Aprox. 783 e. c.	10
Figura 3. Maestá (Imagen central). Duccio di Buoninsegna, Temple sobre madera, 214 x 412 cm, 1308-11 e. c.	11
Figura 2. Iluminación del "Calendario" de Las muy ricas Horas. Taller de los hermanos Limbourg, Temple sobre Vitela, 29,4 x 21,2 cm. 1410-80 e. c.	11
Figura 5. Coretto. Giotto, 150 x 140 cm, Fresco, 1303 a 1305 e. c.	12
Figura 4. La virgen de los Reyes católicos. Anónimo, Temple sobre madera, 123 x 112 cm, Aprox. 1491-93 e. c.	12
Figura 6. Virgen del canciller Rolin. Jan van Eyck, Óleo sobre madera, 66 x 62 cm, 1435 e. c.	13
Figura 7. Retablo de la vida de la Virgen y de San Francisco. Nicolás Francés, Óleo y Temple sobre madera, 557 x 558 cm, 1445 a 1460 e. c.	13
Figura 9. Retrato de un joven de perfil. Massacio, Óleo sobre madera, 42 cm x 32 cm, ca 1425-30 e. c.	14
Figura 8. El Matrimonio Arnolfini. Jan van Eyck, Óleo sobre madera, 82x60cm, 1434 e. c.	14
Figura 10. Deposición. Dieric Bouts, Tempera sobre tela cruda, 87.5 x 73.6 cm, 1450 e. c.	15
Figura 11. La virgen de la Anunciación. Antonello da Messina, Óleo sobre madera, 45 cm x 34,5 cm, 1476 e. c.	15
Figura 12. La Gioconda. Leonardo da Vinci, Óleo sobre madera, 77 cm x 53 cm, 1503-19 e. c.	16
Figura 13. Adán y Eva. Alberto Durero, Óleo sobre madera, 209 cm x 81 y 80 cm, 1507 e. c.	16
Figura 14. La Virgen y el Niño con santos. Giovanni Bellini, Óleo sobre lienzo, 500 cm x 235 cm, 1505 e. c.	17
Figura 15. Carlos V a caballo en Mühlberg. Tiziano, Óleo sobre lienzo, 335 cm x 283 cm, 1548 e. c.	17
Figura 16. La Virgen del Carmen. Diego Quispe, Óleo sobre tela, 104.1 x 73.7 cm, siglo XVII	18
Figura 17. Crucifixión de San Pedro. Caravaggio, Óleo sobre lienzo, 230 x 175 cm, 1601 e. c.	18
Figura 18. La Adoración de los Magos. Pedro Pablo Rubens, Óleo sobre lienzo, 355.5 x 493 cm, 1609; 1628 — 1629 e. c. Museo del Prado	19
Figura 21. Militar y muchacha riendo. Johannes Vermeer, Óleo sobre lienzo, 46 x 50.5 cm, 1658 e. c.	19
Figura 19. La Adoración de los Magos. Pedro Pablo Rubens, Óleo sobre lienzo, 218 x 280 cm, 1624 e. c. Museo de Artes de Amberes	19
Figura 22. Retrato de Carlos III. Antón Rafael Mengs, Óleo sobre lienzo, 151.8 x 110.3 cm, 1765	20
Figura 20. La Ronda de la Noche. Rembrandt, Óleo sobre lienzo, 359 x 438 cm, 1642 e. c.	20
Figura 23. Napoleón cruzando los Alpes. Jacques-Louis David, Óleo sobre lienzo, 260 x 221 cm, 1801 e. c.	21
Figura 24. La Hacienda. Ricardo Gómez Campuzano, Óleo sobre lienzo, 191.5 x 280 cm, 1930 e. c.	21
Figura 25. El origen del mundo. Gustave Courbet, Óleo sobre lienzo, 55 x 46 cm, 1866 e. c.	22
Figura 26. Pandemónium. John Martin, Óleo sobre lienzo, 123 x 185 cm, 1841 e. c.	22
Figura 27. Ejemplos de la serie La catedral de Rouen. Claude Monet, Óleo sobre lienzo, 107 cm x 73.5 cm, 1892-94 e. c. ...	23
Figura 28. Naturaleza muerta con silla de rejilla. Pablo Picasso, Óleo y Collage sobre lienzo, 25 x 37 cm, 1912 e.c.	23
Figura 29. Guitarra. Pablo Picasso, Óleo y Collage sobre lienzo, 116.5 x 81 cm, 1913 e. c.	24
Figura 30. Cara posterior de una pintura. Cornelius Norbertus, Óleo sobre lienzo, 67x 87cm, 1670 e. c.	24
Figura 32. Mujer asomada a la ventana. Caspar David Friedrich, Óleo sobre lienzo, 44 x 37 cm, 1822 e. c.	25
Figura 31. La Fuente. Marcel Duchamp, Porcelana y Óleo, 36 x 48 cm, 1917 e.c.	25
Figura 33. Baile en el Moulin de la Galette. Renoir, Óleo sobre lienzo, 131 cm x 175 cm, 1876 e. c.	26
Figura 34. La calle ante la casa. Umberto Bpccioni, Óleo sobre lienzo, 100 x 106.5 cm, 1911 e. c.	26
Figura 36. Mujer con collar de perlas. Matisse. Óleo sobre lienzo, 62 x 50 cm, 1942 e.c.	27
Figura 35. El circulo Negro. Kazimir Malévich, Óleo sobre tela, 106 cm x 106 cm, 1924 e. c.	27
