

**ESCUELA SUPERIOR AUTÓNOMA DE BELLAS ARTES  
DIEGO QUISPE TITO DEL CUSCO**

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE ARTE DIEGO QUISPE TITO DEL  
CUSCO**

Facultad de Arte  
Carrera Profesional de Artes Visuales



**Apreciación de las obras artísticas de la exposición  
pictórica 11A1038 para proponer un acercamiento  
estético interpretativo a través del enfoque visual de la  
tendencia informalista**

Asesor de Especialidad : Mg. RICHARD PERALTA JIMÉNEZ  
Asesor Metodológico : Dr. ENRIQUE ALONSO LEÓN MARISTANY

Tesis presentada por la bachiller:

**KRUZKAYA MELISSA LÓPEZ QUISPE**

Para optar al Título de Licenciada en Artes  
Visuales en la especialidad de: Dibujo y  
Pintura.

Cusco, 2024



Anexo N° 01

## INFORME DE ORIGINALIDAD



EL QUE SUSCRIBE, ASESOR DEL TRABAJO DE INVESTIGACIÓN/TESIS TITULADO			
Apreciación de las obras artísticas de la exposición pictórica 11A1038 para proponer un acercamiento estético interpretativo a través del enfoque visual de la tendencia informalista			
Presentado por:	Kruzkaya Melissa López Quispe	DNI, N°:	72128499
Para optar el título profesional/grado académico de:	Licenciada en Artes Visuales en la especialidad de: Dibujo y Pintura		
Informo que el trabajo de investigación ha sido sometido a revisión por	( 2 ) veces		
Mediante el Software Antiplagio y de la evaluación de originalidad se tiene un porcentaje de	( 21 ) %		

### EVALUACIÓN Y ACCIONES DEL REPORTE DE COINCIDENCIA PARA TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN CONDUCTENTES A GRADO ACADÉMICO O TÍTULO PROFESIONAL, TESIS

PORCENTAJE	EVALUACIÓN Y ACCIONES	Marque con una (X)
Del 1 al 25%	Nivel de similitud de fuente aceptable	X
Mas de 26 %	Devolver al usuario para las correcciones	

Por tanto, en mi condición de asesor metodológico, firmo el presente informe en señal de conformidad y adjunto la primera hoja del reporte del Sistema Antiplagio.

Cusco, ..16.. de ..setiembre.. de 2024..

Firma  

Post firma Enrique Abasco León Maristany  
Apellidos y nombres

DNI, N°: 29210213

ORCID del Asesor 0000-0001-8231-9469

Se adjunta:

1. Reporte del porcentaje de coincidencias por el Sistema Anti plagio.
2. Reporte general de coincidencias por el sistema anti plagio en formato PDF

# Apreciación de las obras artísticas de la exposición pictórica 11A1038 para proponer un acercamiento estético interpretativo a través del enfoque visual de la tendencia informalista

## INFORME DE ORIGINALIDAD



## FUENTES PRIMARIAS

<b>1</b>	<b>docslib.org</b> Fuente de Internet	<b>2</b> %
<b>2</b>	<b>renati.sunedu.gob.pe</b> Fuente de Internet	<b>2</b> %
<b>3</b>	<b>mary-dg.blogspot.com</b> Fuente de Internet	<b>1</b> %
<b>4</b>	<b>pt.scribd.com</b> Fuente de Internet	<b>1</b> %
<b>5</b>	<b>historiadelarte4.blogspot.com</b> Fuente de Internet	<b>1</b> %
<b>6</b>	<b>filoyestearte.blogspot.com</b> Fuente de Internet	<b>1</b> %
<b>7</b>	<b>Submitted to Pontificia Universidad Catolica del Peru</b> Trabajo del estudiante	<b>1</b> %

[dialnet.unirioja.es](http://dialnet.unirioja.es)

**APRECIACIÓN DE LAS OBRAS ARTÍSTICAS DE LA EXPOSICIÓN  
PICTÓRICA 11A1038 PARA PROPONER UN ACERCAMIENTO  
ESTÉTICO INTERPRETATIVO A TRAVÉS DEL ENFOQUE VISUAL DE  
LA TENDENCIA INFORMALISTA**

## ÍNDICE GENERAL

<b>ÍNDICE GENERAL .....</b>	<b>III</b>
<b>ÍNDICE DE TABLAS.....</b>	<b>VI</b>
<b>ÍNDICE DE FIGURAS.....</b>	<b>VII</b>
<b>ÍNDICE DE OBRAS ARTÍSTICAS.....</b>	<b>VIII</b>
<b>AGRADECIMIENTOS .....</b>	<b>IX</b>
<b>DEDICATORIA .....</b>	<b>X</b>
<b>RESUMEN .....</b>	<b>XI</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>XII</b>
<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>XIII</b>
<b>CAPÍTULO I .....</b>	<b>1</b>
<b>DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN .....</b>	<b>1</b>
<i>1.1. Planteamiento del problema .....</i>	<i>1</i>
1.1.1. Definición del problema.....	1
1.1.2. Descripción del problema .....	1
1.1.3. Formulación gráfica del problema .....	3
1.1.4. Formulación teórica del problema .....	4
<i>1.2. Objetivos .....</i>	<i>4</i>
1.2.1. Objetivo General .....	4
1.2.2. Objetivos Específicos.....	4
<i>1.3. Justificación .....</i>	<i>4</i>
1.3.1. Justificación teórica.....	4
1.3.2. Justificación Metodológica .....	4
<i>1.4. Viabilidad.....</i>	<i>5</i>
<i>1.5. Diseño y Metodología de Investigación.....</i>	<i>5</i>
1.5.1. Diseño de Investigación .....	5
1.5.2. Tipo de Investigación.....	6
1.5.3. Metodologías.....	6
<b>CAPÍTULO II.....</b>	<b>7</b>
<b>REFERENTES DE LA INVESTIGACIÓN .....</b>	<b>7</b>
<i>2.1. Marco Histórico.....</i>	<i>7</i>

2.1.1.	El informalismo.....	7
2.1.2.	La pintura acrílica, colores poliméricos .....	17
2.1.3.	Lienzo.....	22
2.1.4.	El arte contemporáneo.....	23
2.1.5.	Referentes artísticos .....	25
2.2.	<i>Marco Teórico</i> .....	33
2.2.1.	El informalismo.....	33
2.2.2.	La problematización del arte contemporáneo .....	43
2.2.3.	La vulnerabilidad y sinceridad de la artista.....	47
2.2.4.	La superficie mediática y el espacio submediático como soporte de los signos .....	48
2.2.5.	La vulnerabilidad y la sinceridad del lienzo .....	50
2.2.6.	Lesiones traumáticas como el punto y la línea sobre el plano .. .....	56
2.2.7.	Lo abyecto, la materia fluye del lienzo .....	69
2.2.8.	Lo trágico, el lienzo, expresa la finitud de la existencia humana .....	76
2.2.9.	Cuando el lienzo es iluminado por la luz .....	77
2.2.10.	El espectador como superficie mediática.....	79
2.3.	<i>Glosario de términos</i> .....	81
<b>CAPÍTULO III .....</b>		<b>86</b>
<b>ANÁLISIS DENOTATIVO Y CONNOTATIVO .....</b>		<b>86</b>
<b>PROCESO DE SEGMENTACIÓN Y CATEGORIZACIÓN .....</b>		<b>86</b>
3.1.	<i>Instrumentos valorativos de investigación para procesos creativos por el conjunto de expresiones</i> .....	86
3.2.	<i>Interpretación de análisis de categorías</i> .....	89
3.2.1.	Primer nivel de investigación: Categorización (similitudes)	90
3.2.2.	Segundo nivel de investigación: Categorización (diferencias) . .....	93
<b>RESUMEN DE LA INVESTIGACIÓN.....</b>		<b>98</b>
3.3.	<i>Valoraciones de Semiótica y estructura artística (Dimensiones estéticas)</i> .....	98

3.3.1. Obra artística N°1: 11A1038.....	98
3.3.2. Obra artística N°2: Aplastamiento encefálico.....	105
3.3.3. Obra artística N°3: Hemorragia externa por agente cortante ....	115
3.3.4. Obra artística N°4: Agente mecánico punzocortocontundente .	125
3.3.5. Obra artística N°5: Sección completa con bordes contundidos	137
3.3.6. Obra artística N°6: Vísceras torácicas .....	147
3.3.7. Obra artística N°7: Necropsia .....	157
3.3.8. Obra artística N°8: Sutura .....	167
<b>CAPÍTULO IV.....</b>	<b>176</b>
<b>RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN.....</b>	<b>176</b>
4.1. Conclusiones .....	176
4.2. Recomendaciones.....	176
4.3. Listado de referencias .....	178
<b>APÉNDICES .....</b>	<b>181</b>
<b>APÉNDICE A.....</b>	<b>181</b>
<b>INSTRUMENTOS VALORATIVOS DE INVESTIGACIÓN PROCESOS CREATIVOS POR CADA EXPRESIÓN.....</b>	<b>181</b>
<b>APÉNDICE B.....</b>	<b>189</b>
<b>PRESUPUESTO .....</b>	<b>189</b>
<b>APÉNDICE C.....</b>	<b>191</b>
<b>FOTOGRAFÍAS DURANTE EL PROCESO DE INVESTIGACIÓN..</b>	<b>191</b>
<b>APÉNDICE D.....</b>	<b>193</b>
<b>IMÁGENES DE LA EXPOSICIÓN DE LAS OBRAS ARTÍSTICAS...</b>	<b>193</b>

## ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1 <i>Valoración Pragmática</i> .....	86
Tabla 2 <i>Valoración Paradigmática</i> .....	87
Tabla 3 <i>Elemento no categorizado</i> .....	88
Tabla 4 <i>Unidades</i> .....	89
Tabla 5 <i>Categorización</i> .....	90
Tabla A1 <i>Valoración Ícono—Simbólica</i> .....	181
Tabla A2 <i>Valoración Sintáctica</i> .....	183
Tabla A3 <i>Valoración Sintagmática</i> .....	183
Tabla A4 <i>Valoración de Estructura Artística</i> .....	183
Tabla A5 <i>Dimensión compositiva</i> .....	185
Tabla A6 <i>Dimensión de contenido</i> .....	187
Tabla B1 <i>Costo proyectado</i> .....	189
Tabla B2 <i>Costo real</i> .....	189
Tabla B3 <i>Cronograma</i> .....	190

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 <i>Catafalco</i> .....	27
Figura 2 <i>Barrigas</i> .....	29
Figura 3 <i>Sin título</i> .....	35
Figura 4 <i>Sarah</i> .....	36
Figura 5 <i>Caballos salvajes</i> .....	37
Figura 6 <i>Sábana y mancha naranja</i> .....	39
Figura 7 <i>Sans titre</i> .....	41
Figura 8 <i>Venecia era toda de oro</i> .....	42
Figura A1 <i>11A1038</i> .....	181
Figura C1 <i>Detalle de la obra Aplastamiento encefálico</i> .....	191
Figura C2 <i>Detalle de la obra Hemorragia externa por agente cortante</i> .....	191
Figura C3 <i>Detalle de la obra Agente mecánico punzocortocontundente</i> .....	191
Figura C4 <i>Detalle de la obra Agente mecánico punzocortocontundente</i> .....	191
Figura C5 <i>Detalle de la obra Sección completa con bordes contundidos</i> .....	192
Figura C6 <i>Detalle de las texturas de la obra Vísceras torácicas</i> .....	192
Figura C7 <i>Detalle del corte anterior de la obra artística Necropsia</i> .....	192
Figura C8 <i>Detalle de las puntadas de la obra artística Sutura</i> .....	192
Figura D1 <i>Montaje de las obras en la sala de exposición Blanco y Negro de la Alianza Francesa</i> .....	193
Figura D2 <i>Inauguración de la muestra pictórica en la galería Blanco y Negro de la Alianza Francesa el 01-10-2019</i> .....	193
Figura D3 <i>Portada del catálogo de la exposición 11A1038</i> .....	194
Figura D4 <i>Contraportada del catálogo de la exposición 11A1038</i> .....	194

**ÍNDICE DE OBRAS ARTÍSTICAS**

Obra artística 1 <i>IIA1038</i> .....	98
Obra artística 2 <i>Aplastamiento encefálico</i> .....	105
Obra artística 3 <i>Hemorragia externa por agente cortante</i> .....	115
Obra artística 4 <i>Agente mecánico punzocortocontundente</i> .....	125
Obra artística 5 <i>Sección completa con bordes contundidos</i> .....	137
Obra artística 6 <i>Vísceras torácicas</i> .....	147
Obra artística 7 <i>Necropsia</i> .....	157
Obra artística 8 <i>Sutura</i> .....	167

## AGRADECIMIENTOS

*Esta tesis —Memento Mori— fue escrita y reescrita entre los años 2019 y 2023. Por lo cual, se fue nutriendo progresivamente de autores y artistas que llegaron a mí de formas súbitas y deliberadas.*

*Durante esos cinco años, pude contar con el apoyo de personas valiosas que me ayudaron y acompañaron incondicionalmente.*

*Ante todo, el agradecimiento va hacia mi familia, a mi madre y padre, Isabel y Melquiades, quienes me apoyan afectuosamente en cada decisión; a mi hermana y hermano, Gabriela y Christian, quienes se esforzaron por alegrar mis días y alentar mi escasa paciencia.*

*Agradezco especialmente a mis asesores Enrique Alonso León Maristany y Richard Peralta Jiménez por la consideración y apoyo profesional en el proceso de elaboración del proyecto e informe de tesis.*

*De igual forma, estaré siempre agradecida por el enorme apoyo que he recibido por parte de mis amigos Julio Cesar Guevara Díaz, Neftali Quispe Huamán y Nayda Torres Candia, quienes estuvieron presentes en el curso de este camino. Ellos, muy amablemente, me dieron su apoyo incondicional antes, durante y después de mi primera exposición individual.*

*Así también agradezco a la Alianza Francesa, en la figura del entonces director Anthony Rohou, por incluir mi proyecto curatorial en la programación cultural de la Galería Blanco y Negro, en el año 2019.*

*Igualmente, estoy agradecida con todos aquellos que asistieron a la inauguración de la muestra individual 11A1038, aquel primero de octubre. Fue un momento hermoso rodeada de los míos.*

*No menos importante, agradezco el apoyo de mi pequeña secretaria y asistente de taller Mojini, quien tiene horarios laborales estrictos que excepcionalmente contemplan horas extras.*

*Muchas gracias.*

**DEDICATORIA**

*En memoria de mi valiente Princesa, una hermosa pequinesa mestiza — blanco y caramelo— cuya adopción llegó a mi vida como un regalo en mi décimo segundo cumpleaños y cuya partida dejó mi corazón hecho trizas un día antes de mi vigésimo octavo cumpleaños. Casi como si nuestro contrato hubiese fenecido.*

*A las personas que amo, quiero y aprecio hoy por hoy.*

## RESUMEN

Esta investigación abordó la apreciación de las obras artísticas de la exposición pictórica 11A1038 para proponer un acercamiento estético interpretativo a través del enfoque visual de la tendencia informalista. Bajo esta mirada se teorizó sobre la fragilidad y las posibilidades materiales del lienzo para revelar el mensaje del espacio submediático como un proceso violento que implicó una acción delictiva cierta o probable cometida por la artista en contra de siete lienzos para obligarlos a compartir la finitud de la existencia humana. Consecuentemente, el lienzo como expresión trágica y abyecta es un cadáver, lo cual significa que estos hechos funestos fueron parte de una investigación forense que inició en la galería Blanco y Negro de la Alianza Francesa del Cusco como el laboratorio de investigación estética por excelencia; para luego proceder con la descripción minuciosa de los traumatismos e intentar establecer las causas y los hechos que condujeron a este desenlace y así precisar el tipo de agente que produjo el punto y la línea sobre el plano. El objetivo de esta tesis fue investigar sobre la tendencia informalista con un análisis interpretativo de las obras de la exposición pictórica 11A1038 desde la semiótica y la estética, redactando el informe de la investigación y una publicación del artículo artístico. Se utilizó la metodología de procesos creativos por apreciación. La conclusión a la que se arribó es que se logró redactar el informe de la investigación sobre la exposición pictórica 11A1038, evidenciando que estas obras artísticas fueron parte de una búsqueda subjetiva enmarcada en una la exploración material supeditada a los modos de producción y a las condiciones del arte contemporáneo.

*Palabras clave: el lienzo como signo, espacio submediático, informalismo, extra pictórico, arte contemporáneo.*

## ABSTRACT

This research approached the appreciation of the artistic works of the art exhibition 11A1038 in order to propose an interpretative aesthetic approach through the visual perspective of the art informel tendency. Under this point of view, the fragility and material possibilities of the canvas were theorized to reveal the message of the sub-mediatic space as a violent process that implied a certain or a probable criminal action committed by the artist against seven canvases in order to force them to share the finitude of human life. Consequently, the canvas as a tragic and abject expression is a corpse, which means that these fatal events are part of a forensic investigation that began in the Blanco y Negro gallery of Alianza Francesa of Cusco as the laboratory of aesthetic research par excellence; to continue with the detailed description of the traumas and try to establish the causes and facts that led to this result and thus specify the type of agent that produced the point and the line on the plane. The objective of this thesis was to investigate the art informel tendency with an interpretative analysis of the works of the art exhibition 11A1038 from the semiotic and aesthetic aspects, writing a research report and a publication of the artistic article. The methodology of creative processes by appreciation was used. The conclusion reached is that it was possible to write the research report on the pictorial exhibition 11A1038, showing that these works of art were part of a subjective search framed in a material exploration subordinated to the modes of production and the conditions of contemporary art.

*Keywords: the canvas as a sign, sub-media space, art informel, extra pictorial, contemporary art.*

## INTRODUCCIÓN

El arte contemporáneo agrupa gran cantidad de propuestas que surgen en contextos tan específicos como variados, pues, opera en la complejidad y la pluriversalidad de las manifestaciones artísticas en las que pueden transitar múltiples tendencias, disciplinas y técnicas. En ese sentido, las expresiones vanguardistas, como el informalismo, toman nuevas formas de expresión y apreciación en medio de la globalización en pleno siglo XXI.

La tendencia informalista siempre ha tenido un marcado componente individual fuertemente influenciado por la experimentación, pues los valores estéticos de la tendencia se construyen a partir de propuestas individuales muy variadas entre sí. En ese sentido, uno de los debates más importantes que se emprende cuando se trata de definir la ruptura entre moderno y contemporáneo tiene que ver con los modos de producción vinculados a la materialidad y al concepto de la obra artística. En el caso específico de la tendencia informalista, este debate se enfoca en la hechura material de la obra y las posibilidades expresivas que se pueden canalizar en función a la experimentación técnica. Claramente, como consecuencia de la libertad que confiere el arte contemporáneo, estas exploraciones matéricas pueden tomar nuevos rumbos teóricos y prácticos; y es precisamente frente a estas posibilidades que el presente trabajo de investigación propone un acercamiento estético interpretativo a la exposición pictórica 11A1038 a través del enfoque visual de la tendencia informalista bajo las condiciones del arte contemporáneo.

Por lo cual, esta investigación plantea la necesidad de difundir y conocer la tendencia informalista en la Universidad Nacional de Arte Diego Quispe Tito del Cusco, a través de la apreciación de las obras artísticas de la exposición pictórica 11A1038. Aun cuando, el arte contemporáneo en el Cusco se inicia en la década de los 90 —tardíamente en función al contexto peruano— y es descrito por Vera Tyuleneva como una oposición organizada frente al academicismo promovido por Mariano Fuentes Lira, en la ESABAC (Tyuleneva, 2011, pág. 345), lo cierto es que el arte contemporáneo, que transita libremente entre tendencias, disciplinas y técnicas, ha permeado activamente en la institución de educación superior durante los últimos 36 años y muy probablemente lo continuará haciendo. En ese sentido,

esta investigación se encarga de estudiar, una de las tantas propuestas enmarcadas en este contexto, la exposición pictórica 11A1038 que transita la tendencia informalista bajo las condiciones del arte contemporáneo, proponiendo un acercamiento estético interpretativo a través de cuatro capítulos.

En el capítulo I, se presenta el diseño de la investigación integrado por: primero, el planteamiento del problema en el que se define, se describe y se formula gráfica y teóricamente el problema de investigación; segundo, el objetivo general y los objetivos específicos; tercero, la justificación teórica y metodológica; cuarto, la viabilidad; y quinto, el diseño y metodología de investigación.

En el capítulo II, se presentan los referentes de la investigación compuestos por el marco histórico, teórico y conceptual.

En el capítulo III, se presentan los análisis denotativo y connotativo integrados por: los instrumentos valorativos de la investigación; la categorización de similitudes y diferencias; y el resumen de la investigación conformado por la valoración de semiótica y estructura artística.

En el capítulo IV, se presentan los resultados de la investigación mediante las conclusiones, recomendaciones y el listado de referencias.

Finalmente, se presentan los apéndices respectivos.

# CAPÍTULO I

## DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

### 1.1. Planteamiento del problema

#### 1.1.1. *Definición del problema*

La escasa difusión y conocimiento de la tendencia informalista en la Universidad Nacional de Arte Diego Quispe Tito del Cusco.

#### 1.1.2. *Descripción del problema*

Como un hueco fundido en lo más profundo de un dolor impensable, la artista sucumbe a sus propios instintos internos para expresar lo que no se atreve a decir con palabras; esta elección es parte de un proceso completamente mental y subjetivo, porque en el fondo es así cómo se siente, vulnerable. Ergo, amparada en la anonimidad bajo el código “11A138” —título de la exposición artística objeto de la investigación— la artista busca la confesión libre o forzada del lienzo.

En ese sentido, se deja de lado la eternidad de la que parecían gozar las obras artísticas, obligando al lienzo a ser momentáneo y frágil para compartir la finitud de la existencia humana y su vulnerabilidad al entorno. Por esta razón, cuando caen las fronteras entre las técnicas y las disciplinas artísticas, se busca vislumbrar la superficie submediática, para lo cual es necesario eliminar el signo de la superficie.

Ciertamente, el fundamento material del lienzo —que se oculta del espectador— encuentra la vulnerabilidad en su materialidad. Por añadidura, debido a la estrecha relación que existe entre la artista y lienzo, la superficie mediática también, es vulnerable a la acción de la artista; que es quien elige desplazar los signos del soporte, en la medida que la técnica se lo permite, para producir un fenómeno de sinceridad revelando el lienzo como nuevo signo, mensaje y centro de la obra.

Lo cierto es que, para liberar el interior, la artista debe eliminar con violencia el exterior del espacio mediático; es por eso que la artista rompe, corta, perfora, desgarrar, lacera, daña, o hiere para obtener telas rotas, deshilachadas, agujereadas, tintadas o pintadas. En relación con eso, el punto y la línea sobre el plano pueden y son descritos como lesiones traumáticas que surgen de acuerdo al elemento mecánico que se emplea para lacerar el lienzo. Por lo cual, en el instante en el que

comienza a fluir el acrílico del lienzo; cual sangre brotando de un cuerpo que es víctima de un dolor aquejante, se está estableciendo un puente entre la materia del lienzo y la materia del médium; entonces, el soporte se convierte en un cuadro-objeto, constituido por la masa pictórica como estructura autónoma.

Consecuentemente, el soporte submediático se vuelve abyecto, porque es víctima de un crimen premeditado que perturba su identidad, su sistema y su orden. Por decirlo así, la abyección surge como una rebelión contra aquello que ataca violentamente su exterior para alejar esta amenaza; en ese sentido, los fluidos acrílicos se separan del cuerpo para ser otro y pierden el contorno de la cosa significada para formar nuevas unidades de color y textura.

La muestra pictórica de esta investigación está formada por lienzos con lesiones incompatibles con la vida. Este final funesto hace que las obras artísticas formen parte de la tragedia existencial, tal como pasa con la tragedia de la existencia humana. En relación con eso, un lienzo y la materia pueden por sí mismas y por las nuevas formas que recibe en el tratamiento pictórico expresar esta condición. Gozo de contemplar las cosas de forma nueva, como si se tratara de un mundo inédito, que afecta la sensibilidad y despierta la conciencia sobre la vulnerabilidad humana, como un encuentro que conquista el acceso a una mirada interior.

Por lo tanto, estos lienzos son también cadáveres, víctimas de una acción delictiva cierta o probable, de modo que, estos hechos funestos son parte de una investigación forense que intenta esclarecer las causas y los hechos que condujeron a este desenlace, así como precisar el tipo de agente que produjo el punto y la línea sobre el plano.

Entonces, el análisis interpretativo de estos cuadros-objetos inició el 01-10-2019, fecha en el que se inauguró la exposición pictórica 11A1038 en la galería Blanco y Negro de la Alianza Francesa de Cusco, espacio bien iluminado que cumple con la imagen arquetípica del cubo blanco como el laboratorio de investigación dedicado a la estética en el siglo XXI. Para concluir, es importante mencionar que el traslado de las obras artísticas desde el taller de la artista hacia la galería constituyó la cadena de custodia que contempló labores curatoriales y museográficas durante la catalogación y exposición de estas obras artísticas.

### *1.1.3. Formulación gráfica del problema*



Expresión: durante la apreciación de esta obra artística, sentí curiosidad y entusiasmo por las posibilidades expresivas que ofrece el uso de materiales extrapictóricos a través de la experimentación técnica. La experiencia de ver el lienzo como un objeto que puede ser dañado y expuesto, también me hizo pensar en mi propia fragilidad y el funesto final que es inevitable para todos.

#### ***1.1.4. Formulación teórica del problema***

Apreciación de las obras artísticas de la exposición pictórica 11A1038 para proponer un acercamiento estético interpretativo a través del enfoque visual de la tendencia informalista a pesar de su escasa difusión y conocimiento.

### **1.2. Objetivos**

#### ***1.2.1. Objetivo General***

Investigar sobre la tendencia informalista con un análisis interpretativo de las obras de la exposición pictórica 11A1038 desde la semiótica y la estética, redactando el informe de la investigación y una publicación del artículo artístico.

#### ***1.2.2. Objetivos Específicos***

##### **1.2.2.1. Objetivo específico 1**

Investigar sobre la tendencia informalista.

##### **1.2.2.2. Objetivo específico 2**

Analizar interpretativamente las obras de la exposición pictórica 11A1038 desde la semiótica y la estética.

##### **1.2.2.3. Objetivo específico 3**

Redactar el informe de la investigación sobre la exposición pictórica 11A1038.

##### **1.2.2.4. Objetivo específico 4**

Publicar un artículo artístico sobre la investigación.

### **1.3. Justificación**

#### ***1.3.1. Justificación teórica***

Esta investigación planteó la necesidad de difundir y dar a conocer la tendencia informalista en la Universidad Nacional de Arte Diego Quispe Tito a través de la apreciación de las obras artísticas de la exposición pictórica 11A1038.

#### ***1.3.2. Justificación Metodológica***

- Se utilizó la observación: para realizar la descripción objetiva de los indicadores estéticos y los elementos de la obra artística.
- Se utilizó la introspección: para identificar los elementos subjetivos y proceder con su interpretación.
- Se utilizó el análisis semiótico: para describir e interpretar el contenido del mensaje.

- Se utilizó el método de análisis por categorías: para explicar el conjunto de expresiones estéticas y las relaciones que existen entre las unidades de análisis.
- Se utilizó el análisis estético: para interpretar el mensaje de las obras artísticas.

#### **1.4. Viabilidad**

##### a) Contexto y Tiempo

La investigación se llevó a cabo en Cusco del 1 de octubre del 2019 al 31 de diciembre del 2023.

##### b) Recursos técnicos y materiales

Se contó con los recursos técnicos necesarios y materiales suficientes para llevar a cabo esta investigación.

##### c) Recursos financieros

Esta investigación fue financiada con recursos propios.

#### **1.5. Diseño y Metodología de Investigación**

##### ***1.5.1. Diseño de Investigación***

###### 1.5.1.1. Formato de investigación

Investigación sobre las artes.

###### 1.5.1.2. Según su diseño

Procesos creativos por apreciación.

###### 1.5.1.3. Según su enfoque

Cualitativo en procesos creativos artísticos.

###### 1.5.1.4. Según su finalidad

Básica o teórica.

###### 1.5.1.5. Según su alcance

Descriptiva, interpretativa en procesos creativos artísticos.

###### 1.5.1.6. Según la fuente de datos.

Con fuentes documentales y de atelier; con datos reales y oníricos del objeto artístico.

### ***1.5.2. Tipo de Investigación***

#### **DESCRIPTIVO, INTERPRETATIVO Y EXPLICATIVO EN PROCESOS CREATIVOS**

Son niveles enlazados en una investigación de procesos creativos por apreciación y expresión en el arte.

Su diagrama es el siguiente:

**OA**

**O S E**

- **OA** = Objeto estético (obra artística)
- **O** = Información objetiva de la obra artística, que se recoge de manera descriptiva.
- **S** = Información subjetiva que se escoge como interpretación de la obra artística.
- **E** = La explicación para la descripción e interpretación de la obra artística.

### ***1.5.3. Metodologías***

Se utilizó los siguientes métodos:

Los métodos iconográfico e iconológico de Erwin Panofsky y Ernst Gombrich que hablan del análisis de las formas y el orden descriptivo; es decir, la significación intrínseca de la imagen y la interpretación de la obra artística.

El análisis semiótico de Umberto Eco, que indica que todo objeto artístico adquiere sentido a partir de una estructura comunicativa interna, en otras palabras, plantea que la obra artística, es un lenguaje que, tiene capacidad comunicativa.

El análisis estético del Doctor Enrique Alonso León Maristany que utiliza instrumentos de Valoración Pragmática y Paradigmática para analizar el conjunto de expresiones; e instrumentos de Valoración Semiótica y Estética para analizar cada expresión.

## CAPÍTULO II

### REFERENTES DE LA INVESTIGACIÓN

#### 2.1. Marco Histórico

##### 2.1.1. *El informalismo*

En su libro titulado “Historia universal del arte - últimas tendencias”, Lourdes Cirlot, doctora en Historia del Arte, por la Universidad de Barcelona, recoge las manifestaciones artísticas después de la Segunda Guerra Mundial hasta la actualidad. Bajo la tradición historiográfica del arte contemporáneo, la autora considera: la denominación de *segundas vanguardias* para las manifestaciones artísticas comprendidas entre 1945 y 1969, aproximadamente; y *tendencias contemporáneas*, a las comprendidas, desde 1970 hasta la actualidad.

En cuanto a las *segundas vanguardias*, periodo en el que está comprendido el informalismo, existieron tendencias radicalmente opuestas en apariencia; en gran medida esto se debe a la universalización de las imágenes que fue propiciada por los medios de comunicación masiva como la televisión. “El proceso de aceleración que implica la imbricación y el trasvase de ideas entre unas corrientes artísticas y otras ya se había iniciado en la primera mitad del siglo XX. Durante las primeras décadas existieron movimientos que, pese a ser distintos, poseían elementos en común” (Cirlot L. , 1993, pág. 10). Esto sucede con el informalismo europeo y el expresionismo abstracto norteamericano.

Lourdes Cirlot manifiesta que este fenómeno, que parecía establecer un hilo conductor entre diferentes manifestaciones a nivel mundial, se debía al *Weltanschauung*; denominación que enmarca el carácter de esta época, así como su concepción del mundo que se manifiesta en las obras artísticas de manera involuntaria, como explica a continuación:

El periodo en que se gestan los movimientos artísticos conocidos bajo la denominación de informalismo y expresionismo abstracto norteamericano es el correspondiente a la segunda guerra mundial. Se trata, por tanto, de una época de crisis, en la que se produce una profunda transformación de la *Weltanschauung* (concepción del mundo). El mundo se torna incomprensible y el artista necesita volcarse hacia su interior para poder hallar respuestas a las múltiples cuestiones que le preocupan y

llegan a angustiarse. La inquietud, el temor y el desasosiego afloran en la pintura de esta etapa en la que la materia informe se adueña de las superficies de los lienzos. En ningún momento precedente, ni siquiera en el seno de la abstracción pura, el artista había otorgado tanta importancia a los procedimientos técnicos ni a los materiales. Incansablemente, se lanza a la experimentación constante y realiza un tipo de obras en las que el proceso creativo se basa en la dialéctica *ad infinitum* entre construcción-destrucción (Cirlot L. , 1993, pág. 26).

En este punto es correcto reflexionar sobre las palabras de Cirlot en función a la exposición 11A1038, si bien es cierto, la autora utiliza esta definición para describir la producción artística de la posguerra es posible teorizar sobre estos sentimientos abrumadores e incompresibles frente al mundo en función a otros contextos artísticos, quizá, mucho más específicos —teniendo en cuenta la pluriversalidad del arte contemporáneo—; es así que podemos extender esta definición para adentrarnos en las razones que motivan a la artista —autora de la exposición 11A1038— a volcarse en su interior para buscar respuestas frente al temor que le puede causar su contexto. En este sentido, queda establecido que la artista muestra un interés por los procedimientos técnicos y que su producción artística se inserta en medio de una dialéctica que se desarrolla entre la construcción y la destrucción.

#### 2.1.1.1. Informalismo en Europa

El término informalismo, fue acuñado por Michel Tapié para diferenciar esta tendencia de las primeras vanguardias y el arte tradicional “A pesar de que el término informalismo se halla compuesto por el prefijo «in» y el vocablo «forma», no implica la negación de esta última, sino solo la negación del valor tradicionalmente otorgado a la forma” (Cirlot L. , 1993, pág. 28). En consecuencia, el informalismo agrupa artistas que supeditan los aspectos formales de la obra artística, a la experimentación técnica y a la materia como preocupación esencial, como se considera:

El informalismo como tendencia aparece en el panorama artístico europeo poco antes de concluir la Segunda Guerra Mundial. Se trata de una corriente abstracta cuyos elementos esenciales son los materiales y los

procedimientos técnicos empleados para obtener la obra. Cualquiera de los aspectos formales restantes, ya sean compositivos o cromáticos, se encuentran claramente supeditados a aquellos.

Fue el crítico francés Michel Tapié quien acuñó el concepto de Art Informel y lo puso en circulación en 1951, aunque también utilizó el término Art Autre para referirse a esta tendencia. Tapié deseaba, ante todo, poner de manifiesto de carácter otro de la nueva modalidad artística, con objeto de diferenciarla netamente tanto del arte tradicional como de cualquiera de las manifestaciones de las primeras vanguardias. Ello, no obstante, no impidió que en sus escritos advirtiera que las raíces del informalismo debían buscarse en Dada, que, según él, actuaba como una auténtica tabla rasa, a partir de la cual fueron posibles estas experiencias innovadoras. (...) En este sentido, hay que advertir que los artistas que trabajaron en el seno del informalismo nunca llegaron a constituir un grupo y, desde un punto de vista conceptual, jamás asumieron una postura similar a la de los dadaístas (Cirlot L. , 1993, págs. 26-28).

En el informalismo, como tendencia, los elementos formales —como los compositivos y cromáticos— quedan supeditados a los materiales y a los procedimientos, en este sentido para poder establecer un hilo conductor entre estas manifestaciones y propuestas artísticas, en realidad se debe prestar atención a lo experimental de las técnicas y al uso de materiales que toman protagonismo por encima de otros aspectos. Por lo cual, existen muchos tipos de informalismo.

En ese sentido, Cirlot evidencia que el informalismo es una posición estrictamente individual y no un manifiesto colectivo, es así que establece que existen diferentes modalidades del informalismo como: la matérica, la sígnica-gestual, la tachista y la espacialista.

#### 2.1.1.2. El informalismo en Francia

En cuanto al informalismo en Francia, “Los pioneros de la tendencia informalista fueron los artistas franceses Jean Dubuffet y Jean Fautrier. Ambos desarrollaron un tipo de manifestaciones, en torno a 1944, en las que los empastes densos y muy elaborados se convertían en protagonistas de las pinturas” (Cirlot L. , 1993, pág. 31).

**a) *Jean Fautrier (1898-1964)***

Fautrier exalta las texturas en sus obras, supeditando los demás elementos formales a la técnica:

A menudo se ha afirmado que el iniciador del informalismo fue Jean Fautrier, quien a fines de la década de los veinte ya efectuaba unas obras que, aunque eran figurativas y se situaban en una línea que conectaba con el expresionismo, poseían como característica peculiar una textura de calidades exaltadas (Cirlot L. , 1993, págs. 29,31).

En este sentido, aunque su conexión con la figuración y el expresionismo es evidente, en realidad, el informalismo construye sus valores estéticos y su impronta en función a las calidades texturales y a la exaltación de la materia.

**b) *Jean Dubuffet (1901-1985)***

Dubuffet logró empastes exaltados amalgamando los materiales propiamente pictóricos como aglutinantes y pigmentos a elementos como la cal, la arena, el aserrín, etc.:

Es a Jean Dubuffet, sin embargo, a quien verdaderamente se debe la gran ampliación de los materiales incluidos en el empaste pictórico. Este artista, que desde muy joven se interesó por el arte y que ya antes de concluir sus estudios escolares se matriculó en la Escuela de Bellas Artes, no se dedicó a pintar exclusivamente hasta bastante tarde, a partir de 1942 (Cirlot L. , 1993, pág. 32).

Al ser considerado el pionero del informalismo, Dubuffet introdujo materiales considerados extrapictóricos, lo cual desencadenó en una experimentación técnica continua que marcó la pauta de la tendencia.

**c) *Wolfgang Schulze (1913-1951) de la modalidad sígnica-gestual***

En la obra de Wolfgang Schulze, el procedimiento o el material que toma el protagonismo sobre los elementos formales son los pigmentos, que prefiguran soluciones informalistas debido a que todo el planteamiento de la obra artística gira en función a la experimentación y la yuxtaposición entre un material propiamente pictórico, el óleo y uno extra pictórico, el esmalte:

Otro artista que también trabajó en París en esta misma época es el alemán Wols, pseudónimo de Wolfgang Schulze. Sus años de formación

transcurrieron en Alemania, donde mantuvo contacto con algunos artistas de la Bauhaus, especialmente con Paul Klee. Descontento de la situación política de Alemania, Wols se instaló en París en 1932. En 1941 inició una serie de grandes lienzos, en los que colores contrastados de óleo y esmalte recubren las superficies y preconizan soluciones posteriores de carácter informalista (Cirlot L. , 1993, pág. 34).

**d) *Hans Hartung (1904-1989) de la modalidad sígnica-gestual***

Hartung se instaló en París en 1935, sus primeros años fueron influenciados por la obra abstracta de Kandinsky, y en el año de 1946 se inició en la tendencia gestual informalista:

El informalismo, como tendencia no figurativa, tuvo sus antecedentes en la abstracción. (...) a la modalidad más libre dentro de este movimiento, es decir, a las improvisaciones de Wassily Kandinsky (...) Aquellas primeras pinturas abstractas de Kandinsky reflejan un interés por la interacción de colores y las configuraciones libres que aparecen distribuidas sobre la tela a modo de manchas (Cirlot L. , 1993, pág. 28).

Además, del expresionismo —del que parten las expresiones de Dubuffet— otro de los antecedentes del informalismo es la abstracción y su carácter de improvisación, así como, el interés por las interacciones de los colores que aparecen como manchas que construyen composiciones de gran libertad.

2.1.1.3. El informalismo en Italia

**a) *Lucio Fontana (1899-1968) de la modalidad espacialista***

Lucio Fontana nació en Rosario de Santa Fe, Argentina. De padres italianos, vivió entre Italia y Milán. En su primera etapa espacialista Fontana realizó múltiples orificios sobre lienzos monocromos, posteriormente usó perforaciones, rajadas, cortes, etc. Este aporte como parte de la experimentación técnica del informalismo quedó evidenciado en el “Manifiesto Blanco”:

La modalidad informalista que más importancia tuvo en Italia fue el espacialismo, cuyo máximo representante fue Lucio Fontana (1899-1969). (...) Fue a comienzos de los años treinta cuando, al abandonar la escultura de carácter figurativo, comenzó a experimentar con técnicas y materiales nuevos, como el hormigón y el hierro. (...) Sus inquietudes en torno a la

obra artística quedarían reflejadas en el llamado *Manifiesto Blanco*, publicado en 1946, que, en cierto sentido y tanto desde un punto de vista formal como por su contenido, remite a los manifiestos futuristas.

Lucio Fontana volvió a Italia en 1947 y, tan solo un año más tarde, redactó el *Manifiesto espacial* junto a otros artistas. En él propugnaban la necesidad de un arte nuevo que englobará distintas posibilidades de expresión. Muy poco después, en 1948, Fontana se introdujo de lleno en el ámbito de la pintura que él denominaría espacialista. En sus primeras realizaciones se limitó a hacer orificios de tamaños distintos sobre la superficie de la tela, que parece pintada casi siempre monocromáticamente. A medida que transcurría el tiempo, el artista se decantaría cada vez más por la pintura, aunque no abandonó por completo la obra escultórica.

Las obras con perforaciones iban adquiriendo mayor complejidad, pues Fontana introducía elementos por collage, como pequeñas piedrecillas, vidrios, cuentas de colores, etc. En los cuadros con orificios predomina la noción de multiplicidad, sobre todo en la primera época. Más tarde, cuando a inicios de los años sesenta prefirió efectuar rajadas o cortes en la tela, restringiría considerablemente el número de perforaciones (Cirlot L. , 1993, pág. 39).

Lucio Fontana forma parte de un grupo de artistas argentinos que emigran antes de la guerra y son el puente entre Europa y América Latina. Giunta contextualiza al artista en su planteamiento de *vanguardias simultáneas* que postula dejar de lado la adjetivación del arte latinoamericano bajo los términos de periferia, hibridez y descentramiento para desregular el poder normativo del centro productivo europeo. “La revisión de los lenguajes de la modernidad artística y la expansión del experimentalismo sucedieron simultáneamente. Pero “procesos simultáneos” no significa “idénticos” el impulso experimental se produjo de maneras extraordinariamente diferenciadas” (Giunta, 2020, pág. 24).

En estas líneas se puede entender la complejidad de las manifestaciones de las segundas vanguardias —para Cirlot— o las vanguardias simultáneas —para Giunta—, ya que las expresiones artísticas tienden a ser cada vez más

individuales; en el caso específico del experimentalismo —que es el eje transversal del informalismo— se pueden generar respuestas extraordinariamente diferenciadas, como bien lo expresa Giunta.

***b) Alberto Burri (1915-1995) de la modalidad matérica***

La obra de Burri exalta la materia pictórica y extra pictórica, por lo cual, su obra se enmarca en la modalidad matérica:

Un artista muy distinto es Alberto Burri (1915), cuya obra debe situarse en la tendencia matérica del informalismo. Su obra se caracteriza por la presencia de materiales muy diversos, entre los que destacan las telas de arpillera, que aparecen recosidas con grandes cuerdas y puntadas. En ocasiones, se trata de telas rotas en las que pueden verse determinadas zonas agujereadas. El artista combinó estos materiales de desecho a los que se suman maderas quemadas y chapas metálicas, con la pintura propiamente dicha. Esta aparece distribuida por la superficie del cuadro a modo de manchas de carácter irregular (Cirlot L. , 1993, pág. 42).

Los materiales extrapictóricos, son la normalidad del informalismo, en ese sentido, la utilización de telas que no se limitan al lino de producción industrial, sino que se extiende hacia tejidos como arpilleras, las cuales son rotas y agujereadas. Por otro lado, la pintura propiamente dicha no está exenta del cuadro, pero aparece bajo otras condiciones, es decir, como manchas irregulares.

**2.1.1.4. El informalismo en Copenhague, Bruselas, Ámsterdam**

***a) Colectivo CoBrA***

Este colectivo, también denominado grupo de artistas, realizó murales, catálogos de exposiciones y la publicación de ocho números de la revista “Le Petit Cobra”.

En los países nórdicos de Europa apenas pudieron sentirse los reflejos de las primeras vanguardias. (...) Dentro de este panorama, bastante desolador desde un punto de vista artístico, la creación del grupo Cobra fue, sin duda, un hecho de vital importancia, pues contribuyó decisivamente a desarrollar un interés por los nuevos comportamientos artísticos.

La palabra «Cobra» surgió al tomar las letras iniciales de las ciudades Copenhague, Bruselas y Ámsterdam. El grupo se fundó en París, en noviembre de 1948 y algunos de sus miembros más significativos fueron el pintor danés Asger Jorn (Asger Jorgensen), el poeta belga Christian Dotremont, y los pintores holandeses Constant (Constant Anton Nieuwenhuys), Pierre Corneille (Cornelis van Beverloo) y Karel Appel.

En líneas generales (...) valoraban el arte primitivo, las relaciones artísticas de la prehistoria y las manifestaciones del arte medieval (...) se interesaron por aquellas obras que ya Kandinsky había revelado como formas auténticas de arte en el famoso almanaque de 1913 (Cirlot L. , 1993, pág. 44).

En Copenhague, Bruselas y Ámsterdam, el informalismo también cuenta con referentes muy importantes que supieron introducir su individualidad desde su relación con manifestaciones artísticas anteriores como el arte medieval o el arte de la prehistoria.

Una vez más, Kandinsky es un referente casi obligatorio en el planteamiento informalista y en esta investigación no es diferente, pues más adelante se utiliza su conceptualización del punto y de la línea sobre el plano para plantear la lectura formal de las obras de arte de la exposición pictórica 11A1038.

#### 2.1.1.5. El informalismo en España

Como se ha mencionado antes, Lourdes Cirlot declaró que las múltiples manifestaciones artísticas coetáneas y similares se debieron al cambio del *Weltanschauung* (concepción del mundo). En ese sentido, las segundas vanguardias comenzaron después de la Segunda Guerra Mundial, mientras que en España este cambio se produce tras la guerra civil española:

Mientras en Francia y en otros países de Europa se iniciaba la profunda transformación que en el terreno artístico conduciría al informalismo, en España, a mediados de la década de los cuarenta, se vivía (...) Tras la guerra civil (...) el ansia de renovación era tan potente que, aunque lentamente, comenzaron a esbozarse ciertas vías que permitían la penetración de nuevas modalidades artísticas (Cirlot L. , 1993, pág. 50).

Para simplificar, el contexto de la posguerra influye profundamente el campo artístico en Europa y produce un cambio progresivo en el arte y en el pensamiento de toda una generación de artistas vanguardistas.

**a) *Dau al Set***

En 1948, en medio del contexto histórico de la posguerra, se fundó en Barcelona el colectivo catalán “Dau al Set” (La séptima cara del dado). Un ejemplo de integración de todas las artes, conformado por personalidades afines, que fue replicado por otros colectivos españoles.

En ese sentido, hay que subrayar la importancia de Cataluña, como pionera en lanzarse a la investigación de comportamientos y manifestaciones novedosos en el terreno del arte. El hecho de que Joan Miró, artista que desde inicios de la década de los años veinte había permanecido en París, volviera a Barcelona en 1942 (...) no resulta extraño que al fundar *Dau al Set*, (...) sus componentes se hallaran claramente influidos por la obra de Miró. (...) El grupo fue fundado, en septiembre de 1948, por los pintores Joan Josep Tharrats, Antonie Tàpies, Modest Cuixart y Joan Ponç (...) en enero de 1949, se adhirió al grupo el escritor Juan Eduardo Cirlot. (...) El trabajo más significativo llevado a cabo por ellos fue la publicación de la revista *Dau al Set*, cuyo primer número vio la luz el mismo mes de septiembre en que se había fundado el grupo (...) la revista *Dau al Set* constituye un claro ejemplo de integración de todas las artes (Cirlot L. , 1993, pág. 50).

Además de Vasili Kandinsky, en el contexto español, Joan Miró es un referente que influye en “Dau al Set”. Adicionalmente, la presencia de Juan Eduardo Cirlot, en este colectivo, es sin lugar a dudas una de las razones de la gran cantidad de fuentes primarias sobre el informalismo, entre ellas los escritos posteriores de Lourdes Cirlot, su hija.

