

La Cultura Del Zapping

Alejandro Escobar Porras

Bellas Artes. Institución Universitaria del Valle
Facultad de Artes Visuales y Aplicadas
(FAVA) Asesor: Diego Mendoza Imbachí
Maestro en Artes Plásticas. Universidad del Cauca

Santiago de Cali
8 de noviembre de 2023

INDICE

Introducción.....	3
Agradecimientos.....	5
Pregunta.....	6
Objetivo General.....	6
Objetivos Específicos.....	6
Justificación.....	7
Motivación.....	9
Desarrollo de la Investigación Creación.....	10
Introducción al Tema de Investigación.....	11
Tema de Investigación.....	21
Pulsión Plástica.....	30
Pulsión Temática.....	33
Primera etapa de exploración Plástica.....	36
Detonante.....	37
Introducción a una Metodología de la Pintura.....	39
Metodología de la Pintura.....	51
Experimentación y Montaje.....	68
Estado del Arte.....	90
Conclusiones.....	113
Anexos.....	114
Bibliografía.....	129

Introducción

La Cultura del Zapping consiste en un bestiario pictórico, el cual retrata por medio de la pintura *monstruosidades* derivadas del fenómeno de la *violencia* en Colombia, aunados a imágenes alusivas a la cultura televisiva y cinematográfica de mediados de los años 90 e inicios de los 2000, retratando tensiones entre la violencia explícita y aquella que pertenece a la ficción. El proyecto será exhibido en la Sala de Exposiciones de Bellas Artes, Institución Universitaria del Valle.

El periodo de estudio escogido coincide con momentos coyunturales de mi historia de vida y del país: mi nacimiento e infancia en el ámbito personal; en el ámbito nacional apertura económica, caída de los grandes carteles del narcotráfico, recrudecimiento del conflicto armado y, muy especialmente, la llegada de la televisión por cable a Colombia, con ella inició una invasión –ya- masiva a nuestro subconsciente con imágenes, discursos, propagandas y colores en un país ya de por sí adepto a las imágenes. Por eso, la nuestra es *La Cultura del Zapping*.

Este proyecto es una forma de honrar la Historia y la Cultura de Colombia: sólo pensar en su riqueza y paradójica naturaleza me hace llenar los ojos de lágrimas, lágrimas de inmensa felicidad y orgullo, pero también de una gran tristeza y desasosiego.

Además, es un reconocimiento hacia el enorme baluarte que representa la existencia de la televisión Colombiana, la cual surgió como un arma intelectual y cultural contra la ignorancia y barbarie derivadas de La Violencia bipartidista, constituyéndose con los años en un *leitmotiv* que nos distingue frente a las demás naciones de la Tierra y que este año cumple 70 años de existencia.

Las diferentes piezas han sido realizadas en acrílico sobre lienzo, cartón y madera. En total, son 74 pinturas de pequeño y mediano formato, siendo dispuestas en el espacio de exhibición de forma lineal horizontal, con un montaje alusivo a la típica disposición de las iglesias de pueblo, lugares que han sido centros de congregación y salvación, pero también de ciego fanatismo y violencia.

Espero con este escrito y la presentación de mi tesis de pregrado honrar debidamente nuestro país y nuestra cultura *para nunca olvidar* que vivimos en este, nuestro sangriento paraíso, El Dorado.

*Dedicado a Rosalba Zapata, La Muchacha Frente al Espejo, mi anterior encarnación.
En memoria de todas las víctimas de La Violencia en Colombia.*

Agradecimientos

Agradezco en primera instancia a mis padres Patricia y Oscar, quienes producto de una intensa ira y un infinito amor me criaron, dando lo mejor de sí mismos con las herramientas que la vida les brindó. En segundo lugar, agradezco a mi asesor de trabajo de grado Diego Mendoza Imbachí, quien ha acompañado mi proceso académico y de vida, siendo una de las personas más leales y comprensivas que he tenido la fortuna de conocer.

Mi gratitud para los siguientes artistas, maestros y maestras: Angélica Mercedes Castro, Miguel González, Wilson Díaz, Lina Rodríguez, Henry Salazar, Adriana Castellanos, Ernesto Ordoñez, Connie Gutiérrez, Paul Arias, Perucho Mejía, Jorge Espinoza, Alex Rodríguez, Sergio Zapata y Luis Felipe Vélez por apoyar mis procesos, pero también cuestionarlos y brindarme perspectivas que me han permitido afilar el bisturí de mi agudo criterio. Para el resto del personal académico, administrativo y logístico de Bellas Artes, mi respeto y reconocimiento a sus diferentes saberes y aportaciones.

Finalmente, este logro es dedicado a todo mi linaje, tanto pasado como futuro. Espero que este proyecto trascienda el tiempo, constituyéndose en una poderosa herramienta pedagógica, plástica y cultural para las generaciones futuras.

Pregunta de Investigación

¿Cómo retratar tensiones entre violencia explícita y ficcional, por medio de un bestiario pictórico?

Objetivos

General

-Retratar tensiones entre violencia explícita y ficcional presentes en la cultura popular colombiana, por medio de un bestiario pictórico.

Específicos

-Recopilar imágenes del conflicto armado en Colombia y de la cultura pop de la época 1994-2004.

-Proponer relaciones de sentido entre las imágenes resultantes del proceso pictórico llevado a cabo, como son metáforas, analogías, diacronías y sincronías.

-Evidenciar la naturalización de la violencia en el imaginario colombiano por medio de

imágenes alusivas al terror y la violencia presentes en medios audiovisuales.

Justificación

Primero que todo, definamos qué es el Zapping:

Es un anglicismo que viene a definir la acción de cambiar de canales en la televisión. Es algo que suele hacerse al estar viendo un programa y este llega a los cortes comerciales. Mientras se termina el corte los televidentes suelen, desde su control remoto, empezar a cambiar canales viendo qué más hay.

Este fenómeno se hizo especialmente notable en la década de los 90 al surgir la televisión por cable, algo que permitía divisar más variedad de programas y consumir de manera más superficial el contenido de los mismos, algo que se traduce en la no necesidad de ver un programa completo, cuando se pueden ver fragmentos de este y otros programas a través del acto de zapear (Balaguer, 2010).



Imagen 1. Escena de El Siguiete Programa (Gaira Producciones, 1998) que ilustra la acción del Zapping.

Fuente: Youtube.

Teniendo en cuenta lo anterior, *La Cultura del Zapping* es una revisión de la popularidad y normalización de las imágenes consumidas masivamente desde la llegada de la televisión por cable, a mediados de los años 90, reflexionando sobre la violencia discursiva y gráfica de las mismas que les ha dado un estatus de tautológica iconicidad. Utilizo la pintura como vehículo

expresivo y discursivo, permitiéndome exteriorizar por medio de la experimentación con el acrílico sobre el lienzo una cualidad que denominé *visceral*, es decir, aquella capacidad de retratar algo atroz y asqueroso, convirtiéndolo en un motivo de reflexión estética y mnemotécnica. Esta fijación por *lo visceral* proviene de mi infancia, pues desde muy pequeño tuve que acostumbrarme a experiencias e imágenes violentas, tanto reales como ficticias, las cuales causaban esa sensación dual entre horror y fascinación: las violencias reales correspondían a mis vivencias diarias; las ficticias, al consumo de series televisivas, películas, videojuegos, etc...

Ello posiblemente encuentre eco en un trauma colectivo que tenemos los colombianos, quienes estamos expuestos a diario a este tipo de vivencias, imágenes y narrativas. Ante tal magnitud de sucesos, y al ser un país consumidor de iconografías por excelencia, hemos creado una faceta que permite hablar de ello con cierta impersonalidad y falta de empatía, aludiendo a una distorsión in-voluntaria de la realidad, algo cotidiano en una cultura que goza de cierto fetiche hacia la muerte -violenta-, convirtiéndola en una especie de recurso narrativo y de folclor. Esto se ve reflejado en publicaciones pertenecientes al día a día de los colombianos, como puede ser el periódico Q'hubo, cuyos titulares juegan con el doble sentido, modificando los titulares para generar interés y cierta aura de fetichismo -incluso de humor- hacia acontecimientos violentos, en los que la vida de una (o varias) persona(s) se ha visto comprometida.



Imagen 2. Portada característica del extinto periódico Q'hubo.

Fuente: Archivo Q'hubo Ibagué

En primer lugar, ¿por qué es necesaria la reiteración hacia la violencia? Porque a pesar de

los numerosos esfuerzos históricos que se han hecho en pro de la paz, reparación y reconciliación, se sigue cayendo en solucionar los conflictos desde lo violento, en naturalizar sus causas y efectos, olvidándose del diálogo y la resiliencia.

En segundo lugar, la pertinencia de mi proyecto reside en retratar diversas capas representacionales de este fenómeno, sin censura ni fetichismos, para que las y los espectadores puedan reflexionar acerca de la historia de Colombia y su contexto actual, en una especie de confrontación del recuerdo que permita no olvidar en una época coyuntural, en la cual se definirá si se cambia la historia, o se continuarán repitiendo los mismos errores del pasado.

Finalmente, el proyecto busca proponer relaciones de sentido a los espectadores acerca del porqué de la escogencia de las imágenes, o el qué estoy intentando comunicar con las pinturas, conduciendo a reflexiones sobre nuestra historia e idiosincrasia, pero también generar encuentros espontáneos con la jocosidad y la cualidad *pop* de las pinturas resultantes.

Motivación

Mi motivación para realizar este proyecto proviene, en parte, de lo visto y vivido durante los últimos años, en los cuales han acontecido numerosos estallidos sociales que evidencian tanto las enormes desigualdades que existen entre los diversos grupos sociales, como la enorme represión que sufren quienes protestan en pro de mayor igualdad y garantías. Esto me ayudó a entender que debía usar los insumos plásticos y medios de expresión a mi alcance como pintura, dibujo, archivo, fotografía..., experimentando constantemente con ellos para comunicar un sentir: la enorme desilusión e impresión que me produce la falta de empatía y de consideración hacia quienes sufren (¿o sufrimos?) la violencia no solo desde lo físico sino también desde lo económico, social o racial, entre otros. Esto no es reciente, es una constante que se repite en la historia de nuestro país. Basado en lo anterior, me he embarcado en un viaje de conocimiento e introspección que me ha hecho preguntarme sobre el porqué de mi quehacer pictórico, siendo sus

procesos y resultados una herramienta que proponga a los espectadores encontrar relaciones de sentido alrededor de este sentir, a la par que significa un motivo de satisfacción personal el poder llevar a cabo este tipo de experimentaciones a través de la pintura.

Desarrollo de la Investigación

El porqué de este proyecto está relacionado a una autoconstrucción de la psique, la cual no sé dónde empieza ni dónde termina. Esto es debido a que involucra patrones aprendidos, heredados y adquiridos de mi entorno familiar y social más cercano, como un computador nuevo al cual se le asigna un sistema operativo con programas y prestaciones por defecto, pero que va adquiriendo actualizaciones y otros programas (experiencias, recursos) que le permiten actuar con mayor o menor versatilidad y eficiencia.

También esta distancia, esta constante reflexión alrededor de la pregunta de investigación y la búsqueda de su resolución a través del quehacer pictórico, produce que indague en mis recuerdos, así como en la historia de Colombia (los cimientos de nuestra idiosincrasia e identidad) y en mi linaje, sobre todo el materno, permitiéndome entender un poco la razón de muchas situaciones alrededor de mi vida y mi contexto.

La Maldición de El Dorado (El color de la Ambición del Rey/ Introducción al Tema de Investigación).



Imagen 3. Billeto de 2 pesos oro, ilustrando la balsa muisca, importante símbolo identitario de Colombia. Fuente: Archivo Banco de la República

Investigando en internet sobre la Historia de Colombia, tuve la fortuna de encontrarme con el libro “Historia de Colombia y sus Oligarquías”, escrito por Antonio Caballero, un libro de amena mas no descuidada prosa que narra desde la perspectiva de *un oligarca converso* la accidentada vida de nuestra República, anteriormente Virreinato, y muy anteriormente asentamiento de numerosas Confederaciones Indígenas.

A pesar de haberlo leído todo, la parte más asombrosa fue el inicio, es decir, la narración del proceso de exploración y conquista de nuestro país. Me asombró el hecho de ya encontrar en esta parte del relato elementos que son típicos de nuestra idiosincrasia: violencia desmedida, burocracia excesiva, corrupción reinante (más que el propio Rey) y una obsesión por omitir concienzudamente ciertas partes de la Historia, especialmente aquella correspondiente a la versión de los conquistados y oprimidos.

Sin embargo, el mito fundacional de nuestra República no se encontraba en las costas de la llamada Castilla del Oro y Tierra Firme (actual región del Darién y Costa Caribe): halló su origen en chismes de los indígenas que apuntaban hacia una laguna en medio de frías montañas, más adentro entre las cordilleras. Caballero (2017) nos narra:

“ Y obsesionado desde que zarpó de Sevilla en las naves de Pedro Fernández de Lugo por el rumor, más que leyenda, de la existencia de El Dorado: ese cacique fabuloso que, forrado en

polvo de oro, se zambullía desnudo en las aguas de una laguna sagrada bajo la luz de la luna. No iba a encontrarlo nunca. “

Ese navegante obsesionado al cual menciona era Gonzalo Jiménez de Quesada, abogado de la región de Granada en España, descendiente converso de judíos. El destino de este explorador se vio truncado por numerosas y arriesgadas aventuras que le hicieron alcanzar la gloria y también la más absoluta de las desgracias.

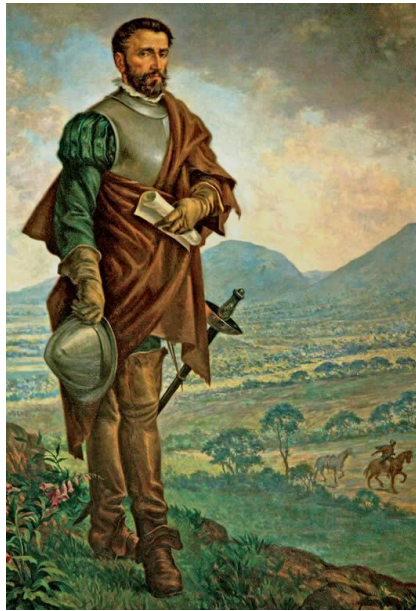


Imagen 4. Retrato de Gonzalo Jiménez de Quesada, fundador de Santafé de Bogotá. Fuente: Archivo Alcaldía de Bogotá

Logró la hazaña: encontrar el sitio donde el Zipa, líder religioso de la Confederación Muisca, era coronado. Este era escogido entre los sobrinos por línea materna del anterior gobernante, llevando a cabo un proceso de iniciación que duraba varios años en el cual aprendía a observar las estrellas y leer los signos de los dioses en la naturaleza.

Al llegar el momento, el nuevo Zipa era llevado a la Laguna de Guatavita, ubicada a unos 75 kilómetros de Bacatá (actual Bogotá). Allí era recubierto de polvo dorado y era conducido en una barcaza llena de ofrendas en oro hasta el centro de la Laguna donde eran depositadas. Finalmente, el Zipa se zambullía quitándose el polvo dorado en el proceso, completando así su coronación.

La existencia de este ritual, así como la riqueza derivada de la actividad comercial de los muisca (basada principalmente en el trueque de la sal, la esmeralda y el oro) ayudó a magnificar

la historia, convirtiéndose en la conocida leyenda de El Dorado: una mítica ciudad completamente construida en oro y piedras preciosas.

Motivados también por las hazañas logradas en las conquistas de México y del Perú, los toscos y bravos españoles soportaron enfermedades, hambre, calor y frío para llegar al país de los muisca, los cuales eran de refinados modales. Basados en intrigas y amparados por la fe y el derecho, les conquistaron, apropiándose de sus riquezas y sus rutas de comercio.

Y es esta ambición maldita de conquistar la Sabana de Bogotá –y sus alrededores- la que ha marcado a sangre, machete y fuego la historia de Colombia, desde entonces y hasta el día de hoy.



Imagen 5. Balsa Muisca, representando la Coronación del Zipa en la Laguna de Guatavita.

Fuente: Museo del Oro.

Mi General... ¡Salve usted la Patria!

Ese día el señor Presidente cumplía un año desde que uno de sus subordinados le decía, más o menos, las siguientes palabras:

“Mi General, asuma usted el poder, porque si no lo asume usted lo tomamos nosotros, y si lo tomamos nosotros... ¡nos jodemos todos! (Chilito, 2022)”

5 días antes del aniversario, habían comenzado una serie de movilizaciones en distintas ciudades del país, resultando en una fuerte represión de la fuerza pública hacia los estudiantes

universitarios (en su gran mayoría de universidades públicas) quienes eran los principales promotores de la marcha. Pretendían conmemorar, precisamente, el asesinato de numerosos estudiantes en diversos episodios de la historia del país.

Luego de la sangrienta jornada de pacificación, justificada en la “satánica infiltración del comunismo entre las juventudes de la República”, era hora de regalarle al país una cajita mágica, conformada por un espejo negro como la obsidiana, con armazón de baquelita y tubos de vacío.

El General, convertido en presidente y después en triste dictador, era Gustavo Rojas Pinilla.

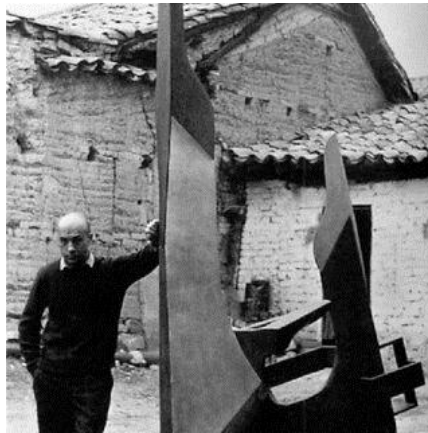


Imagen 6. Fotografía de Edgar Negret junto al Monumento al Estudiante caído (1958), escultura conmemorativa de los hechos del 8 de junio de 1954 y posteriores.

Esta escultura se encuentra desaparecida. Fuente: Archivo Museo de Arte Moderno de Bogotá

La Revolución fue televisada



Imagen 7. General Gustavo Rojas Pinilla realizando el discurso inaugural de la televisión en Colombia, el 13 de junio de 1954.

Fuente: Archivo RTVC

La fecha: 13 de junio de 1954. Rojas Pinilla había visto las maravillas de la caja mágica unos 15 años antes, cuando era agregado diplomático en el Tercer Reich. Desde entonces, había quedado maravillado con las propiedades alienantes de la televisión y su facilidad para transmitir la propaganda estatal frente a los encandilados ojos del público.

Por ello, asumido el poder un año antes, se convirtió en prioridad del Estado conseguir los implementos necesarios para emitir y producir programas de televisión: las consolas las trajeron de Alemania, las cámaras de Estados Unidos y los técnicos de Cuba. El encargado de realizar la gestión, el Goebbels de la comarca muisca, fue un abogado bogotano nacido en cuna de oro: Fernando Gómez Agudelo.



Imagen 8. Fernando Gómez Agudelo, artífice de la televisión colombiana.

Fuente: Archivo RTVC

El joven Gómez Agudelo fue el encargado de organizar y gestionar los recursos logísticos, estéticos y discursivos del nuevo medio de comunicación. Era necesario construir un estilo, unos parámetros que distinguieran la televisión colombiana de las demás televisiones en el mundo. Por ello, desde un inicio la televisión colombiana fue concebida como un producto netamente estatal, pues la conformación de esta identidad tenía que ser acorde al discurso hegemónico de aquel entonces.

La consigna de este se encontraba en la célebre frase pronunciada por el General Rojas al asumir el poder, luego del Golpe de Estado realizado por los militares en 1953:

“No más sangre, no más depredaciones en nombre de ningún partido político. Paz, justicia y libertad”

Traducción: los militares devolverían a sangre y fuego el orden al país, un orden disipado desde el 9 de abril de 1948 con el asesinato del caudillo Jorge Eliecer Gaitán en circunstancias aún poco claras para la Historia. Posterior a esto, se dio un periodo de absoluta hegemonía conservadora, donde Marianos y Laureanos hicieron y deshicieron a sus anchas: se produjo La Violencia con mayúsculas.

Cadáveres se enterraban todos los días y a toda hora: cortes de corbata y de florero se volvieron marca registrada de los diferentes agentes liberales y conservadores, los cuales además de la fuerza pública contaban con fuerzas paralelas: Chulavitas y Pájaros color mar; Bandoleros y Guerrilleros color sangre.

Mientras, el pueblo estaba sumido en el terror y la mayor de las confusiones, presentando como resultado altas tasas de deserción escolar y analfabetismo.

Debido a lo anterior, se volvió urgencia primaria que, paralelo al proyecto de férrea pacificación, existiera uno paralelo de recuperación de la cultura e identidad nacionales: había una necesidad imperativa por mostrar ante los ojos de la población que Colombia no era solo una nación de barbarie y violencia, era también de una marcada y rica identidad cultural.

Por ello, la primera transmisión realizada aquel 13 de junio de 1954 ya mostraba a grandes rasgos los signos identitarios de la televisión colombiana:

- Transmisión diaria del Himno Nacional (la primera imagen transmitida fue la Sinfónica Nacional tocando el himno).

- Discursos Presidenciales de gran pompa (el General Rojas pronunció un discurso inaugural de la televisión en Colombia).

- Una amplia franja destinada a la presentación de sucesos noticiosos de carácter nacional e internacional (sección presentada como Tele News)

- Transmisión de programas diversos sobre cultura general: ballet, música, arte e historia (sección que desafortunadamente, ha desaparecido de la parrilla de los canales nacionales actuales)

- La presencia de producciones audiovisuales de gran factura escenográfica y cuidada interpretación actoral, más cercana al lenguaje del teatro y la radio que del cine. La semilla de las

novelas –producto insigne de la televisión colombiana- fue una adaptación del cuento *El Niño del Pantano*, original de Bernardo Romero Lozano, a la postre el primer gran director de las producciones colombianas (Rincón, 2015).

-La transmisión finalizaba, de nuevo, tocando el Himno Nacional (costumbre que se tradujo en la frase de nuestro argot popular: *ya nos están tocando el Himno Nacional*”).

El Ojo de Inravisión



Imagen 9. Imagen publicitaria del Instituto Nacional de Radio y Televisión, durante los años 80. Muestra el logo institucional diseñado por David Consuegra

Fuente: Archivo RTVC

Como mencionamos, la primera emisión de la televisión colombiana ya contenía, a grandes rasgos, sus géneros y espacios identitarios: una franja para la cultura, una franja para la realidad y otra para la ficción.

Aparecieron las programadoras, que fueron espacios de programación mixta financiados por el Estado y la empresa privada, siendo reguladas en primera instancia por Inravisión (Instituto Nacional de Radio y Televisión). Junto a Inravisión la televisión colombiana creció: aparecieron los *Tele-teatros*, que era la representación de grandes obras del teatro *adaptadas* a la televisión (RTVC, 2014) y los programas de televisión de Gloria Valencia de Castaño y Marta Traba, que pretendían hacer conscientes a los televidentes sobre la Historia de la Naturaleza y el estudio de la

Cultura en tensión con la Historia del Arte de Colombia y la consciencia de su Naturaleza. Era un país que construía su identidad cultural frente al mundo a través de la calidad de su televisión.



Imagen 10. Logos de algunas de las programadoras que transmitían supervisadas por Inravisión.

Fuente: Facebook.

La aparición del melodrama televisado en Colombia, conocido actualmente como *telenovela*, encontró su piedra angular en Alicia del Carpio, locutora, actriz y libretista española que se convirtió en la primera *gran actriz* de la televisión colombiana. Fue dueña y señora dentro y fuera de las cámaras de la comedia *Yo y Tú*, emitido entre 1956 y 1976. Este programa mostraba la vida cotidiana de una familia de clase media bogotana enmarcada generalmente dentro de los límites de su hogar, *el set*.

Yo y Tú estableció gran parte de los tropos de la telenovela colombiana: se intuye una personalidad propia en el lenguaje de sus producciones. Sin embargo, su *pathos* en primera instancia tendió hacia la comedia, un género que de forma muy inteligente evidenciaba las atrocidades que sucedían día a día en el país, sin dejar de significar un escape de la realidad para el colombiano promedio. Es así que la televisión también se convierte en un miembro más de las familias colombianas (Rincón, 2015).

Otros grandes actores que salieron de *Yo y Tu* fueron Héctor Ulloa y Hernando Casanova, quienes después protagonizarían *Don Chinche*, el paradigma de la televisión colombiana de los años 80, y que mostraría la realidad de la clase popular –bogotana-, desde el humor. También Pepe Sánchez quien, además de actor, fue libretista y director de esta y otras grandes producciones.

Este paradigma del Humor y la cotidianidad colombianos tuvo su precedente en programas como Operación Jajá, Sábados Felices y el Show de Jimmy, que presentaban bromas, comediantes y sketches cómicos.

Simultáneamente, el melodrama iba ganando terreno silenciosamente. Los primeros campanazos vinieron de *La Abuela* (dirigida por Julio Jiménez) y *La Pezuña del Diablo* (dirigida por David Stivel y adaptada por Julio Jiménez), dos producciones que buscaban hacer también una revisión hacia la construcción de nuestra diversidad cultural, nuestra historia y costumbres, mientras desligaba a la mujer de un rol pasivo en los acontecimientos de la trama.