Figura 37. Concepto espacial, Espera. Lucio Fontana, Acrílico sobre Lienzo, 191.5 x 115.5 cm, 1964 e. c.	28
Figura 38. Fondos congelados. Diego Rivera, Fresco sobre cemento reforzado en estructura de acero galvanizado, 239 x 188.5 cm, 1931 - 32 e. c.	28
Figura 40. El pueblo a la universidad, la universidad al pueblo. Siqueiros, Teselas de vidrio opaco sobre muro, 1952-56 e. c. 29	29
Figura 39. La nueva democracia (Panel central). David A. Siqueiros, Piroxilina sobre celotex, 550 x 1198 cm, 1945 e. c. ...	29
Figura 42. Cama. Robert Rauschenberg, Óleo, y grafito sobre colcha, sábana y almohada fijados en soporte de madera, 191.1 x 80 x 20.3 cm, 1955 e. c.	30
Figura 41. Giufà, la luna, i ladri e le guardie. Frank Stella, Pintura de polímero sintético, aceite, esmalte de uretano, liquido fluorescente y tinta de impresión sobre lienzo, y grabado de magnesio, aluminio y fibra de vidrio, 1984 e. c.	30
Figura 43. El príncipe Baltasar Carlos a caballo. Velásquez, Óleo sobre lienzo, 209 x 173 cm, 1635 e. c.	31
Figura 44. Los embajadores. Hans Holbein el Joven, Óleo sobre madera, 209 x 207 cm, 1533 e. c.	32
Figura 45. Merzbau. Kurt Schwitter, In situ, 1937 e. c.	32
Figura 46. Yard. Allan Kaprow, In situ, 1961 e. c.	33
Figura 47. The dinner Party. Judy Chicago, Cerámica y madera, 1463 x 1280 x 91.5 cm, 1974-79 e. c.	33
Figura 48. Sin título. Richard Jackson, Pintura acrílica, madera, telas, Dimensiones variables, 2019 e. c.	34
Figura 49. Cajas de Brillo. Andy Warhol, Serigrafía sobre prismas de madera, 50 x 50 x 38 cm c/u, 1964 e. c.	34
Figura 50. Pequeña capilla Sixtina o La cámara del amor. Luis Caballero, Óleo sobre lienzo, 200 x 1200 x 300 cm, 1968 e.c.	35
Figura 51. El Oído. Brueghel el Viejo y Rubens, Óleo sobre tabla, 64 x 109.5 cm, 1617-18 e. c.	35
Figura 53. Concierto de flauta de Federico II el Grande en Sanssouci. Adolph Menzel, Óleo sobre lienzo, 205 x 142 cm, 1850-1852 e. c.	36
Figura 52. Tres mujeres tocando instrumentos musicales. Katsushika Ôi, Tinta y color sobre seda, 46.5 x 67.5 cm, 1850 e. c.	36
Figura 54. Vanitas con violín y esfera de vidrio. Pieter Claesz, Óleo sobre lienzo, 36 x 59 cm, 1628 e. c.	37
Figura 55. Ritmo eterno. Robert Delaunay, Óleo sobre lienzo, 133.2 cm x 164.4, 1934 e. c.	37

Figura 56. Composición Ocho. Kandinsky, Óleo sobre lienzo, 140 x 201 cm, 1923 e. c.	38
Figura 58. Mengele - danse macabro. Jean Tinguely, Chatarra, cosechadoras hechas por Mengele (Augsburgo), cráneo de hipopótamo, motor eléctrico, 300 x 440 x 420 cm, 1986 e.c.	39
Figura 57. Ruido Secreto. Duchamp, Hilo de algodón, tornillos y latón, 12.7 x 15.2 x 15 cm, 1916 e. c.	39
Figura 59. El Motete de cuarenta partes. Janet Cardiff, Sonido digital y altavoces, 14 min. bucle con 11 min. de música y 3 min. de intermedio, 2001 e. c.	40
Figura 60. Estrépitos. Carlos Mauricio Bejarano, Sonido digital, 4:33 min intervalos de 15 min., 2012.	40
Figura 61. Dánae. Rembrandt, Óleo sobre lienzo, 185 x 203 cm, 1636 e. c.	41
Figura 62. Nedick's. Richard Estes, Óleo sobre lienzo, 121.9 x 167.6 cm, 1970 e. c.	42
Figura 63. Lucas. Chuck Close, Óleo sobre lienzo, 2.54 x 2.13 cm, 1986-87 e. c.	42
Figura 64. Violín y vaso. George Braque, Óleo, carboncillo y papel sobre lienzo, 116 x 81 cm, 1913 e. c.	43
Figura 66. La Ville nude. Guy Debord, Collage sobre papel, 33 x 47.5 cm, 1957 e. c.	44
Figura 65. ABC (autorretrato). Raoul Hausmann, Impresión de plata sobre gelatina, 15.1 x 10.1 cm, 1923 e. c.	44
Figura 68. Sin título. Jannis Kounellis, Piedras y estructura arquitectónica, dimensiones variables, 1969 e. c.	45
Figura 67. Zapato y vaso de leche. Salvador Dalí, Materiales diversos, 48 x 24 x 14 cm, 1932 e. c.	45
