

UCUENCA

Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Visuales

Revalorización del uso del marco en pinturas para armonizar apropiaciones pictóricas sobre la corporalidad femenina

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciado en Artes Visuales

Autor:

Jorge Eduardo Vallejo Castro

Director:

Manuel Geovanni Guzmán Galarza

ORCID:  0009-0006-5559-4522

Cuenca, Ecuador

2023-10-19

Resumen

El presente trabajo de titulación pretende elaborar dos obras de pintura expandida cuya base conceptual radica en la reflexión del uso de los marcos en las pinturas; siendo este, por lo general, una exigencia institucional normalizada que dictamina la manera correcta de montar un lienzo o un cuadro de manera museográfica, sin embargo, el acto de enmarcar la obra parece ser una imposición, más que una herramienta que pueda expandir los recursos conceptuales en las artes. La inclusión de la marquetería protege a la pintura, añade valor económico, pero no tiene una conexión hacia el contenido pictórico de la misma; lo que obliga a la relación lienzo-pintura a permanecer en su campo, dificultando la posibilidad de colaborar y expandir sus propuestas creativas hacia otras disciplinas.

Palabras clave: deconstrucción, marco, revalorización, apropiación pictórica, roles de género

Abstract

The present degree work is set to elaborate two works of expanded painting whose conceptual basis lies in the reflection of the use of frames in paintings; this being, generally, a normalized institutional requirement that dictates the correct way to dangle a canvas or a painting in a museographic way. However, the act of framing seems to be an imposition, rather than a tool that can expand the concepts in the art field. The inclusion of marquetry protects the painting, adds economic value, but has no connection to its pictorial content; which forces the canvas-painting relationship to remain in its field, hindering the possibility to collaborate and expand their creative approach towards other disciplines.

Keywords: deconstruction, framework, revaluation, pictorial appropriation, gender roles

Índice de contenido

1. Introducción	6
2. Desarrollo	8
2.1 Reflexión histórica de marco-pintura y pared	8
2.1.1 La deconstrucción del uso del marco físico y conceptual en las pinturas	8
2.1.2 Jacques Aumont sobre el valor del marco-objeto	9
2.1.3 Lina Bo Bardi y su replanteamiento arquitectónico del espacio museográfico	14
2.1.4 Rosalind Krauss y el término expandido en el arte	18
2.1.5 La pintura expandida	19
2.1.5.1 Valerie Hegarty.	21
2.1.6 Eduardo Moscoso	23
2.2 Apropiación pictórica: la resignificación de la pintura como objeto histórico decorativo hacia un objeto sensorial	24
2.3 Uso de la corporalidad femenina en el contenido pictórico	25
2.3.1 El nacimiento de Venus de Botticelli	26
2.3.2 Las meninas de Diego Velázquez	28
2.4 Análisis compositivo de la primera obra	30
2.5 Análisis compositivo de la segunda Obra	34
3. Conclusiones	39
4. Referencias	41
5. Anexos	44

Índice de figuras

Figura 1. Galería de Louvre	10
Figura 2. El gabinete de curiosidades de Cornelis van der Geest	11
Figura 3. Cero con diez	12
Figura 4. Nenúfares de Monet en el Moma	13
Figura 5. Paredes cóncavas en el Museo de la Orangerie	13
Figura 6. Exposición de Lina Bo Bardi en el MASP	15
Figura 7. Sala de las Medallas de Oro	16
Figura 8. Soportes de vidrio de Lina Bo Bardi	17
Figura 9. Obras expuestas en la muestra Oniria	18
Figura 10. Historias alternativas	21
Figura 11. George Washington con ramas	22
Figura 12. Marcos en las obras de Eduardo Moscoso	23
Figura 13. El nacimiento de Venus	27
Figura 14. Las Meninas	28
Figura 15. Apropiación de Las Meninas de Velázquez	31
Figura 16. Papa Benedicto XVI	32
Figura 17. Detalle 1 de Apropiación de Las Meninas	32
Figura 18. Reinterpretación del autorretrato de Velázquez	33
Figura 19. Cara reversa y laterales	34
Figura 20. Apropiación del Nacimiento de Venus de Botticelli	35
Figura 21. Detalle de la pintura y del marco	36
Figura 22. Detalle de hilos rojos	36
Figura 23. Revalorización del marco	37
Figura 24. Detalles compositivos del marco	38

Introducción

En el campo de las artes plásticas, el museo es un espacio expositivo en donde se destinan la mayoría de pinturas, sin embargo, el acto de colocarlas en una pared se ha hecho por siglos y aunque la tecnología ha cambiado los paradigmas sociales, la manera de exponer obras pictóricas a la sociedad parece mantener la misma línea, más aún en el Ecuador donde según el análisis publicado por el diario EL COMERCIO (Estudio: Artistas ecuatorianos deben dedicarse a otras actividades para sobrevivir, 2022) el arte no es una necesidad para el estado anímico de la población y más del 55% de quienes trabajan en el medio artístico se ven en la necesidad de buscar otras fuentes de trabajo para poder subsistir.

Razón por la cual, es necesario innovar la manera de comunicar el arte en la sociedad al redefinir la relación entre pintura y pared como soporte expositivo, además del factor que une ambos objetos, siendo este, el marco. La acción de enmarcar ha sostenido a la pintura por siglos, no solamente desde un acto físico de marquetería para guardar la pintura que añade valor económico o jerarquía social, sino también los marcos conceptuales que mantienen al cuadro sin posibilidad de enraizar en diferentes géneros más allá del pictórico.

El término “expandido” dentro de las artes no solamente alude hacia los métodos de creación artística, que abren la posibilidad de colaborar con otras disciplinas para experimentar con los materiales, soportes o conceptos, sino también a expandir el acto de consumo del arte. Cuando la crítica de arte e historiadora Rosalind Krauss introdujo este término en la historia del arte con su ensayo *Escultura en el campo expandido*, publicado en la revista *October* en 1979 y reimpresso en el libro *La Posmodernidad* en 2002, lo hizo para enfatizar un cambio en los límites tradicionales de la escultura y la pintura, y para describir el surgimiento de nuevas formas de arte que no encajaban en esas categorías. Krauss argumentó que el arte contemporáneo se estaba liberando de las estructuras y fronteras tradicionales más allá de las disciplinas tradicionales.

De igual manera, en el trabajo curatorial de la arquitecta y diseñadora ítalo-brasileña Lina Bo Bardi, se destaca una innovadora forma de presentar las pinturas al público en los años 60 en Brasil, en lugar de exhibir pinturas en paredes convencionales, Bo Bardi las suspendió en paneles acrílicos transparentes que colgaban del techo. Los paneles se organizaron de manera que permitieran a los visitantes ver las pinturas desde ambos lados, creando una experiencia dinámica e interactiva. (Caffey y Campagnol, 2015) Este enfoque de la exhibición de exposiciones supuso un alejamiento radical del diseño tradicional de los museos, en el que las pinturas normalmente se exhibían en las paredes o en vitrinas. Los paneles

suspendidos de Bo Bardi crearon una sensación de ingravidez y transparencia que permitió a los visitantes ver las pinturas bajo una nueva luz y desde diferentes perspectivas.

Partiendo de este breve análisis se propone la elaboración de dos obras de pintura expandida pensadas desde la liberación del objeto pictórico de la pared y la deconstrucción del uso del marco, al incorporar materiales reciclados que expongan dentro de su iconografía la corporalidad femenina simbolizada desde la apropiación pictórica, para redefinir el acto simbólico, físico y expositivo alrededor de las pinturas. El proyecto de titulación no contempla la exposición de los objetos artísticos, sin embargo, ambas obras están hechas para romper la relación con el marco y con la pared respectivamente.

La primera obra de pintura expandida está hecha en un soporte de cartón de televisión plasma LG de 55 pulgadas, se hace uso de la apropiación pictórica con la emblemática obra de *Las meninas* de Velázquez (1656) para responder a la incógnita sobre: ¿Qué es lo que verdaderamente pintó el autor al incorporarse dentro de la pieza pictórica?, se emplea la iconografía religiosa católica sobre el relato de Moisés bajando del monte Sinaí mencionado en el libro del Éxodo 32:15-19, segundo libro de la Biblia hebrea y el *Antiguo Testamento* de la Biblia Latinoamericana (s.f), se relata que Moisés descendió de la montaña cargando las dos tablas de los Diez Mandamientos, solo para encontrar a los israelitas adorando un becerro de oro.

La resignificación del marco en esta obra pretende liberar a la pintura de la pared al plasmar la historia en las cuatro caras del cartón y en su cara posterior se retrata la versión de Aarón, hermano de Moisés, en la poco conocida batalla a muerte que tuvieron luego de que sea él quien ordenó venerar el becerro de oro. La continuación del relato bíblico es extraída de la novela *La fuerza vital del cielo anterior* del científico, neurofisiólogo y psicólogo Dr. Jacobo Grinberg (1991) que relata las vidas pasadas de un personaje nacido en Andrómeda, y tras violar la zona prohibida en el universo es castigado y enviado al planeta Tierra por 11 vidas sucesivas para aprender el verdadero significado de la humanidad y el amor. En una de esas vidas reencarna en la época de Moisés para contar una historia expandida sobre el relato conocido en la biblia de los israelitas adorando al becerro de oro.

La segunda obra para el proyecto de titulación consta de dos objetos: el marco y la pintura. La manera en la que se pretende mostrar la deconstrucción del uso del marco, obliga a separar a los objetos y mostrarlos como piezas independientes que se complementan, más no se limitan, es decir, para esta obra se pretende hacer uso del marco, únicamente para intervenir este soporte de manera pictórica y así expandir el acto de contar una narrativa visual, al crear la continuación de lo que contiene la pintura. Así, se hace uso de la apropiación

pictórica, con la icónica obra de la sensualidad del *Nacimiento de Venus* de Botticelli (1486) con la diferencia de que la composición de la obra está cortada de manera intencional, los personajes no están pintados completamente porque el soporte ya no tiene espacio y ese motivo obliga a la incorporación del marco, no como custodio físico del objeto más pequeño sino como un objeto independiente y autónomo que contiene la expansión de la narrativa usada en la apropiación pictórica.

La obra bordea la delgada línea entre el tabú del placer en la masturbación femenina ligada a la imposición de la maternidad, cuando se trata de la exploración y el goce de la sexualidad femenina, los límites son más forzados, desde el paradigma masculino, la madre y la mujer no pueden gozar del mismo privilegio sexual.

En el propósito de expandir el acto pictórico, la segunda obra consta de la incorporación de hilos rojos en los extremos y contornos tanto del marco como de la pintura, tomando como referencia el trabajo instalativo de la artista japonesa Chiharu Shiota, esto, con la intención de buscar un poco de claridad en cuanto a las ideas, puesto que la decisión personal de representar de manera visual el inconsciente, se hace mediante un nido o red de hilos rojos saturados, donde las ideas no fluyen ni son visibles de manera autónoma para ser observadas e incorporadas en el cotidiano. Así, en la presentación final de las obras, existe cierto orden en estos hilos, lo que facilita la visión de la pintura que representa una ventana a la realidad.

La fundamentación teórica del presente proyecto se acompaña de un relato progresivo de acontecimientos expositivos en la historia del arte, para entender cómo la relación entre el marco y la pared blanca del museo han secuestrado a la pintura, imposibilitando su florecimiento hacia propuestas que vayan a la par de los avances tecnológicos y sociales. Sin embargo, se puede argumentar que el presente proyecto constituye una exégesis analítica, al ilustrar las decisiones creativas de conceptualizar dos obras de pintura expandida bajo la intención de reflexionar e innovar en la elaboración de los objetos pictóricos para un contexto ecuatoriano, donde los quehaceres artísticos mantienen la calma creativa en tiempos donde es menester un despertar artístico colectivo.