Es con las mencionadas producciones que la *mujer protagonista* toma conciencia de su voluntad transformadora: es ella quien rige consciente e intuitivamente los destinos de su historia, muchas veces rozando la fatalidad, frente a un *hombre protagonista* que es ¿víctima? de sus propios impulsos y paulatinamente se convierte en la figura cómica que estira a voluntad y de forma inconsciente los hilos que conectan la misma (Rincón, 2015): es el Arlequín de la telenovela.

Gracias a las mujeres directoras, la telenovela colombiana se ancla definitivamente en el melodrama, con directoras como Martha Bossio de Martínez (Pero sigo siendo el Rey) y posteriormente Mónica Agudelo (Eternamente Manuela, La Hija del Mariachi). Sin embargo, el paradigma de la televisión colombiana, el arquitecto del lenguaje de la *telenovela frente al Mundo* es Fernando Gaitán.

Gaitán exhibe el paradigma de la televisión colombiana de los 90, *Café con Aroma de Mujer*, una historia de romance maldito que cuestiona el ideal de belleza frente al misterio que evoca el paisaje.

La aportación de *Café...* se cimenta en la construcción de un contexto e Historia muy andinos y a la vez muy caribeños: la misma efigie de Margarita Rosa de Francisco –Gaviota- se constituye en el ícono de la mujer colombiana por excelencia: bella, inocente y sagaz por igual. Su carácter se construye alrededor de la naturaleza cómica de su personaje (Caribe) en tensión frente a un paisaje trágico, espinoso y montañoso (Andes) que la junta y separa de su amor: su entorno los pone constantemente a prueba (Gaitán, citado en Rincón, 2015).

Sin embargo, la mayor aportación de Gaitán vino a finales de siglo y del milenio: es *la Mona Lisa de la cultura colombiana para el Mundo...*

La Gran Era de la Piratería

Es importante para mí escribir sobre este personaje porque, indefectiblemente, es alguien con quien comparto apellido.

Considero que junto a Simón Bolívar, Francisco de Paula Santander, Jorge Eliecer Gaitán, Gustavo Rojas Pinilla, Álvaro Uribe y Manuel Marulanda moldeó la Historia de la República, para bien o para mal...

Por supuesto, me refiero a Pablo Escobar.

Su existencia significó para el país una transformación silente y pasmosa: la economía, la estética, la violencia, la política y la idiosincrasia se vieron desafiadas por la intromisión de su figura en la vida nacional, que devino en un gobierno, ejércitos y economía paralelos.

Gracias a Pablo existen camionetas blindadas por doquier.

Gracias a Pablo nos conocen no solo por el café, también por la cocaína.

Gracias a Pablo existe el estereotipo del colombiano que escoge el camino más fácil (pero sangriento) en su ascensión económica, social y cultural.

Es curioso que Pablo haya sido abatido en 1993, pero el negocio que ayudó a prosperar no murió con él. Al contrario, incrementó y refinó su producción, convirtiendo a Colombia en el primer productor y exportador de cocaína del mundo, algo que devino en el auge del narcoparamilitarismo y las narcoguerrillas.

Este momento entre los años 1996 y 2010 es, según el Informe Final de la Comisión de la Verdad (2022), el más cruento en el desarrollo de nuestro conflicto armado.

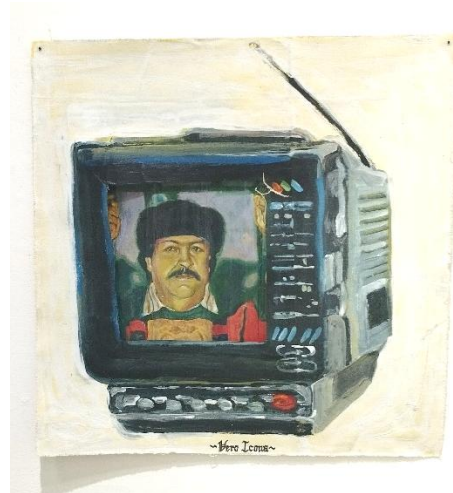


Imagen 11. Vero Icona.

Pintura Expandida.

Acrílico sobre lienzo y cartón

50 x 50 cm

2024

Fuente: Archivo personal

Chibchombia (Grand Line/Tema de Investigación)

El siguiente programa, es un producto de La Tele... y una serie animada emitida entre 1997 y 2000, conducido por Martín de Francisco y Santiago Moure. Estos presentadores y actores fueron reconocidos en los 90 por realizar numerosos reportajes y comentarios mordaces sobre la televisión colombiana de ese entonces, que derivaron en críticas hacia la idiosincrasia y sociedad que no dejaron indiferente a nadie, siendo los adalides de una generación que se apostaba como rebelde y algo intransigente hacia ciertos comportamientos normalizados por aquel entonces.

Luego de cancelado su primer programa *La Tele*, estos se vieron interesados en producir una serie animada que los retrataba en su cotidianidad, mientras se inmiscuyen en diversas situaciones bastante fuera de serie con los personajes más relevantes de la política, la sociedad y el espectáculo colombianos. Aquí nace *El siguiente programa*, la primera serie animada hecha en Colombia, contando con cuatro temporadas.

La sección de mayor interés para el proyecto es la *Crítica Televisiva*, episodios

especiales en los cuales las versiones animadas de los presentadores se sentaban en su sofá a ver televisión (muy al estilo de Beavis and Butthead o de Los Simpson), para realizar comentarios mordaces y sarcásticos acerca de los personajes o situaciones que aparecían en la pantalla del TV mientras realizaban zapping. Esto debido a que *El Siguiete Programa* está enmarcado en la mencionada aparición de la televisión por cable y de los canales privados en las pantallas de los hogares colombianos de todos los estratos y regiones.



Imágenes 12 y 13. Capturas de dos escenas de la sección Crítica Televisiva. Fuente. Youtube

Este programa influye desde una perspectiva temática, ya que utilizo imágenes aparentemente inconexas para hablar de un momento específico de la historia, tanto personal como general, presente en la acción del *zapping*, algo muy común en la televisión, especialmente a partir de mediados de los 90, como forma de navegación superflua y aparentemente carente de sentido. También está la presencia en algunas pinturas de cierto componente de mordacidad y actitud crítica en el tratamiento de la imagen y de la aplicación del pigmento, que podría generar cierta inquietud en el espectador y brindarle herramientas para seguir el hilo conductor de aquello que se pretende retratar en la exposición.

El Espejo de los Dioses

“Mi Belleza es Natural”

-Beatriz Pinzón Solano-

Betty la Fea rompe el melodrama para siempre: delimita los límites de la comicidad sobre la tragedia, los tropos de los personajes y el ritmo ideales, así como impone sus diálogos estéticos a la manera del dios Jano: mira hacia el pasado y el futuro de forma simultánea al tratar de forma heterodoxa el concepto *clásico* de belleza (es decir, el canon grecorromano). Sin embargo, su mirada oculta y secreta se dirige hacia el espectador, eternamente –hacia el- presente. Por eso *Betty la Fea* como franquicia se adapta fácilmente para ser explorado desde cualquier contexto, algo demostrado en las diferentes reinterpretaciones que ha tenido alrededor del Mundo después de su emisión.

La estética de *Betty la Fea*, a pesar de ser muy colombiana, *se adapta al Mundo*. Es una Fruta de Goma para el lenguaje televisivo y la cultura en general.

O quizás, ¿es el Mundo que se adapta a *Betty la Fea*?

Según Gaitán, citado por Rincón (2015), “...todos los grandes valores humanos que suelen ser elementos propios de las telenovelas también están ahí y, aunque son resueltos en forma de comedia, nunca entorpecen su valor dramático. Todo esto lo hacían los gringos en media hora y yo lo tuve que hacer en trescientas medias horas, lo bueno es que la comedia es un género muy agradecido, porque es donde surgen los mejores personajes. Para mí uno de los más importantes aprendizajes ha sido el de formar los personajes no a partir del melodrama, sino a partir de la comedia que es donde están las grandes contradicciones (p. 84).”

Realizando una exégesis de lo anterior, podemos inferir que *lo colombiano* dentro de la televisión (y que ya había sido definido por Gaitán en *Café...*) cuestiona su estética particular en contraste con la estética global, de claro tinte norteamericano. Por eso *Betty la Fea* además de una Historia de amor o una subversión de la noción de belleza y mujer frente a la sociedad y los medios de comunicación, puede ser leída metafóricamente como *la Historia de la Cultura Colombiana en tensión con la realidad del Mundo, adquiriendo consciencia de su lugar en los planteamientos para una Estética del Futuro (el Nuevo Milenio)*.

Betty puedo interpretarla como la *Cultura colombiana*, la fea dentro de *Las grandes culturas latinoamericanas* que se volvieron objeto de estudio para *El nuevo arte europeo*. Es la fea porque (supuestamente) aquí no hay una escultura con un relato dramático y monumental como si las hubo en las crónicas de la caída de México y el Perú (Caballero, 2017).

Por ello, siempre se le dio un *precio* con base a su peso en *oro*, se la vio simplemente como recurso. Mucha de la orfebrería de las antiguas culturas de América fue simplemente fundida, convertida en lingotes de oro o en los *ornamentos* de las iglesias y los palacios desde el Barroco (Gamboa, 1994).

Un oro bañado en sangre, bajo el signo de la Cruz.

Sin embargo, el verdadero *valor* que tiene el arte de las culturas asentadas en Colombia es de carácter simbólico, estético y epistemológico: este país fue la cuna del canon de la representación para las culturas precolombinas de toda América, algo demostrado por los hallazgos arqueológicos en Monzú y Puerto Hormiga (Gamboa, 1994).

Betty además de fea es inteligente. Basa su personalidad en el conocimiento que le ha dado su formación académica, que además es en Economía. Es decir, sabe cómo gestionar los recursos de su conocimiento, pero *se ha percibido a sí misma como un recurso sin darle valor a su individualidad*. Al estar insegura sobre su belleza, desarrolla una crisis de identidad, al sentirse carente de la cualidad que normativamente ha generado status para las mujeres entre los hombres (esta metáfora se ve apoyada al recordar lo escrito hace unos capítulos atrás sobre El Dorado, al narrar cómo los muiscas basaban su riqueza en el trueque, sabían negociar).

Por ello, la gran rival del inicio de la novela es Patricia Fernández, pues ella encarna el estereotipo *imperante*: es una mujer rubia, bronceada y de *buenas proporciones* que basa su vida en una personalidad arribista, narcisista y supuestamente manipuladora (que más bien, manipulada). Aunque toda la novela es enemiga de Beatriz, con el tiempo se vuelve el alivio cómico de todos los personajes pues *Patty a pesar de bella, es demasiado ignorante*. Su valor aparente se deprecia con el tiempo.

Su jefe Armando Mendoza, metáfora de Europa (seguiré haciendo mis interpretaciones de los personajes en el transcurso de este capítulo), se da cuenta de la enorme capacidad de gestión de Beatriz. Aprovechando su ventaja socioeconómica frente a Betty, y aconsejado por Mario Calderón, metáfora del colonialismo, la utiliza para salvar su *empresa de moda en crisis* (es decir, perdió el sentido marcando la pauta en la teoría estética) pues las colecciones que lanza ya no son

novedosas para el público y el modelo económico implementado: tiene la empresa (el mundo *moderno*) al borde de la quiebra. En medio de su juego de manipulación enamora y hace sentir amada a Beatriz, cuando en el fondo la utiliza. Sin embargo, al verse expuesto a su presencia y *contemplar la belleza más allá de lo aparente*, Armando se enamora de verdad.

Marcela y Daniel son los representantes de la visión clásica de la Belleza y el Tiempo, los cuales ven solo una visión lógica y pragmática del asunto. Marcela, a pesar de ser la novia del protagonista y por ende la villana por antonomasia de Beatriz (ya que es bella, rica e inteligente), también es un personaje que demuestra no ser siempre malo: defiende numerosas veces al cuartel de las feas -que para mí pueden ser metáforas de la cultura de las regiones del país-, tiene un enorme sentido de pertenencia por la empresa de modas que codirige junto a su prometido y es quien al final resuelve ceder frente a Beatriz por el amor de Armando y un mejor destino para la empresa.

Daniel desea reclamar los frutos de sus inversiones, *sólo ansía progreso*.

Beatriz se entera de la naturaleza manipuladora de Armando, produciendo un creciente distanciamiento y odio hacia él. Armando no entiende por qué, si está enamorado de Beatriz, ella lo rechaza. Él no sabe que ella sabe por primera vez y pierde el norte de su existencia. Beatriz en venganza expone los trucos de Armando a la junta directiva de la empresa y frente a Marcela, es decir, evidencia frente a los poderes del mundo el expolio sistemático no solo de sus recursos materiales, sino de su legado estético y cultural, exponiendo los pecados de su Heraldo designado (Europa): los renglones torcidos de Dios.



Imagen 14. Santé!

Pintura expandida.

Acrílico sobre lienzo

150 x 200 cm

2023

Fuente. Archivo personal

Son muy significativos los capítulos filmados en el Museo Nacional cuando se realizó la exposición de Picasso, sobre todo ese en el que muestra la postura férrea de Betty frente a la presencia imponente de Armando, esto con una obra del maestro de testigo. Para mí evidencia la creciente tensión de la estética latinoamericana frente al ideal eurocentrista colonial, al ser consciente de su propio *valor intrínseco* y su importancia para el Mundo, con Picasso (o la Historia del Arte) como testigo y tácito mediador.



Imagen 15. Beatriz siendo confrontada por Armando, durante la visita a la exposición de Picasso en el Museo Nacional.

Fuente. RCN, Youtube

Desatada la debacle, Beatriz se va al Concurso Nacional de la Belleza en Cartagena para asesorar a doña Catalina, *su Hada Madrina*. Solo al contrastarse frente a otras nociones de mujer (otras culturas) y confrontarse a sí misma desde los espacios de reflexión que representa doña Catalina (metáfora de la India, como espejo de la Historia), Colombia y Beatriz pueden encontrar el valor en sí mismas como nación y como individuo a través de una reflexión histórica y fenoménica de la belleza en sí, encontrando que ella también *es bella a su manera*.

Al reconciliarse con su Mundo, la Junta Directiva le reclama volver y manejar las riendas de la empresa, siendo ya plenamente consciente de su locus existencial. Es decir, los poderes que rigen al Mundo (Tiempo, Leyes, Dinero, Voluntad, Tecnología, Lenguaje...), le dan a Colombia la oportunidad de entrar a regir los destinos del mismo, realizando *un acto de fe* hacia la *Cenicienta de la Historia*, al devolverle su condición como el País de los Orfebres y madre de las formas de América.

Una Colombia iracunda y muy herida, pero también una Colombia que ya tiene la sensatez necesaria para reconocer sus virtudes y recordar sus errores.

Por eso Beatriz, en vez de mantener ese estándar de belleza con el cual volvió a Ecomoda, se vuelve cada vez más bella y *más a la moda*, pero sin perder su personalidad: es decir, no olvida que ante todo es una economista, una mujer de números, negociante por naturaleza. Se da cuenta de que ella no sigue modas: ella puede marcar las pautas de la misma. Por eso le exige al diseñador de Ecomoda Hugo Lombardi (el Artista y para mí el reflejo de Gaitán dentro de su novela), que se adapte a las feas. Es decir, las culturas antes primitivas y que ahora se volvieron conscientes de su eterna modernidad, obligaron al artista a adaptarse a sus reglas, a salirse de las nociones de forma y formato que regían su hacer, para explorar otros mundos y medios de representación. Es el Artista el núcleo del mundo, el nexa que maneja los Hilos conectores entre las Ideas. Hay una evidente tensión entre Beatriz y Hugo en toda la novela, algo remarcado en el hecho de que los actores que los interpretan—Ana María Orozco y Julián Arango- eran pareja en la vida real, viviendo el proceso de separación durante la grabación de la novela.

Esta tensión es aquella palpable entre el Artista contemporáneo y los nuevos cimientos de la representación formal.

Lombardi asume la prueba, cuestionando su mismo ego al romper con los límites de su propia concepción de belleza. Beatriz convoca a los famosos de Latinoamérica para que sean

testigos, en primera instancia, del nacimiento de la Estética del Futuro. Este hecho es muy interesante porque, de hecho, para la filmación si se invitaron personajes del jet set latinoamericano en la vida real: era un momento en el cual mágicamente se cruzaban los límites tradicionales de la representación, ya que estas personalidades no actuaban como tal, asumían los roles de la vida real dentro del set de la novela. Es ahí que yo me pregunto ¿Es una escena actuada o de verdad están presenciando el nacimiento de la nueva estética? Puro realismo mágico.

Se realiza el desfile. Las feas descrestan en la pasarela muy a pesar del Ego de Hugo, quien al final acepta que vestir a las feas es su obra maestra. Se reconcilia con Beatriz aceptando que su intuición era correcta. En el proceso, también se encuentra con Armando, quien le intenta demostrar que ha cambiado y de verdad ama a Beatriz, y espera que un día lo perdone.

Al ser todo un éxito la pasarela, Beatriz siente que su misión con el mundo de la moda ha terminado. Sin embargo, Marcela sabe que ella es la indicada para regir los destinos de Ecomoda y decide contarle a Beatriz sobre el sufrimiento que significó para Armando su ausencia. Es decir, la Estética Clásica (Grecorromana) reconoce en la Estética Latinoamericana (Colombiana) su heredera para regir los destinos del Arte del Mundo encontrando en Europa, su mayor expoliador, también el mayor enamorado de los preceptos que dictan sus formas.

Armando y Beatriz se reconcilian, a última hora, a la vista de los *obreros* de la fábrica textil. Armando recupera su lugar dentro de la empresa y se casan, teniendo una hija: nació la Estética del Futuro.

Monkey D. Luffy

“Colombiano, demasiado colombiano”

-Conejo Blanco, a partir de Nietzsche-

Nicolás Mora es mi personaje favorito de Betty la Fea no solo porque Mario Duarte tenga mi pintura (*su pintura*): lo es porque Nicolás está relacionado con *la malicia indígena*, es decir, la cualidad que define a los colombianos frente al Mundo.

¿Cómo definir la malicia indígena?

Según Morales (1998) “...es una combinación de creatividad, astucia, prudencia e hipocresía, suficientes para suplir las deficiencias del subdesarrollo manifiestas en educación precaria, pobreza y abandono estatal.

La malicia indígena además es imaginada como un **potencial** de los pueblos amerindios oprimidos en la época de la conquista y la Colonia, legado a sus descendientes mestizos como un testimonio de resistencia a largo plazo y de justicia. Por todo ello es muy apreciada por las mentalidades actuales, de diversos sectores sociales (p. 3)”.

Es decir, la malicia indígena es la falsa percepción que se tiene de que el colombiano es oportunista, avisado. Sin embargo, el gen de su *vivacidad* consiste en reconocer de forma intuitiva y sobre los límites de *su* moralidad las oportunidades que la vida presenta. Es la herencia indígena que persiste a través del carácter colombiano, una herencia que basa su percepción en la intuición y la imaginación por encima del conocimiento y la moral (sin desligarse de estas).

Nicolás representa la *vivacidad* propia del colombiano, despojada de una connotación ética o moral impuesta. Su problema no es desde la estética porque el problema de los hombres no era ser bellos, sino ejercer el poder. La *vivacidad* ante los ojos del mundo es fea. Por eso Nicolás se hace un magnate de mentiras, con una empresa *paralela* y fantasmal que oculta las fechorías de Armando, Mario y Beatriz.

Al no saber cómo aprovechar sus conocimientos en el mundo laboral, acepta la oportunidad sin mucho miramiento. Su sueño es tener a Patricia Fernández en sus brazos, la chica más deseada. Sabe que con dinero y poder la puede obtener. Por todo ello encarna el papel de presidente de Terramoda y novio de Beatriz.

Una jugada maestra. Obtiene la atención de Patricia mientras disfruta los lujos de su puesto, la actitud suya y de Betty desconcierta el ecosistema de Ecomoda. Sin embargo, al caerse la farsa de Terramoda, Nicolás pierde sus privilegios y el amor de Patricia.

La novela no le da un final justo: lo presenta sin su amor y sin empleo, con las vestimentas de su época de gerente y gran señor, sumido en el alcohol. Es decir, la viveza del colombiano intentó adornar al país con el esplendor y el ornamento propio de las grandes potencias a raíz de su *malicia*. Frente a los ojos del mundo, esto fue una farsa y un intento ilegítimo. *Se le cayó el negocio*.

Nicolás es un mentiroso inocente: uno ve que aparenta pero no lo hace con mala intención, al final lo hace para ayudar a su amiga y aplicar los conocimientos en Economía adquiridos en la

universidad, devengando dinero en el proceso y obteniendo el objeto de su deseo. Un acuerdo tácito a cambio de status. Sin embargo, es su cómplice inocencia la que establece el nivel de las tensiones entre los acontecimientos de su mundo.

Es el Arlequín de su Novela, una caricatura convertida en Rey.



Imagen 16.Microlax 2

Acrílico sobre lienzo

25 x 25 cm

2022

Fuente: Archivo personal

Romance Dawn (Pulsión plástica)

Puedo ubicar el inicio de mi pulsión hacia el quehacer pictórico en un retrato pintado de mi bisabuela materna Zoila (a quien mi madre le heredó el nombre). Este fue encargado por mi tío abuelo (hermano de mi abuelo y a la postre mi padrino) a un pintor de Estados Unidos del cual no conocemos absolutamente nada. Fue aproximadamente a inicios de los años 80.

El retrato fue hecho con gran pericia técnica. Sin embargo, a mi padrino no le gustó, porque a su parecer el retrato de mi abuela mostraba cierta altiveza y desafío en su mirar, algo

que era inconcebible, ya que la abuela Zoila para él era una persona dulce y dócil. Otro detalle que acompaña a este retrato es que su mirada tiene la peculiaridad de seguir a quien la observa.

Por ello, el retrato fue colgado en un cuarto del rebusco de la casa familiar en Tuluá, donde permaneció durante muchos años; el pasillo que daba a este lugar generaba miedo cruzarlo, pues incluso desde la penumbra sentía cómo el retrato de la abuela Zoila me miraba. La pintura fue enviada a restaurar por mi madre con una persona conocedora del tema, alrededor del año 2005. Desde entonces, ella posee la pintura y la tiene colgada siempre en su cuarto.

Desde aquí empieza cierta fascinación, terror y curiosidad en mi subconsciente a la hora de enfrentar la pintura, al dimensionar cómo una serie de brochazos, apliques y pigmentos pueden captar el alma de una persona, una escena o un objeto (Por supuesto es algo a lo cual se puede llegar desde distintas vertientes de la plástica, pero en este punto particular me refiero a la pintura figurativa). También noto cómo esa mirada altiva se ha ido pasando en nuestro linaje, tanto mi mamá como otros familiares de la línea materna la poseemos, es una mirada muy particular que expresa cierto desafío, y tal vez cierta voluntad heredada...



Imagen 17. Registro de la pintura de la abuela Zoila, actualmente colgado en el cuarto de mi madre en Tuluá Fuente: Archivo personal

Un espejo que no refleja

Otro momento que inspira mi quehacer se encuentra en mi abuela Rosalba (la madre de mi madre). Ella era una modista criada en una Medellín en pleno crecimiento, antes de la llegada de los Carteles. Desde muy niña se vio obligada a trabajar en lo que pudo y lo que más se le acomodó fue ser modista. En secreto, ella era una ávida entusiasta del arte, especialmente de Picasso. Por ello realizó una pintura réplica de *Muchacha frente al espejo*, la cual estuvo colgada en la sala de mi casa familiar durante muchos años. Este cuadro se perdió, sin embargo, queda una foto donde aparece esta pintura, y mi mamá se encargó de decorar el osario de ella con otra réplica de esta pintura, realizada por ella.

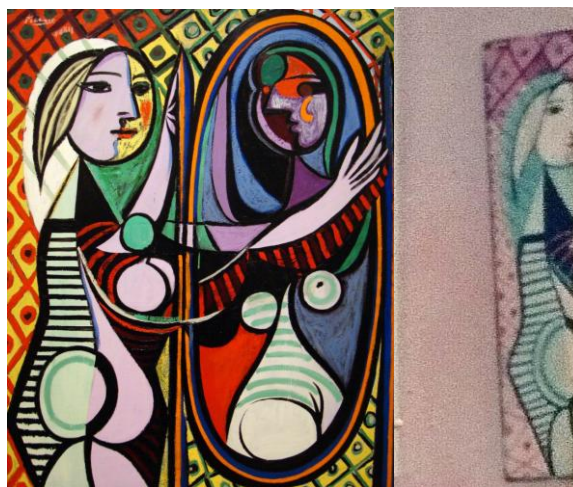


Imagen 18. Muchacha frente al espejo. Registro de la pintura original de Pablo Picasso. Fuente: Wikipedia

Imagen 19. Fragmento de la Muchacha frente al espejo pintada por la abuela, presente en una vieja foto familiar. Fuente: Archivo personal.

Es curioso porque mi mamá desde pequeña se vio abocada a ser artista y estudiar artes, pero Rosalba nunca la dejó. Le decía que los artistas se morían de hambre y eso no le auguraba un buen futuro. Por ello, apenas se graduó del colegio fue enviada a Cali a estudiar en una escuela de modistería, desembocando que mi mamá no pudiese estudiar en una academia y que

fuera madre joven, aunque también en el hecho de que ha sido una artista autodidacta que a pulso se ha ganado importantes espacios en numerosos salones, talleres y eventos.