Figura 69. Atrium Project. Federico Herrero, Instalación de pintura acrílica y película adherible, dimensiones variables, 2018 e. c.	48
Figura 70. Afuera, Encerrado 1, Óleo sobre módulos de mdf, 155 x 190 cm, 2017.	49
Figura 71. Afuera, Encerrado 2, Óleo sobre módulos de mdf, 110 x 100 cm, 2017.	50
Figura 72. Afuera, Encerrado 3, Óleo sobre módulos de mdf, 141 x 149 cm, 2016.	50
Figura 73. Afuera, Encerrado 4, Óleo sobre módulos de mdf, 100 cm en diámetro, 2017.	51
Figura 74. Afuera, Encerrado 5, Óleo sobre módulos de mdf, 160 x 140 cm, 2017.	51
Figura 75. Afuera, Encerrado 6 (una cara), Óleo sobre módulos de mdf, 150 x 300 cm, 2017.	52
Figura 76. Afuera, Encerrado 6 (una cara), Óleo sobre módulos de mdf, 150 x 300 cm, 2017.	52
Figura 77. Afuera, Encerrado, Vista de la Instalación	53
Figura 78. La carrera de relevos en el Ring B. Alexander Deineka, Óleo sobre lienzo, 199 x 299 cm, 1947 e. c.	58
Figura 79. Número 1. Jackson Pollock, Pintura esmaltada y metalizada sobre lienzo, 160 x 259,1 cm, 1949 e. c.	58
Figura 80. John. Chuck Close, Óleo sobre lienzo, 254 x 213.4 cm, 1992.	61
Figura 81. Lauri. Chuck Close, Óleo sobre lienzo, 275.6 x 213.4 cm, 2011	61
Figura 82. Madrid desde la torre de bomberos de Vallecas. Antonio López García, Óleo sobre tela, 250 x 406 cm, 1997-2006	62
Figura 83. Prácer anónima de país desconocido. Patricia Israel, 150 x 150 cm, 1994.	63
Figura 84. Taller rojo con musa. Santiago Cárdenas, Óleo sobre lienzo, 173 x 199 cm, 1998.	63
Figura 85. Symbiosis. Johan Barrios, Óleo sobre lienzo, 122 x 172.7 cm, 2020.	64
Figura 86. Pietra penitente. Nicola Samorì, Óleo sobre piedra, 100 x 100 cm, 2016.	64
Figura 87. Hyphen. Jenny Savile, Óleo sobre lienzo, 274.3 x 365.8 cm, 1999.	65
Figura 88. The Shirt. Michaël Borremans, Óleo sobre lienzo, 42 x 50 cm, 2002.	65
Figura 90. Rashomon. Eduardo Arroyo, Óleo sobre lienzo, 127 x 207 cm, 2000.	66
Figura 89. Passion Profile. Malcolm Liepke, Óleo sobre lienzo, 61 x 46 cm, 2010.	66
Figura 91. Strong Wind and Waves. Yue Minjun, Óleo sobre tela, 280 x 400 cm, 2007	67
Figura 92. Furyu odorì: celebration 2. Aya Takano, Óleo sobre lienzo, 130.3 x 80.3 cm, 2012.	67
Figura 93. Muchacha disfrazada de manto de la Virgen. Daniel Lezama, Óleo sobre lienzo, 85 x 60 cm, 2006.	68
Figura 94. Officer of the Hussars. Théodore Géricault, Óleo sobre lienzo, 1814 349 x 266 cm, 1812.	68
Figura 95. Officer of the Hussars. Kehinde Wiley, Óleo sobre lienzo, 274.8 x 267.8 cm, 2007.	68
Figura 97. La visita, estudio sobre el canon del Veronés. Darío Ortiz, Óleo sobre lienzo, 200 x 300 cm, 2016.	69
Figura 96. Mise en Scene. Arturo Rivera, Óleo sobre lienzo, 206 x 260 cm, 2015.	69
Figura 99. Fat Form and Hairy: Sardine Can Peeling. Jessica Stockholder, materiales variados, medidas variables, 1994 .	72
Figura 98. Sans Titre 10. André-Pierre Arnal, Mixta sobre tela, 216 x 220 cm, 1970 e. c. Ejemplo del trabajo realizado por el colectivo francés Support-Surfaces.	72
Figura 100. Who's afraid of Red, Yellow and Blue. Richard Jackson, motocicleta modificada y dispositivo de dispersión con barriles de pintura, dimensiones variables, 2002.	73
Figura 101. Das Bett. Katharina Grosse, Pintura acrílica sobre varios objetos de una habitación, 280 x 450 x 400 cm, 2004.	73
Figura 102. Topographical Paintant. Fabian Marcaccio, varios materiales, aprox. 93 m3, 2006	74
Figura 103. Severinda. Frank Stella, varios materiales, 299.7 x 840.7 x 388.6 cm, 1995.	74
Figura 104. H.A. Crosby Forbes Galleries. Michael Linn, pinturas de alto tráfico y resinas acrílicas aprox. 138 m2, 2011-12.	75
Figura 105. Retrato de María con Domingo. Manolo Mesa, Acrílico sobre muro, 2015-16.	75
