



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación
Carrera de Cine y Audiovisuales

Resemantización de pinturas religiosas desde un enfoque de género:

Videoinstalación “Las más Puras”

Trabajo de Titulación previo a la obtención del
Título de Licenciado en Cine y Audiovisuales.

Autor:

Francisco Santiago Gómez Espín.

C.I. 180339224-8

E-mail: franfrantresmil@gmail.com

Tutora:

Laura Rodríguez Moscatel

C.I. 015062640-6

Cuenca - Ecuador

10 de Agosto de 2021



Resumen

Dentro de esta investigación se propone resemantizar pinturas religiosas desde un enfoque de género usando el formato video-instalativo para crear la obra “Las más Puras”. Surge la pregunta: ¿Cómo se puede resemantizar cuadros religiosos a través de una mirada queer en busca de un cine que se despoje de sus características narrativas clásicas y tome conceptos del cine expandido?

Para poder comenzar a responder esta pregunta es necesario citar los siguientes referentes, que serán parte esencial de esta investigación: *Gene Youngblood (1970)* quien teoriza y propone un cine que puede ser consumido por una conciencia expandida saliéndose del concepto tradicional de la realización, distribución y consumo de cine; *Judith Butler (1995)* una importante filósofa contemporánea que ha hecho varios aportes académicos sobre la teoría queer, la cual también cuestionaremos con prácticas y teorías que contraponen las concepciones desde la academia sobre el género y los cuerpos. También estudiaremos a la Escuela Quiteña y su contexto histórico que ha sido estudiado por la quiteña *Alexandra Kennedy (2007)*. Esta investigación conlleva una metodología cualitativa dirigida bajo un sistema descriptivo, cualitativo y deductivo, teniendo como objeto desarrollar un marco teórico-referencial compuesto por aquellos conceptos, técnicas y estéticas que ayuden a desentramar los objetivos que se plantean en la investigación; cobijará el problema de investigación, los objetivos y la propuesta en una metodología funcional para la creación y práctica cinematográfica cuyo modelo está basado en la “investigación/creación” (Quiroga, 2012). Consistirá en realizar la investigación teórica pertinente y plasmarla en la planificación de la videoinstalación como producción final en donde a partir de la resemantización de dichos cuadros desde un enfoque de género, trabajando con ello la visibilización de las diversidades sexo-genéricas pretende cuestionar los modelos de vida impuestos por la religión a partir de elementos estéticos reintroducidos.

Palabras clave:

Videoinstalación. Cine Experimental. Escuela Quiteña. Teoría y Estética Queer. Cuadros Vivientes.



Abstract

Within this research it is proposed to resemanticize religious paintings from a gender perspective using the video-installation format to create the work "Las más puras". The question arises: How can religious paintings be resemanticized through a queer gaze in search of a cinema that strips away its classic narrative characteristics and takes concepts from expanded cinema? In order to begin to answer this question, it is necessary to cite the following references, which will be an essential part of this research: Gene Youngblood (1970) who theorizes and proposes a cinema that can be consumed by an expanded consciousness, departing from the traditional concept of production, distribution and cinema consumption; Judith Butler (1995) an important contemporary philosopher who has made several academic contributions on queer theory, that we will also question with practices and theories that oppose the conceptions from the academy about gender and bodies. We will also study the Quito School and its historical context that has been studied by Alexandra Kennedy (2007). This research involves an applied qualitative methodology, its directed by a descriptive, qualitative and deductive system, its objective is developing a thoric reference boundary composed by concepts, techniques and esthetics that can help to reach the main objective that consists of carrying out the pertinent theoretical research and translating it into the planning of the video installation as production final where, starting from the resemanticization of said paintings from a gender perspective, working with it the visibility of sex-generic diversities and to question the life models imposed by religion from reintroduced aesthetic elements.

KeyWords: Video installation. Experimental Cinema. Queer Theory. Queer Aesthetics. Living Pictures.



Índice de contenido

Abstract.....	4
Dedicatoria:	4
Agradecimientos.....	5
Capítulo I.....	11
De la pintura barroca a los cuadros vivientes desde la mirada queer.....	11
I.A.1. Contexto histórico.	11
I.A.2. Barroco hispanoamericano.....	14
I.B. Cuadros Vivientes.	18
1.B.2.Cine para una nueva consciencia	24
I.C. Teoría Queer	28
1.C.1. De lo queer a lo marica.	30
I.C.2. Estética <i>Queer</i> en el cine underground.....	33
Capítulo II.....	40
Cinema expandido.	40
Estudios de caso	40
II.A. Estudio de caso: <i>Nightwatching</i> de Peter Greenaway.....	40
II.A.1. Transferencia de la pintura al cine.	43
II.A.2. Recreación de universos pictóricos.....	45
II.B. Estudio de Caso: <i>Mártires</i> de Bill Viola	46
II.B.1 El cuadro en el espacio instalativo como dispositivo en movimiento.	47
II.B.2 El cuerpo como herramienta expandida del video.	49
II.C. Estudio de Caso: <i>Black Mama</i> de Miguel Alvear y Patricio Andrade.....	52
II.C.1. Identidad barroca traducida en el audiovisual ecuatoriano.	54
II.C.2. Transmutación <i>Queer</i>	56
Capítulo III	60



Cinema expandido.....	60
Propuesta artística de la video instalación “Las más Puras”.....	60
III.A. La resemantización de pinturas religiosas.....	60
III.A.1. Recomposición del cuadro.....	60
III.A.2. Sinopsis de cada cuadro viviente.....	61
III.A.2.1. Arcángel Gabriel de Isabel de Santiago.....	62
III.A.2.2. La inmaculada concepción de Anónimo.....	63
III.A.2.3. La Virgen Alada del Apocalipsis de Fernando de Legarda.....	64
III.A.2.4. La Virgen de la Correa de Anónimo.....	64
III.A.2.5. El Arcángel Rafael.....	66
III.A.3. Símbolos resemantizados.....	66
III.A.3.1. <i>Arcángel Gabriel</i> de Isabel de Santiago.....	67
III.A.3.2. <i>La Inmaculada Concepción</i> de Anónimo.....	68
III.A.3.3. <i>La Virgen Alada del Apocalipsis</i> de Miguel de Santiago.....	70
III.A.3.4. La Virgen de la Correa.....	73
III.A.3.5. El Arcángel Rafael.....	75
III.B. Videoinstalación “Las más Puras”.....	77
III.B.1. Espacio instalativo.....	77
III.B.2. Ambiente sonoro.....	81
Conclusiones.....	83
Bibliografía:.....	85
Referencias filmográficas.....	86
Anexos:.....	88



Índice de Figuras

Figura 1. Mapa de la Real Audiencia de Quito en 1767	12
Figura 2. "Los mulatos de Esmeraldas" de Andrés Sánchez Gallque.....	14
Figura 3. "San Gabriel" de Bartolomé Roman, 1646.....	16
Figura 4. "Arcángel Gabriel" de Isabel de Santiago.....	17
Figura 5. Fotograma de "Frida" de Julie Taymor.....	23
Figura 6. "Diego y yo" de Frida Kahlo.....	24
Figura 7. Videoinstalación "Fishes Flies On Sky" de Nam Jum Paik.....	26
Figura 8. Las Yeguas del Apocalipsis recriando "Las dos Fridas" de Frida Kahlo	32
Figura 9. Fotograma de "Scorpio Rising" de Keneth Anger	34
Figura 10. Fotograma de "Pleasure of Dome" de Keneth Anger.	35
Figura 11. Afiche del film "Polyester" de John Waters protagonizado por Divine.	36
Figura 12. Divine en "Pink Flamingos" de John Waters.....	37
Figura 13. "La ronda de la noche" de Rembrandt van Rijn.	42
Figura 14. Fotograma de "La ronda de la noche" de Peter Greenaway.....	42
Figura 15. Fragmento de "La ronda de la noche" de Rembrandt Van Rijn.....	44
Figura 16. Fotograma de "Passion" de Jean Luc Godard.....	45
Figura 17. Fotograma de "La ronda de la noche" de Peter Greenaway.....	46
Figura 18. Fotogramas de la videoinstalación multipantalla "Mártires" de Bill Viola. 47	
Figura 19. Bocetos de Bill Viola para "Mártires"	48
Figura 20. "Mártires" interactuando con actividades en la catedral de San Pablo.	49
Figura 21. Fotogramas de una de las pantallas de "Mártires"	52
Figura 22. Fotograma de "Blak Mama" de Patricio Alvear.	53
Figura 23. Fotograma de "Blak Mama" de Patricio Alvear.	54
Figura 24. Fotograma de "Blak Mama" de Patricio Alvear.	55
Figura 25. Fotograma de "Blak Mama" de Patricio Alvear.	56
Figura 26. Fotograma de "Blak Mama" de Patricio Alvear.	58
Figura 27. Arcángel Gabriel de Isabel de Santiago.....	62
Figura 28. La inmaculada Concepción de Anónimo.....	63
Figura 29. La Virgen Alada del Apocalipsis de Fernando de Legarda.	64
Figura 30. La Virgen de la Correa de Anónimo.....	65
Figura 31. Arcángel Rafael de Anónimo.....	66



Figura 32. Corno de la abundancia de la pintra "Arcángel Gabriel"	68
Figura 33. Virgen de la Inmaculada Concepción	69
Figura 34. La Inmaculada Concepción de Diego Velásquez	70
Figura 35. Virgen Alada del Apocalipsis	71
Figura 36. Virgen Alada del Apocalipsis de Miguel de Santiago	72
Figura 37. Virgen de la correa de Anónimo	73
Figura 38. Virgen de las correas de Anónimo.....	74
Figura 39. Representación de Rafael en el palacio de Viana, Córdoba. Valdés Leal (1656).....	75
Figura 40. Arcángel Rafel de Anónimo	76
Figura 44. Pantalla 3	79
Figura 45. Pantalla 4.....	80
Figura 46. Pantalla 5.....	80
Figura 47. Ambiente Sonoro	82



Cláusula de Propiedad Intelectual

Francisco Santiago Gómez Espín, autor del trabajo de titulación "Resemantización de pinturas religiosas desde un enfoque de género: Videoinstalación "Las más Puras", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 10 de Agosto de 2021

Francisco G.

Francisco Santiago Gómez Espín.

C.I: 180339224-8



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Yo, Francisco Santiago Gómez Espín en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "Resemantización de pinturas religiosas desde un enfoque de género: Videoinstalación "Las más Puras"", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 10 de Agosto de 2021

Francisco G.

Francisco Santiago Gómez Espín

C.I: 180339224-8



Dedicatoria:

A todas las maricas que han existido y resistido siendo fieles a sí mismas.



Agradecimientos

A mis compañeros de equipo por confiar en mi, a mis amigxs que todos los días me construyen y me deconstruyen.



Introducción:

Para iniciar la indagación en este estudio se comenzó por una revisión sobre la existencia de monografías generadas alrededor de la impronta del cine experimental dentro de la carrera de CINE Y AUDIOVISUALES de la UNIVERSIDAD DE CUENCA en donde encontramos la tesis de Jorge Pesantez Urgiles llamada: La puta de Babilonia: humor, sátira e ironía como armas para la deconstrucción del pensamiento religioso, dirigida por Galo Torres Palchisaca, se enfoca en el discurso humorístico, satírico e irónico que Fernando Vallejo expone a lo largo de su obra La puta de Babilonia, para de tal manera desacralizar el concepto de religión que tanto el cristianismo como el Islám han sabido aprovechar para sostener su poder durante los siglos.

El trabajo monográfico de Melissa Svenson dirigido por Frantz Jaramillo titulado: “Producción de video experimental basado en las estéticas del cine arte” de la UNIVERSIDAD INTERNACIONAL SEK, en donde se realiza un análisis sobre el cine experimental, corporal y underground; además de una propuesta visual y sonora de un video arte experimental inédito de donde rescato el arduo trabajo de la autora por tratar de definir el concepto de videoarte y sus alcances técnicos y narrativos. Otra investigación muy importante en el estudio de nuevos medios y arte digital es la investigación realizada por Daniel Argente y Pablo Boquete titulada: “Del Cinema Expandido al Videjuego Expandido, la evolución de la experiencia sensible” para el OBSERVATORIO IBEROAMERICANO DE ARTE DIGITAL Y ELECTRÓNICO, en donde se hace un mapeo por los autores que han analizado y propuesto conceptos alrededor del Cine Expandido.

Entre todas ellas, he llegado a la conclusión de que este terreno ha sido muy poco explorado y teorizado en Latinoamérica, al igual que el uso del audiovisual como materia para las artes visuales y su aplicación en video instalaciones en el territorio ecuatoriano.

Conceptualmente este proyecto busca explorar las posibilidades de hacer un cine que dialogue directamente con las herramientas propias de la pintura, a partir de un análisis de la relación tanto histórica como estética de la pintura con el cine. La



resemantización de cuadros religiosos a partir de la modificación de ciertos símbolos surge desde una necesidad de “reciclar” y *TRANS-formar* el arte católico creado en la época de la Escuela Quiteña estos conceptos nos servirán de base para para brindar otros significados mostrando una perspectiva distinta sobre el pasado para poder entender nuestro presente.

Esta investigación se centra en la resemantización de pinturas de la Escuela Quiteña a través de la Teoría Queer desde una visión paradigmática para la visibilización de las diversidades sexo-genéricas pretendiendo así, cuestionar los modelos de vida impuestos por la religión católica a partir de elementos estéticos reintroducidos en los *Tableaux Vivants* como herramienta expresiva y narrativa dentro del campo del Cine Expandido. Ante este planteamiento surgen los siguientes interrogantes a desentramar: ¿Cuáles son aquellos símbolos en la pintura barroca que permiten su resignificación desplazándolos a un campo crítico y discursivo desde la mirada disruptiva de la teoría *queer*? ¿El cine expandido como dispositivo permite proyectar los límites de lo cinematográfico alterando y transformando la proyección en un acontecimiento sensorial y performático? ¿Cómo aplicar la interrelación de los conceptos a investigar en una propuesta artística desde la dirección del proyecto videoinstalativo “Las más puras”?

Hacia la búsqueda de posibilidades que desentramen dichas cuestiones esta investigación se planteó como objetivo general desarrollar desde la dirección una propuesta teórica del proyecto videoinstalativo “Las más puras”, permitiéndonos tener así una estructura guionizada para su aplicación en un futuro próximo. Atendiendo a esta meta el primer objetivo específico fue definir y clasificar, desde la historia y la teoría, los símbolos católicos dentro del arte religioso de la Escuela Quiteña para su resemantización en la contemporaneidad a través de lo queer; como segundo planteamiento, el análisis de las características, uso de símbolos y tratamiento del cinema expandido en los casos de estudio fue fundamental para poder seguir con el objetivo final que conllevó el desarrollo de una propuesta artística y técnica de forma teórica para la videoinstalación “Las más puras” aplicando las teorías y conceptos analizados a lo largo de la investigación.

Atendiendo a todo ello esta investigación contiene dentro del primer capítulo una investigación sobre los conceptos planteados para analizar el tipo de pintura que vamos a



tomar como base para su *TRANS-formación* citando al periodo barroco de la Real Audiencia de Quito, llamado la ESCUELA QUITENA, un conjunto de manifestaciones artísticas que tuvieron lugar durante la época colonial en donde se trabaja el arte religioso del Ecuador entre los siglos XVII-XVIII; “El Arte de la Real Audiencia de Quito” (2007) de Alexandra Kennedy es un referente que nos deja entender que es lo que representan estas pinturas en el imaginario católico y como eso ha influenciado en el comportamiento humano y la identidad ecuatoriana hasta la contemporaneidad. La resemantización de dichos cuadros desde un enfoque de género, trabajando con ello la visibilización de las diversidades sexo-genéricas pretende cuestionar los modelos de vida impuestos por la religión a partir de elementos estéticos reintroducidos; de esta forma los cuadros se volverán irreverentes al contener símbolos que hacen referencia a lo *QUEER*, y a lo no heteronormativo, estos conceptos son tomados en un principio de “Cuerpos que importan” (1995) de Judith Butler en donde encontraremos ideas esenciales para entender la construcción social e histórica del género y posteriormente se hará un análisis de lo queer o “cuyr” en Latinoamérica guiándonos por las nociones del artista visual y poeta chileno Pedro Lemebel.

Analizaremos la importancia del *TABLEAU VIVANT* como herramienta narrativa, tomando conceptos del libro “Expanded Cinema” (1970) del autor Gene Youngblood; en donde es clave entender al audiovisual para una nueva conciencia, capaz de diluir las líneas que separan las disciplinas para situarse en un CINE EXPANDIDO que es una potencia creadora de nuevos paradigmas.

La magnitud de esta propuesta de investigación radica en que su obra tendrá como repercusión la expresividad máxima desde los conceptos y teorías *queer* aplicados a la resemantización de los símbolos católicos, como muestra del fin de una era heteronormativa y el surgimiento de una era de diversidad.

El segundo capítulo, conlleva el análisis de casos de estudio en base a obras alineadas a los conceptos pertenecientes al cine expandido. Gene Youngblood en su libro *Expanded Cinema* (1970) trabajó teorías fundamentales sobre este concepto, las cuales son utilizadas como la base investigativa para este apartado de análisis.