Desarrollo

2.1 Reflexión histórica de marco-pintura y pared

2.1.1 La deconstrucción del uso del marco físico y conceptual en las pinturas

Cuando la línea que separaba a los espectadores de la obra de arte se vio en la forzosa necesidad de desaparecer, fue motivo para la especulación de su muerte. Se asumía que jamás existirían testigos de ese sentido de reverencia que se le debía dar a aquellas obras

colosales del Renacimiento o del Barroco como la pintura del *Nacimiento de Venus* de Botticelli (1486) o la enigmática pintura de *Las Meninas* de Diego Velázquez (1656). Claro está, que dicha defunción de la que se hablaba no era de manera literal; y en definitiva no se trataba de una desaparición, puesto que, Elena Olivera en su texto *Estética: La cuestión del arte* (2005), analiza el pensamiento Hegeliano sobre el fin del arte y afirma que:

Debemos tener en cuenta que, al hablar de “pasado del arte”, Hegel no usa la palabra ende (fin) sino (disolución). Refiere entonces a un “morir” que es, al mismo tiempo, un renacer. Si un tipo de arte muere, otro más “liberado” aparece, en una relación dialéctica que disuelve la contradicción. De esta manera, el espíritu se libera muriendo. (p. 230)

Es posible decir que el arte no puede morir y en todo caso, esa muerte es un necesario sacrificio para renacer y adaptarse hacia nuevas manifestaciones artísticas que desafían los límites de tiempos pasados; van más allá de sus disciplinas para dar vida a nuevas experiencias y empujar la cultura a un espacio de convivencia más creativo y experimental.

El marco como objeto, dentro de los espacios expositivos como museos o galerías, posee la habilidad de comunicar al espectador que lo que tiene enfrente es una imagen, ya sea observable o reflexiva. Mediante el marco se separa al objeto artístico del espacio transitorio, haciendo más obvio el carácter hierático de los espectadores y la incapacidad de exteriorizar emociones debido a la poca participación que tiene el público en el consumo actual de las pinturas.

2.1.2 Jacques Aumont sobre el valor del marco-objeto

El teórico y crítico de cine Jacques Aumont, en el año 1992 presenta el texto *La imagen*, en donde reflexiona acerca de lo que se presenta al espectador como real y su intención de definir un contexto donde el campo cinematográfico y televisivo poseía el poder de influenciar el pensamiento de las masas.

Aumont (1992) define la etimología del término “marco” desde la palabra francesa *cadre*, que a su vez viene del latín *cuadratum* que significa cuadrado (p. 153), lo que empezó a ser más evidente luego de los primeros modelos de televisiones que eran más ovalados y que ahogaban la imagen.

Durante los movimientos artísticos, la incorporación del marco en las pinturas, en sus inicios, pertenecía a una práctica de la burguesía, ya que dotaba de estatus, valor e importancia a las obras. Sin embargo, desde los griegos existía una tendencia a contener las obras dentro de un marco ya sea pintado o incluso esculpido como lo son algunos mosaicos de la época

helenística. Es menester clarificar que la percepción de un objeto que delimite una obra, ha estado implícito por más de dos milenios. Sin embargo, también en el texto *La imagen* se explica que algunos objetos pictóricos fueron pensados sin la necesidad de existir con un marco, como son las pinturas chinas que se presentan a manera de rollos verticales u horizontales que prescindieron de marquetería (Amount, 1992, p. 154).

La obra del artista estadounidense Samuel Morse titulada *Galería de Louvre* de 1831-1833 (ver Figura 1), nos muestra de manera clara el montaje de los salones de pintura de la época, es evidente cómo la distribución de cada obra denota su importancia, las pinturas colocadas en la parte superior, por lo general, eran las más grandes y tenían una ligera inclinación para alcanzar la vista de quienes presenciaban los espacios, mientras que, en el centro se encontraban las obras más importantes y en la parte inferior resultaban las obras que evidentemente recalcan la posición entre el espectador y la pintura. El montaje era como un gran mosaico donde se pretendía aprovechar la pared en su totalidad. Sin embargo, hubo un fuerte descontento por parte de los artistas, pues la colocación de las obras de dicha manera colapsaba el espacio visual de los espectadores y no permitía la armónica apreciación de las obras como sucesos individuales, en este caso, el marco, si se exageraba, podía reclamar la atención visual, pero permanencia desconectado de su contenido pictórico.

Figura 1.

Galería de Louvre



Nota. Adaptado de *Galería de Louvre* [Pintura], de Samuel Monse, 1831, Arthive (<https://arthive.net/res/media/img/oy800/work/baa/430269@2x.webp>). Obra de Dominio Público.

En cuanto a los marcos, en la obra *El gabinete de curiosidades de Cornelis van der Geest* pintada por Willem van Haecht en 1628 (ver Figura 2), es inevitable notar la presencia

predominante de cada uno de los marcos, pues cuanto más imponentes son, jerarquizaban la obra y al saturar la pared se evidencia la dependencia de la pintura con el soporte, dándole un valor de mayor importancia que los que se encontraban a su alrededor; el marco permitía su apreciación con un sentido de reverencia por parte del público, por lo que, Aumont (1992) habla de las funciones del marco siendo una de ellas la función simbólica:

El marco vale tan bien como una especie de índice que dice al espectador que está mirando una imagen, la cual al estar enmarcada de cierta manera debe ser vista de acuerdo a ciertas convenciones ya que posee cierto valor. (p. 155)

Aumont (1992) también le atribuye una función económica a la inclusión del marco “El enmarque en la forma en que lo conocemos apareció relativamente al mismo tiempo que la concepción moderna del cuadro como objeto separable, intercambiable que puede circular como una mercancía en los circuitos económicos” (p. 155).

Así, la incorporación del marco en su función económica provee a la pintura de un acompañamiento físico que lo ayuda a su traslado al mercado del arte.

Figura 2.

El gabinete de curiosidades de Cornelis van der Geest



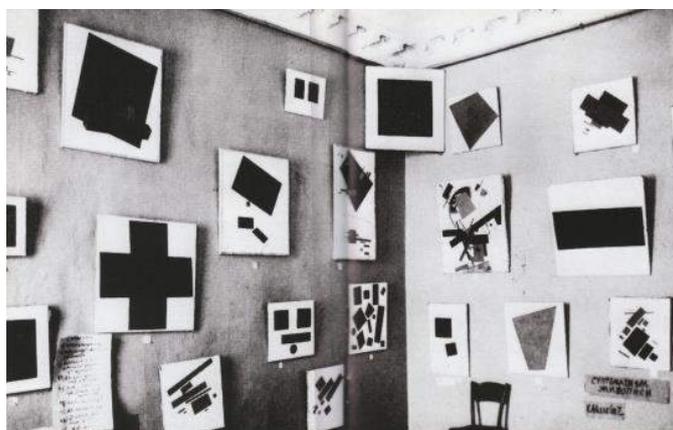
Nota. Adaptado de *El gabinete de curiosidades de Cornelis van der Geest* [Pintura], de Willem van Haecht, 1628, Sobre Bélgica (<https://ev6ebnbizf5.exactdn.com/wp-content/uploads/gabinete-de-curiosidades-de-van-haecht.jpg?strip=all&lossy=1&resize=500%2C376&ssl=1>). Obra de Dominio Público.

En los primeros salones de pintura, el espacio de distribución de la obra pictórica fue pensado para que ocupe el espacio paralelo a la pared, si bien tenían cierta inclinación algunas obras, la posición era determinada por la distancia hacia las personas y era menester ajustar la

posición para que sea perceptible a los visitantes. Sin embargo, la primera vez que un objeto en yuxtaposición se presentaba de manera intencional para romper la relación que se tenía en los museos fue por parte de Malévich (1910) como se puede ver en la Figura 3, con su muestra llamada *cero con diez* donde un elemento disruptivo se roba la atención al ser colocado con una dirección perpendicular con respecto a la pared. Si bien, el acto de dar cierta inclinación a la obra hoy en día no es de tal asombro, en dicha época usar de manera intencional los soportes en contra de las direcciones establecidas, sin duda constituye un acto de necesidad por liberar a la pintura.

Figura 3.

Cero con diez



Nota. Adaptado de *cero con diez* [Fotografía], de Kazimir Malévich, 1910, Macla Arquitectos (<https://maclaarquitectos.files.wordpress.com/2013/01/mavelich.jpg?w=768&h=486>). Obra de Dominio Público.

Una emblemática exposición pictórica en donde el marco no roba la atención a la pintura fue en el MOMA. Desde los años 50 el museo comenzó a comprar pinturas de *Las Nenúfares* de Monet (1898 a 1926), más de dos décadas después de su muerte, las pinturas tuvieron gran recibimiento con el surgimiento del expresionismo abstracto y varias de las pinturas de gran tamaño fueron presentadas al público.

El artista estadounidense William C. Seitz retiró los marcos de las famosas pinturas para la exposición en el Moma en el 1960 (Pintura Basica, 2020a). Los cuadros parecían reproducciones hasta que se apoderaron del espacio y con la intención de sumergir a los espectadores a detener el tiempo se colocaron sillas en el interior de las salas para prolongar la apreciación de las pinturas tal como se puede ver en la Figura 4.

Figura 4.

Nenúfares de Monet en el Moma



Nota. Adaptado de *El tríptico de Los nenúfares de Monet en una exposición del Museo de Arte Moderno* [Fotografía], de Mary Altaffer, 2019, The New York Times (https://static01.nyt.com/images/2019/05/31/arts/03monet-12/merlin_155725422_25ee7da5-8e84-4d9c-9977-c757eb9c5365-jumbo.jpg?quality=75&auto=webp). Todos los derechos reservados.

En este caso, no es necesario el uso del marco de gran tamaño porque lo que se plantea es la disolución del límite entre la obra y la pared, al retirar los marcos, los espectadores pueden distorsionar el espacio y es la percepción del público lo que expande la misma obra.

De igual modo, en el Museo de la Orangerie en París se aprovecha el espacio cóncavo de las paredes como se puede ver en la Figura 5, dando la ilusión de que no existe horizonte ni bordes.

Figura 5.

Paredes cóncavas en el Museo de la Orangerie



Nota. Adaptado de *Sala das Nymphéas, no Musée de l' Orangerie, em Paris* [Fotografía], Manual Do Turista (<https://i0.wp.com/manualdoturista.com.br/wp-content/uploads/2017/01/Mus%C3%A9-de-Orangerie.jpg?w=650&ssl=1>). Todos los derechos reservados.

El marco ocupa el mínimo espacio para dar soporte a las obras por el gran tamaño de sus lienzos. En este caso, aunque la intención implícita de abandonar el marco es importante, la pintura mantiene una relación estrecha con la pared, el paralelismo entre la pared y las obras parece acompañar a la pintura para que esta no abandone su espacio.

2.1.3 Lina Bo Bardi y su replanteamiento arquitectónico del espacio museográfico

Lina Bo Bardi fue una arquitecta, artista y activista de origen italiano, en el año 1947 junto a su esposo el artista Pietro Maria Bardi, viajaron a Brasil para presentar algunas obras de arte, donde conocieron al magnate de la prensa brasileña Francisco de Assis Chateaubriand quien había comenzado una colección de obras de arte. El magnate brasileño tenía la intención de fundar un museo y con la ayuda de donaciones de empresarios del país, hizo la propuesta a Pietro de ir a Europa y conseguir nuevas piezas pictóricas para una reserva que pueda ser expuesta en Brasil bajo la curaduría de él junto a su esposa.