Ello posiblemente haya impulsado en mí esa atracción por los facsímiles y las falsificaciones, tanto por verlas como por realizarlas, así como por investigar acerca de la historia del arte y fascinarme por los artistas, sus obras e intrigas. Sin embargo, el mayor aporte que considero aquí es ser consciente de la voluntad heredada de mi madre y mi linaje (algo que se ve reflejado en el gesto heredado de la abuela Zoila), de romper con ciertos patrones y prejuicios a los que nos hemos visto enfrentados entre la familia misma y frente a la sociedad, de ver la posibilidad de estudiar artes y vivir de ello como una ruptura de este ciclo.

18



Imagen 20. Foto de mi madre al lado del osario de mi abuela, pintado por ella con su versión de Muchacha frente al espejo. Fuente: Archivo personal

La Magdalena de Proust (pulsión temática)

...Era un bebé rubio, con nariz respingada y ojos grises. Su padre era descendiente de familias de españoles asentados en Salamina, Caldas; su madre descendía tanto de campesinos

33

antioqueños de apellidos Zapata, Henao y Bolívar como de afrocolombianos provenientes de la región del Santander con un largo historial de asentamiento en el Gran Cauca.

Sus primeros juguetes fueron un pulpo de caucho y una muñeca de trapo, su primera noción del mundo fue una cuna de madera hecha por su padre.

Los primeros días de su existencia fueron grabados en una cámara de VHS, siempre en la cuna o en el tapete de la sala, en un apartamento cercano a la Torre de Cali. Sin embargo, lo que más causaba curiosidad a su padre, quien grababa, era la extraña actitud que tenía el pequeño frente al televisor: mientras se estaba transmitiendo un programa específico, jugaba con sus muñecos, pero cuando el televisor transmitía comerciales o alguien empezaba a cambiar los canales a modo de Zapping, miraba absorto la pantalla, como en un trance, hasta que el programa reanudaba su transmisión o se dejaba de zapear.

Con el tiempo creció: su pelo se oscureció, su piel se bronceó y su nariz adquirió una forma ganchuda y prominente; sus ojos se tornaron del más triste, profundo e indescifrable tono de los azabaches.

Recibió nombre de conquistador, pero no uno cualquiera: recibió el de aquel considerado el más grande por todos los grandes conquistadores.

El Egoísta Elegante (Shanks)

Desde el colegio hasta este punto del relato hay aproximadamente 10 años. Esto fue un año antes de empezar en Bellas Artes, en ese periodo de transición en el cual pasé de vivir de Armenia a Cali. Siempre que pasaba por el barrio Granada de Armenia veía con cierta frecuencia un personaje de aspecto peculiar, bastante europeo y pretencioso.

Después de muchos años lo llegué a conocer por un amigo en común. Fue curioso, porque yo ya sabía desde un año antes de este encuentro que él había hecho la curaduría de una exposición de grabados de David Manzur en la Gobernación del Quindío, inauguración a la cual asistió el artista.

Al ser presentado con esta persona, llamada Matías, nos llevamos muy bien desde un inicio. Él

intuyó que yo tenía potencial y contribuyó a ser mi tutor en diversas aristas del arte: historia, técnica, artistas, estilos, materiales, etc.

Me dio una formación básica en historia del arte, me enseñó de los artistas considerados grandes dentro del arte colombiano (Manzur, Botero, Caballero, Obregón, etc.), me ayudó a vender y canjear algunos de mis primeros ejercicios.

Con el tiempo, me fue contando que conoció a Manzur debido a que su padre fue abogado y representante a la Cámara, por ello, desde muy pequeño estuvo en contacto con personas y círculos de poder.

Contaba Matías que, siendo un adulto joven, Manzur le pidió ser modelo del rostro para sus pinturas del San Sebastián. He podido encontrar en internet un estudio que corresponde a lo relatado por Matías, llamado *El Martirio de San Sebastián*. En esta época, Manzur se enamoró de él e intentó acosarlo, pero Matías se negó. Ello hizo que tuvieran una pelea a golpes en la casa donde residía Manzur, en Barichara; la pelea fue de tal magnitud que terminó en el patio de la casa del ex presidente Belisario Betancourt, vecino del artista y amigo de ambos.

Algo que empezó a causar curiosidad en mí fue que Matías mencionaba mucho estos artistas *normativos* dentro de la historia del arte colombiano, sus estilos, sus pulsiones, etc. Me pedía que fijara especial atención en cómo éstos realizaban su trazo, el estilo de cada uno en dibujo y pintura, así como los pigmentos, su composición y aplique sobre determinados soportes, instándome a realizar estudios en los cuales replicara de la forma más exacta posible el trazo de estos.

Pronto comprobé que él realizaba esto para ser entrenado, de forma muy sutil, en el arte de la falsificación. Empezó a encargarme pedidos de falsificar Manzures, Boteros y Obregones, pero me negué. Esto causó que nos fuéramos alejando paulatinamente, pero también el aceptar

que fui dotado de una facultad que no pedí: la de copiar con facilidad cualquier técnica u objeto impreso, pintado o dibujado.



Imagen 21. El martirio de San Sebastián, uno de los estudios para los cuales Matías fue modelo del artista David Manzur. Fuente: Artsy

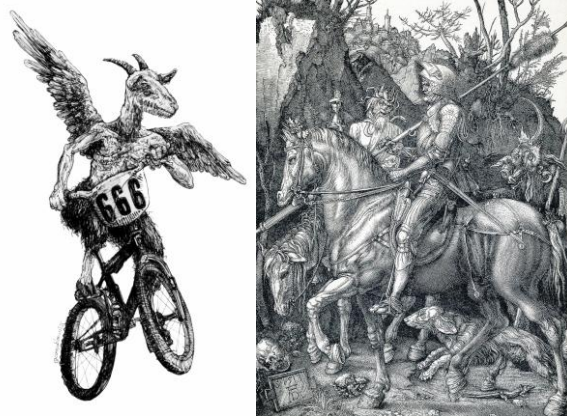
Paraíso (primera etapa de exploración conceptual y plástica)

La Cultura Del Zapping inició como una serie de dibujos que realizaba de forma espontánea en rapidógrafo sobre papel bond, eran monstruos que hacía basado en mitos y leyendas de distintas culturas y épocas, teniendo como referente estético y estilístico los grabados de Alberto Durero y Rembrandt, maestros que demostraron gran dominio en el uso de una trama precisa y expresiva. Con algunos dibujos realizados, empecé a esbozar narraciones que contaran sus historias, confluyendo primariamente en la idea de bestiario pictórico, es decir, un dispositivo que permitiera exhibir numerosas criaturas monstruosas alrededor de las épocas.

El concepto de bestiario me permitía tratar de forma recopilatoria y enciclopédica los dibujos, dando la posibilidad adicional de enmarcarlos en un gran relato que tendría como protagonista a un joven alquimista, un *lector del tiempo* que viajaría a través de diversas líneas temporales, tomando fotografías instantáneas de estos seres fantásticos por medio de una cámara

fotográfica especial. Estas fotografías servirían como portales del tiempo para acceder fácilmente a la época precisa en la cual fue captado cada monstruo.

De lo anterior, surgió la idea de realizar pinturas a partir de los dibujos que tuvieran el formato, estética y acabado de las fotografías instantáneas. Este componente permitiría la experimentación con el acrílico (pigmento que uso siempre para pintar), soportes como el lienzo tejido y papel Arches Cover. De aquí surge el concepto de *bestiario pictórico*.



Imágenes 22 y 23. Izquierda, una ilustración realizada por mí bajo la temática primaria del Bestiario Pictórico. Derecha, registro de la obra El Caballero, la Muerte y el Diablo de Alberto Durer. Fuentes: Archivo personal, Wikipedia.

Marineford (detonante)

En este punto necesito agregar que los dibujos en plumilla surgieron durante el Paro Nacional acontecido entre abril y julio del año 2021, durante el cual no solo experimenté diversas emociones derivadas de la violencia, muerte, represión e ira desbocadas: por estas fechas mi abuela paterna Sara había fallecido, siendo yo el encargado de realizar todas las diligencias alrededor de esta calamidad doméstica. Posteriormente, me uní a diversos compañeros y compañeras de Bellas Artes para realizar numerosas intervenciones pictóricas

alrededor del Paro y sus víctimas, como una forma de darle sentido a todos estos acontecimientos.

La principal intervención, llamada *Para Nunca Olvidar*, se pintó sobre la pared adyacente a la entrada exterior a la Sala Beethoven, entre varios compañeros y compañeras pintamos los rostros de algunas de las víctimas del Paro Nacional en blanco y negro, recibiendo enorme atención y ayuda de numerosas personas que pasaban a preguntar curiosas lo que estábamos haciendo. Sin embargo, con el tiempo fuimos perdiendo apoyo, el interés se fue desvaneciendo y no pudimos conseguir recursos desde ninguna institución o particulares que nos ayudaran a finalizar los últimos rostros. Por lo anterior, el mural quedó sin finalizar.



Imagen 24. Registro en plano general de los retratos pintados por numerosas personas en Bellas Artes durante el Paro Nacional de 2021. Fuente: Archivo personal.

Posteriormente, ocurrió una situación con unos dibujos que realicé alusivos a este mural y las víctimas retratadas, entre agosto y septiembre de 2021, lo que desembocó en cierta polémica en redes sociales y con un par de instituciones culturales del país. La forma en que

fue tratado el episodio por parte de estas instituciones y la reacción del público alrededor de ello, fueron el *detonante* que me hizo replantear el tema a tratar por medio del bestiario pictórico, pues intentaron dañar mi imagen pública con adjetivos como *oportunista, pescador en río de revuelto, remedo de mártir* e incluso me criticaron por actuar como *el (hombre) blanco que soy (sic)*.

Lo anterior produjo en mí una enorme ira, tristeza y decepción, ya que puso en duda mi criterio, mi pericia técnica fue seriamente cuestionada, me sentí incluso traicionado por la institucionalidad del arte y algunas personas que la conforman. Durante esta época, me cuestionaba la necesidad o no de usar el arte como una herramienta para comunicar lo que sucede alrededor de la violencia, la cual no es *per se*, sino que está enlazada con la política, la economía, la sociedad, el humor e incluso el folclor. Me obsesioné entonces con la historia reciente de Colombia, investigando al respecto, fue también conectar de nuevo con ese niño que siempre apasionado por la Historia y el archivo se robaba los mapas viejos de la Gran Colombia de la biblioteca del colegio. Gracias a esto, llegaron a mi memoria numerosos episodios del conflicto armado en Colombia de los cuales me había enterado especialmente a través de los noticieros del mediodía de Caracol y RCN, durante todos estos años.

Tiempo después el mural fue borrado. Se ha expresado desde la institución que este será pintado de nuevo, pero hay un velo gris donde antes reposaba la memoria...

Brand New World (Haki, Introducción a una Metodología de la Pintura)

A partir de este punto la narración del proyecto se torna más técnica, es necesario hablar del pintado y las diversas etapas del proceso. Acepto que, si bien mi trabajo académico ha estado

enfocado en la pintura y el dibujo (con un componente expandido), también es cierto que he explorado numerosos temas alrededor de mis inquietudes plásticas, estéticas e intelectuales. En mi caso, pienso que la pintura es un fin mas no un medio, al contrario de otras personas para las cuales la técnica (cualquiera que sea) podría ser un medio para llegar a un fin que es evocar, evidenciar, representar, etc. un tema. Para mí cualquier excusa, banal o no, es suficiente para desarrollar un ejercicio pictórico, el *pintar por pintar*.

Considero que a veces el pintor se ve amarrado por dos cadenas: el tema y el estilo. *Y una rosa es una rosa...*

Realizar estas pinturas llevó a indagar en estas inquietudes, dando como resultado un estilo pictórico denominado *Realismo Televisivo*, que utiliza pigmentos de PVC (acrílico) generalmente sobre lienzo. Intenta aproximarse al realismo figurativo desde la mancha, trabajando con capas muy diluidas de pigmento sobre el soporte. Generalmente, la paleta está conformada por colores muy quebrados de tonalidades tierra. Estos colores son formados al combinar los colores básicos y el blanco en mayores o menores porcentajes cada uno. La mayoría de pinturas realizadas bajo este estilo tienen un formato cuadrículado de 25 x 25 cm sobre un lienzo previamente imprimado con vinilo amarillo.

En total hay 53 pinturas con este formato, así como 16 fragmentos que conforman un díptico de dos piezas en gran formato; finalmente hay 5 piezas de dimensiones rectangulares de mediano formato en MDF, lienzo templado y cartón. Cada una de las 50 pinturas en pequeño formato tiene un margen de color blanco de 2,5 cm a cada lado.

Se usaron pinceles de cerda suave, así como un pincel de caligrafía grueso para aplicar las capas de acrílico más diluidas; el pincel que lograba mejores resultados era uno 20/0 de pelo de marta, utilizado para dar los acabados más finos y pequeños.

Las imágenes que fueron traducidas a pinturas parten de series, películas, novelas, noticieros, álbumes musicales que comprenden la época de 1994-2004.

Muy pocas de las imágenes pintadas hacen alusión a periodos anteriores o posteriores al mencionado.

Respecto al nombre de este estilo, el *Realismo Televisivo* alude a lo popular, pero también es un nombre muy 2000 porque la jerga de esa época es muy *anglo*: hubo un boom con la globalización, la televisión por cable y el internet. Entonces, el *Realismo Televisivo* es la cultura popular del 2000, de la gente *play* de pantalones anchos y gafas espaciales, la de los *realities* y los videos musicales estridentes.

En un primer momento el interés plástico y temático del trabajo de grado se centró en la ilustración en plumilla y el surrealismo, como narré en *Paraíso*. De aquí nació el concepto base de la exposición: realizar un *bestiario pictórico*, es decir, una colección de imágenes pintadas que retrataran ciertos seres y escenarios que vivían en una época y contexto determinados. La existencia de este concepto ya de por sí tiene unas connotaciones que aluden a la *Ilustración* y la *Modernidad*, pues el *bestiario* es la publicación que antecede a la existencia de la Enciclopedia y el Diccionario como medios de difusión pedagógica, lineal y sesgada del conocimiento.

Sin embargo, la aparición inesperada del detonante cambió por completo la forma en la cual se concebía este bestiario, ya que cambié el realizar ilustraciones de carácter surrealista por pinturas de carácter realista-hiperrealista, el cual tiene como referente numerosas fotografías de archivo que he recopilado...

En la consolidación de las piezas resultantes, puedo distinguir desde lo técnico dos etapas, las cuales son:

-Lo visceral

-Realismo Televisivo

Lo Visceral. A esta parte del proyecto pertenecen la gran mayoría de pinturas de formato de 25 x 25 cm. Estas fueron realizadas en acrílico sobre lienzo, experimentando con diversas fases de preparación y producción, que permitieran a través del proceso del pintar dejar unas pautas claras alrededor de mi estilo. Cada una está realizada con aproximadamente 15-20 capas de pigmento aplicadas sobre el soporte.

También aquí hay cierta licencia en el tema, pues se encuentran las pinturas más gráficas y sórdidas retratando episodios de la historia de la violencia en Colombia en el periodo escogido.

Algunas de los episodios retratados son:

-La muerte de Pablo Escobar

-El inicio de las desmovilizaciones de paramilitares

-Asesinato de Jaime Garzón

-Masacre de Bojayá

-Reclutamiento infantil por parte de distintos actores del conflicto

armado. -Paro Nacional de 2021

-Masacres paramilitares

-Falsos positivos.

Por otro lado, entre las escenas pertenecientes a *productos televisivos y del cine*, están:

-Scream

-Betty La Fea,

-Matrix

-Pulp Fiction

-Kill Bill

-Resident Evil

-Breaking Bad

-Scarface, entre otros

El enfoque en esta etapa fue realizar numerosas pinturas en la menor cantidad de tiempo posible, experimentando con diversas etapas de acabado, diversos tipos de aplicación del pigmento e imprimado.

Por ejemplo, algunas veces iniciaba a pintar sobre un lienzo sin siquiera imprimir, tomando como color base el color mismo del lienzo. Este lienzo contaba con unas particularidades, ya que por un lado estaba totalmente en bruto, pero por el otro lado poseía una imprimatura muy gruesa de acrílico amarillo, permitiendo alternar la luz base de la pintura a realizar entre el color blanco hueso del lienzo y el amarillo intenso de su reverso (ya que para mí el proceso de imprimatura está enfocado en definir una luz, una atmósfera general dentro de cada pintura, más que en la preparación misma de la superficie del soporte).

Otro ejemplo de las características de esta etapa es la profusión de manchas, chispas y chorros de pigmento. No se buscaba un control del efecto del acrílico diluido sobre el lienzo,

sino que este pudiese manifestar su naturaleza en ciertas partes del lienzo. Tampoco hay una búsqueda en pinceladas precisas y detalladas, sino todo lo contrario: la profusión de capas de manchas una sobre otra, así como ver desde la distancia, son las cualidades que dan la ilusión de volumen y profundidad. Para dotar la pintura de este acabado “manchoso”, utilicé pinceles caligráficos gruesos, herramientas que permitían realizar pinceladas cargadas de mucho líquido, pero poca pigmentación. El porqué de mi fijación por estos elementos visuales en la representación pictórica figurativa se encuentra desarrollado en los siguientes capítulos.

Por supuesto, todo inicia desde el dibujo. Para mí no era importante un dibujo detallado para establecer la estructura de cada pieza, sin mucha complejidad o rigurosidad en lograr los parecidos de los rostros, pues dibujar sobre este soporte siempre compromete un enorme gasto de grafito/carbón, y que el trazo no se adhiera y se vaya borrando con enorme facilidad. Era una herramienta para resolver la composición y estructurar los procesos de la pintura, más que una herramienta de resolución plástica en sí.

Hay momentos en los cuales se nota mucho la estructura del dibujo, como zonas inacabadas que develan etapas del proceso de andamiaje de cada pieza, algo que es especialmente apreciable en la pintura sobre el magnicidio de Jaime Garzón.

En el aspecto cromático, mi objetivo principal era poder desarrollar una paleta de colores que evidenciara las emociones y afectos que motivan este proyecto. Por ello, me dediqué a explorar la combinación y quiebres de pigmentos de tal forma que pudiese sacar un color base, un color a partir del cual saldrán todos los demás. Para este proceso, como es habitual, utilicé los acrílicos marca Franco en lo correspondiente a los colores primarios; el blanco generalmente era vinilo tipo 1 Pintuco, ya que compré un cuarto de galón de este material específicamente para imprimir y realizar los brillos de las pinturas (especial mención a un Blanco Titanio marca

Maimery que fue un deleite al realizar las pinturas de Betty la Fea).

El color resultante, luego de numerosas experimentaciones y disertaciones alrededor de la pintura, fue el rojo sangre, un color que refiere al carácter violento y visceral de las imágenes.

Este color tiene unas particularidades específicas, las cuales vienen determinadas por los siguientes parámetros:

-Está compuesto por rojo primario (65%), azul primario (25%) y amarillo primario (10%).

-De aplicarse este pigmento puro, debe ser en forma de goteras, chispas y chorreones.

-Al aplicarse junto a otro color, debe crearse este primero, y luego combinarlo poco a poco con el rojo sangre previamente diluido hasta lograr la tonalidad deseada.

-Es el color base de los diversos tonos piel, así como de elementos orgánicos como vísceras.

Teniendo en cuenta lo anterior, se puede afirmar que en esta primera etapa del proyecto había una búsqueda de lograr tonalidades y acabados que refieran a esa cualidad *visceral* intrínseca de las imágenes escogidas, independientemente su carácter real o ficticio, logrando que el tratamiento pictórico fuera consecuente con las imágenes a retratar. De cierta manera, la expresión y la experimentación primaban sobre la búsqueda de fidelidad en la representación pictórica.



Imagen 25. Registro en primer plano de una de las pinturas alusivas a la película American Psycho. Nótese la profusión de manchas de color rojo sangre en la esquina inferior izquierda. Fuente: Archivo personal

Realismo Televisivo Llegados a cierto punto de la producción, había encontrado una fórmula de trabajo que me permitía resolver las piezas rápidamente. Constaba en pintar sobre el lado imprimado con amarillo del lienzo que había conseguido, aplicando una capa gruesa de vinilo blanco sin diluir. Esto le brindaba textura a la pintura, pero también una superficie lisa y plástica que permitía un secado muy rápido de los pigmentos al aplicarse muy diluidos en agua.

Realizadas la gran mayoría de pinturas (aproximadamente 40) empecé a sentir que, si bien esta fórmula era efectiva para garantizar una producción pictórica constante y eficiente, sentía una necesidad creciente en ser cada vez más detallado con las pinturas, de lograr unos acabados más detallados y precisos, así como en plasmar de manera realista los efectos propios de la imagen fotográfica.

Algo que me generó gran curiosidad al pintar con acrílico es lo difícil que es crear degradados naturales con este medio, solo a partir de la profusión de capas cada vez más diluidas

unas sobre otras podría generar una sensación de degradación, pero el comportamiento del pigmento sobre este soporte tan liso no permitía una aplicación, y por ende un degradado natural.

Experimenté de nuevo con las propiedades de aplicación del acrílico sobre las distintas preparaciones de lienzo, concluyendo, en primera instancia, que la mejor forma de lograr unos degradados más naturales con el acrílico, era aplicando capas delgadas y poco diluidas sobre el lado del lienzo sin imprimir, tenía que ser trabajado netamente al bruto para lograr los acabados deseados.

En efecto, pude lograr unas transiciones más naturales, permitiendo interpretar y traducir de mejor forma los distintos volúmenes y texturas, dotando de mayor vida y realismo a las pinturas. Esta cualidad me hizo querer pulir cada vez más los acabados de las pinturas realizadas, así como el deseo de cambiar el formato hasta ahora habitual. También me llevó a conseguir un pincel extremadamente delgado para lograr detalles cada vez más finos.

Este pincel fue sumamente importante para traducir elementos como hebras de pelo, pestañas, contornos delgados y aberraciones cromáticas (bordes difusos).

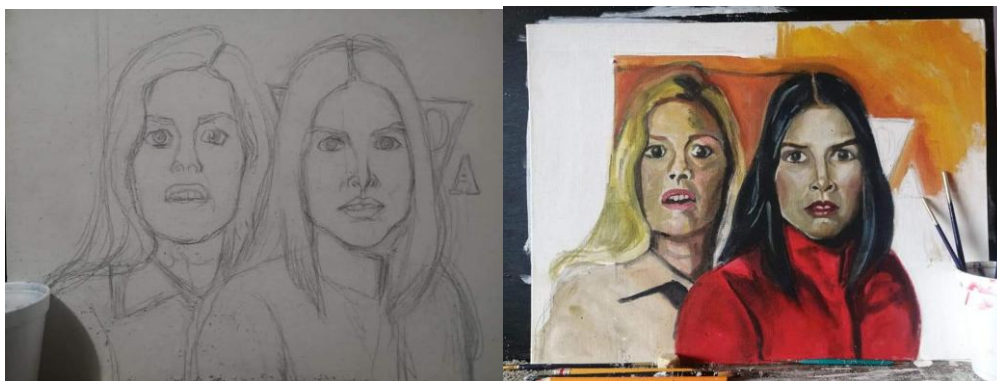




Imagen 26 a 31. Registro en primer plano del proceso de realización de la pintura de Marce y Patty, que da inicio a la etapa de Realismo Televisivo. Fuente: Archivo personal.

Sin embargo, tenía como desventaja que el lienzo al estar crudo absorbía mucho pigmento, por lo cual el proceso de realización era muy dispendioso, tomando aproximadamente 50 capas de aplicación para lograr el acabado deseado. Debido a lo anterior, volví a pintar sobre los soportes ya imprimados, teniendo en cuenta la mayor profusión de detalles y acabados que ya podía realizar.

A pesar de lograr una mayor rapidez, los acabados resultantes no eran convincentes, ya que los degradados no producían el efecto deseado de transición natural. Esto, aunado a la obligación de responder por mí mismo, me llevó a parar de trabajar en este proyecto por un tiempo.

Pasados unos meses me llegaron de regalo unos paneles de MDF enchapado. Eran

pequeños retazos de 0.5 centímetros de grosor. A pesar de tener una superficie lisa por este enchapado, presentaba una leve rugosidad que facilitaba la aplicación pausada del pigmento y la retención del mismo por parte del soporte.

Sobre estos soportes pude realizar dos pinturas de 35 x 50 cm, retratando escenas de la película 8 Mile y de la serie El Príncipe del Rap, donde pude traducir numerosos detalles propios de las fotografías, así como poner especial esmero en la resolución de las profundidades y texturas de cada particular.

Algo curioso de estas dos pinturas es que producen sensaciones opuestas respecto a la percepción del color: mientras la de 8 Mile tiene una predilección hacia los colores fríos y profundos, la pintura del Príncipe del Rap tiene una paleta cálida y alegre; mientras Eminem manda todo al carajo, Will Smith saluda el nuevo mundo que se vislumbra ante sus ojos. La decadencia de Detroit y la opulencia de Bel Air...

De manera simbólica y personal, significa para mí la muerte de un estadio de mi personalidad y el nacimiento de un nuevo yo. Hay una cuestión alrededor de la refundación de la identidad que sobrepasa el ámbito personal e imbuye mi paleta de color de nuevas sensaciones: hay una mayor conciencia de la aplicación de las capas, una mayor aproximación al color y aberraciones propias de la imagen fotográfica y televisiva (algo un poco más desarrollado en los próximos capítulos sobre Metodología de la Pintura)



Imágenes 32 y 33. Registros en primer plano de las pinturas de B-Rabbit (Eminem) y The Fresh Prince (Will Smith), que dan cuenta de la evolución del estilo durante esta etapa.. Fuente: Archivo personal.