Los proyectos seleccionados para su análisis son: del cineasta británico Peter Greenaway: *La ronda de la noche* (2007) en donde nos centraremos en la *recreación de los universos pictóricos* y la importancia de la *intertextualidad* como una herramienta que crea capas de significantes para crear nuevos significados; del video artista Bill Viola: *Mártires* (2003) que es una *instalación de video* que descubre maneras expandidas de mostrar el audiovisual y la utilización del *cuerpo* como herramienta expresiva y finalmente el film ecuatoriano de Miguel Alvear y Patricio Andrade: *Blak Mama* (2009) en donde vamos a analizar parte de la iconografía dentro del cine ecuatoriano y las *trasmutaciones queer* que sufren los personajes dentro del film.

Para concluir, el tercer capítulo conlleva el desarrollo una propuesta estética desde la dirección del proyecto, la cual se ha proyectado de forma teórica con los modelos y estructuras de desarrollo práctico que en un futuro se tendrán en cuenta para la realización de la video instalación “Las más Puras”: en este capítulo se hace un desglose de elementos que servirán como soporte y referencia durante el proceso de creación de la obra. Es necesario recalcar que al ser una obra de cine experimental, que busca ser consumida por una conciencia expandida, sus procesos y metodologías no serán igual de rígidas que el cine más comercial o cine independiente; por ello el proceso creativo no se detendrá nunca, ni después de la exposición de la obra. Las más puras está pensada como una obra cuya particularidad efímera, le permite deconstruirse para volverse a construir, alimentando y apareciendo en nuestra consciente e inconsciente eternamente.

Esta investigación conlleva una metodología cualitativa dirigida bajo un sistema descriptivo, cualitativo y deductivo, teniendo como objeto desarrollar un marco teórico-referencial compuesto por aquellos conceptos, técnicas y estéticas que ayuden a desentramar los objetivos que se plantean en la investigación; cobijará el problema de investigación, los objetivos y la propuesta en una metodología funcional para la creación y práctica cinematográfica cuyo modelo está basado en la “investigación/creación” (Quiroga, 2012).

Consistirá en realizar la investigación teórica pertinente y plasmarla en una propuesta estética enfocada en una videoinstalación, es nuestro caso desde la teoría para



poder ser aplicada a futuro; para ello se conceptualizó el Marco Teórico y el Marco Referencial a la par mediante un sistema conceptual y deductivo.

La metodología de esta la investigación utiliza el método bibliográfico que permite hacer un rastreo de aquellos teóricos cuyos textos estén relacionados con nuestro tema de investigación: “Resemantización de pinturas religiosas desde un enfoque de género” y, así mismo con su desarrollo y adaptación estética; el segundo método con el que se trabajará es el de análisis de casos de estudio que se aplicará a aquellas películas pertinentes a la investigación, de las que revisarán los enfoques, posturas y técnicas empleadas en función de nuestro tema; para concluir el tercer método a aplicar es el descriptivo-deductivo desde el que podemos converger los enfoques, las características y las técnicas investigados triangulándolos en el tercer capítulo de la investigación con aquellas teorías y teóricos acotados y presentados en nuestro primer capítulo y las estéticas, técnicas y herramientas extraídas y analizadas en el segundo capítulo; todo ello con la finalidad de generar un modelo que atienda al objeto de estudio de la investigación, siempre conectado y presentado bajo el criterio personal del investigador.

El objetivo final de una investigación teórica es generar un escrito que teorice bajo el foco de un problema de investigación planteado aquellos conceptos el procedimiento a realizar y cuya finalidad es la generación de un nuevo conocimiento sobre el tema, exponiendo una deducción teórica proveniente de la investigación previa; por ello se asume la investigación desde las artes, (Hernández Hernández, 2006, 85) y, concretamente en el ámbito del cine y sus disciplinas derivadas como parte de un proceso que conduce que permite llegar a plantear otras visiones posibles para la creación estética dentro del audiovisual.



Capítulo I

De la pintura barroca a los cuadros vivientes desde la mirada queer.

I.A.1. Contexto histórico.

La Escuela Quiteña es un conjunto de manifestaciones artísticas que se desarrollaron entre los siglos XVI y XIX, en el territorio de la Real Audiencia de Quito, entre Pasto y Popayán hasta Piura y Cajamarca, este movimiento artístico se expresó por medio de la pintura, escultura y grabado, caracterizándose por su estética barroca y su misión evangelizadora. Era un tiempo de cambios sociales, estructurales e ideológicos muy drásticos, definitivamente marcados por el mestizaje racial. La sociedad estaba claramente dividida y sectorizada, y la clase era consecuencia de la etnia del individuo que se evidenciaba en sus rasgos físicos y nombres de familia.

“En definitiva puede comprobarse como a partir de una bipolaridad inicial blanco-indígena se va configurando una sociedad claramente multirracial, integrada por blancos, indios, negros, mestizos y castas, que conforman grupos diferentes, cuyos rasgos físicos, condición legal y status social podemos diferencia grosso modo.” (Kennedy, 2002, p. 24).

La sociedad estaba fracturada en tres grandes grupos: Las élites, que tenían el mayor poder y abolengo económico, generalmente criollos, es decir, hijos de españoles nacidos en América; los sectores populares, que no ocuparon un lugar marginal en la sociedad, más bien eran grupos más heterogéneos que cumplían labores de artesanos, comerciantes, artistas e incluso sacerdotes; y los sectores indígenas, grupos diversos que se diferenciaban entre sí por sus propias tradiciones pero que se vieron afectados por las imposiciones culturales de los nuevos grupos hegemónicos.

Como consecuencia del creciente mestizaje apareció una gran resistencia, tanto por grupos elitistas como por grupos indígenas.

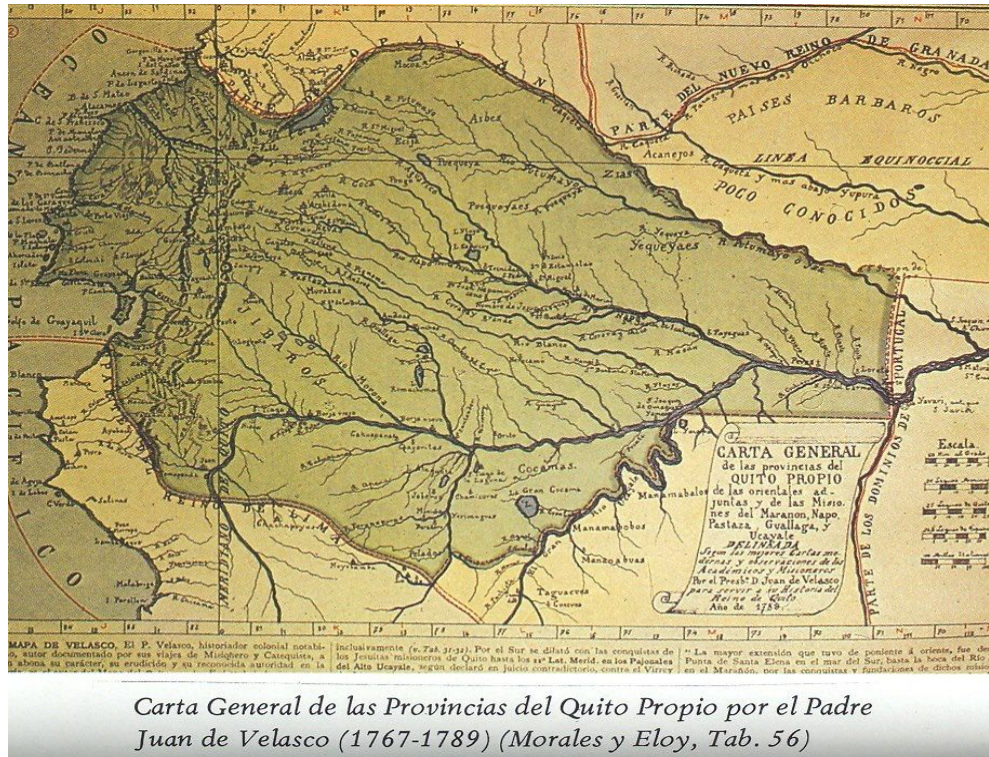


Figura 1. Mapa de la Real Audiencia de Quito en 1767

“El panorama se complica aún más si tenemos en cuenta de la inexistencia de homogeneidad en el comportamiento y en la percepción que de sí mismo tenían los diferentes grupos. La sociedad quiteña, como las demás sociedades americanas, estuvo plagada de fracturas internas que distinguieron y enfrentaron a los miembros teóricamente adscritos a un determinado colectivo. La secular rivalidad entre criollos y peninsulares sería una de las grietas más largamente sostenidas entre los blancos; la tradicional y enfatizada ambigüedad del mestizo frente al blanco y al indígena implicó la existencia de diferentes formas de relación entre el mestizo y su realidad.” (Kennedy, 2002, p.24).

Las élites defendían su círculo social basándose en su apariencia blanca y sobretodo en sus apellidos, hubo un gran número de mestizos, quienes eran hijos e hijas de indígenas y españoles, que llegaron a ser parte de las élites debido a su gran capacidad adquisitiva que les ayudo no solo a demostrar su opulencia sino a cambiar su apellido. En cuanto a los grupos indígenas la mayoría migró al campo y a sectores marginales rechazando completamente las imposiciones religiosas y administrativas de la nueva sociedad quiteña.



Un punto determinante en la configuración de esta sociedad quiteña es la introducción de la educación formal que, por supuesto vino muy arraigada a la idea de evangelización, solo las élites tenían el privilegio de la educación y por lo general los centros educativos aparecieron dentro y desde los conventos u organizaciones parroquiales. Durante el siglo XVIII hay un dominio de parte de la imagen oficial del país, los criollos. La obra de arte quiteña mantiene estas propiedades evangelizadoras y parece constituirse en el sector de las élites, mientras que las manifestaciones culturales y el arte de los indígenas se ve expuesto en las fiestas, expresiones muy ricas, pero de carácter más efímero.

“Lo que denominamos criollización de la imagen tendría que ver, en este contexto, con una apropiación y transformación “cauta” y conservadora del material visual europeo, estilísticamente hablando, aunque renovadora en cuanto al tipo de uso dado a las imágenes, a su transformación física mediante su reconstrucción a modo de “obra abierta” y según los intereses de la nueva clientela, entre otros aspectos. Sin embargo, creemos que la transformación más importante se dio en la segunda mitad del siglo XVIII, momento en que la aristocracia quiteña, que había actuado siempre apegada al poder de la Iglesia, intento hacer uso tanto de las imágenes como de los espacios religiosos, secularizándolos con el fin de servir a sus propios intereses” (Kennedy, 2002, p. 43)

En el famoso cuadro “Los mulatos de Esmeraldas” podemos ver a tres hombres afrodescendientes, quienes eran caciques del actual territorio esmeraldeño, vestidos con ropajes de estilo europeo, usando lanzas que hacen alusión a su ascendencia africana y portando joyería pre-hispánica propia de los grupos indígenas. El cuadro toma símbolos de poder de cada grupo cultural, creando una imagen con símbolos inconexos si se la piensa en el contexto de la colonización, nos muestra un evidente mestizaje que supera los límites corporales e ideológicos.



Figura 2. "Los mulatos de Esmeraldas" de Andrés Sánchez Gallque

Las imágenes religiosas son un reflejo del sincretismo que se vivía en la época, en donde la cosmovisión indígena, mestiza y española se fundían para crear una nueva identidad. Las imágenes tuvieron un proceso de criollización, es decir, mantenían características estéticas propias del barroco como el claro oscuro, el adorno exagerado, los marcos prominentes, pero en ellas se veían cuerpos mestizos, criollos, mulatos. Se puede considerar a la Escuela Quiteña como un registro artístico de todo el cúmulo de cambios sociales y políticos que surgieron durante la época de la Real Audiencia de Quito, un territorio colonizado y puesto a disposición de los españoles, que encontró varios núcleos de resistencia por medio del arte y que se dedicó a materializar un nuevo paradigma de vida por medio de pinturas, esculturas, murales y grabados.

I.A.2. Barroco hispanoamericano.

La estética barroca aparece como una afición hacia el arte clásico que aparece en el renacimiento, a diferencia de este, se aleja de la representación fiel de la realidad y devela el punto de vista del pintor a partir de los artificios encontrados en la obra de arte.



Este movimiento artístico nació en Europa y se expandió hacia todas las bellas artes, en un principio se lo consideraba un insulto y una manera de deslegitimar el arte debido a que era ostentoso, recargado y excesivamente ornamentado, “es el estilo del punto de vista pictórico con perspectiva y profundidad, que somete la multiplicidad de sus elementos a una idea central, con una visión sin límites y una relativa oscuridad que evita los detalles y los perfiles agudos, siendo al mismo tiempo un estilo que, en lugar de revelar su arte, lo esconde” (Helmut Hatzfeld, 1996, p.15)

El barroco unifica el discurso de lo mundano y lo grandioso, llegando a “vulgarizar” el arte católico aterrizándolo y materializándose en imágenes cotidianas sin mayor importancia; por otro lado, aparecen estas imágenes que son puestas en escena de lo grandioso y espectacular que suceden en escenarios fuera de la faz de la tierra. Al mezclar estas dos vertientes este arte se vuelve para muchos “ilegítimo” ya que devela qué hay un punto de vista sobre cosas que normalmente estaban dadas por hecho y no se discutían, es por esto que las instituciones absolutistas (Estado e Iglesia) encontraron una potencia para ejercer el control en esta sensibilidad y lo utilizaron como un arma para demostrar y mantener su poder.

Alexandra Kennedy en su libro *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX*, condensa varias ideas producto de una extensa investigación sobre la escuela quiteña, se hace a sí misma una pregunta esencial para entender el desarrollo de esta corriente artística en Ecuador “Hay un barroco o hay algunos barrocos?” (2002, p. 99) a lo que se responde: (2002, p. 99). Esta corriente se desarrolló de diversas formas y al llegar a América se vio atravesado por la colonización por lo que en un principio se enseñaba a los artistas a replicar grabados y pinturas traídas de Europa, pero al ser un arte que daba más licencias artísticas al creador mutó por completo creando un movimiento artístico con particularidades propias desembocando siempre en un arte que servía para la evangelización, en donde primaban: los cuerpos mestizos, los rostros que develan el estado interior del personaje, los escenarios apocalípticos, la multitud de personajes pintados en un solo cuadro y los marcos tridimensionales cubiertos de pan de oro.

En las siguientes ilustraciones podemos apreciar dos cuadros que materializan la idea del Arcángel Gabriel, en la versión de Bartolomé Roman vemos los cabellos rubios



de Gabriel, así como una luz dorada que ilumina su blanca piel, mientras en la versión de Isabel de Santiago se usan tonos marrones para la piel y el cabello, y hay una evidente influencia de la naturaleza al mostrarnos flores y paisajes de montañas en el fondo. Ambos cuadros materializan el mismo concepto abstracto, de maneras distintas, es justamente esto lo que hizo que el arte barroco colonial sea un éxito a nivel mundial, las imágenes se fusionaban y permitían conocer a Europa un poco más la realidad de América.



Figura 3. “San Gabriel” de Bartolomé Roman, 1646.



Figura 4."Arcángel Gabriel" de Isabel de Santiago

A diferencia de la pintura barroca Europea que también optó por retratar la cotidianidad artificiosa y la naturaleza muerta plasmada en los reconocidos bodegones barrocos, la pintura en América era producida por criollos y mestizos quienes plasmaban su realidad mestiza a través de lo único que se les permitía pintar: cuadros que citaban pasajes bíblicos por lo que los artistas encarnaron y se proyectaron en los cuerpos de las vírgenes y los ángeles para saciar su necesidad creadora y autorreferencial.

“El artista también estableció un doble enlace, lo celeste y lo terrenal, el principio antropológico de la verticalidad que identifica a lo terrenal, mortal, profano y humano con lo de abajo, y a lo celestial, inmortal, sagrado y divino con lo de arriba. Además, la suma importancia en relación a los “códigos gestuales” que, por ejemplo, expresaba al cuerpo en éxtasis o en una postura devota, que implica la posición de rodillas, cabeza levantada, mirada fija en la visión, brazos semi-doblados y manos con las palmas hacia arriba” (García, 2008. p.32)

Las expresiones encontradas en las figuras celestiales se relacionan con el estado emocional que el propio artista buscaba proyectar de sí mismo, es una búsqueda de su propia identidad que transitaba entre los paisajes andinos, el saberse mestizo y la



cosmovisión colonizada heredada de sus ancestros europeos. Al ser un arte elitista podemos comprender vagamente el paradigma de la vida colonial a través de su arte, los saberes y prácticas ancestrales se vieron relegadas a la clandestinidad y expulsadas hacia las zonas rurales, por lo que solo el arte que promocionaba a los grupos más poderosos, en este caso las organizaciones religiosas y europeas, lograron tener un espacio utilitario y de admiración

I.B. Cuadros Vivientes.

I.B.1. Expansión de la pintura y fusión con el cine.

La práctica de los cuadros vivientes es anterior al cine, durante el siglo XIX especialmente en Francia, surgió este “entretenimiento” propio de las élites adineradas que consistía en la recreación de pinturas a través de cuerpos organizados en un espacio tridimensional. Esta práctica performática fue muy popular en Europa medieval principalmente por la iglesia católica que utilizaba la corporalización de estos cuadros como una herramienta evangelizadora, especialmente durante las fechas de semana santa y Navidad.

Estas prácticas también se trasladaron a América y se mantienen hasta la contemporaneidad, siendo muy común ver pesebres humanos en Navidad o procesiones de Semana Santa, en donde las imágenes divinas son encarnadas por los fieles, así como el pase del niño en países andinos.

El teatro, al ser un arte que tiene plena conciencia del cuerpo y el espacio escénico también se apropió de esta práctica y, cuando las primeras máquinas de registro de video aparecieron, la manera en la que se contaban historias se veía limitada a un plano estático y la representación de una escena teatral era presentada frente al cinematógrafo.

