

EDICIÓN ESPECIAL

González es una publicación del Departamento de Arte, publicada por el Área de Proyectos / González publicará textos y colaboraciones con miembros de la comunidad "uniandes.edu.co" y bajo el crédito de la persona que los envía. En caso de que se envíen por parte de miembros de la universidad ya graduados, profesores retirados y otros entes que no sean miembros de la universidad, se verificará su vinculación o estimará su pertinencia / En los casos de miembros de la universidad se enviará copia de ese correo a los sujetos en cuestión con el fin de que se pueda hacer una contracrítica en el próximo número de *González* / *González* publica lo que se le envíe, todo lo que quepa en esta hoja de papel. Esta hoja circula por impreso una semana del periodo académico.

ENVIADO POR  
Clase "El museo imaginario"

**El museo imaginario del arte mediocre**

El tema fue sugerido en clase y sometido a elección por votación; ganó "obras mediocres". El curso "El museo imaginario" está concebido de acuerdo con sesiones de revisión de obras de arte colombiano reunidas por coincidencias iconográficas: bosques, mares, ríos, ventanas, puertas, monstruos, sillas, mesas, camas, etc. El programa permite mostrar métodos de curaduría, sugiriendo hipotéticos montajes y disposiciones, exposiciones soñadas y alternativas para narrar la historia desde el potencial simbólico y alegórico de las imágenes. Al final, entre todos escogíamos un tema para desarrollar en un proyecto editorial, que siempre pensé que iba a ser tan anodino como los que el curso planteaba: perros o gatos, obras rojas o verdes, árboles o flores. Ante los constantes llamados de *González* a lo largo del semestre para convocar escritos de estudiantes y/o profesores, propuse en clase que contribuyeran con sus textos. Habiendo considerado esta iniciativa, resultó que, por mayoría, quisieron escribir sobre "obras mediocres".

De repente, toda la intención del curso dio un giro inesperado. Habíamos hablado de curaduría, y habíamos pensado los textos como una capa de sentido más en una exposición (sumada a la fórmula en la que también opera la selección, la disposición, la museografía, la atmósfera y el ánimo). Con el tema elegido, la selección de obras iba a ser ecléctica, y los textos no iban a abordar las posibilidades interpretativas de un único motivo iconográfico en un conjunto de obras. Seleccionar "obras mediocres" iba a exigir un básico ejercicio de la crítica de arte: el juicio (que se suma a la fórmula en la que también opera la descripción, la contextualización, el tono, el ritmo y el ánimo). Una vez más se hizo manifiesta la imprecisión categórica por la cual, desde que era estudiante, he sido involucrado en desentendidos académicos: ¿es esto curaduría? ¿es esto crítica? ¿es esto historia del arte?... ¿cuál es el límite?

La selección de obras es variopinta, pero se destacan aquellos mitos clásicos del arte colombiano que todos dábamos por hecho que se tratan de excelentes obras memorables. Resulta que no, al parecer, son mediocres. El juicio lo plantearon los estudiantes. Pero, acaso ¿quiénes son ellos para determinar semejante declaración? Son público, como lo es usted, ejerciendo su libertad de comentario, análisis, apreciación, lectura, definición, conclusión, deducción, entendimiento y exégesis.

Mi error fue suponer. En un principio, supuse una revista sobre un tema más banal, pero los estudiantes prefirieron correr otro riesgo. Luego, dada cierta brecha generacional que este semestre empecé a sentir manifiesta, supuse juicios que yo tal vez hubiera desconocido. Resulta que no. Como lo ha sido por años, las obras mediocres fueron elegidas esta vez porque no son "originales", por ser "decorativas", por su "incoherencia argumental", por su "técnica deficiente", por su "obviedad", por su "facilismo", por su "falta de ética" y —como lo hemos señalado siempre, pero se impone en el mercado (de consumo académico y comercial)—, por su "falacia política". Este museo imaginario, el museo del arte mediocre, ha sido y será un museo eterno.