**b) *Antonie Tàpies (1923-2012) de la modalidad matérica***

Tàpies usa la experimentación técnica de aglutinantes tradicionales con polvo de mármol para conseguir texturas mediante el uso de materias densas y mixtas:

De todos los artistas de *Dau al Set*, Antoni Tàpies (1923) fue quien inicio, ya a fines del año 1952, una trayectoria claramente adscrita al

informalismo matérico. Las obras realizadas por él durante los años cincuenta y parte de los sesenta están efectuadas empleando un procedimiento mixto que da lugar a unas materias densas con aspectos rugoso y áspero. Tàpies las obtenía mezclando polvo de mármol triturado con aglutinante y pigmento en polvo. Este empaste denso se colocaba sobre el soporte y después se trabajaba (...) De ese modo, las texturas son extraordinariamente complejas y llegan a presentar una apariencia de relieves (...) manchas y goteados que se reparten por ciertas zonas de la pintura para convertirse en centros de atención. (...) pues existen muchos aspectos, sobre todo el gusto por las materias con calidades texturales importantes (Cirlot L. , 1993, págs. 53-55).

Alrededor de 1950, Tàpies hacía amplio uso de técnicas mixtas: utilizando materias densas, explorando aspectos texturales (rugosos y ásperos) y complejizando los relieves hasta consolidarlos como los elementos compositivos más importantes en la construcción de sus obras artísticas.

### c) *El paso*

En Madrid, el colectivo “El Paso”, replicó experiencia del colectivo “Dau al set” en Cataluña, integrando artistas y críticos:

Concretamente, en Madrid se fundó el grupo El Paso, en febrero de 1957. (...) los artistas fueron Rafael Canogar, Luis Feito, Juana Francés, Manolo Millares, Antonio Saura, Manuel Rivera, Pablo Serrano y Antonio Suárez, y los críticos Manuel Conde y José Ayllón. No obstante, pocos meses después, cuatro miembros abandonarían el grupo: Serrano, Francés, Suárez y Rivera.

Saura escogió el nombre del grupo en recuerdo del grupo expresionista alemán *Die Brücke* (El Puente). Una de las actividades que, desde sus comienzos, llevó a cabo *El paso* fue la de organizar exposiciones, con objeto de dar a conocer sus manifestaciones artísticas y, de ese modo, contribuir a vigorizar el arte contemporáneo en España (...) Prevalece en Madrid un lenguaje gestual, más influido por el Expresionismo Abstracto norteamericano. (...) El grupo El Paso se disolvió en 1960, pues los artistas que lo integraban creyeron que las metas esenciales que como

grupo se habían propuesto ya se habían alcanzado. A partir de entonces debían abrirse camino como individualidades, buscando vías nuevas que les permitieran seguir con la investigación y la constante experimentación (Cirlot L. , 1993, págs. 62-64).

La disolución de “El paso”, generó que los miembros de este colectivo se encaminen a exploraciones cada vez más personales. En ese sentido, es opinión de esta autora que, este comportamiento artístico —individualista— es el punto culminante de una tendencia que promovió la experimentación técnica en función a la materialidad de la obra artística. Por lo cual, cuando se determina que las obras artísticas de la exposición pictórica 11A1038 son de tendencia informalista, se está estableciendo que existe un factor individualista en la experimentación técnica mediante el proceso de constructo-destrucción.

### **2.1.2. *La pintura acrílica, colores poliméricos***

Los pigmentos con resinas alquídicas de rápido secado existieron en el renacimiento bajo el nombre de Fornis:

Las primeras pruebas con pintura semisintética se realizaron en la Italia renacentista cuando los artistas mezclaron en sus obradores pigmento en polvo con un medio conocido con el nombre de Fornis, que se obtenía a partir de un complejo proceso de destilación. La necesidad de obtener una pintura de reducido tiempo de secado y mayor flexibilidad que el óleo llevó a los artistas de los siglos XVI y XVII al empleo de resinas alquídicas. Ya un medio completamente sintético que daba mucha elasticidad a la superficie pictórica. Una pintura ideal para pintar sobre lienzo. (...) Eran resinas semisintéticas compuestas de óleos naturales y resina completamente sintética que secaban con mayor rapidez que los óleos, si bien no tanto como los colores acrílicos actuales. Una veladura de resina alquídica cuando se secaba se volvía insoluble y dura, pero a la vez elástica, lo que permitía al pintor guardar los trabajos enrollados sin que ello supusiera un perjuicio para la capa pictórica (Equipo Parramón, 2014, págs. 8,9).

Las resinas sintéticas presentan características que se tornan ventajas en función a ciertos aspectos de la técnica del óleo: primero su rápido secado y segundo su gran resistencia y flexibilidad.

En 1915, Alemania registró la primera patente para la fabricación de resinas sintéticas. Esto condujo a la elaboración del plexiglás, que se usa como recubrimiento pictórico; sin embargo, en ese momento no tuvo la repercusión de la que sí gozaría años más tarde:

Las resinas sintéticas son oriundas de Alemania, donde empezaron a utilizarse a principios del siglo XX. A partir de procesos químicos se obtuvieron resinas sintéticas de ciclohexano claras como el agua, altamente resistentes a la luz, completamente neutras y resistentes a los ácidos, las lejías y otros productos químicos. La resina AW2 fue una de las primeras pinturas sintéticas utilizadas en Alemania, pero al poco tiempo fue sustituida por la resina de cetona N, cualitativamente muy superior a la primera. En el año 1915 se otorgó en este mismo país la primera patente fundamental para la elaboración de materiales sintéticos acrílicos, que condujo a la fabricación de nuevas resinas sintéticas y a la elaboración del plexiglás, un producto que desempeña un importante papel en los recubrimientos pictóricos y la pintura artística. (...) Sin embargo, inicialmente esta mezcla tuvo poca repercusión entre los pintores del momento (Equipo Parramón, 2014, págs. 11,12).

Por otro lado, el pigmento acrílico poseía características que satisfacían las exigencias de los muralistas mexicanos de la década 1920. Esta técnica permitía pintar grandes superficies y mostraba una mayor resistencia a las condiciones atmosféricas; además, se podía regular la opacidad del pigmento y era de rápido secado. Es así que, hacia 1940 —tras el perfeccionamiento del pigmento acrílico— se comenzó a comercializar en Estados Unidos:

Paralelamente, ajenos a los progresos en la investigación de las resinas sintéticas en Alemania, durante la década de 1920 los pintores muralistas mexicanos empezaron a experimentar con un nuevo producto que era resistente a las inclemencias meteorológicas y permitía pintar grandes superficies murales en las fachadas exteriores y las paredes de los patios de

los edificios. Esta pintura en fase de experimentación reunía las características materiales de la acuarela y la opacidad del óleo y superaba la velocidad de secado de ambos tipos. En esta dirección avanzaron los grandes artistas del realismo expresivo, los pintores revolucionarios mexicanos Clemente, Orozco, Rivera y Alfaro Siqueiros. Este último fue quien más aportaciones técnicas realizó. (...)

El descubrimiento mexicano tuvo una gran repercusión a kilómetros de distancia, concretamente en Nueva York, donde muchos comerciantes de pinturas se percataron de que esos productos no solo podían emplearse en la pintura mural, sino que podían ser de gran utilidad en otro tipo de formatos. Tras dos décadas de perfeccionamiento, a mediados de la década de 1940, los primeros acrílicos ya podían adquirirse en los comercios especializados de Estados Unidos. Las pinturas industriales fueron de este modo incorporadas al arte contemporáneo, descubriendo un sinfín de posibilidades técnicas que compiten con otros tipos conocidos, con evidentes ventajas por lo que se refiere a la velocidad del secado, la estabilidad del color, y lo económico del producto.

Tras la evolución de las primeras vanguardias artísticas, que desarrollaron nuevas técnicas y estilos pictóricos, hacia 1940 la experimentación llevó a algunos artistas estadounidenses a utilizar las pinturas acrílicas en sus obras. Este nuevo producto tuvo una gran acogida entre los pintores de la época y desempeñó un papel destacado en los nuevos cambios estilísticos que viviría la pintura de posguerra en Estados Unidos, comparable a la repercusión que tuvo la aparición en Flandes de la pintura al óleo (Equipo Parramón, 2014, págs. 13-18).

Inicialmente utilizado en México, el acrílico se popularizó y extendió hacia el norte, es decir, hacia Estados Unidos. De esa manera, su utilización se fue incorporando al arte contemporáneo, no solo debido a sus posibilidades técnicas, sino también a su bajo costo. De suerte que, aproximadamente desde 1955, los acrílicos fueron comercializados como han llegado hasta la actualidad:

En la segunda mitad de la década de 1950 surgieron las emulsiones a partir de agua, tal como las conocemos hoy en día, que disfrutaron de una

gran popularidad entre los artistas. Dado que se trataba de un producto muy económico, de consistencia pastosa y que podía adquirirse en grandes cantidades, los artistas abstractos como Frank Stella, David Hockney, Richard Smith, Morris Louis, Willem de Kooning, Jackson Pollock o Kenneth Noland lo utilizaron para realizar obras de gran formato y crear chorretones y empastes en la superficie, sin tener que esperar un largo tiempo de secado, como sucedía con la pintura al óleo. En la popularidad y expansión del acrílico entre esta generación de artistas influyeron en gran medida Pollock y Alfaro Siqueiros, que trabajaron juntos en Nueva York en 1936. (...) Durante las décadas de 1970 y 1980, los distintos movimientos pictóricos plasmaron en sus telas los colores brillantes y puros conseguidos gracias a la evolución técnica de los nuevos aditivos, que aumentaron la gama de efectos y texturas que es capaz de producir la pintura acrílica (Equipo Parramón, 2014, págs. 18-24).

Ya en Norteamérica, el acrílico llegó hasta uno de los representantes del expresionismo abstracto estadounidense, Pollock, quien es considerado un referente de la variante estadounidense del informalismo. La forma en la que los pigmentos protagonizan sus obras forma parte de la preponderancia material que propugna el informalismo en Europa, siendo considerado por algunos teóricos como parte de la misma tendencia.

La técnica del acrílico se extendió, con la misma facilidad, entre los pintores figurativos como David Hockney. Esto se ha debido a su intensidad y pureza cromática que permitían gran variedad de resultados:

Hasta los años 60, la pintura al óleo siguió el procedimiento universal. Uno de los primeros realistas en adoptar la pintura acrílica fue el inglés David Hockney. Sus primeras obras estaban realizadas al óleo, pero un viaje a los Estados Unidos le descubrió el nuevo procedimiento que los artistas de allí estaban experimentando. A partir de este momento, el pintor desarrolló la parte más importante de su producción utilizando acrílicos. La intensidad y pureza cromáticas de las obras de este artista han animado a muchos otros pintores realistas a probar la pintura acrílica con una sorprendente variedad de resultados. La tendencia conocida como

hiperrealismo o realismo fotográfico nació, en parte, por obra de la aplicación de colores acrílicos a los estilos realistas (Parramón, 1996, pág. 12).

La técnica del acrílico influyó en la producción industrial y fue utilizada por lenguajes pictóricos enmarcados en el Pop-art para realizar vallas publicitarias debido a sus colores llamativos. Los artistas transvanguardistas usaron productos auxiliares acrílicos de resinas sintéticas como: geles, espesantes, pastas de modelado y el collage de materiales, mismos que se convirtieron en el nuevo caballo de batalla de la pintura acrílica. En los últimos años, la incorporación al mercado de diversos productos acrílicos pictóricos ha atraído más adeptos a la técnica:

A partir de la irrupción del acrílico en el mundo del arte, surgieron corrientes como el Pop-Art, que adoptó este tipo de pintura para reivindicar la reproductividad técnica y elevar al grado de obra de arte el cartel, el cómic y los objetos cotidianos. Ello influyó en la producción industrial o en serie y, por tanto, en los objetos de consumo cotidiano y los gustos del público en general. El uso profesional de las técnicas de representación y la popularización de las pinturas acrílicas indujo a los artistas del Pop-Art a equiparar el lenguaje pictórico al de las vallas publicitarias. Su estilo se constituye a partir de un principio personal de selección de estos motivos y por un uso generoso y llamativo del color (a partir de la década de 1960 se popularizan los acrílicos con propiedades iridiscentes y colores fluorescentes). En este sentido, los acrílicos eran muy adecuados para representar las imágenes que requería esta nueva corriente artística, con perfiles muy definidos y colores planos y muy efectivos para representar la estética moderna. Ello hacía que, a pesar de ser un arte estrictamente figurativo, los modelos presentasen un acabado artificioso y poco realista. (...)

La década de 1980 conoció un nuevo resurgir de la pintura con intenciones pseudofigurativas y más directamente relacionadas con una identidad personal, pública y artística. Apareció entonces una nueva generación de artistas que buscaban nuevas formas de expresión,

deliberadamente subjetivas. Defendían un retorno al expresionismo, al futurismo y al simbolismo, prescindiendo de las austeras normas académicas. El amplio y variado uso de los colores acrílicos en las últimas décadas del siglo XX muestra claramente el gran potencial de este producto, mezclado con espesantes y retardantes que proporcionan volumen y brillo a la superficie pictórica. Los artistas transvanguardistas realizaron cuadros gigantescos repletos de signos, trazas y manchas muy gruesas. Los geles, espesantes, las pastas de modelado y el collage de materiales se convirtieron en el nuevo caballo de batalla de la pintura acrílica.

En los últimos años, la incorporación al mercado de las artes plásticas de diversos productos pictóricos ha hecho que muchos artistas vuelvan a experimentar nuevas posibilidades plásticas. El acrílico es uno de los nuevos artificios que más adeptos ha encontrado. Por ello, los fabricantes de acrílicos siguen investigando en sus propiedades, dotándolos de diferentes acabados técnicos, grandes volúmenes, esponjosidades, colores transparentes o totalmente opacos, barnices translúcidos y una amplia gama de texturas (Equipo Parramón, 2014, págs. 26-31).

Este recorrido histórico posiciona al acrílico como la técnica más idónea para la experimentación material, pues supo llenar las expectativas de aquellos artistas que buscaban nuevas formas de expresión, cada vez más individuales. Es así que en los lienzos de la exposición individual 11A1038, se hace uso de una emulsión acrílica como resultado de un proceso de experimentación técnica que fue exitoso gracias a la estabilidad molecular del acrílico, algo sobre lo que se profundizará más adelante.

### **2.1.3. Lienzo**

El lienzo, como un tejido de fibra imprimada, tiene sus precedentes en Italia, específicamente en su utilización para los temas religiosos que eran llevados en procesión. Con el tiempo —coetáneamente a la introducción del óleo— se popularizó el uso del lienzo que con los años se generalizaría de la mano con la industrialización del algodón:

La palabra “lienzo” no se refiere a ningún material específico de campo de los textiles, sino que se aplica a numerosos tejidos de fibra relativamente gruesa y trama apretada (lonas) como los que se usan para velas, tiendas, toldos, etc. En pintura, el término «lienzo» indica una tela imprimada, lista para usarse.

Prácticamente, toda tela de trama apretada se ha utilizado en algún momento como soporte para pintar. Según la leyenda, los lienzos de lino usados en bastidores de madera se empezaron a usar para pintar temas religiosos que debían ser llevados en procesión por las calles, especialmente en Italia. Sin embargo, ya en la antigüedad se usaban telas como soporte para pintura, y era un material lógico a considerar cuando se introdujo la pintura al óleo. Los lienzos de dril, lona o sarga, se empezaron a utilizar cuando comenzó la producción industrial de algodón, pero son muy inferiores a los de lino; se estiran mal, la superficie suele ser peor, y la mayoría de ellos no recibe bien la cola o la imprimación.

(...) A principios del siglo XIX estuvo muy de moda un lienzo liso con trama diagonal o cruzada, especialmente para pintar retratos. Se pueden reconocer las obras de algunos pintores porque usaban habitualmente lienzos con un determinado tipo de trama. Antes de la introducción de tejidos hechos a máquina, se utilizaba una tela de trama cuadrada y fibras gruesas, hecha en un telar manual, que a veces presentaba una trama muy abierta y había que sellarla con una capa gruesa de cola (Mayer, 1993, págs. 307,308).

#### **2.1.4. *El arte contemporáneo***

La producción artística posmoderna parte desde 1968. Este hecho fue evidenciado por un quiebre en las formas y el contenido. La tradición figurativa fue abandonada en favor de la exaltación del objeto. Ese mismo año sucedió lo que se conoce como Mayo Francés; una serie de protestas multitudinarias, nunca antes vistas en ese país, en contra del capitalismo, el imperialismo y el autoritarismo:

El vocablo “posmoderno” es polisémico, pero tiene en la actualidad tal cantidad de usos que sus significados terminan por resultar ambiguos u

oscuros. Su utilización más general hace referencia a su carácter temporal. Con respecto a la historia del arte lo “posmoderno” vendría a ser desde este punto de vista la producción artística a partir, convencional y simbólicamente, de 1968. Alrededor de ese año se ha querido ver una quiebra del ideal moderno tanto en las formas como en los contenidos. Después de la Segunda Guerra Mundial las vanguardias, en aras de la paz, renunciaron a la exaltación de los objetivos políticos que la modernidad había propuesto, sobre todo en la vertiente socialista que, frente a la liberal, finalmente en el poder en Occidente, se mostraba desilusionada por el desarrollo del proceso revolucionario en Rusia, con la represión artística y social que conlleva y con la imposición de su anodino realismo. En 1968 la tradición figurativa vivía el momento de la exaltación del objeto de consumo a través del Pop Art, renunciando, cierto es que más en Estados Unidos que en Europa, a toda crítica. La abstracción, constituida por oposición en el auténtico baluarte de la modernidad, se encontraba encerrada en los rígidos cánones del arte minimalista, que el esteta Clement Greenberg resumía en “pureza”, “calidad” e “independencia”. Alrededor del citado año comienza un proceso de puesta en cuestión de estos presupuestos que coincide en lo temporal con los incidentes de mayo en Francia, en los que participaron de forma muy activa los artistas, reclamando un compromiso por el cambio. Para Jean-Francoise Lyotard la quiebra del ideal de la modernidad se concreta en la pérdida de función legitimadora de la razón ilustrada, unitaria y homogeneizadora, y de sus categorías de historia y progreso, a favor de discursos múltiples y particulares (Expósito Orta, 2006, pág. 7).

Expósito refiere a Jürgen Habermas, quien manifestó que la modernidad no ha finalizado, ya que existen artistas que desarrollan su producción artística bajo el conjunto de valores universales heredados de la ilustración. El posmodernismo no define cómo se producen las prácticas del abandono de formas y contenidos porque engloba múltiples tendencias:

Es aquí donde tenemos que establecer un segundo significado de “posmodernidad” y excluir una primera disidencia. Para Jürgen Habermas,

en realidad la modernidad es un proceso constantemente sometido a crítica (de hecho, los posmodernos desarrollarían las teorías de Nietzsche y Heidegger) que no ha finalizado. En esta línea de pensamiento se encuadran gran cantidad de creadores que siguen apostando por la innovación formal o confiando en el progreso técnico o que realizan su obra en el contexto de un conjunto de valores universales. A todos los que se reafirman en el proyecto ilustrado debemos extraerlos del significado temporal de “posmodernidad”. Estas disidencias proyectan el concepto al campo del estilo. “Posmodernos” serían los autores que abandonan las formas, los contenidos y los objetivos de la modernidad. Sin embargo, el uso del vocablo como si de un estilo se tratara es inadecuado porque “posmoderno” nos está diciendo “lo que no es” no “lo que es” y en la práctica alberga multitud de tendencias que no son unitarias (Expósito Orta, 2006, págs. 7,8).

El posmodernismo enmarca gran cantidad de propuestas artísticas en función a los valores universales. Se abandonan las formas, los contenidos y los objetivos precedentes para dar paso a nuevas formas de exploraciones que desencadenan en múltiples tendencias que surgen en medio de colectivos artísticos.

### **2.1.5. Referentes artísticos**

#### **2.1.5.1. Teresa Margolles (1963- ¿?)**

El primer referente artístico es Teresa Margolles, una artista latinoamericana y contemporánea que aborda lo trágico y la violencia social mediante la reflexión sobre lo efímero de la existencia humana y sus relaciones. Concretamente, durante los años 90, su laboratorio artístico fue un depósito de cadáveres denominado SEMEFO; lugar en el que elaboró la obra “Catafalco” (*Figura 1*), una impresión en yeso de un cuerpo en descomposición, como la representación de la cara más funesta de un cadáver víctima de la violencia:

Su obra está marcada por el interés y reflexión sobre el contexto social y político de México y la forma en cómo estos determinan al individuo. Desde sus inicios en el colectivo Semefo, en los años 90, hasta sus proyectos más recientes, el “otro” aparece como el sujeto fundamental de su trabajo. Sus acciones evidencian la impermanencia de las cosas, de los

seres humanos y sus relaciones; pero a la vez, sugieren la inminencia y la necesidad del desarrollo de formas de solidaridad concretas (Margolles, 2012, pág. 111).

Durante los años 90, su taller y laboratorio artístico se ubicó en las instalaciones del SEMEFO, acrónimo del Servicio Médico Forense, un depósito de miles de cadáveres anónimos.

El Estado mexicano se ve atravesado por una situación de crisis, que provoca el abandono de los cultivos por parte de los productores, ante la agresiva competitividad extranjera, que desencadena una situación de empobrecimiento general de la población mexicana, propiciando un elevado número de muertos y asesinatos en el país. Así, en un escenario de altos índices de criminalidad, (...) que atraviesa el Estado mexicano. (...) En este sentido, el trabajo de Margolles es (...) capaz de crear una memoria visual y un testimonio político colectivo, por ese conjunto de miles de cadáveres anónimos que se acumulan, día a día, en las cámaras de la morgue mexicana, (...) Así, ese primer depósito de cadáveres, conocido con el nombre de SEMEFO (...) se convierte en el laboratorio y taller de experimentación artístico, de la artista Teresa Margolles (Pastor Mirambell, 2020, pág. 156).

Consecuentemente, “Semefo” es el nombre que adopta un colectivo artístico multidisciplinario que estuvo en plena actividad en la década de los 90 y fue creado por Teresa Margolles, Arturo Angulo, Juan Luis García, Mónica Salcido y Carlos López. Posteriormente, se sumarían filósofos, músicos, artistas visuales y actores de la ciudad de México:

Así, Semefo se convierte en un colectivo artístico transgresor, en el panorama mexicano contemporáneo de la década de los noventa, a partir de la realización de una serie de performances agresivas, como fruto de la combinación de una música de sonidos graves y distorsionados, propios del death metal, y un conjunto de acciones irreverentes, en la estética de lo gore, que buscan la exaltación y el impacto de la obra con el público. Sus primeros performances, por lo tanto, se convierte en un acto marcadamente subversivo, que provoca un juego lúgubre y ominoso, con claras

reminiscencias de las obras de Artaud, Bataille, El Bosco, el Accionismo vienés o la Fura del Baus y que, además, remiten a una estética del asco y la repulsión, con el fin de sacudir a un espectador que permanece impasible y dormido, frente a la violencia extrema que sacude su país (Pastor Mirambell, 2020, pág. 157).

**Figura 1**

*Catafalco*



Obra de arte contemporáneo del colectivo SEMEFO y Teresa Margolles realizada en 1996. Se trata de una impresión de yeso sobre el descompuesto cuerpo de un occiso víctima de un crimen violento.

Fuente: <https://www.pinterest.com/pin/487796203362191472/>

En la obra “Catafalco” (*Figura 1*) de 1996, se puede apreciar la huella de un cuerpo muerto. Ya que, las expresiones artísticas del colectivo “Semefo” son una crítica contra la violencia que asola el país mexicano. Además, la categoría estética de lo abyecto se hace presente mediante el estudio de ropa de cadáveres o fluidos corpóreos:

Del mismo modo, obras como Catafalco (1996), Estudio de la ropa de cadáveres (1997) o Fluidos (1996), se convierten en ejemplos representativos de la vida del cadáver, en donde la huella que deja la

impronta del cuerpo muerto remite a la memoria de los asesinados y los desaparecidos. Por lo tanto, el arte del colectivo artístico Semefo, controvertido y provocador, consigue visibilizar la cara más cruel y salvaje del cuerpo muerto, como una manera de reflexionar y criticar la violencia extrema que, diariamente, sacude el país mexicano (Pastor Mirambell, 2020, pág. 160).

El punto de convergencia entre el planteamiento de esta artista mexicana y la exposición 11A1038 —objeto de esta investigación— es la reflexión sobre lo efímero y trágico de la existencia humana. A nivel visual también existe cierta afinidad; por un lado, Margolles utiliza la impronta de un cadáver que llega a su laboratorio artístico; mientras que en las obras de la exposición 11A1038 se utiliza un molde de arcilla para recrear al occiso e imprimir la huella del relieve mediante una tela de lino preparada a modo de lienzo. En cuanto al impulso ideológico, Margolles retrata la muerte a través del arte contemporáneo para enfrentar al espectador a las consecuencias de la violencia de su país; mientras que las obras de la exposición 11A1038 responden a un asunto mucho más introspectivo e individualista, pues son una respuesta frente al temor que siente la autora a su contexto —a la mirada dirigida sobre ella— un asunto que la orilla a volcarse en su interior para buscar respuestas que se materializan en obras artísticas de tendencia informalista bajo la libertad que le confiere el arte contemporáneo.

#### 2.1.5.2. Johanna Hamann (1954-2017)

El segundo referente es Johanna Hamann artista peruana cuya obra expresionista muestra una fascinación por la anatomía humana:

Johanna Hamann Mazuré. Escultora y grabadora peruana nacida en Lima en 1954. Estudió en la Facultad de Artes Plásticas de la Pontificia Universidad Católica del Perú entre 1971 y 1976. Realizó siete exposiciones individuales y una muestra antológica el año 2016 en la sala del ICPNA de Miraflores. Participó en la VI Bienal de Grabado Latinoamericano en San Juan de Puerto Rico (Puerto Rico, 1983); en la II Bienal de Trujillo (Perú, 1985); en la II Bienal de La Habana (Cuba, 1986); y en la I Bienal Arte y Empresa en el Museo de Arte de Lima

(1990). Participó en numerosas exposiciones colectivas. Falleció en Lima el año 2017 (Munive Maco, 2017).

**Figura 2**

*Barrigas*



Obra escultórica de Johanna Hamann realizada entre 1978-1983. Se conserva en el Museo de Arte de Lima (MALI), fue realizada con alambre, tela, yeso y resina. Sus dimensiones son 174 x 160 x 60 cm

Fuente: <https://foroperuanodelasartes.blogspot.com/2016/05/johanna-maria-hamann-mazure.html>

Munive contextualiza la obra de Johanna Hamann en el Conflicto Armado Interno de los años 80 en el Perú. Mismo que inicia el 17 de mayo de 1980 con el primer acto terrorista violento que desencadenó una serie de eventos que marcaron a la sociedad de ese tiempo. Desde el ingreso de las Fuerzas Armadas en Ayacucho, las matanzas en los penales y los múltiples actos violentos que finalizaron con la captura de Abimael Guzmán en 1992. Al respecto, Hamann manifiesta “Pienso que, en una sociedad convulsa y violenta, lo personal y lo social siempre están ligados. Uno es parte de sus circunstancias. Y creo también que la violencia de Barrigas responde históricamente a la realidad que vivimos en el Perú” (Villacorta, 2016, pág. 168).

Para Sharon Lerner, en la obra de Johanna Hamann, existe una fascinación por la anatomía tanto en la forma externa como en la exploración del interior del cuerpo humano. Puesto que, durante su formación académica en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), Hamann recibió la influencia del expresionismo europeo asociado a una búsqueda trascendente y existencialista que encuentra la motivación para crear en la introspección y en las subjetividades:

Esta encierra la fascinación, podríamos señalar que casi la obsesión, por la representación anatómica en su obra: desde el modelado verista de sus formas externas hasta la exploración de las complejidades más remotas del interior del cuerpo humano; sus órganos, tejidos y cavidades; sus sistemas y ramificaciones. (...) la práctica de Hamann ha estado siempre marcada tanto por su formación académica como por el trabajo docente en el área de escultura. Sus años como estudiante coinciden con el apogeo, en la década de 1970, del modelo pedagógico del vienés Adolfo Winternitz y la Escuela de Artes Plásticas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, (...) fundada en 1940. El énfasis del pensamiento artístico de dicha casa de estudios se encontraba en la expresión personal, asociada a una búsqueda trascendente, que, en términos formales, propició una variante del modernismo —entendido como un método que lleva a una comprensión abstracta de la composición— con una modalidad de existencialismo católico que asimiló algunas de las formas del expresionismo europeo. Así el método, al menos como era percibido en sus orígenes, combinaba enseñanzas técnicas de las vanguardias y una aproximación a la creación artística que privilegiaba la introspección, el trabajo en solitario y la indagación en las motivaciones subjetivas para la creación. (...) tras el fallecimiento de Winternitz en el año 1993. [Anna Maccagno supo imprimir su sello personal (...) Las piezas que produjo [Hamann] durante los últimos años en la escuela adelantan lo que serían algunos de los rasgos distintivos de sus esculturas de la década de los ochenta y parte de los noventa. (...) en el año de 1977 marca no solo el egreso de la artista de la Escuela de Artes Plásticas (...) también es el año de nacimiento de su primer y único hijo Ricardo. Este hecho vital y

biográfico motivaría la producción de algunas de las obras de su celebrada primera individual en la galería Forum en 1983 – titulada sencillamente Johanna Hamann (...) Sin embargo quizás la pieza más impactante del conjunto fue Barrigas de (1978-1983), ensamblaje a partir de moldes de yeso y gasa del vientre de una gestante, lacerados y suspendidos de ganchos metálicos (...) En frente de la pieza, en el que se observan las superficies convexas de vientres blancos de los que se desprenden delicadas gasas, parecen referir a la festación en su aspecto más sublime. (...) Sin embargo, es en el revés de la obra donde se aprecian las caras cóncavas de las piezas de yeso, en el que se revela el aspecto descarnado de la misma a través de la aplicación de pigmento rojo y el modelado de texturas que sugieren placentas membranas y venas expuestas (Lerner, 2016, págs. 19-21).

Durante la entrevista de Jorge Villacorta a Johanna Hamman, sobre la obra “Barrigas” (*Figura 2*) de 1978-1983, la artista manifiesta que sus primeras obras denotan una reflexión sobre la fragilidad del cuerpo, una exploración que se concreta a través de la realidad material que la obliga a estructurar formas como una acción violenta a través de la materialidad:

No son imágenes con las que comencé a inicios de los ochenta, donde primaban el impacto y la sensación de las experiencias a través de mi propio cuerpo, sino que denotan más bien una reflexión sobre la fragilidad del cuerpo y de sus componentes. (...) En *Cuerpo, frágil refugio* (2002-2003), mi intención era hacer una sintaxis, partiendo de la escultura ESTALLIDO: su materialidad revienta y se expande; su peso y su densidad ceden paso al espacio de la sala, a las sobras y al vacío. (...) La realidad material nos obliga a buscar soluciones para estructurar las formas que realizamos. (...) Bueno, pensaba en una pugna entre materia y vacío, (...) Creo que la tensión entre materia y vacío, la cual está ligada a nuestra concepción científica del mundo. (...) Quizás, desde la época inicial desde mis primeras esculturas —Niño, Cabecita, Barrigas—, he estado más cerca de mí físicamente. Mis reacciones eran corporales, emocionales y espirituales, toda una sola cosa.

Era una violencia a través de mi materialidad, era necesario “reventar” desde mi cuerpo, que se imponía e irrumpía en el espacio con esta forma particular: Barrigas, por ejemplo, son una pregunta: ¿Es un Nacimiento, un aborto?, ¿qué es? (...) O hasta qué punto está relacionado más con mi rabia frente al rol de sumisión de la mujer madre en la sociedad. Lo que más me desesperaba de esa realidad era tener que aceptar, como mujer, un rol por el hecho de estar embarazada (Villacorta, 2016, págs. 155-182).

Un aspecto importante a tener en cuenta en el planteamiento artístico de Hamann es la influencia del expresionismo europeo que contextualiza su obra en una búsqueda trascendente y existencialista; entonces, lo convulso y violento de la sociedad peruana de los años 80 es un factor influyente, sin embargo, sus obras reflexionan sobre la fragilidad del cuerpo privilegiando la introspección para indagar en sus motivaciones subjetivas.

En este sentido, Hamann es un excelente referente para teorizar sobre la exposición individual 11A1038, ya que estas obras también exploran la fragilidad del cuerpo humano, apartando violentamente el exterior para acceder al interior y revelar los órganos y tejidos. Como ya se ha mencionado antes, las obras de la exposición 11A1038 son una respuesta que se formulan desde la introspección y la subjetividad de la artista que se vuelca hacia su interior para buscar respuestas frente al temor que le puede causar su entorno. Su producción artística es una respuesta que se articula desde la materialidad, lo emocional e incluso lo espiritual mediante la construcción y la destrucción.

En los que respecta al aspecto visual y experimental, “Barrigas” (*Figura 2*) también constituye un referente para apreciar la multidisciplinariedad que se puede apreciar en las obras artísticas de la exposición 11A1038. Hamann usa gasa y yeso para imprimir los moldes volumétricos de “Barrigas” (*Figura 2*) y asienta lo desencarnado con pigmentos rojos y texturas para sugerir placentas, membranas y venas expuestas; así también, la autora de la exposición 11A1038 usa tela y base polimérica para generar la volumetría en función a un molde de arcilla, mientras que los pigmentos forman parte del mundo interior de estos cuerpos lacerados y son utilizados para acentuar lo abyecto y mostrar órganos, huesos y músculos.

## 2.2. Marco Teórico

### 2.2.1. *El informalismo*

Las expresiones artísticas coetáneas, pero individuales, que surgieron en el contexto de la posguerra, en la segunda mitad del siglo XX, fueron agrupadas principalmente en cuatro modalidades bajo la denominación de informalismo:

Las más comúnmente aceptadas son la matérica, la gestual, la tachista y la espacialista. (...) El lenguaje abstracto empleado por la mayoría de ellos es el elemento que todas poseen en común (...) buscaron soluciones individuales y valoraron la experimentación constante con técnicas y materiales nuevos por encima de cualquier otro factor. La huella de artista siempre está presente en la obra, confiriéndole un carácter plenamente individual (Cirlot L. , 1993, pág. 28).

El hilo conductor entre estas cuatro modalidades es la experimentación técnica y el uso de materiales extra pictóricos desde la subjetividad y el individualismo.

#### 2.2.1.1. Valores estéticos del informalismo

En principio, las características del informalismo se identifican y construyen desde las manifestaciones de los artistas que forman parte de esta tendencia, tomando como principal indicador unificador la búsqueda de la individualidad mediante la experimentación técnica y la exaltación de la materia, como se enumera a continuación.

##### *a) Individualidad y máximo sentido de libertad*

La singularidad del artista informalista se expresa en su producción artística “Es precisamente el sentido de máxima libertad lo que caracteriza la obra informal. (...) Las obras expresan sensaciones y emociones, estados de ánimo de sus autores” (Cirlot L. , 1993, pág. 28).

Consecuentemente, se puede prever que la interpretación semiótica de las obras puede tomar cursos variables y depende del bagaje intelectual del espectador; sin embargo, también se debe de considerar que este aspecto potencia el acceso a la subjetividad del artista.

**b) *La materia como preocupación esencial***

En el informalismo, la exaltación de la materia se funda en el existencialismo de Martin Heidegger, quien plantea la búsqueda de la esencia del arte en la verdad del *ente*; veracidad, que el planteamiento informalista encuentra en el cimiento material de la obra artística:

Las teorías de Martin Heidegger (...) El filósofo alemán apuntó en su obra *El origen de la obra de arte* que la esencia del arte sería «ponerse en operación la verdad del ente», resaltando que el arte, hasta aquel momento, tenía que ver con lo bello y la belleza y no con la verdad. Esa verdad — anhelada por los artistas informalistas— no es otra que el cimiento «cósico» de la obra, es decir, la materia. (...) La materia constituía la preocupación esencial para la mayor parte de artistas que trabajaban en el seno del informalismo. Del mismo modo, la filosofía heideggeriana hace referencia a la idea de que el ser-obra de la obra proviene del carácter de la «hechura» (Cirlot L. , 1993, pág. 29).

Cabe resaltar que, para Heidegger, el *ente* se da de muchas maneras y una de ellas es el arte. Esta multiplicidad de acontecimientos son denominados *ereignis*. Continúa mencionado que el sentido del *ser*, es determinado por el *ente*, ya que todo acceso al *ser* parte del *ente*:

La pregunta estética por el arte se restringe, para Heidegger, a la meditación sobre la relación sentimental de un sujeto con un objeto. La obra de arte es un objeto que es bello para un estado sentimental: (...) ¿A partir de qué se me muestra el ente como ente? (...) El *ente* se da de muchas maneras y una de ellas es la obra de arte. (...) Por eso la pregunta por el arte solamente se entiende a partir de la pregunta por el *ser*. El interrogar sobre la obra no tiene una inquietud estética, sino ontológica, entendiendo por ésta un pensar el ser en el sentido anteriormente descrito. Sin embargo, si bien *ser* y *ente* son distintos, lo que se llama diferencia ontológica, el *ser* siempre es “ser” del *ente*. Con esto quiere decir que el *ser* no es sino en y con el *ente*, razón por la cual todo acceso al ser en tanto que ser debe partir del ente (Belgrano, 2020, pág. 24).

Es decir, el *ente* es la representación —que, en opinión de los informalistas, está fundada en la hechura material y en la experimentación técnica como parte de una búsqueda individual e introspectiva— de la obra artística; y el *ser* es el significado de esta representación.

**c) *Contraste entre fondo y materia por textura y color***

Las composiciones informalistas muestran dos zonas muy diferenciadas y contrastantes: el fondo liso y monocromático y las pinceladas o texturas dinámicas y cromáticas. Un claro ejemplo de lo antes mencionado se puede apreciar en las obras de Hans Hartung, artista informalista, que resuelve el fondo monocromáticamente y genera dinamismo en la composición, evidenciando los gestos y las trayectorias de las pinceladas distribuidas azarosamente. “Suelen ser de un color que contrasta con el fondo. Así, si este es claro, las pinceladas gestuales serán oscuras o viceversa” (Cirlot L. , 1993, pág. 39).

**Figura 3**

*Sin título*



Obra de Hans Hartung realizada en 1955. Forma parte del margesí de Fondation Hartung-Bergman de Antibes, Francia.

Fuente: <https://masdearte.com/hans-hartung-informalismo-musee-art-moderne-paris/>

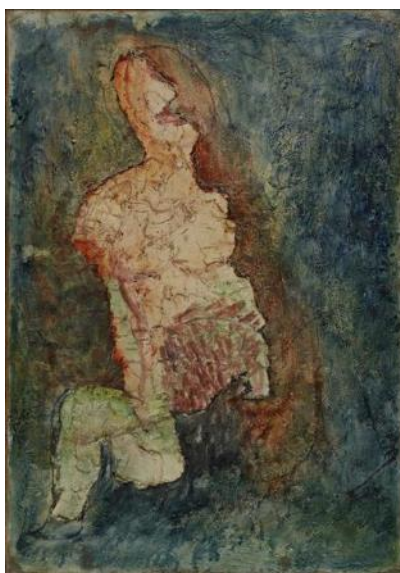
Además del color, la sensación de relieve y textura suelen ser otros elementos compositivos que se contraponen al fondo liso. En este sentido, es oportuno

mencionar a Fautrier, cuya producción artística —comprendida entre 1943 y 1944— potencia la expresividad mediante el uso de texturas abruptas o rugosas:

El fondo, trabajado con una capa más fina de empaste, contrasta vigorosamente con la otra zona, en la que pueden apreciarse surcos y arrancamientos de materia efectuados por el procedimiento del grattage. Asimismo, pueden observarse cúmulos de materia en determinadas zonas que producen la sensación de un relieve (Cirlot L. , 1993, págs. 31-32).

**Figura 4**

*Sarah*



Obra al óleo de Jean Fautrier realizada el rededor de 1943. Se conserva en una colección privada. Sus dimensiones son 116 x 80,7 cm

Fuente: <https://www.wikiart.org/en/jean-fautrier/sarah-1943>

Los relieves no solo presentan textura sino también color. Por ejemplo, “Wols emplea gamas cromáticas contrastadas. Así, los fondos suelen ser más o menos homogéneos, mientras que las zonas del centro, aparte de ser las más exaltadas en cuanto a grosor, presentan también importantes cambios de color” (Cirlot L. , 1993, pág. 34). Esto evidencia que también se emplea el contraste cromático mediante el uso de manchas abstractas y elementos filiformes de colores saturados, por ejemplo:

El colectivo CoBrA es un arte figurativo, muy esquemático, (...) en el que uno de los aspectos más interesantes lo constituye, sin duda, el empleo de una gama cromática exaltada al máximo, en la que los colores aparecen vivos y brillantes. Los contrastes son asimismo muy violentos en la mayoría de las ocasiones. Por otra parte, estos colores quedan acentuados gracias al empleo de una técnica en la que los empastes se disponen con la espátula para lograr mayores grosores (Cirlot L. , 1993, pág. 45).

**Figura 5**

*Caballos salvajes*



Óleo sobre lienzo de Karel Appel, miembro del colectivo CoBrA. Es parte de la colección del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza de Madrid, España. Sus dimensiones son 194,5 x 113 cm

Fuente: <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/appel-karel/caballos-salvajes>

***d) Empastes densos y exaltados mediante la experimentación técnica***

También es necesario mencionar la experimentación técnica como una búsqueda central en el planteamiento de esta tendencia. Esto se pone de manifiesto mediante las texturas y relieves como resultado de mezclas innovadoras entre pigmentos y aglutinantes, con la finalidad de lograr empastes densos y exaltados que puedan trabajarse libremente:

En sus escritos, Dubuffet llega a afirmar que sus pastas no están inertes y que, desde luego, informe no significa inerte. El trabajo de los materiales dispuestos sobre el lienzo se efectúa, generalmente, por medio del grattage, arrancando ciertas zonas para conseguir que otras adquieran carácter de relieve en sobresalido (Cirlot L. , 1993, págs. 33-34).

El uso de empastes y los relieves que resultan de la acción *constructo-destructora* tienen una carga dinámica; por ejemplo, Dubuffet enfatiza sobre la incompatibilidad entre lo informe y lo inerte.

**e) La esculto-pintura figurativa**

Otra característica significativa del informalismo es la volumetría, que trasciende el uso de relieves y texturas. Dentro de la libertad y la multiplicidad de manifestaciones que enmarca el informalismo, Appel representa la figura humana mediante empastes cromáticos que caben dentro de la definición de esculto-pintura:

Karel Appel artista holandés (...) En su obra inicial, que a veces se sitúa en el terreno de la esculto-pintura (...) evolucionó hacia un lenguaje mucho más desgarrado, no irónico, en el que los desnudos aparecen totalmente deformados por la presencia de manchas y empastes gruesos en las zonas de contornos. (...) la obra de Appel, a diferencia de los informalistas ortodoxos, no dejó nunca de ser figurativa. Por otra parte, la exuberancia cromática y el intenso vitalismo de su pintura resultan más afines al desarrollo de las experiencias de los artistas expresionistas abstractos (Cirlot L. , 1993, págs. 48-49).

Otro exponente del relieve escultórico como herramienta que satisface la necesidad expresiva y constructiva de cada expresión es Tàpies, cuya experimentación técnica lo condujo al uso de relieves negativos y positivos:

Tàpies desenvuelve uno de los elementos constantes de su arte: la tendencia a trabajar la imagen en sentido perpendicular al lienzo, es decir, como relieve negativo o positivo, rayando, raspando, agrietando, depositando gruesos distintos de pasta, arrancándola en parte, trabajando su plano con trepas y tramas para lograr visiones «de lo posible» mejor que de cualquier realidad conocida. (...) Pero todas esas obras se

caracterizan por su solidez estructural, por la sabiduría con que están realizadas, por la importancia real que adquieren. El uso de materias aglutinantes agregadas al óleo confiere a este una calidad terrosa y da a las obras así creadas un carácter que las aproxima al relieve escultórico. Tàpies utiliza esta posibilidad no solo para multiplicar los más variados efectos de textura inventada, sino por una razón a un tiempo expresionista y constructiva, para formular zonas espaciales con rotundidad e incluir en ellas lo que le dicta la necesidad de cada obra, respondiendo con el tratamiento a la calidad especial de materia obtenida (Cirlot J. , 2020, págs. 80-82).

**Figura 6**

*Sábana y mancha naranja*



Obra de técnica mixta sobre lienzo de Antoni Tàpies. Es parte de la colección de Fundació Antoni Tàpies de Barcelona, España. Sus dimensiones son 192 x 221 x 19 cm

Fuente: <https://www.hoyesarte.com/evento/la-vocacion-politica-de-tapies/attachment/antoni-tapies2/>

No es coincidencia que las fichas técnicas de muchas de las obras de este artista muestren tres dimensiones, en el siguiente orden: alto, ancho y fondo. Claramente, se debe al aspecto constructivo supeditado a su gusto por

experimentar con la materia y sus posibilidades expresivas que trascienden la bidimensionalidad de los soportes convencionales.

***f) Contornos no definidos***

Ya se ha establecido que los informalistas se rebelan a las estructuras racionales del academicismo, sin embargo, existe morfología en sus composiciones “Muchas veces se trata de formas indefinidas o simplemente evocadas, (...) Los contornos no son nunca demasiado nítidos, pero el artista resalta ciertas zonas empleando desde la acumulación de empastes hasta las incisiones en la materia pictórica” (Cirlot L. , 1993, pág. 28). Por tanto, los límites de las formas suelen estar definidos tanto por relieves como por texturas, pero es importante mencionar que su nitidez está supeditada a estos dos factores y a la intencionalidad del artista.

***g) Equilibrio perfecto en la composición***

La composición recurrente entre los artistas informalistas se basa en tensiones de carácter centrípeto. Por ejemplo, entre 1950 y 1955 Fautrier realizó la serie de “Boîtes et objets”, en la que utiliza este tipo de composición para lograr que la obra se circunscriba a sí misma. A este propósito también se aúna el uso de empastes compuestos por pigmentos y óleo, así como por materiales extra pictóricos que generan densidades poco frecuentes en la pintura (Cirlot L. , 1993, pág. 32).

Lourdes Cirlot, también menciona a Wols y su tendencia a estructurar sus composiciones en función de una simetría latente. “Así, respecto a un eje vertical que divide la obra en dos partes aproximadamente iguales, surgen los signos (...), que establecen tensiones centrífugas en la composición” (Cirlot L. , 1993, pág. 35). Este manejo del espacio —como se mencionó líneas arriba, circunscribe la obra en sí misma— reduce la composición a ciertos límites o términos que rodean las formas sin cortarlas, pero estableciendo contacto en varios puntos de sus perímetros. Wols expresa que estas fronteras no son sinónimo de desconexión, pues, “Finalmente aparece el objeto: es el ser y es el mundo, es la angustia y la idea, pero ante todo es una aguada improvisada en sí misma, que no se refiere solo a uno mismo. (El propio Wols. Acuarelas y dibujos, 1963)” (Lemonnier, 2020).

**Figura 7***Sans titre*

Obra de técnica mixta, tinta, acuarela, gouache y lápiz de color sobre papel de Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze). Es parte de la colección de Centre Pompidou de Francia. Sus dimensiones son 25 x 13,4 cm

Fuente: <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cEe4Rd>

### ***h) Orificios y cortes como el punto y la línea sobre el plano***

La modalidad espacialista fue promovida por el pintor y escultor italiano, Lucio Fontana. Quien, mediante “El Manifiesto Blanco”, publicado en 1946, exhorta a los hombres de ciencia que se desarrollen nuevas tecnologías y pigmentos para poder desarrollar obras tetra dimensionales. Considera que el hombre, el artista del siglo XX, tiene una necesidad de acción, vitalidad y dinamismo constante:

Hoy, el conocimiento experimental reemplaza al conocimiento imaginativo. Tenemos conciencia de un mundo que existe y se explica por sí mismo, y que no puede ser modificado por nuestras ideas. El materialismo establecido en todas las conciencias exige un arte en posesión de valores propios, alejado de la representación que hoy constituye una farsa. Los hombres de este siglo, forjados en ese materialismo, nos hemos tornado insensibles ante la representación de las formas conocidas y la narración de experiencias constantemente repetidas.

Se requiere un cambio en la esencia y en la forma. Se requiere la superación de la pintura, de la escultura, de la poesía, de la música. Se necesita un arte mayor acorde con las exigencias del espíritu nuevo (Fontana, 2006, pág. 1).