A este registro de obras teatrales en un plano estático único fueron conocidas como cuadros vivientes o tableaux vivants, y aunque su objetivo final no era narrar historias ambas disciplinas conllevaban mecanismos narrativos y no estaban desligadas de ellos.

Esta manera de contar historias fue desapareciendo a medida que el cine fue encontrando su propio lenguaje estético y narrativo, aparecieron los encuadres con distintos ángulos, planos y distancias focales y la noción del montaje.



Tanto la pintura que se realizó a partir del renacimiento, como el cine buscan trasladar un espacio tridimensional a uno bidimensional, la perspectiva es un arma de doble filo ya que tener la necesidad de representar fielmente la realidad crea universos artificiales muy parecidos a los “reales” pero con un punto de vista que no siempre es percibido por la representación fiel. Jaques Amount, un importante teórico que analiza el trasvase de la pintura en el cine plantea que el sistema perspectivo es testimonio de una elección ideológica o simbólica: “hacer de la visión humana la regla de representación, tomar el ojo como modelo de la visión es una ideología como cualquier otra, aunque nos parezca más natural.” (Amount, 1997, p. 109).

La representación de imágenes ha progresado en su grado de verosimilitud y parecido a la realidad, desde la pintura, siendo un evidente intento de plasmar ideas o percepciones de la realidad en un lienzo, a la fotografía que se basa en el rastro de realidad capturado en ese instante, al cine que explora el movimiento y su conjunción con el sonido, y que muestra representaciones de realidad que por más plásticas o artificiales que sean en relación a la realidad consensuada, son verosímiles y muy naturales en cuanto el espectador accede al pacto ficcional heredado del teatro y la literatura.

A pesar que el cine se consolidó como un arte narrativo por excelencia, el encuadre cinematográfico nunca se deslindó de las propiedades del cuadro pictórico. Ha habido varias reflexiones teóricas acerca de cómo la pintura tiene una conexión no solamente histórica con el cine, si no también intermediática.

El artista estadounidense Dick Higgins fue uno de los primeros en emplear la noción de intermedia, en un ensayo que publicó en 1963 pero no fue hasta la década de 1990 que se profundizó la reflexión teórica sobre la asociación entre la intermedialidad y la aparición de nuevas tecnologías. En su profuso estudio titulado *Intermedialität* (2002), Irina Rajewsky distingue la intermedialidad de la intramedialida, indicando que el primero es un fenómeno en el que se combinan distintos medios (literatura y cine, teatro y cine, música y diseño gráfico, entre otras) y el segundo un fenómeno en el que, por el contrario, no se produce una transgresión de medios (2002, p.12).



Un recurso muy utilizado de la intramedialidad es la intertextualidad, entendiendo como la referencia de un texto en otro texto; bajo este enfoque la filósofa y psicoanalista Julia Kristeva, identifica la relación entre un texto y otro, producto del establecimiento de un diálogo: “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (Kristeva, 1978, p. 190).

La revista de Estudios Culturales. Cultura, lenguaje y representación, de la Universidad Jaume I (Castellón, España), dedicó un número monográfico al concepto de intermedialidad y en cuya presentación los editores señalan que:

“La intermedialidad se asocia con la difuminación de las tradicionales fronteras formales y de géneros propiciada por la incorporación de los medios digitales a las prácticas culturales. Esto ha llevado a la aparición de espacios intermediales entre modelos de representación y creación de significados, así como a la proliferación de textos, intertextos, hipertextos, hiperficciones, a los que se asocian diferentes actos de redefinición del medio de representación, transmedialidad, multimedia, hipermedia, con la creciente confusión de las realidades asociadas a tales actos” (Vol. 6, 2008). (Universidad de Jaume I, 2008)

Entonces cuando hablamos de la influencia de la pintura en el cine estamos hablando de una situación intermedia e intertextual en donde ambos medios están absorbiendo el uno del otro características técnicas, estéticas y narrativas además de usar obras preexistentes como significantes para crear significados nuevos.

Para poder llegar al concepto del tableau vivant aplicado al cine citaremos a Esther Gimeno (2011) que nos hace una clara diferencia de las intervenciones de la pintura con el cuadro cinematográfico, distinguiendo la cita intertextual de la expresión intermediaica:

“Por una parte, el lienzo puede aparecer en la película de modo directo, es decir, el cuadro enmarcado aparece como tal en la pantalla. De este modo, tenemos una imagen (pictórica) dentro de otra imagen (cinematográfica). Por otra parte, el cuadro puede aparecer en la pantalla de manera no explícita, es decir, produciéndose un traslado compositivo: la imagen pictórica se integra en la imagen cinematográfica sin que aparezca un marco que separe el cuadro de la



pantalla, en este caso, la pintura queda sutilmente integrada en la película sin que haya distinción entre el encuadre pictórico y el cinematográfico. Dentro de esta segunda categoría (traslado compositivo), podemos distinguir entre las analogías de composición relacionadas con los colores, la iluminación, los contrastes, etc. y los llamados *tableaux vivants*, también conocidos como *efecto cuadro* o *cuadros vivientes*. El *tableau vivant* fílmico consiste en la puesta en escena de una obra pictórica por parte de los personajes de la película”. (p. 220).

Dentro de la primera categoría que propone Gimeno encontramos la intención intertextual de usar otro texto para complementar uno nuevo, mientras en la segunda encontramos nuestra definición de *tableau vivant* en donde el cine y pintura se fusionan por medio de la intermedialidad y la intertextualidad.

El cineasta Luis Buñuel, dentro de su obra incluía reflexiones sobre cómo está estructurada la sociedad haciendo fuertes críticas a la burguesía y a la iglesia católica además de reflexiones sobre los métodos narrativos y estéticos que el cine puede brindar. Buñuel hizo cine en una época en la que todas las artes se estaban deconstruyendo y cuestionando su naturaleza, pero sobre todo en que querían convertirse, era una época en la que la negación de la pureza del arte brindaba posibilidades infinitas de creación. Uno de los cuadros vivientes más famosos de este autor lo encontramos en su película *Viridiana* (Buñuel, 1961) en donde pone en escena una cena entre vagabundos que en un punto se posicionan imitando el famoso cuadro de Leonardo Da Vinci: *La última cena* (1498).

Buñuel se apropia de esta imagen de la cultura popular para resignificar la idea de la última cena, interrumpe toda la narración de la escena de estos vagabundos que logran entrar a una casa burguesa para satisfacer su hambre, citando una imagen que se ha vitalizado con el tiempo y que ha sido la base intertextual en varias obras artísticas que esta a su vez es una cita a uno de los libros más leídos en la historia de la humanidad: La Biblia. Buñuel crea capas narrativas llenas de símbolos y signos que son dignos de apreciar de una manera pictórica y que contienen una micro narración dentro de la imagen congelada pero que no dejan de ser parte de una macro narrativa, es decir, la trama del film.



“De modo más amplio, la semántica (parte de la semiótica) estudia y analiza los procesos de significación de los signos, textos y discursos que circulan diacrónica y sincrónicamente por la sociedad. El uso de la palabra ‘resemantizar’ está relacionado con la anterior, pero indica un proceso inverso, porque busca dar realce a un sentido ya existente, o a uno nuevo recuperado, ya sea en forma total o parcial. (Zecchetto, 2011)

Podemos claramente reconocer la cita intertextual en el film de Buñuel, solo por la disposición de los personajes en el espacio, Buñuel no busca una recreación fiel ya que los objetos y vestimenta de personajes, así como los colores, son completamente diferentes al cuadro de Da Vinci y toma todos los elementos en el cuadro cinematográfico como una potencia para crear capas de significados que aporten a su visión como director.

En la película *Frida* (Taymor, 2002) hay una búsqueda constante por recrear los universos pintados por la mexicana Frida Kahlo. El uso de mucha luz, pocas sombras, colores vibrantes y la poca profundidad de campo son características propias de los cuadros de Frida, de modo que la dirección cinematográfica en el film busca recrear estas características. Hay varios guiños y apariciones de obras famosas de la artista durante todo el film, en la escena de la boda de Frida se recrea el cuadro “*Frida y Diego Rivera*” (1931) en la escena se nota la intención de recrear el cuadro para que se parezca en lo más posible al original, a diferencia de lo que hace Buñuel que abstrae el cuadro de Da Vinci para resignificarlo en el contexto del film, en *Frida* incluso hay una transición de los cuerpos pintados a los cuerpos presentes, podemos ver como se corporalizan las representaciones pintadas de los protagonistas, además que utiliza los mismos colores y profundidad de campo.

Se utiliza la pintura como un dispositivo para narrar la escena de la boda de la pintora con su conocido compañero y también pintor Diego Rivera, a pesar que en la parte superior del cuadro original Frida ha incluido una cinta con información sobre la obra, un recurso habitual de la pintura colonial mexicana. El texto dice lo siguiente: “Aquí nos veis, a mí, Frida Kahlo, junto con mi amado esposo Diego Rivera, pinté estos retratos en la bella ciudad de San Francisco, California, para nuestro amigo Mr. Albert Bender, y fue en el mes de abril del año 1931”



Figura 5. Fotograma de "Frida" de Julie Taymor



Figura 6. "Diego y yo" de Frida Kahlo.

La obra fue pintada casi un año después de la boda de Kahlo, por lo que el film se toman decisiones autorales ante la lectura de la obra, se le atribuye una narrativa que no busca contar la historia de cómo se realizó la pintura, más bien interpretarla y dotarla de significados que aporten a la trama del film.

1.B.2.Cine para una nueva consciencia

Los tableaux vivants también se han empleado en las artes visuales, dejando la carga narrativa del cine a un lado y centrándose en el manejo de la luz, el cuerpo y la acción o performance.

En los años setenta, la industria del cine como se había consolidado: elitista debido a los altos costo de producción, sufrió un golpe inesperado con la aparición de la TV como medio de comunicación masivo y las nuevas tecnologías. Avances tecnológicos hicieron posible la democratización de los artefactos para el registro de video y finalmente era posible adquirir una cámara de video, softwares y hardwares que permitían la edición del video, que además compartían ciertos códigos expresivos y estéticos con la televisión.

Varios artistas usaron al video, en un principio se apropiaron de este medio a manera de crítica y resistencia a la nueva manera de controlar mentes: la televisión y a la



manera más sutil de hacerlo: el cine. Tras años de búsqueda de la especificidad de cada medio de expresión, en que cada soporte artístico buscaba aquello que le era más característico, lo que podríamos definir como su esencia, una nueva generación de artistas había decidido investigar en la dirección opuesta: Nam Jun Paik, Wolf Vostell, Shigeo Kubota, Joseph Beuys, Bruce Nauman incluso más adelante Warhol y Pipilotti Ritz usaron el video como un espejo, como una extensión del cuerpo en donde se lo puede modificar o jugar con él, también como una ventana que muestra una realidad al mundo por lo que todos estos artistas siempre cuestionaron a la manera en la que el cine y las imágenes eran consumidas.

La idea del campo expandido fue explorada en un primer momento por Rosalind Krauss, quien busca expandir las dimensionalidades de una obra de arte negando lo que esta es y deduciendo aquello que puede llegar a ser a partir de ésta negación como indicó Krauss en su libro llamado *La escultura llevada al campo expandido (1979)*. Algunos de aquellos resultados: la mixtificación, la transgenericidad, la ruptura de moldes y el juego combinatorio han sido los rasgos definatorios del arte de las dos últimas décadas.

“Uno ya no puede especializarse en una sola disciplina y esperar sinceramente expresar una pintura clara de sus relaciones en el entorno. Esto es especialmente cierto en el caso de una red de intermedios de cine y televisión, la cual ahora funciona nada menos que como el sistema nervioso de la humanidad” (Youngblood, 1970, 57).

Habitualmente el video es considerado estrictamente como un medio de representación temporal, pero debido a su naturaleza tecnológica, no solo da relevancia al tiempo, sino también al espacio particularmente debido a su modo de presentación. En la década de 1970, la forma habitual de visualización de video y del video arte se basó en el televisor cúbico, un objeto espacial muy diferente del método tradicional de



mostrar el cine en pantalla plana.



Figura 7. Videoinstalación "Fishes Flies On Sky" de Nam Jum Paik

Al mismo tiempo, Nam Jum Paik estaba aplicando estos conceptos al rededor del video y el audiovisual; negaba los dos los medios de comunicación con más poder en ese tiempo, la televisión y el cine. Jum Paik es un artista contemporáneo muy completo, en su obra *Fish Flies On Sky* (Paik, 1983) logra expandir el video hacia la instalación. En esta obra el concepto que se deduce a partir del nombre de la obra, “ver peces en el cielo” juega y se ve a apoyado no solo en el video, sino en la espacialidad. Logra esto al disponer los videos en el techo de la galería y debajo de estos unos sillones en donde el espectador puede acostarse y, de hecho, ver peces en el “volando en el cielo”.

Finalmente se consolida el campo expandido en el cine con el libro que escribe Gene Youngblood en 1970 titulado “Expanded Cinema” en donde se considera por primera vez al video como forma de arte y en él propone un cine que sale de sus estándares comunes y que será consumido por una nueva y expandida conciencia.



“Estoy escribiendo a fines de la era del cine como lo conocemos en la actualidad, el comienzo de una era de intercambio de imágenes entre hombre y hombre. El cine, según Godard, es verdad veinticuatro veces por segundo. La verdad es esta: con la posibilidad de que cada hombre sobre la Tierra nazca como un éxito físico no existe un hombre arquetípico a quien uno puede utilizar en la manera culturalmente elitista y cada hombre se convierte en el sujeto de su propio estudio.” (Youngblood, 1970, p. 65)

Para Youngblood es imperante poder cuestionar al cine no solo como una disciplina o un arte, más bien es importante entender la potencia de creación de realidad o de “nueva naturaleza” que tiene, propone una manera de vida en la que la subjetividad de cada individuo es muy propia y única atacando a los sistemas mainstream que unifican discursos y estilemas artísticos. “El entretenimiento comercial ópera en contra del arte, explota la alienación y hastío del público perpetuando un sistema de respuesta condicionada a las fórmulas. El entretenimiento comercial no solo no es creativo, verdaderamente destruye la habilidad del público para apreciar el proceso creativo y participar de él.” (Youngblood, 1970, p.74).

Este teórico propone un cine en el que las limitantes entre espectador y autor desaparezcan, un cine en donde un concepto universal sea lo que guía la experiencia sensorial cinematográfica y que no sea una imposición desde el artista que apele a la manipulación de los sentidos del espectador, mas bien, que exista la retroalimentación y que el espectador forje su propia ficción dentro de este cine.

“Debido a que es enteramente personal, no se basa en argumento identificable alguno y no es probable. El espectador está obligado a crear junto con la película, a interpretar para sí mismo lo que está vivenciando. Si la información (ya sea concepto o diseño) revela algún aspecto previamente ignorado de la relación del espectador con el universo/ambiente o proporciona un lenguaje con el cual conceptualizar viejas realidades más efectivamente, el espectador recrea ese descubrimiento junto con el artista” (Youngblood, 1970, p.84)

El cine, siendo un arte tan nuevo y complejo se ha dejado nutrir e hibridar por las distintas artes siendo la pintura una de las primordiales. Es evidente que en los encuadres



cinematográficos hay una lógica pictórica, sea en la composición o en el color, pero siempre limitándose en la cuestión temporal.

El tableau vivant se ha convertido en una herramienta expandida del cine, en donde se confrontan lo pictórico con lo cinematográfico, dándole movimiento a imágenes que tienen una narrativa a partir de los elementos en cuadro y no a partir de la conjunción de imagen+imagen (montaje cinematográfico). Esta lectura de los elementos significantes dentro de la imagen en movimiento, permiten que el espectador y el creador oscilen en sus roles siendo el concepto propuesto por el artista lo que prima y a partir de este crear significados propios, es una propuesta de cine más dinámico, solo el cine puede presentar el paso del tiempo en una imagen, hace una interpretación de la imagen fija expandiendo las posibilidades de lectura de una obra pictórica para un cine que salga de los cines, de las galerías de arte y las paredes y se adhiera a la realidad de cada espectador.

I.C. Teoría Queer.

Al tener un enfoque de género desde la parte conceptual, este proyecto se ha direccionado e incluso enunciado desde la utopía queer, por lo que es importante hacer un recorrido sobre el término hasta llegar al contexto latinoamericano en donde se concibe y de donde se inspira *Las más puras*.

Podemos entender a la teoría queer como la elaboración académica que trata de definir a través de textos las identidades que transitan en la disidencia sexogenérica, que por medio del insulto consigue reafirmar y empoderar realidades identitarias que no son iguales a las hegemónicas, es decir, a lo cis-heterosexual. Las disidencias sexo-genéricas son aquellas sexualidades/identidades que se alejan de lo considerado "normal", para encontrarse con las búsquedas de afectos y expresión identitaria de las periferias sociales.

La palabra inglesa queer como sustantivo significa "maricón", "homosexual", como adjetivo significa "raro", "torcido", "extraño". El término se ha utilizado a lo largo del tiempo como un insulto hasta que en los años setenta tomo fuerza como un movimiento reivindicativo. El término "teoría queer" es un término propuesto en un primer momento por Theresa de Laureti, escritora e investigadora en el campo del



feminismo, el cine y el psicoanálisis y posteriormente cuestionado hasta el cansancio por la filósofa contemporánea Judith Butler. En el libro *Cuerpos que importan* (Butler, 2002), Butler habla sobre como la repetición reiterada de la palabra “queer” a la largo de los años principalmente por grupos homo y transfóbicos se ha convertido en un arma con un poder para condenar a personas sexo-genero diversas como realidades erróneas, falsas o que no debería existir.