La última pintura de esta etapa fue realizada a partir de una escena muy conocida de la película de La Vendedora de Rosas, en la cual El Zarco ve un reloj que acaba de robar y se da cuenta que es de juguete, pronunciando la –más que famosa- frase “cómo me dejo meter este ganhociego ome”. La particularidad de esta pieza es que fue realizada en un material que no había sido utilizado con anterioridad: un cartón reciclado.

Este cartón tenía la particularidad de estar impreso por el anverso, mientras que el reverso estaba en bruto, pero la superficie presentaba cortadas con bisturí y estaba levemente raspada. Las características anteriores me parecieron idóneas para realizar este retrato del Zarco, ya que me parecía que iban acordes a la personalidad del actor y del personaje interpretado.

Para mí es importante mencionar la última pintura de este momento, ya que me causó gran satisfacción personal realizarla, siento que pude llegar a un equilibrio entre aquello logrado con la mancha y aquello logrado por medio del detalle, logrando un juego bastante interesante de contrastes, bloques de luz, enfoques y desenfoces. Además, y muy importante, pude hacerme

consciente de que podía trabajar ya ciertos colores y ciertas formas de memoria.



Imagen 34. Registro en primer plano de la pintura del Zarco, que da cuenta de los resultados culminantes de la consecución del Realismo Televisivo. Fuente: Archivo personal.

La fruta de Goma, o La cuestión del Estilo (Metodología de la Pintura I)

A mediados del 2023 recibí una copia del libro “Arte e Ilusión”, escrito por Ernst Gombrich.

Como historiador me parece a nuestras luces anticuado: su *Historia del Arte* es, a mi criterio, una mayéutica costumbrista y muy lineal. Sin embargo, como exégeta de las obras de arte y cronista de la vida de los grandes artistas, es el más iluminado por la gracia divina.

Y es por eso que este libro abrió las puertas de mi percepción pues, aunque narra de forma diacrónica la evolución del concepto del estilo en el arte occidental, relaciona su desenvolvimiento con sucesos y artistas de las demás épocas, construyendo un esquema sincrónico de la historia de la noción de la representación en la pintura, que me parece más acorde a las disertaciones realizadas desde el estructuralismo y la semiótica (Foucault, Deleuze).

Una parte que me pareció fundamental es cuando se refiere a Leonardo y su *Paragone* o *Tratado de la Pintura*, un manifiesto dedicado a explicar la naturaleza de su estilo *aplicado a la*

naturaleza, teniendo como fin último zanjar la acalorada discusión que se daba en la Florencia renacentista sobre cuál sería la primera y por ende más primordial de las Artes Plásticas.

No necesito decir por cuál Arte se decantaba el maestro, y por supuesto yo.

Según Leonardo (c.1540), citado en Gombrich (1960) “... Si el pintor quiere ver bellezas para enamorarse de ellas, está en su mano producirlas, y si quiere ver cosas monstruosas que horrorizan o son necias o risibles o merecen compasión, él es su Señor y su Dios (p. 83)”. Es decir, a diferencia de la escultura, la pintura tiene la ventaja de ser fácilmente ejecutada, de adaptarse a cualquier circunstancia para ser realizada o entendida: una mancha realizada con carbón o lodo sobre una pared podía dar a entender la idea de un bisonte, solo su silueta esquematizada a voluntad por la percepción del pintor basta para entregar el mensaje al espectador de cualquier época y contexto.

Se puede pintar con casi todos los medios posibles y sobre cualquier superficie, se puede tender hacia la abstracción o hacia la mimesis con una facilidad pasmosa; se puede pintar con la mano, el pie y hasta la nariz. El problema de la mimesis ya lo solucionó en gran parte la fotografía, lo que dotó a la pintura de un carácter objetual propio, libre de la búsqueda objetiva de la representación.

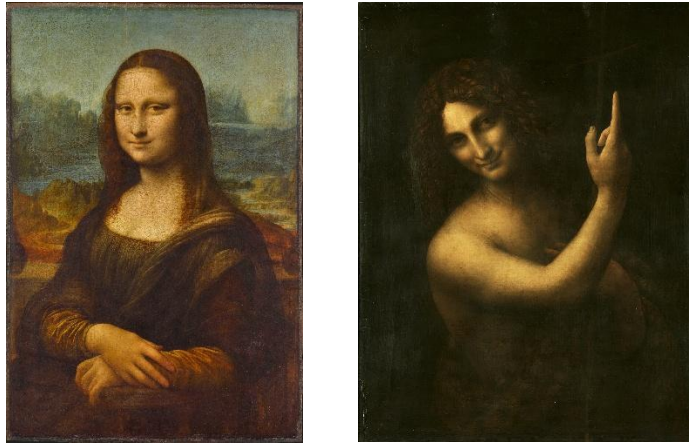
Mi propia investigación y observación me hizo deducir que existe un estilo definitivo que ha sido desarrollado por diversos pintores en la historia del arte de Occidente. Este es de enorme adaptabilidad y resuelve problemas de la luz, la representación y el movimiento; también es un estilo que resuelve el detalle a partir de la expresión y desde hacía siglos había comenzado a resolver los problemas propios de la física, la óptica y la fotografía.

Los pintores que lo desarrollaron eran conscientes de la condición propia de *la pintura como fenómeno*, entendían los arcanos contenidos que siempre se intentaban desbordar detrás de cada pincelada, la vida que intenta salir detrás de cada cuadro. Cada gesto de la mano del pintor es la comunicación de los mundos superiores e inferiores del intelecto. Por eso el pintor es El Artista, porque el oficio de ser pintor es desde siempre el más cercano a la voluntad creadora de aquello considerado Divino (Miguel Ángel. La Creación de Adán).

Los artistas que identifiqué dentro del desarrollo de este estilo, que llamaré *Fruta de Goma* por la conciencia refinada de su propia adaptabilidad y maleabilidad, son:

-Leonardo, quien indagó sobre las cuestiones del volumen, la luz y los límites del objeto representado (San Juan, Mona Lisa). Su aportación directa fue el *sfumato*, una técnica que tiene la

capacidad de difuminar los límites de los objetos representados, adelantándose a la aparición y estudio de las aberraciones en la fotografía.



Imágenes 35 y 36. *Monalisa y San Juan*, por Leonardo. Fuente: Wikipedia.

-Velázquez cuestionó los límites de la representación en general y se hizo plenamente consciente de su voluntad como artista, al decidir qué representa y qué insinúa dentro de la pintura misma (Foucault, 1964). También se pregunta sobre el tiempo y la ruptura de su concepción lineal (*Las Meninas*, *La fábula de Aracne*). Su aportaciones fueron la *metapintura*, o el incluir conscientemente obras pictóricas dentro de una pintura y la *perspectiva atmosférica*, que se puede entender como el refinamiento del *sfumato*: a través de una pincelada rápida y una paleta de cromatismos quebrados, pretendía traducir la incidencia de la luz sobre el movimiento propio de los personajes retratados, los escenarios que los contienen y *el aire que habita entre los mismos*. La expansión del *sfumato* en Velázquez fue posible gracias a la constante experimentación pictórica de la representación del espacio con la superposición de espejos.



Imágenes 37 y 38. *Las Meninas y La Fábula de Aracné*, por Velázquez. Fuente: Wikipedia

-Manet que, al resolverse la cuestión de la representación volumétrica en una superficie plana con la fotografía, comienza a refinar las indagaciones de Velázquez: al delimitar el carácter objetual de la pintura, saca a relucir que *cada obra es consciente de sí misma y dentro de sí misma*. Por ello, hay una tensión constante en la búsqueda de la representación de la pintura dentro de la misma pintura, y también de dotar de un carácter plenamente consciente de su psicología y temporalidad a los personajes retratados (Pífano, Retrato de Emil Zola).

Es el precursor del impresionismo al resaltar el carácter atmosférico de la pintura, traduciendo los distintos fenómenos sensoriales a través de la mancha y acercándose a la abstracción: ya no era importante traducir el fenómeno u objeto en sí, sino las impresiones que estos generaban en el artista, incluyendo la noción de movimiento, algo heredado de la observación de estampas japonesas.

No olvidar que fue Manet quien nombró a Velázquez *Pintor de pintores*, lo que refuerza la existencia de lo aquí propuesto. Era consciente de la existencia de este estilo fenoménico y atemporal que atraviesa el estudio de la representación pictórica. Comienza la ruptura consciente de la mimesis con la abstracción en la pintura occidental.



Imágenes 39 y 40. Pífano y Retrato de Emile Zola, por Manet. Fuente: Google Arts Project.

- Cézanne divorcia la representación objetual de la percepción subjetiva. Sin embargo, no excluye ninguna: las reproduce en constante tensión, produciendo en el espectador *la sensación* de que cada objeto representado posee una psicología y carácter propios (Deleuze, 1984) que lo distingue de *la carne*, es decir, del fenómeno en su máxima potencia, sin haber sido explicitado por la percepción del pintor en un inicio, y la del espectador en segunda instancia (Cesto de Manzanas, Los Jugadores de Cartas).

- Picasso significa el matrimonio entre el cielo y el infierno preconizado por William Blake: fue el artista encargado de reconciliar conscientemente la tensión tácita, aunque palpable, entre la mimesis y la abstracción.

Siendo desde muy joven un ávido dibujante y pintor, se dedicó a seguir el camino inverso de cualquier artista, es decir, desaprender la técnica luego de dominarla plenamente, llegando a la esencia consciente del dibujo de los niños, que desde la psicología puede interpretarse como la percepción más pura y sincera de los objetos y fenómenos del mundo. Por ende, sus indagaciones alrededor del Cubismo Analítico se acercan a la respuesta del enigma de la representación, es decir, el cómo la idea más pura y abstracta deviene en objeto a través de la percepción del sujeto (Las señoritas de Aviñón, Guernica).

Esto lo consiguió al observar el arte expoliado por las potencias europeas a distintas culturas africanas y de ultramar, intuyendo cómo la idea de tiempo concebida en Europa no era lineal, ni positivista, ni muchísimo menos universal: en verdad el tiempo puede entenderse como diversos vectores en bucle, desplazándose en distintas direcciones dentro y entre el espacio tridimensional.

Aprendió del carácter apotropaico y exorcizante de las máscaras, los fetiches y los tocados, rompiendo definitivamente la tendencia positivista de la Historia del Arte moderno de ir en búsqueda de una mayor fidelidad en la representación pictórica (Santafé, 1996). Al devolverle a la pintura su carácter de signo *per se* y despojarla de su carga netamente mimética, devolvió al artista la consciencia de su cualidad chamánica y transformadora en los contextos a los cuales obedece.

Picasso es la muestra de que un verdadero artista es un jinete que sabe conducir los corceles de la Historia.



Imágenes 41 y 42. Las Señoritas de Aviñón, Guernica por Picasso. Fuente: Google Arts Project, Museo Reina Sofía.

-Bacon es el paso más reciente registrado dentro de la consecución del estilo de la Fruta de Goma. Su percepción visceraliza el fenómeno de la pintura, dotándola de órganos, revistiéndola de una corporalidad y consciencia propias.

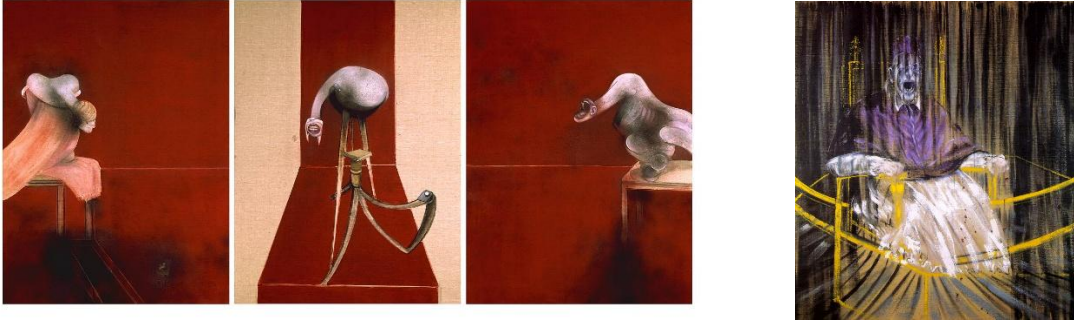
En primer lugar, la pintura de Bacon es como una criatura recién nacida: clama al espectador de forma violenta y desesperada, aún llora desconcertada por la vida de la cual se le ha dotado y no por voluntad propia.

En segundo lugar, Bacon identifica al gran enemigo de la pintura: el cuadro.

Entiéndase el cuadro como la superficie sobre la cual se pinta. Esa superficie puede ser cualquiera. Sin embargo, imagínese la gran angustia de las pinturas representadas al ser conscientes de sí y sentirse ancladas eternamente a una superficie que no les permite desbordarse fuera de sus propios límites. Esto era lo que Bacon representaba como el esquema de un cubo dentro de cada pintura, un cubo que a la vez encerraba las figuras y espacios representados.

En tercer y último lugar, la consciencia de tal cantidad de fenómenos dentro de la creación pictórica generaba en Bacon una gran angustia y desasosiego. También sentía las punzadas de asco sufridas por los artistas que le precedieron, al tener que ceder a los intereses del poder de turno para poder subsistir y seguir adelantando sus investigaciones alrededor de la pintura y su fenomenología. Por ello, pintó cuantas veces le fue posible y necesario, comentarios hacia el *Retrato de Inocencio X* pintado por Velázquez de la forma más descarnada, vil y burlesca posible, como una especie de venganza poética del pintor sevillano y los artistas en general hacia el statu quo (Castro-Flórez, 2021), para el cual somos ni más ni menos que los miembros más aventajados entre toda su servidumbre.

El aporte de Bacon, además de la confirmación de la corporeidad en la pintura y la existencia de unos órganos sensoriales *entre* la misma (Deleuze, 1984) fue la *lógica de la sensación*, que puede entenderse como la forma en la cual las ideas existen y conviven dentro de su propio campo fenoménico y semiótico. Este aporte separa al fenómeno del sujeto y el objeto, pero también vuelve a los sujetos y objetos fenómenos equiparables entre sí, generando un circuito de retroalimentación constante cuyo campo de manifestación primaria es la pintura.



Imágenes 43 y 44. Tres estudios para la Cricifixión, retrato de de Inocencio X, por Bacon.

Fuentes: Wikipedia, Sothebys

El Rey de los Piratas (Metodología de la Pintura II)

¿Mis riquezas y tesoros?

Si lo quieren es suyo, ¡búsquenlo!

Lo dejé todo escondido en *ese lugar*.

-Gol D. Roger, One Piece-

Hasta ahora he narrado de forma sintética, y muy personal, cómo la cuestión del estilo se ha ido desarrollando en la historia de la pintura occidental a través de los artistas mencionados. Sin embargo es menester expresar que, desde mi perspectiva, existe un artista que ahondó en las conclusiones a las cuales había llegado Bacon. Pero sus disertaciones fueron encaminadas hacia una dirección inesperada.



Imagen 45. El niño de Vallecas, a partir de Velázquez, por Botero. Fuente: revista Credencial

La pintura fue liberada de su carácter netamente eurocéntrico y positivista. Evidenciado el fracaso de la maquinaria de la Modernidad, ya podía tener personalidad propia. Por ello, la segunda ola de vanguardias artísticas tuvo como epicentro el continente americano. El Arte como lo conocíamos vio su ocaso reflejado desde una terraza en Nueva York.

El artista heredero de las grandes inquietudes de la pintura no era, como los anteriores, heredero de la pintura de Velázquez, pero sí de sus conceptos. Su problema más que fenomenológico (atmosférico) y cromático fue desde la forma.

El volumen en su pintura fue una excusa para establecer su estilo. ¿Cómo era posible que la cuestión supuestamente resuelta por la fotografía tuviera el gen mismo de los cuestionamientos futuros dentro de la pintura?

El reconocimiento de su estilo fue, en principio, más un asunto de imposición de su personalidad dentro del escenario artístico que el resultado aprobatorio de un aval externo. Sin embargo, fue el carácter prolífico de su producción plástica, así como la apreciación de una evolución palpable y consciente de su estética e iconografía, lo que al final le aseguró un lugar en el Olimpo de los grandes pintores de la Historia.

El pintor es colombiano. Su nombre: Fernando Botero.

¿Por qué Botero?

Porque está de moda al morir recientemente, es el pintor más importante que tuvo Colombia (de cara al establishment) y, por ende, acusa de forma paradigmática el problema de la forma que se entrecruza con el tema y el relato, mediados por una elasticidad consciente del espacio. Es decir, el estudio de la forma parte desde un contexto fenomenológico muy propio y consciente de su capacidad de contención, heredado de la tradición mencionada. Debe tener un contexto muy definido en tensión con la noción de universal, pues es lo que produce que la forma sea intuida, racionalizada y transformada dentro de los límites propuestos en su pintura.

El contexto de la pintura en Botero está sostenido en tres pilares fundamentales:

-*La Historia de Colombia*. Botero narra a través de su pintura y escultura la historia del país sin excluir su idiosincrasia, su paisaje ni sus gentes, constituyéndose en una marcada visión personal de su campo fenomenológico, algo que le hizo adquirir el apelativo de *El Artista más colombiano*.

Es a partir del estudio de la Historia de Colombia que adquiere una consciencia de ese *cuerpo que también es paisaje* (un gran problema de la representación del arte colombiano y latinoamericano, del cual hablaré más adelante), descubrimiento que realizó al ver y estudiar las piezas de las distintas culturas precolombinas, pero también al revisar las obras del Muralismo Mexicano (Padilla, 2021).

El cuerpo labra el espacio, el espacio contiene frágilmente al cuerpo. Es la consigna principal de la pintura de Botero.



Imagen 46. *La Apoteosis de Ramón Hoyos*, por Botero. Fuente: Revista Credencial.

-*La Historia de la Pintura*. Botero revisita la Historia de la Pintura (Botero, 2014), siendo muy consciente de la existencia del estilo de la Fruta de la Goma.

La historia de la pintura occidental está sostenida en dos enormes cimientos: Italia y España. Los problemas de la representación consignados por Leonardo en su *Paragone*, si bien estaban enmarcados dentro del contexto de la Italia renacentista, fueron ocupados por la pintura española y sus herederos. Sin embargo, el gran problema que ocupó a los pintores del primer Renacimiento fue a partir de la armonización de la forma, la proporción y la composición. ¿Puede la pintura conformarse en cuerpo?, ¿hay pautas que definen la corporeidad explícita del objeto pictórico?

Las respuestas a estas dos preguntas ya se creían resueltas a partir de Paolo Uccello, Piero della Francesca y Andrea Mantegna, quienes ponen en armonía los (re)descubrimientos sobre

perspectiva, proporción y composición realizados por ellos y sus inmediatos antecesores (Cirlot, 2014), resolviendo el rompecabezas de la forma.

Es gracias a estos artistas que los problemas ocupados por Leonardo en su Parangone son una profundización en el estudio de las proporciones en menor instancia, y en mayor instancia un estudio de la ciencia de la observación.

Entonces, ¿por qué Botero examina una cuestión considerada hace siglos zanjada entre los pintores? Porque plantea una revisión y subversión del canon grecorromano. La pintura de Fernando Botero adapta los grandes relatos de la Pintura Occidental al imaginario de lo colombiano.

-La percepción sobre los acontecimientos de su vida. Por supuesto, el imaginario de Colombia en la pintura de Botero está anclado en su perspectiva de la estética de la región paisa. *Es el colombiano más consciente de su voluntad conquistadora, heredada de sus coterráneos.* Por ello, refunda el canon de la forma utilizando como escenario las casas, colores, y personajes propios de la región de Antioquia. Arepas, casas de esterilla con teja de barro, carrieles y montañas prominentes conforman los escenarios de sus pinturas.

Estos ilustran no solo su percepción acerca de la Historia del Arte y del país, también sucesos de su vida. La pintura se convierte en excusa para retratarse de forma copiosa, incluyéndose como personaje recurrente de sus pinturas.

La aparición de la escultura en la obra de Botero puede entenderse como una extensión de su pintura, al contrario de Miguel Ángel, para quien la pintura podría ser una extensión de su hacer escultórico. Sin embargo, el carácter monumental que adquiere la forma en la escultura de Botero es lo que le da el suficiente *peso* a su aventura por refundar el canon de la forma en el Arte. No es casual que sus esculturas se hayan expuesto al lado de las grandes esculturas de Miguel Ángel y Cellini en la Piazza della Signoria en Florencia, es decir, las piedras fundacionales de la forma para el Arte de la Modernidad (Botero, 2014).

El problema de la forma en la representación pictórica es cuánto desafía el fenómeno pictórico el espacio dentro del cuadro y el vacío que en principio representa. Para Botero, el espacio cede ante el objeto representado, ya que su volumen es exacerbado y entra en tensión positiva, es decir, su presencia misma desafía el espacio que la contiene, pero sin perder este último su capacidad de contención. Es como si *la carne* que soporta los estudios de sus volumetrías tuviera *una facultad elástica, inflada y maleable* que le permite aún subsistir en

tímida y delicada armonía con la noción de paisaje, como si compartieran materialidad con los globos.

Para comprender el fenómeno perceptivo que ocurre en la pintura de Botero, sobre todo aquella posterior a los años 70, imagínese un elefante en medio de una enorme cristalería, con sus patas apoyadas sobre una débil silla de madera. El momento que retrata Botero es aquel en el cual la silla se desliza y se rompe, antes de que caiga el *inflado* paquidermo. El fenómeno de la pintura en el Botero de los años 60 es, al contrario, un Behemoth incontenible el cual, al sentir las astillas de vidrio incrustadas en sus patas sangrantes, destruye el espacio de la cristalería hasta sus cimientos sin ninguna piedad o remordimiento.

Aunque existe una conciencia sobre la naturaleza de Botero como incansable investigador de la Historia del Arte, debo expresar que muchas veces su pintura nos quedó debiendo en calidad expresiva y cromática comparada con los brillantes diálogos pictóricos que establecía con sus referentes. Fue ese *Botero hambriento de Gol*, el *Botero antes de Botero* (Ospina, 2014) de finales de los 50 e inicios de los 60, quien aseguró para el público y el arte colombiano un norte cultural para la posteridad. Hallada la fórmula de ser expresivo y muy colombiano al mismo tiempo, no exploró más el asunto de la expresión pictórica como fenómeno: declinó en clara predilección por la estilización de la forma y la exploración del tema.

En conclusión, a pesar de lo sosa de gran parte de su producción, es innegable la aportación de Botero para el Arte nacional y latinoamericano, al colocarlo al nivel – pretendidamente superior-del Arte europeo y reconfigurando los cimientos del Arte universal.

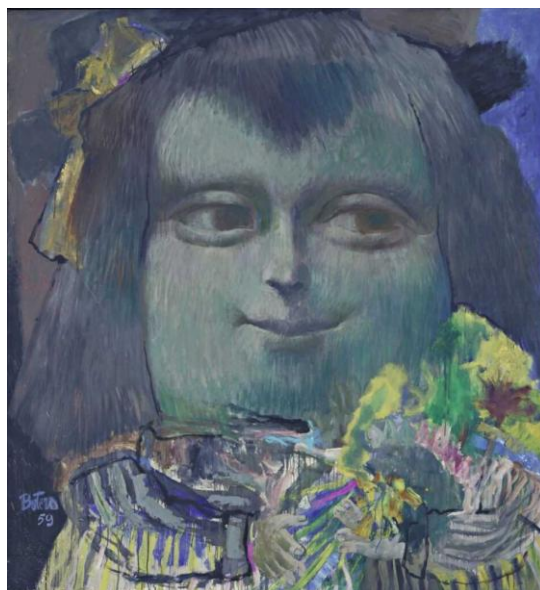


Imagen 47. *Monalisa a los 12 años*, por Botero. Fuente: Museo de Arte Moderno de Nueva York

La Metamorfosis del Oro (Metodología de la Pintura III)

“Jugué mi corazón al azar y me lo ganó la violencia”

La Vorágine. José Eustasio Rivera

Es a partir de una exploración de la tradición del quehacer pictórico y una conciencia de mi contexto particular que puedo aventurarme a realizar una exégesis de mi obra, un manifiesto de mi estilo.

El rojo sangre es el filtro bajo el cual se ajusta la óptica de mi realidad particular. Mi estilo, como se consignó en el escrito principal de *La Cultura del Zapping*, está sostenido por una serie de conceptos pictóricos y cromáticos. Obedece la tradición pictórica de occidente, de establecer una pintura en primera instancia atmosférica, referente al espacio. El colofón de mi estilo, desde lo espacial, sería la obtención del rojo sangre como *leitmotiv* de mi paleta, el color base que rompe la percepción de la realidad representada desde mi subjetividad. Es la representación de los millones de litros de sangre que se han derramado para escribir la Historia de nuestra República.

El rojo sangre es la voluntad de Colombia reclamando su lugar de relevancia dentro del Mundo, siendo consciente y responsable de su historia e identidad.

También es una pintura enmarcada en lo contemporáneo, pues utiliza los conceptos de dripping y de capas de pigmento muy diluidas propios del acrílico y la acuarela. Es la imagen develando las capas de la Historia de su Lenguaje (y por ende de su Mundo, si nos ceñimos a Wittgenstein), reclamando por romper los límites de su contención. No reniega del óleo y el lienzo, respeta sus aportaciones técnicas al estudio fenomenológico de la pintura, pero es consciente de sus limitantes espaciales y temporales.