**Figura 8**

*Venecia era toda de oro*



Pintura alquídica sobre lienzo de Lucio Fontana. Es parte de la colección del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza de Madrid, España. Sus dimensiones son 149 x 149 cm

Fuente: <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/fontana-lucio/venecia-era-toda-oro>

Lourdes Cirlot enmarca estos cortes y orificios prolijos ocasionados por agentes mecánicos como un modo de emplear la técnica del grattage y los compara con pinceladas gestuales de otros artistas informalistas:

El conjunto de la obra pictórica espacialista de Lucio Fontana muestra hasta qué punto el artista logró evocar ese ansiado espacio-tiempo informalista, tan distinto del tradicional. Huyendo de cualquier sistema ilusorio representacional, Fontana consiguió introducir, a través de los orificios, la tercera dimensión en el cuadro (Cirlot L. , 1993, pág. 40).

Al describir estos cortes como pinceladas gestuales, se está estableciendo un paralelismo entre la línea como elemento representacional y el corte como una continuación de la expresión en tres dimensiones. Entonces:

Esta acción de ruptura del lienzo, de naturaleza gestual y conceptual, revela la preocupación constante de Fontana de ir más allá del mero objeto y descubrir el espacio posterior, y logra comunicar el plano anterior y posterior al tiempo que abre una vía de acceso al infinito (Alarcó, s/f).

Más adelante se establecerá la importancia de la construcción del punto y la línea sobre el plano como una preocupación conceptual que pretende descubrir un espacio inaccesible —un espacio submediático— y ulterior.

### **2.2.2. *La problematización del arte contemporáneo***

#### 2.2.2.1. El arte moderno

El modernismo no es únicamente un periodo estilístico o temporal, en realidad implica cambios decisivos como: el ascenso de una nueva conciencia que se refleja en la pintura mediante una reflexión de los sentidos y los métodos de la representación, convirtiéndose en una noción de estrategia, estilo y acción (Danto, 2003, pág. 30). A partir de la segunda mitad del siglo XIX, el arte moderno busca —paradójicamente— la simplicidad y la complejidad de las formas mediante la abstracción, conservando y descartando aspectos del romanticismo, como explica Badiou a continuación:

Por lo tanto, el arte moderno va a conservar del romanticismo la idea de la novedad de las formas, la idea del movimiento creador, la idea de que existe una verdadera Historia del Arte y no solo la repetición de formas antiguas, pero va a abandonar la trascendencia y lo sagrado. Así, podríamos decir que el arte moderno es un testigo terrestre de lo real obtenido por el movimiento de las formas (Badiou, 2013, pág. 1).

El abandono de la trascendencia y lo sagrado en la concepción de las obras artísticas produce cambios significativos en la concepción creadora de los artistas; en ese sentido, las exploraciones de forma y fondo proponen reflexiones vinculadas a lo terrestre y a lo real.

#### 2.2.2.2. Intentos por definir lo contemporáneo

El término contemporáneo podría ser entendido como el arte que se desarrolla hoy —tomando la definición como un indicador de temporalidad—, entonces podría entenderse que todo arte realizado en la actualidad es contemporáneo. Sin embargo, se debe precisar que los múltiples intentos de problematizar y definir el arte contemporáneo coinciden en la identificación de un cambio histórico importante en las condiciones de producción de las artes visuales, esto quiere decir que todo intento de teorización puede y debe ser aquilatado desde el arte moderno. Para Danto, el vigor del arte vanguardista reunía prácticas complejas que dieron lugar a otras que aún permanecían ocultas (Danto, 2003, pág. 26).

Es interesante figurarse que este cambio pasó desapercibido —dejando la impresión de que el modernismo continuaba indefinidamente— hasta los años setenta y los ochenta; décadas en las que se realizó una revisión retrospectiva que reconoció nuevas estructuras de producción contextualizadas en la entropía estética. “De modo que, para entender bien el arte contemporáneo, tenemos que volver al arte moderno. El problema está en saber si existe una ruptura entre lo moderno y lo contemporáneo” (Badiou, 2013, pág. 1).

El 28 de abril de 1999 se inauguró en el Museo de Arte de Queens de Nueva York la exposición “Conceptualismo global: puntos de origen, 1950s-1980s” que formuló y propugnó una interpretación respecto a los cambios radicales en los modos de producción y valorización del arte expuesto; entonces son revelados procesos complejos de subjetividades políticas que se oponen al poder y a su distribución de lugares y roles, movilizandando resistencias singulares, colectivas y energías disidentes (López, 2017, pág. 5).

Por lo que se refiere al ámbito latinoamericano —la historiadora del arte y curadora argentina— Andrea Giunta complejiza y problematiza distintas narrativas vinculadas a la condición de la contemporaneidad para lograr identificar los síntomas del cambio, dejando de lado la cronología lineal imperante y funcional hasta las primeras vanguardias. Pues su planteamiento se enmarca en la noción de vanguardias simultáneas como expresiones que se insertan en la globalidad del arte, pero que se activan en situaciones específicas (Giunta, 2014, pág. 5).

En suma, es claro que el término agrupa multiplicidad de propuestas que se generan en contextos variados, siendo que se podría concluir este apartado con la definición que encarna la complejidad y pluriversalidad de estas manifestaciones artísticas y sus modos de producción. “La contemporaneidad presenta muchas historias, e incluso muchas historias dentro de las distintas historias del arte” (Smith, 2012, pág. 318).

### 2.2.2.3. Las tres condiciones del arte contemporáneo desde el planteamiento de Alain Badiou

Es primordial comprender que el arte contemporáneo es pluralista en intenciones y acciones y no puede ser encasillado en una sola dirección (Danto, 2003, pág. 39). Sin embargo, es fácil identificar aquellos aspectos en los que contrasta radicalmente con el modernismo, como el abandono de la belleza y la forma. Precisamente, según Alain Badiou, las condiciones del arte contemporáneo se establecen mediante críticas que cuestionan verdades imperantes de la obra artística que trascendieron a través del arte clásico, del romanticismo y del arte moderno.

#### *a) La posibilidad de repetición, de la reproducción y de la serie*

La primera crítica se dirige a la idea de la obra artística como objeto único y original; entonces, el arte contemporáneo establece como primera condición la posibilidad de la repetición en serie, destruyendo así la noción de unicidad de la obra artística:

Esta unicidad de la obra era la traducción de la relación del artista con la Idea, era como una firma única de esta empresa espiritual. Entonces, la repetición, la reproducción y la serialización son procedimientos para destruir la idea misma de obra única (Badiou, 2013, pág. 1).

La idea de reproductibilidad de la obra artística, a modo de producción industrial, es introducida y desarrollada por Walter Benjamín, quien considera que la obra artística siempre ha sido susceptible de reproducción mediante la imitación entre artistas. Sin embargo, hay que considerar que en la —denominada— época de la reproducción técnica, el concepto de autenticidad continúa vinculado al aura que se ve trastocada y desvinculada de la tradición cuando se impone la presencia masiva de una obra artística (Walter, 1989, págs. 18, 21).

***b) La posibilidad de anonimato de la figura de la artista***

La segunda condición ataca al artista como genio creador, garante de la originalidad y la unicidad y se establece mediante tres puntos. Primero, para el arte contemporáneo el artista puede mantenerse en el anonimato. Segundo, cualquiera puede realizar un gesto artístico como una instalación o un performance; en otras palabras, cualquiera puede ser un artista. Tercero, las fronteras entre las técnicas y las disciplinas artísticas caen, por lo cual el arte contemporáneo apela a la multidisciplinariedad concluyendo que el gesto artístico no está determinado por sus medios (Badiou, 2013, pág. 2).

***c) La crítica de la eternidad y la voluntad de compartir la finitud***

La tercera crítica se orienta a la eternidad de la que parecían gozar las obras artísticas que eran protegidas en museos y colecciones privadas. Por lo cual, la tercera condición establece que el arte debe ser momentáneo y frágil y también debe mostrar la voluntad de compartir la muerte y la finitud de la existencia humana:

Lo contemporáneo va a criticar esa visión y va a decir que, por el contrario, el arte debe mostrar la fragilidad de lo que existe, el paso del tiempo. También debe compartir la muerte, en lugar de pretender estar por encima de la propia muerte. Filosóficamente, diremos que el arte contemporáneo acepta la finitud y, en este sentido, se opone al arte moderno, que abandonó a Dios, pero conservó la idea de eternidad (Badiou, 2013, pág. 3).

Esta condición se puede extender fácilmente a otras tendencias que fueron surgiendo a finales de los sesenta. Ya que, al cuestionar la importancia de la forma material de las obras artísticas, se da paso a una entidad desmaterializada que Luccy Lippard —crítica, curadora y exponente del arte conceptual norteamericano— vincula a la libertad de imaginar un nuevo mundo que debía ser reflejado o inspirado por el arte. Mucho se podría reflexionar desde los planteamientos teóricos y artísticos que suceden paralelamente a finales del siglo XX y que continúan manteniendo vigencia bajo la libertad que confiere el arte contemporáneo; el término estilo pictórico parece haber sido desterrado del

vocabulario de muchos artistas, cuyas propuestas transitan múltiples tendencias que han sido asimiladas por el establishment artístico del siglo XXI.

Al respecto, Lippard finaliza admitiendo que “La escapada fue temporal. El arte volvió a ser atrapado y enviado a su celda de oro, pero la libertad condicional es siempre una posibilidad” (Lippard, 2004, pág. 28). Aceptando que todo aquello que alguna vez fue contestatario termina siendo absorbido y legitimado por el canon.

### **2.2.3. *La vulnerabilidad y sinceridad de la artista***

Repasando la tercera condición del arte contemporáneo, se establece que las obras artísticas que forman parte de la exposición individual titulada 11A1038 — objeto de estudio de esta investigación— abordan activamente la fragilidad del soporte pictórico, obligando a estos siete lienzos a compartir la finitud de la existencia humana.

Consecuentemente, la relación que se establece entre la artista y sus obras es intimista y subjetiva porque explora su propia fragilidad como ser humano finito y vulnerable frente su entorno. Es quizá este sentimiento frenético que la pone en sobre aviso, frente a las sospechas dirigidas de aquellos que lo observan, despertando en ella la necesidad de eliminar o pacificar momentáneamente la mirada que escudriña su exterior en busca de un atisbo de debilidad.

Este miedo no parece infundado cuando Boris Groys la alerta de la peligrosidad de la mirada malvada del *otro*, que pretende destruir su superficie mediática. Afortunadamente, el autor también ofrece una solución para debilitar esta sospecha dirigida mediante la sinceridad; pues considera que mientras la artista lleve su peligroso interior como máscara confirma explícitamente las sospechas dirigidas contra ella neutralizando la mirada maligna del *otro* mediante el auto enmascaramiento (Groys, 2008, pág. 100).

En otras palabras, la asociación de la artista —autora de estas obras— con una acción delictiva cierta o probable como un crimen premeditado en contra de siete lienzos, para obligarlos a compartir la finitud de la existencia humana revelan el peligroso interior de la artista como un auto enmascaramiento que confirma las sospechas dirigidas hacia ella con el propósito de neutralizar la mirada que escudriña su exterior.

Por consiguiente, “(...) ese efecto de la sinceridad puede ser creado artificialmente por el sujeto del espacio submediático y puesto estratégicamente en marcha, lo que en ningún caso significa que ese efecto sea meramente simulado y que no ocurra en la realidad” (Groys, 2008, pág. 101). Siendo que la sinceridad de la artista es en realidad una estratagema para apaciguar las miradas mientras dure la exposición, mientras dure la investigación.

#### **2.2.4. *La superficie mediática y el espacio submediático como soporte de los signos***

Boris Groys define el archivo de valores culturales como colección y custodia de cosas relevantes y valiosas para determinado grupo social; en cambio, todo lo que queda fuera de esta selección constituye el primer ámbito profano externo al archivo. Por añadidura, estos archivos culturales pueden sobrevivir a las sociedades que los crearon, ya que su duración depende del medio que los sostiene. Es decir, el soporte del archivo es también el soporte de los signos, denominado por Groys como *lo otro*. Cabe mencionar que el objeto del archivo no es visible a priori, porque es el espacio submediático que porta el signo, pero no es uno de ellos. En vista de ello, el soporte mediático o espacio submediático constituye el segundo ámbito profano externo al archivo:

Pero, con todo, el soporte del archivo permanece constitutivamente oculto tras el archivo, inaccesible a la experiencia inmediata. Bajo el concepto de soporte mediático del archivo se entienden a menudo los medios técnicos de grabación de datos, tales como papel, celuloide u ordenador. Pero esos medios técnicos son, por su parte, objetos del archivo: también tras ellos se esconden determinados procesos de producción, (...) ¿qué se esconde bajo esas redes y procesos? (...) Tras la superficie de los signos se puede sospechar un oscuro espacio submediático, en el que descendentes jerarquías de soportes de signos conducen hasta oscuras e impenetrables profundidades. Ese oscuro espacio submediático constituye “lo otro” del archivo. (...) A primera vista, los soportes de los signos del archivo se encuentran, vistos topográficamente, dentro del espacio del archivo: como (...) los lienzos en una galería. (...) Pero esta impresión engaña: (...) no son los lienzos los que forman parte

del archivo, sino las pinturas. (...) Los soportes de signos del archivo no pertenecen al mismo, pues permanecen ocultos tras la superficie mediática de los signos que esos soportes ofrecen al observador del archivo. O, dicho de otro modo: el soporte de signos no pertenece al archivo, precisamente porque “porta” los signos del archivo, pero él mismo no es, en absoluto, un signo del archivo. El soporte del archivo configura, como también el espacio profano, el exterior del archivo. El archivo tiene, de este modo, no uno, sino dos ámbitos externos diferenciados. En primer lugar, se trata del ámbito de todos los signos profanos no archivados. (...) Y en segundo lugar, se trata del soporte del archivo, de la compleja jerarquía de los soportes de signos que sostienen, en distintos niveles, los signos del archivo (Groys, 2008, págs. 24-26).

“Cuando Maurice Denis estableció que un cuadro era, antes que la representación de una escena, una superficie cubierta de colores, estaba estableciendo, (...) la necesidad de estudiar la obra de arte (...), mediante principios racionales o ideológicos” (Rodríguez Guerras, 2011, pág. 1). Esto quiere decir que, en caso de la pintura, el espacio submediático, el soporte de los signos y objeto del archivo, es el lienzo. Pues ciertamente, se trata de un objeto que se obtiene mediante un proceso técnico y que permanece oculto tras la superficie de los signos; es decir, porta los signos, pero no es uno de ellos.

#### 2.2.4.1. La verdad mediática del signo

El signo representa algo que no está en su propia materialidad; sin embargo, también posee una realidad material cuya importancia suele ser minimizada frente a la racionalidad de su contenido. Voloshinov manifiesta que subestimar la especificidad material del signo suele generar la simplificación del signo como fenómeno ideológico, limitando su análisis al sentido cognoscitivo, mientras que el nivel técnico se considera un momento externo derivado de su producción, cuando en realidad también puede evidenciar un fenómeno social (Voloshinov, 1976, págs. 38-42).

Es precisamente en este aspecto en el que se funda la reflexión que impulsa la revelación de la verdad mediática del signo, pues la imagen artística como signo ideológico suele preponderar tanto el aspecto cognoscitivo como el nivel técnico

de la representación; “Pero al mismo tiempo, cada signo esconde también algo, y desde luego no esconde (...) la ausencia del objeto designado, sino (...) un trozo de la superficie mediática, el que ese signo ocupa material y mediáticamente” (Groys, 2008, pág. 26). El caso específico de la pintura sobre lienzo, la tela de algodón imprimada con base polimérica y tensada sobre un bastidor de madera, es la verdad mediática del signo.

### **2.2.5. *La vulnerabilidad y la sinceridad del lienzo***

#### **2.2.5.1. La sinceridad mediática**

Cuando se desplaza los signos de un contexto a otro —en la medida en que la técnica lo permite—, se produce el fenómeno de la sinceridad que busca revelar el mensaje del medio, es decir, el mensaje del lienzo. La sospecha dirigida que aqueja a la artista, tiene el mismo efecto sobre el lienzo como portador de los signos. Es más, en primera instancia, cuando el lienzo se posiciona sobre el caballete en el taller de la artista, es el objeto de todas las sospechas dirigidas. Es entonces cuando se toma conciencia de que el proceso de creación de estos lienzos, son acciones premeditadas que determinan el efecto de sinceridad, —algo que Groys atribuye a la relación que se establece entre los signos y su contexto— pues, ciertamente, el fenómeno de sinceridad tiende a confirmar cualquier sospecha dirigida para así apaciguar la mirada del otro, en este caso la artista:

El fenómeno de la sinceridad no es más que una determinada relación de los signos con su contexto. Siempre que se establece esa relación y culmina su función de confirmar —y con ello evitar— la sospecha del espectador, tiene lugar el efecto de la sinceridad, (...) Las estrategias en que se pone en marcha el efecto de la sinceridad dependen, sobre todo, de un análisis detallado de la mirada del otro (Groys, 2008, págs. 29,30).

#### **2.2.5.2. La sinceridad entre la artista y el lienzo**

Entonces, a modo de estrategias de ataque y defensa, se inicia un intercambio de sinceridad entre el lienzo y la artista. “Así, pues, nadie negará el hecho de que el ver depende del mostrar: lo que no se muestra, tampoco puede ser visto, de modo que surge una cuestión: ¿qué o quién muestra?” (Groys, 2008, pág. 38). Por esta razón, se trata de un proceso que implica una cuota de violencia y otra de curiosidad. Al mismo tiempo, significa que la artista es ahora el medio del medio,

ya que se apropia del mensaje del medio; un mensaje completamente subjetivo, pues pretende dar expresión a lo que se esconde tras la superficie mediática.

En este punto es importante mencionar que la sinceridad mediática suele ser asociada a lo simple, a lo extraño, e incluso a lo pobre, algo que fortalece la exploración de estos lienzos y su fenómeno de sinceridad como parte de un evento funesto y trágico que toma forma a través de lo abyecto.

Teniendo en cuenta la premisa de: el mensaje de la muerte, al contrario que la vida, nunca muere, Groys plantea que, cuando la artista habla en nombre de lo mediático quiere vivir eternamente o al menos tanto tiempo como el medio cuyo mensaje anuncia (Groys, 2008, pág. 131). Una vez más se trata de la confrontación con la finitud de la vida, como si el intercambio de sinceridad entre la artista y el lienzo revelara la verdad ineludible y trágica de una existencia perecedera.

#### 2.2.5.3. El medio es el mensaje

Boris Groys usa la formulación de Marshal McLuhan, *el medio es el mensaje* para exponer el discurso mediático-teórico que plantea que cuando el signo es retirado o apartado del soporte mediático, aparece un nuevo signo.

En relación con eso, cuando el signo es retirado o apartado del soporte mediático, solo durante un corto periodo de tiempo estos signos actúan como lugares vacíos que permiten vislumbrar el espacio submediático, porque casi inmediatamente después estos lugares vacíos son vistos nuevamente como signos habituales que impiden la visión de lo submediático (Groys, 2008, pág. 31). Este retorno del signo es calificado por Groys como la aparición del significante después de la muerte del significado primigenio, entonces, el signo que vuelve a surgir no es un signo nuevo, sino el retorno del signo apartado, esta vez como el mensaje del medio.

Lo inesperado comparece porque los signos se nos aparecen, porque su manifestación es imprevisible. Los signos que se aparecen no pueden ser, sin embargo, nuevos, sino que se trata solo de los viejos fantasmas de la Antigüedad. Pero lo sorprendente de su aparecerse solo se repite porque se produce de manera necesaria a partir de la —al menos parcial— falta de sujeción de los signos a sus significaciones. Así, en esta teoría del

aparecerse de los signos lo que encontramos en realidad es el eterno retorno de lo sorprendente, lo imprevisible y lo inesperado, aunque sea en la figura del retorno de lo siempre idénticamente inesperado y sorprendente. Un signo, en el fondo, solo podría ser realmente nuevo si pudiera convertirse en el mensaje del medio. Esa posibilidad le es explícitamente denegada por el discurso de la deconstrucción, de manera que al signo no le queda más remedio que aparecerse siempre de la misma manera —por sorpresa— en la superficie mediática. (...) Y, sin embargo: el signo, entendido como fantasma, es el nuevo mensaje del medio, pues también él da una respuesta determinada a la sospecha ontológico-mediática (Groys, 2008, págs. 237-239).

Reflexivamente, se puede entender que, cuando la artista aparta violentamente el signo para vislumbrar el espacio submediático, se generan nuevos significantes en función al ejercicio de desplazamiento. Es decir, se tratan de los mismos signos; la diferencia sustancial se revela en la lectura semiótica, ya que el mensaje de los signos esta vez remite al medio, es decir, al espacio mediático. En ese sentido, cuando Groys reutiliza la afirmación de McLuhan *el medio es el mensaje*, se plantean los nuevos significantes de los signos en función al medio. De esa manera, en la exposición 11A1038 el mensaje de los signos —que se generan en las obras artísticas— revela el mensaje del medio, es decir, el mensaje del lienzo, todo esto en función a su materialidad.

#### 2.2.5.4. El lienzo como signo y protagonista

Una vez apartados los signos de la superficie mediática, el lienzo aparece como nuevo signo y protagonista; Boris Groys define la materialidad del soporte como elemento, sustancia, materia o *physis* que se escapa de la vista del espectador; en oposición de lo espiritual que seduce, persigue, castiga y premia:

“Lo otro” es aquí, en realidad, un nombre para el espacio submediático que se escapa a toda contemplación. Pero lo que caracteriza especialmente a este “otro” mediático-agnóstico es su absoluta levedad. Lo otro simplemente se escapa, y aparte de eso, no hace nada bueno ni malo. Pero en ello se muestra que este “otro” Mediático agnóstico es mucho más “materia” que “espíritu”, pues el espíritu seduce, persigue, castiga y

premia. Nada de esto puede afirmarse sobre lo otro entendido por medio de los métodos deconstructivistas. (...) Este otro no es el sujeto de unas acciones que estuvieran dirigidas contra algún espectador, sino que es solo es fundamento material que se oculta al espectador: elemento, sustancia, materia, physis, que hubieran desarrollado un pudor que les hiciera ocultarse de la vista del público (Groys, 2008, págs. 39,40).

Generalmente, el lienzo queda de la vista del público tras una capa de pigmento, al apartar estos signos, durante relativamente poco tiempo se puede entender este espacio como un lugar vacío, pues casi inmediatamente después se comienza a contemplar el lienzo como un signo con un nuevo significante; en ese sentido, el lienzo es el nuevo protagonista y como todo signo expresa un mensaje.

#### 2.2.5.5. El lienzo

El fundamento material del lienzo —que se oculta del espectador— encuentra la vulnerabilidad en su materialidad, es decir, en la tela:

Evidentemente, la tela es el punto más débil de un cuadro (...)

Cualquier base aplicada sobre tela se puede agrietar cuando se dobla o se arquea mucho, pero se puede apreciar la resistencia relativa de las bases y su grado de adhesión plegando vigorosamente la tela (Mayer, 1993, págs. 312-318).

Los lienzos pueden ser de lino o algodón, comercialmente conocido como tocuyo, se puede diferenciar claramente por las características del imprimado plano y sin carácter; también, podría diferenciarse entre dos categorías: imprimación sencilla e imprimación doble:

El lienzo de lino se distingue del algodón por su color natural (el algodón es blanco o muy claro) y por el fuerte carácter de su trama, que persiste a través de las capas de pintura, lo cual es deseable tanto en las texturas finas como en las gruesas. El lienzo de algodón preparado o imprimado presenta una superficie plana y sin carácter. (...) Colgado en una pared y sobre todo si está entre lienzos de lino, un cuadro pintado sobre lienzo de algodón se puede identificar al primer vistazo. (...) Los lienzos preparados para artistas se venden en dos categorías: «con imprimación sencilla» y «con imprimación doble» (...) Los de la

imprimación doble son más caros y más rígidos, y por eso muchos artistas los consideraban mejores. Sin embargo, algunos pintores opinan que los de imprimación sencilla tienen más longevidad, por ser más flexibles y plegables (Mayer, 1993, pág. 308).

El proceso de imprimación de un lienzo inicia con una capa de cola sintética “La cola no es un revestimiento, es un líquido penetrante que se emplea para cerrar poros, aislar revestimiento o preparar una superficie para recibir revestimientos; no se pretende que forme una capa continua y uniforme” (Mayer, 1993, pág. 311). Después se procede con la imprimación:

Cuando la cola está seca, se aplica la imprimación blanca con una brocha, en una capa uniforme y lo más fina posible. (...) Hay que procurar que penetre bien en la trama del lienzo, con movimiento de muñecas en todas las direcciones. (...) La base no es simplemente una primera capa de pintura que se aplica al soporte; nunca se debe prescindir de ella, pintando directamente sobre el soporte, si se quiere que el cuadro sea permanente. Además de aportar el color blanco, la textura uniforme y el grado necesario de absorbencia, la base constituye una capa estructural intermedia entre el soporte y la pintura (Mayer, 1993, págs. 309-311).

La imprimación del lienzo es una parte crucial del proceso, pues garantiza su resistencia y compromete su permanencia. Adicionalmente, a esto genera uniformidad, siendo una capa estructural y determinante en la construcción de una obra artística.

#### ***a) Bases de polímero acrílico***

Las bases de polímero acrílico actualmente pueden ser adquiridas en múltiples marcas y presentaciones. Su uso es principalmente industrial; sin embargo, estas pinturas de emulsión acuosa se pueden fusionar con múltiples aglutinantes para ser utilizados en el ámbito pictórico. Mayer resalta las cualidades del polímero acrílico como estable, flexible, hidrófobo y libre de ácidos; así mismo advierte no diluir la base en demasía:

Como ya se ha indicado, también se puede usar lino y algodón de buena calidad imprimados con una base de polímero acrílico. Hasta ahora este tipo de base ha resultado ser mucho más flexible que cualquiera de las

bases oleosas. El polímero acrílico no contiene los ácidos que tienden a deteriorar las fibras de algodón o de lino. Por tanto, el uso de una cola resulta innecesario. La ausencia de cola y el carácter hidrofóbico del polímero acrílico produce un sistema dimensionalmente estable (...). No se debe diluir la base de polímero acrílico en demasiada agua, puesto que reduce la eficacia de las resinas aglutinantes. Los imprimadores polímeros que se han diluido en extremo han demostrado una tendencia a pulverizarse o descomponerse (Mayer, 1993, pág. 313).

El acrílico es un pigmento estable debido a la presencia de resinas aglutinantes. La recomendación de Mayer sobre el excesivo uso de agua en los imprimadores poliméricos advierte y reconoce que dichas resinas son cruciales para la resistencia y permanencia del acrílico.

#### ***b) Bases de emulsión***

Las diferentes bases pictóricas —como el gesso— y extra pictóricas —de uso industrial, como las bases de polímeros acrílicos solubles en agua— pueden ser emulsionados con un líquido permanente como la cola sintética, entre otros; el resultado es una base de propiedades intermedias que se presta para la experimentación técnica, como expresa Ralph Mayer:

Las bases de emulsión no tienen la completa absorbencia ni la blancura permanente de las bases de gesso, pero son mucho menos quebradizas, especialmente cuando son nuevas. (...) En mi opinión, la superioridad de una base de emulsión sobre una de gesso debe solamente al hecho de que puede resistir las flexiones y enrollamientos un poco mejor que el gesso, más rígido y quebradizo. Pero al cabo del tiempo, un cuadro pintado sobre un lienzo imprimado con emulsión puede volverse igualmente quebradizo, (...) Hay que recordar que la flexibilidad y el carácter quebradizo no son los únicos términos que describen el grado de elasticidad de una pintura o revestimiento. Una película puede tener carácter esponjoso o terroso, parecer mucho más flexible que otra más dura, y, sin embargo, resultar quebradiza en grado considerable.

Algunos pintores modernos prefieren las bases de emulsión por el modo en que responden a sus técnicas personales, y por los efectos que se

pueden producir en ellas, (...) En la práctica, las bases de emulsión son tan susceptibles a la penetración de humedad como los de gesso puro, y son sumamente sensibles a la acción de la humedad atmosférica o de cualquier líquido que penetre detrás del lienzo (Mayer, 1993, pág. 335).

Como una observación puntual, Mayer expone uno de los puntos negativos de la utilización de bases emulsionadas con colas sintéticas, líneas arriba se expone que las bases poliméricas son estables debido a la ausencia de la cola sintética en su composición, sin embargo, su utilización no está prohibida, de hecho, es posible y puede aportar nuevas cualidades materiales.

#### **2.2.6. Lesiones traumáticas como el punto y la línea sobre el plano**

En medio de la sospecha mediático-ontológica centrada en el soporte, es válido preguntar si esta manipulación submediática —que desplaza los signos— responde a un efecto potencialmente peligroso para la integridad del lienzo, que es el punto más débil de un cuadro:

Aunque la duda, que surge en relación al significado de los signos, permanece siempre prendida de la superficie mediática, gana la infinitud de su tiempo a partir de la sospecha mediático-ontológica que apunta al interior oculto bajo la superficie mediática. Y es que esa sospecha nos fuerza a preguntar por la causa de los desplazamientos de signos en la superficie mediática: sobre todo a preguntar si ese desplazamiento es efecto de una manipulación submediática “consciente” y potencialmente peligrosa o si, simplemente, los signos “pasan”, porque, al parecer, tienen la originaria costumbre de “fluir” (Groys, 2008, pág. 235).

Cuando la artista aparta los signos convencionales del espacio mediático impulsado por su *pathos* violento; puede potencialmente vulnerar la integridad del soporte, estableciendo un puente entre la materia del lienzo y la materia del médium; entonces el soporte se convierte en un cuadro-objeto, constituido por la masa pictórica como estructura autónoma:

Toda la superficie de la obra ha sido modificada de raíz; el artista no se ha limitado a «depositar» una imagen sobre el lienzo; ha intervenido en lo hondo de la materia y la trastorna para que pueda exponer su *pathos* violento. El uso de aglutinantes, en mezcla con el óleo, establece un sutil

punto de unión entre la materia del soporte y la del médium. Con ello, el anhelo «cuadro-objeto», motivo central de todo el arte del siglo XX, se aproxima hasta límites que ahora nos parecen sin posible superación. Las constituciones de la masa pictórica establecen estructuras autónomas, hechos a la vez materiales y estéticos (Cirlot J. , 2020, pág. 76).

Esto quiere decir que, cuando se hierve la materia, el resto de la superficie parece estar a espera de otra revelación:

Se trata ahí, pues, de herir la materia de tal modo que exprese una subdivisión interna constante, repetida, profundamente turbadora (...) En alguna zona, condensa efectos formales y estructurales, con intensidad que llega a lo doloroso, y en el resto de la obra esparce un espacio abandonado y laminado que parece hallarse en una perenne espera de revelación (Cirlot J. , 2020, págs. 72, 82).

Atentar contra la integridad del lienzo de manera repetitiva —subdividiendo su superficie— condensa efectos formales y estructurales para dar cuenta de lo trágico, lo vulnerable y lo abyecto. Este ejercicio de constructo-destrucción es dinámico debido a que genera una percepción de descubrimiento constante cuando se observa la obra artística.

#### 2.2.6.1. El plano del lienzo

Ahora bien, la integridad material del lienzo puede ser alterada por múltiples factores, tanto producto de la antigüedad, defectos propios en su elaboración o la influencia de condiciones externas, que se pueden clasificar en dos grupos bien definidos: los factores químicos y los factores físicos. En esta investigación se exploran las condiciones externas, específicamente las físicas, que son propiamente aquellos daños provocados de manera mecánica:

Existen diversos factores que alteran las obras de arte, que son puramente físicos, como la fabricación, manipulación y conservación. La resistencia de la tela depende de dos factores: primero, el hilado determinado por el grosor y la torsión de las fibras que forman la urdimbre; segundo, el tejido, que depende del ligamento de la tela y el número de intersecciones. Esto significa que la tela más resistente tendrá un hilo del mismo grosor en trama y urdimbre y con una densidad igual,

siendo que su estructura es más homogénea y equilibrada (Villarquide Jevenois, 2005, pág. 66).

Cuando se trata de documentar las lesiones más comunes en los lienzos, se debe de considerar que la gravedad del daño depende de la elasticidad de la tela y la resistencia de la tensión de la tela sobre el bastidor. En ese rango de deformaciones se puede encontrar “El llamado *creep* [que es] producido por la pérdida de elasticidad del soporte que, unida al peso de la tela, hace que se produzcan deslizamientos de las fibras. Estas, aflojando bajo carga, llegan a deformarse de manera irreversible. Si las tensiones ejercidas son persistentes, la tela adquiere deformaciones de costosa eliminación” (Villarquide Jevenois, 2005, pág. 67).

Así también, los golpes en la parte delantera generan tanto un *abollado* en la tela como *rasguños* en la película pictórica o una red de craquelados en forma concéntrica, radial o de espiga, generalmente las preparaciones magras son más propensas a separarse de la tela (Villarquide Jevenois, 2005, págs. 91, 92). Es el caso de las bases poliméricas cuya composición de blanco de titanio carece por completo de absorbencia y tiene un secado mate.

Por otro lado, la presión de objetos contundentes que sobrepasan la tensión de la tela, puede generar la rotura del soporte, que cuando son provocados por golpes suelen tener forma de 7 o de L. Esto se debe a la tensión que genera el sentido del urdido que se extiende progresivamente a las fibras contiguas ocasionando debilitamiento y ruptura o *desgarramiento*. Sin embargo, la tensión en la tela no es del todo uniforme. Existen *alteraciones de fábrica* como nudos o zonas de hilo más grueso, así como pequeñas alteraciones que generan puntos de tensión que también pueden provocar grietas o levantamientos en la película pictórica. Por último, se puede mencionar las *deformaciones* definidas como alteraciones del plano de la obra, como pliegues, tela floja, frunces, ondas y abolladuras ocasionadas por golpes o cortes, entre otros factores (Villarquide Jevenois, 2005, págs. 68-69).

Ciertamente, las alteraciones del lienzo son numerosas y por lo general tienden de ser evitadas mediante múltiples estrategias como la conservación preventiva; sin embargo, bajo la luz de esta investigación, dichas alteraciones

entendidas como lesiones traumáticas son potencialmente elementos compositivos que se condensan en efectos formales y estructurales en ciertas zonas de la obra artística.

Ocasionalmente, el uso de relieves, en lugar de la reproducción tridimensional en una superficie plana, a través de la aportación de nuevos materiales, puede generar variedad gráfica, así como, dotarlo de una sensación táctil que invita a tocar con los ojos (Parramón Paidotribo, 2011, pág. 13).

“La textura tiene que ver con la cualidad de las superficies: no solo con qué sensación producen estas al tacto (textura táctil), sino también con cómo las vemos (textura visual)” (Wenham, 2003, pág. 215). La textura o los salientes matéricos, como variaciones e irregularidades en la superficie del cuadro, realzan el grosor y el relieve de la capa pictórica. Los efectos de relieve son una cualidad abstracta que la distingue de las técnicas más tradicionales. Se trata tanto de color como de carga matérica que deben percibirse como una unidad, pues, la percepción es óptica y no táctil. Puede percibirse cuando el cuadro esté iluminado, valorando la luz que revive y refleja y las sombras que los relieves provocan (Parramón Paidotribo, 2011, pág. 10).

Se puede denominar aspecto matérico a la significación esteticoplástica que pueden tener los materiales que son parte de una obra artística, un claro ejemplo son los valores visuales táctiles de la materia pictórica sobre el soporte que configura un ente plástico en sí mismo. En este sentido, las calidades de los acabados son un factor importante en la integridad técnica y esencia estética de la obra artística (Amo Vázquez, 1993, pág. 79).

#### 2.2.6.2. El material, las herramientas y el surgimiento del punto

Toda superficie tiene características como: suave, rugosa, lisa, decorada, opaca, brillante, blanda o dura. Sin embargo, todas estas texturas se pueden clasificar principalmente en dos categorías: la textura visual y la textura táctil. Al mismo tiempo, la textura visual —que se caracteriza por evocar sensaciones táctiles y es estrictamente bidimensional— agrupa: primero, *las texturas decorativas* que son dibujadas a mano u obtenidas por recursos especiales; segundo, *las texturas espontáneas* que parten del proceso de creación visual teniendo en cuenta que la figura y las texturas no pueden ser separadas porque las

marcas de la textura son también la figuras; y tercero, *las texturas mecánicas* obtenidas mediante medios mecánicos especiales en las que la textura no está subordinada a la figura. Por otro lado, la textura táctil es tanto visible como sensible al tacto y se acerca al relieve tridimensional, a su vez agrupa: primero, *la textura natural asequible* que mantiene y no oculta la textura natural de los materiales como el tejido; segundo, *la textura natural modificada* que transforma los materiales aunque los mantiene reconocibles como el rascado o abollonado; tercero, *textura organizada* que divide los materiales en pequeños trozos y los organiza para formar una nueva superficie que puede ser más dominante (Wong, 1991, págs. 83-87).

En relación con eso, “El punto resulta del choque del instrumento con la superficie material, con la base. La base puede ser (...) tela, estuco, metal, etcétera. La herramienta puede ser lápiz, punzón, pincel, pluma, aguja, etc. Mediante el choque, la base queda fecundada” (Kandinsky, 1993, pág. 25). Esto quiere decir que la respuesta del material, es decir, de la tela del lienzo, corresponde directamente al agente mecánico que choca la superficie y determina el tamaño, la forma y la tensión:

**a) El tamaño**

El punto puede ser considerado la forma elemental más pequeña; sin embargo, su valor puede variar a medida que se desarrolla. En tal sentido, el punto puede adquirir nuevas dimensiones en relación con su tamaño y al plano, así como en función de otras formas con las que interactúa:

El tamaño y las formas del punto varían, por lo cual, también varía el valor o sonido relativo del punto abstracto. Exteriormente, el punto puede ser caracterizado como la más pequeña forma elemental. Es difícil de señalar límites exactos para el concepto «la más pequeña forma». El punto puede desarrollarse, volverse superficie e inadvertidamente llegar a cubrir toda la base o plano. (...) condiciones a considerar: relación de tamaño del punto y el plano y relación de tamaño del punto y otras formas sobre el plano (Kandinsky, 1993, pág. 25).

**b) *La forma***

Las posibilidades formales del punto son ilimitadas y relativas:

El segundo hecho irrefutable es que el punto posee un borde exterior, que determina su aspecto externo.

Considerado en abstracto (geoméricamente), el punto es idealmente pequeño, idealmente redondo. Desde que se materializa, su tamaño y sus límites se vuelven relativos. El punto real puede tomar infinitas figuras; el círculo perfecto es susceptible de adquirir pequeños cuernos, o tender a otras formas geométricas, o finalmente desarrollar formas libres. Puede ser puntiagudo, derivar en un triángulo; o por una exigencia de relativa inmovilidad, transformarse en un cuadrado. Si tiene borde dentado, las puntas pueden ser mayores o menores, o mantener diversas relaciones de tamaño unas con otras. Así, el borde es fluctuante y las posibilidades formales del punto son ilimitadas (Kandinsky, 1993, pág. 28).

En suma, el punto puede adquirir múltiples formas libres e ilimitadas. Por ejemplo, en las obras artísticas de la exposición 11A1038 el punto puede ser una gran mancha de fluidos acrílicos conformado por pigmento filiformes que se agrupan para dar cuenta de una lesión de gran extensión o puede ser la huella contundida que deja el ingreso de un agente cortante de un solo filo en forma de huso, entre muchas otras opciones.

**c) *La tensión***

Lo que caracteriza y constituye el punto, es la tensión interior, es decir, la fuerza viva inherente a la forma:

La tensión es siempre concéntrica; en los casos en que interviene además una tendencia excéntrica, se establece una bitonalidad concéntrico-excéntrica.

El punto es un pequeño mundo, más o menos regularmente desprendido de todos lados. Su función con lo que lo rodea es mínima, y en los casos de completa redondez parece no existir. El punto se afirma en su sitio y no manifiesta la menor tendencia a desplazarse en dirección alguna, ni horizontal ni vertical, tampoco avanza o retrocede (Kandinsky, 1993, págs. 29-30).

Para Kandinsky, en el arte figurativo, el sonido del punto es reprimido; el sonido pleno y descubierto se logra dejando el punto cerrado en sí mismo o en estado de reposo a la vista de la composición. “El material y las herramientas (...) van naturalmente aparejados con la necesidad de realizar tres caracteres diferentes del punto” (Kandinsky, 1993, pág. 47). En ese marco, el punto se asienta: dentro del lienzo; dentro y sobre el lienzo; y sobre el lienzo.

En ese sentido, la afectación de los planos profundos del lienzo puede adquirir nuevas implicancias. El punto no es meramente una huella sobre la superficie del lienzo, sino que se inserta dentro del lienzo y también puede imprimir su forma sobre el lienzo.

#### *d) Las facturas del punto*

El punto puede adquirir diferentes aspectos y diferentes expresiones. Para Kandinsky, esto depende de tres factores que están vinculados: las características del plano básico, el tipo de herramienta y el modo de aplicación del material:

Se entiende por “factura” el tipo de relación exterior de los elementos entre sí y con el plano básico. Observando esquemáticamente, este tipo de relación depende de tres factores:

1. De las características del plano básico, que puede ser liso, rugoso, plano, plástico, etc.
2. Del tipo de herramienta, pues el pincel comúnmente utilizado hoy en la pintura puede ser sustituido por otras herramientas
3. Del modo de aplicación del material, que puede ser liviano, compacto, punteado, esfumado, etc., según la consistencia de la tinta. De ahí la variedad de aglutinaciones, colorantes, etcétera (Kandinsky, 1993, pág. 50).

Con la finalidad de satisfacer la propuesta de esta investigación, es conveniente contextualizar los tres factores antes mencionados en función de las obras artísticas de la exposición 11A1038. Primero, los planos básicos tienen como característica ser lienzos de algodón imprimados con una base de emulsión de polímero acrílico y cola sintética. Segundo, el tipo de herramientas utilizadas son mecánicas. Tercero, el modo de aplicación del material varía entre fluidos livianos y emulsiones compactas de polímeros acrílicos.

Retomando la propuesta de Kandinsky, el punto es solo tensión y el carácter que pueda tomar varía según las relaciones que se establecen entre los tres elementos mencionados anteriormente:

Aun en el limitado campo del punto se debe tener en cuenta las posibilidades de factura. (...) en este caso, a pesar de los reducidos límites del más pequeño de los elementos, no dejan de ser de importancia las diversas formas de producción, ya que el sonido del punto varía según estas.

De modo que debe tomarse en consideración:

1. El carácter del punto está condicionado por la herramienta empleada y su relación con la superficie de aplicación (...)

Por supuesto, todas estas posibilidades tienen un papel más importante aún en la pintura; la diferencia radicaría aquí en las cualidades del material, que ofrece más infinitas posibilidades de factura (...) las cuestiones referentes a la factura conservan toda su significación. La factura es un medio para alcanzar un fin y debe ser interpretada y aplicada como tal. En otras palabras: la factura no debe actuar por sí mismo, sino que debe servir a la idea de la composición (fin) tanto como cada uno de los demás elementos (medios). De otro modo aparecería una disonancia interior en la cual el medio se impondría a la finalidad (Kandinsky, 1993, págs. 50-52).

Entonces, es correcto concluir que las formas de producción condicionan el carácter del punto en función de la herramienta empleada y a su relación con la superficie de aplicación. Es decir, las infinitas posibilidades de factura radican en las cualidades de los materiales que deben obedecer a un fin compositivo.

#### 2.2.6.3. El material, herramientas y surgimiento de la línea

Cuando una fuerza inicia en un punto, se aferra al plano y se desplaza en una dirección, se anula la tensión concéntrica del punto para dar paso a la tensión de la línea:

Puede haber, sin embargo, otra fuerza que no se origina dentro sino fuera del punto. Esta fuerza se arroja sobre el punto que, aferrándose al plano, se ve arrancado y desplazado en otra dirección a este. De este modo queda inmediatamente aniquilada la tensión concéntrica del punto, y este,

por tanto, deja de existir. Surge entonces un nuevo ente, con vida independiente y bajo leyes propias (Kandinsky, 1993, pág. 54).

Para Kandinsky, la línea está constituida por la tensión como la fuerza del elemento y por la dirección determinada como la huella material del movimiento:

He decidido sustituir la palabra «movimiento», de uso corriente, por «tensión». El concepto corriente es demasiado vago y lleva a conclusiones incorrectas, las que a su vez provocan otros malentendidos terminológicos. La «tensión» es la fuerza presente en el interior del elemento, que aporta tan solo una parte del «movimiento» activo; la otra parte está constituida por la «dirección», que a su vez está determinada también por el «movimiento». Los elementos en la pintura son las huellas materiales del movimiento, que se hace presente bajo el aspecto de: la tensión y la dirección (Kandinsky, 1993, pág. 58).

Los tres tipos de rectas básicas para Kandinsky son: recta horizontal, que puede ser tanto línea como plano; la línea recta, que tiene mayor posibilidad de movimiento; y la línea recta diagonal.

Hay tres tipos de rectas, de las que derivan otras variantes:

1. La forma más simple de recta es la horizontal. En la percepción humana corresponde a la línea o al plano sobre el cual el hombre se yergue o se desplaza. La horizontal es por tanto la base protectora, fría, susceptible de ser continuada en distintas direcciones sobre el plano. Su frialdad y achatamiento constituyen el tono básico de esta línea, a la que podemos definir como la forma más limpia de la infinita y fría posibilidad de movimiento.

2. El perfecto opuesto de esta línea es la vertical, que forma con ella ángulo recto; la altura se opone a la chatedad, el calor sustituye al frío: es lo contrario en un sentido tanto externo como interno. La vertical es, por tanto, la forma más limpia de la infinita y cálida posibilidad de movimiento.

3. El tercer tipo de recta es la diagonal, que, esquemáticamente, se separa en ángulos iguales de las anteriores. Su tendencia hacia ambas es equivalente, lo cual determina su tono interior: reunión equivalente de frío

y calidez. O sea, la forma más limpia del movimiento infinito y templado (Kandinsky, 1993, pág. 59).

Adicionalmente, Kandinsky considera que los límites externos de la línea están constituidos por las aristas exteriores de la misma; siendo un factor sonoro privativo determinado por el énfasis, estas líneas evocan sensaciones táctiles y pueden llegar a ser muy variadas. Como explica a continuación:

En tales casos, los bordes exteriores de la línea se pueden entender a su vez como dos líneas exteriores independientes, lo que, sin embargo, tiene un valor más teórico que práctico.

La cuestión de la configuración externa de la línea nos recuerda el mismo tema planteado con respecto al punto. La conformación lisa, dentada, desgarrada, redondeada, determina propiedades que ya en la imaginación evocan sensaciones táctiles; debido a esto la cuestión de los límites externos de la línea no se debe subestimar, ni siquiera desde un punto de vista puramente práctico. Tratándose de la línea, las posibilidades de evocar sensaciones táctiles son mucho más variadas que en el caso del punto: puede haber, por ejemplo, aristas lisas en la línea dentada, dentadas en la lisa o redonda, aristas rotas en la dentada, aristas rotas en la redonda, etc.

Todas estas variantes se pueden utilizar en los tres tipos de línea: recta, quebrada y curva, y cada uno de los lados admite un tratamiento diferente (Kandinsky, 1993, págs. 96,97).

La fuente primaria de la línea se reduce a la fuerza del choque con la materia y la interioridad expresada en la tensión; Kandinsky diferencia en esta expresión dos direcciones, la teórica en conformidad con las leyes y la práctica en conformidad con su funcionalidad:

*Fuerza.* Si se hace caso omiso de las diferentes propiedades determinadas por las tensiones interiores, si se eliminan los procesos de creación, la fuente primaria de toda línea se reduce a la fuerza.

El choque de la fuerza con la materia introduce en esta lo viviente, que se expresa en tensiones. El elemento, resultado real del trabajo de la fuerza sobre la materia, es la interioridad expresada en tensiones. La línea es el

caso más claro y simple de este proceso creativo, que se repite con regularidad y permite, por lo tanto, una exacta y regular aplicación, de modo que la composición no es más que una exacta y regular organización, en forma de tensiones, de las fuerzas vivas encerradas en los elementos. (...) El interés por la expresión cuantitativa reconoce dos direcciones: la teórica y la práctica. En la primera tiene el papel más importante la conformidad con las leyes, en la segunda la conformidad con un fin, o sea la funcionalidad. La ley se ordena, según este segundo caso, al fin propuesto, a través de lo cual la obra alcanza su calidad máxima: la naturalidad (Kandinsky, 1993, págs. 97-99).