Para poder entender el poder de estas expresiones performativas, Butler nos pone como ejemplo la práctica heterosexualizadora del matrimonio, cuando el abogado dice “Os declaro marido y mujer” se vuelve una realidad porque se dice e implícitamente se cita una constitución que le confiere un poder, y a la vez cita a todo un sistema que controla a través de estos poderes deliberadamente dados. ¿Hasta qué punto con el paso del tiempo la palabra queer ha cambiado completamente de significado y cuándo es que determinarse como queer nos vuelva a hacer caer en ese estado mental de disidencia o de error?

La interseccionalidad juega un papel clave en el entendimiento de la discriminación y la determinación de lo socialmente aceptado o no, este término es atribuido a Kimberlé Crenshaw académica estadounidense y activista dentro del feminismo y los estudios críticos de la raza. Dentro de este concepto es importante el reconocimiento de los privilegios que existen en las dinámicas sociales y como estos hacen que los grupos hegemónicos preservan estrategias (consientes o no) para preservar su posición de supremacía.

Según Lucas Platero, psicólogo y activista Lgbtiq+ “Se podría definir la interseccionalidad como un proceso que contribuye a generar conciencia sobre cómo diferentes fuentes estructurales de desigualdad (u “organizadores sociales”) mantienen relaciones recíprocas.” Es un enfoque que subraya que el género, la etnia, la clase o la orientación sexual, como otras categorías sociales, lejos de ser “naturales” o “biológicas”, son construidas y están interrelacionadas. (Platero, 2014)

Ange-Marie Hancock teoriza en que consiste un enfoque político interseccional y encuentra tres tipos: el unitario; que considera un solo eje de desigualdad por ejemplo el feminismo radical que muchas veces se centra en el análisis del genero exclusivamente,



uno múltiple que considera dos ejes de discriminación como: el racismo y el sexismo y uno interseccional que analiza todas las aristas de la opresión como preguntas empíricas que son abiertas a discusiones y análisis tomando en cuenta los contextos historias, temporales y demográficos.

Se podría decir que el termino queer aparece para resignificar los estudios de la diversidad sexo genérica en los años noventa, proveniente de un feminismo que busca alejarse de las visiones anglosajonas de la construcción de la “mujer” vista solo desde la categoría género, muchas veces sin tomar en cuenta otras categorías de discriminación y opresión como: la etnia, la clase social, la edad y cualquier otra categoría social. Esta expresión del pensamiento crítico, como es la teoría queer, está fuertemente emparentada con el anti-racismo, la post-colonialidad, los estudios críticos de la diversidad funcional o el propio feminismo de la tercera ola, que en su conjunto presentan batalla frente a la idea de la normalidad.

Hasta la fecha el movimiento ha ido creciendo hasta desembocar en una gran cantidad de textos y obras artísticas (desde lo plástico a lo cinematográfico) que trabajan con el concepto de las disidencias de género y la abolición del binarismo estructural.

1.C.1. De lo queer a lo marica.

En un arduo trabajo para poder definir una teoría que define lo indefinible, varias autoras han tratado de entender cómo opera la teoría queer en Latinoamérica, muchas de ellas llegando a la conclusión que ser “marica” tiene connotaciones propias que muchas veces se alejan de las teorías anglosajonas y europeas.

Desde siempre se ha buscado desplazar lo queer hacia Latinoamérica, pero el término no puede ser traducido con exactitud, ya que muchas veces pierde el sentido de todo lo que abarca. Paco Vidarte en su libro *Ética Marica*, 2007 hace un análisis sobre cómo las “teorías queer” se han tergiversado enfocándose solo en la diversidad sexual muchas veces olvidándose que la identidad es un tejido tanto de privilegios como ejes de opresión.

“... la homofobia, como forma sistémica de opresión, forma un entramado muy tupido con el resto de formas de opresión, está imbricada con ellas, articulada con ellas



de tal modo que, si tiras de un extremo, el nudo se aprieta por el otro, y si aflojas un cabo, tensas otro (...) ¿Con qué derecho vamos a exigirle a un hetero que no sea homófobo si nosotras somos tránsfobas o racistas?” (Vidarte, 2007)

Paco Vidarte hace una fuerte crítica sin tapujos a su propia comunidad LGBTIQ, denunciando muchas veces el enfoque de ciertos grupos activistas y personas políticamente activistas que tienen un discurso enfocado en la liberación sexual, pero son discursos blanqueados socialmente, es decir, olvidan la interseccionalidad de la identidad.

“Todos somos a la vez marginados y opresores. Y ese es el núcleo del poder y de la fuerza del sistema social de dominación de unas minorías por otras, de unas mayorías por otras, de unas minorías por otras mayorías. La marica misógina está alimentando el complejo entramado del poder represivo. El ecuatoriano homófobo está alimentando la bestia de la xenofobia. El nazi marica está alimentando la homofobia. Lo único que quiere el poder es que nos pisemos unos a otros el cuello por distintos motivos (...) La clase poderosa se divierte viendo cómo los desgraciados se putean entre ellos y, en vez de ser solidarios, prefieren descargar su rabia unos con otros, debilitándose, perdiendo toda posibilidad de cohesión como grupo de resistencia frente al verdadero poder opresor.” (Vidarte, 2007, p. 25)

Esta cita en un enunciado que muestra una diferenciación entre lo “marica” y lo “gay”, la teoría marica no quiere que los “homosexuales” sean aceptados en la “sociedad”, más bien quiere alejarse de todos los cánones e imposiciones sistemáticas y la manera de hacer esto es ser consciente de tu lugar de privilegios y usarlos para amparar al otro desde la empatía y el amor.



Figura 8. Las Yeguas del Apocalipsis recriando "Las dos Fridas" de Frida Kahlo

En un principio se cuestionó el término queer sin encontrar una definición que represente todo lo que el término anglosajón determina, posteriormente los teóricos y activistas latinoamericanos se dieron cuenta que la traducción es inexacta más allá del término lingüístico y más bien es necesario una re-contextualización en países latinos que tienen otros procesos deconstructivos con lógicas interseccionales distintas a las europeas y norteamericanas. Uno de los autores más influyentes de la “teoría marica” es el artista plástico y literato Pedro Lemebel quien creó su vida y su obra artística basándose en el activismo militante desde las trincheras de la mariconería en el Chile post dictadura. En su libro de crónicas *Loco Afán* anota:

“Mientras en Valparaíso los travestis eran arriados a culatazos a los barcos de la marina, para nuestra memoria la película de Ibáñez y su crucero del horror. Pero entonces nadie creía que eso era cierto, y, por último, esos cuerpos escarchados de moretones eran desechos ordinarios de la homosexualidad criolla que ojeaba en las revistas de moda las imágenes importadas del gay parade internacional.



[...]Tan distante de esta realidad ilegal de crímenes impunes, del goteo de maricas charqueados por la tinta roja de algún diario, expuestos en su palidez de castigo la reiteración de las puñaladas en el borde plateado de costilla apátrida. Cadáver sobre cadáver tejen nuestra historia en punto de cruz lacre (2000, p.125-126).”

Lemebel no puede desligar su condición de clase y etnia de su mariconería, él está consciente de que las cadenas que tenemos los maricas en Latinoamérica son diferentes a las que tienen los “gays” o las personas “queer” en países de primer mundo. Lemebel estaba consciente de los procesos neocolonizadores y los rechazaba a toda costa, para él era importante la descolonización del deseo y del saber; era importante ver al pasado para poder entender el presente e imaginar posibles futuros.

En la búsqueda imposible de situar lo queer en Latinoamérica, y digo imposible porque no se puede reducir todo un conjunto de historias y culturas a una teoría, encuentro necesario y fundamental replantearse y ser extremadamente críticos con imposiciones de países hegemónicos. Es imprescindible ver y analizar todos los ejes que nos atraviesan como: la neocolonización, el imperialismo, el estigma racial, y la supremacía blanca que hasta el día de hoy son los pilares de la discriminación y la opresión de identidades no hegemónicas.

I.C.2. Estética *Queer* en el cine underground.

En los años 70 la teoría *queer* creó un nuevo paradigma en varias artistas e intelectuales, rápidamente la teoría se asentó dentro de prácticas artísticas como la música, las artes visuales y por su puesto el cine. Es una paradoja decir qué es lo que apareció primero, si las prácticas artísticas queer o la teoría propiamente dicha.

La cultura punk había llegado a su auge, pero seguía cuestionándolo todo incluso a si misma por lo que se fragmentó debido al rechazo de varios integrantes del movimiento hacia la heteronorma y los modelos de vida impuestos hasta ese momento histórico además del cuestionamiento del “ser homosexual” en donde también se replicaban performatividades y paradigmas que excluían una vez más a identidades *queer*.



Figura 9. Fotograma de "Scorpio Rising" de Keneth Anger

El movimiento Queercore o también llamado Homocore aparece dentro del movimiento rock-punk en Estados Unidos rechazando directamente los medios estilizados con que se representaba a la cultura homosexual y lésbica, al ser un movimiento independiente y disidente los artistas atravesados por este movimiento optaron por prácticas alternativas, como la producción de zines dentro del mundo de la escritura y las artes visuales bidimensionales, esta práctica era conocida también como el correo de brujas y buscaban dar un golpe a los medios masivos de comunicación, específicamente a los diarios que eran manejados por grupos de poder que solo visibilizaban a cuerpos normalizados.

El correo de brujas creaba pequeñas revistas con recopilaciones de trabajos artísticos y de periodismo fuera del circuito común, se los producía y distribuía de manera artesanal e independiente. Dentro del cine hubo un auge en la realización de cortometrajes con microrelatos que se hacían con un bajo presupuesto y generalmente eran atravesados por la cultura pornográfica, el anticatolicismo y la presencia de cuerpos “raros, extravagantes y no binarios”. La consigna de DIY (Do it yourself) influyo directamente en los códigos estéticos de este cine, los departamentos de realización de cine se adaptaban a los recursos que tenían, y en un principio se utilizaban actores y actrices locales y lejanos del star system de ese momento, que después fueron catapultados hacia una fama mundial.



Figura 10. Fotograma de "Pleasure of Dome" de Keneth Anger.

Uno de los representantes más influyentes de este tipo de cine fue Keneth Anger, quien realizó aproximadamente 40 cortometrajes en donde se visibilizaban a los homosexuales desde un punto de vista homoerótico y cargado de iconografía fetichista y satánica que reforzaba el concepto de lo *queer* abrazando a otras prácticas sexuales que eran catalogadas como perversiones y desviaciones.

John Waters es un director de cine estadounidense muy conocido por películas de cine de culto, comenzó haciendo películas de bajo presupuesto junto a sus amigos del barrio en el que residía en Baltimore, Maryland. Waters es uno de los herederos de la corriente queercore y en su trabajo podemos ver la influencia del antes ya citado Keneth Anger. Waters se centra en la realización de películas con temas escatológicos junto a un grupo de actores y actrices que transgreden los límites del cuerpo conocidos como "The Dreamers".

Las películas de Waters realizadas hasta finales de los ochenta tienen una estética y un discurso que habita la corriente del "camp" que tiene que ver con lo exagerado, lo absurdo y con el arte kitsch, definido por Clement Greengarb como: "El Kitsch es mecánico y opera mediante fórmulas. Kitsch es una experiencia indirecta y sensaciones falsas. El Kitsch cambia según el estilo, pero permanece siempre igual. Kitsch es el epítome de



todo lo que es ilegítimo en la vida de nuestro tiempo. Kitsch pretende no exigir nada a sus clientes excepto su dinero, ni siquiera su tiempo.” (Greenberg, 1939)

Es importante saber que tanto el Kitsch como lo Camp son sensibilidades estética, es decir se puede manifestar no solo en el cine también en la moda, la escultura, el diseño, incluso puede llegar a ser una forma de vida, como Divine, la musa de Waters, que era un personaje que no solo estaba en este tipo de películas si no, convivía en esta realidad. Para poder entender un poco más sobre el camp, citaremos un par de “notas” como las llama Susan Sontag, una filósofa estadounidense que en 1954 escribe un ensayo llamado “Notes on Camp” en donde trata de definir lo camp a partir de pequeñas notas partiendo desde el principio que el camp es indefinible.

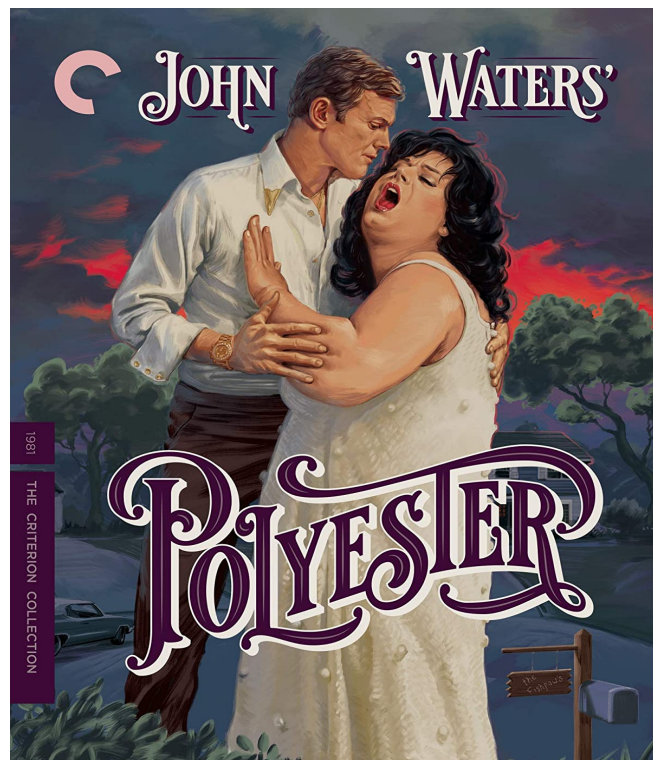


Figura 11. Afiche del film "Polyester" de John Waters protagonizado por Divine.

“El camp lo ve todo entre comillas. No será una lámpara, sino una «lámpara»; no una mujer, sino una «mujer». Percibir lo camp en los objetos y las personas es comprender el Ser-como-Representación-de-un-Papel. Es la más alta expresión, en la sensibilidad, de la metáfora de la vida como teatro.” (Sontag, 2018)



Sontag no habla de la belleza o la naturalidad, más bien del artificio y la reproducción humana sobre ciertos preceptos sociales que se toman muy en serio, en los films de Waters al ver a Divine, una “drag queen” que exagera al máximo las propiedades femeninas se cuestiona el “ser mujer”. Vemos a Divine encarnando roles impuestos a las identidades femeninas como de “madre” o “ama de casa” para develar el artificio que se crea al hacer películas de ficción, Waters busca romper la ficción para que los espectadores reconozcan que el cine es nada más que una construcción de una realidad que por más natural y verosímil que parezca tiene un punto de vista y una ideología.



Figura 12. Divine en "Pink Flamingos" de John Waters.

“La cuestión no es «¿por qué el travestismo, la imitación, la teatralidad?». La cuestión es, más bien, «¿cuándo el travestismo, la elegante teatralidad, adquieren el específico sabor camp?»” (Sontag, 2018)

Sontag propone que esta sensibilidad estética no es dual, más bien oscila entre los extremos, se pasea entre la vida y el arte y nos permite leer el mundo desde las performatividades y entender cómo la realidad existe a partir de decisiones conscientes o inconscientes.



El travestismo y la visibilización de identidades no binarias también debe ser cuestionado, hay momentos en que esta “visibilización” responde a una lógica hegemónica que muestra identidades trans muy superficialmente convirtiéndolas en un estereotipo, como la práctica de muchas instituciones conocida como el “Pink Washing”. *Breast Cancer Action* una organización benéfica que ayuda a las mujeres con cancer creó la campaña *Think before pink* traducida al español como: “*piensa antes de comprar rosa*” para identificar a las empresas que pretendían apoyar a las mujeres con cáncer de mama, pero en realidad solo buscaban añadirle una capa de ayuda social a su estrategia de ventas, esto se trasladó hacia la comunidad LGBTIQ+ en donde varias empresas e instituciones bajo el pronunciamiento “Gay Friendly” buscan mantener la mismas lógicas opresoras pero tener a los grupos marginalizados consumiendo de sus productos y renovando los límites de las performatividades aceptadas pero solo si siguen cumpliendo lógicas patriarcales y heteronormativas.

Cerramos el capítulo uno asentando las ideas de Gene Youngblood de un cine para una nueva conciencia en donde contrastamos con las otras expresiones artísticas estudiadas: el *cine queer* y la *pintura de la Escuela Quiteña* que a pesar de ser alejadas por cuestiones geográficas y discursivas las contraponemos y las abrazamos como parte de la iconografía que atraviesa las vidas de varias personas maricas que han habitado el territorio ecuatoriano. Podemos evidenciar las secuelas de la colonización y como nos siguen afectando en varios planos en las intersecciones que interpelan nuestras identidades, tomamos toda esta información como un arma política de empoderamiento y como un motor para la creación de arte que cree nuevos paradigmas y que no se aleje de la realidad volviéndose una práctica elitista, más bien que dialogue directamente con los problemas políticos cotidianos a partir de la experiencia estética.