Figura 106. Historia de la justicia en México. Rafael Cauduro. Óleo sobre lienzo (bastidores de metal), aprox. 280 m2, 2007-8.	76
Figura 107. Extirpação do Mal por Overdose. Adriana Varejão, Técnica mixta sobre tela y objetos quirúrgicos, 270 x 220 x 50 cm, 1994.	76
Figura 108. L'esprit de escalier I y II. Javier Hernández Landazábal, Óleo sobre lienzo, escalera, cráneo y bombilla, conjunto 192 x 102 x 51 cm (cuadro 165 x 80 cm), 2018-19.	77
Figura 109. I-Imagen Número 2. Pintura de acción a partir del sonido, movimiento y voz. Edgar H. Canul González, Performance, pintura y sonido, 2019.	78
Figura 110. Disonancia tropical. Adriana Ciudad, Acrílico y Tinta china sobre muro, 30m2, audio de 1:32 minutos, 2017. ..	78
Figura 111. Mapa Sonoro. Virginia Rivas, Vista de parte de la exposición, 2018-9.	79
Figura 112 Sin título (cortinas azules). Felix Gonzalez-Torres, Tela azul y dispositivos para colgar, dimensiones variables según instalación, 1991.	86

Figura 113. Ejemplo de la serie <i>Déjà-vu</i> . Francis Alÿs, díptico parte 2, Óleo sobre tela, 26 x 32 cm, 1996.	86
Figura 114. Colombia coca cola. Antonio Caro, Esmalte sobre lámina, 100,3 x 140,5 x 3 cm, 1976.	87
Figura 115. Dios del cabo Artemisio. Anónimo, Bronce, 180 cm de alto, aprox. 460 a. e. c. Esta escultura ha sido encuadrada en la transición entre los estilos arcaico y clásico del arte griego, por lo cual es un buen ejemplo de la búsqueda por la mimesis.	97
Figura 116. Icono ortodoxo ruso que representa a San Elías Gromoglasov. Anónimo, Tempera y temple sobre madera, sm, siglo XX. En este ejemplo se ve cómo este tipo de representaciones no han cambiado en el cristianismo ortodoxo desde hace siglos.	98
Figura 117. Santa Margarita de Antioquía. Francisco de Zurbarán, Óleo sobre lienzo, 163 cm x 105 cm, 1631-40 e. c.	100
Figura 118. Santa Gertrudis Miguel Cabrera Óleo sobre lienzo 110.5 cm x 88.3 cm 1763 e. c. Ejemplo de la influencia de Zurbarán en el arte Novohispano.	101
Figura 119. "Solicitante" en la tumba de Leo Kopp en Bogotá.	103
Figura 120. fieles del niño Fidencio acudiendo al "Charquito" santuario a su figura ubicado en el Espinazo, Nuevo León.	104
Figura 121. Ejemplos de imágenes que sirvieron para construir el retrato de Leo Kopp, de izquierda a derecha: Fotografía de Leo Kopp, escultura del pensador en su tumba, edificio de la primera fábrica de la cervecería Bavaria, referente del cuerpo del retrato.	108
Figura 122. imágenes que muestran el bastidor de 100 x 80 cm, la tela y las primeras capas de imprimación.	109
Figura 123. Proceso pictórico de las piezas que muestra los cambios, desde un dibujo esquemático, hasta las primeras capas de color definitivos.	109
Figura 124. Dispositivo de audio usado para la reproducción de las piezas, 8 cm alto y ancho x 4 cm de profundidad, reproductor mp3, Respuesta en frecuencia: 90 Hz – 20 kHz, Sensibilidad: 80 dB +/- 2 dB.	110
Figura 125. Proceso de edición del audio en Adobe Audition.	111
Figura 126. Santos para ser escuchados "Leo Kopp", Óleo sobre lienzo, 100 x80 cm, 2020.	117
Figura 127. Santos para ser escuchados "Teresa Urrea", Óleo sobre lienzo, 100 x80 cm, 2020-21.	118
Figura 128. Santos para ser escuchados "Salomé la milagrosa", Óleo sobre lienzo, 100 x80 cm, 2020-21.	119
Figura 129. Santos para ser escuchados "Niño Fidencio", Óleo sobre lienzo, 100 x80 cm, 2020.	120
Figura 130. Asterism. Gabriel Orozco, Instalación In situ, varios objetos y fotografía, dimensiones variables, 2012.	122
Figura 131. Ambulatorio. Oscar Muñoz, Fotografía gelatina de plata y vidrio, dimensiones variables, 1994-95.	123