La fuerza que se imprime para generar la línea genera un efecto dinámico que expresa tensiones, su repetición regular permite una organización exacta de la composición, es decir, su aplicación práctica sobre un plano responde a un fin compositivo, lo cual permite que la obra alcance calidad en función al dinamismo y a la energía que expresa la línea intrínsecamente.

#### 2.2.6.4. Traumatología forense

Vulnerar el lienzo, mediante agujeros y cortes, construye el punto y la línea sobre el plano. Con relación a la definición de Kandinsky, el aspecto del punto y la línea —como elementos formales— depende de tres factores que se vinculan: las características del plano básico, la herramienta mecánica y el modo de aplicación del material.

Algo similar ocurre cuando se describen las lesiones en la traumatología forense, la especialidad de la medicina que comprende la acción y consecuencias de los traumatismos:

Para efectuar el estudio médico jurídico de las lesiones se tienen en cuenta dos elementos: el agente que las produjo y la cuantía métrica del daño.

Los agentes vulnerantes se clasifican en: mecánicos, físicos, químicos y biológicos.

A su vez, los agentes mecánicos se agrupan en: contundentes, punzantes, cortantes y mixtos: estos últimos combinan algunas de las características de los tres anteriores. (...)

*Heridas producidas por agentes punzantes.* Generalmente, son heridas pequeñas, de forma circular, en las cuales predomina la profundidad. Los agentes punzantes aplicados contra el cuerpo lo perforan por poseer una punta y lesionan progresivamente a los elementos que encuentran en su recorrido.

*Hemorragia interna.* Al lesionar a los vasos de la profundidad, se produce hemorragia interna.

*Heridas producidas por agentes cortantes.* Generalmente, tienen forma de huso, cuyos extremos se hallan en ángulo agudo y cuyos bordes no están contundidos. Los agentes cortantes seccionan los tejidos por poseer un filo; generalmente actúan por apoyo y deslizamiento sobre la superficie corporal.

*Hemorragia externa.* En las heridas por agentes cortantes predomina la extensión superficial sobre la profundidad y el sangrado externo es profuso.

*Heridas producidas por agentes punzocortantes.* Es muy común que los agentes vulnerantes presenten combinación de características, esto es, que tengan filo y punta, filo y borde romo, punta y superficie contundente, etc., lo que los constituye en agentes mixtos. En este caso, los tejidos son seccionados por el filo del agente y penetrados por su punta. La magnitud de la lesión depende del ancho del instrumento y de su grado de penetración.

*Heridas producidas por agentes punzocortantes de uno o de dos filos.* La lesión (...) tiene un extremo en ángulo agudo y otro en ángulo obtuso (agente de un filo). La de (...) extremos agudos (dos filos) y se acompaña hacia arriba y a la izquierda de una excoriación curvilínea que se conoce como “cola de rata”. (...)

*Heridas producidas por agente cortocontundente.* Además del filo del agente, actúa la fuerza que le imprime el agresor. La herida muestra las características del corte y de la contusión en sus extremos y en sus bordes.

*Afectación de planos profundos.* Tanto por el filo como por la fuerza, los agentes cortocontundentes interesan, además de los planos superficiales, los profundos.

*Heridas producidas por agente punzocortocontundente.* En ellas se combinan la penetración por punta, el corte por filo y la contusión por fuerza.

*Agente vulnerante mixto.* En la profundidad, forma y contusión de los bordes de las heridas se manifiesta la acción de los componentes del agente vulnerante mixto (punzocortocontundente) (Alva Rodríguez & Núñez Salas, 1984, págs. 57-68).

En esta investigación, se vincula el planteamiento del punto y la línea sobre el plano de Kandinsky con definiciones extraídas directamente del Atlas de medicina forense escrito por Alva Rodríguez & Núñez Salas. Esto con el propósito de describir las lesiones y contusiones que pueden surgir de acuerdo con el elemento mecánico que se emplea para vulnerar el lienzo:

Los agentes *contundentes* lesionan al golpear al cuerpo humano y pueden producir una amplia gama de lesiones, como equimosis, excoriaciones, hematomas, fracturas, laceraciones, contusiones, amputaciones y diversos tipos de heridas. (...)

*Equimosis.* Cuando se lesionan pequeños vasos, se produce extravasación de sangre hacia los tejidos ocasionando una mancha violácea.

*Excoriación.* Al afectarse las capas superficiales de la piel, se observa un área café o rojiza, seca y endurecida que contrasta con la piel circundante.

*Hematoma.* Después de un golpe se colecciona sangra entre planos anatómicos.

*Heridas por contusión.* Son heridas irregulares, de bordes contundidos, que con frecuencia interesan y despegan a varios planos.

*Fracturas.* Pueden ser cerradas o expuestas. (...) la deformación (...) y la gran extensión de la herida en la piel.

*Laceración.* Los traumatismos intensos laceran los tejidos. Además de la fractura múltiple.

*Machacamiento.* Un gran traumatismo afecta a todos los elementos de una región corporal, con pérdida de su vitalidad. (...)

*Amputación.* El gran traumatismo puede ocasionar la separación de porciones corporales (Alva Rodríguez & Núñez Salas, 1984, págs. 57-62).

Entonces, el uso de agentes mecánicos sobre el plano, es decir, sobre el lienzo, también genera traumatismos que son interpretados en función de la materialidad del lienzo y a la consistencia de los pigmentos acrílicos. En ese sentido, los traumatismos pueden ir de leves a severos dependiendo el grado de daño producido por los agentes vulnerantes que son utilizados en medio de la acción constructo-destructora de la artista.

Al tratarse de muertes ocurridas en circunstancias no naturales, estos hallazgos requieren una descripción detallada de las características particulares en cada caso. Debido a esto, inicialmente se describen las lesiones, mencionando su localización en referencia a planos y estructuras anatómicas. Con esto, se pretende detallar las características y dimensiones de las lesiones para expresar e identificar el tipo de agente que las produjeron.

Desde la medicina forense, la *tanatología* estudia las alteraciones del cuerpo humano tras la muerte del occiso; esto permite certificar el fallecimiento y esclarecer sus causas. Por lo cual, en esta investigación, se genera una lectura de las obras artísticas relacionando los aspectos técnicos y descriptivos de la medicina forense con el análisis denotativo y connotativo. Es así que, la lectura de las obras artísticas —a manera de una autopsia médico forense— busca establecer las causas de la muerte, identificando los agentes que la produjeron y el tamaño de los traumatismos.

### **2.2.7. Lo abyecto, la materia fluye del lienzo**

#### **2.2.7.1. Lo abyecto**

Para Kristeva la abyección surge como una rebelión del ser contra aquello que ataca de manera violenta su exterior o su interior. Lo abyecto se opone al objeto; es una descarga incesable, un sufrimiento brutal, una convulsión o un grito. Se trata de todo lo que es excluido, arrojado o expulsado:

Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable. Allí está, muy cerca, pero inasimilable. Eso solicita, inquieta, fascina el deseo que, sin embargo, no se deja seducir. Asustado, se aparta. Repugnado, rechaza, un absoluto lo protege del oprobio, está orgulloso de ello y lo mantiene. Y, no obstante, al mismo tiempo, este arrebatado, este espasmo, este salto es atraído hacia otra parte tan tentadora como condenada. Incansablemente, como un bumerang indomable, un polo de atracción y de repulsión coloca a aquel que está habitado por él literalmente fuera de sí. (...) Del objeto, lo abyecto no tiene más que una cualidad, la de oponerse al yo. Pero si el objeto, al oponerse, me equilibra en la trama frágil de un deseo experimentado que, de hecho, me homóloga indefinidamente a él, por el contrario, lo abyecto, objeto caído, es radicalmente un excluido, y me atrae hacia allí donde el sentido se desploma. (...) Sin embargo, lo abyecto no cesa, desde el exilio, de desafiar al amo. Sin avisar(le), solicita una descarga, una convulsión, un grito. A cada yo (moi) su objeto, a cada superyó, su abyecto. No es la capa blanca o del aburrimiento quieto de la represión, no son las versiones y conversiones del deseo que tironean los cuerpos, las noches, los discursos. Sino un sufrimiento brutal del que “yo” (Kristeva, 2004, págs. 7,8).

Lo que hace que el soporte submediático se vuelva abyecto es aquello que perturba su identidad, su sistema y su orden; ya que cuando se vulnera la integridad del lienzo, se está cometiendo un crimen premeditado:

No es, por lo tanto, la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto. (...) el asesino que pretende salvar... Todo crimen, porque señala la fragilidad de la ley, es abyecto, pero el crimen premeditado, la muerte solapada (Kristeva, 2004, pág. 11).

La abyección aleja del lienzo aquello que lo amenaza; los fluidos acrílicos se separan del cuerpo para ser otro, pierden el contorno de la cosa significada para formar nuevas unidades de color y texturas:

Frontera sin duda, la abyección es ante todo ambigüedad, porque aun cuando se aleja, separa al sujeto de aquello que lo amenaza —al contrario, lo denuncia en continuo peligro—. Pero también porque la abyección misma es un mixto de juicio y de afecto, de condena y de efusión, de signos y de pulsiones. Del arcaísmo de la relación pre-objetal, de la violencia inmemorial con la que un cuerpo se separa de otro para ser, la abyección conserva aquella noche donde se pierde el contorno de la cosa significada, y donde solo actúa el efecto imponderable (Kristeva, 2004, pág. 18).

Cuando se forman nuevas unidades que se separan del cuerpo, también se generan nuevos signos que pueden y deben ser interpretados desde su relación con el lienzo, así como desde su autonomía. En ese sentido, la abyección es una mixtura de signos y pulsiones de un cuerpo vulnerado.

#### 2.2.7.2. El pigmento acrílico fluye del lienzo

Groys reconoce que el término *medio* es ambiguo; sin embargo, aclara que en lo que respecta a su libro “Bajo sospecha”, el término *medio* se usa en oposición al término *signo*, indicando así el soporte mediático o el espacio submediático. Y aunque muy brevemente define el color como medio, lo incluye como parte material de lo submediático:

Por ejemplo, se podrían entender los colores como puras formas de la intuición que no tienen nada que ver con los colores en cuanto sustancias materiales, sino que más bien articulan el campo de visibilidad en cuanto tal, y a su hablar con independencia del “medio color” acerca de cómo el color correspondiente es “materialmente sostenido”. Entonces se podría oponer a tal intento de definición el hecho de que todos los colores, si se quieren, son efectos “originarios” de la acción de determinadas ondas electromagnéticas en el ojo humano, y que de esta forma son también “originalmente” materiales (Groys, 2008, págs. 113-114).

En este sentido, las nuevas unidades que se generan a partir de la abyección, es decir, estas unidades de pigmentos acrílicos, también son parte del medio, es decir, también significan un acceso y una mirada interior al espacio submediático.

*a) Colores poliméricos*

Los colores poliméricos son pigmentos de emulsión acrílica. Son materiales versátiles y resistentes gracias a la resina que usualmente va desde el 40 al 50 por ciento de su composición. Lo cierto es que, a mayor cantidad de resina, mayor es el costo y la calidad del pigmento en cuanto a grosor y resistencia. Estos pigmentos comerciales son solubles en agua y resistentes a la misma una vez secos y pueden tener acabado mate, semimate o brillante:

Entre los colores acrílicos derivados de las resinas sintéticas, los más usados son los llamados colores poliméricos, que se hacen dispersando pigmentos en una emulsión acrílica. Estos colores se diluyen con agua, pero una vez secos, las partículas de resina se unen en una película fuerte y flexible, impenetrable al agua.

Los colores poliméricos tienen muchas cualidades excelentes que justifican su popularidad. Una vez secos, pierden su solubilidad muy rápidamente. Pueden presentar un acabado mate, semimate o brillante, mezclándolos con los medios apropiados. (...) La denominación «colores poliméricos» se ha adaptado por convenio general; aunque no es específicamente descriptiva (prácticamente cualquier sustancia que forme películas es un polímero de alguna clase), sirve bien para distinguirlos de otras pinturas hechas a partir de resinas sintéticas, y puede sustituir a términos no menos confusos, como «los acrílicos» o «las pinturas plásticas». Los colores poliméricos son sumamente versátiles cuando se trata de imitar o aproximarse a los efectos sueltos o «jugosos». (...) La cantidad real de resina acrílica sólida presente en un acrílico se denomina el «contenido de resina» o «sólidos». El resto de contenido se compone de agua, un formador de película (disolvente de unión), y pequeñas cantidades de distintos aditivos (...) La mayoría de los acrílicos artísticos comerciales tienen un contenido en resina que va de un 40 a un 50 por ciento. Esto significa que al menos un 55 por ciento de agua y disolvente

se evaporarán de la película de pintura, dejando por tanto un volumen mucho menor de pintura.

El mayor porcentaje de sólidos de resina en un acrílico es un 65 por ciento, que solo deja evaporar un 35 por ciento de líquido, permitiendo que quede una mayor cantidad de pintura. Las pinturas acrílicas que contienen un mayor porcentaje de resina cuestan más que las de menor concentración. Sin embargo, la pintura acrílica que contiene el mayor porcentaje de resina deja a la vez una película de pintura con un mayor grosor y resistencia, así como un mejor lustre (Mayer, 1993, págs. 277-278).

En sí mismos, los acrílicos de producción industrial poseen características que determinan sus posibilidades plásticas en la pintura. Como menciona Mayer, a mayor cantidad de resina, mayor es la estabilidad del volumen de los pigmentos acrílicos. Aunque este porcentaje varía según las fórmulas que proponen las diferentes marcas, lo cierto es que la sola presencia de las resinas poliméricas en su composición posiciona a esta técnica como una de las más estables y aptas para la experimentación técnica.

#### ***b) Otros materiales poliméricos***

La industria de los materiales de base polimérica para artistas es amplia y se encuentra en constante crecimiento:

*Imprimador polimérico* (también llamado gesso polimérico). Se hace con blanco de titanio y a veces con pigmento inerte, dispersado en el mismo vehículo polimerizado que se usa para los colores, pero en una consistencia más espesa. (...) Se han producido algunas confusiones a causa de la costumbre que tienen los fabricantes americanos de usar la palabra «gesso» en grandes caracteres en las etiquetas del imprimador polimérico, que no es gesso en absoluto, y que no pueden cumplir las mismas funciones que dicho material, ya que carece por completo de absorbencia mientras que el auténtico gesso es totalmente absorbente.

*Medios poliméricos*. Son dos fluidos de color blanco lechoso que se venden en frascos, en las variedades normal y mate. El tipo normal o brillante es idéntico al vehículo que se emplea para los colores; se añade al

color cuando se desea conservar su intensidad y brillo uniforme al diluirlo, también resulta útil como capa final protectora, cuando se desea un efecto mate o de brillo reducido. (...) El efecto mate se logra por la adición de un agente deslustrador, generalmente un pigmento inerte del tipo de la tierra de diatomeas, como el Celite.

*Pasta de modelar.* Es una versión más espesa del imprimador o polímero, que se utiliza para elaborar texturas en capas inferiores y para modelar relieve (Mayer, 1993, págs. 279-280).

En las obras artísticas de la exposición 11A1038 se pueden identificar claramente tres materiales de base polimérica. Primero, se utilizó el *imprimador polimérico* que —Mayer aclara— carece de absorbencia en comparación al gesso polimérico. Segundo, se utilizaron *medios poliméricos*, que son comercializados como fluidos de color blanco lechoso, que una vez secos son incoloros y pueden tener acabado mate o brillante. Tercero, se utilizó *pasta de modelar* relieves, que a pesar de ser más espesa, tiene la misma composición que la base polimérica.

### **c) *Material extra pictórico***

En su libro “Materiales y técnicas del arte”, Ralph Mayer plasma todo su conocimiento y experiencia en las industrias de pinturas, barnices y pigmentos. Su objetivo es brindar una noción clara de los principios fundamentales de los procedimientos establecidos para que los artistas puedan adaptarlos a sus necesidades individuales.

La técnica que se utilizó en la producción de las obras de la exposición artística 11A1038 fue el acrílico, sin embargo, la emulsión que permitió generar texturas volumétricas de color fue producto de la experimentación técnica. El pigmento acrílico emulsionado adquiere una consistencia plástica de masilla blanda y maleable, que no pierde volumen con el secado; su composición es pigmento acrílico, líquido permanente y tetraborato de sodio.

El tetraborato de sodio, cuya nomenclatura es  $\text{NaB}_4\text{O}$ , es clasificado por Mayer como sustancia química activa, específicamente una sal alcalina suave; es propiedad constitutiva de esta sustancia liberar iones hidroxilo al entrar en contacto con sustancias de propiedades ácidas o alcalinas, explicado por Mayer como sigue:

Las sustancias pueden clasificarse según sus aplicaciones y comportamientos, activas e inertes, las que entran rápidamente en reacción cuando se dan ciertas condiciones y las que permanecen inalteradas. (...) *Ácidos y bases*. Son dos grupos opuestos de sustancias químicamente activas, que pueden considerarse como polos divergentes de acción. (...) Un álcali o base puede considerarse como el opuesto directo de un ácido; cuando ambos se mezclan, reaccionan y se neutralizan mutuamente. (...) Los materiales con propiedades ácidas o alcalinas tienen un grado de actividad muy variado; en algunos de ellos, la acción es violenta; en otros, es tan débil que para propósitos prácticos son ácidos o bases solo de nombre. No obstante, por lo general basta con cantidades minúsculas de ácidos o álcalis libres en los materiales utilizados para la pintura permanente para interferir con los procesos o provocar la desintegración, como sucede con las sustancias que se utilizan para fabricar o purificar aceites y pigmentos, y que a veces no quedan perfectamente eliminadas del producto final. De manera similar, el éxito de algunos procesos depende de la acción, aunque sea suave, de materiales reactivos en cantidades muy pequeñas. (...)

Un álcali o base es una sustancia que libera iones hidroxilo (OH), mientras que una sal es una sustancia que desprende cualquier otro tipo de iones. Por lo tanto, las sustancias más “fuertes” o reactivas serán aquellas que en una solución se disocian mejor y liberen sus iones más fácilmente. Esta es una propiedad constitutiva de la sustancia, y no se debe al grado de concentración (Mayer, 1993, págs. 466-468).

Mayer indica que cantidades minúsculas de ácidos o álcalis suelen estar presentes en los materiales utilizados para la pintura. Al respecto, en las obras artísticas de técnica mixta de la exposición pictórica 11A1038 se aprecia la experimentación técnica que revela que los pigmentos acrílicos de color azul cobalto, azul ultramar y azul de ftalocyanina —tanto, en la marca “Reeves” como “Pêbêo”— presentaron la reacción química de liberación de iones hidroxilo al entrar en contacto con el tetraborato de sodio sin necesidad del líquido permanente.

### 2.2.8. *Lo trágico, el lienzo, expresa la finitud de la existencia humana*

La incapacidad del ser humano para evitar o resistir fenómenos que vulneran su existencia, como el sufrimiento, la enfermedad y la muerte, son eventos funestos. “La tragedia escenifica lo trágico de la humana condición: la herida o abismo, la desgarradura que a la vez constituye y destituye al hombre como animal vulnerado y vulnerable” (Lanceros Méndez, 2001, pág. 48).

El humano, que lleva inscrita en su cuerpo la cifra de la caducidad y de la finitud, está entregado al fracaso, es la figura misma del fracaso, de la fractura radical que se insinúa en el sufrimiento, en la enfermedad y en la muerte (Lanceros Méndez, 2001, pág. 55).

La voluntad de la obra artística por compartir la muerte y la finitud de la existencia humana es una de las condiciones del arte contemporáneo planteadas por Alain Badiou. Comparablemente, para Boris Groys —este síntoma— es el resultado de la búsqueda intencional de la indiscernibilidad entre el arte y la vida:

La indiscernibilidad entre arte y vida no es resultado, pues, de alguna originaria índole fatal de la institución arte o de la institución literatura, sino que esa indiscernibilidad es producida por determinados autores intencionada y conscientemente: en concreto, justamente con el objetivo de llevar lo mediático a su revelación (Groys, 2008, pág. 227).

La muestra pictórica de esta investigación está formada por 7 lienzos con lesiones incompatibles con la vida. Este hecho es producido intencionalmente por la artista para que estos cuadros compartan la muerte y la finitud de la existencia humana. El final funesto y trágico de la muerte producto de los traumatismos en ciertas regiones corporales pueden generar brotes de abyección, teniendo en cuenta que Julia Kristeva aclara que esto en sí mismo no significa la ausencia de vida, lo que determina esta condición son las lesiones de gran afectación de planos profundos que transforman violentamente la identidad del ente. Estos lienzos son cadáveres que —en palabras de la autora— son el colmo de la abyección, pues lo abyecto y lo trágico están íntimamente relacionados.

Paralelamente, para Boris Groys el cadáver se encuentra en lo más bajo de la escala estética de lo bello, y es precisamente esa bajeza la que convierte a este ente en un signo auténtico y veraz del espacio submediático. Asimismo, la

revelación del espacio submediático del cuerpo humano está íntimamente ligado a las abyecciones producidas por agentes que —en palabras de Kristeva— perturban la integridad de un sistema. Por lo cual, en esta investigación es necesario considerar ambas categorías estéticas para la valoración estética:

El cadáver (cadere, caer), aquello que irremediamente ha caído, cloaca y muerte, trastorna más violentamente aún la identidad de aquel que se le confronta como un azar frágil y engañoso. Una herida de sangre y pus, o el olor dulzón y acre de un sudor, de una putrefacción, no significan la muerte. Ante la muerte significada —por ejemplo, un encefalograma plano— yo podría comprender, reaccionar o aceptar. (...) tanto el desecho como el cadáver, me indican aquello que yo descarto permanentemente para vivir. Esos humores, esta impureza, esta mierda, son aquello que la vida apenas soporta, y con esfuerzo. Me encuentro en los límites de mi condición de viviente. (...) El cadáver —visto sin Dios y fuera de la ciencia— es el colmo de la abyección. Es la muerte infestando la vida. Abjecto. Es algo rechazado del que uno no se separa, del que uno no se protege de la misma manera que de un objeto. Extrañeza imaginaria y amenaza real, nos llama y termina por sumergirnos (Kristeva, 2004, págs. 10, 11).

Si el cadáver es el colmo de la abyección, esto quiere decir que las obras artísticas que forman parte de la exposición 11A1038, no solamente son trágicas por las consecuencias funestas de los traumatismos de gran afectación de planos profundos, también son abyectas por esa misma condición, no únicamente por los fluidos acrílicos y el acceso a los órganos y músculos. En ese sentido, al haber identificado a estos lienzos como occisos, queda implícito que —bajo la definición de Kristeva— esta condición los hace inmediatamente abyectos.

### ***2.2.9. Cuando el lienzo es iluminado por la luz***

Las obras artísticas —vulneradas— de esta investigación abandonaron el taller de la artista, fueron transportadas y debidamente montadas en las paredes de la galería Blanco y Negro de la Alianza Francesa el 1 de octubre del año 2019. Además, durante los catorce días que permanecieron en la galería fueron

iluminadas por la luz y fueron vulnerables a la inevitable mirada del otro, es decir, del espectador:

La mirada es una función del juego entre la luz y la oscuridad. Cuando estoy siendo iluminado por la luz, debo ya siempre sentirme alcanzado por la mirada del otro: la luz me transforma en una mancha en medio de una imagen que se ofrece en su conjunto a la mirada del otro... ya estoy expuesto a la mirada del otro, es decir, a la luz en la cual el otro puede verme. Y dado que no podemos escapar plenamente de la luz, nunca podemos escapar definitivamente de la mirada del otro, pues no necesitamos la presencia de otro ser humano en nuestra inmediata cercanía para sentirnos observados (Groys, 2008, pág. 105).

La galería de arte es considerada por O'Doherty como la imagen arquetípica del siglo XX, idealmente de paredes blancas, tiene la presencia de un laboratorio de investigación dedicado a la estética, porque aísla el arte de todo aquello que pueda interferir con su contemplación. Dentro de estas paredes el arte tiene un carácter sagrado; fuera de ellas puede perder este sentido:

Ese espacio enmarca —y de manera estricta— la historia de la modernidad. O, mejor dicho, cada establecer una correlación entre la historia del arte moderno y los cambios experimentados por ese espacio y por la forma en que lo vemos. Hemos llegado a un punto en el que ya no vemos el arte, sino que vemos en primer lugar el continente, de ahí la sorpresa que nos produce una galería cuando entramos en ella. La imagen que nos viene a la mente es la de un espacio ideal que, más que la de ningún cuadro concreto, puede ser la imagen arquetípica del arte del siglo XX; se revela a sí misma a través de un proceso de inevitabilidad histórica que suele asociarse al arte que contiene.

La galería ideal sustrae del objeto artístico todo indicio que pueda interferir con el hecho de que se trata de arte. La obra se encuentra aislada de todo aquello que pueda menoscabar su propia autoevaluación. Esto confiere a la galería una presencia que pertenece a otros espacios en los que las convenciones se mantienen mediante la repetición de un sistema de valores cerrados. (...) la mística de un laboratorio de investigación (...)

para producir un espacio singular dedicado a la estética. Los campos de fuerza perceptivos que existen dentro de la galería son tan potentes que, al salir de ella, el arte puede llegar a perder su carácter sagrado. Y, a la inversa, las cosas se convierten en arte cuando se hallan en un espacio en el que confluyen ideas potentes relativas a la creación artística (O'Doherty, 2011, pág. 20).

El ingreso de estas obras artísticas a la galería Blanco y Negro de la Alianza Francesa —durante los catorce días que duró la exposición artística— significó su introducción al cubo blanco como el laboratorio artístico por excelencia. Es precisamente en este espacio en el que inició esta investigación desde el enfoque estético y semiótico, ya que en este espacio —de paredes blancas— estos cuadros se tornaron objetos de interés y estudio.

#### ***2.2.10. El espectador como superficie mediática***

Según Boris Groys el espectador que accede a una galería se encuentra también bajo sospecha mediática “El hombre también es, para sí mismo, una mera superficie mediática, tras la que permanece oculto un espacio oscuro, submediático, al que el hombre, en tanto espectador de sí mismo, no tiene un acceso privilegiado” (Groys, 2008, pág. 85). En realidad, se trata de la imagen que el hombre muestra al mundo; su superficie puede ser blanco de juicio y sospecha del otro:

Y es que, en el asunto de la oscuridad y la sinceridad, la relación entre el espectador de la superficie mediática y el otro submediático es simétrica. (...) La vergüenza es aquí una forma específica de miedo: miedo al juicio negativo del otro sobre nuestra propia persona. Por medio de ese miedo, presuponemos una subjetividad en el otro, es decir, la capacidad de vernos y juzgarnos. Bajo la mirada del otro nos avergonzamos de nuestro cuerpo, de nuestro aspecto, de nuestro comportamiento, de la entera imagen con que nos mostramos al mundo (Groys, 2008, págs. 98-103).

Cuando el espectador se enfrenta a un cuadro en una galería, busca un signo distinto y extraño. Según Groys, si los signos discrepan con la sospecha inicial del espectador, estos serán tomados como revelaciones sinceras:

Solo esos signos extraños, inesperados, “inapropiados”, pueden ser interpretados por el espectador con ventanas al interior del espacio submediático. Solo ante tales signos surge en el espectador la impresión de que el otro submediático se ha revelado por fin, se ha desvelado y ha mostrado su naturaleza interior. Solo lo extraño se muestra sincero. La insistencia en lo propio da, por el contrario, una impresión mentirosa, hipócrita, sospechosa. La sinceridad es la extrañeza en medio de lo propio: una consecuencia del cambio entre los propios signos y los signos extraños, que provoca el efecto de una repentina visión a través del escudo del automatismo convencional (Groys, 2008, pág. 90).

La sospecha es parte de la contemplación, por lo cual, todo lo que se encuentra en la superficie mediática está bajo sospecha:

Todo lo que nos muestra la superficie mediática se encuentra automáticamente bajo sospecha. En este caso, esa sospecha no es una “opinión subjetiva” que el espectador pudiera cambiar voluntariamente, sino que es constitutiva para el acto de la contemplación en cuanto tal: no podemos contemplar sin sospechar (Groys, 2008, pág. 284).

Cuando un cuadro es objeto de contemplación, su superficie mediática inmediatamente se encuentra bajo sospecha, ya sea por parte del espectador inexperto o del investigador del arte. En este sentido, Groys lo deja bastante claro que no podemos contemplar sin sospechar; entonces, en el momento en el que estos cuadros ingresan a la galería son objeto de una sospecha dirigida que comienza a formular hipótesis que son confirmadas o desestimadas tras una investigación estética y semiótica que se detalla en el análisis denotativo y connotativo del capítulo III.

### 2.3. Glosario de términos

**Aglutinante:** [material] que se emplea en pintura para adherir los distintos elementos colorantes.

**Alcalino:** que tiene álcali o las propiedades de un álcali.

**Alquídico:** la pintura alquídica es un producto anticorrosivo compuesto por pigmentos especiales, un solvente y una resina que une ambos elementos. Esta pintura, a diferencia de las demás pinturas al aceite, utiliza una resina sintética para unir los pigmentos al solvente oleoso. La composición alquídica ayuda a que la pintura tenga mayor rapidez de secado y a la misma velocidad, sin importar el color.

**Ambiguo:** [comportamiento, expresión, palabra] que puede entenderse o interpretarse de diversas maneras.

**Amalgama:** mezcla confusa de personas o cosas de distinto origen o naturaleza y algunas veces contrarias.

**Anonimato:** condición de la persona que oculta su nombre o su personalidad.

**Antropomorfización:** conceder forma o cualidades humanas a una cosa o a un ser sobrenatural; es decir, la fantasía antropomorfiza lo inanimado.

**Antropomorfo:** que tiene forma o apariencia humana.

**Aquilatar:** determinar o juzgar con cuidado y minuciosidad el valor, importancia o trascendencia de una cosa.

**Autoactividad:** actividad independiente y especialmente autodeterminada.

**Canon:** en la representación de la figura humana desnuda se utiliza el mismo módulo para representar la altura y la anchura, generalmente se utiliza la altura de la cabeza para poder realizar una cuadrícula que orienta las zonas y partes del cuerpo humano (Vigué, Vigué, & Llorens, 2012, pág. 10)

**Celuloide:** material plástico, muy flexible, empleado en la industria fotográfica y cinematográfica para la fabricación de películas; se obtiene de la mezcla de un derivado de celulosa con alcohol y alcanfor.

**Centrípeto:** [fuerza] que tiende a acercar al eje alrededor del cual gira.

**Coetáneo:** que existe al mismo tiempo que otra cosa, o que pertenece a la misma época que ella.

**Collage:** técnica pictórica que consiste en pegar sobre una tela, papel u otra superficie otros materiales, como papel, tela, fotografías, etc.

**Concéntrica:** [figura] que tiene el mismo centro que otro.

**Contemplación:** observación atenta y detenida de una realidad, especialmente cuando es tranquila y placentera.

**Craquelados:** al ser una alteración de la continuidad en la superficie pictórica, se observan como una red de pequeñas grietas o craqueladuras sobre la superficie, que pueden ser un signo de antigüedad.

**Empaste:** el empasto o empaste es una técnica que consiste en aplicar espesas las pinceladas de pintura sobre el lienzo o soporte, de modo que el volumen y la forma de las pinceladas quedan visibles y generan un efecto tridimensional y una textura añadida.

**Emulsión:** capa de sustancia fotosensible (es decir, que sus cualidades cambian al recibir luz) que recubre superficies destinadas a trabajos fotográficos o afines. Suele ser muy fina y delicada.

**Espacio submediático:** Boris Groys usa la palabra medio en oposición al signo, entonces el medio es el soporte mediático y definido en este libro Bajo sospecha como espacio-submediático.

Y, sin embargo, cuando se usa la palabra “medio” en oposición a “signo”, normalmente se está indicando el soporte mediático, o —en la terminología de este texto— el espacio submediático tras la capa de signos que cubre la superficie mediática (Groys, 2008, p. 114).

**Filiformes:** que tienen forma o apariencia de hilo.

**Galería:** se definen como galerías de arte los establecimientos abiertos al público, de explotación privada, la actividad principal de los cuales es la exposición y el comercio de obras artísticas y que se dedican también, en mayor o menor medida, al estímulo de la creación y la promoción del arte y artistas.

**Garante:** [persona] que da garantía (seguridad).

**Gore:** [género cinematográfico] que recrea abundantes escenas sangrientas.

**Hechura:** manera en la que está hecha una cosa.

**Imbricación:** disponer una serie de cosas iguales de manera que queden superpuestas parcialmente.

**Imprimir:** preparar con el material necesario una cosa que ha de ser pintada o teñida.

**Indiscernibilidad:** que no puede ser discernida o diferenciada.

**Inherente:** que es esencial y permanente en un ser o en una cosa o no se puede separar de él por formar parte de su naturaleza y no depender de algo externo.

**Instalación:** una instalación artística es un género de arte contemporáneo que surge en la década de los sesenta como un movimiento artístico donde la idea de la obra prevalece sobre sus aspectos formales. Es parte de la forma experimental artística, se exhibe por un tiempo predeterminado y se puede presentar en cualquier espacio.

**Iones:** en la electrólisis, átomo que aparece en cada uno de los polos del electrólito como resultado de la descomposición del mismo.

**Lesiones:** toda acción violenta que ocasiona un daño en el cuerpo o la salud de una persona.

**Lienzo:** el término lienzo en el arte se refiere a una tela imprimada, lista para usar; la popularización de su uso se debió a la introducción del óleo; años más tarde, la industrialización abarató y extendió la producción y el uso de tejidos de fibra en la producción artística.

**Maleable:** [material] que puede ser moldeado o trabajado con facilidad.

**Masilla:** masa o pasta blanda, especialmente la compuesta de tiza y aceite de linaza, que al secarse se endurece.

**Mecánico:** parte de la física que estudia el movimiento y el equilibrio de los cuerpos, así como de las fuerzas que los producen.

**Memento Mori:** recuerda que morirás, es una frase o dictum latino que recuerda la fugacidad de la vida humana. Se trata de un tópico recurrente en el arte y la literatura que aborda la mortalidad del ser humano.

**Multiplidad:** existencia de un gran número de cosas de la misma especie.

**Naturalismo:** el acercamiento a lo orgánico y vitalmente verdadero, pero no porque se haya querido representar un objeto natural apegándose fielmente a su corporeidad, no porque se haya querido dar la ilusión de lo viviente, sino por haberse despertado la sensibilidad para la belleza de la forma orgánica y

vitalmente verdadera y por el deseo de satisfacer esta sensibilidad rectora de la voluntad artística absoluta. Se aspiraba a la dicha que da lo orgánico-viviente, no a la de lo vitalmente verdadero (Worringer, 2008, págs. 87-88).

**Ontológica:** parte de la metafísica que estudia el ser en general y sus propiedades.

**Performance:** performance es una palabra de origen inglés cuyo significado es obra, representación, o muestra artística.

**Perturbar:** alterar el orden y concierto de algo.

**Pathos:** del griego πάθος páthos, se traduce como estado de ánimo (pasión, emoción o sufrimiento).

**Physis:** es la palabra griega que se traduce por naturaleza y que procede del verbo phyo φύω que significa crecer o brotar. También, era entendida como la deidad primordial griega de la naturaleza y uno de los primeros seres en surgir al principio de los tiempos.

**Plexiglás:** resina sintética, flexible, transparente e incolora, obtenida por polimerización del metacrilato de metilo.

**Pluriversal:** Formado por más de una palabra.

**Polímero:** sustancia química que resulta de un proceso de polimerización.

**Posguerra:** período de tiempo inmediatamente posterior a una guerra y durante el cual se sufren sus consecuencias.

**Preconizar:** defender o apoyar desde el primer momento una cosa que se considera buena o recomendable.

**Propugnar:** defender una idea o una acción que se considera útil o adecuada.

**Pseudofigurativas:** supuestamente figurativas.

**Subversivo:** que pretende alterar el orden social o destruir la estabilidad política de un país.

**Táctil:** que se percibe o se puede percibir a través del tacto.

**Textura:** es una cualidad de las superficies que producen sensaciones táctiles y visuales. Según Antonio Valero Muñoz, la textura visual puede ser geométrica, artificial u orgánica; la textura táctil puede ser natural, artificial u orgánica; y también pueden ser texturas mixtas. Según Wucius Wong, la textura visual evoca sensaciones táctiles, pero es estrictamente bidimensional y agrupa: las texturas

decorativas (dibujada a mano u obtenida por recursos especiales), las texturas espontáneas (que parten del proceso de creación visual), y las texturas mecánicas. Por otro lado, la textura táctil es tanto visible como sensible al tacto y se acerca al relieve tridimensional, a su vez agrupa la textura natural asequible que mantiene y no oculta la textura natural de los materiales, la textura natural modificada que transforma los materiales, y la textura organizada que divide los materiales en pequeños trozos y los organiza.

**Transgresor:** [persona] que transgrede una ley, norma, pacto o costumbre.

**Transparencias:** una transparencia es una imagen creada con materiales opacos sobre una superficie transparente o traslúcida. Las transparencias pueden prepararse de diversas formas. En general, la imagen debería ser una transparencia “positiva”, es decir: tendría que ser densa y no dejar penetrar la luz para que funcione bien (Fick & Grabowski, 2015, pág. 64).

**Trasvasar:** pasar un líquido de un recipiente a otro.

**Traumatismo:** es toda acción violenta ejercida sobre un organismo.

**Unicidad:** cualidad de único.

**Vanguardias:** minoría que extrema las tendencias ideológicas, políticas, literarias, artísticas, etc., de un grupo o movimiento más numeroso, o que anticipa las que después irán ganando adeptos.

### CAPÍTULO III

#### ANÁLISIS DENOTATIVO Y CONNOTATIVO

#### PROCESO DE SEGMENTACIÓN Y CATEGORIZACIÓN

#### 3.1. Instrumentos valorativos de investigación para procesos creativos por el conjunto de expresiones

**Tabla 1**








*Valoración Pragmática*

		ESPECTADOR			
		GÉNERO	EDAD	CREENCIAS	CONTEXTO ACADÉMICO
PRAGMÁTICA	■	Ambos	■ Adolescentes	■ Todo contexto	■ Todo contexto

Interpretación: Las obras artísticas que fueron parte de la exposición pictórica 11A1038 tratan el tema de la incapacidad del ser humano para evitar o resistir fenómenos que vulneran su existencia, como el sufrimiento y la muerte. Se trata de lienzos que son víctimas de traumatismos incompatibles con la vida, como eventos funestos, abyectos y trágicos. Por lo cual, esta muestra pictórica fue dirigida al público sin distinción de género ni contexto académico o religioso, pero sí se limitó a los grupos etarios de adolescentes en adelante.


Tabla 2

Valoración Paradigmática

CATEGORIZACIÓN PARADIGMÁTICA				
PARADIGMA	IDEAS ARTICULADAS ELEMENTOS QUE TIENEN ENTRE SÍ ALGO EN COMÚN SIMILITUDES			
<b>DIFERENCIAS</b>	Categoría N°1 Hemorragia externa y profusa			
	Categoría N°2 Agente mecánico contundente			
	Categoría N°3 Traumatismo torácico			

Autor: Kruzka Melissa López Quispe

**Tabla 3***Elemento no categorizado*

<b>CATEGORIZACIÓN PARADIGMÁTICA</b>	
<b>PARADIGMA</b>	<p>IDEAS NO ARTICULADAS ELEMENTOS QUE NO TIENEN ENTRE SÍ ALGO EN COMÚN <b>ELEMENTO NO CATEGORIZABLE</b></p>
<b>DIFERENCIAS</b>	<p>Sin categoría</p> 
<p>Autor: Kruzkaya Melissa López Quispe</p>	

## 3.2. Interpretación de análisis de categorías

Tabla 4

Unidades

<b>11A1038</b>		
<b>11A1038</b> <b>Obra N°1</b> 	<b>Aplastamiento encefálico</b> <b>Obra N°2</b> 	
<b>Hemorragia externa por agente cortante</b> <b>Obra N°3</b> 	<b>Agente mecánico punzocortocontundente</b> <b>Obra N°4</b> 	<b>Sección completa con bordes contundidos</b> <b>Obra N°5</b> 
<b>Vísceras torácicas</b> <b>Obra N°6</b> 	<b>Necropsia</b> <b>Obra N°7</b> 	<b>Sutura</b> <b>Obra N°8</b> 

**Tabla 5***Categorización*

	<b>CATEGORIZACIÓN</b>		<b>SIMILITUDES</b>	
<b>DIFERENCIAS</b>	1ª Categoría	Aplastamiento	Agente cortante y	
	Hemorragia externa y	encefálico	hemorragia	
	profusa	Obra N°2	externa	
			Obra N°3	
	2ª Categoría	Agente mecánico	Sección completa	
	Agente mecánico	punzocortocontundente	con bordes	
	contundente	Obra N°4	contundidos	
			Obra N°5	
	3ª Categoría	Vísceras torácicas	Necropsia	Sutura
	Traumatismo torácico	Obra N°6	Obra N°7	Obra N°8
	Sin categoría	11A1038		
		Obra N°1		

**3.2.1. Primer nivel de investigación: Categorización (similitudes)****a) Primera Categoría “Hemorragia externa y profusa”**

El punto y la línea sobre el plano dependen de tres factores que se vinculan: las características del plano básico, la herramienta mecánica y el modo de aplicación del material. Paralelamente, las lesiones en la traumatología forense, también, comprenden acciones y consecuencias que tienen en cuenta dos elementos: el agente que lo produjo y la cuantía métrica del daño. Por consiguiente, lo que estas obras artísticas tienen en común son: primero, el lienzo como plano básico, segundo, las herramientas que produjeron el punto y la línea sobre el plano son agentes vulnerantes mecánicos y tercero, independientemente del tipo la cuantía del daño se expresa en el modo de la aplicación del fluido acrílico, en el predominio, en la extensión y en lo profuso de la hemorragia externa como consecuencia de los traumatismos. Las siguientes obras pertenecen a esta categoría:

- **Aplastamiento encefálico:** la obra significa que el daño incompatible con la vida —que causa la revelación del espacio submediático— es producido por la aplicación de una herramienta mecánica contundente —presumiblemente un combo—, que genera una hemorragia externa y

profusa de fluidos acrílicos que desencadena en la trágica muerte del lienzo.

- **Hemorragia externa por agente cortante:** la obra significa que el daño incompatible con la vida —que causa la revelación del espacio submediático— es producido por la aplicación de una herramienta cortante que secciona los tejidos por poseer un filo que actúa por apoyo y deslizamiento —presumiblemente un cúter— sobre la superficie del lienzo. En este traumatismo predomina la extensión superficial sobre la profundidad, lo cual, genera una hemorragia externa y profusa de fluidos acrílicos que desencadena en la trágica muerte del lienzo.

**b) Segunda Categoría: “Agente mecánico contundente”**

Estas obras tienen en común: primero, el lienzo como plano básico; segundo, las herramientas que produjeron el punto y la línea sobre el plano son agentes vulnerantes mecánicos y tercero, el modo de aplicación por el filo y la contundencia que actúa por la fuerza que imprime la agresora. Por lo cual, estos tres factores ocasionan traumatismos que presentan contusión en los extremos y bordes. Las siguientes obras pertenecen a esta categoría:

- **Agente mecánico punzocortocontundente:** la obra significa que el daño incompatible con la vida —que causa la revelación del espacio submediático— es producido por la aplicación de una herramienta punzocortocontundente —presumiblemente un cuchillo— que combina la penetración por punta, el corte por filo y la contusión por fuerza que se imprime repetidamente sobre el rostro, torso, abdomen y pierna, lo cual desencadena en la trágica muerte del lienzo.
- **Sección completa con bordes contundidos:** la obra significa que el daño incompatible con la vida —que causa la revelación del espacio submediático— es producido por la aplicación de una herramienta cortocontundente —presumiblemente un cuchillo— que combina el filo y la fuerza que imprime la agresora para seccionar por completo el lienzo en dos mitades mediante un corte horizontal con bordes contundidos que se extiende de un extremo al otro despegando varios planos del lienzo. En ese sentido, la extravasación de fluidos acrílicos a los tejidos superficiales

produce equimosis, ocasionando una mancha azul ultramarino que evidencia la trágica muerte del lienzo.

*c) Tercera Categoría: “Traumatismo torácico”*

Este conjunto de obras artísticas tiene en común: primero, el lienzo como plano básico; segundo, las herramientas mecánicas cortantes que produjeron los traumatismos, tercero, el modo de aplicación por el filo y la contundencia que le imprime la agresora; y cuarto, la ubicación de las lesiones en la cara anterior del tronco. Por otro lado, en estos tres lienzos se puede entender que existe una auscultación planificada del espacio submediático, que explora la caja torácica en tres diferentes niveles que van desde una apertura amateur en forma de cruz, un corte vertical de garganta a pubis y finalmente una corte y costura en forma de letra Y. Las siguientes obras pertenecen a esta categoría:

- **Vísceras torácicas:** la obra significa la exploración del tórax mediante un corte en forma de cruz y la extracción del plastrón esternocostal para acceder a los pulmones y al corazón. El daño incompatible con la vida — que causa la revelación del espacio submediático— responde a una auscultación planificada que evidencia la trágica muerte del lienzo.
- **Necropsia:** la obra significa la exploración del tórax mediante un corte vertical de gran extensión que inicia en la garganta y se extiende hasta el pubis para acceder a las vísceras abdominales. Los bordes contundidos del corte son desplazados hacia los extremos opuestos del lienzo para tener una mirada panorámica del espacio submediático. El daño incompatible con la vida responde a una auscultación planificada que evidencia la trágica muerte del lienzo.
- **Sutura:** la obra significa la exploración del tórax mediante un corte en forma de letra Y que se extiende desde ambas clavículas hacia el manubrio del esternón y continúa en línea recta hasta el pubis. El daño incompatible con la vida responde a una auscultación planificada que finaliza con una costura de costal que evidencia la trágica muerte del lienzo.

**d) Elemento no categorizado**

La siguiente obra pertenece a esta categoría

- **11A1038:** esta obra artística significa la vinculación entre la artista y la acción delictiva cierta o probable en contra de siete lienzos, que son entendidos como cadáveres. Por lo cual, esta obra artística guía el sentido connotado del análisis interpretativo de estos objetos de estudio como parte de una investigación forense que intenta esclarecer las causas que condujeron a la muerte premeditada de siete lienzos.

**3.2.2. Segundo nivel de investigación: Categorización (diferencias)**

**a) Codificación axial**

Categoría 1: “Hemorragia externa y profusa”

- ¿En qué se relaciona con la segunda categoría?

La primera categoría *Hemorragia externa y profusa* y la segunda categoría *Agente mecánico contundente* se relacionan en el modo de aplicación de la herramienta mecánica con contundencia para revelar el espacio submediático. Adicionalmente, todos los traumatismos en estas dos categorías se ubican en la parte media superior del lienzo; sin embargo, se evidencia el incremento progresivo en la cuantía y en la extensión de las lesiones.

Categoría 2: “Agente mecánico contundente”

- ¿En qué se relaciona con la tercera categoría?

La segunda categoría *Agente mecánico contundente* y la tercera categoría *Traumatismo torácico* se relacionan en el modo de aplicación de la herramienta mecánica que se evidencia como el incremento progresivo del apoyo y deslizamiento del agente cortante. Además, las lesiones migran del encéfalo y cuello a la cara anterior del torso, iniciando un interés por las vísceras torácicas que se exploran con mayor determinación en la tercera categoría.

Categoría 3: “Traumatismo torácico”

- ¿En qué se relaciona con la cuarta categoría?

La tercera categoría *Traumatismo torácico* y el elemento no categorizado —*la placa de identificación para criminales*— se relacionan en la comprensión de la revelación del espacio submediático como una acción violenta que puede ser juzgada como una acción delictiva cierta o probable; al mismo tiempo, se

reconoce la contextualización institucional, personal y temporal que vinculan estos lienzos a la creación artística.

#### Elemento no categorizado

- ¿En qué se relaciona con la primera categoría?