En conclusión, en este capítulo hemos revisado herramientas y estilos que han usado tanto la pintura barroca religiosa de la Escuela Quiteña, como el cine de ficción y experimental *queer*, que son las vertientes que se encontrarán frente a frente en la realización de la propuesta artística (capítulo III). Además, se hizo una ardua búsqueda de referentes y metodologías en la técnica de video del *tableaux vivant*, siendo esta una técnica intermediaria que se alimenta del cine y la pintura. Entendemos la aplicación práctica del *tableaux vivant* como una búsqueda constante de una metodología, es decir,



la creación de obras pictóricas-audiovisuales siempre se ha centrado en la innovación visual y narrativa por lo que el concepto de tableaux vivant está en constantes renovaciones.



Capítulo II

Cinema expandido.

Estudios de caso.

Este capítulo conlleva el análisis de casos de estudio en base a obras alineadas a los conceptos pertenecientes al cine expandido. Gene Youngblood en su libro *Expanded Cinema (1997)* trabajó teorías fundamentales sobre este concepto, las cuales son utilizadas como la base investigativa para este apartado de análisis.

Los proyectos seleccionados para su análisis son: del cineasta británico Peter Greenaway: *La ronda de la noche (2007)* en donde nos centraremos en la *recreación de los universos pictóricos* y la importancia de la *intertextualidad* como una herramienta que crea capas de significantes para crear nuevos significados; del video artista Bill Viola: *Mártires (2003)* que es una *instalación de video* que descubre maneras expandidas de mostrar el audiovisual y la utilización del *cuerpo* como herramienta expresiva y finalmente el film ecuatoriano de Miguel Alvear y Patricio Andrade: *Blak Mama (2009)* en donde vamos a analizar parte de la iconografía dentro del cine ecuatoriano y las *trasmutaciones queer* que sufren los personajes dentro del film.

II.A. Estudio de caso: *Nightwatching* de Peter Greenaway

Sinopsis:

Nightwatching (2007) es un film de ficción del reconocido director y pintor Peter Greenaway, en donde se cuenta la historia del famoso pintor holandés Rembrandt van Rijn. En el film se retrata al pintor alrededor del proceso de creación del famoso cuadro del cual el film se apropia del mismo nombre *La ronda de la noche (1624)*. Rembrandt era un pintor neerlandés que tuvo mucho éxito desde muy joven principalmente por hacer retratos de las cortes reales, autoretratos y cuadros que interpretaban pasajes bíblicos, su aporte a la pintura desde su comprensión de la luz, el color y el movimiento sigue siendo objeto de estudio en la actualidad. Durante los enfrentamientos entre Inglaterra y Holanda, los militares holandeses buscando reivindicar su imagen, deciden confiarles su retrato grupal. A pesar que esta idea no terminaba de convencer al pintor, accedió debido



a su amada esposa Saskia con quien Rembrandt tuvo un hijo llamado Titus. Después de varias reuniones con varios personajes que aparecen dentro del cuadro, Rembrandt decide alejarse del pedido principal del cuadro y retrata su propia ficción que era un reflejo de lo que él había descifrado que sucedía en ese grupo, una conspiración y varias injusticias que finalmente apuntan a un asesinato.

El cuadro se vuelve una acusación a la milicia holandesa, con lo cual comienza la decadencia del pintor debido al poco apoyo que se le brindaba gracias que las personas que acusaba ocupaban puestos con gran influencia y poder. El film condensa una interpretación del pintor y cineasta Peter Greenaway quien se ha destacado por sus films que han utilizado muchas herramientas propias de la pintura. En la figura 13 podemos ver el cuadro del que parte este director para desarrollar toda una narrativa, siempre desde un punto de empatía con Rembrandt para poder plasmar no solo la época o el contexto histórico pero también su visión como pintor; en la figura 14 vemos un fotograma del film en donde se pone en escena a los militares para que Rembrandt proceda a pintarlos, en este fotograma podemos apreciar el intento de la recreación de la disposición de los puntos de luz y los componentes de vestuario y escenografía, sin incluir los elementos que se suponen han sido agregados



Figura 13. "La ronda de la noche" de Rembrandt van Rijn.



Figura 14. Fotograma de "La ronda de la noche" de Peter Greenaway



II.A.1. Transferencia de la pintura al cine.

“Nightwatching” surge a partir del cuadro homónimo de Rembrandt que fue uno de los últimos cuadros pintados por este artista y que en su contexto no fue bien recibido ni tampoco tuvo tanta importancia como en la actualidad, debido a que en el momento en que estas obras fueron creadas, el barroco debido a su cantidad de adornos y elementos “innecesarios” era visto como deslegítimo. Este cuadro ha servido como uno de los precursores del arte barroco europeo, que, a diferencia de otros retratos institucionales, apuesta por una puesta en escena que se aleja de toda intención de plasmar la realidad y más bien usa varios elementos que dan vida y lecturas múltiples dentro del cuadro.

El arte barroco ha sido varias veces acusado por su poca veracidad que su exceso de adorno es solo símbolo de vanidad y artificio innecesario ante lo que este film específicamente hace hincapié y delata que la puesta en escena pictórica también puede ser una búsqueda más exhaustiva para mostrar una verdad. Uno de los motivos principales por los que este cuadro ha llamado más la atención dentro de la obra de Rembrandt es por los elementos incoherentes dentro del cuadro, a pesar de que es un retrato militar podemos ver una niña que es iluminada por una luz independiente a la del retrato completo, además de un perro que se pasea dentro del cuadro y varios militares que no solo están posando más bien, están representando una acción como tocar los tambores, señalar con el dedo e incluso disparar una pistola.



Figura 15. Fragmento de "La ronda de la noche" de Rembrandt Van Rijn.

Peter Greenaway desarrolla todo un film en donde expone su hipótesis que desencadena una serie de acusaciones de injusticias, abusos e incluso asesinatos de parte de la milicia. Cada elemento es tomado como un símbolo del cual se desarrolla una narrativa compleja que son la base para la creación de las escenas en la película, como ejemplo tomamos a la niña que aparece de forma intrigante en el cuadro, que podemos ver en la figura 15, debido a que está pintada con una luz que difiere con la luz general del cuadro y que no es consumida por las sombras; varios análisis del cuadro señalan que esta figura es una representación de Saskia, la esposa del pintor. Greenaway crea una narrativa que difiere con estos análisis ya que crea un personaje externo que en un principio aparece como una manifestación surreal pero que poco a poco cobra sentido y este es uno de los motores principales para que Rembrandt “descubra” las atrocidades de la milicia. Me parece importante recalcar que Rembrandt no toma el cuadro para recrearlo simplemente, más bien, busca una reivindicación de los cuerpos que están pintados dando otros sentidos desde una teoría propia pero que esta todo el tiempo haciendo citas a la vida del autor, es por esto que este film es considerado como una bio-pic ya que sin duda retrata la vida del pintor alrededor del dispositivo narrativo que en este caso es el cuadro de donde se despliegan todas estas aristas narrativas y estilísticas.

Jean-Luc Godard quien era amigo de Greenaway también hace una recreación en su film *Passion* (1982), en donde recrea el famoso cuadro siempre siendo fiel a su estilo como director, el cuadro viviente que se recrea es una pausa a la macro narrativa del film



para hacer una cita a Rembrandt y su necesidad por develar el hecho de que estamos frente a una obra de arte que es una representación de la realidad que atraviesa una visión propia del autor.



Figura 16. Fotograma de "Passion" de Jean Luc Godard.

II.A.2. Recreación de universos pictóricos.

Greenaway no solo toma el cuadro como partida para la narración del film, el director se sumerge en el universo pictórico que Rembrandt ha desarrollado en toda su obra para transmitirla desde la iluminación, la dirección de arte, la puesta en escena, y la dirección fotográfica. Toda la película utiliza elementos significantes que adornan el cuadro, el estilo barroco propio de la pintura europea del siglo XVI se ve vertida cada parte del film. Uno de los recursos que Greenaway comparte con Rembrandt es la puesta en escena, la necesidad constante de friccionar la realidad, ambos viven entre la realidad y la ficción, entre la teatralidad de la vida y el traslado de la luz desde espacios tridimensionales a bidimensionales.

Uno del recurso que más llama la atención en el film es el uso del “confesionario” en donde los personajes rompen la cuarta pared para dirigirse directamente al espectador, con esto se devela el artificio cinematográfico y se vuelve consiente al espectador que está presenciando una construcción de la realidad. Dentro de los confesionarios los



personajes cuentan sus procesos internos y se mantiene la composición recargada del cuadro fílmico llenándolo de personajes que no aportan nada en el desarrollo de la historia, insertando los famosos bodegones de naturaleza muerta y usando fuentes de luz puntuales e intensas creando el característico claro-oscuro barroco haciendo que la profundidad de campo se pierda en la oscuridad.



Figura 17 Fotograma de "La ronda de la noche" de Peter Greenaway

II.B. Estudio de Caso: *Mártires* de Bill Viola

Bill Viola es un artista contemporáneo que se ha convertido en uno de los creadores visuales más influyentes siendo reconocido por la utilización de los nuevos medios entre esos: la instalación, el video arte y el performance; sus obras giran alrededor de preguntas sobre la condición humana como la muerte, la espiritualidad y la consciencia. *Martyrs (Earth, Air, Fire, Water)* (2014) es una video-instalación que está compuesta por cuatro pantallas dispuestas verticalmente en donde se presentan 4 diferentes videos compuestos principalmente por un cuerpo humano que interactúa con cada uno de los 4 elementos de la naturaleza. Un montón de tierra se desploma sobre uno de ellos, el aire sopla con intensidad, el fuego arde sin temor y el agua cae violentamente y ante estas fuerzas los cuerpos resisten sin rastro alguno de temor, duda o miedo. El concepto de esta obra visual nace dentro de la lógica cristiana, de donde se toman las figuras de los mártires, quienes eran personajes que morían por defender su fé, muchas



veces de formas violentas y llenas de tortura, para descontextualizarla de la lógica religiosa y asentarla en un plano más espiritual. Viola introduce los elementos propios de la naturaleza como una metáfora del sacrificio de la vida propia por un ideal interno o una fuerza superior. Este trabajo de Viola tiene connotaciones espirituales que, a pesar de usar figuras que provienen de la religión, la trasciende y se posa en un estado de conciencia que se convierte en una ventana para vernos a nosotros mismos y acompañarnos a descifrar cuales son nuestros ideales por los que estamos dispuestos a sacrificar nuestra vida entera. Esta obra fue creada para su exposición permanente en la catedral de San Paul en el Reino Unido en el año 2014, en donde permanece como una atracción más dentro de este templo y es visitada por cientos de personas diariamente aunque también ha sido expuesta en galerías y otros templos religiosos como el Tate Museum en 2014 y la iglesia Auckland Castle en 2015.



Figura 18. Fotogramas de la videoinstalación multipantalla "Mártires" de Bill Viola.

II.B.1 El cuadro en el espacio instalativo como dispositivo en movimiento.

El trabajo de Bill Viola definitivamente es el heredero más reconocido de toda la corriente de pensamiento desde el cine expandido, en una serie de charlas sobre el arte contemporáneo que organizó el Museo del Prado hace algunos años, Bill Viola cuenta como al ver la pintura de una Madonna en el momento en que su padre estaba pasando



por un momento crítico en su salud comenzó a llorar descontroladamente: “No me podía controlar. Era abrumador... ese brote de emoción tenía que ver con mi padre, pero también con la imagen. Había una mujer llorando delante de mí, que lloraba por mí, por nosotros”, reflexionaba el artista concluyendo: “La línea entre el arte y la vida desapareció para siempre” (Nueva York, 1951). Estas frases del artista, nos permiten entender un poco más sobre su obra y también sobre su proceso creativo, es evidente que este artista se alimenta del arte desde una actitud estética que logra despojarse de toda carga ideológica banal para conectar con la espiritualidad humana generando empatía desde lo sensorial y mas no construyéndola con los artificios típicos del cine de ficción/documental.

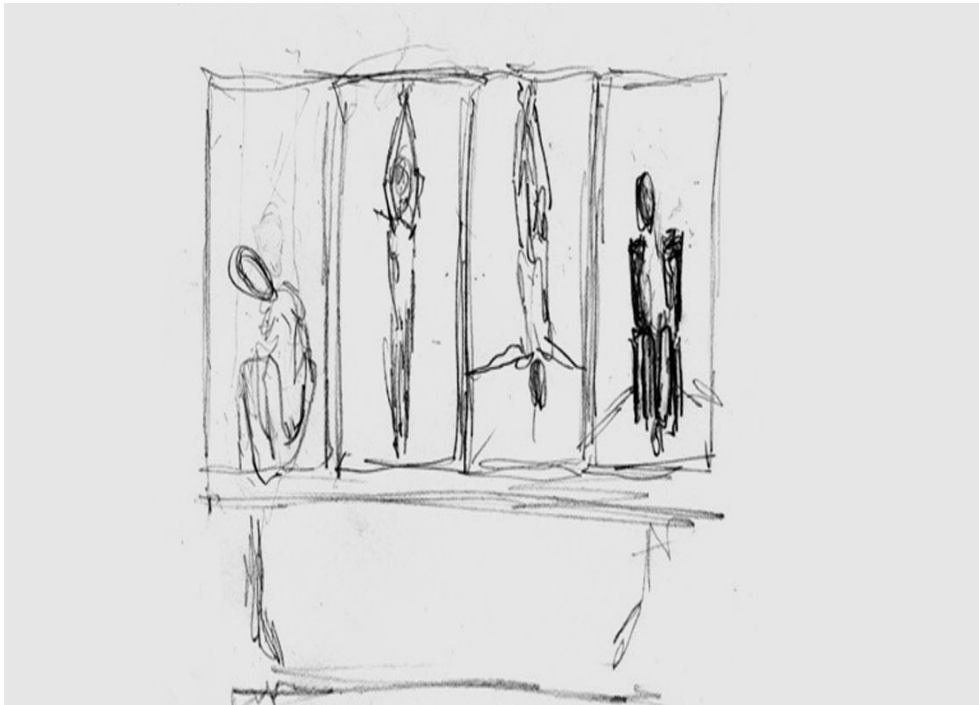


Figura 19. Bocetos de Bill Viola para "Mártires"

Viola concibe *Mártires* para ser expuesta en 2014 junto a varias obras de arte católico dentro de la catedral de San Pablo en Inglaterra, la instalación no crea un espacio “ficticio”, más bien es el resultado de una intervención a un espacio que ya tiene su propia carga historia y simbólica alimentando el punto de enunciación del artista quien ya ha desdibujado la línea entre arte y vida y pretende compartir esta sensación con los asistentes a la iglesia. A pesar que es una instalación de video podemos ver referentes pictóricos que se manifiestan por el uso de la luz dentro del video, pero también la disposición de los videos en el espacio y como el espectador accede a ellos para vivir la experiencia.



El artista dispone las pantallas de forma vertical como una herramienta para configurar una manera en la que los videos puedan ser percibidos desde una perspectiva pictórica permitiendo mostrar el cuerpo completo de él o la protagonista.

El hecho que mártires se nos presente como una videoinstalación brinda una gran libertad desde el punto de vista del espectador, ya que nos permite tomar decisiones sobre: cuanto tiempo ver y que ver, por lo que la experiencia estética depende de la voluntad de quien se encuentra afectado por la obra de arte. No existe una conjunción de planos, los cuatro cuadros se exponen simultáneamente y la progresión se da dentro del mismo plano que nunca cambia su valor narrativo manteniendose en un constante plano general creando una experiencia que de cierto modo involucra más que solo observar una pantalla, también es una experiencia sensorial que está superditada a la experiencia personal.



Figura 20 . "Mártires" interactuando con actividades en la catedral de San Pablo.

II.B.2 El cuerpo como herramienta expandida del video.

El cuerpo es entonces importante dentro de este proyecto no solo cuando el espectador experimenta la instalación, también dentro del video y la puesta en escena que nos presenta. Además de los 4 elementos que están claramente presentados en la obra de Viola, el cuerpo humano es la figura central que interactúa directamente con estos



estímulos naturales. Bill Viola crea una puesta en escena desde lo performático, entendido como la hiperbolización de un aspecto de la realidad del cuerpo que se presenta, es una puesta en escena que se aleja de las lógicas artificiosas de la puesta en escena teatral que busca representar ficciones creadas por el guionista o director sino que propone una acción viva, no simulada, que se construye mientras se realiza, con un alto grado de improvisación, y que intencionadamente estimula la apreciación abierta de los espectadores.

“El performance entonces se alinea al arte conceptual investigando procedimientos para el desafío de ideologías políticas a partir de prácticas sensoriales más abiertas, trabajando en los límites de “culturas, géneros, oficios y formas artísticas [...] invirtiendo estructuras sociales [...] un travestismo cultural” (Gómez-Peña, 2005).

El autor trabaja con cuerpos sin darles una connotación ficticia, no los toma como personajes que están dispuestos a representar acciones para “manipular” la percepción del espectador, más bien, aprovecha las cualidades simbólicas y estéticas que presenta un cuerpo desde sí mismo, apostando por lo performativo buscando crear significados junto al espectador.

El término video performance aparece como un fenómeno intermediario en donde el video y el performance comparten características propias y se nutren las unas de las otras para crear una obra en donde el artista, el espectador y la obra de arte oscilen entre sus funciones, es decir, el espectador en cierto punto se convierte en el artista ya que también crea lecturas en la obra a partir de su interacción directa o indirecta ante la obra. El performance nace desde los años 20 con los futuristas y los dadaístas hacia acciones artísticas que aunque mantenían ciertas lógicas teatrales también negaban las mismas, varias de estas acciones se llevaban a cabo en el conocido Cabaret Voltaire que era un espacio de exhibición artística pero también de experimentación y exploración de nuevas posibilidades expresivas, este arte se consolida en los años 70 con artistas como: Marina Abramovic, Josph Bueys, Yoko Ono, Wolf Vostell y dentro de América Latina con Pedro Lemebel y Anna Mendieta.