Figura 132. Las ruinas del tabularium en la colina del capidoglio en Roma, actualmente son las bases del palazzo senatorio. Aquí se guardaban los archivos (tablas de cera o cobre) en la antigüedad.	124
Figura 133. la puerta de Herculano en Pompeya. Louis Jean Deprez, Tinta y acuarela sobre papel, sm, siglo XVIII	125
Figura 134. Madre migrante. Dorothea Lange, Fotografía en gelatina de plata, sm, 1936.	126
Figura 135. Place de l'Europe, Gare Saint Lazare, Paris. Henri Cartier-Bresson, Fotografía en plata sobre gelatina, sm, 1932.	126
Figura 136. Alzando una bandera sobre el Reichstag. Yevgueni Jaldéi, Fotografía en plata sobre gelatina, sm, 1945.	127
Figura 137. Kodak Instamatic 100	128
Figura 138. Fotografía que se usó como referente para una de las piezas de la serie. Tomada en 1991 en película instantánea. Cortesía Valentina Barrera	131
Figura 139. Fotografía que se usó como referente para una de las piezas de la serie. Tomada en 1988 en película de 35mm. Cortesía Jesús Núñez.	131
Figura 140. imágenes que muestran el cómo se rescata y recrea parte de las escenas fotográficas, además de los primeros estadios de una pieza donde se puede ver el fondo de color plano y la grisalla. Fotografía tomada en 1998 en película de 35mm. Cortesía de Dayana Cuellar.	132
Figura 141. imágenes que muestran el proceso de las últimas capas de las piezas, nótese el contraste entre la grisalla y las capas pictóricas que están más trabajadas.	133
Figura 142. La casa viuda, Doris Salcedo, Muebles, desecho de demolición, prendas de vestir y huesos, 1994-1998	134
Figura 143. En esta imagen se puede observar cómo se plantea que la proximidad de los objetos y la ubicación de la pieza cinco, con relación a la entrada de la sala, hace que este sobresalga y sea el que se enfrente de forma más directa al espectador, invitándolo a entrar dentro de la instalación.	136
Figura 144. Foto montaje que muestra a instalación dentro de un cuarto habitación de una casa. Nótese la intención de que la luz provenga desde un lado para evitar proyecciones de sombra que imposibiliten la visualización, además que los objetos sobresalen por su color y material en un contraste casi absoluto con el lugar, sin embargo, se sienten pertenecientes a él por ser una forma familiar.	139
Figura 145. Foto montaje que muestra a la instalación dentro de un espacio museístico, aquí la luz es cenital y el punto de vista es diferente al mostrado hasta ahora, permitiendo ver más la tensión entre la horizontalidad y la vertical, entablando una jerarquía desde los objetos más masivos del centro (los primeros en verse) que opacan a los más chicos en el suelo que el espectador tal vez advertiría hasta el final.	139
Figura 146. Montaje de la obra en espacio digital idealizado	140
Figura 147. Alacenas familiares "Bañista", Óleo sobre lienzo, 80 x 40 cm, 2020.	142
Figura 148. Alacenas familiares "Graduación", Óleo sobre lienzo, 60 x 40 cm, 2020.	143
Figura 149. Alacenas familiares "Mascota", Óleo sobre lienzo, 60 x 40 cm, 2019.	144
Figura 150. Alacenas familiares "Unión", Óleo sobre lienzo, 60 x 40 cm, 2019.	145
Figura 151. Alacenas familiares "Monumento", Óleo sobre lienzo, 60 x 40 cm, 2019.	146
Figura 152. Alacenas familiares "vehículo", Óleo sobre lienzo, 60 x 60 cm, 2019.	147
Figura 153. Alacenas familiares "Amistad", Óleo sobre lienzo, 60 x 80 cm, 2014.	148
Figura 154. Alacenas familiares "Comida", Óleo sobre lienzo, 80 x 100 cm, 2015.	149
Figura 155. Alacenas familiares "Comunión", Óleo sobre lienzo, 80 x 100 cm, 2018-19.	150

FUENTES DE CONSULTA

- Alpers, Svetlana. *El Arte de describir, El arte holandés del siglo XVII*. 1ª ed. Madrid: Editorial Hermann Blume, 1983.