**Uglymoticones: el camino del graffiti a lo percedero**



Uglymoticones  
Fernando Uhía  
2017

Desde el 16 de noviembre hasta el 16 de diciembre de 2017 está expuesta en la galería Nueveochenta la muestra de Fernando Uhía titulada *Uglymoticones: un patadón a la ignorancia*. Lo que plantea esta muestra es una serie de preguntas respecto al valor de la obra de arte para el artista, el público y el mercado. El material que Uhía escogió para llevar a cabo esta exhibición fue el aerosol sobre icopor, haciendo que las piezas muestren su deterioro a medida que avanza el tiempo. A juicio personal, esta exhibición es anodina para nuestro contexto, ya que Uhía parece ignorar la referencia que tiene el aerosol sobre el graffiti mas allá de evidenciar la crítica al público o el mercado del arte. El aerosol relacionado con el graffiti permite, a diferencia de la muestra de Uhía, hacer piezas que puedan criticar a la sociedad contemporánea y perdurar en el tiempo. Con esto, considero que las posibilidades del aerosol, como material artístico, no solo deben ser pensadas desde su volatilidad, como lo hace Uhía, sino que también pueden pensarse desde lo perdurable.

Por otra parte, podemos inferir de la muestra que la elección de usar emoticones de Whatsapp para representar otra forma de comunicación es asumida por Uhía de manera pesimista. Pareciera que, para el artista, lo que ha llegado a ser el modo prominente de comunicación entre la juventud fuera una especie de degeneración (del ejemplar modo de comunicación de antaño). Así, el artista parece no comprender las posibilidades que se abren por medio de estos símbolos contemporáneos. A juicio personal, los emoticones son formas de lenguaje más potentes que las palabras mismas, dado que pueden transmitir una idea completa a menor esfuerzo. En general, los emoticones como forma de comunicación deben ser valorados desde el contexto más amplio del mundo globalizado y totalmente conectado por medio de Internet. A la hora de evaluar este gran contexto, lo que encuentro es, por un lado, tanto grandes posibilidades de expandir nuestras formas lingüísticas, culturales, sociales, corporales y sentimentales, y por otro lado, un gran peligro a que las anteriormente mencionadas posibilidades se coarten por medio de un uso no crítico de las herramientas a nuestra disposición. Lo que considero más importante es el uso que podemos hacer de dispositivos como Internet o la comunicación por medio de

emoticones. El quid del asunto es que, por medio de este uso, podamos apropiarnos de las posibilidades que estos dispositivos nos abren. Por tanto, la muestra de Uhía, al representar los emoticones como “uglymoticones”, asume que la forma de comunicación que ellos abren es en sí misma incompleta o pasajera, ignorando que estos símbolos plantean nuevos retos y desafíos a la forma tradicional de comunicación, haciendo que nuestra forma misma de lenguaje pueda cambiar.

—Luis Felipe Moreno Obando

### Casi arte

El ornamento es un recurso que se ha utilizado en el arte desde épocas que transcurrieron mucho antes que la antigüedad clásica. Desde tiempos remotos ha sido usado como elemento arquitectónico, ritual, visual, ilustrativo, narrativo, etc. ha sido valorado y desvalorado estéticamente. Ha sido adoptado por culturas visuales que lo han orientado hacia significancias tan variadas como las que implican la decoración de las canastas votivas de Calimaco, que darían origen a los ornamentos Corintios; las iluminaciones de manuscritos medievales, que servían como elementos narrativos y simbólicos dentro de lecturas eclesiásticas; los arabescos musulmanes que daban la idea de un dios irrepresentable; las formas vegetales del barroco, que decoraban múltiples objetos; los elementos botánicos de las construcciones mudéjares, tan presentes en el pasado colonial; las figuras fitomorfas propias del mobiliario rococó, identitarias del estatus social de quien las poseía o las curvas sinuosas del *Art Nouveau*.



Luz Helena Caballero delante de su serie *Casi flores*

La pregunta de si el ornamento debe considerarse como arte, de si su validez dentro del lenguaje representacional va más allá del simple valor estético, debe ser discutida dentro de cada uno de los contextos donde se hace uso de él. No sería correcto hablar del ornamento del siglo XIII de la misma manera que se habla del ornamento del siglo XIX. Es por esto que la descontextualización de este recurso visual puede resultar fatal para una obra o una propuesta artística.