En el año 1947 el Museo de Arte de Sao Paulo (MASP) dio apertura a su nuevo espacio expositivo donde Lina Bo Bardi comenzaría un proyecto de estrategias museológicas para dar vida a una de las más exitosas propuestas curatoriales que innovaron la manera de presentar las pinturas. Lina tenía como finalidad para la curaduría del MASP, desafiar la sistematización de los museos como ella lo denominaba un “mausoleo intelectual”. La arquitecta originaria de Roma tenía como punto focal la relación entre el visitante y las pinturas. Por lo que decidió no hacer distinción alguna entre las obras modernas y antiguas, borrando el criterio cronológico para que la colocación arbitraria de cada pintura pueda eliminar la idea preconcebida de que los fondos de terciopelo en los que se colgaban a las obras clásicas inmediatamente generaban una distinción de clases sociales.

En la primera exposición con las obras de la colección privada, Lina Bo Bardi presentó las pinturas desprendidas de las paredes y en su lugar se colocaron las obras en tubos metálicos (ver Figura 6), que se instalaron en el piso y techo. Bo Bardi fue inflexible con su visión para la curaduría y su éxito se recalcó con el número de personas que visitaban la muestra, también gracias a la gran cantidad de apoyo hacia la inusual manera de mostrar las obras y el pequeño número de quejas. Bo Bardi comentó sobre este acto de liberación de las pinturas alegando que:

Las obras de arte modernas se estandarizaron de manera similar, por lo que se ubicaron de tal manera que no las pusieran en relieve ante el espectador, sino que las pusieran a la vista del espectador. No se dice, por tanto, “hay que admirarlo [porque] es un Rembrandt”, sino que deja al espectador una observación pura y sin pretensiones... (Bo Bardi, 1950, como se citó en Caffey y Campagnol, 2015)

Con respecto a los marcos de las pinturas, la misma Lina Bo Bardi afirmó que los “contornos evocadores” fueron reemplazados por opciones más neutras, reafirmando la importancia de generar un vínculo entre personas y pinturas.

Las principales influencias de Bo Bardi se basaron en el racionalismo italiano de los años treinta, se buscaba anular a las paredes como un espacio de glorificación del contenido pictórico y al colocar la muestra, se basó en el trabajo de Franco Albini del año 1941 presentado en Milán en la Galería Brera.

Figura 6.

Exposición de Lina Bo Bardi en el MASP



Nota. Adaptado de *Mostra Scipione e del Bianco e Nero* [Fotografía], de Franco Albini, 1941, *Journal of Conservation and Museum Studies* (<https://storage.googleapis.com/jnl-up-j-jcms-files/journals/1/articles/90/submission/proof/90-10-1028-1-17-20150316.jpg>). Todos los derechos reservados.

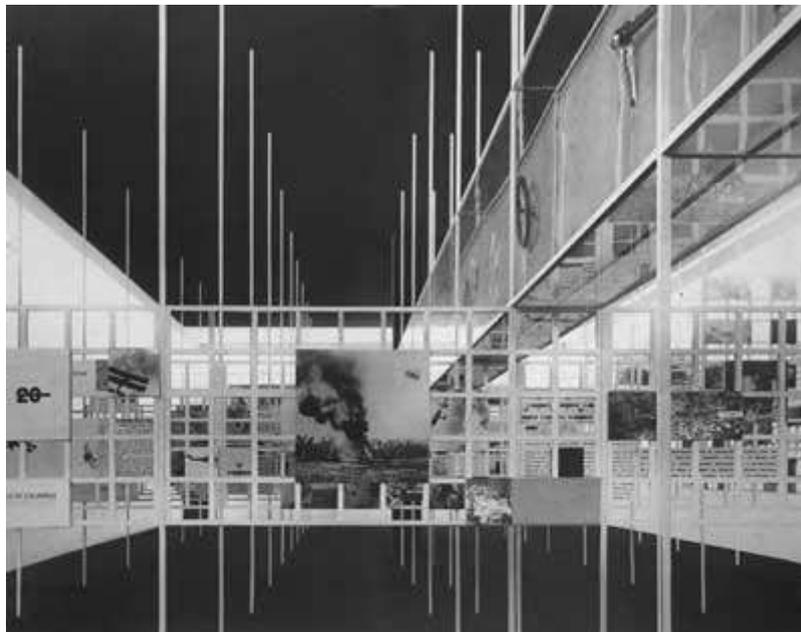
El espacio expositivo de la Galería Brera anula las imposiciones jerarquizadas y en su lugar se enfatiza en generar una conexión sensitiva al proveer el espacio de herramientas que faciliten su consumo visual como lo son las sillas y la separación de la pintura del fondo sumado al aspecto neutro de los marcos, aspiran a un sumergirse dentro de la pintura en lugar de venerar y enaltecer su manufactura o su origen.

Bo Bardi también menciona la influencia que tuvo en su trabajo con la exposición presentada en Milán en el año de 1934 por Edoardo Persico y Marcello Nizzoli en la Sala de las Medallas de Oro (ver Figura 7), una exposición que mostró fotografías con temática aeronáutica por lo que la manera innovadora de presentar dichas fotografías fue mediante una instalación que

liberaba a las imágenes de la pared al generar un paralelismo entre historias de la aviación con la muestra que parecía tener a las pinturas que flotaban sobre estructuras como las que recubren a los aviones.

Figura 7.

Sala de las Medallas de Oro



Nota. Adaptado de *Sala delle Medaglie d'Oro (Gold Medals Room)* [Fotografía], de RIBA Photographs Collection, 1934, *Journal of Conservation and Museum Studies* (<https://storage.googleapis.com/jnl-up-j-jcms-files/journals/1/articles/90/submission/proof/90-10-1029-1-17-20150316.jpg>). Todos los derechos reservados.

El indiscutible éxito que la exposición tuvo gracias a la ayuda creativa de Bo Bardi llevó la colección del Museo de Arte de Sao Paulo a una gira internacional por países como: Francia, Alemania, Bélgica, Inglaterra, Italia y Estados Unidos; que culminó con la construcción de un espacio creado específicamente para albergar a las obras del MASP que comenzó su edificación en el año 1960 y su inauguración fue 8 años después en la ciudad de Sao Paulo en Brasil.

Luego de la inauguración del nuevo museo, Lina propuso un soporte que pueda reflejar el aura solitaria y sagrada que existía mientras la obra era producida, por lo que llegó a la conclusión de que sería mejor colgarla en un soporte de vidrio dotando a la pintura de un marco transparente que mostrara lo que naturalmente pasaba alrededor, esto hacía que los límites de las pinturas obtuvieran colores envolventes y cautivadores que permitían cobrar vida en cuanto se juntaban con el espectador, como se puede observar en la Figura 8 (Caffey y Campagnol, 2015).

Figura 8.

Soportes de vidrio de Lina Bo Bardi



Nota. Adaptado de *Lina with one of the glass panel installations* [Fotografía], de Lew Parrella, 1967, *Journal of Conservation and Museum Studies* (<https://storage.googleapis.com/jnl-up-j-jcms-files/journals/1/articles/90/submission/proof/90-10-1032-1-17-20150316.jpg>). Todos los derechos reservados.

En la ciudad de Cuenca, Ecuador, el Museo de Arte Moderno (MAM) el 4 de agosto del 2022 abrió sus puertas de manera oficial a la exposición denominada *Oniria el delirio de la alteridad*, donde varios artistas nacionales e internacionales optaron por dar prioridad a cierta parte del inconsciente traído a la realidad a través de las artes. La instalación de varias pinturas, en concordancia con la intención de desconectarse del cotidiano vivir, propuso colgar las pinturas en el aire, sostenidas por hilos desapegados de la pared, lo que, de manera concisa, libera al objeto de su destino fúnebre al permanecer atrapado en los museos o mausoleos como los denominaba Bo Bardi.

Las pinturas con temáticas surrealistas indagan en historias visuales poco usuales para el consciente colectivo de la ciudad conservadora de Cuenca, sin embargo, al estar lleno de imágenes oníricas, su presentación no podía ser de la manera convencional, por lo que desprender a las pinturas es develar el espacio tras de ellas para poder ser recorrido por sus visitantes.

El marco, en este caso, no es únicamente el delgado bastidor o la fina línea de madera que guarda los bordes de las pinturas como se puede ver en la Figura 9, sino que el marco es un espacio ahora en posibilidad de ser recorrido y habitado, lo que para la ciudad de Cuenca era un punto ciego ahora es un espacio de perspectiva fuera de lo convencional por lo que obliga al público a tomar la misma posición fuera de los arquetipos y desde este punto emocional

que puede causar algo de confusión, tratar de poseer y habitar de manera consciente el espacio creativo que ha sido desbloqueado para nuestro goce y aprendizaje de que las artes no están predeterminadas a ser consumidas sólo como un objeto de veneración.

Figura 9.

Obras expuestas en la muestra Oniria



Nota. Adaptado de [Fotografía de espectadores presentes en la muestra Oniria, 2022, Alcaldía de Cuenca (https://cultura.cuenca.gob.ec/noticia/museo-municipal-de-arte-moderno-abrio-al-publico-la-exposicion-oniria-el-delirio-de-la-alteridad/?doing_wp_cron=1682565691.1713259220123291015625). Todos los derechos reservados.

2.1.4 Rosalind Krauss y el término expandido en el arte

La primera vez que se utilizó el término “expandido” en el campo de las artes fue por medio de la crítica de arte norteamericana Rosalind Krauss en la revista *October* en el año de 1978, se publicó un ensayo bajo el nombre *La escultura en el campo expandido*, este mismo ensayo fue reimpresso y publicado en el libro *La Posmodernidad* en 2002. La intención de esta redacción fue la de dar a conocer el giro que la escultura había tomado una vez que la postmodernidad había adaptado sus expresiones artísticas hacia un camino cuyas fronteras se diluyeron entre disciplinas, dando como resultado una especie de “mestizaje entre disciplinas”.

El término expandido hace referencia a la redefinición de fronteras entre las disciplinas artísticas con propuestas de difícil clasificación que surgen de un enriquecimiento de prácticas híbridas que colocan al artista en una enriquecedora travesía de colonización de nuevos territorios que aceptan e incitan la experimentación de materiales y la comunicación entre

lenguajes que proliferan las propuestas en un campo expandido del arte. Otros autores postulan que:

En la era del capitalismo cultural e informacional y la revolución digital, la globalización ha introducido importantes modificaciones en los procesos de creación, producción, difusión y consumo artísticos. En las llamadas sociedades del conocimiento contemporáneas, caracterizadas por el nomadismo, la multiculturalidad, la circulación frenética de flujos de información y la disolución de las coordenadas espacio-temporales, la interculturalidad y los fenómenos de la globalización y la “glocalización” tienen su impacto también en la producción artística contemporánea, siendo la hibridación de discursos, lenguajes y procesos una de sus principales consecuencias. (Mazuecos, 2017, p. 155)

Otro ámbito dentro de la investigación de Kraus (2002) es el énfasis en las nuevas intenciones por parte de los artistas que van en contra de la modernidad cuyo interés es la pureza y compromiso hacia la academia, las prácticas del modernismo apoyadas por Clement Greenberg son abolidas con la intención de una búsqueda de nueva libertad, la intención artística se ve en la necesidad de buscar nuevos medios para poder llevar a cabo el mensaje, por lo que inevitablemente romperán con límites y expandirán el concepto para llevarlo a nuevas prácticas en una especie de hibridación de géneros artísticos que comparten información entre artistas, comportamientos o sociedades.