El cuerpo de mi pintura es netamente conceptual: se conforma de las tensiones en ruptura entre la Historia y sus actores. Para mí la corporalidad, aquello que conforma la forma pictórica a través de su Historia en occidente, está denotado por los conceptos de proporción y formato aplicados al objeto representado por la percepción del sujeto. Estos conceptos están asidos al mundo material a través de la conciencia que la tradición pictórica tiene de los cánones de figura

y perspectiva que, como se mencionó anteriormente, están sostenidos por los descubrimientos de los pintores del primer Renacimiento.

Estos, desde mi perspectiva personal, serían los siguientes:

1. *La Espiral*, la cual viene racionalizada a partir del Rectángulo áureo. La espiral contiene las nociones de movimiento y tensión entre los elementos representados dentro de la composición pictórica.
2. *El Rectángulo Áureo*, expresión del número *phi* en la naturaleza, un número irracional a partir del cual se explica la existencia de una *consciencia divina* que crea, clasifica y mantiene la Creación. El número *phi* tiene un valor aproximado de 1,67. La existencia de esta razón determina las proporciones de los objetos pintados en relación comparativa frente a los objetos percibidos. También delimita los formatos utilizados en el cine, la televisión y la fotografía.
3. *Regla de Oro*, mejor conocida como Regla de Tercios. Un rectángulo creado con la proporción de *phi* (es decir, que uno de los lados tenga $2/3$ de extensión respecto al lado más largo), puede ser dividido en 9 secciones iguales. Sobre los puntos de encuentro entre las líneas que limitan cada sección, se pueden establecer puntos de referencia en la composición pictórica. También, a partir de estos puntos se trazan las líneas que definen las tensiones entre forma y fondo dentro del fenómeno pictórico, así como las jerarquías que las distribuyen dentro del espacio.
4. *El lienzo templado* es el soporte del espacio fenoménico dentro de la pintura. Su cualidad rectangular, liviana, estable y porosa permite que el pigmento *se incruste* en la superficie siendo regularmente de fácil montaje, mantenimiento y restauración.
5. *El óleo* es el soporte de la forma por antonomasia dentro del fenómeno pictórico. Su materialidad densa, así como la capacidad de ser empastada y adelgazada en distintos gradientes, permite generar la sensación de textura y cuerpo dentro de una obra. Además, permite un dominio del secado y oxidación del pigmento pues, al administrar sus gradientes, se intuyen los tiempos que tiene la corporalidad para asentarse dentro del fenómeno pictórico.

De manera muy respetuosa hacia la tradición pictórica mencionada, en este proyecto no he seguido gran parte de estos preceptos, estableciendo los siguientes parámetros:

1. *El triángulo* en vez de la espiral. La gran mayoría de mis pinturas tienden hacia una composición triangular, que no piramidal o cónica (que es la expresión delimitada de la espiral: un objeto en movimiento, detenido en el tiempo). Para mí es más importante jugar con la estabilidad de las formas representadas y tirar de los vértices de estos triángulos, manejando a voluntad la tensión de estas en el espacio. Equiláteros, rectángulos e isósceles conforman *mi secreta orgia de las formas*.
2. *Pi* en vez de *phi*. La estructura de mi representación acepta que *el círculo esté circunscrito a la voluntad del cuadrado*: es conocido el eterno dilema de la cuadratura del círculo y la circunferencia del cuadrado. La razón que subordina de forma palpable el círculo al cuadrado es *pi*, que determina que el área de un círculo siempre equivaldrá aproximadamente a 3,1416 partes del área total de un cuadrado. Esto lo intuí al dibujar los bocetos de mis pinturas sobre los formatos cuadrados: al ser un cuadrado una forma que en mi psiquis ejerce mayor presión que el rectángulo sobre la percepción del sujeto, las formas tienden a comprimirse, redondearse. Por ende, *estilizarse*. Los dibujos que sostienen mis fenómenos pictóricos retratados en superficies cuadradas develan formas redondeadas y más pesadas de lo usual.
3. *El cuadrado* en vez del rectángulo. Los cimientos de mi mundo, los límites que contienen mis pinturas, son esencialmente cuadrados. El cuadrado hacia dentro contiene diagonales, triángulos y círculos. También espirales. *Hacia fuera puede constituir retículas y fragmentos fenoménicos que son contenidos en sí, pero pueden ser parte de piezas mayores*. Esto es difícil de lograr desde el rectángulo: la pieza cuadrada impulsa hacia la intuición de que hace parte de un cuerpo más grande, como si de una pieza de rompecabezas se tratase.
También considero que el formato cuadrado, en mi caso particular, remite a la *silueta* de un televisor antiguo, antes de que la relación en su aspecto cambiara de 4:3 a 16:9, de un *formato comprimido* a un *formato panorámico* (es decir, de un cuadrado a un rectángulo netamente áureo).
El formato cuadrado en mis pinturas expande las posibilidades de representación y montaje, en tensión con la conciencia de sus límites.

4. *El Mundo* como soporte de mi pintura. Realizando un análisis de mi exploración pictórica como estudiante de artes plásticas, he notado que un gran problema que había atravesado la aparición de mi estilo, es la cuestión sobre el formato y el montaje. Desde que comencé la carrera, sabía que mi motivación principal *es* ser pintor. Sin embargo, nunca me sedujeron los rudimentos básicos del oficio porque el plan de estudios de Bellas Artes estaba pasando de ser más enfocado en el concepto, para enfocarse en el hacer.

Es decir, mi experiencia académica no se basó primero en una exploración técnica profunda y consciente de los rudimentos de la plástica -a excepción del dibujo-, sino que se basó en la adquisición, cuestionamiento o reafirmación de los conceptos que nutrieron luego *la intuición de mi pintura*.

Para mí fue importante que la aproximación hacia la fenomenología pictórica fuera desde la Historia y el Dibujo, *pues son estos conceptos los que estructuran mi pensamiento*.

Tenía desde el inicio una concepción heterodoxa de la naturaleza de la pintura con respecto a su tradición: mi mayor preocupación no fueron la mimesis ni la expresión porque al entender *mi pintura* desde las capas y no desde el empaste, las incorporé muy fácil. No, la mayor preocupación técnica en mi carrera desde tercer semestre fue *explorar los límites de la representación y el formato que soportan la fenomenología de la pintura*.

Por eso he pintado sobre madera, drywall, cartón, kits de maquillaje, paneles de oficina, plástico, propalcote, coraza vinílica de las paredes de la Posada Alemana, baldosas de la avenida sexta, etc... Una exploración que dentro del contexto nacional había intuido Beatriz González con sus *Muebles*. Sin embargo, la diferencia entre González y yo es que yo no seguí *blanqueando la historia* de los objetos reproduciendo obras insignes de la Historia del Arte Occidental, las cargo de mi propia Historia y con imágenes que son autóctonas del Paisaje y la Historia de Colombia. La ruptura con los límites del lienzo, ese problema plástico que encarna el utilizar *el mundo como soporte*, estaba cargado de mi Historia personal. Mi tema de exploración en la carrera ha sido *develar las tensiones entre mi Historia personal y la Historia del Mundo, mediadas por el fenómeno pictórico*.

Paradójicamente, la consciencia de la noción de soporte ha hecho que para *La Cultura del Zapping* haya virado hacia la escogencia del lienzo como material de exploración e investigación pictórica. Es una reconciliación con el soporte tradicional de la pintura, brindando una nueva dimensión a su corporalidad.

5. *El acrílico*, en reemplazo del óleo, es el *medio latinoamericano de la pintura por excelencia*. Según González (2016) fue con David Alfaro Siqueiros, muralista mexicano, que se generalizó el uso de la pintura acrílica en el Arte Occidental. Fue gracias a los cursos que impartió en Nueva York que artistas como Jackson Pollock se vieron abocados a desarrollar su estilo personal y marcar pauta en la plástica global. La pintura acrílica basa su naturaleza en la coexistencia de pigmento sintético con partículas de PVC, un plástico de gran maleabilidad y resistencia, en solución acuosa. Esto libera la pintura de las limitaciones propias del óleo, como son los tiempos de secado y la facilidad de transporte y aplicación, logrando *adaptar el cuerpo fenoménico de la pintura a los tiempos de la contemporaneidad*.

Los acrílicos permiten la inclusión de colores que antes no podían producirse, como son los colores fluorescentes, con una mayor capacidad de adherencia y facilidad en la aplicación. También permiten una gran maleabilidad en la experimentación con su cuerpo y su naturaleza, ya que se puede controlar su temporalidad y porcentaje de dilución para aproximarla a la acuarela o el óleo.

El acrílico es un imitador por Naturaleza.

Los límites de la representación (Red Line, Metodología de la Pintura IV)

“Todo necio confunde valor y precio”

-Machado, a partir de Quevedo-

La investigación de la pintura desde Leonardo hasta Bacon ha dotado a la misma de un carácter fenoménico propio, al observar en primera instancia las particularidades propias del espacio pictórico, *su atmósfera*.

Fue necesario que el espacio pictórico, *la carne*, estuviese delimitado por unas nociones muy específicas de forma, lo que permitió explorar los límites *dentro* del fenómeno pictórico y aislar al objeto representado del mismo.

En otras palabras, la aventura de los pintores en Occidente ha sido dotar la pintura de una consciencia de los límites de sí misma y su propio mundo, su *atmósfera*.

Eso es lo que significa el estilo: un lenguaje propio, palpable y expreso de la voluntad creadora de cada pintor quien, intuyendo la conexión con su linaje intelectual, transforma la percepción del *su* mundo en pincelada y obra.

Por lo anterior, quien marca la pauta en el estilo es a la vez personalidad y artesano, pues su presencia en el contexto inmediato lo cuestiona y transforma constantemente más que un simple *agente cultural*: es un cultor avezado y consciente de la enorme responsabilidad y ventaja que brinda el tener en sus manos los hilos de la Historia, su Historia.

Botero (entiéndase a Botero como ejemplo del paradigma de la identidad del arte latinoamericano) puede representar una pista hacia el próximo paso en la tradición de la Fruta de Goma, pues *sin ocuparse de sus problemas más inmediatos*, entiende de forma intuitiva *su voluntad*, trasladando los cuestionamientos del lenguaje del espacio hacia el lenguaje de la forma, al cambiar el canon grecorromano sobre el cual se fundamenta la representación pictórica, basado en la espiral y el rectángulo, por el canon de las culturas precolombinas, basado en el cuadrado y el círculo.

Para respaldar esta afirmación, hay que leer sobre el cambio de paradigma que significó para los artistas de las vanguardias redescubrir los tesoros expoliados de América. Según Gamboa (1994):

“...Es interesante recalcar que son artistas, no teóricos, quienes iniciaron la recuperación de lo precolombino como “arte presente” luego de más de cuatrocientos años durante los cuales permaneció como lenguaje “muerto” o “silencioso”, hasta que en este siglo se recuperó su valor y comenzó a verse como hecho artístico (p. 86).”

Al encontrar en primera instancia los artistas europeos, y en segunda instancia el mundo del arte eurocéntrico, como válidas las aportaciones estéticas del Arte hasta entonces considerado primitivo, los artistas latinoamericanos encontraron un motivo para construir un arte propio que no renegara de su base europea, pero también considerara válido enaltecer su base indígena y africana.

Debido a la consciente superación del dilema de la representación del espacio, con las vanguardias se difuminan los límites del mismo en relación al objeto pictórico representado (y en extensión al objeto plástico, la obra de arte *per se*), convirtiendo al objeto y al sujeto (tanto artista como espectador) en fenómenos que se retroalimentan de manera constante.

El artista cultiva al mundo. El mundo cultiva al artista.

Esa máxima que develaba el carácter fenoménico del sujeto ha embarcado a los artistas latinoamericanos en una búsqueda de su propia identidad (es decir, en establecer los cánones de su estética) intuyendo que en nuestras latitudes está el futuro del Arte mundial (*Nuestro Norte es el Sur*), al realizar preguntas desde nuestro hacer que han cuestionado los medios que tradicionalmente dictan cómo se realizan las obras de arte, *los límites de su representación*.

El cuerpo de nuestro Arte latinoamericano es también paisaje: un paisaje vejado con violencia por la Espada de la Historia, que muchas veces no discrimina para imponer su cruel designio. Sus extremidades crepitantes se convierten en montañas, su sangre en ríos y su piel en selva. Es el conquistador, el brujo y el cimarrón. Es la Doña, la Bruja y la Mayora. Nuestro cuerpo es un Gerión de tres rostros.

Es el olvido impuesto y el recuerdo que no se borra. Somos lágrimas del Sol y risa del Viento.

La balada de Rosalind Krauss - Preludio (Experimentación y montaje)

Hasta ahora lo narrado ha sido el arco principal del desarrollo del proyecto, identificando los distintos momentos de su origen, concepción y desarrollo hasta la actualidad, cohesionados estructuralmente por una serie de experiencias y afectos personales que atraviesan mi vida, condicionando *mi voluntad de ser pintor*. Sin embargo, mientras eso sucedía, una serie de experimentaciones fueron ocurriendo de manera fortuita, algo que vino nutriendo el desarrollo principal del proyecto.

Pienso que los elementos que han permitido una ampliación que nutra la exploración y desarrollo del proyecto son:

- La aparición de frases en algunas pinturas, tanto de caracteres cursivos como góticos, que dan cuenta sobre mis reflexiones en ese entonces o alrededor de la pintura realizada.
- ¿Qué función cumple la retícula cuadrículada en el arte contemporáneo? Es una pregunta que apareció desde la génesis de este proyecto y que hasta ahora puedo intentar responder, llegados a esta etapa del viaje.

Poneglyphs

Desde la concepción del proyecto se pensó en cómo la escritura podría estar insertada en la realización de las pinturas, a modo de frases y aforismos. Por esto, desde el montaje que se hizo de las primeras pinturas en Bellas Artes, estas venían acompañadas de pequeñas frases pegadas debajo del borde inferior de cada pieza. Estas frases venían escritas en la fuente Times New Roman, y pretendían conformar una oración.

En conversaciones con mi asesor de trabajo de grado, quien ha sido un apoyo más que fundamental en este proyecto, me preguntaba por qué no experimentaba el escribir directamente sobre el lienzo cuando lo sintiera necesario; algo a lo cual asentí.

Empecé escribiendo frases sobre los bordes blancos de las pinturas, pero, en algunas pinturas, empecé a conformar escritos un poco más largos que iban desarrollándose alrededor de

los demás bordes. Finalmente, hubo dos pinturas donde los bordes se rompieron y se escribió un relato en cada una.

Las pinturas en cuestión contenían breves párrafos con reflexiones muy personales alrededor de la violencia en mi vida y, muy específicamente, la sociedad colombiana. Una pintura era sobre una escena de la película *American Psycho*, que de hecho es famosa por ser de los primeros memes de internet; la otra es una escena de *Betty la Fea*, ciertamente crucial para el desarrollo de la trama, aunque esta escena no fue representada fielmente, sino como una versión terrorífica y sangrienta.

Ambas fueron pintadas con profusión de rojo sangre y una inclinación a desbordar los bordes del cuadro. Además, fueron realizadas en momentos en los que sentía enorme ira e impotencia.

Sin embargo, llegado a este momento dejé de escribir encima de las pinturas, sin un motivo que pueda considerar claro. Solo hasta la realización de las últimas pinturas sobre MDF y cartón volvió a aparecer la escritura, esta vez en caligrafía gótica y de manera más sutil y concisa, ya que por ese entonces me interesé por el lettering y por perfeccionar mis habilidades de caligrafía.

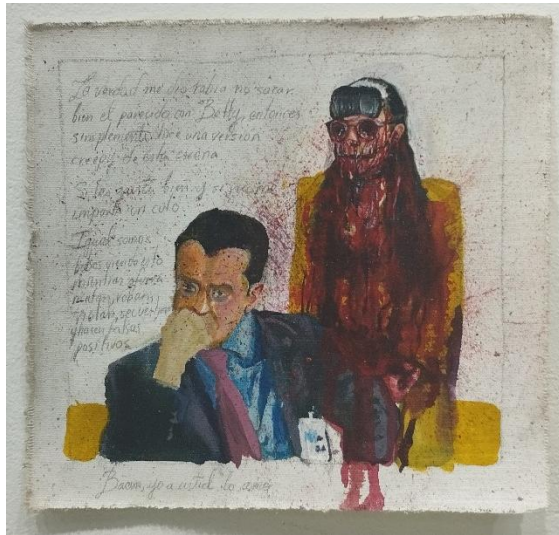


Imagen 48. Registro en primer plano de la pintura de Betty la Fea con la caligrafía presente en el lado izquierdo de la pieza. Fuente: Archivo personal.

Laugh Tale

“La Voluntad de lxs Piratas es la Voluntad de lxs Artistas”

Conejo Blanco. 2023

Tanto este capítulo como algunos de los anteriores poseen títulos que hacen referencia a una serie de anime que recientemente ha llamado mi atención. Trata sobre un mundo de piratas, dominado por un Gobierno Mundial que oculta todo rastro de la historia del mundo. A partir de insinuaciones y misterios, se ha construido una trama que habla sobre el ansia de libertad y unión de los pueblos del mundo, algo encarnado en la razón de ser y de existir de los piratas, así como en las distintas aventuras que atraviesan en su viaje hacia el tesoro máspreciado de todos,

llamado *One Piece*.

Una pieza importante dentro de esta historia es una serie de cubos con inscripciones en un lenguaje antiguo y desconocido, el cual solo unas pocas personas en el mundo pueden leer. Estos cubos son llamados *Poneglyphs*, y contienen toda la información correspondiente a la historia perdida de este mundo, *El Siglo Vacío*.

Sin embargo, hay una especie de artefactos especiales llamados *Road Poneglyphs*. Son cuatro y marcan la ubicación de la isla en la cual se encuentra el *One Piece*: *Laugh Tale*.

Todo este relato se me hace necesario escribirlo, ya que desde una perspectiva muy personal, asocio la historia y la voluntad de lxs piratas con la voluntad e historia de lxs artistas y, muy específicamente, el viaje de mi vida.

Puedo enlazar lo anterior con mi proyecto en la medida en que cada pintura realizada, sea perteneciente o no a la línea principal de *La Cultura del Zapping*, funcione como una pista en el camino, una guía en el mapa que me ha llevado a realizar profundas reflexiones alrededor de la historia de mi vida, mi familia y entender un poco la naturaleza de *mi voluntad como pintor*. Por ende, cada cuadrado de lienzo pintado, es un *Poneglyph* que marca una historia, una hoja de ruta que he construido para este viaje particular, confiando en mi instinto y mi intelecto.

Dicho esto,

¿Qué marcas señalan la ubicación de la isla final?

¿Dónde se encuentra esta isla, custodia del tesoro de esta aventura?

¿Cuál es el tesoro que me deja este viaje, además de las experiencias vividas y las pinturas realizadas?

La balada de Rosalind Krauss (Gear Five)

Un hecho que me intrigó desde el inicio y que impulsó la escogencia del formato cuadrado para la realización de este proyecto, fue leer un catálogo de una exposición de Nueva York de los años 70 llamada GRIDS (REJILLAS/RETÍCULAS en español) con curaduría a cargo de Rosalind Krauss, importante teórica del arte de vanguardia norteamericano. Este catálogo llegó a través de Miguel González, curador caleño, quien me lo facilitó unos días antes de mudarse de su anterior apartamento.

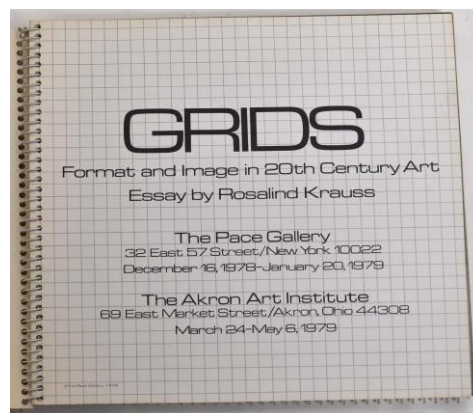


Imagen 49. Portada del catálogo de la exposición GRIDS, cuya curaduría y escritura estuvo a cargo de Rosalind Krauss. Fuente: Archivo personal.

Según Krauss (1985), la retícula fue una herramienta importante para el desarrollo del arte moderno, específicamente el arte abstracto: en artistas como Mondrian se observaba el uso de la misma como pretexto para componer los universos contenidos dentro de sus obras lo cual, pienso yo, era un pretexto para salir de la cualidad mimética que había tenido principalmente la pintura hasta finales del siglo XIX.

Partiendo de lo anterior, me surgió el siguiente cuestionamiento:

¿Qué función cumple la retícula cuadrículada en el arte contemporáneo?

Inquietado por esta pregunta y los sucesos posteriores al estallido de mi *primer detonante*, me vi impulsado a descargar imágenes en mi celular alusivas al conflicto armado: tomas, masacres, asesinatos, los Estallidos Sociales más recientes (2019-2021)... y a los diversos actores en estos sucesos: narcotraficantes, presidentes, policías, soldados, guerrilleros, paramilitares y civiles. Al archivarlas y visualizarlas en la galería de mi celular, observaba la aparición de la retícula cuadrículada como una forma de ordenar y componer. Pensé que, de alguna manera, tenía que trasladar esto al planteamiento, resolución y montaje de las piezas a realizar.

Mientras realizaba la primera pintura, alusiva a la desmovilización de unos jóvenes paramilitares en 2009, notaba mi fijación inconsciente por acentuar un elemento icónico de la imagen, en este caso los camuflados de los jóvenes; en segundo plano mi subconsciente traía recuerdos de mi infancia, en los que conviven imágenes de sucesos violentos vistos y experimentados en productos audiovisuales (películas, noticieros, álbumes musicales, videojuegos..), y experimentados en mi cotidianidad de aquel entonces. Me quedé impresionado, entendí que mi mente se había comenzado a acostumbrar a la violencia desde muy temprana edad. *Parecía mentira* que desde tan pequeño sintiera esto como algo tan natural y cotidiano.

Debido al carácter surrealista de este descubrimiento, decidí en primera instancia que no solo habría pinturas de fotografías sobre sucesos alusivos a la violencia en Colombia, también era necesario traducir imágenes correspondientes a películas, series, álbumes musicales y videojuegos que pusieran en evidencia diversos niveles de representación y verosimilitud de la

violencia, esto para sugerir relaciones de sentido al espectador a la hora de dilucidar en algunos puntos la veracidad del retrato de las monstruosidades que estaría observando, intentando presentar una evolución en lo que observé en la obra de Wilson Díaz, al generar tensiones entre la realidad y la ficción con imágenes del conflicto armado, en contraste con elementos propios de la cultura audiovisual colombiana.



Imagen 50. Captura de pantalla de mi celular mostrando en rejilla reticular las distintas imágenes recopiladas para el proyecto. Fuente: archivo personal.

A pesar del planteamiento de esta pregunta, y la fijación muy temprana por el formato

cuadrículado y estas mallas compuestas de imágenes en miniatura, no logré llegar a una respuesta concreta en ese instante. De hecho, durante el desarrollo de todo el proceso de creación pictórica esta inquietud se quedó en el aire sin poder ser resuelta.

Sin embargo, luego de casi dos años, de manera casual y caminando por la carrera octava me llegó la respuesta, entendiendo que había intentado responder este cuestionamiento a través de todo el viaje y el proceso realizado, incluyendo sus diversas etapas de exploración con el pigmento, el soporte, el formato y la imagen.

Private Gold

El primer momento de experimentación se dio cuando me pregunté, luego de definido el tema principal (traducción de imágenes de la cultura televisiva y cinematográfica de los años 90 y 2000 a pinturas fotorrealistas), si era necesario que aparecieran pinturas con ruido blanco, fallas de origen o señales de codificación, al estilo de los canales porno de antaño. Sin justificar o no esto, realicé algunas pinturas con estas características, como una forma de descansar y explorar otras posibilidades del formato y la imagen televisada. Gracias a esto mejoré al definir con el pincel detalles propios de la imagen televisada análoga propia de los años 90: aberraciones, interferencias, artefactos, inversiones del color... Cosas propias de la pornografía televisada de aquel entonces.



Imagen 51. Private Gold
Acrílico sobre lienzo
25 x 25 cm
2022

Fuente: Archivo Personal

Momentos de Tensión Sexual entre la Física Cuántica y la Relatividad General

El segundo momento de experimentación se dio entre la etapa *Visceral* y el *Realismo Televisivo*. Es más, creo que es el que facilita la transición de una etapa a otra.

En pleno surgimiento de las dudas alrededor del detalle y la aplicación del pigmento sobre el soporte, comencé a participar de un semillero de investigación invitado por Sergio Zapata, artista plástico y docente de Bellas Artes. Este semillero abarcó todo el segundo semestre del 2023.

Este semillero pretendía estudiar ciertas *Singularidades* en la creación de una imagen, analizando cómo los materiales y elementos de un sitio específico pueden condicionar su resolución y composición, analizando cómo las piezas producidas podían remitir a ciertos conceptos de la física cuántica y la mecánica clásica. Por ello, el profesor alquiló un cuarto de un hotel abandonado, que de hecho se ha convertido en espacio para numerosas muestras artísticas y

culturales, siendo durante aproximadamente 3 meses nuestro lugar de trabajo y de exhibición. Un detalle que me llamó la atención desde el primer instante fue que este cuarto presentaba una pared enchapada con pequeñas baldosas blancas de 10 x 10 cm ya que, al parecer, este espacio fue con anterioridad un baño. Al ver esto, decidí que iba a intervenir de alguna manera estas baldosas con pintura.