La performance utiliza como herramienta principalmente al cuerpo, que se relaciona inmediatamente con el tiempo y el espacio, estas tres variables permiten crear códigos que son leídos por los espectadores quienes son también parte esencial de las obras de arte performáticas. Es importante entender a la performance como una plataforma de creación y exhibición artística que está sujeta a varios cambios y oscilaciones de significados. En varias performances el artista oscila entre ser el creador, parte de la obra (*performer*), y ser espectador por lo que estos componentes están en constante cambio dependiendo la sinergia que se necesita en ese espacio y tiempo específicos. Al depender de una temporalidad y espacialidad específica para que la obra sea creada y observada este arte es de una naturaleza efímera por lo que varios artistas han buscado hibridarla con medios tecnológicos que permitan alterar y expandir el espacio, tiempo y el cuerpo y la herramienta ideal ha sido el video.

Con la aparición de tecnología portable y accesible varios artistas experimentan desde sus estudios de arte con su cuerpo y el video, aquí me parece importante recalcar que hay una gran diferencia entre el registro de un performance, que no es más que una herramienta para el artista para poder tener una prueba de la existencia de ese performance, mientras que el *video-performance* se concibe tomando en cuenta las características específicas del performance y como se verán apoyadas o potenciadas por la herramienta del video.



Figura 21. Fotogramas de una de las pantallas de "Mártires"

El cuerpo, entonces, es un catalizador de percepciones expandido por la tecnología del video, que se procesa como objeto artístico en función de un producto final que permite al espectador las funciones de *espectautor* por la múltiples re-lecturas que produce el diálogo performer-cámara-video-público, imprimiendo una estética y una manera de consumir-producir cine que se relaciona directamente con los conceptos previamente citados sobre el cine expandido propuesto por Gene Youngblood.

Un elemento clave es la cámara lenta que también apoya al sentimiento de progresión dentro del cuadro mismo, los videos aumentan su ritmo y movimiento progresivamente con la cantidad y fuerza de los elementos que intervienen con el cuerpo.

II.C. Estudio de Caso: *Black Mama* de Miguel Alvear y Patricio Andrade.

Black mama es una película experimental ecuatoriana dirigida por Miguel Alvear y Patricio Andrade, fue estrenada en el año 2009 y es una película un poco controversial, por su narrativa compleja, ya que se introduce en el mundo de los sueños y usa muchos arreglos y adornos, propios del cine neo barroco. En la película se cuenta el viaje de 3



recicladores: Black, Bámbola y I don dance que después de un sueño en donde se les aparece un ser bajado del cielo quien en la película lo presentan como “El ángel exterminador”. En el sueño se ven a sí mismos, bailando en una fiesta típica ecuatoriana conocida como la Mama Negra, al despertar del sueño está claro que el objetivo de nuestros personajes es llegar a Latacunga para ser parte de esta celebración.



Figura 22. Fotograma de "Blak Mama" de Patricio Alvear.

Se podría considerar una road movie o película de viaje, pero el film al adentrarse en este mundo de los sueños, los personajes pueden acceder a estos espacios y tiempos sin ningún impedimento. El interés dramático de la película no se encuentra en la lucha de los personajes por alcanzar su objetivo ante una fuerza antagonista, como pasa en las narraciones aristotélicas. La fuerza dramática está en la composición de significados y significantes que hay en cada escena.

Dentro de la película se marca un recorrido claro de los personajes ya que los espacios que recorren para llegar a la celebración final se anuncian al inicio de cada escena, es así que vemos los rótulos: Las Ofrendas, La Bachata del Amor, La Toma de la Plaza y al final: las Danzas Takis.

La película es toda una odisea en la búsqueda de la identidad ecuatoriana, en donde se exploran los ejes que atraviesan a los ecuatorianos entre los más evidentes: la religión, el devenir, las fiestas paganas y la sensualidad retorcida.



Figura 23. Fotograma de "Blak Mama" de Patricio Alvear.

II.C.1. Identidad barroca traducida en el audiovisual ecuatoriano.

Blak Mama es un ejemplo de la corriente estética neobarroco que ha habitado principalmente en el Cine, tiene un alto contenido de referentes tanto locales (Imágenes religiosas, celebraciones y música tradicional andina), como mundiales (iconos pop, música clásica y electrónica). Todos estos elementos se juntan para crear un sincretismo, que está presente en el día a día de la contemporaneidad ecuatoriana.

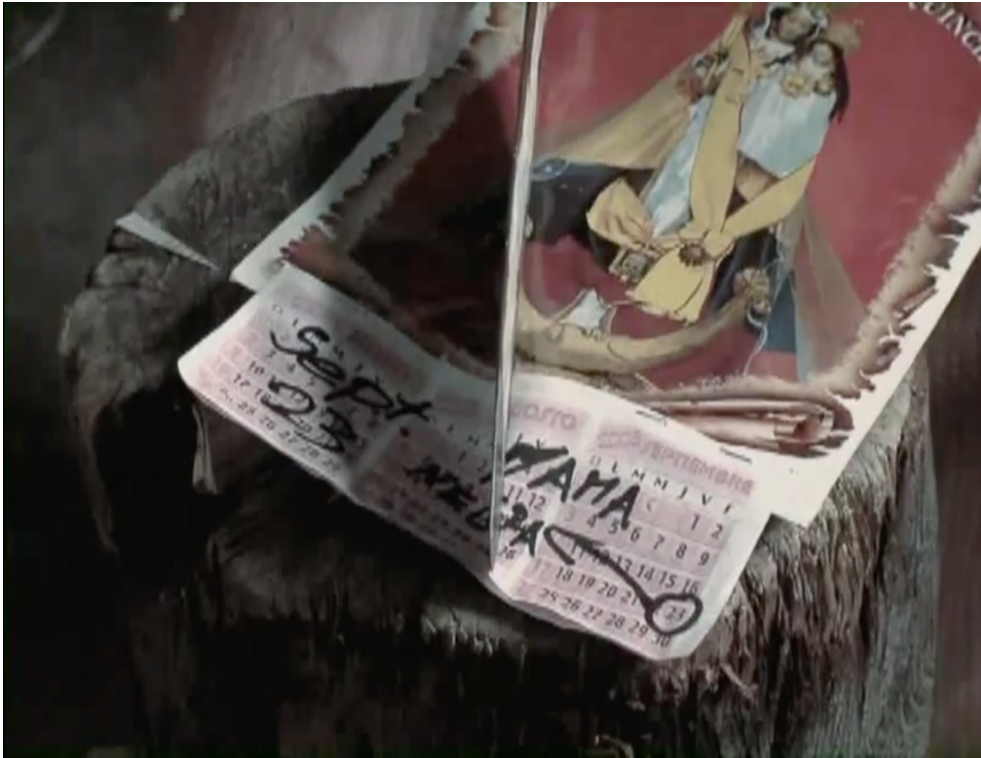


Figura 24. Fotograma de "Blak Mama" de Patricio Alvear.

Black Mama pone capa sobre capa de significantes, haciendo que con la contraposición de estos creen nuevos significados. En la primera escena, cuando los recicladores cortan el papel, entendemos el peso simbólico que tendrán los elementos en el film, todos los elementos tienen una carga intertextual muy pesada, entre ellos están: el antiguo mapa del Ecuador, libros sobre la guerra del CENEP, pinturas de Oswaldo Guayasamín, una estampa de la Virgen del Cisne, fotos de Cristóbal Colón y varias imágenes que se nos han sido heredadas. Entiendo esta escena como una metáfora de la búsqueda de la identidad ecuatoriana, durante la historia hemos sufrido muchísimos sincretismos y mezclas convirtiéndonos en una consecuencia de estas, hemos reciclado partes para armar nuestra identidad, como unos recicladores de arte o cultura ver una mujer cortando con un machete a la virgen María es negar todas las imposiciones culturales que se mantienen en el país al rededor del “ser mujer”, la virgen María presentada como ese ideal al que ya no queremos llegar porque ya nos dimos cuenta que no existe.



En el film siempre se busca adornar las escenas, con capas narrativas y o estéticas, como poner una televisión a sonar con un discurso nacionalista o digitalizar a sus personajes y mostrarlos en videojuego de Pac-Man. Omar Calabrese, semiólogo y crítico de arte encuentra una serie de rasgos y constantes que caracterizan al neobarroco posmoderno: “límite y exceso, desorden y caos, ritmo y repetición, inestabilidad y metamorfosis, detalle y fragmento, nodo y laberinto, complejidad y disolución, "más o menos" y "no sé qué", y distorsión y perversión.” (Calabrese, 1989)



Figura 25. Fotograma de "Blak Mama" de Patricio Alvear.

Las escenas siempre van recargadas de colores, formas y texturas diversas y mezclan elementos de la “alta cultura” como los libros de filosofía o imágenes religiosas y elementos de la “baja cultura” como la muñeca de plástico que aparece en varias escenas; la vestimenta que imita algo elegante pero en su intento al encontrarse con los demás elementos dentro del cuadro cinematográfico falla y la singularidad en la caracterización de los personajes que resignifican las imágenes de poder y pureza religiosa.

II.C.2. Transmutación *Queer*.



Las transformaciones en la película son algo muy importante, no vemos un arco dramático clásico de los personajes, más bien hay escenas en donde los personajes cambian radicalmente en su estética y performatividad. Black se transforma en la mama negra y una imitación de presidente de la república, I don dance pasa de ser un danzante, a un policía y a un bailarín de ballet y Bámbola pasa de ser la concubina, a una reina de belleza y luego una bailarina de ballet. El personaje de Bámbola, no solo cambia en su lógica de personaje dentro del film, también que es interpretado por 3 actrices diferentes: María Belén Moncayo, Amelia Merino, Ana María Paties que se alternan la encarnación de este personaje a lo largo del film. La narración en este film toma elementos cinematográficos dentro de la construcción del guion y la conjunción de escenas, pero añade los elementos pictóricos en donde un solo fotograma ya está narrando su propia historia.

Todos los personajes rozan la estética travesti y los límites que normalmente se imponen en los géneros se ven difuminados. Como la escena en la que Capi Luna seduce al ángel para matarlo, es un ataque homofóbico y de poca tolerancia hacia el otro en donde el agresor finalmente es castigado y se lo convierte en un mortal más por haber matado al Ángel Exterminador, es decir, en la película la lógica católica se “invierte” y es castigado el ser sobrenatural por su acto de violencia homofóbica. Las figuras que vemos (no solo religiosas) tienen significados variables, debido a que en el neo-barroco es común la contraposición de elementos, que les dan a esos elementos significados completamente distintos.



Figura 26. Fotograma de "Blak Mama" de Patricio Alvear.

“Primero, el personaje principal de la fiesta tradicional, la Mama Negra, es un hombre vestido de mujer, un travesti, y para complicar las cosas, una mujer negra ocupa el centro del desfile en una sociedad en donde la gente de piel oscura generalmente es relegada a los estamentos sociales más bajos. Segundo, el título *Blak Mama* es un travestismo, una distorsión del nombre Mama Negra, es decir, Blak no sólo es una imagen reciclada de la del personaje central del festejo de Latacunga, sino también una traducción mal hecha que tiene una falta de ortografía en su origen, o sea, una perla de mal gusto que se deriva de la palabra inglesa *black*. Por último, la película es un travestismo, una relectura trasgresora, de la fiesta en general, porque no sólo la copia, sino que al recrearla la subvierte y rompe con las normas de la celebración original, pues su intención es jugar con lo reprimido, manosear sádicamente esas prendas sin semilla ni carne que habitan en el armario y que nos quieren sobrellevar.” (Herrera, 2012)

Los personajes en este film se ven como esencias que no importa si cambian de cuerpo, podemos como espectadores “sentir” que son ellos. En el film *Bámbola*, *I Don Dance* y *Virgin Wolf* se presentan en distintos momentos de la película con otras formas.

Como conclusión en este capítulo hemos revisado diferentes métodos para materializar los conceptos y crear una obra audiovisual. Hemos revisado como Peter



Geenaway, ha puesto en escena y recreado escenarios a partir de la obra de Rembrandt, todo esto, manejado presupuestos muy altos y con un modelo de distribución más enfocada en el cine de arte, es decir, su presencia en festivales ha sido crucial para su reconocimiento. Mártires de Bill Viola, en donde se maneja un lenguaje cinematográfico enfocado en el cuerpo, nos ha servido como referencia para entender una manera de ver la obra guiada por el espacio instalativo. Bill Viola nos ha entregado las herramientas de un cine no falso, de un cine que crea significados constantemente y de la mano del espectador. Y finalmente, nuestro referente local Blak Mama ha sido una referencia en como la comunidad artística ecuatoriana ha ido evolucionando y al ser tan pequeña y autorreferencial siempre podemos encontrar conexiones identitarias mediante los símbolos.



Capítulo III

Cinema expandido.

Propuesta artística de la video instalación “Las más Puras”.

Después de haber realizado una exhaustiva búsqueda e investigación sobre los pilares estéticos y discursivos de la obra en cuestión, y teniendo en cuenta los fundamentos teóricos y filosóficos que implica la realización de la video instalación “Las Más Puras”. En este capítulo haremos un desglose de elementos que servirán como soporte y referencia durante el proceso de creación de la obra. Es necesario recalcar que al ser una obra de cine experimental y que busca ser consumida por una conciencia expandida, sus procesos y metodologías no serán igual de rígidas que el cine más comercial o cine independiente. El proceso creativo no se detendrá nunca, ni después de la exposición de la obra. Las más puras será un fantasma que será alimentando y aparecerá en nuestra conciencia e inconciencia por siempre.

III.A. La resemantización de pinturas religiosas

III.A.1. Recomposición del cuadro

Los videos expuestos en la videoinstalación ahondan en la idea del tableau vivant que recrea el universo pictórico explorado por los pintores barrocos de la Escuela Quiteña, lo principal será mantener la misma lógica de la composición. Los cuadros escogidos al tener un formato vertical, rompen la lógica del wide screen propia del cine más convencional. El cine vertical propone un método compositivo diferente al cine que se proyecta en la pantalla grande, pero es muy similar al de las pinturas barrocas que se centraban en mostrar el cuerpo completo de quién habita el cuadro. Consideramos esencial que el encuadre vertical sea concebido desde el planeamiento del rodaje teniendo en cuenta que la tecnología se ha desarrollado en pro a un cine “horizontal”, las cámaras



y trípodes, así como la disposición de las luces en sets han sido previamente producidas para una manera de registrar específica y es la que justamente este proyecto busca descomponer.

El encuadre a realizar en cada cuadro es dictado por las mismas obras en las que nos estamos basando, por lo que es imperante no solo realizar una copia de la disposición de elementos, más bien, es un ejercicio de empatía con el artista que creó la pintura para entender realmente porque están esos específicos elementos dentro del cuadro y porque de esa manera, al igual que el ambiente pictórico en el que están dispuestos. Es importante ahondar en la historia que se quería contar al pintar el cuadro pero que las tecnologías de la época “limitaban” a contarlas con un solo cuadro estático.

III.A.2. Sinopsis de cada cuadro viviente.

El movimiento es el elemento clave a utilizarse para crear nuevos significados en el cuadro, la puesta en escena apuesta por lo performático, es decir, la acción no va a tener un alto grado de teatralidad o artificio debido a que este papel lo cumplen los elementos de atrezzo, vestuario y maquillaje. La acción que se desenvuelve en cada cuadro va a ser muy pequeña y va a alterar los significados originales de las pinturas. Es vital el uso de los cuerpos de los *performers* que van a encarnar los ángeles y las vírgenes ya que el cuerpo humano en sí, ya presenta signos que crean capas de significados. Retomando el sincretismo y el mestizaje racial que las pinturas de la Escuela Quiteña retrataban, el cuerpo humano con todos sus componentes crea un reflejo de la sociedad y a la vez del punto de vista del autor. Los cuerpos que nos interesan retratar son los cuerpos mestizos e indígenas que son atravesados por una performatividad de género que rompen con la dicotomía hegemónica que define al masculino y al femenino, al pene y a la vagina como dos caminos separados, absolutos y determinantes.



III.A.2.1. Arcángel Gabriel de Isabel de Santiago.

El principal interés en esta pintura es el cuerpo del arcángel, bajo el imaginario católico son seres alados, majestuosos y andróginos. Al ser una raza de seres superiores a los humanos, no funcionan con la misma lógica por lo que no necesitan un sexo para reproducirse siendo los únicos seres que se validan como no binarios, es decir, no son hombres ni mujeres.



Figura 27 Arcángel Gabriel de Isabel de Santiago.

En el cuadro viviente vemos al Arcángel Gabriel usando una túnica anaranjada que le llega a sus rodillas, esta túnica está adornada con pequeños puntos de oro que combinan con la capa dorada que cuelga desde su cintura. Gabriel lleva el cabello abultado del que resalta una joya roja en la mitad de su frente, en su pecho porta una armadura plateada con aplique de oro. Gabriel tiene una mano apuntando al cielo y la otra cargando un cono de la abundancia lleno flores que simulan formas de genitales (pene, vagina, intergenitales). Poco a poco observa en donde está y recuerda quien es, lo que produce que se llene de ira y libere un grito golpeando el cono hasta romperlo. El grito lo deja sin aliento y Gabriel se deja caer mientras ve al cielo lleno de ira.