Krauss usa el término expandido desde la concepción de la escultura para ilustrar que los límites tradicionales entre la escultura y otras formas de arte se han desdibujado y redefinido con el tiempo. Ella argumenta que la escultura ya no puede definirse únicamente en términos de su presencia física o materialidad, sino que también debe tener en cuenta su relación con su entorno y el contexto cultural y social.

2.1.5 La pintura expandida

La pintura expandida se refiere a un cambio en la definición y ejecución tradicional de pintura en el campo del arte, donde el acto de pintar ya no se limita a lienzos o superficies bidimensionales que están delimitadas por la incorporación del marco. En cambio, los artistas han ampliado las fronteras de creación para incluir una variedad de materiales, formas y espacios (Pintura Basica, 2020b). Esta expansión ha dado como resultado nuevas formas pictóricas que se fusionan con la instalación, el arte escénico o el arte multimedia, donde las nociones tradicionales de qué es y qué puede ser la pintura redefinen el medio y su papel en el arte contemporáneo para explorar nuevas formas de interactuar con el público y crear experiencias que van más allá del espacio tradicional de la galería.

En el libro *Después del fin del arte* (2003), el destacado crítico de arte y filósofo estadounidense Arthur Danto, analiza la evolución del arte después del surgimiento de movimientos de vanguardia como el arte pop, el arte conceptual y el minimalismo. Sostiene que, tras la llegada de estos movimientos, el arte ha alcanzado un punto en el que ya no existe una distinción clara entre lo que es arte y lo que no lo es. La idea tradicional del arte como representación de la realidad se ha vuelto obsoleta y el arte ahora funciona como una especie de filosofía o teoría que nos ayuda a dar sentido a la realidad. Con la llegada de nuevas tecnologías era necesario dar un giro a la pintura, pues desde los Dadaístas era necesario estructurar una nueva línea donde las creaciones pictóricas sean innovadoras y provocadoras.

El filósofo francés Gilles Deleuze (1984) escribió extensamente sobre arte y estética, y discutió la pintura expandida en su libro *Francis Bacon: Lógica de la sensación*, al argumentar que representaba una nueva forma de pensar sobre la relación entre el artista y el lienzo. El texto está organizado en torno a cinco figuras que Deleuze ve como centrales en el trabajo de Bacon: el grito, el cuerpo, la herida, el diagrama y el animal. Deleuze argumenta que estas figuras no son simplemente sujetos o motivos en las pinturas de Bacon, sino que son parte de una filosofía más amplia de la sensación que sustenta el trabajo del artista. El libro del filósofo francés, publicado por primera vez en 1981 en su versión en inglés, realiza un análisis filosófico de la obra del renombrado artista británico y argumenta que sus pinturas no son figurativas ni expresionistas, sino que se ocupan de la sensación y la percepción. Deleuze sugiere que el trabajo de Bacon es una crítica de la representación tradicional, que él ve limitada por el lenguaje y la subjetividad, en cambio se enfoca en la presentación directa del cuerpo y los movimientos que hace Bacon de la distorsión y la fragmentación para crear nuevas formas de percepción y sensación. Deleuze también examina la influencia de las experiencias personales de Bacon, como sus aventuras amorosas y su fascinación por la violencia y la muerte, en su arte. Por lo que se puede considerar a la obra de Bacon un fuerte referente que desafía los convencionalismos dentro de los soportes pictóricos dimensionales necesarios para el enriquecimiento del proyecto de titulación, donde se pretende reestructurar lo que se concibe como pintura y que su contenido pictórico tenga una denotada conexión con la incorporación del marco o los materiales que se opten por usar como soporte.

Cuando se habla de pintura expandida, es inevitable pensar en la interpretación literal de expandir, y en cierta parte, es evidente que se reflexiona no solamente en el uso de los soportes tradicionales sino en un acto de trascender los límites físicos de la pintura como un objeto bidimensional limitado y protegido por un marco. De esta forma, se abre la posibilidad

de reflexionar sobre la incorporación del marco y mirarlo como un soporte que también debe exigirse a madurar en cuanto a su implementación.

2.1.5.1 Valerie Hegarty.

Una de las artistas más importantes en elaborar un concepto alrededor del marco como parte de la pintura, es la artista estadounidense Valerie Hegarty. Su trabajo desafía las nociones tradicionales en el arte al romper el lienzo y explorar las relaciones entre forma, textura y composición, que a menudo incorporan materiales no convencionales. Ella usa estos materiales para crear figuras y formas abstractas que desdibujan las líneas entre pintura, escultura e instalación (Hegarty, s.f).

Una de las obras más conocidas de Hegarty es *Historias alternativas* (2013), que se exhibió en el Museo de Brooklyn (ver Figura 10). El trabajo consiste de una serie de instalaciones que bordean temas sobre la colonización y el acto violento de opresión hacia las culturas originarias. Mediante recreaciones de espacios de convivencia de hogares de clase alta, se incorporan objetos decorativos que simulan haber sido alterados físicamente por desastres naturales como inundaciones, incendios, terremotos o la presencia de cuervos que parecen destruir los bodegones. Las obras desafían las percepciones del espectador sobre la historia y la jerarquización de razas y nacionalidades. En este caso las obras de arte no se limitan únicamente a las pinturas, sino que se elabora toda una instalación que ocupaba cuartos enteros para acompañar la intención de expandir las líneas de géneros artísticos para que colaboren entre sí.

Figura 10.

Historias alternativas



Nota. Adaptado de *Alternative Histories* [Fotografía], de Valerie Hegarty, 2013, Valerie Hegarty (<https://img-cache.oppcdn.com/img/v1.0/s:27116/t:QkxBTksrVEVYVCtIRVJF/p:12/g:tl/o:2.5/a:50/q:90/2520x1220-isx1Vtv2G918l1rc.jpg/1626x1220/f0458a9cdd21a16cc4bb4aa38eca81e8.jpg>).

Todos los derechos reservados.

El trabajo de Valerie Hegarty en el género de la pintura expandida desafía las nociones tradicionales de la pintura al descomponer el lienzo y explorar las relaciones entre forma, textura y composición. Su uso de materiales y temas no convencionales crea una sensación de tensión entre los objetos naturales y los hechos por el hombre, lo que anima a los espectadores a cuestionar sus propias percepciones del mundo que les rodea.

Una de las características notables de su trabajo es el uso de marcos, que a menudo incorpora como parte integral de sus obras de arte (ver Figura 11), los marcos de Hegarty no son meros elementos decorativos, sino que sirven como comentario sobre la historia y el contexto de la obra de arte en sí. A menudo utiliza marcos que se deterioran, fragmentan o destruyen deliberadamente para sugerir el paso del tiempo y la decadencia.

Figura 11.

George Washington con ramas



Nota. *George Washington with Branches* [Fotografía], de Valerie Hegarty, 2016, Valerie Hegarty (https://img-cache.oppcdn.com/img/v1.0/s:27116/t:QkxBTksrVEVYVCtIRVJF/p:12/g:tl/o:2.5/a:50/q:90/1800x1200-_0xEzJ3RiBiD1fR0.jpg/1800x1200/e8e2e6a705d2316f62ec92f177fd1ad1.jpg).

Todos los derechos reservados.

Al replantear el significante de los componentes pictóricos, desafía la idea de la obra de arte como un objeto atemporal e inmutable, sugiriendo en cambio que está sujeta a los mismos procesos naturales de descomposición y destrucción, también sirven para resaltar el

contraste entre la obra de arte y su entorno. En algunos casos, crea marcos que son deliberadamente sobredimensionados o que no coinciden con la obra de arte que contienen, llamando la atención sobre la desconexión entre el objeto de arte y su contexto. En otros casos, crea marcos que parecen desintegrarse, lo que sugiere una tensión entre el deseo de conservación de la obra de arte y las fuerzas naturales de descomposición que la amenazan.

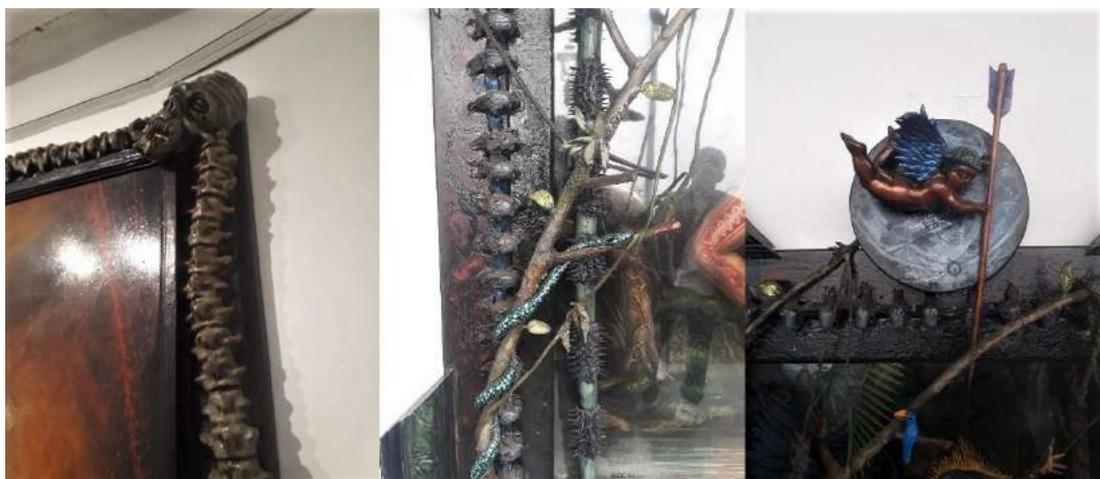
2.1.6 Eduardo Moscoso

En la ciudad de Cuenca uno de los artistas multidisciplinarios que mejor trabaja la deconstrucción del uso del marco y expande el acto pictórico hacia otros géneros (ver Figura 13), es Eduardo Moscoso, fundador del centro cultural El Prohibido, donde expone una gran cantidad de obras de todo tipo, desde las pinturas hasta las instalaciones para tratar obras con difícil clasificación, pues tiene varias referencias en todas sus obras desde el arte pop, punk o neobarroco, sus pinturas tratan temas de la mitología amazónica, se inspira en el rico patrimonio cultural de la región de la cual es oriundo (Marín, 2023).

Más allá de la manufactura de gran calidad que gozan las pinturas, el artista cuencano es uno de los pocos artistas nacionales que usa el marco de las pinturas no solo como un soporte de los objetos pictóricos, sino como puntos que expanden el contenido a tratar en la pintura, al hacer uso de diversos materiales como plumas y esculturas de personas o animales que sobresalen del cuadro, además modela la madera de los marcos para incorporar objetos como esculturas de cráneos o esculpir el mismo marco de manera antropomorfa. La obra de Moscoso es un indiscutible referente de pintura expandida en el país.

Figura 12.

Marcos en las obras de Eduardo Moscoso



Nota. Registro. Jorge Vallejo, 2023

Su más reciente exposición en la ciudad de Cuenca titulada *The Arutam Temple* (2023), fue una muestra muy polémica por la mala interpretación de la iconografía usada en sus pinturas y esculturas. La conservadora ciudad de Cuenca se vio inmersa en una discusión entre personas religiosas y consumidores de arte, generando varias discusiones y un aumento en la participación de las personas en el museo, lo cual genera una ganancia cultural de mucho provecho.

2.2 Apropiación pictórica: la resignificación de la pintura como objeto histórico decorativo hacia un objeto sensorial

La apropiación pictórica en el arte se refiere a la práctica de tomar prestadas, citar o reutilizar imágenes de otras fuentes para crear nuevas obras. La historia de la apropiación pictórica en el arte se popularizó a principios del siglo XX, cuando los artistas comenzaron a experimentar con nuevas formas de expresión visual, que desafiaban las nociones tradicionales de originalidad y autoría.