Fue así que surgió la idea de traducir una de las imágenes recopiladas del trabajo de grado en alguna zona enchapada, saliéndome del soporte y formato usuales. Decidí pintar una escena bastante hilarante de Betty la Fea, en la cual el personaje de Nicolás Mora recogía en un Mercedes Benz a Patricia Fernández. Lo que hace resaltar esta

situación es que el auto era propiedad anterior de Patricia y le fue embargado, y que además Patricia al ser recogida iba muy apurada y con el pelo mojado, por lo que la escena de ambas personas llegando al trabajo recién bañados y en el mismo auto podrían dar lugar a entender que estaban llegando de un Motel. 48

En un inicio dividí la imagen en 35 cuadrados iguales por medio de una aplicación de mi celular, lo que permite fragmentar la imagen para traducirla individualmente en las baldosas. La acción primaria fue dibujar a lápiz y sin calcar el contorno del fragmento contenido en cada cuadrado, para luego aplicar el acrílico directamente sobre la superficie de cerámica esmaltada.

Sin embargo, luego de traducidos 7 fragmentos, entendí que era muy complicado que la pintura acrílica se conservara sobre la cerámica, pues se pelaba muy fácil luego de secada. Además, al llegar a la zona que contenía el rostro de Patricia Fernández, se me hizo muy difícil pintarla parecida. Por ello, tomé la decisión de falsificar las baldosas.

Para lograrlo, cogí esta imagen fragmentada en 35 partes iguales y la escalé al tamaño que tendría la pieza (en principio 70 x 50 cm) en un programa de diseño. Luego, envié a imprimir el

archivo sobre vinilo adhesivo en blanco y negro, para poder identificar los contornos con facilidad. Posteriormente, corté cada cuadrado de vinilo y pinté encima de éstos con acrílicos muy poco diluidos, era imposible que el agua se adhiriera sobre este soporte liso y plástico. Finalmente, pegué cada uno de los adhesivos en su correspondiente baldosa, con mucho cuidado y minuciosidad, aplicando encima dos capas gruesas de esmalte brillante, con diferencia de una semana de aplicación de una capa sobre la otra.



Imágenes 52 y 53. Registro en plano general de las pinturas pegadas sobre la baldosa.

Fuente: Archivo personal

Lista la pieza y conversando con Sergio me dijo que, si bien esta cumplía con los parámetros propuestos, necesitaba algo que le diera más cuerpo y generara más inquietud en el espectador. Por ello, me aconsejó realizar la misma operación, pero con las baldosas de abajo; esta evolución mostraría una imagen con los colores invertidos inmediatamente debajo de la original y en espejo, como si se tratara de una foto análoga y está siendo levantada de un

contacto fotográfico ampliado a partir del cual ha sido revelado. También, a partir de las conversaciones con este profesor, pensamos que esta pieza podría remitir a la existencia de la antimateria y la materia como fuerzas que componen y moldean el universo que conocemos.

De forma paralela, me encontraba realizando la pintura de Patricia y Marcela que dio paso al *Realismo Televisivo*, experimentando con las distintas posibilidades del pigmento y el soporte.

El Amanecer del Mundo

Una retícula es un espejo que no refleja.

Conejo Blanco, 2023

Esa fue la frase que me llegó de repente, casi como una epifanía, pero también una clave por descifrar.

¿Qué significaba pensarse un espejo que no refleja?

¿Cómo podía concebirse tal idea?

Por ello, decidí buscar en el Diccionario de la RAE la etimología de la palabra reflejo, apareciendo la siguiente entrada:

Del lat. reflexus 'acción de volver hacia atrás', 'retroceso'.

A partir de esta definición etimológica realicé las siguientes deducciones:

- Una superficie reflectante recibe las ondas de luz, las absorbe y luego las devuelve al medio en el cual fueron emitidas.

- La imagen reflejada es una copia inversa de un original

- Conceptualmente, la luz requiere volver los pasos en la línea de tiempo que ocupa el proceso de emisión, absorción y reflexión.

-Por ende, no es solo un recorrido que realiza la luz en el espacio, las ondas tienen un leve retroceso que hacen que siempre que veamos un reflejo este sea levemente más lento en comparación a la imagen original, un diferido de microsegundos.

La reflexión es un medio primario de transmisión de ondas, también de información. Entonces, si la retícula no refleja, ¿cómo puede ser considerada un espejo?

La relación la encuentro analizando el significado etimológico de esta palabra, el cual proviene del latín *reticūla*, plural de *rētīculum* ("redecilla"), de *rete* (*rēte*, "red") y *-culum* (*sufijo diminutivo*).

Entonces, podemos deducir que la retícula es una red de líneas horizontales y verticales, dispuestas de forma equidistante, lo que produce la separación de un área determinada en numerosos cuadrados de igual área y distancia: es una malla de líneas que sirve para dejar muy definidos límites y zonas, *es una herramienta de fragmentación y control del espacio*.

Esta aparición del *fragmento*, es una pista para hablar de la naturaleza especular de la retícula. El fragmento permite analizar una muestra en específico de algo, así como también definir sus características particulares y generales.

Definido esto, empecé a pensar en el montaje y las particularidades que da el tratar una imagen por fragmentos. Comencé a buscar dentro del archivo recopilado imágenes lo suficientemente potentes para ser trabajadas en un formato grande y que permitiese la división de la imagen en retícula. Entre las numerosas imágenes hallé dos que me parecieron idóneas para traducir a pintura:

-Una fotografía de una masacre acontecida en La Gabarra, Norte de Santander, el 17 de julio del año 2004. Tuvo como víctimas 34 personas, supuestamente recolectores o *raspachines* de coca, que fueron asesinados por las Farc. La foto aparece en la publicación *Proyecto Víctimas* de la revista Semana (2013), y fue tomada por Carlos Patiño para el Diario La Opinión.

-Una escena de Betty la Fea, en la cual Betty se encuentra brindando con el Cuartel de las Feas en el restaurante *Le Noir*. Esta pertenece al período de la trama en el cual Beatriz se da cuenta de las artimañas de Mario y Armando. Presa del dolor y la venganza, comienza a desfalcarse el patrimonio de Ecomoda y Terramoda, adquiriendo numerosos lujos para ella, Nicolás y sus amigas.

Definidas las imágenes a traducir, las abrí en una app del celular que me permitía dividir la imagen en cuadrados iguales, que de ahora en adelante llamaré módulos. Cada una de estas imágenes tenía que ser dividida entre 12-15 fragmentos que permitieran trabajar la imagen fragmentada en sus diversas proporciones.

Para el acabado decidí que, como son imágenes con gran profusión de detalles, podía jugar con la implementación de la técnica y del estilo, permitiendo manejar las tensiones entre el color y la forma, la expresión y la definición. En pocas palabras, decidí aplicar la expresión propia hallada durante la etapa *visceral* en gran parte de las zonas traducidas, mientras tanto, las zonas más icónicas o que invitaban más al detalle fueron tratadas con el cuidado y profusión característicos de esta segunda etapa pretendiendo lograr un equilibrio plástico, expresivo y compositivo.

El resultado fue un díptico que constan de 8 fragmentos de lienzo de 50 x 50 cm cada uno, que puede combinarse de diversas formas y generar distintas propuestas de montaje.

La Cultura Del Zapping se mostrará en la Sala de Exposiciones de Bellas Artes,

Institución Universitaria del Valle. Se tiene proyectado utilizar el primer espacio de la Sala, entrando desde el interior, para colgar las pinturas pertenecientes a la etapa visceral. Estas pinturas estarán colgadas, sin ningún soporte rígido, sobre las paredes de esta sala, a una distancia entre una y otra de 15 cm, en orientación horizontal. Los lienzos serán templados sobre la superficie de las paredes con puntillas delgadas.

En el segundo espacio, que es aquel contiguo a la entrada externa de la sala, planeo pegar en la pared en frente de esta entrada el texto curatorial de la exposición y, finalmente, en el espacio del fondo (el que da a la puerta de los talleres de escultura), montar las piezas resultantes del periodo final de experimentación.

La altura media de observación de las piezas está planteada en 1,45 m.

El texto curatorial fue escrito por Luis Felipe Vélez, docente de Bellas Artes, crítico y curador.

Libertad y Orden

El final de este proyecto se da donde inició todo, en Tuluá. La importancia de este lugar no solo en mi historia personal (aquí viví los mejores años de mi infancia), sino en la historia del país, es el complemento final que cierra este círculo de muerte, alegría y poética venganza.

Tuluá es un municipio en medio de la Vía Panamericana, con una extensión urbana que es varias veces más pequeña que la totalidad de su área rural. Está a medio camino entre dos regiones, pacífica y andina, entre la caña y el café; razón por la cual ha sido llamada “El Corazón del Valle”.

Posee uno de los Jardines Botánicos más importantes de Suramérica y, muy cerca a este,

se encuentra la Escuela de Policía Antinarcóticos Simón Bolívar (ESBOL). Además, es un pueblo con una prominente actividad comercial y personas trabajadoras, para las cuales la palabra todavía tiene un valor.

También ha sido importante base de operaciones de Carteles del narcotráfico.

Es un pueblo con arraigadas tradiciones costumbristas, en la cual su mayor marca de progreso ha sido cambiar el caballo por motos sin cambios, ideales para andar sobre su planicie urbana y sacar las muchachas a pasear.

Sus personajes más ilustres dentro de la historia colombiana han sido:

-Juan María Céspedes, sacerdote y científico botánico que apoyó la causa independentista, gracias a él Tuluá también es conocida como la Villa de Céspedes.

-León María Lozano (1899-1956), mejor conocido como El Cóndor. Líder conservador durante la época de La Violencia a quien se le atribuye la creación de Los Pájaros, grupo paramilitar que se encargó de matar a más de 4000 personas (registradas).

El Cóndor es un personaje misterioso, a pesar de cargar el inri de ser el padre del paramilitarismo en Colombia. Pocas fotos se consiguen de él en archivos físicos y digitales, su Historia está entre la bruma de lo real y lo fantasioso.

Esto es debido a que la existencia del Cóndor llegó a ojos del gran público a través de la novela *Cóndores no entierran todos los días* de Gustavo Álvarez Gardeazábal (1972), obra que en principio fue publicitada como una novela de ficción histórica, pero que después de sus primeros 50 años de publicación ha ido confirmando su pavorosa realidad.



Imagen 54. León María Lozano, El Cóndor. Fuente: Archivo familia Lozano, Caracol Noticias.

La historia de El Cóndor es la de un devoto católico, vendedor de quesos y carnicero de la galería, agobiado por las constantes masacres que sufrían los conservadores por parte de los liberales (como la Masacre del Remanso). Sin embargo, al asumir mandato el presidente Mariano Ospina Pérez, y con la muerte de Jorge Eliecer Gaitán, se desata La Violencia.

En medio de estos sucesos tan complicados, Lozano se considera un Paladín de Cristo y de la Justicia divina. Financiado por los patriarcas conservadores del Valle, reúne una poderosa fuerza de contención civil frente a la satánica chusma roja. Los muertos de su cruzada aparecían tirados en los parques de la ciudad al amanecer, con síntomas de ser sometidos a métodos de extrema tortura y macabra ornamentación, o flotando en los ríos aledaños ya en estado de descomposición. Estos selectos cortes, de calidad de exportación, llegaron a las regiones paisa y del Gran Tolima, refinándose aún más y convirtiéndose a futuro en referentes para las vendettas de las grandes mafias del mundo. Son estos los fotografiados por Germán Guzmán Campos para el libro de *La Violencia en Colombia*.

Todos sabían quién era El Cóndor y lo que hacía, pero nadie se atrevía a mencionarlo ni mucho menos, criticarlo.

Al preguntar de dónde venía tanto muerto, Los Pájaros se excusaban diciendo que eran muertos que traían de poblaciones aledañas (Nariño, Trujillo, Riofrío, San Pedro...) y que no tenían dónde ser enterrados, sólo el Cementerio Central Santa Luciana de Tuluá sería el lugar ideal para su eterno reposo.

Este cementerio es en el cual se encuentra el osario de mi abuela Rosalba...



Imagen 55. Capilla de la Terminal de Transportes de Tuluá. Fuente: Archivo personal

Vera Icon

La idea de la religiosidad alrededor de la muerte es el componente que define el montaje de mi tesis. Por ello, la forma de la iglesia es la que consideré más apropiada para montar esta exposición

Las pinturas resultantes de la etapa Visceral, aquellas de formato cuadrado, son una remembranza a los osarios de los cementerios. También es la respuesta a las inquietudes que

habían suscitado en mí la lectura de los argumentos de Rosalind Krauss alrededor de la retícula y la influencia del campo expandido en la creación artística. Son un llamado a constituir cuerpos pictóricos de lienzo y acrílico, configurando una sinfonía de imágenes que utiliza el espacio expositivo como partitura, recreando la acción fenoménica del zapping al convertir al espectador en un control remoto andante y, presumiblemente, sintiente.

Un claro referente de estas pinturas son las Auras Anónimas de Beatriz González, una intervención que realizó la artista imprimiendo serigrafías de personas cargando cuerpos sobre cientos de osarios (columbarios) del Cementerio Central de Bogotá, los cuales contenían los restos de personas en su mayoría sin identificar, víctimas de la violencia desatada durante el Bogotazo. Estos osarios habían estado en peligro de ser demolidos para construir un parque.

Teniendo en cuenta lo anterior, las decisiones de montaje también pueden aludir a las imágenes dispuestas en las paredes laterales de las Iglesias para ilustrar las estaciones del Viacrucis, así como remitir a la idea de nicho, osario, columbario.

Otro referente al cual remiten estas pinturas es la Santa Verónica, quien según la hagiografía fue aquella que limpió el rostro de Cristo con un paño, revelando su Sagrada Estampa en él. Verónica también puede ser un anagrama de Vera icon-Vero icona, imagen verdadera en latín, un fenómeno mediante el cual el rostro de Cristo se aparecía sobre una superficie como evidencia de un Milagro. Es un motivo importante en la Historia del Arte, al ser una excusa de los pintores de occidente para experimentar con la inclusión de una imagen dentro de una imagen (metapintura).

La Verónica también es una imagen importante para el arte colombiano, al ser el principal insumo iconográfico y conceptual de la obra *Video Verónica* de José Alejandro Restrepo, una propuesta de video instalación que recupera y resignifica sus características, cambiando el rostro

de Cristo por proyecciones en video de los rostros de jóvenes desaparecidos y sus madres en búsqueda de un sosiego a su angustiante clamor. En el apartado destinado al Estado del Arte, trataré más a fondo esta y otras obras.

Ante el díptico de las pinturas fragmentadas de Betty brindando con la champaña y la masacre de La Gabarra, decidí darles lugares preponderantes dentro del espacio de la Galería de Bellas Artes: la de Betty la dispuse en la pared en todo el frente de la entrada que da hacia el exterior; la de la masacre en la pared al lado izquierdo de la entrada interna, conformando la imagen de una cruz cristiana, iluminada con varias luces blancas y aludiendo a las cruces dispuestas en los altares de las iglesias.

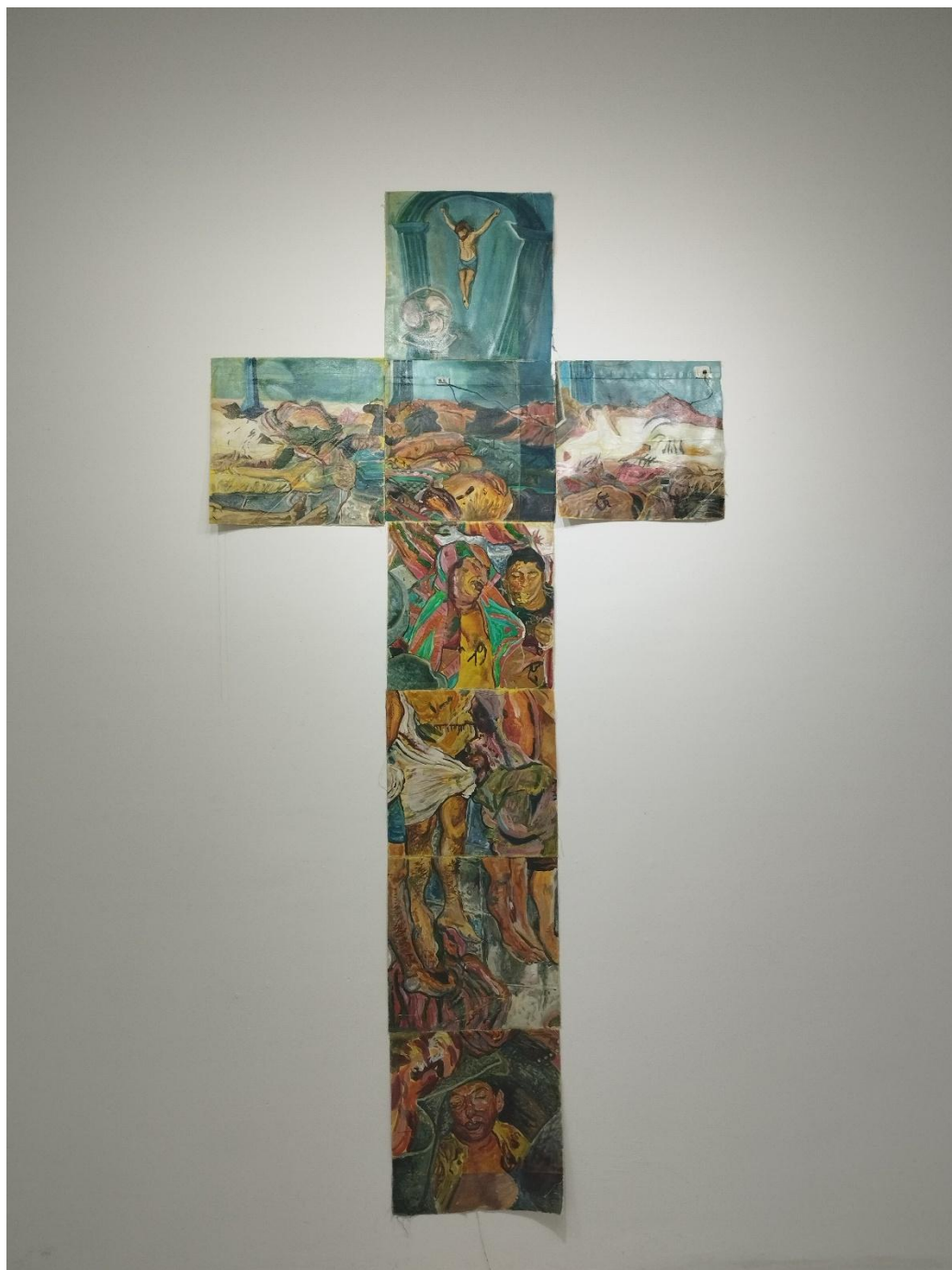


Imagen 56. La Luz Perpetua

Pintura expandida. Acrílico sobre lienzo

150 x 300 cm

2023

Fuente: Archivo Personal

La solemnidad de esta pieza en particular venía remarcada al estar montada en la pared que se puede considerar principal dentro del espacio expositivo, ya que al ser observada de frente y de lejos, se encuentra enmarcada por las dos columnas que sostienen el techo, dotándola de un aura de sacralización y respeto . Esta operación, de convertir un símbolo latino y cristiano en un dispositivo que ejercite a la memoria e invite a la reflexión es una constante que encontramos al revisar a profundidad los referentes del Arte colombiano que han trabajado la cuestión de la violencia., algunos de los cuales se encuentran reseñados en la sección del Estado del Arte.

En la sección de anexos se encontrará registro fotográfico que ilustra de una manera precisa la disposición de las piezas, así como la presencia del público, el cual acogió de muy buena forma la exposición durante los tres días que se abrió.

Referentes para un Estudio de la representación de la Violencia en el Arte colombiano (Estado del Arte/ Gorosei)

Como se mencionó anteriormente, *La Cultura del Zapping* es un proyecto pictórico que bebe de diversas referencias ancladas a la cultura pop y las imágenes que retratan la violencia en nuestro país desde mediados de los 90 hasta inicios de los 2000.

Esta escogencia no es casual: también encuentra razón de ser en la larga tradición de numerosos artistas plásticos que han expresado sus inquietudes y reflexiones acerca de la violencia en Colombia, muy especialmente desde los años 60.

Artistas como Alejandro Obregón, Wilson Díaz, Beatriz González y José Alejandro Restrepo han sido ávidos recolectores de archivos fotográficos y de prensa, que utilizan como

insumo para la realización de sus obras, siendo estas algunas de las más relevantes en la historia del arte de nuestro país.

Un referente que atraviesa *La Cultura Del Zapping* y muy posiblemente la obra de los artistas mencionados, es el libro *La violencia en Colombia. Estudio de un proceso social*, escrito por Orlando Fals Borda, Eduardo Umaña y Monseñor Germán Guzmán Campos, siendo este último parte de la Comisión Investigadora de las causas de la violencia, comité creado en el segundo gobierno de Alberto Lleras Camargo (1958-1962), para establecer un panorama completo y preciso de las causas y actores de la violencia en nuestro país, recorriendo las localidades más afectadas por la misma (Padilla, 2021; Medina, 1998). De este documento, que además es el primer estudio de sociología en nuestro país, se desprenden numerosos archivos fotográficos que muestran los métodos de tortura, asesinato y disposición de los cuerpos sujetos al acto violento por parte de los diversos actores del conflicto armado.

A continuación, expondré más detalles sobre los principales conceptos de *La Cultura Del Zapping*, explicando en qué consisten y posteriormente escribiré acerca de los principales referentes plásticos que influenciaron para su realización.

Conceptos principales

Bestiario pictórico

Dispositivo que consta de pinturas realizadas en acrílico sobre lienzo y papel, las cuales retratan fotografías alusivas al fenómeno de la violencia, tanto real como ficcional.



Imagen 57. Ilustración de Unicornio, perteneciente al Bestiario de Aberdeen. Fuente: National Geographic.

Es denominado bestiario, ya que alude a un estilo de libros publicados desde la Edad Media en Europa, los cuales recopilan, clasifican y narran la existencia y distribución de seres de características fantásticas, que suelen lindar con lo monstruoso. El bestiario puede ser considerado un antecedente directo de las enciclopedias, diccionarios o atlas, que sirven para ordenar sistemáticamente el conocimiento en general, o de un área específica. Una característica de los bestiarios es que aparecen animales exóticos existentes, así como otros provenientes de la imaginación de sus escribas o de los relatos de diversas poblaciones y lugares, por lo que existe cierta tensión entre la realidad y la ficción en este tipo de publicaciones, en la que el límite entre una y otra dimensión muchas veces se vuelve difuso. Al respecto, Villanueva (2012) escribe:

Ha habido una larga discusión en torno a qué tipo de libro es el bestiario medieval. El problema principal radica en decidir si se trata de un catálogo didáctico de bestias cuyo único fin es la moralización a partir del simbolismo animal, o si es una especie de manual primitivo de zoología (p.12).

Su carácter *pictórico* proviene de la fascinación que existe por retratar la condición *visceral* de imágenes alusivas a la violencia, algo que la liquidez y nivel de viscosidad del pigmento utilizado (acrílico) plasma a la perfección sobre el soporte utilizado (lienzo tejido, sin imprimir); también causa interés al permitir manejar el nivel de fiabilidad en la representación exacta o in-exacta de cada imagen fotográfica. Aunado a esto, existe una tensión entre la fascinación, el asco y el horror por esta cualidad de lo *visceral*, al encontrarme expuesto a presenciar o escuchar sobre sucesos violentos desde temprana edad.

Como se mencionó con anterioridad, la cualidad viscosa del acrílico me permite plasmar ese

carácter *visceral*. Sin embargo, también es un detalle paradójico, ya que este tipo de pigmentos son sintéticos (partículas de pvc), y los utilizo para representar elementos orgánicos (sangre, órganos, cadáveres, mutilaciones, asesinatos, violaciones, guerra, quienes las producen y quienes las sufren...). Por último, esta cualidad sintética permite una aplicación versátil del pigmento sobre el lienzo, que no necesita etapas de imprimación lo cual resalta ese carácter *crudo* que deseo imprimir en la propuesta plástica en desarrollo.

Violencia explícita

La violencia es un comportamiento con el cual se pretende dominar por la fuerza a un individuo o grupo social. Hay numerosas clases de violencia, como pueden ser sexual, psicológica, discursiva, física... y dos tipos de manifestación de la acción violenta: la explícita, que tiene una repercusión física, literal y visible sobre lo violentado; y la implícita cuyo impacto no es menor, pero más sutil, de efecto menos inmediato y se sirve de estrategias más *elocuentes* para lograr su cometido.

En el arte colombiano existe una larga tradición de tratamiento, denuncia y representación del fenómeno de la violencia en sus distintas fases históricas. Según Malagón-Kurka (2008), en la segunda mitad del siglo XX se presentaron al menos dos fases de la representación artística de la violencia en Colombia: la neo figurativa y la *indexicada*, de las cuales me interesa la primera.