Es este el caso de la serie *Casi flores* de la artista colombiana Luz Helena Caballero, quien sustenta su obra aseverando que su inspiración viene de la ornamentación mudéjar presente en el arco toral y embovedado del Museo Santa Clara. Ella asegura que “[...] Lo ornamental era una plataforma de mestizaje, [de que] muchas de esas formas, que son católicas, vienen de los musulmanes, vinieron por la Colonia y en Colombia tomaron otras formas.” En esta afirmación ella no se equivoca; los ornamentos del antiguo convento de las hermanas clarisas efectivamente provienen de tradiciones musulmanas que fueron posteriormente insertadas en las estéticas del barroco español. Un ejemplo muy claro es la estrella tartésica que se encuentra en las celosías de todo el convento.

El error de Luz Helena, sin embargo, recae en su tratamiento del ornamento como recurso ilustrativo. Al utilizar en su obra *Casi flores* abstracciones alargadas y orgánicas, provenientes en gran medida del diseño del *Art Nouveau*, elimina por completo las formas mudéjares del convento y decanta la estética barroca dejando

tan sólo las ideas de figuras vegetales; descontextualizando la carga de mestizaje, mezcla de estéticas y formas de pensar, y de sincretismo visual que los ornamentos del Santa Clara poseen.

Luz Helena Caballero también asevera que “[...] el tema del monasterio de clausura, es muy fuerte. Era un convento de unas mujeres que se metían a la oración, no podían volver a salir, por lo que las formas hablan de ese encierro, de esa necesidad de libertad.” Según ella, el uso de figuras florales es una manera de referenciar el paisaje exterior inaccesible para las mujeres que se internaban en el Convento de Santa Clara, de manera que expresan una añoranza de libertad.

Desafortunadamente, Luz Helena Caballero incurre en una imprecisión nuevamente; como se ha mencionado anteriormente, la ornamentación mudéjar presente en el Santa Clara proviene de tradiciones musulmanas, posteriormente insertadas en el barroco español. Los racimos, ramilletes, las pentafolias y las estrellas tartésicas, todos estos arabescos, claramente vienen de un contexto y lenguaje iconográfico moro, que ya se ha rastreado en múltiples ocasiones.

El profeta Mahoma prohibió a los artesanos musulmanes la pintura de seres animados como animales, humanos o criaturas fantásticas. Por esta razón la decoración de mezquitas, alfombras y piezas decorativas del arte musulmán se limitó a figuras vegetales que posteriormente, en Arabia, se convirtieron en figuras lineales puramente abstractas. Los europeos, sin embargo, durante las cruzadas estuvieron en contacto con los primeros formalismos vegetales del arabesco, y propagaron el gusto de esta decoración por todo el continente; aquel estilo decorativo se encuentra la arquitectura cristiana desde períodos tan tempranos como el gótico, y persistió hasta el renacimiento y aún hoy día, de tal manera que es posible encontrar ornamentación floral en múltiples lugares de la Ciudad del Vaticano y también en templos de construcción contemporánea.

No es coincidencia, pues, que la ornamentación del Santa Clara sea casi enteramente floral (a excepción de dos figuras zoomorfas de muy reducido tamaño en el techo del coro alto). Las tradiciones iconográficas del ornamento usado en iglesias tanto conventuales, como parroquiales como de cualquier otro tipo en el cristianismo de occidente, provienen del sincretismo de ordenes árabes y clásicos, brevemente explicados anteriormente. Por lo tanto, es suficientemente claro que la aserción de Luz Helena Caballero, acerca de la necesidad de libertad expresada en la ornamentación, y por lo tanto el uso de dicha aserción para la justificación de su obra, es errónea.