El elemento no categorizado —*la placa de identificación para criminales*— y la primera categoría *Hemorragia externa* se relacionan en el sentido connotado que adquiere el punto y la línea sobre el plano como elementos formales — vinculados a la materialidad de la obra artística— que dependen de tres factores: primero, las características del plano básico, tomando en cuenta las condiciones materiales del lienzo supeditado a la tela y a la capa de imprimación; segundo, la identificación de la herramienta mecánica que produce las lesiones, para comprender las características que adoptan el punto y la línea; y tercero el modo de aplicación del material que se puede vincular a cuantía del daño en función a su extensión y profundidad.

#### **b) Codificación selectiva**

##### Categoría 1: “Hemorragia externa y profusa”

- ¿A qué se refiere esta categoría?

Esta categoría se refiere a la exploración informalista de la materialidad de la obra artística bajo las condiciones del arte contemporáneo. Específicamente, se exaltan las posibilidades materiales del pigmento acrílico y la experimentación técnica. Estas nuevas circunstancias propician el surgimiento del punto y la línea sobre el plano bajo condiciones materiales que expresan una hemorragia externa y profusa vinculada a la fragilidad de la existencia humana mediante la fragilidad material del lienzo.

- ¿Cuál es su naturaleza y esencia?

Su esencia inicialmente es abyecta, porque los fluidos acrílicos surgen del entramado material como una rebelión contra aquello que ataca violentamente su exterior, como abyecciones que perturban su identidad, su sistema y su orden. Esto significa que su esencia también es inevitablemente trágica, ya que estos traumatismos son incompatibles con la vida; se trata de cadáveres como el colmo de la abyección, porque se trata de la muerte infestando la vida. La abyección es

una contradicción de signos y de pulsiones porque se separa del cuerpo para ser otra cosa con un nuevo significado. En este caso el punto y la línea sobre el plano.

- ¿Qué nos dice la categoría?

Esta categoría dice que el cuerpo humano es frágil y que la abyección pone de manifiesto esta condición mediante una descarga hemorrágica. Expresa que una herida sangrante, no necesariamente significa la muerte, sino una lesión encefálica de gran extensión que desborda los límites materiales de la forma reconocible, recordando al espectador los límites de su condición de viviente.

- ¿Cuál es su significado?

Esta categoría significa que se renuncia a la eternidad de la que parecían gozar las obras artísticas, la artista obliga al lienzo a compartir su finitud y ser un ser momentáneo y frágil para compartir la muerte. Esto significa que la artista ratifica la sospecha dirigida del otro, confirmando su peligroso interior a través de la acción violenta que libera el espacio submediático del lienzo.

Categoría 2: “Agente mecánico contundente”

- ¿A qué se refiere esta categoría?

Esta categoría se refiere a la exploración informalista de la materialidad de la obra artística bajo las condiciones del arte contemporáneo, en ese sentido se exalta la capacidad expresiva del material y se vincula la fragilidad de la existencia humana a la fragilidad material del lienzo.

- ¿Cuál es su naturaleza y esencia?

Su esencia es inevitablemente trágica y abyecta, pues se trata de la muerte como la consecuencia de una acción violenta que produce traumatismos incompatibles con la vida, perturbando la identidad, el sistema y el orden del lienzo.

- ¿Qué nos dice la categoría?

Que estos lienzos y la materia pueden por sí mismas y por las nuevas formas que reciben expresar la tragedia existencial, tal como pasa con la tragedia de la existencia humana.

- ¿Cuál es su significado?

La artista elimina violentamente el exterior mediante la fuerza para lograr la confesión forzada del lienzo. Entonces, el punto y la línea surgen como una

revelación del espacio submediático que deben ser descritos como lesiones y contusiones producidas por agentes mecánicos de diferentes tipos.

### Categoría 3: “Traumatismo torácico”

- ¿A qué se refiere esta categoría?

Esta categoría se refiere propiamente a una auscultación metódica inherente de la medicina forense para esclarecer las causas de muerte en cadáveres víctimas de crímenes violentos. Se trata de la necropsia que tiene un procedimiento metódico que inicia con un corte anterior del tronco; sigue con la extracción del patrón esternocostal para poder extraer los órganos del cuello y vísceras torácicas; para posteriormente diseccionar, cortar y extirpar; y finalizar con una costura.

- ¿Cuál es su naturaleza y esencia?

La naturaleza y esencia de esta categoría es la auscultación planificada del tórax para revelar su interior, por lo cual, se observan cortes focalizados en esta región corporal o en la mitad superior del lienzo. La conquista de esta mirada interior revela que se trata de un proceso irreversible que ineludiblemente connota muerte. Una vez más es un acontecimiento abyecto y trágico, ya que se perturba la identidad del sistema transgrediendo los límites de la planimetría y la tensión superficial del lienzo.

- ¿Qué nos dice la categoría?

Esta categoría quiere decir que, una necropsia en caso de muerte violenta es un procedimiento protocolario y rutinario en la sociedad. Significa que existe la posibilidad de que los cuerpos humanos pasen por este proceso una vez que la vida los abandone.

- ¿Cuál es su significado?

Esta categoría significa que el lienzo encuentra su fragilidad en su fundamento material. En este sentido, su superficie blanca y quieta es perturbada para reflejar una nueva identidad vinculada a la fragilidad del cuerpo humano cuya superficialidad cubre sangre, vísceras, huesos, en general tejidos de carne.

### Elemento no categorizado

- ¿A qué se refiere esta categoría?

Se refiere a una placa de identificación para criminales, un elemento vinculado a una acción delictiva cierta o probable y a la identificación del

responsable. Generalmente, los datos contextualizan el lugar, el tiempo y un código que reemplaza el nombre del acusado o condenado.

- ¿Cuál es su naturaleza y esencia?

Su naturaleza es abyecta y trágica, ya que todo crimen premeditado es abyecto por tratarse de una muerte solapada, esto quiere decir que no se manifiesta abiertamente, pues la artista oculta pensamientos de manera maliciosa y cautelosa.

- ¿Qué nos dice la categoría?

Esta categoría dice que se logró identificar contextual, individual y temporalmente al responsable. Además, contextualiza el sentido connotado de los lienzos como víctimas de una acción delictiva cierta o probable.

- ¿Cuál es su significado?

Significa que estos hechos son parte de una investigación forense que intenta establecer las causas de la muerte, así como precisar el tipo de agente que produjo el punto y la línea sobre el lienzo. Asimismo, significa la contextualización de esta investigación, posicionando el levantamiento del cadáver en el pasado y el ejercicio curatorial y museográfico de catalogación como parte de la cadena de custodia que transporta estos lienzos a la galería Blanco y Negro de la Alianza Francesa, espacio en el que se inicia la apreciación de estas obras artísticas para realizar este informe de investigación.

## RESUMEN DE LA INVESTIGACIÓN

### 3.3. Valoraciones de Semiótica y estructura artística (Dimensiones estéticas)

#### 3.3.1. Obra artística N°1: 11A1038

##### Obra artística 1

11A1038



##### Discurso Crítico

En la obra artística “11A1038”, se puede observar tres señales y una interpretación gráfica. Primero, la señal *UNDQT* que se encuentra en la parte superior central de la placa metálica, en tipografía estencil y en letras mayúsculas de color negro. Se trata de un acrónimo, cuyo significado es Universidad Nacional Diego Quispe Tito, en una interpretación convencional. Segundo, la señal *11A1038* que se encuentra en la parte central de la placa metálica en tipografía estencil de color negro. Es el código de una estudiante de la UNADQTC en una interpretación convencional. Tercero, la señal *01-10-2019* que se encuentra en la parte inferior derecha de la placa metálica en tipografía estencil de color negro. Su significado es el primer día del mes de octubre del año 2019 en una interpretación convencional. Cuarto, la interpretación gráfica *placa de identificación para criminales condenados*, es una plancha metálica de formato horizontal que muestra tres datos legibles: nombre de la institución, código de identificación y fecha de registro. Su significado es placa de identificación para criminales y proporciona información sobre la artista que cometió acciones violentas en contra de siete lienzos que son a su vez cadáveres. Todo esto en una interpretación

gráfica, pues la *placa de identificación para criminales condenados* proporciona el contexto institucional, individual y temporal. De aquí que, la fecha de registro indique el día, mes y año de la inauguración de la exposición “11A1038” en la Galería Blanco y Negro de la Alianza Francesa como el espacio —bien iluminado— en el que se inician las apreciaciones de las obras artísticas para, así, esclarecer las causas de estos crímenes violentos.

En cuanto a la *valoración sintáctica*, el signo *placa de identificación para criminales* establece tres relaciones diferentes con los siguientes signos: una relación institucional con el signo *UNDQT*, una relación individual con el signo *11A1038* y una relación temporal con el signo *01-10-2019*.

En lo que respecta a la *valoración sintagmática*, en la composición se denotan cuatro sintagmas: *UNDQT*, *11A1038*, *01-10-2019* y la *placa de identificación para criminales condenados*; que juntos connotan una acción delictiva cierta o probable.

Ahora bien, para iniciar con la *valoración estética*, se parte por la *dimensión creativa*. La obra artística “11A1038” pertenece al *género contemporáneo onírico* debido a que se aprecia una placa metálica que proporciona el reconocimiento contextual, personal y temporal de la responsable, pese a lo cual, la autora no se da a conocer explícitamente. A saber, la artista que revela el espacio submediático de los lienzos —mediante lesiones traumáticas— permanece desconocida ante el público, ya que se ampara en un código. Se consume, así, una de las tres condiciones del arte contemporáneo —definidas por Alain Badiou—, que ataca y hace desaparecer la figura de la artista; todo ello en una interpretación personal.

La *categoría estética* de la obra artística es lo *trágico*, porque codifica la identidad de la autora de un crimen premeditado —que en sí mismo constituye una muerte no natural— para mantenerla en la impunidad del anonimato. De esta manera, se hace explícita la intencionalidad solapada de la artista por transformar y perturbar la identidad de estos lienzos —mediante acciones violentas— hasta convertirlos en cadáveres que comparten la muerte y la finitud de la existencia humana. Asumiendo, de esta manera, la tercera condición del arte contemporáneo de Badiou, que se funda en la crítica a la eternidad de la que parecían gozar las obras artísticas.

La *técnica* utilizada es el grabado y el procedimiento es la *serigrafía sobre plancha de hierro*; un proceso de reproducción e impresión con tinta a través de una malla tensada en un marco de aluminio por el bloqueo de áreas específicas mediante: emulsión fotográfica o estencil. El revelado de malla serigráfica se realiza con emulsión fotosensible a base de bicromato; para ello, la malla debe estar desgrasada, limpia y seca. A partir de entonces, todo el procedimiento se debe ejecutar en una habitación oscura, equipada con luz roja o amarilla, para evitar la reacción fotosensible no deseada. Con ayuda de una espátula o emulsionador se distribuye la emulsión fotosensible de manera uniforme por ambas caras de la malla. Para un secado rápido y óptimo se utiliza una secadora de cabello. La transparencia se imprime en positivo sobre papel semitransparente de acetato o poliéster. Para malla 90 hilos/cm, la plantilla de la transparencia es editada en Photoshop, cumpliendo las siguientes características: resolución de 200 ppp, monótono negro con alto contraste, mapa de bits, trama de semitonos con lineatura de 40/55 con ángulo de 45 grados y en forma de puntos. Para revelar la plantilla indirecta en la malla serigráfica, se coloca sucesivamente sobre la mesa de exposición: la transparencia positiva, la cara plana del bastidor y finalmente un peso para unificar el vidrio-fotolito-bastidor. Se expone la malla serigráfica por 3 minutos, durante este tiempo la emulsión se endurece en aquellas partes donde la luz penetra a través de la transparencia; la imagen opaca de la transparencia protege esas zonas de la emulsión para que no endurezca y, finalmente, esta se enjuaga con agua para crear una plantilla positiva. Las zonas que no estén bloqueadas permitirán el paso de la tinta mediante la presión ejercida por la rasqueta serigráfica. La impresión se ejecuta en una mesa de impresión equipada con una garra metálica de contrapeso. Se utiliza tinta de base vinílica, de secado rápido, alto brillo y excelente resistencia a ácidos y álcalis, es una tinta flexible y su solvente es el retardador. Al ser una tinta de uso industrial, es necesario el uso de una mascarilla 3M con filtro para gases-ácidos. La impresión se realiza depositando tinta en el extremo de la malla, que esté fijado a la garra metálica, para arrastrar la tinta de un extremo al otro extremo, ejerciendo presión sobre la plancha de hierro con la rasqueta serigráfica de dureza media (70-80) y contorno

de borde cuadrado. Una vez concluido el proceso de impresión, se deposita la plancha de hierro en el rack de secado para facilitar su secado óptimo.

Los *instrumentos* utilizados son: mesa de exposición e impresión serigráfica, espátula, emulsionador, emulsión fotosensible, malla serigráfica 90, secadora de cabello, fotolito de revelado, foco RGB, hidrolavadora, cinta de embalaje, rasqueta, garra de impresión serigráfica, plástico de registro, tinta vinílica, mascarilla 3M con filtro para gases-ácido, rack de secado y finalmente una plancha de hierro.

En consideración a la obra artística “11A1038”, es necesario tener en cuenta dos *tendencias*. Primero, el *Pop Art*, una tendencia que utiliza motivos de la cultura popular, esto debido a que en esta obra artística se utiliza el diseño de una placa asociada al registro de criminales en penitenciarías y centros de detención, un elemento de exposición masiva que es ampliamente utilizado en producciones cinematográficas sobre crímenes, criminales y violencia. Segundo, el *arte conceptual*, la tendencia en la que el concepto o lenguaje es el material que constituye la verdadera obra, además de ser un medio que genera nuevos temas y enfoques sobre el cuerpo. En relación con eso, en la obra artística “11A1038” prima el significado asociado al reconocimiento de una artista que se ampara en la anonimidad de un código —otorgado por una institución— para cometer crímenes violentos en contra de siete lienzos, ahora identificados como cadáveres.

Prosiguiendo con la *valoración estética*, se aborda la *dimensión compositiva* de la obra artística “11A1038”. En lo que respecta a la *proporción*, esta, se logra a través de la organización tonal por medio de planos, principalmente entre las figuras oscuras o bajas y el fondo metálico claro o alto.

Asimismo, la obra artística posee un *equilibrio de masas perfecto*, ya que si se traza una línea vertical en medio se pueden observar dos masas iguales en tamaño, color y configuración; mismas que se encuentran a la misma distancia del centro, evidenciando un equilibrio perfecto, aunque regular y monótono.

En la obra artística “11A1038” se observa el uso de la *perspectiva* de un *punto de fuga*, ya que el relieve interior que enmarca el plano de profundidad —donde figura el código y la fecha— tiene la cara anterior paralela al plano del cuadro, en tanto que las otras caras se encuentran perpendiculares al mismo.

En cuanto a la *morfología* de la obra artística se puede observar lo siguiente: primero, la *iluminación artificial* es lateral y proviene en ángulo recto del lado superior izquierdo, es clara e ilumina de manera uniforme el relieve que destaca sobre la superficie en el que figuran el código y la fecha; además, se aprecian formas muy iluminadas como la línea horizontal de la parte inferior, en tanto que en la parte superior se proyecta una sombra que acentúa la volumetría. Segundo, en la *estructura* de la obra artística se usa una sola capa de impresión serigráfica por plantilla indirecta; por lo cual, los medios tonos se construyen a través de pequeños puntos, propios de la configuración del fotolito en puntos de semitono o patrón de tramado; los tonos altos, como las zonas más iluminadas, presentan pocos o ningún punto de impresión; y los tonos bajos, como las superficies completamente negras, tienen un acabado uniforme y sin textura. Estas diferentes tramas aportan variedad estética a la imagen del semitono. El secado rápido y la consistencia oleosa de la tinta vinílica se adaptan perfectamente a la superficie lisa de la plancha de hierro, como soporte último de impresión; además, el acabado es brillante y de gran resistencia gracias a los adhesivos poliméricos. Tercero, morfológicamente, la obra artística presenta *textura visual artificial* en el entramado que simula el desgaste del metal, en las imperfecciones de los relieves y en las pequeñas marcas circulares —a modo de vestigios de las cabezas cónicas de un clavo o tornillo— presentes en cada una de las cuatro esquinas de la placa metálica. Asimismo, se puede apreciar una *textura táctil artificial* lisa en la plancha de hierro como soporte último de impresión.

En lo que respecta a la *línea*, en la composición, esta se hace presente de las siguientes formas: primero, como *contorno*, ya que delimita las letras y los números en color negro, es clara y permite la legibilidad de los elementos, distinguiéndolos claramente del fondo, ya que están perfectamente delimitados en sus contornos. Al mismo tiempo, la *línea* como *contorno*, produce claridad en el relieve ilusorio —que se construye alrededor del texto central— a modo de borde interior; mientras que en la parte superior se acentúan las sombras y en la parte inferior se generan delimitaciones claras con zonas iluminadas. Segundo, la *línea* como *diseño* de la composición es formal por las características simétricas de la disposición, es decir, el espacio se divide en dos partes iguales a través de una

línea vertical. Tercero, la *línea* como *base*, denota una base geométrica en la construcción de los elementos y en la estructura de la composición; pues, el formato del soporte, el borde interior y cada una de las palabras se sustentan en formas geométricas rectangulares.

En consideración al *color*, en la obra artística “11A1038” se utiliza la *técnica* del *grabado*, más específicamente el procedimiento de la serigrafía con pintura vinílica sobre plancha de hierro. Siendo que, en su *polaridad cromática*, el *valor más bajo* se encuentra en las letras y números, así como en la sombra proyectada por el relieve de la parte superior; *el valor medio* se encuentra en las texturas de desgaste del metal; y el *valor más alto* se encuentra en las zonas más iluminadas y sin textura, como en el fondo plateado. Mientras que, en su *brillo*, la *sombra más clara* se encuentra en las zonas más iluminadas que no presentan ninguna textura, como en la cara anterior del relieve que se observa en la parte inferior derecha; las *sombras medias* se encuentran en las texturas de desgaste del metal; y las *sombras más oscuras* son aquellas que se observan en las letras y los números, así como en el ángulo superior izquierdo del borde interior.

En la obra artística el *ritmo* es *morfológico*; específicamente, en la señal *UNDQT* se produce un *ritmo asonante*, ya que se trata de elementos iguales —en este caso letras mayúsculas— que se mueven en una sola dirección, de izquierda a derecha. Asimismo, se puede apreciar *ritmo alternante*, como dos elementos que se mueven en una sola dirección —de izquierda a derecha— en: la señal *01-10-2019*, entre los números y guiones; y en la señal *11A1038*, entre los números y una letra.

Para finalizar la *dimensión compositiva*, en esta obra artística se puede observar que la *armonía* es *morfológica*, ya que la forma dominante es el fondo plateado de la plancha de hierro, la forma de mediación son las texturas de desgaste del metal y las formas tónicas son las letras, los números y el borde del relieve.

Para continuar y finalizar con la *valoración estética*, se desarrolla la *dimensión de contenido* de la obra artística “11A1038”. Iniciando por establecer que, en esta obra, lo *sígnico* es *onírico* porque se ha trabajado un elemento real, la interpretación gráfica de una *placa de identificación para criminales*; sin

embargo, los actos violentos que se condenan no constituyen crímenes en la realidad. De modo que, esta placa simboliza el reconocimiento contextual, personal y temporal de la artista que atentó contra siete lienzos que son entendidos como víctimas de traumatismos incompatibles con la vida, es decir, cadáveres.

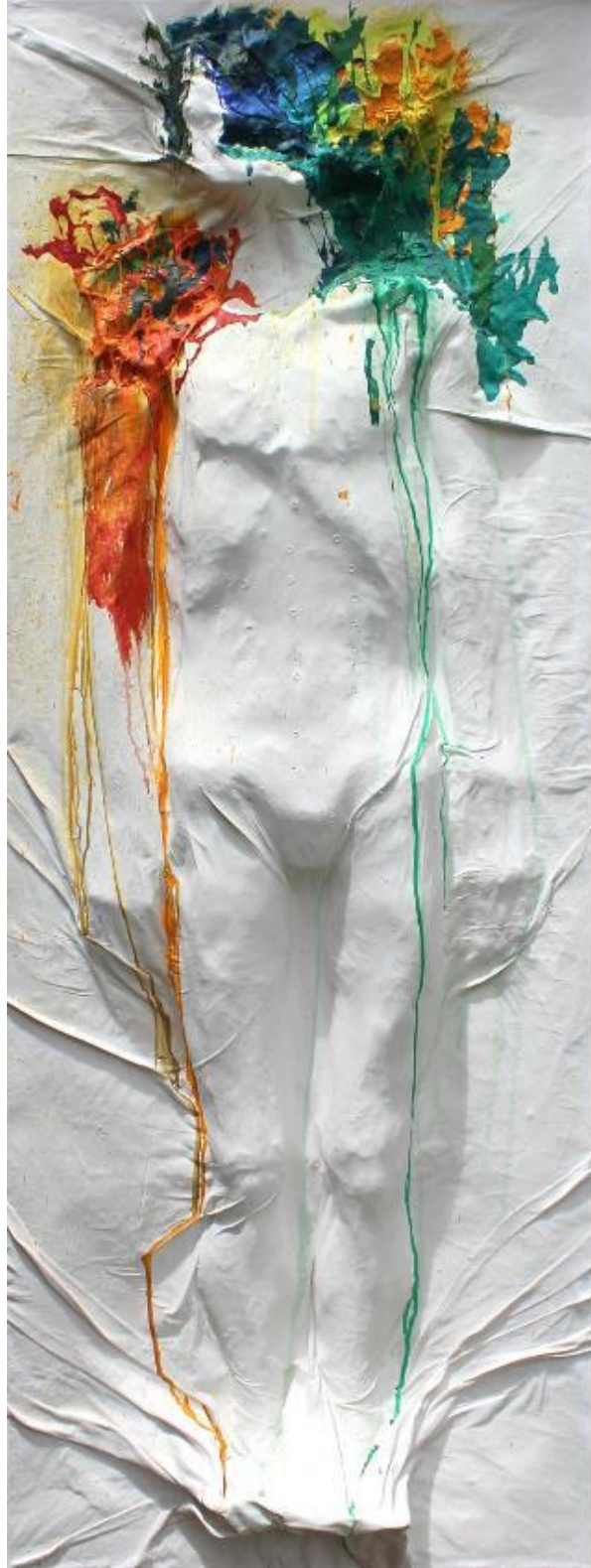
En su *contenido abstracto*, los *datos* como el acrónimo de la institución, el código de estudiante y la fecha son datos que tienen como función simbólica: la asociación entre el reconocimiento contextual, personal y temporal; y la responsabilidad de una acción delictiva cierta o probable de la artista.

Para finalizar con el discurso crítico de esta obra artística, en lo que respecta al *contenido conceptual*, se aborda la *acción delictiva cierta o probable*, porque la presencia de esta obra es el punto de partida para establecer el sentido connotado de la muestra pictórica, ya que tiene por propósito enmarcar la lectura de los siete lienzos —que son el objeto de estudio de esta tesis— como parte de una acción delictiva cierta o probable. Por consiguiente, significa que estos hechos funestos son parte de una investigación forense que intenta establecer las causas y los hechos que condujeron a este desenlace, así como precisar el tipo de agente que produjo el punto y la línea sobre el plano del lienzo. El acrónimo UNQDT y el código 11A1038, vinculan esta acción delictiva a una acción artística; por ende, el análisis interpretativo de las obras artísticas de la exposición pictórica se realiza desde la semiótica y la estética. Es necesario mencionar que el levantamiento de los cadáveres, en el taller de la artista, ya se realizó; estos objetos artísticos fueron transportados a la sala de exposición, lugar en el que entró en acción la labor curatorial y museográfica que codifica cada una de las obras bajo un título, determina la técnica empleada y verifica sus dimensiones en el siguiente orden: alto, ancho y fondo. La fecha de inicio de la exposición individual, 01-10-2019, significa el momento en el que inicia el estudio minucioso de los cuadros-objetos en la galería Blanco y Negro de la Alianza Francesa del Cusco como el lugar bien iluminado que cumple con la imagen arquetípica del cubo blanco como el laboratorio de investigación dedicado a la estética por excelencia. A continuación, se procede con la descripción minuciosa de las características de las lesiones corporales externas y la documentación fotográfica para concluir, estableciendo las causas de la muerte y los mecanismos que las produjeron.

3.3.2. *Obra artística N°2: Aplastamiento encefálico*

**Obra artística 2**

*Aplastamiento encefálico*



### Discurso Crítico

En la obra artística “Aplastamiento encefálico”, se pueden observar cinco iconos simbólicos. Primero, el icono simbólico *lienzo*, es una superficie rectangular en formato vertical que mide 185 cm de alto, 70 cm de ancho y 10 cm de fondo. Se trata de una tela de algodón tensada, que tiene como característica distintiva un acabado plano y sin textura. Tiene dos partes: en primer lugar, la imprimación o base blanca de emulsión de polímero y cola sintética y, en segundo lugar, el soporte de madera con un travesaño central y cuatro cuñas angulares en cada esquina. En la parte central se puede apreciar un volumen antropomorfizado en posición decúbito dorsal; esto quiere decir que, la cabeza, los omoplatos, los codos, el sacro y los talones descansan sobre el bastidor. Alrededor de los relieves más pronunciados, cerca de los pies y en la parte superior, se forman pliegues sobre la superficie de la tela. El relieve antropomorfizado tiene dos áreas visiblemente afectadas, que se pueden observar como amasijos de pigmentos acrílicos filiformes: en el encéfalo y en el hombro derecho. Inicialmente, el icono simbólico *lienzo* significa una tela imprimada, lista para utilizarse; simultáneamente se trata de un lienzo víctima de una acción delictiva cierta o probable. Esto quiere decir que las lesiones traumáticas son severas e incompatibles con la vida; todo ello en una interpretación no convencional. Segundo, el icono simbólico *craquelados* —que se aprecia como grietas que fragmentan la capa de imprimación—, se encuentra alrededor de las lesiones traumáticas, específicamente alrededor del hombro derecho —hasta llegar al torso— y el encéfalo. La forma de los *craquelados* es irregular, ligera y se presenta en las zonas en las que la capa de la base polimérica es más fina. El significado del icono simbólico *craquelados* es red venosa póstuma, fractura o resquebrajamiento de la imprimación. Aunque ciertamente estas lesiones pueden aparecer por malas condiciones en el entorno y la temperatura, su presencia, también es indicio de un accidente mecánico que altera la tensión de la tela generando contracciones dispares de la base polimérica —que en casos graves pueden producir desprendimiento de capas de pintura—, todo ello en una interpretación no convencional. Tercero, el icono simbólico *aplastamiento encefálico* se observa como una gran deformación en el lado izquierdo de la

cabeza del cadáver. Se puede distinguir parte de la mandíbula, empero, el daño es profundo, ya que compromete la integridad encefálica; por lo cual, únicamente, se puede apreciar un gran amasijo de pigmentos acrílicos filiformes de colores: azul ultramarino, azul verdoso, amarillo verdoso, amarillo cromo y amarillo cadmio. También, se puede advertir pintura acrílica líquida y transparente que cae de manera vertical —desde el hombro hasta llegar a la parte inferior del lienzo— siguiendo los surcos de la tela como un fluido. En este sentido, el icono simbólico *aplastamiento encefálico* significa fractura de cráneo —coloquialmente denominada bolsa de nueces—, una extensa lesión hemorrágica producida por aplastamiento que tiene como consecuencia la gran afectación de planos profundos. Por consiguiente, se trata de un traumatismo producido por un agente mecánico contundente que compromete la integridad del encéfalo y ocasiona la pérdida de la vitalidad, todo ello en una interpretación no convencional. Cuarto, el icono simbólico *machacamiento del hombro derecho* se observa como la deformación de la articulación por medio de un amasijo de pigmentos acrílicos filiformes de colores: verde, azul, rojo y anaranjado. Adicionalmente, otra mancha de pintura acrílica diluida se extiende verticalmente siguiendo los surcos de la tela hasta llegar a la parte inferior del lienzo. En atención a lo cual, este icono simbólico significa traumatismo producido por un agente mecánico contundente; esto quiere decir que la laceración de los tejidos del lienzo produce extensas lesiones hemorrágicas de pigmentos acrílicos —que finalmente ocasiona la pérdida de la vitalidad en la extremidad superior derecha— en una interpretación no convencional. Quinto, el icono simbólico *salpicaduras* se observa como manchas formadas por agrupaciones de puntos de pigmento acrílico diluido; especificando, las salpicaduras en el torso son de color amarillo y verde, mientras que alrededor de las lesiones de la cabeza y el hombro son de color amarillo y anaranjado. Este icono simbólico significa indicio de lesiones traumáticas producidas por un agente mecánico contundente con gran afectación de planos profundos —ya que se localizan alrededor de las lesiones— en una interpretación no convencional.

En cuanto a la *valoración sintáctica*, el signo *lienzo* establece una relación abyecta y trágica con los signos: *craquelados*, *aplastamiento encefálico*, *machacamiento del hombro derecho* y *salpicaduras*.

En lo que respecta a la *valoración sintagmática*, en la composición se denotan cinco sintagmas: *lienzo*, *craquelados*, *aplastamiento encefálico*, *machacamiento del hombro derecho* y *salpicaduras*; que juntos connotan muerte.

Ahora bien, para iniciar con la *valoración estética*, se parte por la *dimensión creativa*. La obra artística “Aplastamiento encefálico” pertenece al *género contemporáneo onírico* debido a que se aprecia un lienzo que expresa y comparte la finitud de la existencia humana; cumpliendo así la tercera condición del arte contemporáneo planteada por Alain Badiou. En este sentido, se aborda activamente la crítica hacia la eternidad de la que parecían gozar las obras artísticas hasta el modernismo; por ende, se propone una obra frágil ante factores externos. Es decir, todos los traumatismos son producidos por la artista de manera intencionada y consciente con el objetivo de revelar el espacio submediático del lienzo.

Esta obra artística tiene dos *categorías estéticas*. Primero, lo *abyecto* porque se observan —el *aplastamiento encefálico* y el *machacamiento del hombro derecho*— dos traumatismos que perturban el lienzo y la integridad de su sistema, transformando violentamente su identidad. Debido a la gravedad de los traumatismos, la abyección surge como una rebelión del lienzo contra aquello que ataca violentamente su exterior; los pigmentos acrílicos se oponen al objeto mecánico como una descarga incesable y un sufrimiento brutal; como resultado se separan del cuerpo para ser otro, de esta manera pierden el contorno de la cosa significada para formas nuevas unidades de color y texturas. Segundo, lo *trágico* porque la abyección en sí misma no significa la ausencia de vida; puesto que, lo que en realidad determina esta condición son los traumatismos con gran afectación de planos profundos. Por lo cual, en la obra artística, el lienzo no es meramente un signo, es el real protagonista, pero sobre todo es la víctima mortal de la acción delictiva, cierta o probable, cometida por una artista. Indudablemente, al tratarse de una acción intencionada y consciente, no es una muerte natural, en realidad se trata de un desenlace terrible, funesto y premeditado.

La *técnica* utilizada, en esta obra artística, es *mixta*: emulsión acrílica sobre lienzo con volumen. Por definición, se trata de la utilización de multiplicidad de técnicas o materiales. Por lo cual, este aspecto, también, contempla la introducción de elementos extra pictóricos para aportar mayor interés y variedad. Al establecer un punto de convergencia con el planteamiento de Badiou —sobre el género del arte contemporáneo—, esta definición también está vinculada a multidisciplinariedad, uno de los tres puntos sobre los cuales se establece la crítica al artista como genio creador. En gran medida, esto se debe a que en el arte contemporáneo el gesto artístico ya no es definido por sus medios, lo cual se manifiesta mediante la caída de las fronteras entre las técnicas y disciplinas artísticas. De modo que, en la obra artística “Aplastamiento encefálico” se utiliza el procedimiento de imprimación y tensado tradicional del lienzo, agregándole el volumen antropomorfo modelado en arcilla, para generar el relieve. Todo el proceso se realiza —horizontalmente— sobre una mesa en la que se posicionan el bastidor de madera y la figura modelada; a continuación, se reviste toda la superficie con papel film —material que tendrá la función de aislante y desmoldante— para posteriormente posicionar la tela de algodón, ajustando la forma y el volumen con ayuda de alfileres de cabeza de perla y tachuelas. Se inicia el proceso de imprimación con una mano de cola sintética para formar una capa continua y uniforme; después, se continúa —la imprimación del lienzo— con una base de emulsión de polímero acrílico blanco y cola sintética. Se aplican cuatro capas sucesivas y uniformes de imprimante con una brocha, respetando los tiempos de secado entre capa y capa. Cuando la imprimación se seca por completo, se retira el lienzo con volumen y se realiza el montaje sobre el bastidor —de manera tradicional— con la ayuda de una pistola de grapas. Posteriormente, se aplica la emulsión acrílica entre pintura polimérica y fosfato trisódico. Una mezcla homogénea que conserva el brillo y la textura plástica de secado rápido de los pigmentos sintéticos; además de darle una consistencia maleable, elástica y un acabado volumétrico. El color se aplica yuxtaponiendo capas de emulsión acrílica. Para conservar el volumen y generar la textura filiforme es necesario utilizar una secadora de cabello para crear tensión superficial y evitar que el pigmento siga fluyendo; después de este procedimiento, la emulsión acrílica seca de manera

regular como cualquier pigmento acrílico, sin perder volumen, forma, ni resistencia.

Los *instrumentos* utilizados son: mesa, bastidor de madera, arcilla, reideras, estecas, esponja, hilo de pescar, combo, papel film, alfileres con cabeza de perla, tachuelas, brochas, pinceles, base, látex supermate, cola sintética, pasta elástica, gesso, pistola de grapas, grapas de 6 mm 1/4", acrílico, médium acrílico transparente, aglutinante bórico y secadora de cabello.

La obra artística es de *tendencia informalista*, porque la individualidad y el sentido de libertad de la artista se manifiestan a través de la experimentación técnica y la exaltación de la materia como preocupación esencial. Por medio de esta tendencia se canalizan las sensaciones y las emociones de la autora; en tal sentido, se trata ampliamente la finitud de la existencia humana como un tópico que se traslada a este objeto artístico. Los empastes densos y exaltados de los pigmentos acrílicos —que surgen como brotes de abyección— reflejan la búsqueda de la esencia del arte en la hechura material de la obra artística. Asimismo, en este proceso se evidencia la experimentación técnica como la búsqueda central del planteamiento. Esto se pone de manifiesto en el relieve antropomorfizado, los empastes y las texturas como el resultado de mezclas innovadoras entre pigmentos y aglutinantes. En la obra artística “Aplastamiento encefálico” se pueden distinguir dos zonas muy diferenciadas: el lienzo —liso y monocromático— y las texturas, como gestos y trayectorias de pigmentos saturados que potencian la expresividad. A su vez, el uso del relieve antropomorfizado, sitúa esta obra en el terreno de la esculto-pintura y es un recurso que satisface la necesidad expresiva y constructiva de la artista. Por decirlo así, la nitidez de los contornos está supeditada a los relieves y a las texturas. Además, se utiliza una composición de carácter centrípeto en función de un eje vertical, mismo que establece tensiones centrífugas que, a pesar de circunscribir la obra en sí misma, no la aíslan de lo que le rodea.

Prosiguiendo con la *valoración estética*, se aborda la *dimensión compositiva* de la obra artística “Aplastamiento encefálico”. En relación con el relieve antropomorfizado, se utiliza la *proporción* de la figura humana que adopta un canon de ocho cabezas de alto por dos de ancho. Esta se trata de una proporción

masculina ideal desde una vista frontal que muestra la distribución y disposición de cada elemento anatómico.

Asimismo, esta obra artística posee un *equilibrio de masas por contrapeso*, ya que, si se traza una línea vertical en medio del cuadro, se puede observar que existe simetría en el volumen antropomorfizado; sin embargo, este equilibrio se advierte alterado por dos masas de color en la parte superior. A saber, la masa del lado izquierdo es de menor tamaño, pero se encuentra más próxima al medio, por lo cual su peso es contrarrestado con una segunda masa de mayor tamaño que está ubicada a menor proximidad del medio. En consecuencia, la disposición de las masas, no solo equilibra los pesos, sino también proporciona un resultado más dinámico y activo en la composición. En lo que respecta al *equilibrio cromático*, se continúa la noción de *contrapeso*, partiendo desde la premisa que establece que los colores cálidos poseen un mayor peso visual en comparación a los colores fríos. Por lo cual, aunque el icono simbólico *machacamiento del hombro derecho* es de mayor tamaño, la presencia de colores fríos en su composición logra ser equilibrada por los colores cálidos del icono simbólico *aplastamiento encefálico*.

En cuanto a la *morfología* de la obra artística, se puede observar lo siguiente: primero, el efecto de la *iluminación* es puramente una sensación visual, ya que la luz y la sombra son efectos visuales y luminosos móviles que cambian en relación con la fuente de la luz y el diseño. Por lo cual, las unidades de textura son las que propician el juego de la luz; concretamente, el volumen antropomorfizado y las formas filiformes —de las manchas de pintura— son las que proyectan sombras sobre la superficie material del lienzo. Segundo, la *estructura* del lienzo es de tela de algodón tocuyo delgado de 130 gr. Esto quiere decir, que los granos de la tela son más separados, una característica que hace que el tocuyo sea más flexible y liviano, pero sobre todo favorece la absorción del imprimante. Por lo tanto, la imprimación del lienzo se realiza con una base emulsionada, entre cola sintética y base de polímero acrílico, de color blanco; cuya propiedad esencial es la elasticidad que propicia su alta resistencia a flexiones y enrollamientos. Por lo tanto, teniendo en cuenta los dos aspectos antes mencionados —el gramaje de la tela y la elasticidad del imprimante—, el acabado del lienzo puede ser liso y sin carácter, pero, facilita la creación de volúmenes y texturas —como la generación

del punto y la línea sobre el plano— a modo de lesiones traumáticas que exploran la propia materialidad del soporte pictórico. Por otro lado, la emulsión acrílica está compuesta por pigmento polimérico y fosfato trisódico, una sustancia alcalina suave que se puede controlar con algunos disolventes volátiles, incluido el agua. Cabe mencionar que, al emulsionar los polímeros acrílicos, se adquiere una masilla de consistencia elástica, maleable y de fácil secado; por lo cual, su aplicación debe realizarse mediante la yuxtaposición de colores. La estabilidad de los polímeros acrílicos, coadyuva a la conservación del volumen y de la saturación del color, antes, durante y después del secado. En cambio, el acabado mate o brillante depende completamente de las características del polímero acrílico, mismo que no se ve alterado tras la emulsión. Tercero, morfológicamente, la obra artística presenta diferentes *texturas táctiles*. En primer lugar, en el volumen antropomorfizado, se observa una *textura natural asequible* —que mantiene y no oculta la textura natural de los materiales— en el acabado liso y mate de la tela de algodón imprimada con una base de polímero acrílico blanco. En segundo lugar, en los craquelados alrededor de las dos lesiones traumáticas de gran extensión, se observa una *textura natural modificada* que transforma la tela imprimada mediante un golpe mecánico, pero la mantiene reconocible. En tercer lugar, en cuanto a las masas de color, se reconoce una *textura táctil organizada* que divide los pigmentos acrílicos en manchas de colores yuxtapuestos a modo de filamentos para formar una nueva superficie. Asimismo, se pueden apreciar *texturas visuales espontáneas* en: la mancha de pintura acrílica diluida que se extiende verticalmente siguiendo los surcos de la tela hasta llegar a la parte inferior del lienzo; y en las manchas de pintura —en el icono simbólico *salpicaduras*— que se pueden apreciar como agrupaciones de puntos obtenidos mediante el procedimiento del estarcido.

Compositivamente, el *punto*, como *factura*, se construye de acuerdo a las cualidades de los materiales. Esto quiere decir que —por el modo de aplicación de la materia—, las dos manchas compactas de emulsión acrílica, son dos puntos que generan tensión en la parte superior del lienzo blanco de acabado liso.

La *línea*, como la *fuerza* en la composición, está constituida por la tensión o el desplazamiento activo del elemento y la dirección como la huella material

determinada por el movimiento. En esta obra artística, la *fuerza* inicia en las dos lesiones traumáticas ubicadas en la parte superior del lienzo —a modo de puntos—; en tanto que, el pigmento acrílico diluido se aferra al plano del lienzo y se desplaza —a través de los pliegues de la tela hasta llegar a la parte inferior— dejando huellas materiales que forman líneas verticales que anulan la tensión concéntrica inicial.

En consideración al *color*, en la obra artística “Aplastamiento encefálico”, se utiliza una *técnica mixta*, específicamente la emulsión de pigmento polimérico con fosfato trisódico. En este punto es importante mencionar que, aunque la consistencia del acrílico cambia, la saturación del color y el acabado mate o brillante del pigmento no permutan tras la emulsión. En este sentido, la *temperatura* en la mancha compacta del lado izquierdo es *cálida* porque está conformada por la yuxtaposición de pigmentos anaranjados y rojos; mientras que, la mancha compacta del lado derecho es *fría* porque, en ella, predominan los colores como el verde, el azul verdoso, el azul ultramarino y el amarillo cromo. En tanto, en su *polaridad cromática*, el *valor más alto* se encuentra en la imprimación blanca del lienzo monocromático; el *valor intermedio* está en la mancha compacta izquierda; y el *valor más bajo* se halla en la mancha compacta derecha. Por otra parte, los colores *más saturados* son los pigmentos rojo bermellón, anaranjado, amarillo cadmio, azul ultramarino, azul verdoso y verde. Mientras que, los colores *menos saturados* son los cuaternarios verde y azul. Finalmente, en lo que respecta a su *luminosidad*, la obra artística está protagonizada por un elemento ejecutado en *tinte claro*, el lienzo blanco; en tanto, el *tinte medio* está presente en los pigmentos amarillo cadmio, anaranjado, rojo y verde; y, por último, el *tinte oscuro* se halla en los pigmentos azul ultramarino, azul cuaternario y verde cuaternario.

En la obra artística el *ritmo* es *morfológico*; específicamente, en los iconos simbólicos, *aplastamiento encefálico* y *machacamiento del hombro derecho*, se produce un *ritmo disonante*, ya que los pigmentos yuxtapuestos se mueven en diferentes direcciones a modo de filamentos. Asimismo, se puede apreciar un *ritmo asonante* en las líneas verticales de acrílico diluido, como elementos iguales que se mueven en una sola dirección, hacia la parte inferior del lienzo.

Para finalizar la *dimensión compositiva*, en esta obra artística se puede observar que la *armonía es morfológica*. En ese sentido, la *forma dominante* es el volumen antropomorfizado, la *forma de mediación* es la superficie plana que se extiende hacia el bastidor y las *formas tónicas* son las manchas compactas de pigmento acrílico que se encuentran en la parte superior.

Para continuar y finalizar con la *valoración estética*, se desarrolla la *dimensión de contenido* de la obra artística “Aplastamiento encefálico”. Iniciando por establecer que, en esta obra, lo *sígnico* es *onírico* porque simboliza una acción violenta cierta o probable que lacera gravemente la superficie del lienzo con un agente mecánico contundente. Congruentemente, esta acción tiene por objetivo revelar el espacio submediático a través de dos traumatismos con gran afectación de planos profundos que son incompatibles con la vida.

En su *contenido abstracto*, el *espacio submediático* tiene como función simbólica ser el mensaje del medio que se revela a través de la exaltación de la materialidad del soporte y de los pigmentos acrílicos. Concretamente, esto sucede cuando los fluidos acrílicos brotan —como sangre de un cuerpo que es víctima de un traumatismo violento— de la superficie blanca e imprimada del lienzo.

Para finalizar con el discurso crítico de esta obra artística, en lo que respecta al *contenido conceptual*, se aborda el *lienzo como un signo*. Porque a pesar de portar y ser el soporte de los signos, —ordinariamente— el lienzo no es uno de ellos. Sin embargo, al apartar o suprimir los signos de la superficie, se propicia que el lienzo se convierta en un signo y en el real protagonista de la obra artística. Este ejercicio de desplazamiento, aborda un problema mediático-ontológico que propone que el medio se convierta en el mensaje para revelar el espacio submediático. Se trata de un proceso liberador que reduce, destruye y elimina con violencia el exterior de un lienzo antropomorfizado mediante laceraciones con gran afectación de planos profundos que lo convierten en un cadáver que connota muerte. Pues el cadáver —en sí mismo— es un signo auténtico y veraz del espacio submediático. Además, esta asociación tiene un aspecto “visual”, ya que bajo condiciones climáticas específicas se propicia la saponificación o adipocira que le da al occiso la apariencia de “muñeco de yeso”, una descripción que calza perfectamente con la apariencia de este lienzo.

**3.3.3. Obra artística N°3: Hemorragia externa por agente cortante**

**Obra artística 3**

*Hemorragia externa por agente cortante*



### Discurso Crítico

En la obra artística “Hemorragia externa por agente cortante”, se puede observar cinco iconos simbólicos y un icono. Primero, el icono simbólico *lienzo*, es una superficie rectangular en formato vertical que mide 185 cm de alto, 70 cm de ancho y 10 cm de fondo. Se trata de una tela de algodón tensada, que tiene como característica distintiva un acabado plano y sin textura. Tiene dos partes: en primer lugar, la imprimación o base blanca de emulsión de polímero y cola sintética y, en segundo lugar, el soporte de madera con un travesaño central y cuatro cuñas angulares en cada esquina. En la parte central se puede apreciar un volumen antropomorfizado —con los brazos mutilados y extendidos horizontalmente— en posición decúbito dorsal; esto quiere decir que, la cabeza, los omoplatos, el sacro y los talones descansan sobre el bastidor. Alrededor de los relieves más pronunciados, cerca de los pies y en la parte superior, se forman pliegues sobre la superficie de la tela. Inicialmente, el icono simbólico *lienzo* significa una tela imprimada, lista para utilizarse; simultáneamente se trata de un lienzo víctima de una acción delictiva cierta o probable. Esto significa que las lesiones traumáticas producidas por el agente cortante son severas e incompatibles con la vida; todo ello en una interpretación no convencional. Segundo, el icono simbólico *corte en la tela*, surge en disposición horizontal a la altura de la garganta. Tiene forma de huso, esto quiere decir que sus extremos se hallan en ángulo agudo y sus bordes no están contundidos. Por lo cual, significa herida por agente cortante de un solo filo que actúa por apoyo y deslizamiento sobre el lienzo, seccionando los tejidos de la trama y urdimbre en una interpretación no convencional. Tercero, el icono simbólico *fluido acrílico* se observa como un brote profuso desde el corte de la garganta. Se trata de un amasijo de pigmentos acrílicos de colores: azul ultramarino, azul verdoso, amarillo verdoso y rojo. También, se puede advertir pintura acrílica diluida que cae de manera vertical —siguiendo los surcos de la tela— desde la garganta, a través del pecho y de las piernas hasta llegar a la parte inferior. En este sentido, el icono simbólico *fluido acrílico* significa hemorragia externa, ya que predomina la extensión superficial sobre la profundidad; por lo cual, se produce un sangrado profuso y externo de fluidos acrílicos, todo ello en una interpretación no convencional. Cuarto, el

icono simbólico *salpicaduras* se observa como manchas formadas por agrupaciones de puntos de pigmento acrílico diluido; especificando, se encuentran alrededor de la lesión en el cuello y son de color amarillo cadmio. Este icono simbólico significa indicio de una lesión traumática producida por un agente cortante de un solo filo en una interpretación no convencional. Quinto, el icono simbólico, *craquelados* —que se aprecia como grietas que fragmentan la capa de imprimación—, tiene forma concéntrica o radial. Se encuentran alrededor de las abolladuras como lesiones traumáticas que se pueden observar en varias zonas como: el rostro, el costado izquierdo —a la altura del torso— y en la parte inferior izquierda. El significado del icono simbólico *craquelados* es red venosa póstuma, fractura o resquebrajamiento de la imprimación. Aunque ciertamente estas lesiones pueden aparecer por malas condiciones en el entorno y la temperatura, su presencia, también es indicio de un accidente mecánico que altera la tensión de la tela generando contracciones dispares de la base polimérica —que en casos graves pueden producir desprendimiento de capas de pintura—, todo ello en una interpretación no convencional. Sexto, el icono *abolladuras* se aprecia como hundimientos en el relieve de la tela. En relación con eso, se generan arrugas angulares en: el rostro, al lado izquierdo del torso y en la parte inferior izquierda del lienzo. Por lo cual, este icono significa creep, una condición producida por un golpe contundente que ocasiona la pérdida de elasticidad y el deslizamiento de las fibras que se deforman irreversiblemente en una interpretación convencional.