- Arnheim, Rudolf. *Arte y percepción visual*. 14ª ed. Madrid: Alianza, 2000.
- *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las Artes Visuales*. 1ª ed. Madrid: Akal, 2001.
- *Estética radiofónica*. 1ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- Azúa, Félix de. *Diccionario de las artes*. 1ª ed. Barcelona: Editorial Anagrama, 2002.
- Bal, Mieke. *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. 1ª ed. Murcia: CENDEAC, 2009.
- Banco de la República. "Ricardo Gómez Campuzano, Visiones de nacionalismo en el arte colombiano". En *Banrepcultural: Red cultural del Banco de la República*. <https://www.banrepcultural.org/exposiciones/ricardo-gomez-campuzano>.
- Bauman, Zygmunt. *Arte, ¿Líquido?*, 1ª ed. Madrid: Sequitur, 2007.
- Bejarano, Carlos Mauricio. *A vuelo de Murciélago. El sonido nueva materialidad*. 1ª ed. Bogotá: Editorial de la Universidad Nacional de Colombia, 2006.
- Beljon, Johannes Jacobus (Joop). *Gramática del Arte*. 1ª ed. Madrid: Celeste ediciones, 1993.
- Bell, Julian. *¿Qué es la Pintura?*. 1ª ed. Barcelona, España: Editoriales Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores, 1999.
- Brea, José Luis. *Las tres eras de la imagen*. Madrid, España: Ediciones Akal, 2010.
- Bourriaud, Nicolas. *Posproducción*. 3ª ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.
- *Estética relacional*. 2ª ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- Borja, Jaime Humberto. "El discurso visual del cuerpo barroco neogranadino". *Desde el jardín de Freud*, 2 (2002): 168-181.
- Burke, Peter. *Visto y no visto, El uso de la imagen como documento histórico*. 1ª ed. Barcelona, España: Editorial Biblioteca de Bolsillo, 2001.
- Calabrese, Omar. *Como se lee una obra de arte*. 4ª ed. Madrid: Catedra, 1993.
- Carrere, Alberto y José Saborit. *Retórica de la Pintura*. 1ª ed. Madrid: Ediciones Catedra, 2000.
- Castell Agustí, María, Susana Martín Rey y Laura Fuster López. "Sargas o Tüchlein: particularidades técnicas y alteraciones frecuentes". *Arché*, N° 1 (2006):79-86.
- Cennini, Cennino. *El libro del arte*. 1ª ed. Madrid: Ediciones Akal, 1988.
- Certeau, Michael de. *La invención de lo cotidiano 1 artes de hacer*. 1ª ed. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2000.
- *La invención de lo cotidiano 2 habitar, cocinar*. 1ª ed. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2000.
- Crary, Jonathan. *Las técnicas del observador, Visión y modernidad en el siglo XIX*. 1ª ed. Murcia: CENDEAC, 1990.
- Díaz-Obregón Cruzado, Raúl. " De la crisis de la representación en la pintura a la instalación artística". Enlaces: revista del CES Felipe II, N° 14 (2012): 1-9. <http://www.cesfelipesegundo.com/revista/Articulos2012/Ra%C3%BAID%C3%ADaz.pdf>

- Debord, Guy. "Teoría de la deriva". En *La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*, trad. Julio González del Río Rams. 1ª ed. Madrid: Las ediciones de La Piqueta, 1977.
- Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen, Historia de la mirada en Occidente*. 1ª ed. Barcelona: Editorial Paidós, 1992.