Sin embargo, la primera apropiación pictórica es un concepto difícil de precisar definitivamente, ya que los artistas a lo largo de la historia han tomado prestados, adaptados y transformado elementos de otras obras y fuentes culturales.

En la historia del arte, el artista que incorporó la apropiación pictórica en su obra de diversas formas fue Francis Bacon. Su trabajo a menudo presentaba figuras distorsionadas, fragmentadas y deformadas que se extrajeron de una variedad de fuentes, incluidas fotografías, libros de texto médicos y pinturas clásicas.

Una de las obras más famosas de Bacon, *Estudio según el retrato del Papa Inocencio X de Velázquez* (1953), es un excelente ejemplo de la apropiación pictórica. La pintura se basa en un retrato del Papa Inocencio X del pintor español Diego Velázquez. Bacon se apropió de la composición y estructura básica del retrato original para transformarlo en una figura grotesca y distorsionada que es casi irreconocible para hacer evidente el rol de la iglesia y la religión con respecto a su sexualidad y la relación con su familia que se vio claramente afectada debido su homosexualidad (Hernández, 2020).

Dentro de la herramienta de la apropiación pictórica, es importante recalcar la resignificación de las imágenes, debido al cambio de contexto en el que se realizan las pinturas, es inevitable la connotación emotiva y personal que tienen los artistas por reescribir la historia a través de sus pinturas.

Para el presente proyecto de titulación, se opta por el uso de la apropiación pictórica de las obras del *Nacimiento de Venus* de Botticelli (1485) y *Las Meninas* de Velázquez (1656), pues

es de interés personal, la resignificación del papel femenino idealizado de las pinturas, por lo que se pretende evidenciar los roles femeninos y enfocarlos hacia un contexto donde los comportamientos arquetípicos impuestos por la iglesia han atrofiado de gran manera el crecimiento de las mujeres y la libre exploración de su sexualidad; comparada con el acto normalizado de aprendizaje y goce de la sexualidad masculina. Desde un punto de vista personal y masculino, se retratan los estragos de la violencia ejercida hacia la corporalidad femenina desde la masculinidad y donde la iglesia como institución política ha sido cómplice de influenciar en actos deleznable hacia la vida de las mujeres.

2.3 Uso de la corporalidad femenina en el contenido pictórico

El uso de la corporalidad femenina en la historia conocida por la humanidad, ha sido una herramienta para realizar comentarios políticos sobre los estándares culturales con respecto a los roles o expectativas de las mujeres. En el arte antiguo, las reglas arquetípicas idealizaban los cuerpos femeninos, a menudo conforme a los estereotipos culturales de belleza y las normas de género que enfatizaban el lugar de la mujer por debajo o detrás de lo masculino.

La concepción eurocentrista que estudia los rastros de las civilizaciones antiguas siempre ha mantenido un sistema patriarcal, basado parcialmente en el testimonio de personajes masculinos en el poder, que han escrito la historia bajo una ambigua interpretación de los vestigios encontrados en todo el mundo, y que, debido a motivos burocráticos, se muestran como piezas incompletas, lo que dificulta la construcción de una narrativa precisa. Por otro lado, no estamos aún dispuestos a reconocer el extenso conocimiento que las civilizaciones antiguas tenían sobre el estudio de los astros, la ingeniería, la agricultura, la medicina, el arte o el conocimiento holístico del cuerpo y su relación con el universo, en el que destaca la mujer.

El texto *La Meditación* del científico Jacobo Grinberg (1991), cita a la socióloga mexicana Virginia Sánchez con una teoría más profunda al respecto de la participación femenina en la historia, sus investigaciones afirman que “las primeras sociedades humanas fueron matriarcales y la conciencia imperante fue la femenina”. (p. 21). Los escritos de Grinberg resaltan la gran posibilidad de que el desarrollo y expansión de la conciencia se dio en primer lugar en las mujeres, puesto que, fueron ellas quienes tuvieron el poder sobre su propio cuerpo para albergar la vida, así como la conciencia para conectar procesos de la naturaleza con su cuerpo, como la relación entre su ciclo menstrual con las fases de la luna, lo cual dio nacimiento a los primeros calendarios lunares. Ya que, quien entienda la influencia del astro natural sobre la tierra, el agua o las plantas puede dar vida a la ingeniería hidráulica y por ende la recolección de alimentos a través de épocas fértiles, que inevitablemente daba como

resultado los poblados fijos que pasaron de ser nómadas a sedentarios con el surgimiento de la agricultura cuya invención se les atribuye a las mujeres.

Quien elabora investigaciones más profundas sobre el inicio de las civilizaciones ligado al matriarcado es la investigadora, bibliotecaria e historiadora ecuatoriana Ruth Rodríguez Sotomayor quien reside en España y cuenta con una trayectoria de más de 50 años de investigación en los registros escriturarios y vestigios de civilizaciones extintas, para dar un hilo conector hacia un origen humano que va en contra de la historia establecida. Ruth afirma que efectivamente las primeras sociedades en la humanidad eran matriarcales y conocidas como la Dinastía Lunar, fueron civilizaciones antediluvianas, su símbolo de representación era la plata y estuvo regida por mujeres poderosas y formadas en una cosmogonía de unificación. A los aportes de dicha dinastía hacia el conocimiento obtenido por parte de las mujeres, se suma el origen de la escritura, los calendarios lunares, la ingeniería hidráulica, la agricultura, la medicina natural, el almacenamiento de datos e inclusive el arte rupestre. En su texto *El origen preamericano de la informática* del año 2012, La doctora Sotomayor explica que los hombres eran los encargados de la caza y trabajos ligados al nomadismo, mientras que la mujer era la encargada del cuidado de la prole, lo que la coloca como la autora del registro pictórico de imágenes y vivencias en las paredes de sus asentamientos.

Por supuesto que atribuir la invención de tan grandes aportaciones a las mujeres, le ha ganado una gran crítica a la investigadora ecuatoriana, que, a pesar de la fuerte oposición a su trabajo investigativo, se mantiene de pie y con entusiasmo de compartir sus hallazgos únicos en el mundo. Y es la influencia necesaria para el presente proyecto de titulación que pretende hacer uso de la apropiación pictórica de dos obras de arte emblemáticas como lo son: *El nacimiento de Venus* de Botticelli y *Las meninas* de Velázquez, cuyos mecenas financiaron las obras pictóricas para enfatizar los roles femeninos idealizados y sexualizados. En el trabajo de tesis se pretende hacer uso de la corporalidad femenina para retratar el crecimiento de un niño como observador de la mujer durante su transición de niñez hacia la adultez, lejos de las idealizaciones y cercano a las imposiciones de género.

2.3.1 El nacimiento de Venus de Botticelli

El nacimiento de Venus (ver Figura 14), es una pintura del artista renacentista italiano Sandro Botticelli, creada alrededor de 1485. La pintura representa a la diosa mitológica Venus emergiendo del mar como una mujer adulta, de pie, sobre una gran concha marina y rodeada de figuras de la mitología clásica, como Céforo, el dios del viento del oeste, que la lleva hacia la orilla, y una ninfa que la recibe con un manto. Pues según la historia, la diosa del amor y la belleza, nació de la espuma del mar después de que el titán Cronos castró a su padre Urano y arrojó sus genitales al mar. (Martínez, 2020, p. 105)

Figura 13.*El nacimiento de Venus*

Nota. Adaptado de *The birth of Venus* [Pintura], de Sandro Botticelli, 1485, Google Arts & Culture (<https://artsandculture.google.com/asset/the-birth-of-venus/MQEeq50LABEBVg?hl=es-419>). Obra de Dominio Público.

El Nacimiento de Venus se creó durante el Renacimiento italiano, un período de gran innovación intelectual y artística que vio un renovado interés por la cultura clásica y un rechazo a la ortodoxia religiosa de la Edad Media. Botticelli fue uno de los artistas más importantes de este período, y sus obras fueron muy buscadas por mecenas y coleccionistas adinerados. El Nacimiento de Venus fue un encargo de la poderosa familia Medici, mecenas de las artes y partidarios del movimiento humanista. La pintura ha sido interpretada como una celebración de los ideales del humanismo, enfatizando la belleza y el potencial del individuo. La pintura también refleja el ideal contemporáneo de la modestia y la castidad femenina, ya que se representa a Venus cubriendo sus genitales con la mano derecha, mientras que su brazo izquierdo se envuelve alrededor de su cuerpo. Este gesto es visto como un signo de su pureza y virginidad. Sin embargo, Venus no siempre fue una diosa amada o venerada; de hecho, algunas culturas la veían como una fuerza destructiva. Los antiguos griegos creían que Afrodita fue la responsable de iniciar la Guerra de Troya, mientras que los romanos la asociaron con la desastrosa erupción del Monte Vesubio en el 79 d.C.

Para la composición de la apropiación pictórica del proyecto de titulación se pinta a Venus embarazada y en lugar de cubrir su zona genital, ambos brazos rodean su barriga mientras señala a dos personajes pintados a sus extremos. A su lado izquierdo, donde se supone que debe estar la ninfa, se retrata una especie de collage de figura humana donde existe un dilema mental sobre la delgada línea entre el goce sexual consensuado y la violación. Ya que se evidencia una mano sobrepuesta que pertenece a un hombre y se encuentra cerca de tocar su abdomen bajo. Al otro extremo, donde se supone que debe estar el dios del viento del oeste, se emplean elementos de la fotografía de Stanley Forman titulada *Fire Escape Collapse* que recibió el premio Pulitzer del año 1976. En dicha foto se visualiza a una madre

caer de su departamento junto a su hijo debido a un incendio y del que ambos resultaron muertos, evidenciando la imposibilidad materna de proteger la progenie en casos extremos.

2.3.2 Las meninas de Diego Velázquez

Las Meninas (ver Figura 15), es una pintura creada en 1656 por el artista español Diego Velázquez, y es ampliamente considerada como una de las pinturas más importantes en la historia del arte occidental. Es un trabajo complejo y de múltiples capas que ha sido objeto de un extenso análisis e interpretación por parte de historiadores y críticos de arte.

En cuanto a su composición *Las Meninas* representa una escena en la corte del rey Felipe IV de España, con la princesa Margarita Teresa en el centro de atención. La composición de la pintura es compleja y muy estructurada, pues Velázquez utilizó una variedad de técnicas para crear una sensación de profundidad y espacio (ICASCultura, 2014). El cuadro se divide en tres zonas distintas, con el primer plano dominado por la princesa y sus asistentes, el medio ocupado por el propio Velázquez y otros miembros de la corte, y el fondo con un espejo que refleja la imagen del rey y la reina.

Por otro lado, la figura central del cuadro es la princesa Margarita Teresa, quien está rodeada de sus asistentes, incluidos los enanos Maribarbola y Nicolasito Pertusato. El mismo Velázquez está representado en la pintura, de pie en su caballete y sosteniendo un pincel, como si estuviera pintando la escena que tiene delante. En el fondo del cuadro vemos un espejo que refleja la imagen del rey y la reina, así como otras dos figuras que no son visibles en el propio cuadro. La pintura ha sido interpretada de diversas formas, y algunos estudiosos sugieren que es un comentario sobre la naturaleza del arte y el papel del artista, mientras que otros la ven como una meditación sobre el poder, el estatus y el funcionamiento de la realeza.

Figura 14.

Las Meninas



Nota. Adaptado de *Las Meninas* [Pintura], de Diego Velázquez, 1656, Museo del Prado (<https://www1.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f>) Obra de Dominio Público.