En cuanto a la *valoración sintáctica*, el signo *lienzo* establece una relación abyecta y trágica con los signos: *corte en la tela*, *fluido acrílico*, *salpicaduras*, *abolladuras* y *craquelados*.

En lo que respecta a la *valoración sintagmática*, en la composición se denotan seis sintagmas: *corte en la tela*, *fluido acrílico*, *salpicaduras*, *abolladuras* y *craquelados*; que juntos connotan muerte.

Ahora bien, para iniciar con la *valoración estética*, se parte por la *dimensión creativa*. La obra artística “Hemorragia externa por agente cortante” pertenece al *género contemporáneo onírico* debido a que se aprecia un lienzo que expresa y comparte la finitud de la existencia humana; cumpliendo así una de las condiciones del arte contemporáneo planteada por Alain Badiou. En este sentido,

se aborda activamente la crítica hacia la eternidad de la que parecían gozar las obras artísticas hasta el modernismo; por ende, se propone una obra frágil ante factores externos. Es decir, el corte es producido por la artista de manera intencionada y consciente con el objetivo de revelar el espacio submediático del lienzo.

La obra artística tiene dos *categorías estéticas*. Primero, lo *abyecto* porque se observa —un *corte en la tela* que produce una abundante hemorragia externa— un traumatismo que perturba el lienzo y la integridad de su sistema, transformando violentamente su identidad. Debido a la gravedad del traumatismo, la abyección surge como una rebelión del lienzo contra aquello que ataca violentamente su exterior; los pigmentos acrílicos se oponen al objeto cortante de un solo filo como una descarga incesable y un sufrimiento brutal; como resultado se separan del cuerpo para ser otro, de esta manera pierden el contorno de la cosa significada para formas nuevas unidades de color y texturas. Segundo, lo *trágico* porque la abyección en sí misma no significa la ausencia de vida; puesto que, lo que en realidad determina esta condición es la profusa hemorragia. Por lo cual, en la obra artística, el lienzo no es meramente un signo, es el real protagonista, pero sobre todo es la víctima mortal de la acción delictiva, cierta o probable, cometida por una artista. Indudablemente, al tratarse de una acción intencionada y consciente, no es una muerte natural, en realidad se trata de un desenlace terrible, funesto y premeditado.

La *técnica* utilizada, en esta obra artística, es *mixta*: emulsión acrílica sobre lienzo con volumen. Por definición, se trata de la utilización de multiplicidad de técnicas o materiales. Por lo cual, este aspecto, también, contempla la introducción de elementos extra pictóricos para aportar mayor interés y variedad. Al establecer un punto de convergencia con el planteamiento de Badiou —sobre el género del arte contemporáneo—, esta definición también está vinculada a multidisciplinariedad, uno de los tres puntos sobre los cuales se establece la crítica al artista como genio creador. En gran medida, esto se debe a que en el arte contemporáneo el gesto artístico ya no es definido por sus medios, lo cual se manifiesta mediante la caída de las fronteras entre las técnicas y disciplinas artísticas. De modo que, en la obra artística “Hemorragia externa por agente

cortante” se utiliza el procedimiento de imprimación y tensado tradicional del lienzo, agregándole el volumen antropomorfo modelado en arcilla, para generar el relieve. Todo el proceso se realiza —horizontalmente— sobre una mesa en la que se posicionan el bastidor de madera y la figura modelada; a continuación, se reviste toda la superficie con papel film —material que tendrá la función de aislante y desmoldante— para posteriormente posicionar la tela de algodón, ajustando la forma y el volumen con ayuda de alfileres de cabeza de perla y tachuelas. Se inicia el proceso de imprimación con una mano de cola sintética para formar una capa continua y uniforme; después, se continúa —la imprimación del lienzo— con una base de emulsión de polímero acrílico blanco y cola sintética. Se aplican cuatro capas sucesivas y uniformes de imprimante con una brocha, respetando los tiempos de secado entre capa y capa. Cuando la imprimación se seca por completo, se retira el lienzo con volumen y se realiza el montaje sobre el bastidor —de manera tradicional— con la ayuda de una pistola de grapas. Posteriormente, se aplica la emulsión acrílica entre pintura polimérica y fosfato trisódico. Una mezcla homogénea que conserva el brillo y la textura plástica de secado rápido de los pigmentos sintéticos; además de darle una consistencia maleable, elástica y un acabado volumétrico. El color se aplica yuxtaponiendo capas de emulsión acrílica. Para conservar el volumen y generar la textura filiforme es necesario utilizar una secadora de cabello para crear tensión superficial y evitar que el pigmento siga fluyendo; después de este procedimiento, la emulsión acrílica seca de manera regular como cualquier pigmento acrílico, sin perder volumen, forma, ni resistencia.

Los *instrumentos* utilizados son: mesa, bastidor de madera, arcilla, reideras, estecas, esponja, hilo de pescar, cutter, papel film, alfileres con cabeza de perla, tachuelas, brochas, pinceles, base, látex supermate, cola sintética, pasta elástica, gesso, pistola de grapas, grapas de 6 mm 1/4", acrílico, médium acrílico transparente, aglutinante bórico y secadora de cabello.

La obra artística es de *tendencia informalista*, porque la individualidad y el sentido de libertad de la artista se manifiestan a través de la experimentación técnica y la exaltación de la materia como preocupación esencial. Por medio de esta tendencia se canalizan las sensaciones y las emociones de la autora; en tal

sentido, se trata ampliamente la finitud de la existencia humana como un tópico que se traslada a este objeto artístico. Los empastes densos y exaltados de los pigmentos acrílicos —que surgen como brotes de abyección— reflejan la búsqueda de la esencia del arte en la hechura material de la obra artística. Asimismo, en este proceso se evidencia la experimentación técnica como la búsqueda central del planteamiento. Esto se pone de manifiesto en el relieve antropomorfizado, los empastes y las texturas como resultado de mezclas innovadoras entre pigmentos y aglutinantes. En la obra artística “Hemorragia externa por agente cortante” se pueden distinguir dos zonas muy diferenciadas: el lienzo —liso y monocromático— y las texturas, como gestos y trayectorias del pigmento saturados que potencian la expresividad. A su vez, el uso del relieve antropomorfizado, sitúa esta obra en el terreno de la esculto-pintura y es un recurso que satisface la necesidad expresiva y constructiva de la artista. Por decirlo así, la nitidez de los contornos está supeditada a los relieves y a las texturas. Además, se utiliza una composición de carácter centrípeto en función a un eje vertical, estableciendo tensiones centrífugas que, a pesar de circunscribir la obra en sí misma, no la aíslan de lo que le rodea.

Prosiguiendo con la *valoración estética*, se aborda la *dimensión compositiva*, de la obra artística “Hemorragia externa por agente cortante”. En relación con el relieve antropomorfizado, se utiliza la *proporción* de figura humana que adopta un canon de ocho cabezas de alto por dos de ancho. Esta se trata de una proporción masculina ideal desde una vista frontal que muestra la distribución y disposición de cada elemento anatómico.

Asimismo, esta obra artística posee un *equilibrio de masas perfecto*, ya que, si se traza una línea vertical en medio del cuadro, se puede observar que existe una simetría en el volumen antropomorfizado, que es continuada por la masa de pigmentos filiformes y el pigmento acrílico diluido. En suma, gracias a esto se obtiene un resultado estético regular, aunque monótono. En lo que respecta al color, esta obra artística, posee un *equilibrio cromático por contrapeso*. Partiendo desde la premisa que establece que los colores cálidos poseen un mayor peso visual en comparación a los colores fríos, el color amarillo cromo —que se

extiende como masa pictórica, pintura diluida y salpicaduras— es contrarrestado por los colores azul ultramarino, verde y verde cuaternario.

En cuanto a la *morfología* de la obra artística, se puede observar lo siguiente: primero, el efecto de la *iluminación* es puramente una sensación visual, ya que la luz y la sombra son efectos visuales y luminosos móviles que cambian en relación con la fuente de la luz y el diseño. Por lo cual, las unidades de textura son las que propician el juego de la luz; concretamente, el volumen antropomorfizado y las formas filiformes —de las manchas de pintura— son las que proyectan sombras sobre la superficie material del lienzo. Segundo, la *estructura* del lienzo es de tela de algodón tocuyo delgado de 130 gr. Esto quiere decir, que los granos de la tela son más separados, una característica que hace que el tocuyo sea más flexible y liviano, pero sobre todo favorece la absorción del imprimante. Por lo tanto, la imprimación del lienzo se realiza con una base emulsionada, entre cola sintética y base de polímero acrílico, de color blanco; cuya propiedad esencial es la elasticidad que propicia su alta resistencia a flexiones y enrollamientos. Por lo tanto, teniendo en cuenta los dos aspectos antes mencionados —el gramaje de la tela y la elasticidad del imprimante—, el acabado del lienzo puede ser liso y sin carácter, pero, facilita la creación de volúmenes y texturas —como la generación del punto y la línea sobre el plano— a modo de lesiones traumáticas que exploran la propia materialidad del soporte pictórico. Por otro lado, la emulsión acrílica está compuesta por pigmento polimérico y fosfato trisódico, una sustancia alcalina suave que se puede controlar con algunos disolventes volátiles, incluido el agua. Cabe mencionar que, al emulsionar los polímeros acrílicos, se adquiere una masilla de consistencia elástica, maleable y de fácil secado; por lo cual, su aplicación debe realizarse mediante la yuxtaposición de colores. La estabilidad de los polímeros acrílicos, coadyuva a la conservación del volumen y de la saturación del color, antes, durante y después del secado. En cambio, el acabado mate o brillante depende completamente de las características del polímero acrílico, mismo que no se ve alterado tras la emulsión. Tercero, morfológicamente, la obra artística presenta diferentes *texturas táctiles*. En primer lugar, en el volumen antropomorfizado, se observa una *textura natural asequible* —que mantiene y no oculta la textura natural de los materiales— en el acabado

liso y mate de la tela de algodón imprimada con una base de polímero acrílico blanco. En segundo lugar, en los *craquelados* alrededor de las *abolladuras* y en los pliegues de la tela —que se generan alrededor del volumen— se observa una *textura natural modificada* que transforma la tela mediante un golpe mecánico, pero la mantiene reconocible. En tercer lugar, en cuanto a las masas de color, se reconoce una *textura táctil organizada* que divide los pigmentos acrílicos en manchas de colores yuxtapuestos a modo de filamentos para formar una nueva superficie. Asimismo, se pueden apreciar *texturas visuales espontáneas* en: mancha de pintura acrílica diluida que surge a la altura del corte en el cuello y se extiende verticalmente siguiendo los surcos de la tela hasta llegar a la parte inferior del lienzo; y en las manchas de pintura —en el icono simbólico *salpicaduras*— que se pueden apreciar como agrupaciones de puntos obtenidos mediante el procedimiento del estarcido.

Compositivamente, el *punto*, como *factura*, se construye de acuerdo con las cualidades de los materiales. Esto quiere decir que depende de la relación exterior de los elementos entre sí y con el plano básico. Por lo cual, se deben considerar tres factores para analizar el icono simbólico *abolladuras* como un punto. Primero, las características del plano básico, en este caso un lienzo liso, plástico y flexible. Segundo, el tipo de la herramienta, presumiblemente un objeto contundente biológico como un puño. Tercero, el modo de aplicación del material, que por las características del hundimiento o creep como tensión concéntrica, se trata de un agente mecánico contundente.

La *línea*, como la *fuerza* en la composición, está constituida por la tensión o el desplazamiento activo del elemento y la dirección como la huella material determinada por el movimiento. En esta obra artística, la *fuerza* inicia en el amasijo de pigmentos acrílicos que brotan del icono simbólico *corte en la tela*; se trata de filamentos que se mueven en diferentes direcciones, teniendo como eje concéntrico el corte horizontal a la altura del cuello. Teniendo en cuenta que la línea vertical es la forma más limpia de la infinita y cálida posibilidad de movimiento, el pigmento acrílico diluido se aferra al plano del lienzo y se desplaza por la fuerza de gravedad —hasta llegar a la parte inferior—, dejando huellas materiales que forman líneas verticales que anulan la tensión concéntrica

inicial. Vale decir, que los bordes exteriores de estas líneas, son a su vez dos líneas exteriores e independientes con aristas dentadas que evocan sensaciones táctiles que remiten a la textura lisa pero desprolija del lienzo.

En consideración al *color*, en la obra artística “Hemorragia externa por agente cortante”, se utiliza una *técnica mixta*, específicamente la emulsión de pigmento polimérico con fosfato trisódico. En este punto es importante mencionar que, aunque la consistencia del acrílico cambia, la saturación del color y el acabado mate o brillante del pigmento no permutan tras la emulsión. En este sentido, la *temperatura* del icono simbólico *fluido acrílico* —como una mancha compacta de pigmentos—, posee colores *cálidos* como el amarillo cadmio y el rojo bermellón en el lado izquierdo y colores *fríos* como el azul ultramarino, verde y verde cuaternario en el lado derecho. En tanto, en su *polaridad cromática*, el *valor más alto* se encuentra en la imprimación blanca del lienzo monocromático; el *valor intermedio* está en lado izquierdo de la mancha de pintura a la altura del cuello; y el *valor más bajo* se halla en el lado derecho de la mancha. Por otra parte, los colores *más saturados* son el amarillo cadmio, rojo bermellón, azul ultramarino y verde. Mientras que, el color *menos saturado* es el verde cuaternario. Finalmente, en lo que respecta a su *luminosidad*, la obra artística está protagonizada por un elemento ejecutado en *tinte claro*, el lienzo blanco; en tanto, el *tinte medio* está presente en los pigmentos amarillo cadmio, verde y rojo bermellón; y, por último, el *tinte oscuro* se halla en los pigmentos azul ultramarino y verde cuaternario.

En la obra artística el *ritmo* es *morfológico*; específicamente, en el icono simbólico, *corte en la tela*, se produce un *ritmo disonante*, ya que los pigmentos yuxtapuestos se mueven en diferentes direcciones a modo de filamentos. Asimismo, se puede apreciar un *ritmo asonante* en las líneas verticales de acrílico diluido, como elementos iguales que se mueven en una sola dirección, hacia la parte inferior del lienzo.

Para finalizar la *dimensión compositiva*, en esta obra artística se puede observar que la *armonía* es *morfológica*. En ese sentido, la *forma dominante* es el volumen antropomorfizado, la *forma de mediación* es la superficie plana que se extiende hacia el bastidor y las *formas tónicas* son las manchas compactas de pigmento acrílico que se encuentran en la parte superior, a la altura del cuello.

Para continuar y finalizar con la *valoración estética*, se desarrolla la *dimensión de contenido* de la obra artística “Hemorragia externa por agente cortante”. Iniciando por establecer que, en esta obra, lo *signico* es *onírico* porque simboliza una acción violenta cierta o probable que lacera gravemente la superficie del lienzo con un agente mecánico cortante de un solo filo. Congruentemente, esta acción tiene por objetivo revelar el espacio submediático a través de un corte horizontal que genera una profusa hemorragia de pigmentos acrílicos que es incompatible con la vida.

En su *contenido abstracto*, el *espacio submediático* tiene como función simbólica ser el mensaje del medio que se revela a través de la exaltación de la materialidad del soporte y de los pigmentos acrílicos. Concretamente, esto sucede cuando los fluidos acrílicos brotan —como sangre de un cuerpo que es víctima de un traumatismo violento— de la superficie blanca e imprimada del lienzo.

Para finalizar con el discurso crítico de esta obra artística, en lo que respecta al *contenido conceptual*, se aborda el *lienzo como un signo*. Porque a pesar de portar y ser el soporte de los signos, —ordinariamente— el lienzo no es uno de ellos. Sin embargo, al apartar o suprimir los signos de la superficie, se propicia que el lienzo se convierta en un signo y en el real protagonista de la obra artística. Este ejercicio de desplazamiento, aborda un problema mediático-ontológico que propone que el medio se convierta en el mensaje para revelar el espacio submediático. Se trata de un proceso liberador que reduce, destruye y elimina con violencia el exterior de un lienzo antropomorfizado mediante laceraciones con gran afectación de planos profundos que lo convierten en un cadáver que connota muerte. Pues el cadáver —en sí mismo— es un signo auténtico y veraz del espacio submediático. Además, esta asociación tiene un aspecto “visual”, ya que bajo condiciones climáticas específicas se propicia la saponificación o adipocira que le da al occiso la apariencia de “muñeco de yeso”, una descripción que calza perfectamente con la apariencia de este lienzo.

**3.3.4. Obra artística N°4: Agente mecánico punzocortocontundente**

**Obra artística 4**

*Agente mecánico punzocortocontundente*



### Discurso Crítico

En la obra artística “Agente mecánico punzocortocontundente”, se pueden observar seis íconos simbólicos y un icono. Primero, el icono simbólico *lienzo*, es una superficie rectangular en formato vertical que mide 185 cm de alto, 70 cm de ancho y 10 cm de fondo. Se trata de una tela de algodón tensada, que tiene como característica distintiva un acabado plano y sin textura. Tiene dos partes: en primer lugar, la imprimación o base blanca de emulsión de polímero y cola sintética y, en segundo lugar, el soporte de madera con un travesaño central y cuatro cuñas angulares en cada esquina. En la parte central se puede apreciar un volumen antropomorfizado en posición decúbito dorsal; esto quiere decir que, la cabeza, los omoplatos, los codos, el sacro y los talones descansan sobre el bastidor. Alrededor de los relieves más pronunciados, cerca de los pies y en la parte superior, se forman pliegues sobre la superficie de la tela. El relieve antropomorfizado tiene la cabeza levantada e inclinada hacia la derecha y presenta cortes de menor o mayor afectación, como se detallan a continuación: un corte vertical en el lado izquierdo del rostro, siete cortes en el pecho, tres cortes en el abdomen y un corte profundo en la pierna. Inicialmente, el icono simbólico *lienzo* significa una tela imprimada, lista para utilizarse; simultáneamente se trata de un lienzo víctima de una acción delictiva cierta o probable. Esto significa que las lesiones traumáticas producidas por un agente mecánico punzocortocontundente son severas e incompatibles con la vida; todo ello en una interpretación no convencional. Segundo, el icono simbólico *corte vertical de gran extensión* que se encuentra en la parte superior izquierda del lienzo e inicia en la frente y termina en el cuello. Gracias a esta incisión, se puede observar la cara anterior del lienzo que presenta pigmento acrílico azul ultramarino de gran densidad. De la misma manera, se puede percibir: los músculos del cuello —parcialmente cubiertos por un fluido acrílico anaranjado— en color verde y rojo, la ausencia del globo ocular, parte del cráneo, el maxilar superior e inferior y las piezas dentales en colores amarillo, amarillo anaranjado, anaranjado y rojo. El significado del icono simbólico *corte vertical de gran extensión* es herida por contusión en el encéfalo, misma que es producida por un agente punzocortocontundente que combina la penetración por punta, el corte por filo y la contusión por la fuerza. Se trata de una

herida irregular de bordes contundidos que despega varios planos de trama y urdimbre seccionando la tela del lienzo. Esto se evidencia en la gran afectación de planos profundos y el desprendimiento dermoepidérmico que proporciona un acceso privilegiado al interior y a la cara posterior del lienzo, todo ello en una interpretación no convencional. Tercero, el icono simbólico, *once perforaciones en el lienzo*, se observa como un conjunto de cortes horizontales y diagonales, de los cuales brota pigmento acrílico diluido que forman líneas verticales.

Puntualizando, en el torso se encuentran siete cortes en color amarillo, rojo, violeta, rojo violáceo, verde y azul verdoso; en el abdomen, tres perforaciones en color rojo, anaranjado y amarillo; y en la pierna —en el lado derecho del lienzo— una gran perforación de color amarillo, anaranjado y rojo. El significado de este icono simbólico es heridas producidas por un agente punzocortocontundente. Por la magnitud de las lesiones, —presumiblemente— se trata de un cuchillo de tres centímetros de ancho que combina la penetración por punta, el corte por filo y la contusión por la fuerza impresa. Consecuentemente, las hemorragias internas y externas se producen de acuerdo al grado de penetración, todo ello en una interpretación no convencional. Cuarto, el icono simbólico *manchas alrededor de las perforaciones*, se localizan alrededor de las once incisiones punzocortocontundentes y provienen del interior como pequeños puntos de pigmento que atraviesan ciertas zonas del tejido del lienzo que no se han sellado completamente con la imprimación. El significado de este icono simbólico es equimosis, se trata de lesiones que producen la extravasación o escape de líquidos y fluidos acrílicos desde el interior del tejido, ocasionando manchas de color, todo ello en una interpretación no convencional. Quinto, el icono simbólico *perforación en el pecho* se localiza —al lado derecho del lienzo— en el pectoral izquierdo del cadáver. Se trata de una gran mancha de acrílico, de color azul ultramarino y azul verdoso, que proviene del interior del tejido del lienzo. Su significado es lesión de gran profundidad que laceró gravemente el corazón y generó una hemorragia interna que trasciende como una gran mancha de color hacia la superficie, todo ello en una interpretación no convencional. Sexto, el icono simbólico *craquelados* —que se aprecia como grietas de forma concéntrica o radial que fragmentan la capa de imprimación—, se encuentra alrededor de las

abolladuras en el torso y el abdomen como lesiones producidas por la contundencia. El significado del icono simbólico *craquelados* es red venosa póstuma, fractura o resquebrajamiento de la imprimación. Aunque ciertamente estas lesiones pueden aparecer por malas condiciones en el entorno y la temperatura, su presencia, también es indicio de un accidente mecánico que altera la tensión de la tela generando contracciones disparejas de la base polimérica — que es más susceptible a sufrir craquelados debido a su falta de absorbencia y acabado mate o magro— que en casos graves pueden producir desprendimiento de capas de pintura, todo ello en una interpretación no convencional. Séptimo, el icono *abolladuras*, se aprecia como hundimientos en el relieve de la tela que generan arrugas angulares alrededor de las perforaciones en el torso, abdomen y en el costado izquierdo a la altura del muslo. Su significado es creep, se trata de lesiones producidas por golpes contundentes que ocasionan la pérdida de elasticidad y el deslizamiento de las fibras que se deforman irreversiblemente, en una interpretación convencional.

En cuanto a la *valoración sintáctica*, el signo *lienzo* establece una relación abyecta y trágica con los signos: *corte vertical de gran extensión*, *once perforaciones en el lienzo*, *manchas alrededor de las perforaciones*, *perforación en el pecho*, *abolladuras* y *craquelados*.

En lo que respecta a la *valoración sintagmática*, en la composición se denotan cinco sintagmas: *lienzo*, *corte vertical de gran extensión*, *once perforaciones en el lienzo*, *manchas alrededor de las perforaciones*, *perforación en el pecho*, *abolladuras* y *craquelados*; que juntos connotan muerte.

Ahora bien, para iniciar con la *valoración estética*, se parte por la *dimensión creativa*. La obra artística “Agente mecánico punzocortocontundente” pertenece al *género contemporáneo onírico* debido a que se aprecia un lienzo que expresa y comparte la finitud de la existencia humana; cumpliendo así la tercera condición del arte contemporáneo planteada por Alain Badiou. En este sentido, se aborda activamente la crítica hacia la eternidad de la que parecían gozar las obras artísticas hasta el modernismo; por ende, se propone una obra frágil ante factores externos. Es decir, todos los traumatismos son producidos por la artista de manera

intencionada y consciente con el objetivo de revelar el espacio submediático del lienzo.

Esta obra artística tiene dos *categorías estéticas*. Primero, lo *abyecto* porque se observan perforaciones —producidas por un agente mecánico punzocortocontundente— que varían en profundidad y extensión y perturban el lienzo y la integridad de su sistema, transformando violentamente su identidad. Puntualmente se puede mencionar: la herida por contusión en el encéfalo, con el consecuente desprendimiento dermoepidérmico; las once perforaciones en el pecho, abdomen y pierna con presencia de equimosis, hemorragia interna y externa; y finalmente los craquelados y el creep. Subsecuentemente a la gravedad de los traumatismos, la abyección surge como una rebelión del lienzo contra aquello que ataca violentamente su exterior; los pigmentos acrílicos se oponen al objeto mecánico como una descarga incesable y un sufrimiento brutal; como resultado se separan del cuerpo para ser otro, de esta manera pierden el contorno de la cosa significada para formas nuevas unidades de color y texturas. Segundo, lo *trágico* porque la abyección en sí misma no significa la ausencia de vida; puesto que, lo que en realidad determina esta condición son los traumatismos con gran afectación de planos profundos. Por lo cual, en la obra artística, el lienzo no es meramente un signo, es el real protagonista, pero sobre todo es la víctima mortal de la acción delictiva, cierta o probable, cometida por una artista. Indudablemente, al tratarse de una acción intencionada y consciente, no es una muerte natural, en realidad se trata de un desenlace terrible, funesto y premeditado.

La *técnica* utilizada, en esta obra artística, es *mixta*: emulsión acrílica sobre lienzo con volumen. Por definición, se trata de la utilización de multiplicidad de técnicas o materiales. Por lo cual, este aspecto, también, contempla la introducción de elementos extra pictóricos para aportar mayor interés y variedad. Al establecer un punto de convergencia con el planteamiento de Badiou —sobre el género del arte contemporáneo—, esta definición también está vinculada a multidisciplinariedad, uno de los tres puntos sobre los cuales se establece la crítica al artista como genio creador. En gran medida, esto se debe a que en el arte contemporáneo el gesto artístico ya no es definido por sus medios, lo cual se

manifiesta mediante la caída de las fronteras entre las técnicas y disciplinas artísticas. De modo que, en la obra artística “Agente mecánico punzocortocontundente” se utiliza el procedimiento de imprimación y tensado tradicional del lienzo, agregándole el volumen antropomorfo modelado en arcilla, para generar el relieve. Todo el proceso se realiza —horizontalmente— sobre una mesa en la que se posicionan el bastidor de madera y la figura modelada; a continuación, se reviste toda la superficie con papel film —material que tendrá la función de aislante y desmoldante— para posteriormente posicionar la tela de algodón, ajustando la forma y el volumen con ayuda de alfileres de cabeza de perla y tachuelas. Se inicia el proceso de imprimación con una mano de cola sintética para formar una capa continua y uniforme; después, se continúa —la imprimación del lienzo— con una base de emulsión de polímero acrílico blanco y cola sintética. Se aplican cuatro capas sucesivas y uniformes de imprimante con una brocha, respetando los tiempos de secado entre capa y capa. Cuando la imprimación se seca por completo, se retira el lienzo con volumen y se realiza el montaje sobre el bastidor —de manera tradicional— con la ayuda de una pistola de grapas. Posteriormente, se aplica la emulsión acrílica entre pintura polimérica y fosfato trisódico. Una mezcla homogénea que conserva el brillo y la textura plástica de secado rápido de los pigmentos sintéticos; además de darle una consistencia maleable, elástica y un acabado volumétrico. El color se aplica yuxtaponiendo capas de emulsión acrílica. Para conservar el volumen y generar la textura es necesario utilizar una secadora de cabello para crear tensión superficial y evitar que el pigmento siga fluyendo; después de este procedimiento, la emulsión acrílica seca de manera regular como cualquier pigmento acrílico, sin perder volumen, forma, ni resistencia.

Los *instrumentos* utilizados son: mesa, bastidor de madera, arcilla, reideras, estecas, esponja, hilo de pescar, cuchillo, papel film, alfileres con cabeza de perla, tachuelas, brochas, pinceles, base, látex supermate, cola sintética, pasta elástica, gesso, pistola de grapas, grapas de 6 mm 1/4", acrílico, médium acrílico transparente, aglutinante bórico y secadora de cabello.

La obra artística es de *tendencia informalista*, porque la individualidad y el sentido de libertad de la artista se manifiestan a través de la experimentación

técnica y la exaltación de la materia como preocupación esencial. Por medio de esta tendencia se canalizan las sensaciones y las emociones de la autora; en tal sentido, se trata ampliamente la finitud de la existencia humana como un tópico que se traslada a este objeto artístico. Los empastes densos y exaltados de los pigmentos acrílicos —que surgen como brotes de abyección— reflejan la búsqueda de la esencia del arte en la hechura material de la obra artística. Asimismo, en este proceso se evidencia la experimentación técnica como la búsqueda central del planteamiento. Esto se pone de manifiesto en el relieve antropomorfizado, los empastes y las texturas como el resultado de mezclas innovadoras entre pigmentos y aglutinantes. En la obra artística “Agente mecánico punzocortocontundente” se pueden distinguir dos zonas muy diferenciadas: el lienzo —liso y monocromático— y las texturas, como gestos y trayectorias de pigmentos saturados que potencian la expresividad. A su vez, el uso del relieve antropomorfizado, sitúa esta obra en el terreno de la escultopintura y es un recurso que satisface la necesidad expresiva y constructiva de la artista. Por decirlo así, la nitidez de los contornos está supeditada a los relieves y a las texturas. Además, se utiliza una composición de carácter centrípeto en función de un eje vertical, mismo que establece tensiones centrífugas que, a pesar de circunscribir la obra en sí misma, no la aíslan de lo que le rodea.

Prosiguiendo con la *valoración estética*, se aborda la *dimensión compositiva* de la obra artística “Agente mecánico punzocortocontundente”. En relación con el relieve antropomorfizado, se utiliza la *proporción* de la figura humana que adopta un canon de ocho cabezas de alto por dos de ancho. Esta se trata de una proporción masculina ideal desde una vista frontal que muestra la distribución y disposición de cada elemento anatómico.

Asimismo, esta obra artística posee un *equilibrio de masas por contrapeso*, ya que, si se traza una línea vertical en medio del cuadro, se puede observar que existe simetría en el volumen antropomorfizado; sin embargo, este equilibrio se advierte alterado por las masas de color. A saber, el corte vertical de gran extensión en la parte superior es de mayor tamaño y se encuentra próximo al centro, por lo cual su peso es contrarrestado con el corte horizontal ubicado al lado derecho inferior del lienzo, porque a pesar de ser de menor tamaño, el

pigmento acrílico diluido —desplazándose hacia la parte inferior del lienzo— equilibra los pesos generando una composición más dinámica y activa. En lo que respecta al *equilibrio cromático*, se continúa la noción de *contrapeso*, partiendo desde la premisa que establece que los colores saturados poseen un mayor peso visual en comparación a los colores cuaternarios. Por lo cual, aunque la perforación en el rostro es de mayor tamaño, la presencia de colores fríos y cuaternarios —como el azul ultramarino, verde y verde cuaternario— en su composición logra ser equilibrada por los colores cálidos amarillo cadmio y rojo bermellón que se ubican en la mitad inferior del lienzo, a modo de pigmentos diluidos en el abdomen y en la pierna.

En cuanto a la *morfología* de la obra artística, se puede observar lo siguiente: primero, el efecto de la *iluminación* es puramente una sensación visual, ya que la luz y la sombra son efectos visuales y luminosos móviles que cambian en relación con la fuente de la luz y el diseño. Por lo cual, las unidades de textura son las que propician el juego de la luz; concretamente, el volumen antropomorfizado, el corte vertical del rostro y los pliegues de la tela son las que proyectan sombras sobre la superficie material del lienzo. Segundo, la *estructura* del lienzo es de tela de algodón tocuyo delgado de 130 gr. Esto quiere decir, que los granos de la tela son más separados, una característica que hace que el tocuyo sea más flexible y liviano, pero sobre todo favorece la absorción del imprimante. Por lo tanto, la imprimación del lienzo se realiza con una base emulsionada, entre cola sintética y base de polímero acrílico, de color blanco; cuya propiedad esencial es la elasticidad que propicia su alta resistencia a flexiones y enrollamientos. Por lo tanto, teniendo en cuenta los dos aspectos antes mencionados —el gramaje de la tela y la elasticidad del imprimante—, el acabado del lienzo puede ser liso y sin carácter, pero, facilita la creación de volúmenes y texturas —como la generación del punto y la línea sobre el plano— a modo de lesiones traumáticas que exploran la propia materialidad del soporte pictórico. Por otro lado, la emulsión acrílica está compuesta por pigmento polimérico y fosfato trisódico, una sustancia alcalina suave que se puede controlar con algunos disolventes volátiles, incluido el agua. Cabe mencionar que, al emulsionar los polímeros acrílicos, se adquiere una masilla de consistencia elástica, maleable y de fácil secado; por lo cual, su

aplicación debe realizarse mediante la yuxtaposición de colores. La estabilidad de los polímeros acrílicos, coadyuva a la conservación del volumen y de la saturación del color, antes, durante y después del secado. En cambio, el acabado mate o brillante depende completamente de las características del polímero acrílico, mismo que no se ve alterado tras la emulsión. Tercero, morfológicamente, la obra artística presenta diferentes *texturas táctiles*. En primer lugar, en el volumen antropomorfizado, se observa una *textura natural asequible* —que mantiene y no oculta la textura natural de los materiales— en el acabado liso y mate de la tela de algodón imprimada con una base de polímero acrílico blanco. En segundo lugar, en el corte vertical en el rostro y en los craquelados alrededor de los creep como lesiones traumáticas de gran extensión, se observa una *textura natural modificada* que transforma la tela imprimada mediante un golpe mecánico, pero la mantiene reconocible. En tercer lugar, en cuanto a las masas de color, se reconoce una *textura táctil organizada* que divide los pigmentos acrílicos en manchas de colores yuxtapuestos que surgen del interior de la tela como pequeños puntos que forman una nueva superficie. Asimismo, se pueden apreciar *texturas visuales espontáneas* en: las manchas de pintura acrílica diluida que brotan de las once perforaciones y se extienden verticalmente siguiendo los surcos de la tela hasta llegar a la parte inferior del lienzo.

Compositivamente, el *punto*, como *factura*, se construye de acuerdo con las cualidades de los materiales. Esto quiere decir que depende de la relación exterior de los elementos entre sí y con el plano básico. Por lo cual, se deben considerar tres factores para analizar los iconos simbólicos, *corte vertical de gran extensión* y *once perforaciones en el lienzo* como puntos. Primero, las características del plano básico, en este caso un lienzo liso, plástico y flexible. Segundo, el tipo de la herramienta, presumiblemente un cuchillo de tres centímetros de ancho. Tercero, el modo de aplicación del material, que por las características del hundimiento o creep como tensión concéntrica, se trata de un agente mecánico punzocortocontundente que combina la penetración por la punta, el corte por el filo y la contusión por la fuerza. Concretamente en las once perforaciones de menor extensión —ubicadas en el pecho y abdomen—, el punto se genera por el hundimiento repetido del agente en distintos lugares.

La *línea*, como la *fuerza* en la composición, está constituida por la tensión o el desplazamiento activo del elemento y la dirección como la huella material determinada por el movimiento. En esta obra artística, la *fuerza* se hace presente en el corte vertical de gran extensión, ubicado en el encéfalo, y en el corte horizontal, ubicado en la pierna. En ambos casos, se puede identificar que la huella material fue producida por un agente mecánico punzocortocontundente, ya que la punta del cuchillo penetra la tela —ocasionando el punto sobre el plano— para luego ponerse en movimiento activo. Por otro lado, el pigmento diluido que surge de las once perforaciones —en el pecho, abdomen y pierna— como líneas verticales, son huellas materiales que anulan la tensión concéntrica inicial. Teniendo en cuenta que la línea vertical es la forma más limpia de la infinita y cálida posibilidad de movimiento, el pigmento acrílico diluido se aferra al plano del lienzo y se desplaza por la fuerza de gravedad, hasta llegar a la parte inferior. Vale decir, que los bordes exteriores de estas líneas, son a su vez dos líneas exteriores e independientes con aristas dentadas que evocan sensaciones táctiles que remiten a la textura lisa pero desprolija del lienzo.

En consideración al *color*, en la obra artística “Agente mecánico punzocortocontundente”, se utiliza una *técnica mixta*, específicamente la emulsión de pigmento polimérico con fosfato trisódico. En este punto es importante mencionar que, aunque la consistencia del acrílico cambia, la saturación del color y el acabado mate o brillante del pigmento no permutan tras la emulsión. En lo que respecta a la *temperatura*, se puede observar que los colores *cálidos* como el amarillo cadmio, anaranjado y rojo bermellón se encuentran en la parte superior izquierda —específicamente en el cráneo y en siete perforaciones del torso y abdomen— y en la pierna derecha. Los colores *fríos*, azul ultramarino, verde y verde cuaternario se encuentran en la parte superior izquierda, en la cara interior del lienzo y en tres perforaciones en el torso. En tanto, en su *polaridad cromática*, el *valor más alto* se encuentra en la imprimación blanca del lienzo monocromático; el *valor intermedio* se encuentra en las manchas del torso, abdomen y pierna derecha; y el *valor más bajo* se encuentra en la parte superior izquierda, en los músculos del cuello y en la cara interior del lienzo. Por otra parte, los colores *más saturados* se encuentran en las perforaciones del torso,

abdomen y pierna izquierda y son el rojo bermellón, anaranjado, amarillo cadmio, azul ultramarino, azul verdoso y verde. Los colores *menos saturados* son el verde y el rojo cuaternario y se encuentran en la parte superior izquierda. Finalmente, en lo que respecta a su *luminosidad*, la obra artística está protagonizada por un elemento ejecutado en *tinte claro*, el lienzo blanco; en tanto, el *tinte medio* está presente en los pigmentos amarillo cadmio, anaranjado y rojo bermellón; y, por último, el *tinte oscuro* se halla en los pigmentos azul ultramarino, verde cuaternario y rojo cuaternario.

En la obra artística el *ritmo* es *morfológico*; específicamente, en el icono simbólico, *once perforaciones en el lienzo*, se produce un *ritmo asonante*, ya que son elementos iguales que se mueven en una sola dirección. Asimismo, se puede apreciar un *ritmo asonante* en las líneas verticales de acrílico diluido, como elementos iguales que se mueven en una sola dirección, hacia la parte inferior del lienzo.

Para finalizar la *dimensión compositiva*, en esta obra artística se puede observar que la *armonía* es *morfológica*. En ese sentido, la *forma dominante* es el volumen antropomorfizado, la *forma de mediación* es la superficie plana que se extiende hacia el bastidor y las *formas tónicas* son las manchas compactas de pigmento acrílico que se encuentran en el icono simbólico *corte vertical de gran extensión* y *once perforaciones en el lienzo*.

Para continuar y finalizar con la *valoración estética*, se desarrolla la *dimensión de contenido* de la obra artística “Agente mecánico punzocortocontundente”. Iniciando por establecer que, en esta obra, lo *sígnico* es *onírico* porque simboliza una acción violenta cierta o probable que lacera gravemente la superficie del lienzo con un agente mecánico que combina penetración por la punta, el corte por el filo y la contusión por la fuerza. Congruentemente, esta acción tiene por objetivo revelar el espacio submediático a través de: una herida contusa en el encéfalo —con consecuente desprendimiento dermoepidérmico— y once perforaciones en el lienzo como traumatismos incompatibles con la vida.

En su *contenido abstracto*, el *espacio submediático* tiene como función simbólica ser el mensaje del medio que se revela a través de la exaltación de la

materialidad del soporte y de los pigmentos acrílicos. Concretamente, esto sucede cuando los fluidos acrílicos brotan —como sangre de un cuerpo que es víctima de un traumatismo violento— de la superficie blanca e imprimada del lienzo.

Para finalizar con el discurso crítico de esta obra artística, en lo que respecta al *contenido conceptual*, se aborda el *lienzo como un signo*. Porque a pesar de portar y ser el soporte de los signos, —ordinariamente— el lienzo no es uno de ellos. Sin embargo, al apartar o suprimir los signos de la superficie, se propicia que el lienzo se convierta en un signo y en el real protagonista de la obra artística. Este ejercicio de desplazamiento, aborda un problema mediático-ontológico que propone que el medio se convierta en el mensaje para revelar el espacio submediático. Se trata de un proceso liberador que reduce, destruye y elimina con violencia el exterior de un lienzo antropomorfizado mediante laceraciones con gran afectación de planos profundos que lo convierten en un cadáver que connota muerte. Pues el cadáver —en sí mismo— es un signo auténtico y veraz del espacio submediático. Además, esta asociación tiene un aspecto “visual”, ya que bajo condiciones climáticas específicas se propicia la saponificación o adipocira que le da al occiso la apariencia de “muñeco de yeso”, una descripción que calza perfectamente con la apariencia de este lienzo.

**3.3.5. Obra artística N°5: Sección completa con bordes contundidos**

**Obra artística 5**

*Sección completa con bordes contundidos*



### Discurso Crítico

En la obra artística “Sección completa con bordes contundidos”, se pueden observar cinco iconos simbólicos. Primero, el icono simbólico *lienzo*, es una superficie rectangular en formato vertical que mide 185 cm de alto, 70 cm de ancho y 10 cm de fondo. Se trata de una tela de algodón tensada, que tiene como característica distintiva un acabado plano y sin textura. Tiene dos partes: en primer lugar, la imprimación o base blanca de emulsión de polímero y cola sintética y, en segundo lugar, el soporte de madera con un travesaño central y cuatro cuñas angulares en cada esquina. En la parte central se puede apreciar un volumen antropomorfo en posición decúbito dorsal; esto quiere decir que, la cabeza, los omoplatos, los codos, el sacro y los talones descansan sobre el bastidor. Alrededor de los relieves más pronunciados, cerca de los pies y en la parte superior, se forman pliegues sobre la superficie de la tela. El relieve antropomorfizado tiene la cabeza inclinada hacia la izquierda y presenta un corte horizontal que secciona el lienzo en dos mitades, una superior y otra inferior. Inicialmente, el icono simbólico *lienzo* significa una tela imprimada, lista para utilizarse; simultáneamente se trata de un lienzo víctima de una acción delictiva cierta o probable. Esto significa que las lesiones traumáticas producidas por el agente cortante son severas e incompatibles con la vida; todo ello en una interpretación no convencional. Segundo, el icono simbólico *corte horizontal de gran extensión* tiene forma de huso —ya que sus extremos se hallan en ángulo agudo— y se divide el lienzo en dos mitades de un extremo al otro del bastidor. En medio de este corte horizontal se observan filamentos y manchas de acrílico azul ultramarino en la cara anterior y posterior del lienzo. Su significado es sección completa, anterior del tronco, con bordes contundidos. Se trata de un traumatismo que afecta profundamente la integridad material del lienzo y, por ende, es incompatible con la vida. Esto se debe a que el agente mecánico cortocontundente —de un solo filo— actúa por apoyo y deslizamiento sobre la superficie pictórica en el sentido del urdido del tejido, seccionando el lienzo en dos mitades, todo ello en una interpretación no convencional. Tercero, el icono simbólico *deshilachamiento* se observa como fibras del tejido —en color azul ultramarino— que atraviesan el corte horizontal de arriba hacia abajo, conectando

los bordes contundidos. Esto significa que, el desgarramiento de la tela ocasiona que las fibras contiguas se debiliten, generando un proceso progresivo de debilitamiento, ruptura y deshilachamiento en una interpretación no convencional. Cuarto, el icono simbólico *acumulación de pigmento acrílico* es de color azul ultramarino y se encuentra en la superficie del lienzo; específicamente en los bordes contundidos del tajo —con forma de huso— como un amasijo de pigmento acrílico de gran densidad. Su significado es excoriación, un traumatismo que se produce cuando se afectan las capas superficiales del lienzo; se trata de un área seca y endurecida de pigmento acrílico que contrasta con el lienzo circundante en color y textura en una interpretación no convencional. Quinto, el icono simbólico *vísceras abdominales* se encuentra parcialmente cubierto por los hilos de color azul ultramarino del icono simbólico *deshilachamiento*, pero se observa a través del corte horizontal —que divide el lienzo por la mitad— como un amasijo de pigmentos acrílicos de colores amarillo, amarillo anaranjado, rojo, azul, azul verdoso y verde cuaternario de acabado satinado. El significado de este icono simbólico es la incompatibilidad con la vida —debido a la falta de integridad de los órganos internos— como una consecuencia directa de la lesión que secciona el lienzo en dos mitades, todo ello en una interpretación no convencional.

En cuanto a la *valoración sintáctica*, el signo *lienzo* establece una relación abyecta y trágica con los signos: *corte horizontal de gran extensión*, *deshilachamiento*, *acumulación de pigmento acrílico* y *vísceras abdominales*.

En lo que respecta a la *valoración sintagmática*, en la composición se denotan cinco sintagmas: *corte horizontal de gran extensión*, *deshilachamiento*, *acumulación de pigmento acrílico* y *vísceras abdominales* que juntos connotan muerte.

Ahora bien, para iniciar con la *valoración estética*, se parte por la *dimensión creativa*. La obra artística “Sección completa con bordes contundidos” pertenece al *género contemporáneo onírico* debido a que se aprecia un lienzo que expresa y comparte la finitud de la existencia humana; cumpliendo así la tercera condición del arte contemporáneo planteada por Alain Badiou. En este sentido, se aborda activamente la crítica hacia la eternidad de la que parecían gozar las obras

artísticas hasta el modernismo; por ende, se propone una obra frágil ante factores externos. Es decir, todos los traumatismos son producidos por la artista de manera intencionada y consciente con el objetivo de revelar el espacio submediático del lienzo.

Esta obra artística tiene dos *categorías estéticas*. Primero, lo *abyecto* porque se observa el seccionamiento completo anterior del tronco con bordes contundidos —producida por un agente mecánico cortocontundente— que perturba el lienzo y la integridad de su sistema, transformando violentamente su identidad.

Subsecuentemente a la gravedad de los traumatismos, la abyección surge como una rebelión del lienzo contra aquello que ataca violentamente su exterior; los pigmentos acrílicos se oponen al objeto mecánico cortocontundente como una descarga incesable y un sufrimiento brutal; como resultado se separan del cuerpo para ser otro, de esta manera pierden el contorno de la cosa significada para formas nuevas unidades de color y texturas. Segundo, lo *trágico* porque la abyección en sí misma no significa la ausencia de vida; puesto que, lo que en realidad determina esta condición son los traumatismos con gran afectación de planos profundos. Por lo cual, en la obra artística, el lienzo no es meramente un signo, es el real protagonista, pero sobre todo es la víctima mortal de la acción delictiva, cierta o probable, cometida por una artista. Indudablemente, al tratarse de una acción intencionada y consciente, no es una muerte natural, en realidad se trata de un desenlace terrible, funesto y premeditado.

La *técnica* utilizada, en esta obra artística, es *mixta*: emulsión acrílica sobre lienzo con volumen. Por definición, se trata de la utilización de multiplicidad de técnicas o materiales. Por lo cual, este aspecto, también, contempla la introducción de elementos extra pictóricos para aportar mayor interés y variedad. Al establecer un punto de convergencia con el planteamiento de Badiou —sobre el género del arte contemporáneo—, esta definición también está vinculada a multidisciplinariedad, uno de los tres puntos sobre los cuales se establece la crítica al artista como genio creador. En gran medida, esto se debe a que en el arte contemporáneo el gesto artístico ya no es definido por sus medios, lo cual se manifiesta mediante la caída de las fronteras entre las técnicas y disciplinas artísticas. De modo que, en la obra artística “Sección completa con bordes

contundidos” se utiliza el procedimiento de imprimación y tensado tradicional del lienzo, agregándole el volumen antropomorfo modelado en arcilla, para generar el relieve. Todo el proceso se realiza —horizontalmente— sobre una mesa en la que se posicionan el bastidor de madera y la figura modelada; a continuación, se reviste toda la superficie con papel film —material que tendrá la función de aislante y desmoldante— para posteriormente posicionar la tela de algodón, ajustando la forma y el volumen con ayuda de alfileres de cabeza de perla y tachuelas. Se inicia el proceso de imprimación con una mano de cola sintética para formar una capa continua y uniforme; después, se continúa —la imprimación del lienzo— con una base de emulsión de polímero acrílico blanco y cola sintética. Se aplican cuatro capas sucesivas y uniformes de imprimante con una brocha, respetando los tiempos de secado entre capa y capa. Cuando la imprimación se seca por completo, se retira el lienzo con volumen y se realiza el montaje sobre el bastidor —de manera tradicional— con la ayuda de una pistola de grapas. Posteriormente, se aplica la emulsión acrílica entre pintura polimérica y fosfato trisódico. Una mezcla homogénea que conserva el brillo y la textura plástica de secado rápido de los pigmentos sintéticos; además de darle una consistencia maleable, elástica y un acabado volumétrico. El color se aplica yuxtaponiendo capas de emulsión acrílica. Para conservar el volumen y generar la textura es necesario utilizar una secadora de cabello para crear tensión superficial y evitar que el pigmento siga fluyendo; después de este procedimiento, la emulsión acrílica seca de manera regular como cualquier pigmento acrílico, sin perder volumen, forma, ni resistencia.