III.A.2.2. La inmaculada concepción de Anónimo.

La Inmaculada Concepción es una imagen que existe para reafirmar la pureza y virginidad de María, quien es tomada como modelo de conducta para la mujer dentro del paradigma católico. Este cuadro causa interés, por el par de hombres desnudos que tiene la virgen a sus pies, los símbolos que más me interesan son los cuerpos debido a su posición y las contradicciones que podrían presentar simbólicamente los cuerpos masculinos desnudos frente a una virgen vestida de blanco y azul con lirios blancos en su mano.



Figura 28. La inmaculada Concepción de Anónimo.

La Virgen María usa una falda larga y blanca que contrasta con el color vino de su camisa, sostiene una rama de lirios blancos mientras está en pie, rodeada de árboles y arbustos. La virgen María asciende a los cielos apocalípticos, pero decide dejar su virginidad en el mundo terrenal, dos hombres grandes y fuertes la tocan, besan y seducen mientras ella gime y se deleita oliendo sus lirios blancos. Los hombres al sacar la ropa a la virgen muestran sus genitales mientras la siguen besando María se eleva a los cielos oscuros del Apocalipsis.



III.A.2.3. La Virgen Alada del Apocalipsis de Fernando de Legarda.

El interés principal por esta pintura es la carga simbólica que lleva la virgen en su vestuario, así como en su cuerpo ahora alado, la imagen nace de una cita bíblica del Apocalipsis en donde se cuenta la historia del fin del mundo, el doceavo versículo María deviene una guerrera a quien se le otorgan alas para poder escapar del mal. Este cuadro afirma el binarismo católico, el bien y el mal concebidas como opuestos irreconciliables.



Figura 29. La Virgen Alada del Apocalipsis de Fernando de Legarda.

La Virgen observa el comportamiento de la serpiente que serpentea a sus pies, segundos después deja de observarla para agacharse y tomarla en sus manos. Al levantar la serpiente del suelo la virgen se siente más poderosa que nunca y la mira a los ojos, encontrando en ella una sensación de paz lo que hace que se la ponga en el cuello y regrese a su posición inicial, esta vez teniendo a la serpiente alrededor de ella.

III.A.2.4. La Virgen de la Correa de Anónimo.

La Virgen de la Correas fue escogida debido a la relación maternal de la virgen y su hijo, que se ve a su vez intervenida por la presencia de cinturones negros evocan una



sensación de control y poder sobre el otro. La representación de la Virgen de las Correas no nace de un pasaje bíblico, más bien de una aparición de la virgen a la madre de San Agustín, este acontecimiento ha marcado claramente el tipo de vestimenta que usa la orden agustiniana, en donde prima una correa negra.



Figura 30. La Virgen de la Correa de Anónimo

La virgen, estática sostiene a Jesús cuando bebé, ella porta una capa blanca con bordados dorados hecha de la misma tela que la túnica que le cubre desde el cuello hasta los pies con un corte en A, sus mangas tienen apliques que lucen como tocados de bufones del año 1400. Tres correas cuelgan de ella; una cuelga de su cintura, otra de su mano y la otra la sostiene el bebé. En su cabeza lleva una corona enorme hecha de oro que se posa sobre su largo cabello cubierto con un velo blanco. La virgen desde un pedestal tiene la luna a sus pies, cuando se mueve mira las correas que la atan y se disgusta al verlas. Suelta la correa que tiene en su mano, se siente incomoda con todo lo que está puesta y se saca su ropa dejándose desnuda. Ella se saca la corona y la tira al suelo finalmente abraza fuertemente a su hijo y le quita la correa que tiene en sus manos para tirarla fuera del pedestal y descansar mientras abraza a su hijo.



III.A.2.5. El Arcángel Rafael.

Una vez más tenemos la imagen de un Arcángel, en este caso Rafael a quien se lo conoce como el “sanador” o el “médico del cielo”. En la pintura se destacan una vez más las facciones andróginas, así como una expresión de calma del Arcángel.



Figura 31. Arcángel Rafael de Anónimo.

El Arcángel Rafael camina con un bolso en una mano y con un montón de rosas en la otra, él lleva una túnica asimétrica de color verde y rosa pálido con bordados de oro que también están adornando sus botines rosas. Sus alas son enormes y blancas con un resplandor dorado que también cubre todo su cuerpo. Rafael mueve su mano para oler sus rosas y se las pone en el pelo de su cartera saca un espejo, se mira en él y sonríe. Guarda su espejo en el bolso y saca otras tres flores para quedarse en la posición inicial

III.A.3. Símbolos resemantizados

La idea de resemantizar símbolos que se encuentren en los cuadros tomados como referencia es central para poder superar la reproducción en video de la obra pictórica y usar el tableau vivant como un medio conductor del concepto central. La búsqueda de



la resignificación de los símbolos católicos surge a partir de una necesidad de *reciclar* y *TRANS-formar* el arte católico creado en la época de la escuela quiteña (siglos XVII-XVIII) haciendo hincapié en que en la contemporaneidad de la obra que se está creando varios preceptos de esta ideología que ha sido la hegemónica siguen vigentes invisibilizando cuerpos que salgan de la dicotomía hombre-mujer.

Es importante hacer un enfoque de género sobre los cuadros y entender que es lo que representan en el imaginario católico y como eso ha influenciado en el comportamiento humano contemporáneo, para así cuestionar los modelos de vida impuestos por la religión a partir de elementos estéticos que al estar en el cuadro son elementos significantes. Los cuadros se volverán irreverentes al contener símbolos que hacen referencia a lo *queer*, y a lo no cisheteronormativo.

La estética barroca puede llegar a ser muy *queer* con los adornos que se permite, por esto es que nos gustan tanto los cuadros religiosos, especialmente de la Escuela Quiteña. La gran cantidad de adornos y detalles hace que la narrativa de la pintura sea compleja por lo tanto tiene un movimiento propio. El uso del *tableau vivant* es clave para mantener esta idea de la narrativa dentro de la pintura, es decir, es un audiovisual que nos brinda lecturas a partir de la plástica de la obra, mas no de la narrativa dentro del film.

El principal elemento a ser resemantizado dentro de los cuadros vivientes es el cuerpo, concebido como un conjunto de signos que al contraponerse con otros crean significados y conducen al espectador a cuestionar imágenes que han sido normalizadas y que pasan tan desapercibidas que no pueden ser refutadas o vistas desde otras perspectivas. Además del cuerpo cada cuadro tendrá un ligero cambio en sus elementos, que potenciará la acción performática que es el “motor resemantizador” de esta obra.

III.A.3.1. *Arcángel Gabriel* de Isabel de Santiago.

El corno de la abundancia o también conocido como cornucopia es un elemento que aparece desde la mitología griega pero que su significado se ha ido adaptando a varios contextos e ideologías siempre mantenido su idea de la abundancia y prosperidad muchas veces relacionada a los alimentos o al dinero. En el cuadro *El Arcángel Gabriel* de Isabel



de Santiago vemos un corno de la abundancia que ocupa un gran espacio dentro del cuadro y que esta relleno de flores de todo tipo, considero esto un símbolo de abundancia de belleza que apela a la feminidad, no solo del Arcángel Gabriel quien tiene rasgos meramente femeninos también de la proyección que tiene la artista de sí misma al verse consiente o inconscientemente retratada en su obra.



Figura 32. Corno de la abundancia de la pintra "Arcángel Gabriel"

En nuestra versión del cuadro viviente el cuerno de la abundancia estará repleto con flores que simulen las formas de genitales incluyendo: vaginas, penes y genitales intersex o hermafroditas; el mantener el cono de la abundancia lleno de genitales diversos es una búsqueda en la deconstrucción de la idea del binarismo biológico que se ha visto sesgado por la manera binaria de concebir el mundo, específicamente en occidente con la religión católica y el mito de Adán y Eva, en donde solo existen estas dos identidades y son producto de la lectura de cuerpos que han sido seleccionados para representar a la humanidad invisibilizando cuerpos diversos por años.

III.A.3.2. *La Inmaculada Concepción de Anónimo.*

La inmaculada concepción es un cuadro que busca reafirma la condición de virgen de María, este ha sido un tema de debate tanto dentro de los círculos de teólogos y practicantes católicos como de varios filósofos e incluso científicos. Este cuadro como



muchos otros al ser una reinterpretación de modelos establecidos traídos desde Europa y enseñados en América se ha modificado y adaptado a cada contexto de una manera distinta. En la versión de este cuadro pintada por el sevillano Velázquez hacia 1618 y conservada en la National Gallery de Londres, nos presenta una virgen con cabellos rubios y que lleva prendas azules y rosas, dejando a un lado el manto blanco que representa la virginidad a diferencia del cuadro que tomamos como referencia que no tiene registros de los nombres del artista, vemos una virgen con una piel más oscura, y con cabellos cafés. Otras versiones de este cuadro presentan varios querubines que se pasean a los pies de la virgen, pero en nuestro cuadro de referencia encontramos a dos hombres que están desnudos solo cubiertos por un par de ramas de arbustos que rompen con el entorno abstraído de lo mundano, como si se las hubiera pintado solo para que no permitan ver su desnudez.



Figura 33. Virgen de la Inmaculada Concepción



Figura 34. La Inmaculada Concepción de Diego Velázquez

En nuestra versión del cuadro viviente, nos parece clave mantener los colores del ropaje de la virgen blanco con azul, ya que queremos centrarnos en la idea de la sexualidad de María y esa virginidad interrumpida. Queremos darle la oportunidad a María y a esos dos hombres erotizados en el cuadro que interactúen y que el gran mito de la virginidad de María se vea destruido. El elemento potente de resignificación dentro del cuerpo mismo de María será: además de la identidad mestiza, ser encarnada por una mujer trans que no ha pasado por una reasignación de sexo, por lo tanto, en el momento de despojar a la Virgen de sus ropajes podríamos ver que la Virgen María tiene pene.

III.A.3.3. *La Virgen Alada del Apocalipsis* de Miguel de Santiago.

La Virgen Alada del Apocalipsis es una representación del pasaje bíblico tomado del libro de *Apocalipsis 12*, en donde se narra el enfrentamiento entre la encarnación de satanás en forma de un dragón de siete cabezas y la virgen María quien, en cinta, huye del dragón hacia la tierra. Los ángeles, defendiendo a María no pudieron cumplir su misión, y fueron todos enviados a la tierra en donde el dragón encontró a María, a quien Dios le concedió un par de alas para defenderse y salvar a su hijo.

Varios artistas europeos, habían realizado grabados en donde se hacían interpretaciones visuales de las fantásticas y exageradas figuras descritas en el Apocalipsis. Los grabados más famosos basados en este libro bíblico son los de Albert Durer, un alemán que con la técnica de la xilografía retrató las primeras imágenes del Apocalipsis Católico.

Este pasaje ha inspirado en la iconografía de su representación visual, y en su versión hispanoamericana parte de la imagen de la Inmaculada Concepción. También ha sido retratada en otros varios países en Latinoamérica, pero se ha convertido en un símbolo que ha marcado la identidad de la Real Audiencia de Quito y se ha perpetuado con los años. Esta figura ha sido no solo pintada, también esculpida y grabada por los artistas más representativos de la Escuela Quiteña. En 1976, el artista español Agustín de la Herrán Matorras realizó una réplica de esta Virgen, por su gran contenido artístico y estilístico.



Durer, A. Apocalypse: Dragon with the Seven Heads

Figura 35. Virgen Alada del Apocalipsis

El monumento está construido de aluminio y se encuentra en la cúspide del cerro de El Panecillo cuyo nombre original se cree que es Shungoloma, esta Virgen Alada se



la puede apreciar desde varios puntos distintos en la ciudad convirtiéndose en un ícono de la identidad quiteña.



Figura 36. Virgen Alada del Apocalipsis de Miguel de Santiago

Este cuadro se centrará en romper el pensamiento dicotómico del bien y el mal, la acción performática busca evitar el confrontamiento de la virgen (representante del bien) y la serpiente (representante del mal) haciendo que el cuadro pueda transmitir que estos dos impulsos no son opuestos, más bien se complementan y dependen el uno del otro para existir. La virgen alada al ser históricamente concebida como una imagen recargada, barroca y fantástica será encarnada por una drag queen. El arte drag aparece con shakespeare y la puesta en escena de sus obras, el hecho que las mujeres sean vetadas de los escenarios obligaba a los hombres a representar papeles concebidos como femeninos, este arte ha evolucionado con el tiempo y se ha visto evolucionado y desarrollado dentro de la cultura homosexual y queer. Se puede definir a una Drag Queen como la exageración y la caricaturización de una mujer, el drag no se concibe como un disfraz o una imitación cínica o superficial del género femenino; por el contrario, es una exploración hacia la identidad verdadera que se sirve de elementos artificiosos que han sido asignados mayormente al género femenino como: el maquillaje, vestuario, pelucas, tacones y performatividades amaneradas. El drag supera al travestismo en términos estéticos debido



a que no pretende cruzar de un género a otro sin pasar desapercibido, más bien exagera sus rasgos haciendo que la persona drag oscile todo el tiempo entre la ficción y la realidad.

III.A.3.4. La Virgen de la Correa.

La virgen de la Correa o la Virgen de Consolación es una advocación mariana venerada por los católicos, cuya fecha de celebración es el 4 de septiembre. Se llama Virgen de Consolación a la imagen que representa a la madre de Dios en la tradición cristiana, y que alude a ésta como defensora del Apocalipsis como libro fundamental para el consuelo de los cristianos.



Figura 37. Virgen de la correa de Anónimo

Esta imagen está ligada a la orden de agustiniana, debido a que la virgen con una correa ceñida a su cintura se le apareció a la madre de San Agustín en su momento de desesperación por la pérdida de su esposo, le pidió que use una túnica con una correa como símbolo de la veneración a María. Esta imagen se ha reproducido varias veces mayormente dentro de los conventos de orden agustiniana, influyendo directamente en la concepción de los hábitos (vestimenta) y volviendo a la correa un símbolo característico de su orden. La Virgen de la Correa es usualmente representada con el niño Jesús en sus



brazos, en la versión quiteña de la pintura que tomaremos como referencia ya encontramos una resignificación de las pinturas europeas a partir de los cabellos oscuros y el color de piel mestizo tanto de la virgen como de Jesús.

Nuestra resignificación se centrará en la relación de una madre con su hijo, y lo innecesarios que pueden ser los hábitos y dogmas llegando destruir relaciones verdaderas que son cegadas por mandatos e ideales imposibles de alcanzar. En este caso encontramos a la correa como una representación de las ataduras que crea la religion y cuan necesario es despojarnos de ellas para acceder a un verdadero amor maternal, alejado de ideales y de imposiciones. El cuerpo una vez más será el elemento resignificado, además de mantener las características mestizas/indígenas que nos aporta la obra en cual nos basamos vamos a develar un cuerpo tatuado como símbolo de la auto conquista del propio cuerpo, estos tatuajes solo serán develados en el momento en que la virgen se despoje de su vestimenta. Los ropajes de la virgen tienen una carga simbólica y estética que ha determinado el origen y la especificidad de cada una, al despojarse de ellos podrá sentirse más cómoda para abrazar a su hijo con ambas manos creando una conexión maternal auténtica.



Figura 38. Virgen de las correas de Anónimo.



III.A.3.5. El Arcángel Rafael.

Rafael el cómo se les conoce a unos de los siete arcángeles de la gracia de Dios dentro del cristianismo, su nombre proviene del hebreo: *Rafa-El*, que significa ‘Dios sana’ o medicina de Dios y se le confiere la misión sanadora física y espiritual tanto a humanos como a animales. Tanto en el islam como en el cristianismo es el encargado de anunciar el juicio final y usualmente se lo suele representar con una corona llena de flores, representando su conexión con la madre tierra y con un pescado en su mano, que fue el que usó en el libro bíblico de *Tobías* para alejar al demonio y posteriormente curar la ceguera de Tobit. Como vemos en la figura 40 el cuerpo que encarna a Rafael tiene las facciones gruesas pero los rasgos muy finos y su posición no permite que descanse, más bien se le ha retrasado posando directamente al quien lo retrata.



Figura 39. Representación de Rafael en el palacio de Viana, Córdoba. Valdés Leal (1656).



Figura 40. Arcángel Rafel de Anónimo

Su vestimenta y accesorios se destacan por sus finos y elegantes broches de oro y el color de su piel es muy pálido con sus mejillas rojizas. En contraposición al cuadro en la ilustración 29 que fue tomado de la exposición permanente del Museo de Arte Colonial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana y no tiene un registro de quien lo pintó, vemos un Arcángel Rafael con rasgos mestizos y un color de piel casi moreno, así como un cabello negro y rizado. En la representación tomada como referencia no encontramos la clásica representación bíblica de Rafael con el pescado en su mano, es como si se el arcángel se despojó de sus obligaciones para centrarse en escoger las mejores rosas para adornar su diadema que lleva en la cabeza. El ropaje a pesar de estar cubierto con encajes de oro, es mucho más sencillo que la representación europea y llama la atención la asimetría en la confección de su ropaje.

Nuestra resignificación tomará como elemento principal, el cuerpo y el rostro andrógino del Arcángel. Daremos énfasis en que su acción a diferencia de los otros cuadros, no es caótica o producto de una inconformidad, más bien, nuestro Arcángel Rafael será quien mantenga la paz y ni siquiera se inmute por lo que sucede en el entorno instalativo debido a que su interés y concentración no pueden salir de sus rosas que lo adornan.