Durante el contexto histórico de la pintura de Velázquez, ésta se creó durante un período de gran agitación política y social en España. El rey Felipe IV se enfrentaba a una serie de desafíos, incluidas las guerras con Francia y Portugal, el estancamiento económico y el declive del Imperio español. En este contexto, Velázquez fue nombrado pintor de la corte y se le encomendó la creación de una serie de retratos y otras obras que celebrarían el reinado del rey y reforzarían la legitimidad de la monarquía. *Las Meninas* fue una de esas obras, y se ha interpretado como una declaración sobre el poder de la monarquía y la importancia de la corte en la sociedad española.

La resignificación de las imágenes dentro de la apropiación pictórica realizada con la obra de *Las Meninas*, se enfoca en un acto de abuso alrededor del personaje principal que originalmente lo ocupa Margarita, en lugar de estar pintada, se muestra un vestido de una infante del cual cuelgan hilos rojos que reflejan los roles de género en la ropa y la degeneración de la sociedad sexualizada que cruza los límites al penetrar el cuerpo, causando traumas irreversibles desde la niñez. Al hacer uso del relato bíblico de Moisés descendiendo del monte Sinaí con las tablillas de los mandamientos que contienen las leyes en que basar la vida de las personas (Biblia Latinoamericana, s.f, Éxodo 32:15-19), se retrata al papa Benedicto XVI máximo representante de la iglesia católica hasta el año 2013, quien se disculpó por el manejo sobre casos de abuso infantil durante su mandato. El canal de televisión Cable New Network (CNN) destacó en su página web la cronología de Benedicto XVI de la cual se han extraído tres fechas:

20 de enero de 2022 - Una investigación encuentra que Benedicto sabía sobre sacerdotes que abusaron de niños pero no actuaron cuando fue arzobispo de Munich de 1977 a 1982.

8 de febrero de 2022 - En una carta emitida por el Vaticano, Benedicto XVI pide perdón por su manejo de casos de abuso sexual por parte de sacerdotes durante su mandato como arzobispo.

31 de diciembre de 2022 - Muere en el Vaticano a los 95 años.

Estas fechas muestran los escándalos en los que fue involucrado Benedicto XVI a lo largo de su mandato, involucrando los casos de abuso presentes y su disculpa pública ante esta situación, su fecha de muerte fue en el mismo año, meses más tarde.

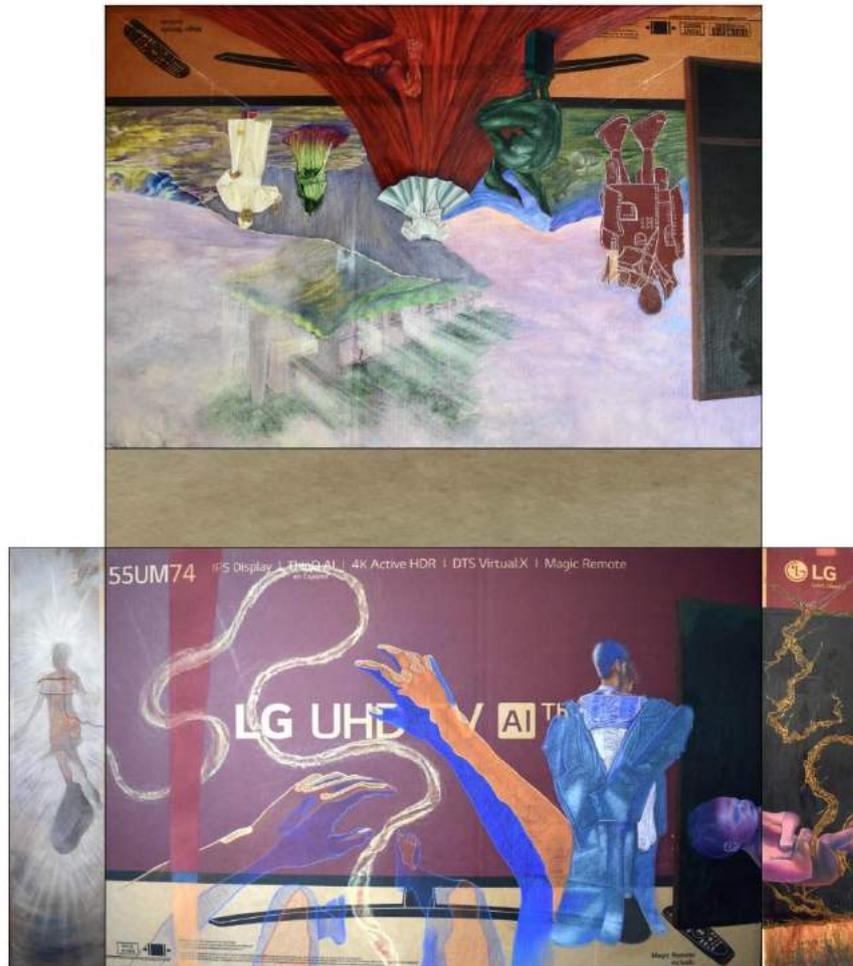
Ya que en el relato de Moisés al bajar el monte Sinaí encuentra a las personas venerando a un becerro de oro. La manera personal de resignificar esta escena hace uso del simbolismo del personaje bíblico de Satanás pintado de color verde, que hace referencia al dinero y las implicaciones de la pérdida de la moral y el desenfreno sexual al hacer uso del poder que ejerce el dinero sobre los individuos.

En la pintura original de Velázquez un dato importante es el autorretrato por parte del artista dentro de la obra, algo muy novedoso e inusual para la época. De igual manera, dentro de la apropiación pictórica, se retrata al autor de la pintura en un traje del diseñador Thom Browne de la colección del 2017, que presenta una deconstrucción del rol en la ropa de género masculino, específicamente en los ternos ejecutivos usados para el trabajo, eventos importantes o el matrimonio. Dicha elección es influenciada por el performance *Transfiguración* del artista performático, pintor y escritor Oliver de Sagazan del año 2016, donde explora y trasciende la identidad del hombre idealizado y capitalista dentro de su avatar monocromático de traje y corbata y deshumaniza al personaje mediante el performance, dotándolo de su característica abrupta y salvaje. La línea que conecta el personaje influenciado por Sagazan en la apropiación pictórica con Velázquez dentro de la pintura de *Las Meninas*, es la imposibilidad de identificarse bajo los mismos parámetros de un hombre arquetípico. Si el hombre hace uso de su personaje de manera inconsciente, mediante el arte se mantiene cierto control sobre el tipo de persona que éste escoge para guiarse en la realidad.

2.4 Análisis compositivo de la primera obra

La primea obra (ver Figura 15), consta de una apropiación pictórica realizada a partir de la pintura *Las meninas* de Velázquez (1656), hecha sobre un soporte de cartón de una televisión plasma marca LG de 55 pulgadas, la temática en la que se recurrió dentro de la narrativa visual bordea los temas de la pedofilia mediante el uso de la historia bíblica de Moisés, quien bajó del monte Sinaí con los mandamientos y al encontrar a la gente del pueblo en actos sexuales y violentos, rompió en un ataque de ira las piedras en las que había tallado la palabra del Dios hebreo.

Figura 15.

Apropiación de Las Meninas de Velázquez

Nota. Registro. Jorge Vallejo, 2023

La elección de unir la pintura de Velázquez con el relato de Moisés encuentra su conexión a través de la figura de Margarita, la hija del Rey Felipe IV, quien es retratada en el seno de una familia aristócrata y goza los privilegios económicos y políticos de las monarquías europeas. Al hacer uso de la apropiación de la composición pictórica, no se pretende elogiar o emular la opulencia de aquella época, sino evidenciar el abuso de poder ejercido por sus mandatarios y la estrecha relación con la religión para gobernar. Razón por la cual al personaje de Moisés que baja de la montaña se lo representa con la figura del Papa Benedicto XVI (Ver Figura 16), quien estuvo ligado en complicidad al encubrir casos de abuso sexual a menores por parte de la iglesia católica.

Figura 16.

Papa Benedicto XVI



Nota. Registro. Jorge Vallejo, 2023

Es posible observar al Papa bajar de la montaña donde se encuentra una construcción arquitectónica religiosa que pretende ser un centro de adoración al Dios católico, al encontrarse alrededor de las personas, se visualiza por detrás la figura de una mujer que evidencia el rol político minoritario que ejerce dentro de la religión, el máximo mandatario del Vaticano saluda a una figura demoníaca, que ha sido elaborada alrededor de relatos religiosos en la historia, la complicidad de la figura del papa y el diablo es evidente dentro de actos de abuso sexual a menores, con la inclusión de un vestido de una niña del que cuelgan varios hilos rojos y se visualiza una figura que representa a la humanidad y sus actos desenfrenados de violentar a los niños de manera sexual (ver Figura 17).

Figura 17.

Detalle 1 de Apropiación de Las Meninas



Nota. Registro. Jorge Vallejo, 2023

En la pintura original de Velázquez, el artista español se incluye dentro de la composición pictórica, lo cual convierte a la obra en un innovación para la época, la decisión de emular el retrato del artista para la obra del proyecto de titulación se lo hace con el uso del traje diseñado por la marca estadounidense Thom Browne para el otoño del año 2017, en donde se elabora una deconstrucción del típico terno ejecutivo usado por los norteamericanos para presentar una versión exagerada y vanguardista. Para la apropiación, se retrata al autor de la pintura de manera transparente solo con el contorno de la figura de color blanco, esto con la intención de evidenciar la observación del artista, en cuyo lienzo se trabaja una futura obra que puede ser visible, al dar acceso a las cuatro caras del cartón para expandir la narrativa pictórica y liberar a la pintura de su relación con la pared.

Figura 18.

Reinterpretación del autorretrato de Velázquez



Nota. Registro. Jorge Vallejo, 2023

La parte reversa (ver Figura 19), que sigue un hilo conector para cada cara del cartón, representa un relato trascendental, pues mientras el contenido del lienzo pintado por el autor (incluido en el cartón) es el de un bebé en posición fetal en el vientre, el contenido de la parte reversa de cartón retrata una versión adulta en posición fetal con el cordón umbilical y desde la perspectiva del personaje es posible ver los tres tiempos personales de un mismo actor, en este caso, como un bebé en el vientre materno, como un artista y finalmente como observador de ambos procesos temporales. Sin embargo, el cordón umbilical incluido en la cara posterior conduce hacia la cara lateral izquierda, que contiene un retrato de espaldas del autor en una versión iluminada, mientras que la versión lateral derecha contiene la relación entre el bebé contenido entre los marcos del lienzo, para edificar un dilema existencial entre

el camino artístico o el camino hacia la autorrealización, alejada de las necesidades impuestas y los comportamientos arquetípicos de una sociedad inmiscuida en la violencia.

Figura 19.

Cara reversa y laterales



Nota. Registro. Jorge Vallejo, 2023

2.5 Análisis compositivo de la segunda Obra

La elección de la paleta cromática hace uso de los tonos cian y magenta. El cielo, el mar y los personajes principales poseen derivaciones y combinaciones de dichos tonos, en general, la pintura en su ambientación de la naturaleza, toma referencias del Romanticismo y sus tonos vívidos para evocar la intensidad de la emoción. Debido a que el contenido pictórico representa una escena pesimista y cargada de simbología que violenta el natural desarrollo de una mujer, el fondo se mantiene con colores vivos y parece haber una discordancia entre la emoción de los personajes y la ambientación, sin embargo, de manera intencional es un recurso que representa la indiferencia del mundo hacia los problemas emocionales de las personas (ver Figura 20).

Figura 20.