Los *instrumentos* utilizados son: mesa, bastidor de madera, arcilla, reideras, estecas, esponja, hilo de pescar, cuchillo, fibras de algodón, papel film, alfileres con cabeza de perla, tachuelas, brochas, pinceles, base, látex supermate, cola sintética, pasta elástica, gesso, pistola de grapas, grapas de 6 mm 1/4", acrílico, médium acrílico transparente, aglutinante bórico y secadora de cabello.

La obra artística es de *tendencia informalista*, porque la individualidad y el sentido de libertad de la artista se manifiestan a través de la experimentación técnica y la exaltación de la materia como preocupación esencial. Por medio de esta tendencia se canalizan las sensaciones y las emociones de la autora; en tal

sentido, se trata ampliamente la finitud de la existencia humana como un tópico que se traslada a este objeto artístico. Los empastes densos y exaltados de los pigmentos acrílicos —que surgen como brotes de abyección— reflejan la búsqueda de la esencia del arte en la hechura material de la obra artística. Asimismo, en este proceso se evidencia la experimentación técnica como la búsqueda central del planteamiento. Esto se pone de manifiesto en el relieve antropomorfizado, los empastes y las texturas como el resultado de mezclas innovadoras entre pigmentos y aglutinantes. En la obra artística “Sección completa con bordes contundidos” se pueden distinguir dos zonas muy diferenciadas: el lienzo —liso y monocromático— y las texturas, como gestos y trayectorias de pigmentos saturados que potencian la expresividad. A su vez, el uso del relieve antropomorfizado, sitúa esta obra en el terreno de la escultopintura y es un recurso que satisface la necesidad expresiva y constructiva de la artista. Por decirlo así, la nitidez de los contornos está supeditada a los relieves y a las texturas. Además, se utiliza una composición de carácter centrípeta en función de un eje vertical, mismo que establece tensiones centrífugas que, a pesar de circunscribir la obra en sí misma, no la aíslan de lo que le rodea.

Prosiguiendo con la *valoración estética*, se aborda la *dimensión compositiva* de la obra artística “Sección completa con bordes contundidos”. En relación con el relieve antropomorfizado, se utiliza la *proporción* de la figura humana que adopta un canon de ocho cabezas de alto por dos de ancho. Esta se trata de una proporción masculina ideal desde una vista frontal que muestra la distribución y disposición de cada elemento anatómico.

Asimismo, esta obra artística posee un *equilibrio de masas por contrapeso*, ya que, si se traza una línea vertical en medio del cuadro, se puede observar que existe simetría en el volumen antropomorfizado; sin embargo, este equilibrio se advierte alterado por el movimiento que genera el corte horizontal. A saber, la cabeza del relieve antropomorfizado está ligeramente inclinada hacia la izquierda, por cuál este peso es contrarrestado por la direccionalidad que adoptan las extremidades inferiores. En lo que respecta al *equilibrio cromático*, se adopta la noción de *equilibrio perfecto*, partiendo desde la premisa que establece que los colores saturados y cálidos poseen un mayor peso visual en comparación a los

colores cuaternarios y fríos. Por lo cual, el color azul ultramarino se extiende simétricamente en la superficie del lienzo, sobre los bordes contundidos del corte y en las fibras que se entienden a modo de hilos; de igual manera los colores cálidos amarillo y anaranjado de las vísceras abdominales continúan esta disposición a la vez que su peso es reducido por la yuxtaposición de los colores azul verdoso y verde cuaternario.

En cuanto a la *morfología* de la obra artística, se puede observar lo siguiente: primero, el efecto de la *iluminación* es puramente una sensación visual, ya que la luz y la sombra son efectos visuales y luminosos móviles que cambian en relación con la fuente de la luz y el diseño. Por lo cual, las unidades de textura son las que propician el juego de la luz; concretamente, el volumen antropomorfizado, el corte horizontal en forma de huso y los pliegues de la tela son las que proyectan sombras sobre la superficie material del lienzo. Segundo, la *estructura* del lienzo es de tela de algodón tocuyo delgado de 130 gr. Esto quiere decir, que los granos de la tela son más separados, una característica que hace que el tocuyo sea más flexible y liviano, pero sobre todo favorece la absorción del imprimante. Por lo tanto, la imprimación del lienzo se realiza con una base emulsionada, entre cola sintética y base de polímero acrílico, de color blanco; cuya propiedad esencial es la elasticidad que propicia su alta resistencia a flexiones y enrollamientos. Por lo tanto, teniendo en cuenta los dos aspectos antes mencionados —el gramaje de la tela y la elasticidad del imprimante—, el acabado del lienzo puede ser liso y sin carácter, pero, facilita la creación de volúmenes y texturas —como la generación del punto y la línea sobre el plano— a modo de lesiones traumáticas que exploran la propia materialidad del soporte pictórico. Por otro lado, la emulsión acrílica está compuesta por pigmento polimérico y fosfato trisódico, una sustancia alcalina suave que se puede controlar con algunos disolventes volátiles, incluido el agua. Cabe mencionar que, al emulsionar los polímeros acrílicos, se adquiere una masilla de consistencia elástica, maleable y de fácil secado; por lo cual, su aplicación debe realizarse mediante la yuxtaposición de colores. La estabilidad de los polímeros acrílicos, coadyuva a la conservación del volumen y de la saturación del color, antes, durante y después del secado. En cambio, el acabado

mate o brillante depende completamente de las características del polímero acrílico, mismo que no se ve alterado tras la emulsión.

Tercero, morfológicamente, la obra artística presenta diferentes *texturas táctiles*. En primer lugar, en el volumen antropomorfizado, se observa una *textura natural asequible* —que mantiene y no oculta la textura natural de los materiales— en el acabado liso y mate de la tela de algodón imprimada con una base de polímero acrílico blanco. En segundo lugar, en el corte horizontal y en las fibras de algodón, se observa una *textura natural modificada* que transforma la tela imprimada mediante un corte mecánico, pero la mantiene reconocible. En tercer lugar, en cuanto a las masas de color, se reconoce una *textura táctil organizada* que divide las fibras de algodón en filamentos que forman una nueva superficie. Asimismo, se pueden apreciar *texturas visuales espontáneas* en: la pintura acrílica azul ultramarino de los bordes contundidos del corte horizontal y en el amasijo de pigmentos acrílicos que se yuxtaponen en las vísceras abdominales.

segundo, en las fibras de algodón filiformes que se conectan los bordes del corte con líneas verticales— como la forma más limpia de la infinita y cálida posibilidad de movimiento— y diagonales —como la forma más limpia el movimiento infinito y templado—; y tercero, en los bordes exteriores de la línea que se pueden entender a su vez como dos líneas independientes que tienen aristas dentadas que evocan sensaciones táctiles por el agente mecánico cortocontundente que las produjo.

La *línea*, como la *fuerza* en la composición, está constituida por la tensión o el desplazamiento activo del elemento y la dirección como la huella material determinada por el movimiento. En esta obra artística, la *fuerza* se hace presente en el corte horizontal que secciona el lienzo por la mitad. Se puede identificar que la huella material fue producida por un agente mecánico cortocontundente, ya que el cuchillo penetra la tela con fuerza para luego ponerse en movimiento activo. Vale decir, que los bordes del huso, son a su vez dos líneas exteriores e independientes con aristas dentadas que evocan sensaciones táctiles. Por otro lado, las fibras de algodón filiformes son líneas verticales, como la forma más limpia de

la infinita y cálida posibilidad de movimiento y líneas diagonales, como la forma más limpia de movimiento infinito y templado.

En consideración al *color*, en la obra artística “Sección completa con bordes contundidos”, se utiliza una *técnica mixta*, específicamente la emulsión de pigmento polimérico con fosfato trisódico. En este punto es importante mencionar que, aunque la consistencia del acrílico cambia, la saturación del color y el acabado mate o brillante del pigmento no permutan tras la emulsión. En este sentido, la *temperatura* de la cara posterior y anterior del corte horizontal es de color azul ultramarino, es decir, un color *frío*. Por otro lado, los colores *cálidos*, amarillo cadmio y anaranjado se hallan en las vísceras abdominales. En tanto, en su *polaridad cromática*, el *valor más alto* se encuentra en la imprimación blanca del lienzo monocromático; el *valor intermedio* está en las vísceras abdominales; y el *valor más bajo* se halla en los bordes contundidos del corte horizontal, en algunas zonas de las vísceras abdominales y en los filamentos verticales y diagonales de algodón. Por otra parte, el color *más saturado* es el azul ultramarino; en tanto, el color menos saturado es el color verde cuaternario. Finalmente, en lo que respecta a su *luminosidad*, la obra artística está protagonizada por un elemento ejecutado en *tinte claro*, el lienzo blanco; en tanto, el *tinte medio* está presente en los pigmentos amarillo cadmio y rojo bermellón; y, por último, el *tinte oscuro* se halla en los pigmentos azul ultramarino y verde cuaternario.

En la obra artística el *ritmo* es *morfológico*; específicamente, en los filamentos que unen los bordes del corte horizontal, se produce un *ritmo disonante*, ya que los hilos de algodón en color azul ultramarino se mueven en diferentes direcciones.

Para finalizar la *dimensión compositiva*, en esta obra artística se puede observar que la *armonía* es *morfológica*. En ese sentido, la *forma dominante* es el volumen antropomorfizado, la *forma de mediación* es la superficie plana que se extiende hacia el bastidor y las *formas tónicas* son las manchas compactas de pigmento acrílico con texturas.

Para continuar y finalizar con la *valoración estética*, se desarrolla la *dimensión de contenido* de la obra artística “Sección completa con bordes

contundidos”. Iniciando por establecer que, en esta obra, lo *sígnico* es *onírico* porque simboliza una acción violenta cierta o probable que lacera gravemente la superficie del lienzo con un agente mecánico cortocontundente. Congruentemente, esta acción tiene por objetivo revelar el espacio submediático a través de un corte horizontal que genera lacera gravemente las vísceras abdominales, un traumatismo que es incompatible con la vida.

En su *contenido abstracto*, el *espacio submediático* tiene como función simbólica ser el mensaje del medio que se revela a través de la exaltación de la materialidad del soporte y de los pigmentos acrílicos. Concretamente, esto sucede cuando los fluidos acrílicos brotan —como sangre de un cuerpo que es víctima de un traumatismo violento— de la superficie blanca e imprimada del lienzo.

Para finalizar con el discurso crítico de esta obra artística, en lo que respecta al *contenido conceptual*, se aborda el *lienzo como un signo*. Porque a pesar de portar y ser el soporte de los signos, —ordinariamente— el lienzo no es uno de ellos. Sin embargo, al apartar o suprimir los signos de la superficie, se propicia que el lienzo se convierta en un signo y en el real protagonista de la obra artística. Este ejercicio de desplazamiento, aborda un problema mediático-ontológico que propone que el medio se convierta en el mensaje para revelar el espacio submediático. Se trata de un proceso liberador que reduce, destruye y elimina con violencia el exterior de un lienzo antropomorfizado mediante laceraciones con gran afectación de planos profundos que lo convierten en un cadáver que connota muerte. Pues el cadáver —en sí mismo— es un signo auténtico y veraz del espacio submediático. Además, esta asociación tiene un aspecto “visual”, ya que bajo condiciones climáticas específicas se propicia la saponificación o adipocira que le da al occiso la apariencia de “muñeco de yeso”, una descripción que calza perfectamente con la apariencia de este lienzo.

3.3.6. *Obra artística N°6: Vísceras torácicas*

**Obra artística 6**

*Vísceras torácicas*



### Discurso Crítico

En la obra artística “*Vísceras torácicas*”, se pueden observar cuatro iconos simbólicos. Primero, el icono simbólico *lienzo*, es una superficie rectangular en formato vertical que mide 185 cm de alto, 70 cm de ancho y 10 cm de fondo. Se trata de una tela de algodón tensada, que tiene como característica distintiva un acabado plano y sin textura. Tiene dos partes: en primer lugar, la imprimación o base blanca de emulsión de polímero y cola sintética y, en segundo lugar, el soporte de madera con un travesaño central y cuatro cuñas angulares en cada esquina. En la parte central se puede apreciar un volumen antropomorfo en posición decúbito dorsal; esto quiere decir que, la cabeza, los omoplatos, el sacro y los talones descansan sobre el bastidor. Alrededor de los relieves más pronunciados, cerca de los pies y en la parte superior, se forman pliegues sobre la superficie de la tela. El relieve antropomorfo tiene el antebrazo derecho y el brazo izquierdo mutilados, además se puede observar un corte —en forma de cruz en la parte anterior de torso— que deja a la vista las costillas y las vísceras torácicas debido a la ausencia del plastrón esternocostal. Inicialmente, el icono simbólico *lienzo* significa una tela imprimada, lista para utilizarse; simultáneamente se trata de un lienzo víctima de una acción delictiva cierta o probable. Esto quiere decir que, el corte anterior y la mutilación de las extremidades son lesiones traumáticas severas e incompatibles con la vida; todo ello en una interpretación no convencional. Segundo, el icono simbólico de *vísceras torácicas* —que se aprecia gracias al corte en forma de cruz y la ausencia del plastrón esternocostal—, se encuentra en la mitad superior del lienzo. Las vísceras se distinguen como relieves con texturas: los pulmones y el corazón son de colores azul cerúleo, azul violáceo, violeta y rojo violáceo; las costillas son de color amarillo cadmio y están conectadas por los músculos intercostales y se aprecian como texturas formadas por líneas verticales de pigmento acrílico. El significado del icono simbólico *vísceras torácicas* es la extracción de vísceras torácicas a través de un corte anterior en el tronco en una interpretación no convencional. Tercero, el icono simbólico *amputación de extremidades superiores* que se puede observar en la mitad superior del lienzo: primero, a la altura del codo del brazo izquierdo, que se observa como una mancha de color, y segundo, en la amputación total del brazo

izquierdo a la altura del hombro. Su significado es sección completa de planos anatómicos, se trata de gran traumatismo que ocasionó la separación de dos porciones corporales en una interpretación no convencional. Cuarto, el icono simbólico *craquelados* —que se aprecia como grietas que fragmentan las capas de imprimación con pliegues, grietas y levantamientos—, se encuentra en las extremidades inferiores. Cuyo significado es laceraciones que alteran el plano de la obra por fractura o resquebrajamiento de la imprimación, esto debido a la aplicación sucesiva de capas gruesas de base polimérica —caracterizada por ser poco absorbente y de acabado mate— en una interpretación no convencional.

En cuanto a la *valoración sintáctica*, el signo *lienzo* establece una relación abyecta y trágica con los signos: *vísceras torácicas*, *amputación del brazo* y *antebrazo* y *craquelados*.

En lo que respecta a la *valoración sintagmática*, en la composición se denotan cuatro sintagmas: *lienzo*, *vísceras torácicas*, *amputación del brazo* y *antebrazo*, *craquelados*; que juntos connotan muerte.

Ahora bien, para iniciar con la *valoración estética*, se parte por la *dimensión creativa*. La obra “Vísceras torácicas” pertenece al *género contemporáneo onírico* debido a que se aprecia un lienzo que expresa y comparte la finitud de la existencia humana; cumpliendo así la tercera condición del arte contemporáneo planteada por Alain Badiou. En este sentido, se aborda activamente la crítica hacia la eternidad de la que parecían gozar las obras artísticas hasta el modernismo; por ende, se propone una obra frágil ante factores externos. Es decir, todos los traumatismos son producidos por la artista de manera intencionada y consciente con el objetivo de revelar el espacio submediático del lienzo.

La obra artística tiene dos *categorías estéticas*. Primero, lo *abyecto* porque se observan traumatismos que perturban el lienzo y la integridad de su sistema, transformando violentamente su identidad. Debido a lo cual, la abyección surge como una rebelión del lienzo contra aquello que ataca violentamente su exterior; los pigmentos acrílicos se oponen al objeto mecánico como una descarga incesable y un sufrimiento brutal; y como resultado se separan del cuerpo para ser otro, de esta manera pierden el contorno de la cosa significada para formas nuevas unidades de color y texturas. Segundo, lo *trágico* porque la abyección en sí misma

no significa la ausencia de vida; puesto que, lo que en realidad determina esta condición es la amputación de las extremidades, el corte anterior del torso y la extracción del plastrón esternocostal que indica la intención de extraer las vísceras torácicas. Por lo cual, en la obra artística también, se observa al lienzo como signo de la obra y el real protagonista, pero sobre todo como la víctima mortal de la acción delictiva, cierta o probable, cometida por un artista. Ciertamente, al tratarse de una acción intencionada y consciente, no es una muerte natural, en realidad se trata de un desenlace terrible, funesto y premeditado.

La *técnica* utilizada, en esta obra artística, es *mixta*: emulsión acrílica sobre lienzo con volumen. Por definición, se trata de la utilización de multiplicidad de técnicas o materiales. Por lo cual, este aspecto, también, contempla la introducción de elementos extra pictóricos para aportar mayor interés y variedad. Al establecer un punto de convergencia con el planteamiento de Badiou —sobre el género del arte contemporáneo—, esta definición también está vinculada a multidisciplinariedad, uno de los tres puntos sobre los cuales se establece la crítica al artista como genio creador. En gran medida, esto se debe a que en el arte contemporáneo el gesto artístico ya no es definido por sus medios, lo cual se manifiesta mediante la caída de las fronteras entre las técnicas y disciplinas artísticas. De modo que, en la obra artística “Vísceras torácicas” se utiliza el procedimiento de imprimación y tensado tradicional del lienzo, agregándole el volumen antropomorfo modelado en arcilla, para generar el relieve. Todo el proceso se realiza —horizontalmente— sobre una mesa en la que se posicionan el bastidor de madera y la figura modelada; a continuación, se reviste toda la superficie con papel film —material que tendrá la función de aislante y desmoldante— para posteriormente posicionar la tela de algodón, ajustando la forma y el volumen con ayuda de alfileres de cabeza de perla y tachuelas. Se inicia el proceso de imprimación con una mano de cola sintética para formar una capa continua y uniforme; después, se continúa —la imprimación del lienzo— con una base de emulsión de polímero acrílico blanco y cola sintética. Se aplican cuatro capas sucesivas y uniformes de imprimante con una brocha, respetando los tiempos de secado entre capa y capa. Cuando la imprimación se seca por completo, se retira el lienzo con volumen y se realiza el montaje sobre el bastidor

—de manera tradicional— con la ayuda de una pistola de grapas. Posteriormente, se aplica la emulsión acrílica entre pintura polimérica y fosfato trisódico. Una mezcla homogénea que conserva el brillo y la textura plástica de secado rápido de los pigmentos sintéticos; además de darle una consistencia maleable, elástica y un acabado volumétrico. El color se aplica yuxtaponiendo capas de emulsión acrílica. Para conservar el volumen y generar la textura filiforme es necesario utilizar una secadora de cabello para crear tensión superficial y evitar que el pigmento siga fluyendo; después de este procedimiento, la emulsión acrílica seca de manera regular como cualquier pigmento acrílico, sin perder volumen, forma, ni resistencia.

Los *instrumentos* utilizados son: mesa, bastidor de madera, arcilla, reideras, estecas, esponja, hilo de pescar, papel film, alfileres con cabeza de perla, tachuelas, brochas, pinceles, base, látex supermate, cola sintética, pasta elástica, gesso, pistola de grapas, grapas de 6 mm 1/4", acrílico, médium acrílico transparente, aglutinante bórico y secadora de cabello.

La obra artística es de *tendencia informalista*, porque la individualidad y el sentido de libertad de la artista se manifiestan a través de la experimentación técnica y la exaltación de la materia como preocupación esencial. Por medio de esta tendencia se canalizan las sensaciones y las emociones de la autora; en tal sentido, se trata ampliamente la finitud de la existencia humana como un tópico que se traslada a este objeto artístico. Los empastes densos y exaltados de los pigmentos acrílicos —que surgen como brotes de abyección— reflejan la búsqueda de la esencia del arte en la hechura material de la obra artística. Asimismo, en este proceso se evidencia la experimentación técnica como la búsqueda central del planteamiento. Esto se pone de manifiesto en el relieve antropomorfizado, los empastes y las texturas como el resultado de mezclas innovadoras entre pigmentos y aglutinantes. En la obra artística “Vísceras torácicas” se pueden distinguir dos zonas muy diferenciadas: el lienzo —liso y monocromático— y las texturas, como gestos y trayectorias de pigmentos saturados que potencian la expresividad. A su vez, el uso del relieve antropomorfizado, sitúa esta obra en el terreno de la esculto-pintura y es un recurso que satisface la necesidad expresiva y constructiva de la artista. Por

decirlo así, la nitidez de los contornos está supeditada a los relieves y a las texturas. Además, se utiliza una composición de carácter centrípeta en función de un eje vertical, mismo que establece tensiones centrífugas que, a pesar de circunscribir la obra en sí misma, no la aíslan de lo que le rodea.

Prosiguiendo con la *valoración estética*, se aborda la *dimensión compositiva* de la obra artística “Visceras torácicas”. En relación con el relieve antropomorfizado, se utiliza la *proporción* de la figura humana que adopta un canon de ocho cabezas de alto por dos de ancho. Esta se trata de una proporción masculina ideal desde una vista frontal que muestra la distribución y disposición de cada elemento anatómico.

Asimismo, esta obra artística posee un *equilibrio de masas perfecto*, ya que, si se traza una línea vertical en medio del cuadro, se puede observar que existe una simetría en el volumen antropomorfizado, que es continuada por la el corte anterior en forma de cruz y la masa de pigmentos acrílicos en el icono simbólico *vísceras torácicas*. Por el contrario, si se traza una línea horizontal en medio del cuadro, se aprecia un equilibrio por contrapeso, ya que la masa de color y textura que se encuentra en la mitad superior del lienzo es contrarrestada por la textura rugosa de los craquelados y el volumen en la parte inferior del lienzo.

En cuanto a la *morfología* de la obra artística, se puede observar lo siguiente: primero, el efecto de la *iluminación* es puramente una sensación visual, ya que la luz y la sombra son efectos visuales y luminosos móviles que cambian en relación con la fuente de la luz y el diseño. Por lo cual, las unidades de textura son las que propician el juego de la luz; concretamente, el volumen antropomorfizado y los volúmenes del corte anterior del tronco son los que proyectan sombras sobre la superficie material del lienzo. Segundo, la *estructura* del lienzo es de tela de algodón tocuyo delgado de 130 gr. Esto quiere decir, que los granos de la tela son más separados, una característica que hace que el tocuyo sea más flexible y liviano, pero sobre todo favorece la absorción del imprimante. Por lo tanto, la imprimación del lienzo se realiza con una base emulsionada, entre cola sintética y base de polímero acrílico, de color blanco; cuya propiedad esencial es la elasticidad que propicia su alta resistencia a flexiones y enrollamientos. Por lo tanto, teniendo en cuenta los dos aspectos antes mencionados —el gramaje de la

tela y la elasticidad del imprimante—, el acabado del lienzo puede ser liso y sin carácter, pero, facilita la creación de volúmenes y texturas —como la generación del punto y la línea sobre el plano— a modo de lesiones traumáticas que exploran la propia materialidad del soporte pictórico. Por otro lado, la emulsión acrílica está compuesta por pigmento polimérico y fosfato trisódico, una sustancia alcalina suave que se puede controlar con algunos disolventes volátiles, incluido el agua. Cabe mencionar que, al emulsionar los polímeros acrílicos, se adquiere una masilla de consistencia elástica, maleable y de fácil secado; por lo cual, su aplicación debe realizarse mediante la yuxtaposición de colores. La estabilidad de los polímeros acrílicos, coadyuva a la conservación del volumen y de la saturación del color, antes, durante y después del secado. En cambio, el acabado mate o brillante depende completamente de las características del polímero acrílico, mismo que no se ve alterado tras la emulsión. Tercero, morfológicamente, la obra artística presenta diferentes *texturas táctiles*. En primer lugar, en el volumen antropomorfizado, se observa una *textura natural asequible* —que mantiene y no oculta la textura natural de los materiales— en el acabado liso y mate de la tela de algodón imprimada con una base de polímero acrílico blanco. En segundo lugar, en los *craquelados* se observa una *textura natural modificada* que transforma la tela mediante la aplicación de varias capas de base polimérica, pero la mantiene reconocible. En tercer lugar, en cuanto a las masas de color, se reconoce una *textura táctil organizada* que divide los pigmentos acrílicos en manchas de colores yuxtapuestos a modo de filamentos para formar una nueva superficie entre las costillas en los músculos intercostales.

Compositivamente, el *punto*, como *factura*, se construye de acuerdo con las cualidades de los materiales. Esto quiere decir que depende de la relación exterior de los elementos entre sí y con el plano básico. Por lo cual, se deben considerar tres factores para analizar el icono simbólico *amputación de extremidades superiores* como dos puntos que generan tensión en la parte superior del lienzo. Primero, las características del plano básico, en este caso un lienzo liso, plástico y flexible. Segundo, el tipo de la herramienta, presumiblemente un agente mecánico cortocontundente. Tercero, el modo de aplicación del material como manchas compactas de pigmento acrílico.

La *línea*, como la *fuerza* en la composición, está constituida por la tensión o el desplazamiento activo del elemento y la dirección como la huella material determinada por el movimiento. En esta obra artística, la *fuerza* se concentra en el icono simbólico *vísceras torácicas*. Primero, en los músculos intercostales, como el conjunto de pigmentos filiformes que conectan las costillas con líneas verticales. Segundo, en los bordes contundidos del corte anterior en forma de cruz; pues, vale decir que, los bordes exteriores de estas líneas que se interceptan, son a su vez ocho líneas independientes con aristas dentadas que evocan sensaciones táctiles que remiten a la textura lisa pero desprolija del lienzo.

En consideración al *color*, en la obra artística “*Vísceras torácicas*”, se utiliza una *técnica mixta*, específicamente la emulsión de pigmento polimérico con fosfato trisódico. En este punto es importante mencionar que, aunque la consistencia del acrílico cambia, la saturación del color y el acabado mate o brillante del pigmento no permutan tras la emulsión. En este sentido, la *temperatura* del icono simbólico *vísceras torácicas* —visible a través del corte anterior en forma de cruz—, posee: en primer lugar, colores *cálidos* como el amarillo verdoso en la cara anterior del lienzo, amarillo cadmio en las costillas y amarillo anaranjado y rojo bermellón en los músculos intercostales; en segundo lugar, colores *fríos* como el azul ultramarino, azul violáceo en los pulmones y rojo violáceo en el corazón. En tanto, en su *polaridad cromática*, el *valor más alto* se encuentra en la imprimación blanca del lienzo monocromático; el *valor intermedio* está en las costillas; y el *valor más bajo* se halla en la cara anterior del lienzo y en los pulmones. Por otra parte, los colores *más saturados* son el amarillo cadmio, rojo bermellón y azul ultramarino. Mientras que, el color *menos saturado* es el verde cuaternario. Finalmente, en lo que respecta a su *luminosidad*, la obra artística está protagonizada por un elemento ejecutado en *tinte claro*, el lienzo blanco; en tanto, el *tinte medio* está presente en los pigmentos amarillo cadmio, anaranjado y rojo bermellón; y, por último, el *tinte oscuro* se halla en los pigmentos azul ultramarino y verde cuaternario.

En la obra artística el *ritmo* es *morfológico*; específicamente, en el icono simbólico, *vísceras torácicas*, se produce un *ritmo disonante*, ya que los cuatro pliegues que se generan tras el corte en forma de cruz se mueven en diferentes

direcciones hacia extremos opuestos. Asimismo, se puede apreciar un *ritmo asonante* en las líneas verticales de pigmento acrílico en los músculos intercostales, como elementos iguales que se mueven en una sola dirección, de arriba hacia abajo conectando las costillas. Finalmente, se produce un *ritmo alternante* en los relieves altos y bajos, como dos elementos diferentes que se desplazan en una sola dirección en: el cuerpo del manubrio, los intestinos gruesos y entre las costillas y músculos intercostales.

Para finalizar la *dimensión compositiva*, en esta obra artística se puede observar que la *armonía es morfológica*. En ese sentido, la *forma dominante* es el volumen antropomorfizado, la *forma de mediación* es la superficie plana que se extiende hacia el bastidor y las *formas tónicas* son las formas de pigmento acrílico en el icono simbólico, *vísceras torácicas*.

Para continuar y finalizar con la *valoración estética*, se desarrolla la *dimensión de contenido* de la obra artística “Vísceras torácicas”. Iniciando por establecer que, en esta obra, lo *sígnico* es *onírico* porque simboliza una acción violenta cierta o probable que lacera gravemente la superficie del lienzo con un agente mecánico cortocontundente. Congruentemente, la extracción del plastrón esternocostal y la amputación de las dos extremidades superiores tienen por objetivo revelar el espacio submediático a través de una incisión que propicia el acceso al espacio submediático y es incompatible con la vida.

En su *contenido abstracto*, la *extracción de vísceras torácicas* tiene como función simbólica revelar el mensaje del medio. Esto quiere decir que el corte anterior en forma de cruz y el desplazamiento de los bordes del lienzo tienen por objetivo mostrar el espacio submediático. Concretamente, la ausencia del plastrón esternocostal demuestra la intención de visualizar y extraer las vísceras torácicas de un cuerpo que es víctima de un dolor producido por un traumatismo violento.

Para finalizar con el discurso crítico de esta obra artística, en lo que respecta al *contenido conceptual*, se aborda el *lienzo como un signo*. Porque a pesar de portar y ser el soporte de los signos, —ordinariamente— el lienzo no es uno de ellos. Sin embargo, al apartar o suprimir los signos de la superficie, se propicia que el lienzo se convierta en un signo y en el real protagonista de la obra artística. Este ejercicio de desplazamiento, aborda un problema mediático-ontológico que

propone que el medio se convierta en el mensaje para revelar el espacio submediático. Se trata de un proceso liberador que reduce, destruye y elimina con violencia el exterior de un lienzo antropomorfizado mediante laceraciones con gran afectación de planos profundos que lo convierten en un cadáver que connota muerte. Pues el cadáver —en sí mismo— es un signo auténtico y veraz del espacio submediático. Además, esta asociación tiene un aspecto “visual”, ya que bajo condiciones climáticas específicas se propicia la saponificación o adipocira que le da al occiso la apariencia de “muñeco de yeso”, una descripción que calza perfectamente con la apariencia de este lienzo.

### 3.3.7. *Obra artística N°7: Necropsia*

#### **Obra artística 7**

#### *Necropsia*



### Discurso Crítico

En la obra artística “Necropsia”, se pueden observar cuatro iconos simbólicos y un icono. Primero, el icono simbólico *lienzo*, es una superficie rectangular en formato vertical que mide 185 cm de alto, 70 cm de ancho y 10 cm de fondo. Se trata de una tela de algodón tensada, que tiene como característica distintiva un acabado plano y sin textura. Tiene dos partes: en primer lugar, la imprimación o base blanca de emulsión de polímero y cola sintética y, en segundo lugar, el soporte de madera con un travesaño central y cuatro cuñas angulares en cada esquina. En la parte central se puede apreciar un volumen antropomorfo en posición decúbito dorsal; esto quiere decir que, la cabeza, los omoplatos, los codos, el sacro y los talones descansan sobre el bastidor. Alrededor de los relieves más pronunciados, cerca de los pies y en la parte superior, se forman pliegues sobre la superficie de la tela. El relieve antropomorfizado tiene un corte anterior de gran extensión en forma de huso. Inicialmente, el icono simbólico *lienzo* significa una tela imprimada, lista para utilizarse; simultáneamente se trata de un lienzo víctima de una acción delictiva cierta o probable. Esto significa que el gran corte vertical en la cara anterior es un traumatismo severo que es incompatible con la vida; todo ello una interpretación no convencional. Segundo, el icono simbólico *corte anterior en el torso* es un corte vertical que apertura el lienzo plegando los extremos de la tela hacia ambos costados en forma de huso. Por lo cual, es posible observar la cara interior del lienzo en color amarillo, amarillo anaranjado y anaranjado. El significado del icono simbólico *corte anterior en el torso* es necropsia, un procedimiento que inicia con una incisión primaria en línea recta que va desde el mentón hasta el pubis para facilitar la exteriorización de los órganos y los tejidos en una interpretación no convencional. Tercero, el icono simbólico *costillas* se encuentra en la mitad superior del lienzo y es visible gracias al corte vertical en el lienzo. Se observa como formas con relieves y texturas: el manubrio del esternón es liso y de acabado satinado; el cuerpo del esternón y la apófisis xifoides, son de color azul verdoso y cobalto; y los músculos intercostales son texturas filiformes que conectan las costillas entre sí. Su significado es huesos planos y curvos que forman la caja torácica y protegen las vísceras torácicas tras el corte anterior de tronco en una interpretación no convencional. Cuarto, el

icono simbólico *vísceras abdominales* se encuentra en los dos tercios frontales del abdomen, puntualmente en la parte inferior del corte anterior del torso. Se observa como un conjunto de formas y pigmentos acrílicos: el hígado se encuentra inmediatamente debajo de la apófisis xifoides y es de color verde; el estómago está ubicado al lado derecho e inferior con respecto al hígado y es de color rojo; y por último el intestino grueso es de color amarillo y los intestinos delgados de color verde. Por lo cual, el icono simbólico *vísceras abdominales* significa el acceso a la cavidad y a las vísceras abdominales en una interpretación no convencional. Quinto, el icono *abolladuras* se aprecia como hundimientos en el relieve de la tela. En relación con eso, se generan arrugas angulares en el lado derecho del lienzo, específicamente en: el hombro, la mano extendida y la pantorrilla. Por lo cual, este icono significa creep, una condición producida por un golpe contundente que ocasiona la pérdida de elasticidad y el deslizamiento de las fibras que se deforman irreversiblemente en una interpretación convencional.

En cuanto a la *valoración sintáctica*, el signo *lienzo* establece una relación abyecta y trágica con los signos: *corte anterior en el torso*, *costillas*, *vísceras abdominales* y *abolladuras*.

En lo que respecta a la *valoración sintagmática*, en la composición se denotan cinco sintagmas: *lienzo*, *corte anterior en el torso*, *costillas*, *vísceras abdominales* y *abolladuras*; que juntos connotan muerte.

Ahora bien, para iniciar con la *valoración estética*, se parte por la *dimensión creativa*. La obra artística “Necropsia” pertenece al *género contemporáneo onírico* debido a que se aprecia un lienzo que expresa y comparte la finitud de la existencia humana; cumpliendo así una de las condiciones del arte contemporáneo planteada por Alain Badiou. En este sentido, se aborda activamente la crítica hacia la eternidad de la que parecían gozar las obras artísticas hasta el modernismo; por ende, se propone una obra frágil ante factores externos. Es decir, el corte es producido por la artista de manera intencionada y consciente con el objetivo de revelar el espacio submediático del lienzo.

La obra artística tiene dos *categorías estéticas*. Primero, lo *abyecto* porque se observa —un *corte anterior en el torso* que propicia la visibilidad de las *costillas* y las *vísceras abdominales*— un traumatismo que perturba el lienzo y la

integridad de su sistema, transformando violentamente su identidad. Debido a la gravedad del traumatismo, la abyección surge como una rebelión del lienzo contra aquello que ataca violentamente su exterior; los pigmentos acrílicos se oponen al objeto cortante de un solo filo como una descarga incesable y un sufrimiento brutal; como resultado se separan del cuerpo para ser otro, de esta manera pierden el contorno de la cosa significada para formas nuevas unidades de color y texturas. Segundo, lo *trágico* porque la abyección en sí misma no significa la ausencia de vida; puesto que, lo que en realidad determina esta condición es el corte vertical de gran extensión. Por lo cual, en la obra artística, el lienzo no es meramente un signo, es el real protagonista, pero sobre todo es la víctima mortal de la acción delictiva, cierta o probable, cometida por una artista. Indudablemente, al tratarse de una acción intencionada y consciente, no es una muerte natural, en realidad se trata de un desenlace terrible, funesto y premeditado.

La *técnica* utilizada, en esta obra artística, es *mixta*: emulsión acrílica sobre lienzo con volumen. Por definición, se trata de la utilización de multiplicidad de técnicas o materiales. Por lo cual, este aspecto, también, contempla la introducción de elementos extra pictóricos para aportar mayor interés y variedad. Al establecer un punto de convergencia con el planteamiento de Badiou —sobre el género del arte contemporáneo—, esta definición también está vinculada a multidisciplinariedad, uno de los tres puntos sobre los cuales se establece la crítica al artista como genio creador. En gran medida, esto se debe a que en el arte contemporáneo el gesto artístico ya no es definido por sus medios, lo cual se manifiesta mediante la caída de las fronteras entre las técnicas y disciplinas artísticas. De modo que, en la obra artística “Necropsia” se utiliza el procedimiento de imprimación y tensado tradicional del lienzo, agregándole el volumen antropomorfo modelado en arcilla, para generar el relieve. Todo el proceso se realiza —horizontalmente— sobre una mesa en la que se posicionan el bastidor de madera y la figura modelada; a continuación, se reviste toda la superficie con papel film —material que tendrá la función de aislante y desmoldante— para posteriormente posicionar la tela de algodón, ajustando la forma y el volumen con ayuda de alfileres de cabeza de perla y tachuelas. Se inicia el proceso de imprimación con una mano de cola sintética para formar una

capa continua y uniforme; después, se continúa —la imprimación del lienzo— con una base de emulsión de polímero acrílico blanco y cola sintética. Se aplican cuatro capas sucesivas y uniformes de imprimante con una brocha, respetando los tiempos de secado entre capa y capa. Cuando la imprimación se seca por completo, se retira el lienzo con volumen y se realiza el montaje sobre el bastidor —de manera tradicional— con la ayuda de una pistola de grapas. Posteriormente, se aplica la emulsión acrílica entre pintura polimérica y fosfato trisódico. Una mezcla homogénea que conserva el brillo y la textura plástica de secado rápido de los pigmentos sintéticos; además de darle una consistencia maleable, elástica y un acabado volumétrico. El color se aplica yuxtaponiendo capas de emulsión acrílica. Para conservar el volumen y generar la textura filiforme es necesario utilizar una secadora de cabello para crear tensión superficial y evitar que el pigmento siga fluyendo; después de este procedimiento, la emulsión acrílica seca de manera regular como cualquier pigmento acrílico, sin perder volumen, forma, ni resistencia.

Los *instrumentos* utilizados son: mesa, bastidor de madera, arcilla, reideras, estecas, esponja, hilo de pescar, cuchillo, papel film, alfileres con cabeza de perla, tachuelas, brochas, pinceles, base, látex supermate, cola sintética, pasta elástica, gesso, pistola de grapas, grapas de 6 mm 1/4", acrílico, médium acrílico transparente, aglutinante bórico y secadora de cabello.

La obra artística es de *tendencia informalista*, porque la individualidad y el sentido de libertad de la artista se manifiestan a través de la experimentación técnica y la exaltación de la materia como preocupación esencial. Por medio de esta tendencia se canalizan las sensaciones y las emociones de la autora; en tal sentido, se trata ampliamente la finitud de la existencia humana como un tópico que se traslada a este objeto artístico. Los empastes densos y exaltados de los pigmentos acrílicos —que surgen como brotes de abyección— reflejan la búsqueda de la esencia del arte en la hechura material de la obra artística. Asimismo, en este proceso se evidencia la experimentación técnica como la búsqueda central del planteamiento. Esto se pone de manifiesto en el relieve antropomorfizado, los empastes y las texturas como resultado de mezclas innovadoras entre pigmentos y aglutinantes. En la obra artística “Necropsia” se

pueden distinguir dos zonas muy diferenciadas: el lienzo —liso y monocromático— y las texturas, como gestos y trayectorias del pigmento saturados que potencian la expresividad. A su vez, el uso del relieve antropomorfizado, sitúa esta obra en el terreno de la esculto-pintura y es un recurso que satisface la necesidad expresiva y constructiva de la artista. Por decirlo así, la nitidez de los contornos está supeditada a los relieves y a las texturas. Además, se utiliza una composición de carácter centrípeta en función a un eje vertical, estableciendo tensiones centrífugas que, a pesar de circunscribir la obra en sí misma, no la aíslan de lo que le rodea.

Prosiguiendo con la *valoración estética*, se aborda la *dimensión compositiva*, de la obra artística “Necropsia”. En relación con el relieve antropomorfizado, se utiliza la *proporción* de figura humana que adopta un canon de ocho cabezas de alto por dos de ancho. Esta se trata de una proporción masculina ideal desde una vista frontal que muestra la distribución y disposición de cada elemento anatómico.

Asimismo, esta obra artística posee un *equilibrio de masas perfecto*, ya que, si se traza una línea vertical en medio del cuadro, se puede observar que existe una simetría en el volumen antropomorfizado, que es continuada por el *corte anterior en el torso* y la disposición de las *costillas y vísceras abdominales*. En suma, gracias a esto se obtiene un resultado estético regular, aunque monótono. En lo que respecta al color, esta obra artística, posee un *equilibrio cromático por contrapeso*, partiendo desde la premisa que establece que los colores cálidos poseen un mayor peso visual en comparación a los colores fríos. Por tanto, el amarillo verdoso, verde y rojo de las *vísceras abdominales* y el amarillo en la cara interior del lienzo son contrarrestados por los colores fríos, azul cobalto de las costillas, azul verdoso del cuerpo del manubrio y azul violáceo en los músculos intercostales.

En cuanto a la *morfología* de la obra artística, se puede observar lo siguiente: primero, el efecto de la *iluminación* es puramente una sensación visual, ya que la luz y la sombra son efectos visuales y luminosos móviles que cambian en relación con la fuente de la luz y el diseño. Por lo cual, las unidades de textura son las que propician el juego de la luz; concretamente, el volumen antropomorfizado, las

formas y texturas de las *costillas* y *vísceras abdominales* proyectan sombras sobre la superficie material del lienzo. Segundo, la *estructura* del lienzo es de tela de algodón tocuyo delgado de 130 gr. Esto quiere decir, que los granos de la tela son más separados, una característica que hace que el tocuyo sea más flexible y liviano, pero sobre todo favorece la absorción del imprimante. Por lo tanto, la imprimación del lienzo se realiza con una base emulsionada, entre cola sintética y base de polímero acrílico, de color blanco; cuya propiedad esencial es la elasticidad que propicia su alta resistencia a flexiones y enrollamientos. Por lo tanto, teniendo en cuenta los dos aspectos antes mencionados —el gramaje de la tela y la elasticidad del imprimante—, el acabado del lienzo puede ser liso y sin carácter, pero, facilita la creación de volúmenes y texturas —como la generación del punto y la línea sobre el plano— a modo de lesiones traumáticas que exploran la propia materialidad del soporte pictórico. Por otro lado, la emulsión acrílica está compuesta por pigmento polimérico y fosfato trisódico, una sustancia alcalina suave que se puede controlar con algunos disolventes volátiles, incluido el agua. Cabe mencionar que, al emulsionar los polímeros acrílicos, se adquiere una masilla de consistencia elástica, maleable y de fácil secado; por lo cual, su aplicación debe realizarse mediante la yuxtaposición de colores. La estabilidad de los polímeros acrílicos, coadyuva a la conservación del volumen y de la saturación del color, antes, durante y después del secado. En cambio, el acabado mate o brillante depende completamente de las características del polímero acrílico, mismo que no se ve alterado tras la emulsión. Tercero, morfológicamente, la obra artística presenta diferentes *texturas táctiles*. En primer lugar, en el volumen antropomorfizado, se observa una *textura natural asequible* —que mantiene y no oculta la textura natural de los materiales— en el acabado liso y mate de la tela de algodón imprimada con una base de polímero acrílico blanco y en el corte vertical que apertura el lienzo hacia ambos extremos mostrando los pigmentos acrílicos de gran densidad que revisten la cara interior del lienzo. En segundo lugar, en los *craquelados* alrededor de las *abolladuras* y en los pliegues de la tela —que se generan alrededor del volumen— se observa una *textura natural modificada* que transforma la tela mediante un golpe mecánico, pero la mantiene reconocible. En tercer lugar, en cuanto a las masas de

color, se reconoce una *textura táctil organizada* que divide los pigmentos acrílicos en filamentos de colores yuxtapuestos a modo de líneas verticales tridimensionales que conectan las costillas y forman una nueva superficie.

Asimismo, la disposición organizada de los pigmentos acrílicos en las *vísceras abdominales* tiene por objetivo diferenciar los órganos. En ese sentido, el hígado tiene un acabado irregular y brillante; el estómago tiene un acabado liso y mate; el intestino grueso tiene formas lobuladas y brillantes; y, por último, los intestinos delgados se acumulan irregularmente y tienen un acabado liso.

Compositivamente, la *línea*, como la *fuerza* en la composición, está constituida por la tensión o el desplazamiento activo del elemento y la dirección como la huella material determinada por el movimiento. En esta obra artística, la *fuerza* se concentra en el icono simbólico *corte anterior en el torso*, teniendo en cuenta que la línea vertical es la forma más limpia de la infinita y cálida posibilidad de movimiento. En este sentido, la incisión que apertura el lienzo mediante una línea recta —desde el mentón hasta el pubis— expresa acción y movimiento; al mismo tiempo, los bordes exteriores —que se repliegan hacia los extremos opuestos— son dos líneas independientes que evocan sensaciones táctiles y remiten a la textura lisa pero desprolija del lienzo.

En consideración al *color*, en la obra artística “Necropsia”, se utiliza una *técnica mixta*, específicamente la emulsión de pigmento polimérico con fosfato trisódico. En este punto es importante mencionar que, aunque la consistencia del acrílico cambia, la saturación del color y el acabado mate o brillante del pigmento no permutan tras la emulsión. En este sentido, la *temperatura* del icono simbólico *corte anterior en el torso*, posee: en primer lugar, colores *cálidos* como el amarillo cadmio y amarillo anaranjado en la cara interior del lienzo y amarillo verdoso, amarillo medio, rojo y verde en las *vísceras abdominales*; en segundo lugar, colores *fríos* como el azul ultramarino, azul cerúleo y azul verdoso en las costillas y músculos intercostales. En tanto, en su *polaridad cromática*, el *valor más alto* se encuentra en la imprimación blanca del lienzo monocromático; el *valor intermedio* está en la cara interior del lienzo, intestino grueso y músculos intercostales; y el *valor más bajo* se halla en las *vísceras abdominales*. Por otra parte, los colores *más saturados* son el amarillo cadmio y el amarillo medio.

Mientras que, los colores *menos saturados* son el verde y el rojo cuaternario. Finalmente, en lo que respecta a su *luminosidad*, la obra artística está protagonizada por un elemento ejecutado en *tinte claro*, el lienzo blanco; en tanto, el *tinte medio* está presente en los pigmentos amarillo cadmio, amarillo medio, verde, azul cerúleo y azul verdoso; y, por último, el *tinte oscuro* se halla en el pigmento azul ultramarino y verde y rojo cuaternario.

En la obra artística el *ritmo* es *morfológico*; específicamente, en el icono simbólico, *corte anterior en el torso*, se produce un *ritmo disonante*, ya que los bordes exteriores del corte vertical en forma de huso se mueven hacia los extremos opuestos del lienzo, es decir, en diferentes direcciones. Asimismo, se puede apreciar un *ritmo asonante* en las líneas verticales de pigmento acrílico en los músculos intercostales, como elementos iguales que se mueven en una sola dirección, de arriba hacia abajo conectando las costillas. Finalmente, se produce un *ritmo alternante* en los relieves altos y bajos, como dos elementos diferentes que se desplazan en una sola dirección en: el cuerpo del manubrio y en los intestinos gruesos y entre las costillas y músculos intercostales.