- Dempsey, Amy Jo. *Estilos, Escuelas y Movimientos*. 1ª ed. Barcelona: Blume, 2002.
- Eco, Umberto. *Obra Abierta*. 2ª ed. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1992.
- Elliot, John. *Imperios del mundo atlántico, España y Gran Bretaña en América (1492-1830)*. 1ª ed. Barcelona: Grupo editorial Penguin Random House, 2006.
- Estévez, Pablo Joaquín. "El ensamblaje escultórico: análisis y tipologías objetuales en el Arte Contemporáneo Mexicano". Tesis de Doctorado, Universitat Politècnica de València, 2012.
- Florenski, Pável. *El Iconostasio. Una teoría de la estética*. 1ª ed. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2016.
- Fontán del Junco, Manuel, José Iges y José Luis Maire (eds.). *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016*. 1ª ed. Madrid: Fundación Juan March, 2017.
- Fontcuberta, Joan. *La cámara de pandora. La fotografía después de la fotografía*. 1ª ed. Barcelona: Gustavo Gil, 2010.
- Foster, Hal. "Acerca de la primera era del pop art". *New left review*, N° 19 (2003): 68-87.
- Fried, Michael. *Arte y objetualidad*. 1ª ed. Madrid: Editorial Machado Libros, 2004.
- García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. 1ª ed. Ciudad de México: Grijalbo, 1989.
- Gil Olmos, Jose. *Santos populares. La fe en tiempos de crisis*. 1ª ed. Ciudad de México: Grijalbo, 2017.
- Gombrich, Ernst. *La historia del Arte*. 16ª ed. México: Diana, 1999.
- *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. 1ª ed. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Guash, Anna Maria. *El Arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. 1ª ed. Madrid: Alianza, 2000.
- *Arte y Archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. 1ª ed. Madrid: Akal, 2011.
- *El arte en la era de lo global 1989-2015*. 1ª ed. Madrid: Alianza, 2016.
- "Los lugares de la memoria. El arte de archivar y recordar", *Materia 5* (2005): 157-183.
- Gubern, Roman. *Del bisonte a la realidad virtual*. 1ª ed. Barcelona: Anagrama, 1996.
- Guilbaut, Serge. *De cómo Nueva York robó la idea de Arte Moderno*. 1ª ed. Valencia: Tirant lo Blanch, 2007.
- Gutiérrez Galindo, Blanca. "En la República Democrática Alemana la pintura es más alemana" *El arte de la Alemania socialista después de la Unificación*. 1ª ed. Heidelberg: arthistoricum.net, 2019. <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.488>
- Hernández Castro, Rocío y María Rodríguez-Shadow. "Interdisciplina, Transdisciplina, Multidisciplina y Pluridisciplinariedad en el trabajo académico". Ponencia presentada en VI congreso nacional de profesores investigadores del INAH "Refundemos nuestra delegación sindical", Oaxtepec, México, 2012.

- Hernández Belver, Manuel y Juan Luis Martín Prada. "La recepción de la obra de arte y la participación del espectador en las propuestas artísticas contemporáneas". *Reis: revista española de investigaciones sociológicas*, N° 84 (1998):45-63.
- Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. 1ª ed. Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- Höller, Cristian. "hibridismo". En *Diccionario de arte contemporáneo*, editado por Hubertus Bütin, 135-137. Madrid: Abada, 2009.
- Kaprow, Allan. "On reinventions of yard". En Allan Kaprow. http://www.allankaprow.com/about_reinvention.html.
- Kalakov, Ilya. *Sobre la instalación total*. 1ª ed. Ciudad de México: COCOM, 2014.
- Lafuente Ferrari, Enrique. *Pintura española de los siglos XVI y XVII*. 1ª ed. Madrid: Aguilar S.A., 1964.
- Larrañaga, Jose. *Instalaciones*. 2ª ed. Donostia-San Sebastián: Nerea, 2006.
- Lippard, Lucy R. *Mixed Blessings. New Art in a Multicultural America*. 1ª ed. New York: Pantheon Books, 1990.
- Losonczy, Anne-Marie. "Santificación popular de los muertos en cementerios urbanos colombianos". *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. 37 (2001): 6-23.
- Marchán Fiz, Simón. *Del Arte objetual al Arte de concepto*. 6ª ed. Madrid: Akal, 1994.
- Medina, Cuauhtémoc. *Abuso Mutuo. Ensayos e intervenciones sobre arte postmexicano*. 1ª ed. Ciudad de México: Promotora Cultural Cubo Blanco, 2017.
- "Contemp(t)orary1: Once Tesis". *Revista de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Costa Rica -UCR -*, n° 3 Volúmen 2 (2013) 1-11.