Apropiación del Nacimiento de Venus de Botticelli



Nota. Registro. Jorge Vallejo, 2023

Cuando se visualizan tonos que no pertenecen a la paleta cromática usada en la pintura, como el color amarillo, naranja y verde, se los hace para recalcar el sesgo, ya que la obra pictórica está acompañada del marco como soporte que expande la narrativa visual y una de las varias formas de conectar el marco y el lienzo es mediante los tonos cromáticos de ambos soportes.

La composición pictórica de la obra principal está cortada (ver Figura 21), esto, con la intención de hacer obvio la falta de una continuación para la que está pensada la inclusión del marco y así quienes presencian la obra puedan experimentar un objeto artístico, cuyos componentes están deliberadamente pensados para expandir el acto de consumo de una pintura conectada con el marco, sin atrofiar la autonomía de ambos procesos que tienen como finalidad la liberación y maduración del lienzo. Así, el marco posee la continuación de la narrativa que hace uso de su propia paleta de colores junto a una composición que deriva del objeto principal y a la vez expande su historia para hacer más evidente los perjuicios hacia la corporalidad femenina.

Otra manera de conectar el marco con la pintura es mediante la incorporación de hilos rojos (ver Figura 22), influenciado por la instalación *Uncertain journey* de la artista japonesa Chiharu Shiota del año 2016. Según la artista, los hilos representan conexiones en las relaciones humanas; si el hilo se encuentra enredado, es una indicación de que las relaciones se

visualizan de la misma manera, o si los hilos están cortados, simboliza la separación entre las personas (Laura Callendar, 2016, 50s).

Figura 21.

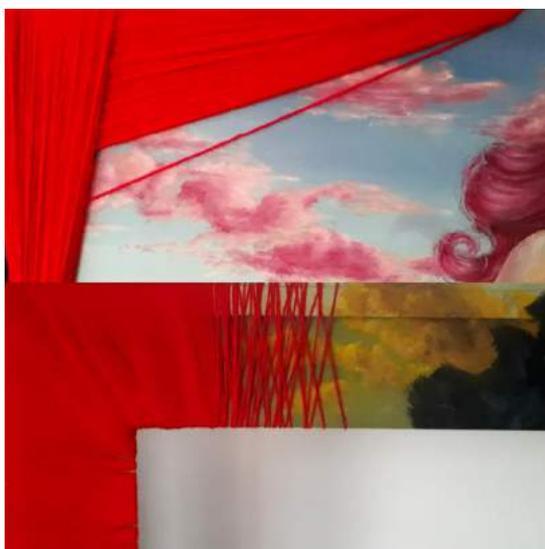
Detalle de la pintura y del marco



Nota. Registro. Jorge Vallejo, 2023

Figura 22.

Detalle de hilos rojos



Nota. Registro. Jorge Vallejo, 2023

El marco como objeto individual (ver Figura 23), posee su propia cromática de tonos verdes, amarillos y ocres, esto con la intención de ambientar la escena pictórica de una emoción decadente y contaminada, pues la inclusión del soporte sirve de expansión alrededor de la

narrativa contenida en la pintura. El marco se añade ya no como custodio de obra finalizada, sino como un objeto individual que contiene una historia propia, derivada de la separación entre pintura-marco y la manera de conectar estos objetos ya no se hace mediante la obvia inclusión física, sino mediante el uso de hilos rojos, paleta cromática y la continuación alrededor del relato visual que exige una visión amplia.

Figura 23.

Revalorización del marco

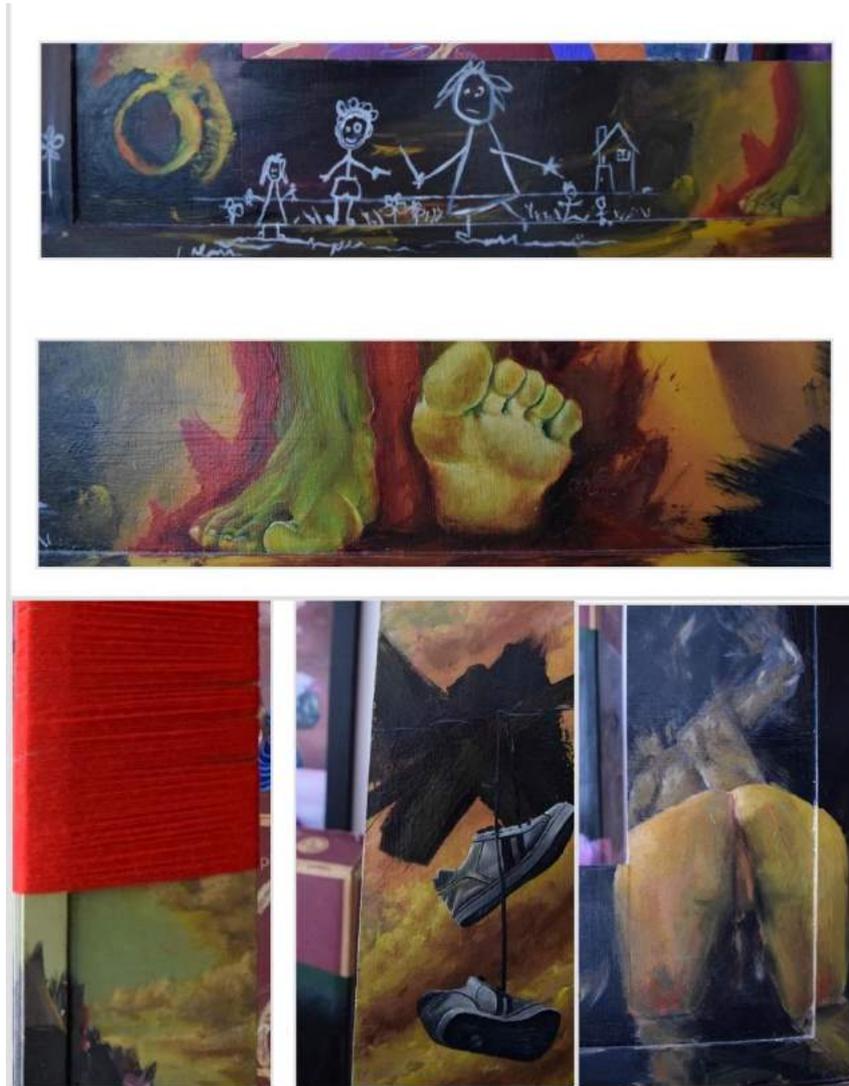


Nota. Registro. Jorge Vallejo, 2023

La inclusión del marco intervenido de manera pictórica también hace uso de imágenes más explícitas, derivadas de la temática de la pintura, ya que ampliar la visión artística abre la posibilidad de incorporar narrativas más sensibles y quizá controversiales para los espectadores, pues al tocar temas sobre la pedofilia o la violación (ver Figura 24), en donde los infantes son el tema principal, no es posible obviar la manera en la que se violenta la vida de los niños con traumas que duran toda la vida y que dichos infantes cuya niñez se violentó, son los adultos que hoy en día se hacen cargo de puestos políticos, educativos o de legislación de derechos, con la carga emocional de un trauma internalizado.

Figura 24.

Detalles compositivos del marco



Nota. Registro. Jorge Vallejo, 2023

Conclusiones

Mediante la realización de las obras del proyecto de titulación, se ha logrado la deconstrucción de los elementos arquetípicos que conforman una pintura en la concepción artística dentro del Ecuador, pues normalmente, la pintura se compone únicamente del lienzo acompañado del marco como objeto delimitante, para ser colgado en una pared dentro de espacios expositivos museográficos. En este caso, las obras del proyecto revocaron la relación que la pintura tiene con el marco y con la pared, este acto expande la experiencia de apreciación artística, al pensar en la presencia de los espectadores más allá del hieratismo que caracteriza el consumo de objetos pictóricos y exige un recorrido a través las obras.

El proyecto de titulación, con las obras finales cuestiona la inclusión de objetos que pueden o no formar parte de una pintura y abrir el debate sobre lo que puede ser o no una obra de arte.. El público ecuatoriano está acostumbrado a percibir las pinturas de una forma sistematizada, en donde no hay espacio para usar los soportes como objetos de discusión, por lo que es necesario ampliar la visión pictórica para preguntarse por qué se ha delimitado la experiencia de consumo alrededor de un objeto enmarcado y colgado en una pared.

Mientras la primera obra del proyecto final realizada en una caja de cartón, descarta el uso del marco al usar su soporte intervenido de manera pictórica en las cuatro caras para ampliar la narrativa visual, también se incorpora el acto de reciclaje en el uso del soporte o lienzo, pues el cartón usado es de una televisión plasma marca LG de 55 pulgadas cuyo diseño original forma parte de la composición final del objeto pictórico expandido, los símbolos y letras que posee el objeto reciclado son elementos que influyen en la lectura holística de la pintura que liberan a la obra de su relación con la pared.

Por otro lado, la segunda obra del proyecto de titulación descarta el uso del marco como contenedor de la pintura en cuya inclusión no existe relación alguna, en esta pieza, es usado como soporte pictórico que expande la narrativa de la obra principal, dotando al objeto de una inclusión no forzada.

En general, las obras presentadas han ayudado a eliminar los límites existentes dentro del imaginario visual del autor al momento de presentar una propuesta artística que sea innovadora en cuanto a sus soportes y explícita en relación a su contenido.

La renovación estética del proyecto final ha usado las pinturas como soporte de experimentación pictórica, en donde se ha hecho uso de varios tipos de pinceladas, colores y composiciones que se han valido de las apropiaciones pictóricas para indagar una narrativa

visual existente y desidealizarla para colocar al artista como un ser de búsqueda y al público como un espacio contingente de posibilidades.