La fase neo figurativa de los años 60 se caracterizó por la predominancia de la pintura en gran formato, específicamente en óleo sobre lienzo. Esta retrataba cuerpos deformados con gran expresividad y fuerza en la pincelada, recurriendo a brochazos, empastes y grumos de colores terciarios, poco vistosos y alegres. Los artistas de esta época posiblemente utilizaron como

insumo las fotografías recopiladas por monseñor Germán Guzmán Campos cuyos viajes, testimonios y disertaciones dieron lugar al libro “*La Violencia en Colombia. Estudio de un Proceso Social*”. Estas fotos, de carácter sumamente explícito, fueron condensadas en el capítulo IX denominado *Tanatomía en Colombia*, en el cual se documentaba, sistematizaba y describía los tipos de asesinato realizados por los distintos actores del conflicto armado (fuerza pública, pájaros conservadores y guerrillas liberales), quienes evidenciaban un afán enfermizo por conseguir cierto goce estético a partir de sus *macabras creaciones* (Padilla, 2021; Guzmán et al., 1962). A este periodo pertenecen artistas como Alejandro Obregón con *La Violencia* (1962).

Las imágenes retratadas en alusión a este tema, son fotografías recopiladas sobre guerrilleros, civiles, paramilitares, soldados y policías que se hayan visto involucrados en eventos del conflicto armado (masacres, tomas, secuestros, estallidos sociales...) desde mediados de los años 90 hasta el presente.



Imágenes 58, 59 y 60. Algunas de las fotos que monseñor Germán Guzmán Campos tomó y archivó en su recorrido como miembro líder de La Investigadora, comisión encargada de documentar tanto los orígenes de La Violencia en Colombia, como sus consecuencias más inmediatas. Fuente: Archivo Germán Guzmán Campos.

Violencia ficcional

Es aquella que se percibe por medio de obras audiovisuales o interactivas como pueden ser programas de televisión, álbumes de Metal, videojuegos y películas, son de carácter imaginario y no -necesariamente pertenecientes a nuestra realidad. De especial interés para traducir a pintura, son las portadas de aquellas que versan sobre el horror y la guerra que hayan sido producidas entre mediados de la década de los 90 y mediados de la década del 2000.

Es importante delimitar esta época, debido a que en ella nuevas tecnologías como el CD, las videoconsolas, el computador, el internet o los programas de 3D empezaron a ser más accesibles para muchos países, gracias al fenómeno de la globalización. Estas nuevas herramientas influyeron en la estética y producción audiovisual de esta época, generando que el público estuviera más inmerso e interactuando más con los mismos.

Videojuegos como Resident Evil, Metal Gear Solid, Medal of Honor, todos para la consola Playstation 1, contienen numerosos elementos estéticos que aluden a la violencia explícita a través del terror y la guerra, en forma de apología (Resident Evil, Medal of Honor) o denuncia (Metal Gear). Este tipo de contenido influyó de manera decisiva en los jóvenes nacidos y/o criados en los 90, quienes nos hemos visto más susceptibles a que se nos inculquen sentimientos cercanos a la violencia, al difuminar los límites entre la realidad y la ficción. Al respecto, López de Ayala y Sendra (2020) mencionan:

Más recientemente, los medios digitales han ampliado las opciones disponibles y la juventud de hoy puede elegir entre una amplia oferta de contenidos en multitud de canales de televisión, páginas web o medios sociales. Aunque la televisión sigue

ocupando un lugar importante en el tiempo de ocio, el auge de los nuevos medios interactivos ha introducido cambios muy importantes en las formas de entretenimiento que abren nuevas vías mediante las cuales la llamada generación z puede verse expuesta a la violencia (Anderson et al., 2003a), y en los que la persuasión interpersonal se suma al alcance de los medios de comunicación (Reid Chassiakos et al., 2016) (p.16).



Imágenes 61 y 62. Portadas de los videojuegos Medal of Honor y Metal Gear Solid.

Todo lo anterior es importante a la hora de ilustrar mi contexto personal, ya que precisamente viví mi infancia entre mediados de los 90 e inicios del 2000, época en la que me empecé a familiarizar con distintos niveles de representación de la violencia por medio de este tipo de imágenes, mezclados con sucesos de mi vida cotidiana en los cuales también experimentaba distintos niveles de violencia, comenzando a aflorar en mi psiquis las mencionadas tensiones entre realidad y ficción.

Obras

Auras Anónimas (2009)



Imagen 63. Auras Anónimas

Serigrafía sobre madera, intervención sobre espacio público.

49.000 m²

2009

Fuente: Archivo El Tiempo

Auras Anónimas es una intervención sobre los columbarios del Cementerio Central de Bogotá. Realizada por la maestra colombiana Beatriz González, imprime en tapas de madera colocadas sobre cada osario la silueta serigrafiada de dos figuras negras cargando una masa también negra, que está atada a lo que parece los extremos de un palo.

Estos columbarios son 4 edificios de 150 m x 10 m cada uno, ubicados en la calle 26 llamados San Javier, San Jerónimo, San Juan y San Joaquín. La palabra columbario alude al latino *columbarium*, estructuras construidas para albergar las cenizas de los difuntos, y que se asemejaban a las estructuras que servían para albergar y alimentar las palomas (latín *columbas*).

Sus tejas son de barro, están dispuestas en forma triangular sobre los techos, realizados en vigas de madera de frentes en cemento con cavidades circulares en el medio; toda esta estructura está soportada por columnas de tipo toscano (Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, 2019). Las paredes que albergan los osarios son en ladrillo emparedado y pintado con un color similar al blanco hueso. Su piso es en gravilla con cemento, intercalado con baldosas de color amarillo, como ajedrezado.

Iconológicamente, es la representación de dos *cargueros*, en distintos momentos y posturas, aunque siempre de forma lateral y en plano general. Su función ha sido recoger los cadáveres resultantes de las batallas y masacres del conflicto armado en Colombia, cargándolos dentro de costales amarrados a palos.

Nuestro conflicto tiene su génesis moderna en el asesinato de Jorge Eliecer Gaitán y el posterior *Bogotazo* el 9 de abril de 1948, en el cual murieron muchas personas, se rumora incluso miles. Gran parte sin identificar, fueron dispuestos en estas tumbas, las cuales desde entonces permanecieron en un estado de creciente olvido.

Resultado de un plan de renovación de la ciudad, especialmente este sector de la calle 26, se propuso que los columbarios destinados al sempiterno olvido, fueran demolidos, dando lugar a la construcción de un parque, que sirviera más para el disfrute y el esparcimiento.

Producto de esta decisión administrativa, se interpeló una acción encabezada por González, quien presentó una propuesta de intervención al Instituto Distrital de Patrimonio Cultural y, con el apoyo de Doris Salcedo, lograron parar la demolición de los columbarios para convertirlos en espacios para la reflexión y la memoria.

Con ayuda de un taller de serigrafía, se imprimieron más de 9000 tapas de madera con las mencionadas siluetas impresas sobre ellas, cubriendo la gran mayoría de los osarios.

En primera instancia, este proyecto tiene una influencia desde la perspectiva iconográfica, al resignificar elementos propios de la ritualidad mortuoria latina y católica (los *columbarios*,

hogar de las columbas) para convertirlos en monumentos de la reflexión y la memoria, utilizando la *repetición mecánica* de la serigrafía como medio de expresión plástica. Hay una revisión de la iconografía de la violencia en Colombia que permite establecer la acción de los *cargueros* de *cargar* con los muertos de todos los bandos en el conflicto como una acción tautológica que remite a esa horrible noche, siempre inmarcesible.

También la asocio con el formato cuadrado de mis pinturas, ya que estas en su tamaño y composición, al establecerse en grupo pueden remitir a los osarios y, al montarse por ejemplo en secuencia (de forma lineal horizontal y recta sobre la pared), *pueden remitir a los episodios de un viacrucis*. Por supuesto, hay una conexión empática hacia la idea de la resignificación del osario, pues mi madre y yo al visitar y mantener pintado el osario de mi abuela Rosalba en el Cementerio Central de Tuluá lo transformamos, y no dejamos que su voluntad muera por efecto de la bruma del olvido...

Democracias (2008)

Democracias es un díptico realizado por la artista Zoila Patricia Porras. Está realizado en acrílico sobre dos lienzos templados de 30 x 30 cm, con bastidores de 2 cm de grosor a cada lado.

Presenta dos imágenes aparentemente basadas en fotografías: la primera representa en primer plano un grupo de siluetas humanas vestidas de verde en distintos tonos; en segundo plano un espacio hueco, resuelto en colores fríos. La segunda imagen muestra una composición similar, aunque esta vez el primer plano muestra una serie de siluetas amorfas en tonalidades rojizas y blancas; mientras que en el segundo plano se observa un espacio hueco resuelto con tonalidades enteramente rojizas y grises.



Imágenes 64 y 65. Registro del díptico Democracias. Actualmente se encuentra colgado en mi apartamento. Fuente: archivo personal.

Connotando los elementos figurativos, plásticos y compositivos de esta pieza, podemos deducir que la primera pintura representa un grupo de soldados perteneciente al Ejército de Colombia subidos en un camión, parados mientras portan sus fusiles; la segunda representa la bodega de un camión frigorífico que transporta numerosos trozos de carne colgando de ganchos de metal. Por ende, es posible deducir que el díptico pretende establecer una metáfora por comparación, al poner la carne recién salida del matadero al mismo nivel de los soldados en el camión, viéndolos como simples productos listos para ser consumidos y desperdiciados. Sin embargo, ¿quién o qué circunstancias definen que una persona sea vista como un saco de carne, dispuesto a ser vejado y utilizado de todas las formas posibles? Es la pregunta que queda en el aire, y que invita a la reflexión por parte del espectador.

Es por esta relación entre imágenes que esta pieza es importante para mi trabajo de grado a modo de referente, pues estética y compositivamente (formato cuadrado, paleta de colores, temática de las piezas) es muy cercano a lo visualizado en este proyecto, sin contar además que en el caso de la pintura del camión de carne, se logra aproximar desde la pincelada y la paleta a lo experimentado durante mi primera etapa de exploración pictórica, que involucra las cualidades de *lo visceral* en la experimentación pictórica.

En segundo lugar, este díptico es relevante debido a que fue realizado por mi madre,

quien también es artista, y estuve muchos años mientras vivía con ella expuesto a estas imágenes, siendo un objeto de análisis inconsciente por mi parte durante este tiempo, y ahora que trato este tema vuelve a mí como una remembranza.

Video Verónica (2000-2003)



Imagen 66. Video Verónica

Video-instalación

2000-2003

Fuente: Maria Camila Paez. Universidad de los Andes

Video Verónica es una video instalación realizada por el artista colombiano José Alejandro Restrepo, la cual consiste en una tela blanca, colgando de amarras de cuerda en sus esquinas superiores. Sobre esta tela, ubicada en un espacio oscuro, se proyectan a través de un videobeam imágenes de archivo de video. Sin embargo, la particularidad de estas proyecciones es que constan de dos partes: la primera, la efigie de una mujer blanca con un velo sobre la cabeza y el rostro descubierto, que a la vez sostiene un manto; sobre el mismo se reproducen videos de numerosas mujeres llorando, cargando con fotos de personas jóvenes. Es como si este

manto que sostiene el personaje femenino sirviera como el catalizador de una *metaproyección*: una proyección dentro de una proyección.

Connotando, se puede decir que la *Video Verónica* es una obra que además de instalativa y metaproyectada, es un comentario en apropiación de la Verónica, santa del catolicismo que según Grau y Dieckmann (2009), limpió el rostro de Cristo en Pasión, antes de ser crucificado: su rostro quedó milagrosamente impreso, como una fotografía sobre el manto, con lo cual adquirió propiedades milagrosas. Su equivalente en el mundo ortodoxo es el Mandylion, expresión intraducible del griego bizantino al español que refiere al manto que envió Cristo con su divina estampa impresa para el rey Abgar de Edesa (actual Turquía) y que le curó a él y por extensión del Milagro a la población de su reino, quienes padecían una temible plaga de lepra.

La existencia de estos episodios hagiográficos fue un argumento de peso en las discusiones que se dieron al inicio de la cristiandad entre iconómulos e iconoclastas, quienes dirimían si la utilización de los íconos como vehículos de la Fe y el poder celestial era apropiada y no caía en una simple idolatría.

En efecto, el cristianismo abogó por una utilización del *eikón*, la imagen concebida como herramienta pedagógica y no de adoración, además de ser medio de transmisión del fenómeno milagroso, y no el origen del milagro en sí. Ello facilitó el rápido aprendizaje de los y las feligreses a través de diversos territorios y periodos de la vida de Cristo y los Santos, así como de los elementos iconográficos que les dan un significado y cuerpo histórico (Sedgwick, 2013).

Debido a la importancia de la historia del Sagrado Manto en la concepción y estructuración de la iconicidad cristiana, la Verónica se convirtió en un motivo recurrente en la pintura de occidente, desde Roma y Bizancio hasta el resto de Europa y posteriormente las colonias de Ultramar. Entre las representaciones más *icónicas* de este motivo, se encuentra la realizada por el artista griego nacionalizado español El Greco, entre los años 1586-1595. Otro posible eje de interés que representa la Verónica es el de una excusa para explorar los límites de

la representación y el cómo la pintura puede representar imágenes contenidas dentro de sí misma, presentándose el fenómeno de la *metapintura* (pinturas dentro de pinturas), en este caso, la pintura del rostro de Cristo pintada *dentro* de la representación iconográfica de una Santa.



Imagen 67. La Santa Faz

El Greco

Óleo sobre lienzo

71 x 54 cm

c. 1586-1595

Fuente: Museo el Prado

Verónica también puede entenderse como una especie de anagrama de la expresión *vero icona*, que en latín significa imagen verdadera: son imágenes impresas principalmente en tela, cuyo carácter *veraz* se ampara en que fueron realizadas sin intervención de la mano humana: son prodigios milagrosos y cuyos criterios no son estéticos, sino *divinos* (Restrepo, 2006; como se cita en Páez, 2021). También son llamados *acheiropoiesis*, esto es en griego, *prodigios no realizados por la mano humana*.

Teniendo en cuenta este enorme precedente, puede agregarse que el carácter milagroso de la Verónica (prenda) se debe al Señor quien, en un gesto de retribución, agradeció a la Verónica (santa) al convertir el manto con el cual le limpió en objeto de un prodigio milagroso y vehículo de su Divina Voluntad. ¿Qué clase de empatía puede despertar en otros seres humanos el rostro golpeado, hinchado y sangrante de un alborotador cuya muerte es la máxima prioridad para el poder imperante? Tal vez, al analizar esta cuestión, encontremos el verdadero sentido del milagro...

Realizando esta pregunta de forma abierta, se la saca de su contexto netamente cristiano, hagiográfico. ¿A qué refieren entonces, las metaproyecciones de las mujeres llorando, frecuentemente acompañadas de muchedumbres y romerías?

La causa de su martirio son las fotografías de sus hijos desaparecidos en diversos sucesos relacionados con el conflicto armado en Colombia. Lloran en sentido bucle para conocer el desenlace de sus destinos. Tienen fe que si sus hijos no están vivos, al menos tuvieron un final digno: no fueron presas del olvido. Su recuerdo al menos no ha sido vapuleado...

Las preguntas contenidas pueden ser ¿Quién responde por estas desapariciones? ¿Dónde están? Si no están vivos, ¿dónde dejaron sus restos? ¿Cómo murieron, y por qué? Una vez más, el ícono cristiano y latino se convierte en un argumento para la reflexión y la memoria, al igual que en *Auras Anónimas*.

La relación de *La cultura del Zapping* con José Alejandro Restrepo no termina aquí, pues José Alejandro también es un artista que ha trabajado a partir del archivo audiovisual, contrastando elementos reales con aquellos ficticios, utilizando la mediatización e iconicidad de la imagen televisada como elementos retóricos y expresivos, como se puede observar en otros proyectos del artista como puede ser *Viacrucis* o *Estigmas* (Paez, 2021).

Sin embargo, a diferencia del mencionado, yo no exacerbo la mediatización de la imagen al bombardear de forma explícita y subliminal la mente de los espectadores con imágenes

transmitidas en video proyecciones. Mi operación consiste en recoger fotografías alusivas a nuestra Historia, nuestra televisión y las producciones audiovisuales que nos recolonizan desde fuera (generalmente Europa y Estados Unidos), fotografías que en lo posible den cuenta también de las particularidades de la imagen televisiva análoga de señal terrestre. La operación que yo hago es inversa a la de Restrepo, pues invito a la contemplación de cada imagen expuesta a través de su traducción a pintura, de experimentar con los pigmentos en acrílicos y estadios de crudeza del soporte.

Finalmente, hay una relación conceptual y material con la iconografía de la Verónica, ya que mis pinturas son telas de lienzo cortadas y dispuestas sin ningún soporte rígido sobre las paredes del espacio expositivo. Son telas crudas con márgenes blancos que contienen instantáneas del archivo y la memoria, como espejos reticulares que retratan capas etnográficas sobre nuestra cultura popular, sugiriendo relaciones etnológicas derivadas de su observación y posterior reflexión.

Retrospectiva (1998)

Retrospectiva es una serie realizada por el artista Wilson Díaz (Pitalito, Colombia 1963). Consta de 42 pinturas en acrílico sobre lienzo, con dimensiones de 20 x 20 cm. Las pinturas parten de fotografías de numerosas exposiciones e intervenciones realizadas por el artista, estando dispuestas de forma horizontal, una después de la otra, sobre las paredes del espacio expositivo. Según Barón (2019), cada pintura iba acompañada de una ficha técnica, que presentaba comentarios de diversos curadores, críticos y colegas de Wilson acerca de la intervención retratada.

Sobre los acabados pictóricos, hay que decir que maneja unos colores planos, no hay mayor profusión o interés en generar degradados o volúmenes realistas. En charlas con Camilo Ordoñez Robayo, del equipo Transhistoria, me dio a entender que esto se debe a la influencia tanto de la pintura vernácula, como de la pintura de artistas como Beatriz González. Sin embargo, en algunas pinturas se desea resaltar a ciertos personajes no solo a través del color o la composición, sino también a través de una mayor profusión en el detalle y la textura.



Imagen 68. Pintura perteneciente a la serie Retrospectiva. Muestra al artista Wilson Diaz en frente de Miguel González, mientras realiza un performance en el Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Fuente: Archivo personal, colección privada Miguel González.

Esta serie de pinturas son un precedente sobre todo en el ámbito técnico, ya que en ellas he encontrado asociación con el uso del formato cuadrado y la disposición lineal de las pinturas sobre las paredes de un espacio expositivo. También están presentes ciertas decisiones, como la escogencia de planos a resaltar o la profusión de detalles para ciertos personajes y/o escenas. Sin embargo, también me surge la inquietud acerca de ese lienzo templado sobre el bastidor, ¿qué pasa cuando el lienzo no es templado como se acostumbra?



Imagen 69. Registro de parte de Retrospectiva, mostrando las pinturas en disposición lineal horizontal con sus respectivas fichas técnicas debajo. Fuente: Archivo Banco de la República

Violencia (1962)



*Imagen 70. Violencia
Alejandro Obregón
155 x 188 cm
Óleo sobre lienzo
1962
Fuente: El Tiempo*

¿Qué más se puede expresar sobre la obra más importante en la Historia del Arte Colombiano? ¿Qué más puedo escribir sobre la pintura que más he reseñado durante mi carrera de Artes Plásticas?

Violencia de Alejandro Obregón es la pintura del eterno susurro (Díaz, 2013), que encierra el misterio de la tensión fenoménica entre sujeto y objeto, cuerpo y paisaje. Una

Bachué desnuda, herida y desenmascarada.

Ganadora del Salón Nacional de Artistas en 1962, fue pieza insigne de la colección privada de la familia Santos durante 40 años. Ante todo, *Violencia* es un retrato brutal y descarnado, inquieta desde la solemnidad de su silencio. Actualmente se encuentra expuesta en el Museo Miguel Ángel Urrutia de Bogotá, como parte de la colección permanente del Banco de la República.

A pesar de su indiscutible iconicidad en la cultura colombiana, realizaré una vez más una revisión descriptiva, interpretativa y conceptual de esta pieza.

Es un cuadro de grandes dimensiones, en óleo sobre lienzo, de pincelada expresiva y paleta monocromática, de maniqueos contrastes.

Su composición está definida por una división tajante y simétrica del horizonte: presenta una mitad superior con profusión de tonalidades claras que pueden remitir a un cielo muy iluminado por la luz del Sol de litoral, ardiente y opacado, asiduo heraldo de las peores tormentas. La mitad inferior, de marcado contraste, está resuelta con tonalidades ocre y muy oscuras, que en ciertas zonas tienen elementos que evidencian un lavado con trementina, generando un efecto de *dripping* (chorreado de un pigmento muy diluido por efecto de la gravedad, se presenta durante el proceso de secado de la pintura sobre el soporte).

El elemento divisorio de este contrastado paisaje, es una figura humana yacente en decúbito supino (Díaz, 2013), representada desde su cabeza hasta sus rodillas según el encuadre propuesto por el pintor. Su lectura inicia desde el centro, luego va al lado izquierdo hacia el derecho del lienzo, o desde arriba hace abajo, y abajo hacia arriba. La figura, de sexo femenino, tiene un rostro inexpresivo, con los ojos cerrados y la boca entreabierta, sus facciones parecen indígenas. Sus proporciones corporales son estilizadas, ya que los senos y el abdomen, aparentemente hinchado como signo inconfundible del embarazo, son muy redondos, siendo conectados por una línea recta que pretende representar el costado izquierdo de la mujer. No se observa ninguno de sus brazos, se pierden entre la luz estallada –que también puede remitir a una fotografía sobreexpuesta- y la sombra antropófaga.

Una sección, correspondiente a gran parte del rostro, el seno izquierdo y el abdomen hinchado están resueltos con una paleta clara, que aboga por una aplicación expresiva del pigmento, con mediano empaste (aunque la parte iluminada del rostro está resuelta con pinceladas muy disueltas, de tonalidades ocre y rojizas). El resto de la figura, referente al

costado derecho del rostro, el seno derecho y la mayor parte de lo representado de las piernas fue resuelto con pigmentos cuyas tonalidades se asemejan al ocre y, por ende, aluden a lo sombrío. El muslo derecho de la figura está representado con lo que parece un ocre muy diluido sobre el lienzo casi al crudo, lo que le da la apariencia de objeto voluminoso al borde de la penumbra. Esta misma disolución del ocre resuelve las transiciones de las partes sombrías hacia las partes iluminadas.

Las facciones del rostro, así como los contornos del cuerpo que se ubican en la parte sombría, están resueltos dibujando sus contornos, al parecer, esgrafiando la superficie de la pintura, dando la apariencia a estas zonas de estar como raspadas.

Falta el detalle que le da el carácter *violento a Violencia*. Este es el ocre diluido en ciertas zonas del rostro, la pinta roja que hay en el costado derecho, al lado del seno, y la línea roja que está presente donde se representa la vulva de la mujer: Es la sangre que delata su condición de víctima yacente en el suelo de un lugar indeterminado, luego de ser golpeada, posiblemente violada y finalmente asesinada por uno o varios victimarios que – ya- se encuentran fuera de la escena representada.

Hay una necesidad de la sugerencia ante el horror. ¿Por qué a pesar de estar muerta, es una figura tan solemne? ¿Por qué a pesar de ser bella, esta cualidad es discreta y produce tanto horror como inquietud?

La tensión en *Violencia* abrumba, porque hay un *ethos* iluminado por el silencio y un *pathos* cuya sombra cósmica convierte todo en noche y olvido. Estas hebras tensadas entre la imagen, la memoria y la historia pueden contener el misterio sobre la representación fenoménica de la pintura, aquello que puede comulgar la noción de cuerpo con la de paisaje, el sujeto y el objeto.

Considero que un *leitmotiv* de la obra de Obregón es este cuerpo-paisaje, un sujeto estilizado, convertido al lenguaje de este pintor, cuyas formas no solo eran figurativas sino también escrituras de su vida, *signos* caligráficos. El toro que usualmente observa al espectador (aunque sus ojos no se perciban), el cóndor que tiene girada la cabeza hacia fuera del cuadro, la barracuda tendida con las vísceras fuera, todas son representadas sobre paisajes llanos en medio de montañas, lagunas y playas...estas formas se entremezclan en la resolución compositiva, convirtiéndolas en un problema de la observación, ya que percibimos las formas y las identificamos pero ¿tienen que ver con la representación de la realidad del objeto paisaje, o con la interpretación del sujeto-cuerpo? ¿Hay una jerarquía bajo la cual se subordinan las composiciones de los fenómenos representados por Obregón?

¿O todo es un *desorden construido*?

Críticos e intelectuales de gran relevancia en nuestro país, como pueden ser Álvaro Medina y Gustavo Cobo Borda, pueden sustentar y complementar lo anterior, ya que han mencionado cómo algunos elementos de *Violencia* remiten a territorios de Colombia. Por ejemplo, los brochazos oscuros contiguos al vientre pueden referir a una marisma abandonada, con muelles (¿o manglares?) cimentados en el fango del olvido; los senos y el vientre, símbolos de la maternidad y también de la fertilidad pueden encontrar eco en los paisajes montañosos del Quindío, Norte del Valle y el Tolima, lugares donde se desató con mayor furia *La Violencia* bipartidista. Hay una sinestesia de la memoria que hace a *Violencia* objeto de observación, pero sujeto en cuanto potente dispositivo de reflexión para quienes la contemplan. Es decir, *Violencia* alude a un paisaje diverso cuya naturaleza no puede ser determinada desde su totalidad, *pero si al observarla por fragmentos*.