- Micheli, Mario de. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. 15ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- Molina Alarcón, Miguel. "El Arte Sonoro". *Itamar. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, n° 1 (2008): 235-257.
- Moren, Lisa. "INTERMEDIA: The Dick Higgins Collection at UMBC". 1ª ed. Baltimore county: University of Maryland, 2003.
- Muñoz, Miguel Ángel. "El Collage: Un juego visual poético". *Casa del Tiempo 4*, n° 69-70 (2013): 75-78.
- Muñoz, Tatiana. "Los límites de la obra pictórica. El cuadro objeto, una respuesta al grado cero de la pintura". Tesis de Maestría, Universitat Politècnica de Valencia, 2011.
- Neuhaus, Max. "Sound Art?". En *Art theory*. <https://theoria.art-zoo.com/sound-art-max-neuhaus/>
- Niculescu, Basarab. *El manifiesto de la transdisciplinariedad*, trad. Norma Núñez-Dentin y Gérard Dentin. 1ª ed. Mónaco, Francia: Ediciones Du Rocher, 1996.
- Ortiz, Bernardo (trad.). "De las Instalaciones: Un Diálogo entre Ilya Kabakov y Boris Groys. Otoño 1990", *Cuartillas 5*, N° 4 (2008): 1-12.
- Padilla Lobato, Mario Arturo. *El Arte de hoy, su red estética*. 1ª ed. Ciudad de México: La-berinto ediciones, 2018.
- Pamuk, Orhan. " Modesto manifiesto por los museos." *El País*, 26 de abril de 2012. https://elpais.com/cultura/2012/04/27/actualidad/1335549833_020916.html
- Pardo Sáinz, Rebecca. "Egologías. Imágenes familiares, memoria, arte, identidad y Pos-

- modernidad". Comunicación publicada en las Actas del Primer Congreso de Historia de la Fotografía, Photomuseum, Zarautz; Diciembre, 2005.
- Proyecto Iconografía Musical UCM. "El sonido de la pintura en el Museo del Prado". En Museo del Prado. <https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/el-sonido-de-la-pintura-en-el-museo-del-prado/eb949e8a-bcc6-4c21-8a2e-b6d5cbbb9acc>
- Robles, Oscar. "Cambios de paradigma en la práctica pictórica: de la pintura moderna a la pintura contemporánea". Tesis de maestría en artes visuales "pintura", Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- Romero, José Luis. Latinoamérica: Las ciudades y las ideas. 4ª ed. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- Ruiz, Andrea (Comp.). Híbrido y Puro. Prácticas curatoriales en el arte contemporáneo. 1ª ed. Córdoba: Ediciones del Centro Cultural, 2009.
- Ruiz Gutiérrez, Borja. "La foto-elicitación: propuesta formativa para la Educación Intercultural en el marco del Desarrollo Sostenible". Tesis de maestría, Universidad Complutense de Madrid, 2016
- Sánchez, Carlos Miguel. "La revolución del objeto". Poster presentado en II Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales ANIAV (Asociación Nacional de Investigación en Artes Visuales), Valencia, España, 2015. <http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2015.1684>
- Schafer, R. Murray. "El Nuevo paisaje sonoro". 1ª ed. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1969.
- Seitz, William Chapin. The art of assemblage. 1ª ed. New York: The Museum of Modern Art, 1961.
- Shiner, Larry. La invención del arte, una historia cultural. 1ª ed. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2001.
- Simon, Jacob. "British artists' suppliers, 1650-1950 – R". En National Portrait Gallery. <https://www.npg.org.uk/research/programmes/directory-of-suppliers/r/#RH>.
- Smith, Terry. ¿Qué es el arte contemporáneo?. 1ª ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2012.
- Tamayo y Tamayo, Mario. Diccionario de la investigación científica. 2ª ed. Ciudad de México, México: Editorial Limusa, 2004.
- Vasari, Giorgio. Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos. 1ª ed. Ciudad de México: Océano, 2016.
- Vatican News. "Venezuela: Se procederá a la exhumación del venerable Hernández". En Vatican News. <https://www.vaticannews.va/es/iglesia/news/2020-10/venezuela-se-procedera-a-la-exhumacion-del-venerable-hernandez.html>.
- Villarquide Jevenois, Ana. La pintura sobre tela I: Historiografía, técnicas y materiales. 1ª ed. San Sebastián: Editorial Nerea, 2004.
- Wescher, Herta. La historia del Collage. Del cubismo a la actualidad. 1ª ed. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gil, 1976.
- Williams, Raymond. Historia y cultura común. Antología. Raymond Williams, Editado por Alicia García Ruiz. 1ª ed. Madrid: Los Libros de la Cafarata, 2008.