Referencias

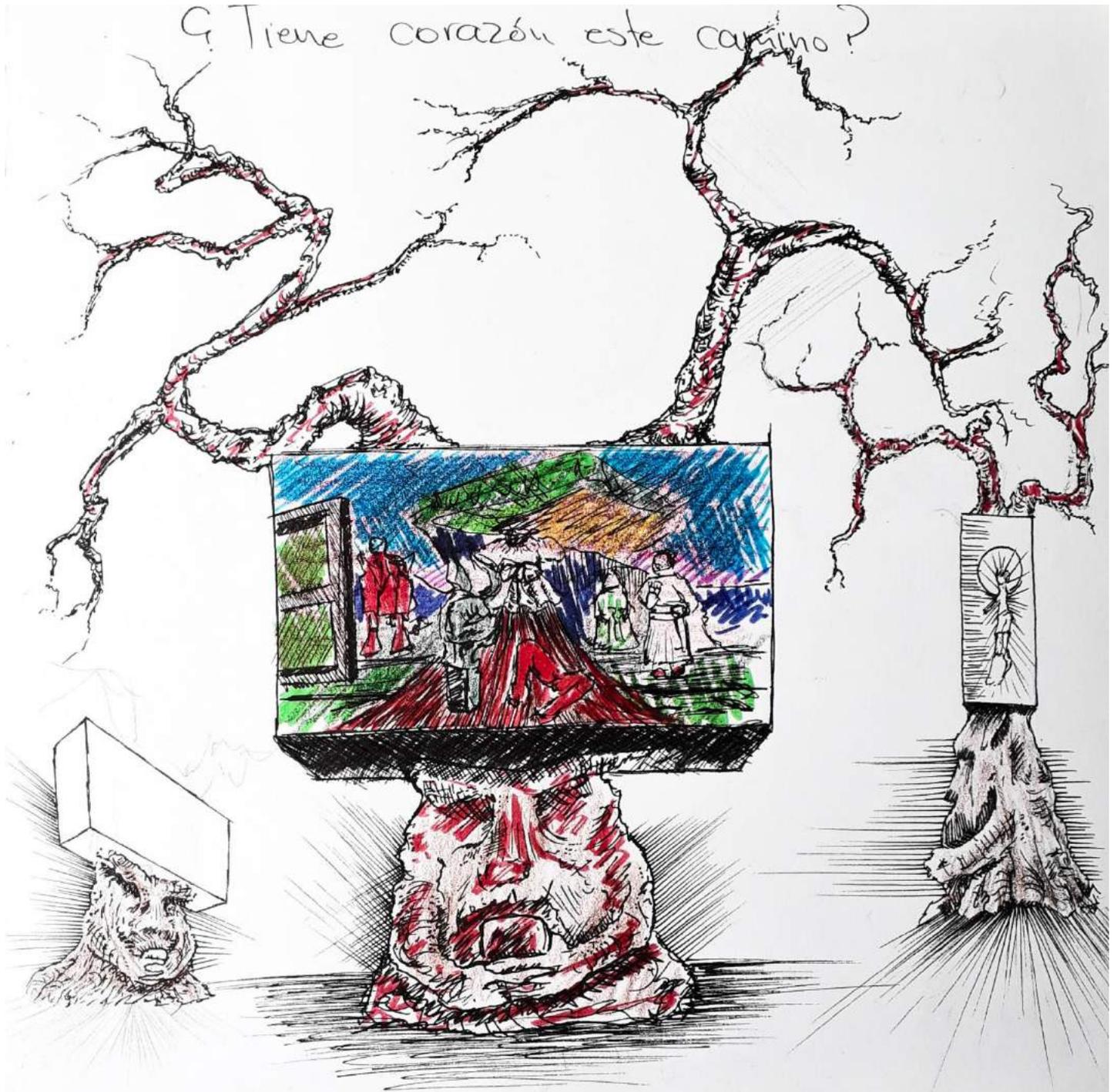
- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Paidós.
- Bacon, F. (1953). *Estudio según el retrato del Papa Inocencio X de Velázquez* [Óleo sobre lienzo] Des Moines Art Center.
- Biblia Latinoamericana (s.f) <https://www.sanpablo.es/biblia-latinoamericana/la-biblia/antiguo-testamento/exodo/32>
- Botticelli, S. (1486). *Nacimiento de Venus* [Óleo sobre lienzo]. Galería Uffizi. <https://uffizi.tickets-florence.it/es/uffizi-gallery-artworks/>
- Caffey, S. M., & Campagnol, G. (2015). Dis/Solution: Lina Bo Bardi's Museu de Arte de São Paulo. *Journal of Conservation and Museum Studies*, 13(1), Art. 5. DOI: <https://doi.org/10.5334/jcms.1021221>
- Danto, A. (2003). *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós Ibérica
- Deleuze, G. (1984). *Francis Bacon: La lógica de la sensación*. traducción de Hernández, E. Revista "Sé cauto", Edición digital. https://monoskop.org/images/3/38/Deleuze_Gilles_Francis_Bacon_Logica_de_la_sensacion_2nd_ed.pdf
- El papa emérito Benedicto XVI: datos de su vida, cronología de su carrera, sus polémicas y más. (31 de diciembre de 2022). CNN. <https://cnnespanol.cnn.com/2022/12/31/benedicto-papa-datos-vida-polemicas-nombre-familia-renuncia-trax/#:~:text=8%20de%20febrero%20de%202022,el%20expon%C3%ADdice%20de%2095%20a%C3%B1os.>
- Estudio: Artistas ecuatorianos deben dedicarse a otras actividades para sobrevivir (21 de marzo de 2022). EL COMERCIO. <https://www.elcomercio.com/tendencias/cultura/artistas-ecuatorianos-estudio-ingresos-economicos.html>
- Forman, S. (1976). *Fire Escape Collapse* [Fotografía] Boston Herald American.
- Grinberg Zylberbaum, J. (1991). *La fuerza vital del cielo anterior*. Instituto Nacional para el Estudio de la Conciencia.
- Grinberg, J. (1991) *La Meditación*. Instituto Nacional Para el Estudio de la Conciencia.
- Haecht, W. (1628). *El gabinete de curiosidades de Cornelis van der Geest*. [Óleo sobre lienzo]. Rubenshuis. <https://rubenshuis.be/nl/dekunstkamer>
- Hegarty, V. (2013) *Historias Alternativas* [Serie de instalaciones]. Museo de Brooklyn.
- Hegarty, V. (s.f). *About*. Valerie Hegarty. <https://valeriehegarty.com/news.html>

- Hernández, F. (2020). *Estudio del Retrato del Papa Inocencio X de Velázquez. El grito que no se oye, pero se ve*. Historia/Arte HA!. <https://historia-arte.com/obras/estudio-del-retrato-del-papa-inocencio-x-de-velazquez>
- ICASCultura. (11 de abril de 2014). Las meninas. Magia catóptrica. La reconstrucción tridimensional del cuadro. Por Antonio Sáseta [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=HjAslfwWPs8>
- Krauss, R. (2002). *La escultura en el campo expandido*. En H. Foster (Ed.), *La posmodernidad*, (pp. 59-74). Kairós. https://www.academia.edu/download/50062080/Foster__Hal_-_La_Posmodernidad.pdf#page=61
- Laura Callendar. (16 de noviembre de 2016). Chiharu Shiota, 'Uncertain Journey' at Blain|Southern Berlin [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=xZ8z3VXd1gs>
- Malévich, K. (1910). *Cero con diez*. [Exposición pictórica]. Marsovo Pole (1915-1916).
- Marín, J. (20 de febrero de 2023). Eduardo Moscoso presenta 'The Arutam Temple'. *Expreso*. <https://www.expreso.ec/ocio/cultura/eduardo-moscoso-presenta-the-arutam-temple-151268.html>
- Martínez, S. (2020). La representación de Venus en la pintura de Sandro Botticelli: Dimensiones estéticas, simbólicas y culturales en el arte del Renacimiento. *Revista Historia del Orbis Terrarum*, (25), 96-131. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7804752>
- Mazuecos, B. (2017). Más allá del lienzo (y de la pintura): proyectos pictóricos en el campo expandido. *Atrio. Revista de Historia del Arte*, (23), 152-167. <https://www.upo.es/revistas/index.php/atRIO/article/view/3771>
- Morse, S. (1831-1833). *Galería de Louvre*. [Óleo sobre lienzo]. El fondo de arte americano de terra.
- Moscoso, E. (2023). *The Arutam Temple* [Muestra pictórica] Casa de la Cultura Núcleo del Azuay.
- Oliveras, E. (2005). *Estética: La cuestión del arte*. Ariel.
- Pintura Basica. (5 de noviembre de 2020a). *Cuestiones de montaje* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=WGoHr9ef1nc>
- Pintura Basica. (5 de noviembre de 2020b). *Saltar por la ventana. El campo expandido de la pintura* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=pPyG5fSmewQ>
- Shiota, C. (2016). *Uncertain journey*. [Instalación con hilos rojos]. Exhibición itinerante. <https://www.chiharu-shiota.com/uncertain-journey>
- Sotomayor, R. (2012) *El origen preamericano de la informática*. Dirección Cultural Guayaquil.

Velázquez, D. (1656). *Las Meninas* [Óleo sobre lienzo]. Museo del Prado.
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f>

Anexos

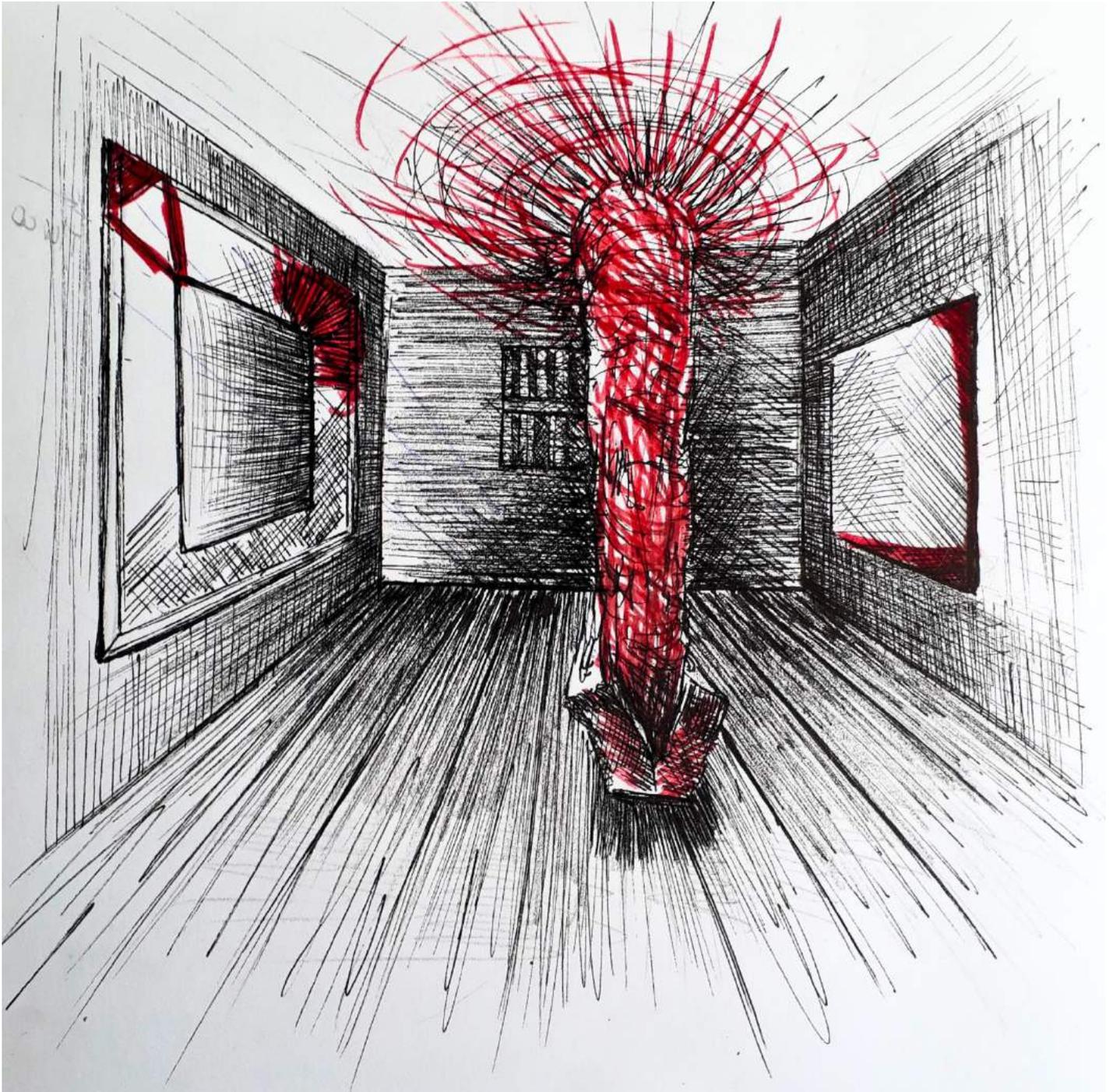
Anexo A. Boceto de la instalación de la obra basada en la apropiación de *Las Meninas* de Diego Velázquez (Vista de 3/4, vista frontal y vista lateral).



Anexo B. Fotomontaje de la instalación de la obra basada en la apropiación de *Las Meninas* de Diego Velázquez (Vista frontal).



Anexo C. Boceto de la instalación de la obra basada en la apropiación de *El Nacimiento de Venus* de Sandro Botticelli.



Anexo D. Fotomontaje de la instalación de la obra basada en la apropiación de *El Nacimiento de Venus* de Sandro Botticelli.