III.B. Videoinstalación “Las más Puras”

III.B.1. Espacio instalativo

El proyecto se ha inspirado en la distribución espacial y ambiental de museos de arte católico que son muy famosos en el territorio ecuatoriano, uno de los objetivos es que el espectador pueda habitar el espacio de la exposición como desee y que pueda decidir que cuadro ver e incluso cuanto tiempo pueda verlo. La experiencia estética que busca este proyecto es una inmersión completa en el caos apocalíptico, sirviéndose no solo de los tableau vivants, también del ambiente sonoro y de la cuestión performativa del espectador. El tiempo, el espacio y los cuerpos dentro de la instalación estarán en una constante fluctuación y movimiento, permitiendo que la obra sea dinámica y siga siendo alimentada por capas estéticas y narrativas.

La instalación estará compuesta por cinco pantallas en disposición vertical que deberán estar empotradas en la pared, los bordes de las pantallas deberán ser cubiertas con marcos recargados: cubiertos de oro, tallados e incluso forrados en terciopelo haciendo alusión a los marcos que se usaban durante la época del arte colonial y que todavía pueden ser apreciados en los principales museos de arte de la escuela quiteña.

Al tener cinco pantallas con su respectivo marco, los videos podrán ser exhibidos en cada una de ellas, todos estarán prendidos mostrando el primer fotograma que es el que imita al cuadro original y se pondrán en acción uno por uno, dando un orden para que sean observados.



Figura 41 Pantalla 1



Figura 42. Pantalla 2

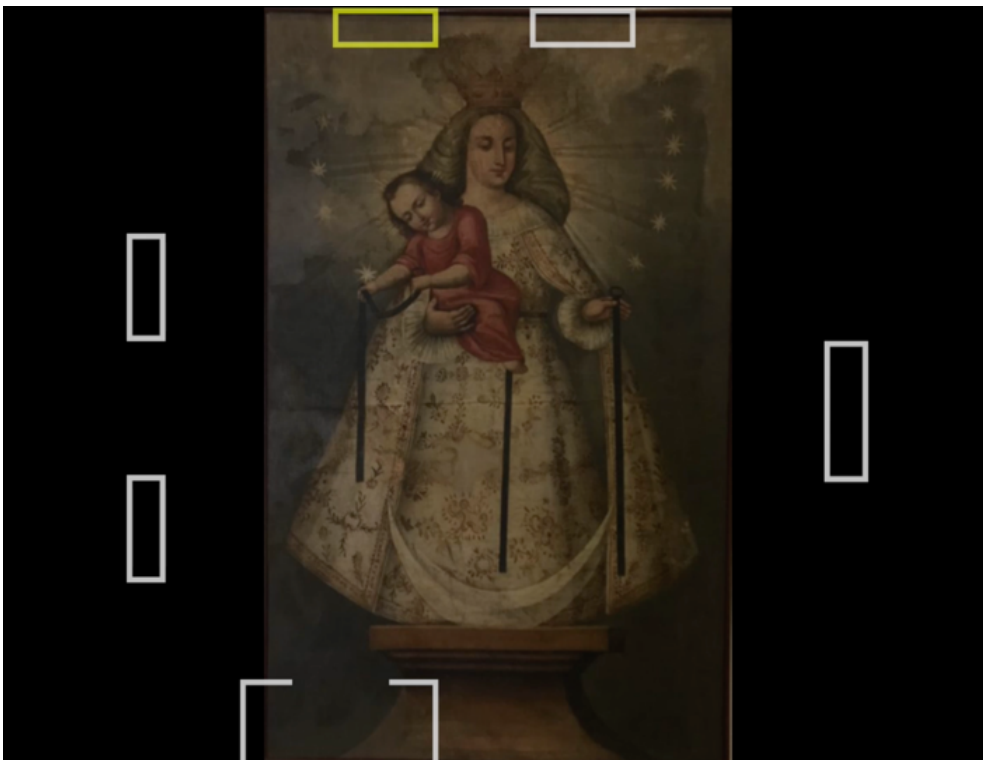


Figura 41. Pantalla 3

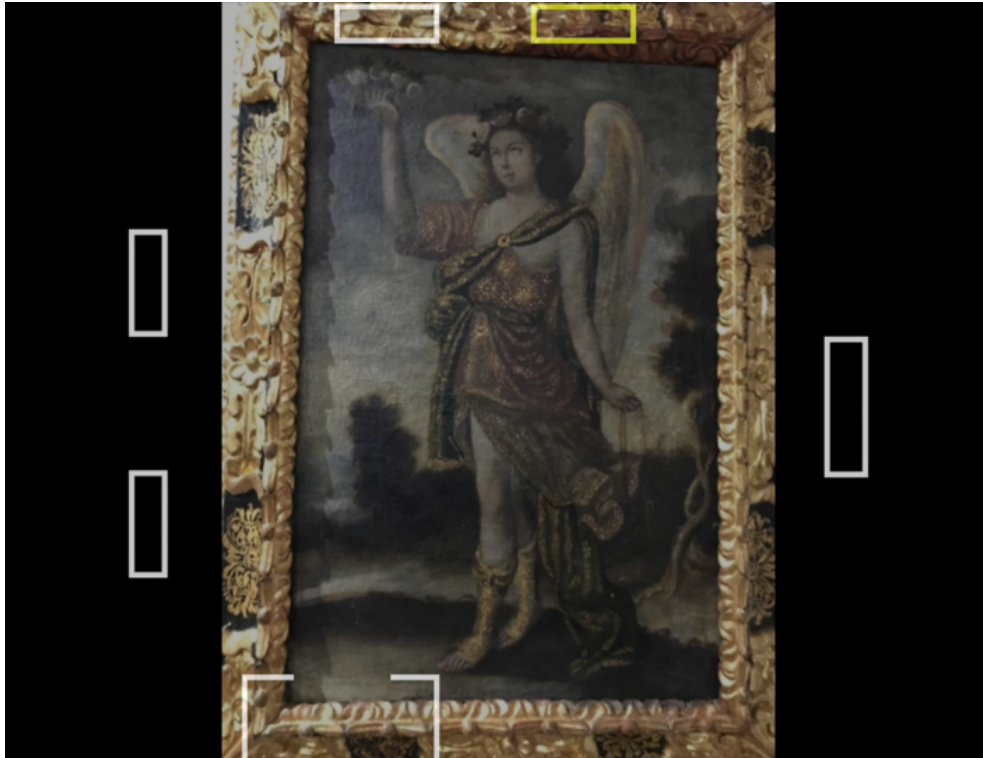


Figura 42. Pantalla 4

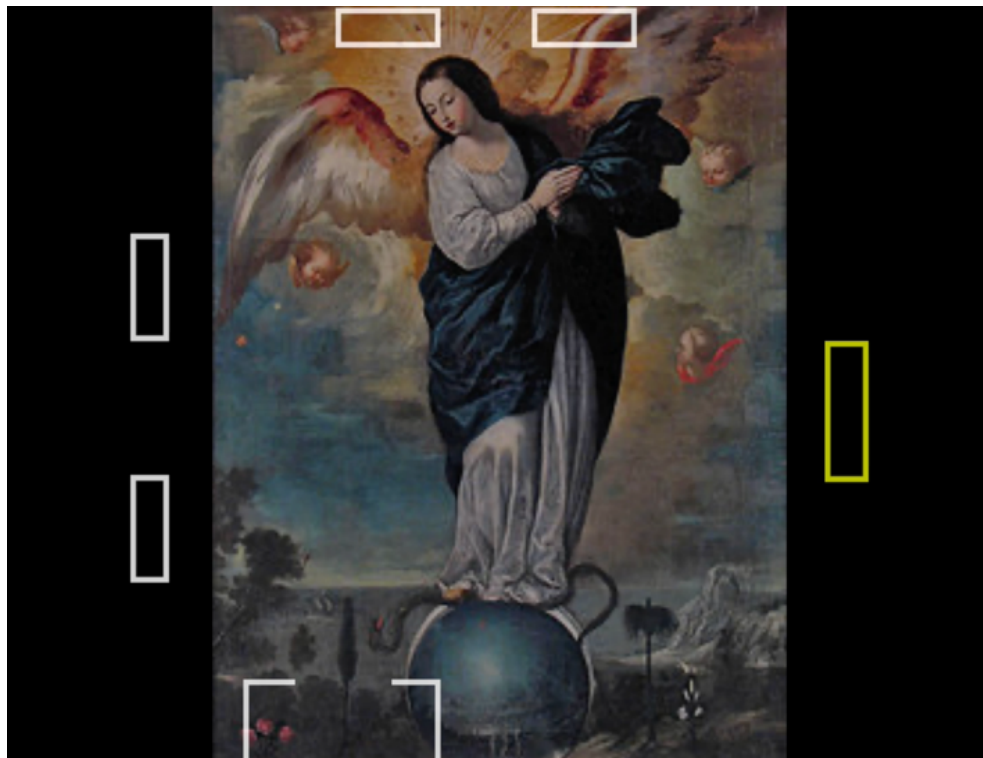


Figura 43. Pantalla 5

Cada acción performática durará aproximadamente 3 minutos, y en el momento en que acabe la acción del quinto cuadro, el ambiente sonoro y visual alcanzará su climax poniendo en acción todos los cuadros apoyándose de la sonoridad caótica y barroca.



Al ser una obra con un alto impacto no solo artístico, también político consideramos que es vital que no solo pueda ser expuesto dentro de museos o galerías, también que pueda intervenir otros espacios como: mapeos en el espacio público para interrumpir la cotidianidad y que estas imágenes puedan ser vistas por espectadores que no necesariamente asistirían a una exposición de arte contemporáneo, o incluso en espacios de fiestas en donde se pueden encontrar otras reflexiones y puntos de vista, ya que en muchos espacios de fiesta los estados de mente y conciencia se ven alterados,

III.B.2. Ambiente sonoro

El ambiente sonoro será una nube de sonidos que buscan transportarnos a los ambientes sacros, inspirándonos en la producción y reproducción de canciones católicas en la época de la colonia, con sonidos célticos entre los que priman los órgano y trompetas.

El sonido conducirá y acompañará a cada tableau vivant durante su acción, sin parar en ningún momento, pero teniendo cierto momento específicos que realzaran las performances vistas en las pantallas. Los sonidos podrán ser encontrados fácilmente en internet de descarga y uso libre y otros serán creados como: las oraciones rezadas, los gritos de desesperanza y registros de iglesias locales. Al ser una obra experimental y expandida, el proceso será un detonante para la creación del componente sonoro.



Figura 44. Ambiente Sonoro

Finalmente, la video instalación las más puras busca la interacción del espectador con un cine para una conciencia expandida, como herramienta visual conlleva la realización de cinco tableaux vivants de 3 minutos cada uno aproximadamente, que como base referencial tiene cinco pinturas del arte barroco de la Escuela Quiteña que son resemantizadas a través de la teoría queer y las identidades no visibilizadas de la comunidad sexo-género diversa. Los tableaux vivants estará dispuestos en una sala con cinco pantallas que se encenderán uno por uno hasta mostrar todos los cuadros. Como herramienta sonora, lleva un ambiente barroco de sonidos que evocan espacios y cuerpos que se encuentran bajo la lógica católica que también serán resemantizados en función a la teoría queer.



Conclusiones

- Este trabajo monográfico ha sido una base teórica y referencial (capítulo I y II) para la creación de la propuesta artística de la video instalación “Las más Puras” (capítulo III).
- En el capítulo I hemos revisado herramientas y estilos que han usado tanto la pintura barroca religiosa de la Escuela Quiteña, como el cine de ficción y experimental *queer*, que son las vertientes que se encontrarán frente a frente en la realización de la propuesta artística (capítulo III). Además, se hizo una ardua búsqueda de referentes y metodologías en la técnica de video del *tableaux vivant*, siendo esta una técnica intermediática que se alimenta del cine y la pintura. Entendemos la aplicación práctica del *tableaux vivant* como una búsqueda constante de una metodología, es decir, la creación de obras pictóricas-audiovisuales siempre se ha centrado en la innovación visual y narrativa por lo que el concepto de *tableaux vivant* está en constantes renovaciones.
- En el capítulo II hemos revisado diferentes métodos para materializar los conceptos y crear una obra audiovisual. Usamos el concepto de Hemos revisado como Peter Geenaway, un cineasta de gran reconocimiento a nivel mundial ha puesto en escena y recreado escenarios a partir de la obra de Rembrandt, todo esto, manejado presupuestos muy altos y con un modelo de distribución más enfocada en el cine de arte, es decir, su presencia en festivales ha sido crucial para su reconocimiento. Mártires de Bill Viola, en donde se maneja un lenguaje cinematográfico enfocado en el cuerpo, nos ha servido como referencia para entender una manera de ver la obra guiada por el espacio instalativo. Bill Viola nos ha entregado las herramientas de un cine no falso, de un cine que crea significados constantemente y de la mano del espectador. Nuestro referente local Blak Mama ha sido una referencia en como la comunidad artística ecuatoriana ha ido evolucionando y al ser tan pequeña y autorreferencial siempre podemos encontrar conexiones identitarias mediante los símbolos.



- Como conclusión, la video instalación las más puras busca la interacción del espectador con un cine para una conciencia expandida, como herramienta visual conlleva la realización de cinco tableaux vivants de 3 minutos cada uno aproximadamente, que como base referencial tiene cinco pinturas del arte barroco de la Escuela Quiteña que son resemantizadas a través de la teoría queer y las identidades no visibilizadas de la comunidad sexo-género diversa. Los tableaux vivants estará dispuestos en una sala con cinco pantallas que se encenderán uno por uno hasta mostrar todos los cuadros. Como herramienta sonora, lleva un ambiente barroco de sonidos que evocan espacios y cuerpos que se encuentran bajo la lógica católica que también serán resemantizados en función a la teoría queer.



Bibliografía:

- Amount, J. (1997). *El ojo interminable*. Barcelona: Paidós Iberica.
- Butler, J. (2002). *Cuerpo que importan*. Buenos Aires: Paidós.
- Calabrese, O. (1989). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- García, R. (2008). *Iconografía e Iconología*. Madrid: Encuentro .
- Gimeno, E. (2011). *Cuadros en movimiento: la pintura en el cine. Relaciones intermediales en La hora de los valientes [Mercero, 1998] y Te doy mis ojos [Bollaín 2003]*. La Plata: Olivar.
- Greenberg, C. (1939). *Avante-Garde and Kitsch*. *Partisan Review*, 6.
- Hatzfeld, H. (1966). *Estudios sobre el Barroco*. Madrid: Gredos.
- Herrera, L. (2012). *El champús de Blak Mama: reflexiones sobre el neobarroco en el Ecuador andino*. *Argus-a Artes y Humanidades*.
- Hernandez, F. (2008). *La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación*. *Educatio Siglo XXI*, n.o 26.
- Lemebel, P. (1996). *Loco Afán: crónicas de sidario*. Santiago: LOM ediciones.
- Kennedy, A. (2002). *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX*. Granada: Editorial NEREA.
- Kristeva, J. (1978). *Semiótica*. Fundamentos.
- Platero, L. (2014). ¿Es el análisis interseccional una metodología feminista y queer? *Otras formas de (re)conocer. Reflexiones, herramientas y aplicaciones desde la investigación feminista*, 81.



Rajewsky, I. (2002). *Intermedialität*. Stuttgart: UTB.

Sontag, S. (2018). *Notes on Camp*. Penguin Books.

Universidad de Jaume I. (2008). Intermedialidad. *Cultura, lenguaje y representación*, Vol. 6.

Vidarte, P. (2007). *Ética Marica*. Madrid: Egales Editorial.

Youngblood, G. (2012). *Expanded Cinema*. Argentina : Universidad Nacional de Tres de Febrero.

Zecchetto, V. (2011). El persistente impulso a resemantizar. *Universitas. Revista de Ciencias Sociales y Humanas.*, 127-142.

Referencias filmográficas:

Alvear, M. (Director). (2009). *Blak Mama*. [Film]. Ecuador. La Otra Films.

Anger K. (Director). (1963). *Scorpio Rising*. [Film]. United States. Puck Film Productions

(1964). *Pleasure of Dome* [Film]. United States. Kenneth Anger.

Buñuel, L. (Director). (1965). *Simón del desierto*. [Film]. México. Realizada por trabajadores miembros del S. T. P. C. de la R.M.

Buñuel, L. (Dirección). (1961). *Viridiana* [Película].

Godard, J. (Dirección). (1982). *Passion* [Película]. Francia. Coproducción Francia-Suiza; Sara Films, Sonimage, Films A2, Film et Video Productions

Greenaway, P. (Director). (2007). *La Ronda de la Noche* [Película] Reino Unido. Coproducción Reino Unido-Polonia-Canadá-Países Bajos.

Taymor, J. (Dirección). (2002). *Frida* [Película].

Jum Paik, Nam (Director). (1983-85). *Fish Flies On Sky*.

Pasolini, P. (Director). (1963). *La Ricotta*. [Film]. Italia. ARCO FILM-CINERIZ.



Viola, B. (Director). (2014). Mártires.

Waters, J. (Director). (1972). Pink Flamingos. Estados Unidos. Dreamland.

(1981). Polyester. Estados Unidos. Dreamland.



Anexos:



Figura 48. Prueba de vestuario realizada para el cuadro viviente de "El Arcangel Gabriel".



Figura 49. Totem realizado para la video instalación "Fillers" de Francisco Gómez a estrenarse en 2021, se toman como referencia para armar los pedestales de los cuadros vivos.



Figura 50. Corona forjada en hierro para el cuadro vivo "La virgen de las Correas".