Hay otra capa de interpretación, desarrollada por la escritora Isabel Cristina Díaz quien, al tomar como referente a los mencionados autores, habla de cómo la creación de *Violencia*, su postura y presentación iconográfica está permeada por numerosos subtextos que refieren a la idea de una Venus acostada, un Cristo sepultado, una Virgen piadosa o una Ofelia. Otra vez, una pieza de carácter latino y cristiano se convierte en un potente argumento para ejercitar la memoria y la reflexión en quienes la observan.

La autora menciona que no necesariamente Obregón pudo ver las fotos del libro de *La Violencia en Colombia*, aunque pudo estar enterado del contexto de las mismas al conocerse durante esta época la barbarie desatada durante toda la década del 50, que produjo una cultura del terror y la tanatomanía, una pulsión hacia la estetización del cuerpo sometido a la violencia, a convertir el cuerpo en ornato de sí mismo al disponer su victimario de su particular voluntad. La otredad concebida como decoración y paisaje.

Al interpretar *Violencia*, agrego que esta es una figura iconográfica netamente colombiana, de identidad informe aunque universal: de luces pálidas, facciones indígenas y marcados volúmenes, en su eterna agonía es consciente de su *violento* mestizaje. Para mí, es la efigie de la Bachué de Rómulo Rozo, esa Diosa voluptuosa y jovial que representaba el amanecer de la aventura de nuestra República en las aguas de la Modernidad (Padilla, 2021; Mustafá, 2013), esta vez desprovista de todo jolgorio y ornamento (otra cuestión: ¿por qué las representaciones más icónicas del concepto de Colombia, han sido cuando lo ha encarnado una mujer? Véase *Bachué, Violencia*, la obra de Débora Arango, *Café con Aroma de Mujer, Betty la Fea...*). Una sirena encallada a la fuerza, vapuleada y vejada hasta

el hartazgo. Su cuerpo guarda el feto no nacido de Iguaque, su hijo. ¿Podrá nacer algo nuevo de este cuerpo ya pálido e inerte? ¿Nos encontramos frente a la instantánea del parto fallido de Colombia como nación? Porque todo hay que decirlo, *Violencia* es una obra neofigurativa y expresionista, aunque tremendamente impactante, cruda y realista.

Finalmente, intuyo su influencia en *La cultura del Zapping* al observar cómo *Violencia* es un retrato, una sugerente respuesta al interrogante de cuáles son los límites de la representación de la violencia en el Arte Colombiano. Es un referente obligado al ser parte de la Historia y Patrimonio Cultural de Colombia, al convertirse en símbolo de la representación de los horrores producto del conflicto armado y los extremismos ideológicos. También me hace pensar en cómo acerco a la otredad a ver lo que yo veo; o en intentar ver lo que esas otredades ven. Compartir en la divergencia. *Violencia* me compele a revisar la Historia del país y observar su violencia directamente a los ojos, *sus ojos*; su carácter icónico me lleva a explorar la pintura y decir con absoluta propiedad que el color de la sangre *es un leitmotiv de mi estilo*, y que hay una responsable urgencia en representarla como *signo y efecto visible de la Violencia como fenómeno que moldea el mundo, el territorio y la Historia*.

Violencia representa una efigie que invita a observar la atrocidad, lo monstruoso de la maldad humana, desde una postura de contemplación y respeto. Es un cuerpo que por fragmentos es paisaje: su magnitud es tan grande que, desde la óptica ofrecida por la pintura y su formato, no alcanza a percibirse en su totalidad. Su corporeidad se pierde entre la luz y la sombra, sus piernas y la tapa de su cabeza son intempestivamente cercenadas por los bordes del cuadro.

Violencia es Colombia descarnada: un cuerpo inexistente, cuyo dolor es palpable. Es una efigie que invita a observar ese horizonte de otredades, un *espejo que -no- refleja*.

Violencia: una imagen que puede invitar a transformar desde el respeto a la otredad y la memoria hacia nuestros muertos.

Conclusiones

-Los objetivos general y específicos se cumplieron: se produjo una serie de pinturas con una propuesta de montaje contemporánea, expandida y *en expansión*, que ha generado en los espectadores preguntas y reflexiones alrededor de los matices que presentan las imágenes retratadas entre cultura, violencia e Historia de Colombia.

-De más de 1000 imágenes que recopilé en mis celulares, solo pude pintar 81, y expuesto 74 (53 en los *Viacrucis*, 5 de la etapa de *Realismo televisivo*, 16 del díptico). Tengo aún mucho trabajo por realizar.

-Este proyecto me llevó a realizar un viaje de introspección alrededor de la historia de mi linaje y mi propia vida, que me hizo consciente del porqué de mi pulsión por pintar, replicar y partir de imágenes fotográficas muy específicas.

-*La Cultura Del Zapping* se plantea como un proyecto que permite seguir un hilo conductor que traza un camino y sentido alrededor de mis percepciones sobre todo de la historia del conflicto en nuestro país (específicamente entre los 90 y 2000) y cómo estas vivencias pueden ser traídas a nuestra memoria exponiendo su evidente tensión, sin perder la facultad de lo sugerente.

-La historia del conflicto armado en Colombia es muy compleja, eso lo sabemos, pero, ¿qué hacemos como sociedad para cambiar esta situación? El cambio se evidencia desde las acciones más pequeñas.

-El Zapping en este proyecto está concebido como fenómeno televisivo y físico, luego va emergiendo su carácter cultural. Sería correcto llamarlo *Fenomenología del Zapping*, pero es un nombre muy feo.

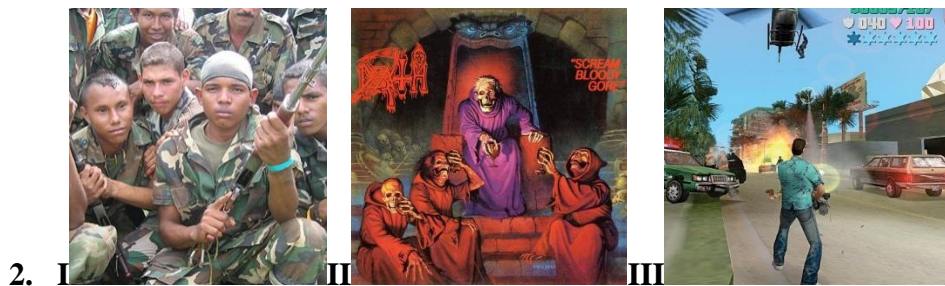
-Pude encontrarle un poco de sentido a mi quehacer pictórico, algo que llevaba haciendo desde el inicio de la carrera y que se me dificultó debido a mi aprendizaje previo como

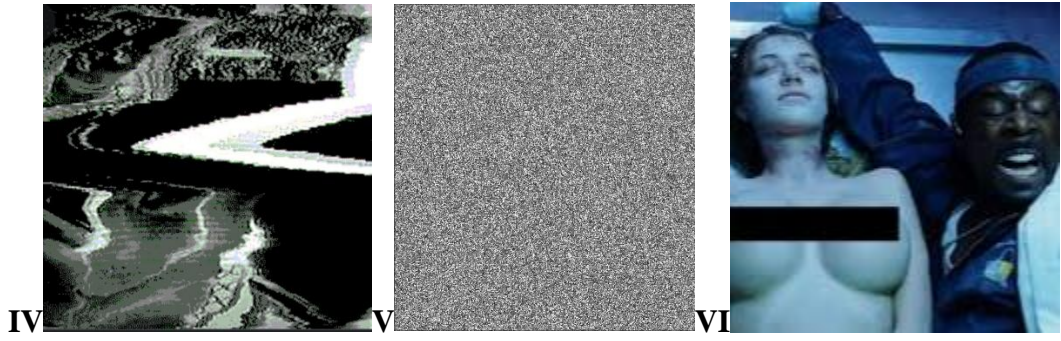
falsificador.

Anexos

La primera parte de estos anexos será destinada a catalogar los archivos fotográficos que utilicé como insumo para la realización de las pinturas. La segunda, mostrará registro perteneciente a la exposición de trabajo de grado, que evidencia las decisiones tomadas para el montaje, así como la interacción del público con las pinturas realizadas.

- 1. Insumo fotográfico:** Las siguientes fotografías se encuentran numeradas con caracteres latinos. Se presentan en aparente desorden para seguir siendo fiel a la naturaleza del Zapping. Al final de la catalogación, se encuentran leyendas numeradas que muestran la fuente del archivo escogido como referente pictórico. La escogencia de estas imágenes obedece a un vínculo empático que he encontrado con ellas, al llevarme a recordar numerosos episodios de mi vida, específicamente mi infancia.





XII



XV



XVI



XVII



XVIII



XIX



XX



XXI



XXII



XXIII



XXIV



XXV



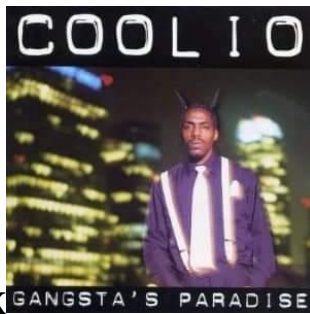
XXVI



XXVII



XXVIII



XXIX



XXX



XXXI



XXXII



XXXIII



XXXIV



XXXV



XXXVI



XX



XX



XXX



XL



II



XLIII

XLIV

XLV

XLVI



XLVII





XLVIII



XLIX





LII

LII



www.kid3d.com



LIII

LIV



LIV

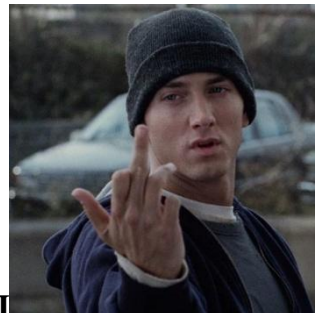


LV



LVI

LVII



Leyenda

- I. Desmovilización de jóvenes paramilitares. Fuente: Salud Hernández; elmundo.es. 2009
- II. Portada del álbum de Death, Scream Bloody Gore, realizada por Ed Repka. 1986
- III. Escena del videojuego GTA Vice City. Rockstar Games. 2002
- IV. Imagen de canal codificado. Fuente: Google
- V. Imagen de Ruido Blanco. Fuente: Google.
- VI. Escena de la película Bad Boys 2. 2003
- VII. Fotografía de una víctima de una masacre paramilitar en el Urabá. Fuente: Voz, 2004
- VIII. Fotografía del Paro Nacional de 2021 en Cali. Cortesía de Duss Orozco
- IX. Portada del Videojuego Resident Evil 3 Nemesis. Capcom. 1999
- X. Portada del álbum de Mayhem Dawn of the Black Hearts. 1994
- XI. Matanza de campesinos en Santa Rosa de Osos, Antioquia. Fuente: El País de España.2012
- XII. Registro de una procesión católica con el Cristo despedazado de la Masacre de Bojayá en 2002. Centro Nacional de Memoria Histórica. 2017
- XIII. Imagen atribuida a la Masacre de Mapiripán. Fuente: desconocida. ¿1997?
- XIV. Foto alusiva al reclutamiento infantil por parte de las FARC. Fuente: elmundo.es. 2012
- XV. Foto de la Masacre de La Gabarra, Norte de Santander, ocurrida el 17 de julio de 2004, en la cual murieron 34 raspachines o recolectores de coca a manos de las FARC. Foto: Carlos Patiño. 2004
- XVI. Pantalla de carga Grand Theft Auto San Andreas. Rockstar Games. 2004
- XVII. Escena de la película Pulp Fiction. Quentin Tarantino. 1994
- XVIII. Escena de la película Pulp Fiction. Quentin Tarantino. 1994
- XIX. Fotografía de la exrepresentante Jennifer Arias, la cual fue publicada por la periodista María Jimena Duzán en 2021. Esta foto hace parte de un foto -estudio del año 2004.
- XX. Escena de la película Kill Bill Vol. 1. Quentin Tarantino. 2004
- XXI. Fotografía del asesino serial John Wayne Gacy, disfrazado de su alter ego Pogo el

Payaso. Años 80

XXII. Foto de Luis Alfredo Garavito, después de ser capturado en 1999. Fuente: Semana

XXIII. Foto del asesinato de Jaime Garzón en 1999. Fuente: Alamy.

XXIV. Foto de Jaime Garzón, disfrazado de narcotraficante, para un sketch de Quac, El Noticiero. Años 90. Fuente: YouTube

XXV. Escena de la película Scream, de Wes Craven. 1998

XXVI. Escena de la posesión presidencial de Álvaro Uribe Vélez, con Francisco Santos como Vicepresidente. Fuente: Luis Acosta, CNN. 2002

XXVII. Pantalla de carga del videojuego GTA San Andreas. Rockstar Games. 2004

XXVIII. Pantalla de carga del videojuego GTA San Andreas. Rockstar Games. 2004

XXIX. Portada del single de Coolio Gangsta's Paradise. 1995

XXX. Fotografía de Salvatore Mancuso hablando por celular, durante las desmovilizaciones paramilitares de Ralito. Fuente: Verdad abierta. Año: 2003

XXXI. Escena de la telenovela Betty la Fea. Fernando Gaitán, RCN. 1999-2000

XXXII. Escena de la película Matrix, en la cual se aprecia el entonces novedoso efecto del Bullet Time. Hermanas Wachowsky. 2000

XXXIII. Fotografía del cadáver de Pablo Escobar, en la cual está dispuesto sobre una mesa de autopsias, rodeado de policías, médicos y periodistas. Fuente: AFP. 1993

XXXIV. Imagen de canal codificado. Fuente: Google.

XXXV. Imagen de un canal codificado. Fuente: Google

XXXVI. Imagen de detalle de ruido blanco. Fuente: Google.

XXXVII. Escena de la película American Psycho, protagonizada por Christian Bale. Mary Harron. 2000

XXXVIII. Escena de Betty la Fea. Fernando Gaitán, RCN. 1999-2000

XXXIX. Escena de Breaking Bad, mostrando al personaje Saul Goodman. Vince Gilligan, AMC. 2008-2013

XL. Escena de Betty la fea, en la cual Patricia Fernandez dice "La pobreza me respira en la nuca...". Fernando Gaitán, RCN. 1999-2000

XLI. Escena de la Vendedora de Rosas, en la cual el Zarco ve el reloj de fantasía que acabó de robar. Victor Gaviria. 1998

XLII. Escena de Betty la Fea, en la que Beatriz regresa de Cartagena con un Glow Up.

- Marcela y Patty miran sorprendidas. Fernando Gaitán, RCN. 1999-2000
- XLIII. Escena de Betty la Fea en la cual Nicolás lleva a Patricia Fernández en el que era su Mercedes. Fernando Gaitán, RCN. 1999-2000.
- XLIV. Fotografía de Nicolás Mora, personaje de Betty la Fea. Fernando Gaitán, RCN. 1999-2000
- XLV. Escena de Betty la Fea en la cual Beatriz pronuncia la frase “La vida se me está saliendo de las manos...”. Fernando Gaitán, RCN. 1999, 2000
- XLVI. Escena de Pulp Fiction, en la cual Jules (Samuel L. Jackson) pronuncia su versión del versículo Ezequiel 25:17 de la Biblia. Quentin Tarantino. 1994
- XLVII. Fotografía de un falso positivo. Fuente: Semana
- XLVIII. Escena de Betty la Fea, en plano Kubrick, en la que Beatriz es mostrada brindando con champaña en el lujoso restaurante Le Noir, acompañado del cuartel de las Feas. Fernando Gaitán, RCN. 1999-2000.
- XLIX. Escena de la película American Psycho, protagonizada por Christian Bale. Mary Harron. 2000
- L. Fotografía de Pablo Escobar, durante su “condena” en la cárcel La Catedral. Fuente: Semana, Patricia Rincón. 1991-1992
- LI. Escena de la película Kill Bill Vol. 1. Quentin Tarantino. 2003
- LII. Dibujo del Manga Dragon Ball. Akira Toriyama. 1986
- LIII. Fotografía de Miguel Varoni como Pedro el Escamoso. Dago García, Luis Felipe Salamanca, Caracol. 2002-2004
- LIV. Escena de la novela Café con Aroma de Mujer. Fernando Gaitán, RCN. 1993-1994
- LV. Escena introductoria de la serie El Príncipe del Rap en Bel Air, protagonizada por Will Smith. 1990-1996
- LVI. Escena de un video de la canción Sin sentimiento del Grupo Niche c. 1990.
- LVII. Escena de la película 8 Mile protagonizada por Eminem. 2003

3. **Registro fotográfico de la Exposición.** De manera análoga al anterior apartado, se mostrarán imágenes de la exposición sobre La Cultura del Zapping con numeración romana. Posteriormente. Al final, aparecen los números con su correspondiente ficha.



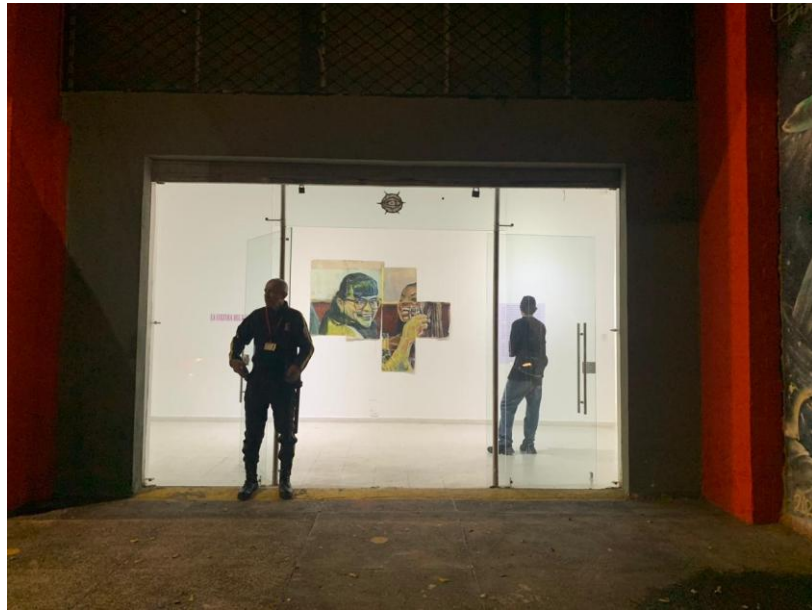
I



II



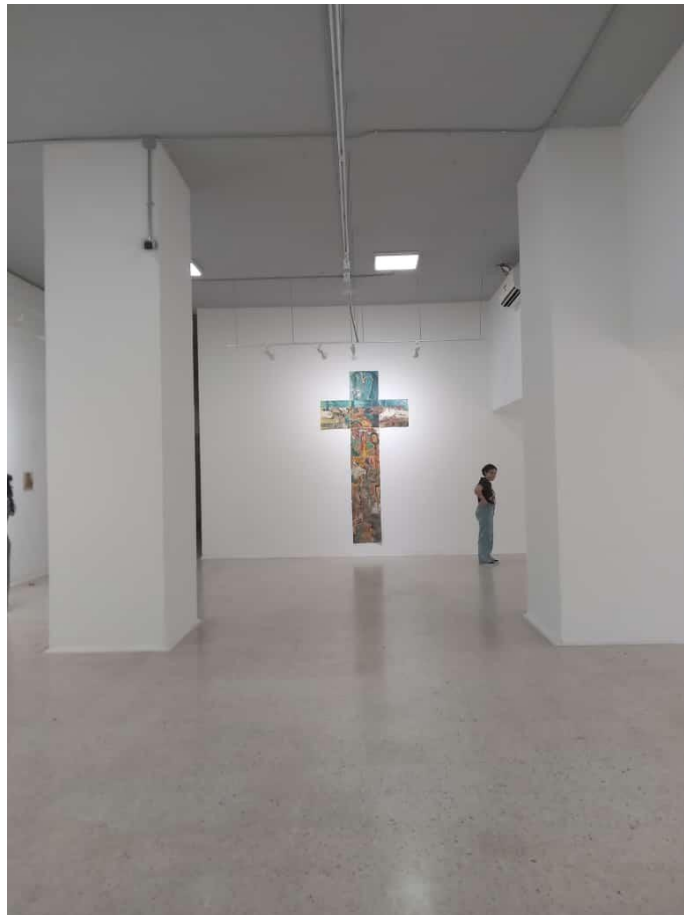
III



IV



V



VI



VII

- I. Plano cenital de la Sala de Exposiciones de Bellas Artes, con la disposición de las piezas a exponer. Fuente: Bellas Artes, Archivo Personal.
- II. Plano general de la Sala de Exposiciones, mientras hablo con estudiantes y docentes de la asignatura Trabajo de Grado I de Bellas Artes y contemplamos la pieza *La Luz Perpetua*. Fuente: Archivo personal.
- III. Plano general a contraluz del ala izquierda (desde la entrada interior) del *Viacrucis*, mientras estoy con estudiantes de IV semestre de la Universidad del Cauca que observan las piezas expuestas. Fuente: Archivo Diego Mendoza.
- IV. Plano general de la entrada exterior de Bellas Artes, mostrando la pieza *Santé!*, mientras un espectador lee el texto curatorial. Fuente: Archivo personal.
- V. Plano general de la parte central de la Sala de Exposiciones, mientras converso con estudiantes de I semestre de Artes plásticas, dialogábamos sobre la razón de la escogencia de las imágenes. Fuente: Archivo Diego Mendoza Imbachí.
- VI. Plano general de la pieza *La Luz Perpetua*, con las columnas de la Sala de Exposiciones a los lados, evocando la estructura de las iglesias. Fuente: Archivo personal.
- VII. Plano general de la Sala de Exposiciones, mientras conversamos estudiantes de I semestre y yo. Fuente: Archivo Diego Mendoza

Bibliografía

-Balaguer, R (2010). Zapping, navegación, nomadismo y cultura. *En CULTURA DIGITAL Y VIDA COTIDIANA EN IBEROAMÉRICA: Una revisión crítica más allá de la Comunicación*, Revista Razón y palabra, NÚMERO 73 AGOSTO-OCTUBRE 2010, México.

-Barón, M. (2019). Propositiones y escenificaciones. Agenda de Wilson Díaz en la última década del siglo XX y en tránsito hacia el siglo XXI. *Revista Estudios Artísticos, Volumen 6*(número 8), pags. 1–9.

<https://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/492/4922271003/index.html>

-Borda, O., Guzmán, G., Umaña E., (1962) *La violencia en Colombia. Estudio de un proceso social*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo.

-Caballero, A. (1967). *Historia de Colombia y sus Oligarquías*. Bogotá. Biblioteca Nacional de Colombia

-Cárdenas, R. (16 de mayo de 2017) Wilson Díaz sobre Quimera. *Revista Artishock*.
<https://artishockrevista.com/2017/05/16/wilson-diaz-quimera-actual-muestra-museo-tamayo/>

-Castro Florez, F. (1 de agosto de 2021). Visiones capitales. Francis Bacon.
https://www.youtube.com/watch?v=hmYD1ZIF_v0

-Chilito, A. (8 de mayo de 2022). La dictadura del general GUSTAVO ROJAS PINILLA en Colombia. <https://www.youtube.com/watch?v=6PTLcSkxmqA>

-Comisión de la Verdad (2022). *Informe Final de la Comisión de la Verdad: Convocatoria a la Paz Grande*. Bogotá. Comisión de la Verdad

- Díaz, I. (2019). El susurro de la imagen y *La Violencia* de Obregón.
<https://premionalcritica.uniandes.edu.co/wp-content/uploads/EL-SUSURRO-DE-LA-IMAGEN-Y-LA-DE-VIOLENCIA-DE-OBREGON.pdf>
- Díaz, P. (23 de enero de 2017). Alejandro Obregón y el Silencio. *Libreta de bocetos*.
<https://nodoarte.com/2017/01/23/alejandro-obregon-y-el-silencio/>
- González, B. (20 de mayo de 2020). *En defensa de la memoria*. El Tiempo.
<https://www.eltiempo.com/lecturas-dominicales/beatriz-gonzalez-y-su-obra-auras-anonimas-254630>
- González, J. (6 de mayo de 2016) *El nacimiento del acrílico y su influencia en la pintura del siglo XX*. <https://www.ttamayo.com/2016/05/el-nacimiento-del-acrilico/>
- Krauss, R. (1985) *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial.
- López de Ayala, M., Sendra, J. M. (2020) Influencia en la violencia de los medios de comunicación: guía de buenas prácticas. *Revista de estudios de juventud* (120) 15-33
- Malagón- Kurka, M. (diciembre 2008) Dos lenguajes contrastantes en el arte colombiano: nueva figuración e indexicalidad, en el contexto de la problemática sociopolítica de las décadas de 1960 y 1980. *Revista de Estudios Sociales* (31), 16–33.
- Medina, A. (1998). *El arte y la violencia colombiana en la segunda mitad del siglo XX*. Arte y Violencia en Colombia desde 1948. Bogotá. Editorial Norma, 11-44
- Mustafá, A. (2013). *La Eva India. El mestizaje de lenguajes en La Bachué de Romulo Rozo*. Bogotá. Universidad de los Andes.
- Rincón, O. (2015) La televisión en Colombia es de autor. *Boletín cultural y bibliográfico del Banco de la República* (Vol. 49 num. 87) 66-88
- Páez, M. (2021). *Gramáticas transhistóricas del videoarte en Iconomía de José*

Alejandro Restrepo. Bogotá. Universidad de los Andes

-Padilla, C. (2021) *Arte del siglo XX en Colombia (contado en 12 obras)*. Bogotá: Books Art Utopia.

-REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.6 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [13/10/2023].

-Villanueva, G. (2012). Del bestiario a la historia animal: el caso del simio. *Revista Medievalia* (44), 11-19