Para finalizar la *dimensión compositiva*, en esta obra artística se puede observar que la *armonía* es *morfológica*. En ese sentido, la *forma dominante* es el volumen antropomorfizado, la *forma de mediación* es la superficie plana que se extiende hacia el bastidor y las *formas tónicas* en el *corte anterior en el torso*.

Para continuar y finalizar con la *valoración estética*, se desarrolla la *dimensión de contenido* de la obra artística “Necropsia”. Iniciando por establecer que, en esta obra, lo *sígnico* es *onírico* porque simboliza una acción violenta cierta o probable que lacera gravemente la superficie del lienzo con un agente mecánico cortocontundente. Congruentemente, esta acción tiene por objetivo revelar el espacio submediático a través de un corte vertical que propicia el acceso al espacio submediático y es incompatible con la vida.

En su *contenido abstracto*, la *extracción de vísceras abdominales* tiene como función simbólica revelar el mensaje del medio. Esto quiere decir que el corte anterior vertical y el desplazamiento de los bordes del corte hacia los extremos opuestos tienen por objetivo mostrar el espacio submediático. Concretamente, se

busca visualizar y extraer las vísceras torácicas de un cuerpo que es víctima de un dolor producido por un traumatismo violento.

Para finalizar con el discurso crítico de esta obra artística, en lo que respecta al *contenido conceptual*, se aborda el *lienzo como un signo*. Porque a pesar de portar y ser el soporte de los signos, —ordinariamente— el lienzo no es uno de ellos. Sin embargo, al apartar o suprimir los signos de la superficie, se propicia que el lienzo se convierta en un signo y en el real protagonista de la obra artística. Este ejercicio de desplazamiento, aborda un problema mediático-ontológico que propone que el medio se convierta en el mensaje para revelar el espacio submediático. Se trata de un proceso liberador que reduce, destruye y elimina con violencia el exterior de un lienzo antropomorfizado mediante laceraciones con gran afectación de planos profundos que lo convierten en un cadáver que connota muerte. Pues el cadáver —en sí mismo— es un signo auténtico y veraz del espacio submediático. Además, esta asociación tiene un aspecto “visual”, ya que bajo condiciones climáticas específicas se propicia la saponificación o adipocira que le da al occiso la apariencia de “muñeco de yeso”, una descripción que calza perfectamente con la apariencia de este lienzo.

3.3.8. *Obra artística N°8: Sutura*

**Obra artística 8**

*Sutura*



### Discurso Crítico

En la obra artística “Sutura”, se pueden observar tres iconos simbólicos y un icono. Primero, el icono simbólico *lienzo*, es una superficie rectangular en formato vertical que mide 185 cm de alto, 70 cm de ancho y 10 cm de fondo. Se trata de una tela de algodón tensada, que tiene como característica distintiva un acabado plano y sin textura. Tiene dos partes: en primer lugar, la imprimación o base blanca de emulsión de polímero y cola sintética y, en segundo lugar, el soporte de madera con un travesaño central y cuatro cuñas angulares en cada esquina. En la parte central se puede apreciar un volumen antropomorfo en posición decúbito dorsal; esto quiere decir que, la cabeza, los omoplatos y el sacro descansan sobre el bastidor. De la misma manera, se observa la ausencia de las extremidades superiores desde los hombros y las extremidades inferiores desde las rodillas. Alrededor de los relieves más pronunciados, cerca de los pies y en la parte superior, se forman pliegues sobre la superficie de la tela. El relieve antropomorfizado tiene el torso visiblemente afectado por la presencia de una costura en forma de letra Y. Inicialmente, el icono simbólico *lienzo* significa una tela imprimada, lista para utilizarse; simultáneamente se trata de un lienzo víctima de una acción delictiva cierta o probable. Esto quiere decir que la ausencia de extremidades, la costura y la consecuente equimosis son lesiones traumáticas incompatibles con la vida; todo ello en una interpretación no convencional.

Segundo, el icono simbólico *sutura* —que se aprecia como una costura en forma de letra Y—, se encuentra en la cara anterior del tronco y se extiende desde ambas clavículas hacia el manubrio del esternón y continua en línea recta hasta el pubis. La *sutura* une los bordes del corte y genera una tensión centrípeta por la fuerza utilizada en las puntadas; por lo cual, se pueden observar numerosos pliegues horizontales que convergen en la costura zigzagueante. Así pues, se puede observar la tensión de la tela en los relieves: del pecho, de las costillas, del abdomen y de las caderas. Eventualmente, alrededor de la sutura se pueden apreciar pequeñas manchas de color que emergen del interior de la tela. El significado del icono simbólico *sutura* es necropsia de un lienzo, ya que la costura de costal y la equimosis son indicios de la auscultación del lienzo. Por ende, se trata de un procedimiento que inicia con un corte anterior en el tronco; continúa

con la sección de los cartílagos y la extracción el plastrón esternocostal; para proceder con la extracción de órganos del cuello, vísceras torácicas, disección, corte y extirpaciones; y finaliza con una costura desprolija conocida como costura de costal —ya que su finalidad es más funcional que estética— que une los bordes exteriores del corte. Evidentemente, este procedimiento es incompatible con la vida en una interpretación no convencional. Tercero, el icono simbólico *manchas alrededor de la sutura*, surge de la trama y urdimbre circundante a la costura en forma de letra Y. Se observa como agrupaciones de pequeños puntos de pigmento que atraviesan ciertas zonas del tejido del lienzo que no se ha sellado completamente tras la imprimación. Concretamente, en las clavículas, las manchas son de color rojo, amarillo y anaranjado; a medida que la costura se acerca al pecho, son de color verde y amarillo; a la altura del abdomen, las manchas son de color verde y azul; finalmente, cerca del pubis son de color amarillo. El significado de este icono simbólico es equimosis, se trata de lesiones que producen la extravasación o escape de líquidos y fluidos acrílicos desde el interior del tejido, ocasionando manchas de color, todo ello en una interpretación no convencional. Cuarto, el icono *abolladuras* se aprecia como hundimientos en el relieve de la tela. En relación con eso, se generan arrugas angulares en el rostro y en las extremidades inferiores. Por lo cual, este icono significa creep, una condición producida por un golpe contundente que ocasiona la pérdida de elasticidad y el deslizamiento de las fibras que se deforman irreversiblemente en una interpretación convencional.

En cuanto a la *valoración sintáctica*, el signo *lienzo* establece una relación abyecta y trágica con los signos: *sutura*, *manchas alrededor de la sutura* y *abolladuras*.

En lo que respecta a la *valoración sintagmática*, en la composición se denotan cinco sintagmas: *lienzo*, *sutura*, *manchas alrededor de la sutura* y *abolladuras* que juntos connotan muerte.

Ahora bien, para iniciar con la *valoración estética*, se parte por la *dimensión creativa*. La obra artística “Sutura” pertenece al *género contemporáneo onírico* debido a que se aprecia un lienzo que expresa y comparte la finitud de la existencia humana; cumpliendo así una de las condiciones del arte contemporáneo

planteada por Alain Badiou. En este sentido, se aborda activamente la crítica hacia la eternidad de la que parecían gozar las obras artísticas hasta el modernismo; por ende, se propone una obra frágil ante factores externos. Es decir, el corte es producido por la artista de manera intencionada y consciente con el objetivo de revelar el espacio submediático del lienzo.

La obra artística tiene dos *categorías estéticas*. Primero, lo *abyecto* porque se observan —la ausencia de las extremidades superiores e inferiores, una sutura y equimosis— traumatismos que perturban el lienzo y la integridad de su sistema, transformando violentamente su identidad. Debido a la gravedad del traumatismo, la abyección surge como una rebelión del lienzo contra aquello que ataca violentamente su exterior; los pigmentos acrílicos se oponen a los objetos cortante y punzante como una descarga incesable y un sufrimiento brutal; como resultado se separan del cuerpo para ser otro, de esta manera pierden el contorno de la cosa significada para formas nuevas unidades de color y texturas. Segundo, lo *trágico* porque la abyección en sí misma no significa la ausencia de vida, puesto que, lo que en realidad determina esta condición es la *sutura*. Un signo que testimonia la auscultación del lienzo mediante una necropsia, un procedimiento que es —evidentemente— incompatible con la vida. Por lo cual, en la obra artística, el lienzo no es meramente un signo, es el real protagonista, pero sobre todo es la víctima mortal de la acción delictiva, cierta o probable, cometida por una artista. Indudablemente, al tratarse de una acción intencionada y consciente, no es una muerte natural, en realidad se trata de un desenlace terrible, funesto y premeditado.

La *técnica* utilizada, en esta obra artística, es *mixta*: emulsión acrílica sobre lienzo con volumen. Por definición, se trata de la utilización de multiplicidad de técnicas o materiales. Por lo cual, este aspecto, también, contempla la introducción de elementos extra pictóricos para aportar mayor interés y variedad. Al establecer un punto de convergencia con el planteamiento de Badiou —sobre el género del arte contemporáneo—, esta definición también está vinculada a multidisciplinariedad, uno de los tres puntos sobre los cuales se establece la crítica al artista como genio creador. En gran medida, esto se debe a que en el arte contemporáneo el gesto artístico ya no es definido por sus medios, lo cual se

manifiesta mediante la caída de las fronteras entre las técnicas y disciplinas artísticas. De modo que, en la obra artística “Sutura” se utiliza el procedimiento de imprimación y tensado tradicional del lienzo, agregándole el volumen antropomorfo modelado en arcilla, para generar el relieve. Todo el proceso se realiza —horizontalmente— sobre una mesa en la que se posicionan el bastidor de madera y la figura modelada; a continuación, se reviste toda la superficie con papel film —material que tendrá la función de aislante y desmoldante— para posteriormente posicionar la tela de algodón, ajustando la forma y el volumen con ayuda de alfileres de cabeza de perla y tachuelas. Se inicia el proceso de imprimación con una mano de cola sintética para formar una capa continua y uniforme; después, se continúa —la imprimación del lienzo— con una base de emulsión de polímero acrílico blanco y cola sintética. Se aplican cuatro capas sucesivas y uniformes de imprimante con una brocha, respetando los tiempos de secado entre capa y capa. Cuando la imprimación se seca por completo, se retira el lienzo con volumen y se realiza el montaje sobre el bastidor —de manera tradicional— con la ayuda de una pistola de grapas. Posteriormente, se aplica la emulsión acrílica entre pintura polimérica y fosfato trisódico. Una mezcla homogénea que conserva el brillo y la textura plástica de secado rápido de los pigmentos sintéticos; además de darle una consistencia maleable, elástica y un acabado volumétrico. El color se aplica yuxtaponiendo capas de emulsión acrílica. Para conservar el volumen y generar la textura filiforme es necesario utilizar una secadora de cabello para crear tensión superficial y evitar que el pigmento siga fluyendo; después de este procedimiento, la emulsión acrílica seca de manera regular como cualquier pigmento acrílico, sin perder volumen, forma, ni resistencia.

Los *instrumentos* utilizados son: mesa, bastidor de madera, arcilla, reideras, estecas, esponja, hilo de pescar, cutter, aguja, hilo, papel film, alfileres con cabeza de perla, tachuelas, brochas, pinceles, base, látex supermate, cola sintética, pasta elástica, gesso, pistola de grapas, grapas de 6 mm 1/4", acrílico, médium acrílico, aglutinante bórico y secadora de cabello.

La obra artística es de *tendencia informalista*, porque la individualidad y el sentido de libertad de la artista se manifiestan a través de la experimentación

técnica y la exaltación de la materia como preocupación esencial. Por medio de esta tendencia se canalizan las sensaciones y las emociones de la autora; en tal sentido, se trata ampliamente la finitud de la existencia humana como un tópico que se traslada a este objeto artístico. La sutura refleja la búsqueda de la esencia del arte en la hechura material de la obra artística. Asimismo, en este proceso se evidencia la experimentación técnica como la búsqueda central del planteamiento. Esto se pone de manifiesto en el relieve antropomorfizado, los empastes y las texturas como resultado de procedimientos innovadores que utilizan herramientas extra pictóricas como el hilo y la aguja. En la obra artística “Sutura” se pueden distinguir dos zonas muy diferenciadas: el lienzo —liso y monocromático— y las texturas, como gestos y trayectorias del pigmento saturados que potencian la expresividad. A su vez, el uso del relieve antropomorfizado, sitúa esta obra en el terreno de la esculto-pintura y es un recurso que satisface la necesidad expresiva y constructiva de la artista. Por decirlo así, la nitidez de los contornos está supeditada a los relieves y a las texturas. Además, se utiliza una composición de carácter centrípeta en función a un eje vertical, estableciendo tensiones centrífugas que, a pesar de circunscribir la obra en sí misma, no la aíslan de lo que le rodea.

Prosiguiendo con la *valoración estética*, se aborda la *dimensión compositiva*, de la obra artística “Sutura”. En relación con el relieve antropomorfizado, se utiliza la *proporción* de figura humana que adopta un canon de ocho cabezas de alto por dos de ancho. Esta se trata de una proporción masculina ideal desde una vista frontal que muestra la distribución y disposición de cada elemento anatómico.

Asimismo, esta obra artística posee un *equilibrio de masas perfecto*, ya que, si trazamos una línea vertical en medio del cuadro, se puede observar que existe una simetría en el volumen antropomorfizado, que es continuada por la sutura en forma de letra Y que se encuentra exactamente en el medio y después se bifurca simétricamente en dos direcciones. En suma, gracias a esto se obtiene un resultado estético regular, aunque monótono.

En cuanto a la *morfología* de la obra artística, se puede observar lo siguiente: primero, el efecto de la *iluminación* es puramente una sensación visual, ya que la

luz y la sombra son efectos visuales y luminosos móviles que cambian en relación con la fuente de la luz y el diseño. Por lo cual, las unidades de textura son las que propician el juego de la luz; concretamente, la sutura y los pliegues horizontales son los que proyectan sombras sobre la superficie material del lienzo. Segundo, la *estructura* del lienzo es de tela de algodón tocuyo delgado de 130 gr. Esto quiere decir, que los granos de la tela son más separados, una característica que hace que el tocuyo sea más flexible y liviano, pero sobre todo favorece la absorción del imprimante. Por lo tanto, la imprimación del lienzo se realiza con una base emulsionada, entre cola sintética y base de polímero acrílico, de color blanco; cuya propiedad esencial es la elasticidad que propicia su alta resistencia a flexiones y enrollamientos. Por lo tanto, teniendo en cuenta los dos aspectos antes mencionados —el gramaje de la tela y la elasticidad del imprimante—, el acabado del lienzo puede ser liso y sin carácter, pero, facilita la creación de volúmenes y texturas —como la generación del punto y la línea sobre el plano— a modo de lesiones traumáticas que exploran la propia materialidad del soporte pictórico. Tercero, morfológicamente, la obra artística presenta diferentes *texturas táctiles*. En primer lugar, en el volumen antropomorfizado, se observa una *textura natural asequible* —que mantiene y no oculta la textura natural de los materiales— en el acabado liso y mate de la tela de algodón imprimada con una base de polímero acrílico blanco. En segundo lugar, en la *sutura* y en los pliegues horizontales que convergen hacia el centro, se observa una *textura natural modificada* que transforma la tela mediante una costura que une los bordes del corte en la tela, pero la mantiene reconocible. En tercer lugar, en la costura se reconoce la *textura táctil organizada* que divide la *sutura* en pequeños pliegues zigzagueantes que forman una nueva superficie mediante la tensión que generan el hilo y la aguja. Asimismo, se pueden apreciar *texturas visuales espontáneas* en la equimosis, como manchas de pintura acrílica conformadas por pequeños puntos que atraviesan el entramado de la tela.

La *línea*, como la *fuerza* en la composición, está constituida por la tensión o el desplazamiento activo del elemento y la dirección como la huella material determinada por el movimiento. En esta obra artística, la *fuerza* se concentra en la *sutura* en forma de letra Y. En ese sentido, el movimiento zigzagueante —que

surge cuando se alterna las puntadas entre un borde y otro del corte— genera tensión en la línea que se extiende desde ambas clavículas hacia el manubrio del esternón y continua en línea recta hasta el pubis para cerrar la cavidad torácica. Asimismo, las puntadas y la *fuerza* del hilo generan tensión en el torso, ya que se observan pliegues horizontales que convergen centrípetamente en la forma vertical que se bifurca hacia las clavículas.

En consideración al *color*, en la obra artística “Sutura” la *temperatura* del icono simbólico *manchas alrededor de la sutura* — como agrupaciones de pequeños puntos de pigmento que atraviesan ciertas zonas del tejido del lienzo que no se ha sellado completamente tras la imprimación —, posee colores *cálidos* como el amarillo cadmio y el rojo bermellón en los omoplatos y colores *fríos* como el azul ultramarino y verde en el torso y abdomen. En tanto, en su *polaridad cromática*, el *valor más alto* se encuentra en la imprimación blanca del lienzo monocromático; el *valor intermedio* está en las pequeñas manchas alrededor de la bifurcación de la costura; y el *valor más bajo* se halla en las manchas del abdomen. Por otra parte, los colores *más saturados* son el amarillo cadmio, rojo bermellón, azul ultramarino y verde. Finalmente, en lo que respecta a su *luminosidad*, la obra artística está protagonizada por un elemento ejecutado en *tinte claro*, el lienzo blanco; en tanto, el *tinte medio* está presente en los pigmentos amarillo cadmio y rojo bermellón; y, por último, el *tinte oscuro* se halla en los pigmentos azul ultramarino y verde.

En la obra artística el *ritmo* es *morfológico*. Específicamente, en el icono simbólico *sutura*, se produce un *ritmo alternante*, ya que los bordes del corte son dos objetos que se mueven en la sola dirección, es decir, hacia el centro. Asimismo, se puede apreciar un *ritmo disonante* en la bifurcación de la costura — hacia ambas clavículas— como dos objetos que se mueven en diferentes direcciones.

Para finalizar la *dimensión compositiva*, en esta obra artística se puede observar que la *armonía* es *morfológica*. En ese sentido, la *forma dominante* es el volumen antropomorfizado, la *forma de mediación* es la superficie plana que se extiende hacia el bastidor y la *forma tónica* es la sutura en forma de letra Y.

Para continuar y finalizar con la *valoración estética*, se desarrolla la *dimensión de contenido* de la obra artística “Sutura”. Iniciando por establecer que, en esta obra, lo *sígnico* es *onírico* porque simboliza una acción violenta cierta o probable que lacera gravemente la superficie del lienzo con un agente cortante. Congruentemente, esta acción tiene por objetivo revelar el espacio submediático a través de un corte en forma de letra Y que es incompatible con la vida.

En su *contenido abstracto*, la *sutura* tiene la función simbólica de demostrar que el acceso al espacio submediático no es reversible. Pues a pesar de que la sutura permite el cierre ulterior de la incisión —cutánea, lineal y perpendicular— y une los bordes del corte en forma de letra Y, la línea surge como una revelación y como un mensaje del medio que perpetúa el espacio submediático. Esto se refuerza por la presencia de pliegues horizontales que convergen en la *sutura* y el pigmento acrílico que surge desde el interior a través de la trama de la tela como equimosis. Pues, como dice Groys el mensaje de la muerte nunca muere.

Para finalizar con el discurso crítico de esta obra artística, en lo que respecta al *contenido conceptual*, se aborda el *lienzo como un signo*. Porque a pesar de portar y ser el soporte de los signos, —ordinariamente— el lienzo no es uno de ellos. Sin embargo, al apartar o suprimir los signos de la superficie, se propicia que el lienzo se convierta en un signo y en el real protagonista de la obra artística. Este ejercicio de desplazamiento, aborda un problema mediático-ontológico que propone que el medio se convierta en el mensaje para revelar el espacio submediático. Se trata de un proceso liberador que reduce, destruye y elimina con violencia el exterior de un lienzo antropomorfizado mediante laceraciones con gran afectación de planos profundos que lo convierten en un cadáver que connota muerte. Pues el cadáver —en sí mismo— es un signo auténtico y veraz del espacio submediático. Además, esta asociación tiene un aspecto “visual”, ya que bajo condiciones climáticas específicas se propicia la saponificación o adipocira que le da al occiso la apariencia de “muñeco de yeso”, una descripción que calza perfectamente con la apariencia de este lienzo.

## CAPÍTULO IV

### RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN

#### 4.1. Conclusiones

##### *a) Al primer objetivo*

Se logró investigar sobre la tendencia informalista, identificando sus valores estéticos desde cuatro modalidades agrupadas bajo un denominador común: la búsqueda de la individualidad mediante la experimentación técnica y la exaltación de la materia.

##### *b) Al segundo objetivo*

Se logró analizar interpretativamente las obras de la exposición pictórica 11A1038 desde la semiótica y la estética. Mediante el análisis semiótico, se exploró la revelación del espacio submediático como consecuencia de una acción delictiva cierta o probable cometida por una artista y el lienzo como un cadáver abyecto y trágico asociado a la fragilidad de la existencia humana. A través del enfoque estético, fue posible interpretar los traumatismos producidos por agentes mecánicos como elementos de la dimensión compositiva, es decir, el punto y la línea sobre el plano.

##### *c) Al tercer objetivo*

Se logró redactar el informe de la investigación sobre la exposición pictórica 11A1038, evidenciando que estas obras artísticas son parte de una búsqueda subjetiva enmarcada en una la exploración material supeditada a los modos de producción y a las condiciones del arte contemporáneo.

##### *d) Al cuarto objetivo*

Se logró publicar un artículo artístico sobre la investigación en un *blog personal*; titulado *El tránsito de la tendencia informalista bajo las condiciones del arte contemporáneo en la exposición pictórica 11A1038*, el mismo que se puede apreciar en el siguiente enlace: <https://filoyestearte.blogspot.com/2023/06/el-transito-de-la-tendencia.html>

#### 4.2. Recomendaciones

- a) A los futuros artistas, se recomienda explorar la tendencia informalista para poder generar expresiones artísticas introspectivas vinculadas al existencialismo.

- b) A la UNADQTC, se recomienda difundir las diferentes tendencias que se articulan en el arte contemporáneo como propuestas pluriversales que surgen en contextos tan variados como específicos.
- c) A la galería Blanco y Negro de la Alianza Francesa, se recomienda destinar un presupuesto para la impresión de catálogos con el propósito de implementar un archivo institucional que facilite la investigación historiográfica y estética del arte cusqueño.
- d) A los investigadores del arte, se recomienda articular el arte contemporáneo cusqueño en función al contexto nacional y latinoamericano para postular una historiografía regional que se inserte en la globalidad del arte.

### 4.3. Listado de referencias

- Alarcó, P. (s/f). *Thyssen-Bornemisza Museo Nacional*. Obtenido de Lucio Fontana Venecia era toda de oro:  
<https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/fontana-lucio/venecia-era-toda-oro>
- Alva Rodríguez, M., & Núñez Salas, A. (1984). *Atlas de medicina forense*. México D.F.: Editorial Trillas, S.A. de C.V.
- Amo Vázquez, J. (1993). *Elementos de teoría de las artes visuales: cuestiones sobre dibujo y pintura*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla.
- Badiou, A. (11 de mayo de 2013). *Las condiciones del Arte Contemporáneo*. Buenos Aires.
- Belgrano, M. (2020). El origen de la obra de arte ¿un "oasis" en el pensamiento heideggeriano? *Areté*, 7-29.
- Cirlot, J. (2020). *Se parece el dolor a un gran espacio Escritos sobre informalismo 1955-1969*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Cirlot, L. (1993). *Historia universal del arte últimas tendencias*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Danto, A. (2003). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires: Paidós.
- Equipo Parramón. (2014). *Todo sobre la técnica del acrílico*. Barcelona: Parramón Paidotribo.
- Expósito Orta, A. (2006). Los usos de "Posmodernidad" Permanencias y cambios en el espíritu de la vanguardia. *Cuadernos del Ateneo*(22), 7-11.
- Fick, B., & Grabowski, B. (2015). *El grabado y la impresión Guía completa de técnicas, materiales y procesos*. Barcelona: Blume.
- Fontana, L. (20 de Noviembre de 2006). *El manifiesto blanco*. Recuperado el 24 de Agosto de 2015, de <http://descontexto.blogspot.pe/2006/11/el-manifiesto-blanco-de-lucio-fontana.html>
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Fundación arteBA.

- Giunta, A. (2020). *El arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Groys, B. (2008). *Bajo sospecha una fenomenología de los medios*. Valencia: Imprenta Kadmos.
- Kandinsky, V. (1993). *Punto y línea sobre el plano*. Barcelona: Labor.
- Kristeva, J. (2004). *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lanceros Méndez, P. (2001). La tragedia, la herida: reflexiones sobre la violencia, la guerra y la muerte. *Aloma*, 43-62.
- Lemonnier, A. (04 de 03 de 2020). *Centre Pompidou*. Obtenido de Wols Sans titre [1994-1945]: <https://www.centrepompidou.fr/es/programa/agenda/evento/cXE7dRr>
- Lerner, S. (2016). El cuerpo, un familiar desconocido. En ICPNA, *Johanna Hamann 1977-2015* (págs. 19-25). Lima: ICPNA.
- Lippard, L. (2004). *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: AKAL.
- López, M. (2017). ¿Cómo sabemos a qué se parece el conceptualismo Latinoamericano? En *Robar la historia: Contrarrelatos y prácticas artísticas de oposición*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Margolles, T. (2012). *La promesa*. México: Universidad Nacional Autónoma de Mexico.
- Mayer, R. (1993). *Materiales y técnicas del arte*. Madrid: Tursen Hermann Blume.
- Munive Maco, M. (2017). Una espera en tres actos. Vientres grávidos (y gravitantes) en la plástica peruana de los ochenta. *Illapa mana tukukuq*, 60-71.
- O'Doherty, B. (2011). *Dentro del cubo blanco la ideología del espacio expositivo*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- Parramón Paidotribo. (2011). *La pintura en relieve*. Barcelona: Parramón Paidotribo.
- Parramón Paidotribo. (2011). *Recetas para pintar Texturas. Óleo - Acrílico*. Barcelona: Parramón Paidotribo.

- Parramón, J. M. (1996). *La pintura acrílica técnica y práctica*. Barcelona: Parramón S.A.
- Pastor Mirambell, L. (2020). Contra la estetización de la imagen exhumana. La importancia de la visibilidad del horror y la barbarie en la obra de Teresa Margolles. *Antropología Experimental*, 155-163.
- Rodríguez Guerras, M. (10 de Setiembre de 2011). *Replicante*. Recuperado el 24 de Agosto de 2015, de <http://revistareplicante.com/fundamentos-del-arte-del-siglo-xx/>
- Smith, T. (2012). *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Tyuleneva, V. (2011). Arte contemporáneo del Cusco: la segunda vuelta. *Allpanchis*, 341-377.
- Vigué, J., Vigué, S., & Llorens, A. (2012). *Atlas de dibujo ilustrado de dibujo y pintura El desnudo*. Madrid: Susaeta Ediciones, S.A.
- Villacorta, J. (2016). Buscando ese nudo sutil que tal vez sea el vacío. Una conversación entre Hamann y Villacorta. En ICPNA, *Johanna Hamann 1977-2015* (págs. 155-185). Lima: ICPNA.
- Villarquide Jevenois, A. (2005). *La pintura sobre tela II Alteraciones, materiales y tratamientos de restauración*. San Sebastián: Editorial Nerea, S.A.
- Voloshinov, V. (1976). *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Walter, B. (1989). *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Wenham, M. (2003). *Entender el arte Una guía para el profesorado*. Barcelona: GRAÓ, d'IRIF, SL.
- Wong, W. (1991). *Fundamentos del diseño bi- y tridimensional*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.
- Worringer, W. (2008). *Abstracción y naturaleza*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

## APÉNDICES

### APÉNDICE A

#### INSTRUMENTOS VALORATIVOS DE INVESTIGACIÓN PROCESOS CREATIVOS POR CADA EXPRESIÓN OBRA ARTÍSTICA N°1

##### A) Instrumentos de Valoración Semiótica

Imagen digitalizada de la Obra artística

**Figura A1**

11A1038



TÉCNICA: Grabado, procedimiento de serigrafía sobre plancha de hierro  
DIMENSIONES: 20 x 30 cm

**Tabla A1**

*Valoración Ícono—Simbólica*

11A1038				
SIGNOS	DESGLOSE DENOTATIVO (OBJETIVO) MÉTODO: OBSERVACIÓN		DESGLOSE CONNOTATIVO (SUBJETIVO) MÉTODO: INTROSPECCIÓN	
	SIGNIFICANTE	DESCRIPCIÓN	SIGNIFICADO	INTERPRETACIÓN (CONVENCIÓN ADA Y NO CONVENCIÓN ADA)
SEÑALES	UNDQT	Se encuentra en la parte superior central de la placa metálica,	Es el acrónimo de Universidad Nacional Diego Quispe Tito	Convencionada

		en tipografía esténcil y en letras mayúsculas de color negro.		
	11A1038	Se encuentra en la parte central de la placa metálica en tipografía esténcil de color negro.	Es el código de una estudiante de la UNADQTC.	Convencionada
	01-10-2019	Se encuentra en la parte inferior derecha de la placa metálica en tipografía esténcil de color negro.	Es el primer día del mes de octubre del año 2019.	Convencionada
<b>INTERPRETACIÓN GRÁFICA</b>	Placa de identificación para criminales condenados	Es una placa metálica de formato horizontal que muestra tres datos legibles: nombre de la institución, código de identificación y fecha de registro.	Se trata de una placa de identificación que proporciona información sobre la artista que cometió acciones violentas en contra de siete lienzos que son a su vez cadáveres.	Todo esto en una interpretación gráfica, pues la placa de identificación para criminales condenados proporciona el contexto institucional, individual y temporal. De aquí que, la fecha de registro indique el día, mes y año de la inauguración de la exposición "11A1038" en la Galería Blanco y Negro de la Alianza Francesa; como el espacio, bien iluminado, en el que se inician las apreciaciones de las obras artísticas para, así, esclarecer las causas de estos crímenes violentos.

**Tabla A2***Valoración Sintáctica*

	<b>SIGNO</b>	<b>RELACIÓN</b>	<b>SIGNO</b>
<b>SINTÁCTICA</b>	Placa de identificación para criminales condenados	Institucional	UNDQT
		Individual	11A1038
		Temporal	01-10-2019

**Tabla A3***Valoración Sintagmática*

	<b>DENOTACIÓN</b>	<b>CONNOTACIÓN</b>
<b>SINTAGMÁTICA</b> Unidades Sintagmáticas	UNDQT 11A1038 01-10-2019 Placa de identificación para criminales condenados a prisión	Acción delictiva cierta o probable

**B) Instrumento de Valoración Estética****Tabla A4***Valoración de Estructura Artística*

<b>11A1038</b>		
<b>DIMENSIÓN CREATIVA</b>	<b>TAXONOMÍA VALORES</b>	<b>CARACTERÍSTICAS VALORES</b>
Género	Contemporáneo Onírico Alain Badiou	En la obra artística se aprecia una placa metálica que proporciona el reconocimiento contextual, personal y temporal de la responsable, pese a lo cual, la autora no se da a conocer explícitamente. A saber, la artista que revela el espacio submediático de los lienzos —mediante lesiones traumáticas— permanece desconocida ante el público, ya que se ampara en un código. Se consuma, así, uno de las tres condiciones del arte contemporáneo —definidas por Alain Badiou—, que ataca y hace desaparecer la figura de la artista; todo ello en una interpretación personal.
Categoría	Lo trágico Julia Kristeva Alain Badiou	En la obra se codifica la identidad de la autora de un crimen premeditado —que en sí mismo constituye una muerte no natural— para mantenerla en la impunidad del anonimato. De esta manera, se hace explícita la intencionalidad solapada de la artista por transformar y perturbar

		<p>la identidad de estos lienzos —mediante acciones violentas— hasta convertirlos en cadáveres que comparten la muerte y la finitud de la existencia humana. Asumiendo, de esta manera, el tercer criterio del arte contemporáneo de Badiou, que se funda en la crítica a la eternidad de la que parecían gozar las obras artísticas.</p>
Técnica	<p>Grabado, procedimiento de serigrafía sobre plancha de hierro</p>	<p>Es un proceso de reproducción e impresión con tinta a través de una malla tensada en un marco de aluminio por el bloqueo de áreas específicas mediante: emulsión fotográfica o estencil. El revelado de malla serigráfica se realiza con emulsión fotosensible a base de bicromato; para ello, la malla debe estar desgrasada, limpia y seca. A partir de entonces, todo el procedimiento se debe ejecutar en una habitación oscura, equipada con luz roja o amarilla, para evitar la reacción fotosensible no deseada. Con ayuda de una espátula o emulsionador se distribuye la emulsión fotosensible de manera uniforme por ambas caras de la malla. Para un secado rápido y óptimo se utiliza una secadora de cabello. La transparencia se imprime en positivo sobre papel semitransparente de acetato o poliéster. Para malla 90 hilos/cm, la plantilla de la transparencia es editada en Photoshop, cumpliendo las siguientes características: resolución de 200 ppp, monótono negro con alto contraste, mapa de bits, trama de semitonos con lineatura de 40/55 con ángulo de 45 grados y en forma de puntos. Para revelar la plantilla indirecta en la malla serigráfica, se coloca sucesivamente sobre la mesa de exposición: la transparencia positiva, la cara plana del bastidor y finalmente un peso para unificar el vidrio-fotolito-bastidor. Se expone la malla serigráfica por 3 minutos, durante este tiempo la emulsión se endurece en aquellas partes donde la luz penetra a través de la transparencia; la imagen opaca de la transparencia protege esas zonas de la emulsión para que no endurezca y, finalmente, esta se enjuaga con agua para crear una plantilla positiva. Las zonas que no estén bloqueadas permitirán el paso de la tinta mediante la presión ejercida por la rasqueta serigráfica. La impresión se ejecuta en una mesa de impresión equipada con una garra metálica de contrapeso. Se utiliza tinta de base vinílica, de secado rápido, alto brillo y excelente resistencia a ácidos y álcalis, es una tinta flexible y su solvente es el retardador. Al ser una tinta de uso industrial, es necesario el uso de una mascarilla 3M con filtro para gases-ácidos. La impresión se realiza depositando tinta en el extremo de la malla, que esté fijado a la garra metálica, para arrastrar la tinta de un extremo al otro extremo, ejerciendo presión sobre la plancha de hierro con la rasqueta serigráfica de dureza media (70-80) y contorno de borde cuadrado. Una vez concluido el proceso de</p>

		impresión, se deposita la plancha de hierro en el rack de secado para facilitar su secado óptimo.
Instrumentos	Mesa de exposición e impresión serigráfica Espátula Emulsionador Emulsión fotosensible Malla serigráfica 90 Secadora de cabello Fotolito de revelado Foco RGB Hidrolavadora Cinta de embalaje Rasqueta Garra de impresión serigráfica Plástico de registro Tinta vinílica Mascarilla 3M con filtro para gases-acido Rack de secado Plancha de hierro	
Tendencia	Pop art	Se trata de una tendencia que utiliza motivos de la cultura popular, esto debido a que en esta obra artística se utiliza el diseño de una placa asociada al registro de criminales en penitenciarías y centros de detención, un elemento de exposición masiva que es ampliamente utilizado en producciones cinematográficas sobre crímenes, criminales y violencia.
	Arte conceptual Lucy Lippard	Se trata de una tendencia en la que el concepto o lenguaje es el material que constituye la verdadera obra, además de ser un medio que genera nuevos temas y enfoques sobre el cuerpo. En relación con eso, en la obra artística “11A1038” prima el significado asociado al reconocimiento de una artista que se ampara en la anonimidad de un código —otorgado por una institución— para cometer crímenes violentos en contra de siete lienzos, ahora identificados como cadáveres.

**Tabla A5***Dimensión compositiva*

<b>DIMENSIÓN COMPOSITIVA</b>		
Proporción Pablo Tosto	Tonal	En esta obra artística se logra la organización tonal por medio de planos, principalmente entre las figuras oscuras o bajas y el fondo metálico claro o alto.
Equilibrio Andrew Loomis	De masas	Si se traza una línea vertical en medio se pueden observar dos masas iguales en tamaño, color y configuración; mismas que se encuentran a la misma distancia del centro, evidenciando un equilibrio perfecto, aunque regular y monótono.

Perspectiva Editorial Parramón	Perspectiva de un punto de fuga	El relieve interior que enmarca el plano de profundidad —donde figura el código y la fecha— tiene la cara anterior paralela al plano del cuadro, en tanto que las otras caras se encuentran perpendiculares al mismo.
Morfología (Forma)	Iluminación Artificial Andrew Loomis	La iluminación artificial es lateral y proviene en ángulo recto del lado superior izquierdo, es clara e ilumina de manera uniforme el relieve que destaca sobre la superficie en el que figuran el código y la fecha; además, se aprecian formas muy iluminadas como la línea horizontal de la parte inferior, en tanto que en la parte superior se proyecta una sombra que acentúa la volumetría.
	Estructura Bill Fick Beth Grabowski	Al tratarse de una sola capa de impresión por plantilla indirecta: los medios tonos se construyen a través de pequeños puntos, propios de la configuración del fotolito en puntos del semitono o patrón de tramado; los tonos altos, como las zonas más iluminadas, presentan pocos o ningún punto de impresión; y los tonos bajos, como las superficies completamente negras, tienen un acabado uniforme y sin textura. Estas diferentes tramas aportan variedad estética a la imagen del semitono. El secado rápido y la consistencia oleosa de la tinta vinílica se adapta perfectamente a la superficie lisa de la plancha de hierro, como soporte último de impresión; el acabado es brillante y de gran resistencia gracias a los adhesivos poliméricos.
	Textura mixta Andrew Loomis	Se aprecia textura visual artificial en el entramado que simula el desgaste del metal, en las imperfecciones de los relieves y en las pequeñas marcas circulares —a modo de vestigios de las cabezas cónicas de un clavo o tornillo— presentes en cada una de las cuatro esquinas de la placa metálica. Asimismo, se puede apreciar una textura táctil artificial lisa en la plancha de hierro como soporte último de impresión.
Línea Andrew Loomis	Contorno	El contorno que delimita las letras y números en color negro, es claro y permite la legibilidad de los elementos distinguiéndolos claramente del fondo, ya que están perfectamente delimitados en sus contornos. Al mismo tiempo, la línea como contorno, produce claridad en el relieve ilusorio —que se construye alrededor del texto central— a modo de borde interior; mientras que en la parte superior se acentúan las sombras y en la parte inferior se generan delimitaciones claras con zonas iluminadas.
	Diseño	El diseño de la composición es formal por las características simétricas de la composición, es decir, el espacio se divide en partes iguales a través de una línea vertical.
	Base	Se denota una base geométrica en la construcción de los elementos y en la estructura de la composición; pues, el formato del soporte, el borde interior y cada una de las palabras se basan en formas geométricas rectangulares.

Color Johannes Itten	Técnica	Grabado, procedimiento de serigrafía con pintura vinílica sobre plancha de hierro.
	Polaridad cromática	El valor más bajo se encuentra en las letras y números, así como en la sombra proyectada por el relieve de la parte superior; el valor medio se encuentra en las texturas de desgaste del metal; y los valores más altos se encuentran en las zonas más iluminadas y sin textura, como en el fondo plateado.
	Brillo	La sombra más clara se encuentra en las zonas más iluminadas que no presentan ninguna textura, como en la cara anterior del relieve, en la parte inferior derecha; las sombras medias se encuentran en las texturas de desgaste del metal; y las sombras más oscuras son aquellas que se observan en las letras y los números, así como en el ángulo superior izquierdo del borde interior.
Ritmo	Morfológico	En la señal UNQDT se produce un ritmo asonante, ya que se trata de elementos iguales — en este caso letras mayúsculas— que se mueven en una sola dirección, de izquierda a derecha. Asimismo, se puede apreciar ritmo alternante, como dos elementos que se mueven en una sola dirección —de izquierda a derecha— en: la señal 01-10-2019, entre los números y guiones; y en la señal 11A1038, entre los números y una letra.
Armonía	Morfológica	La forma dominante es el fondo plateado de la plancha de hierro, la forma de mediación son las texturas de desgaste del metal y las formas tónicas son las letras, los números y el borde del relieve.

**Tabla A6***Dimensión de contenido*

DIMENSIÓN DE CONTENIDO		
Sígnico (Real-Ideal)	Onírico	Se ha trabajado un elemento real, una placa de identificación para criminales; sin embargo, los actos violentos que se condenan con esta obra no constituyen crímenes en la realidad. De modo que, esta placa simboliza el reconocimiento contextual, personal y temporal de la artista que atentó contra siete lienzos que son entendidos como víctimas de traumatismos incompatibles con la vida, es decir, cadáveres.
Abstracto	Datos	El acrónimo de la institución, el código de estudiante y la fecha son datos que tienen como función simbólica: la asociación entre el reconocimiento contextual, personal y temporal; y la responsabilidad de una acción delictiva cierta o probable de la artista.
Conceptual	Acción delictiva cierta o probable	La presencia de esta obra es el punto de partida para establecer el sentido connotado de la muestra pictórica, ya que tiene por propósito enmarcar la lectura de los siete lienzos —que son el objeto de estudio de esta tesis— como parte de una acción

	<p>delictiva cierta o probable. Por consiguiente, significa que estos hechos funestos son parte de una investigación forense que intenta establecer las causas y los hechos que condujeron a este desenlace, así como precisar el tipo de agente que produjo el punto y la línea sobre el plano del lienzo. El acrónimo UNDQT y el código 11A1038, vinculan esta acción delictiva a una acción artística; por ende, el análisis interpretativo de las obras artísticas de la exposición pictórica se realiza desde la semiótica y la estética. Es necesario mencionar que el levantamiento de los cadáveres, en el taller de la artista, ya se realizó; estos objetos artísticos fueron transportados a la sala de exposición, lugar en el que entró en acción la labor curatorial y museográfica que codifica cada una de las obras bajo un título, determina la técnica empleada y verifica sus dimensiones en el siguiente orden: alto, ancho y fondo. La fecha de inicio de la exposición individual, 01-10-2019, significa el momento en el que inicia el estudio minucioso de los cuadros-objetos en la galería Blanco y Negro de la Alianza Francesa del Cusco como el lugar bien iluminado que cumple con la imagen arquetípica del cubo blanco como el laboratorio de investigación dedicado a la estética por excelencia. A continuación, se procede con la descripción minuciosa de las características de las lesiones corporales externas y la documentación fotográfica para concluir, estableciendo las causas de la muerte y los mecanismos que las produjeron.</p>
--	---

## APÉNDICE B

### PRESUPUESTO

**Tabla B1**

*Costo proyectado*

Presupuesto de la investigación					
Elemento	Unid.	Cant.	Pr. Unit.	Pr. Total	Acumulado
<b>A: Costos de Administración</b>					
Impresiones	unidad	1000	<b>0.15</b>	150.00	
Anillados	unidad	10	<b>2.50</b>	25.00	
Empastados	unidad	5	<b>50.00</b>	250.00	
Transporte	Acumulado		<b>90.00</b>	90.00	
Útiles de escritorio	Acumulado		<b>150.00</b>	150.00	
Telefonía	Mes	8	<b>30.00</b>	240.00	
Papel	Millar	2	<b>22.00</b>	44.00	
Memoria USB	Unidad	2	<b>25.00</b>	50.00	
Refrigerios	Acumulado		<b>350.00</b>	350.00	
Laptop	Unidad	1	<b>1000.00</b>	1000.00	
Cámara fotográfica	Unidad	1	<b>1129.00</b>	1129.00	
Tarjeta SD	Unidad	1	<b>80.00</b>	80.00	
Bibliografía	Acumulado		<b>1000.00</b>	1000.00	
Memoria externa 1 tera	Unidad	1	<b>230.00</b>	230.00	
Acceso a Biblioteca Digital	Mes	3	<b>29.90</b>	98.70	4,886.70
				<b>TOTAL</b>	4,886.70

**Tabla B2**

*Costo real*

Presupuesto de la investigación					
Elemento	Unid.	Cant.	Pr. Unit.	Pr. Total	Acumulado
<b>A: Costos de Administración</b>					
Impresiones	unidad	2580	<b>0.27</b>	696.60	
Anillados	unidad	5	<b>3.50</b>	17.50	
Empastados	unidad	5	<b>65.00</b>	325.00	
Transporte	Acumulado		<b>78.00</b>	78.00	
Útiles de escritorio	Acumulado		<b>250.00</b>	250.00	
Telefonía	Mes	8	<b>30.00</b>	240.00	
Papel	Millar	3	<b>30.00</b>	90.00	
Memoria USB	Unidad	2	<b>25.00</b>	50.00	
Refrigerios	Acumulado		<b>270.00</b>	270.00	
Laptop	Unidad	1	<b>1700.00</b>	1700.00	
Cámara fotográfica	Unidad	1	<b>1129.00</b>	1129.00	
Tarjeta SD	Unidad	1	<b>80.00</b>	80.00	
Bibliografía	Acumulado		<b>1850.00</b>	1850.00	
Memoria externa 1 tera	Unidad	1	<b>230.00</b>	230.00	
Acceso a Biblioteca Digital	Mes	8	<b>29.90</b>	239.20	7,245.30
				<b>TOTAL</b>	7,245.30



## APÉNDICE C

## FOTOGRAFÍAS DURANTE EL PROCESO DE INVESTIGACIÓN

**Figura C1**

*Detalle de la obra Aplastamiento  
encefálico*

**Figura C2**

*Detalle de la obra Hemorragia  
externa por agente cortante*

**Figura C3**

*Detalle de la obra Agente mecánico  
punzocortocontundente*

**Figura C4**

*Detalle de la obra Agente mecánico  
punzocortocontundente*



**Figura C5**  
*Detalle de la obra Sección completa  
con bordes contundidos*



**Figura C6**  
*Detalle de las texturas de la obra  
Visceras torácicas*



**Figura C7**  
*Detalle del corte anterior de la obra  
artística Necropsia*



**Figura C8**  
*Detalle de las puntadas de la obra  
artística Sutura*



## APÉNDICE D

## IMÁGENES DE LA EXPOSICIÓN DE LAS OBRAS ARTÍSTICAS

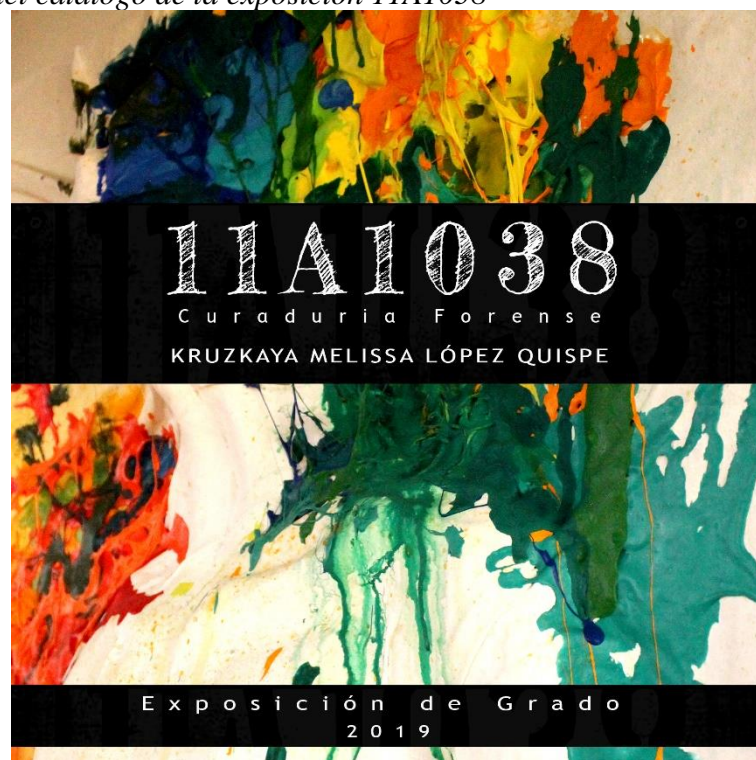
**Figura D1**

*Montaje de las obras en la sala de exposición Blanco y Negro de la Alianza Francesa*

**Figura D2**

*Inauguración de la muestra pictórica en la galería Blanco y Negro de la Alianza Francesa el 01-10-2019*



**Figura D3***Portada del catálogo de la exposición 11A1038***Figura D4***Contraportada del catálogo de la exposición 11A1038*