A la hora de ver la serie *Casi flores*, se observa más que una obra con un contenido ideológico claro, un intento de modernización del ornamento mudéjar, pero que pretende mantener su discurso contextual histórico; faena imposible, ya que no se puede separar a la forma de su contexto ni de su función. Por lo tanto, *Casi flores* queda reducida a una serie de objetos decorativos, que pueden tratarse como *Casi arte*, al no ofrecer un discurso válido, ni ningún cuestionamiento bien elaborado, acerca de ningún tema que se pueda discutir a partir de estas sencillas figuras ornamentales. A falta de un fundamento ideario lo suficientemente firme, la serie queda reducida a objetos decorativos, que bien es posible llamar *Casi arte*.

—Felipe Rocha

### El casi hombre de lodo



*Hombres lodo*  
María Isabel Rueda  
2008

La obra *Hombres lodo* de María Isabel Rueda, consiste en una serie de retratos fotográficos de hombres cubiertos de lodo en la mayoría de su rostro, y una foto del Totumo en Santa Catalina de Alejandría, un pequeño municipio del departamento de Bolívar. La manera en la que están dispuestos los retratos junto con la foto



del volcán, da a entender cómo y por qué estos hombres están cubiertos de lodo, pues a dicho volcán acuden personas —en especial turistas— con el fin de sumergirse en lodo caliente, lo cual se dice, tiene propiedades medicinales.

Pero la obra de María Isabel Rueda sólo retrata un suceso cotidiano, aunque intenta abordarlo desde otra perspectiva: mostrar la figura humana, en especial el rostro, con un elemento asociado a la génesis o la catástrofe como lo es el lodo; la manera en la que retrata a estos hombres es floja y tímida, ya que se queda en el punto medio de un retrato monstruoso y un retrato estético sin explotar la plasticidad del lodo. Así, la falta de barro alrededor de los ojos rompe la incipiente magia de la imagen, ya que es donde más se capta la atención y va completamente en contra del título que propone la artista. Si la artista titula la obra *Hombres lodo*, uno espera ver, literalmente, figuras humanas que no se noten que son hombres, sino que, por el contrario, su figura, sus detalles y sus gestos queden totalmente absorbidos por el lodo.

En el mito del hombre lobo, un hombre se convierte en cada luna llena en una figura monstruosa que ni es hombre ni es lobo, y este es el éxito de dicho mito. En la obra de Rueda, el volcán toma la posición de la luna llena, pues es el que intenta convertir a estos hombres en unas figuras totalmente monstruosas, donde su humanidad queda solo insinuada, y el protagonista es el lodo. Sin embargo, no es exitosa la transfiguración de estos hombres, pues su humanidad no está perdida, se sigue viendo quiénes son y cómo son sus gestos; que los ojos no estén cubiertos de lodo resulta como un disfraz mal hecho, es como cuando uno ve un acto de magia increíble, pero al final ve el nylon que devela el truco y lo vuelve aburrido, eso mismo pasa con esta obra, no logran nunca ser hombres de lodo.

—Andrea Galindo Camelo

## Los jardines de Maria Fernanda



En 1992, Maria Fernanda Cardoso presentaba su obra *Cementerio, jardín vertical* con la cual abordaba el tan ya normalizado, recurrente y mediático tema de la muerte como producto de la violencia en Colombia. En la obra, la artista trazaba con lápiz la forma de los columbarios a manera de marco, dentro del cual brotaban flores sintéticas que caían ligeramente dando la ilusión de estar muertas. La pieza suponía cierta ambigüedad que lograba hacerla resaltar, pues establecía una relación naturalizada con el tema de la muerte en el país a partir de una solución donde lo estético predomina, cayendo incluso en lo kitsch<sup>1</sup>. Así, intenta apuntar a la violencia para otorgarle —como suele interesarle a la artista— un cierto protagonismo que parece ocultar un carácter sensacionalista o, tal vez, una postura cómoda, incluso acrítica, donde la obra alude a una problemática social de manera general pero no se preocupa por entender las complejas dinámicas que se derivan de este fenómeno. La pieza resulta en un homenaje —con predominancia estética— a la muerte y no en un desarrollo, una preocupación, una sugerencia que se aproxime con cautela a esta problemática.

Carolina Ponce de León, en el texto *María Fernanda Cardoso: El domador domado*, sugiere que *Cementerio, jardín vertical*, al abordar la muerte como una preocupación, lo hace sin un juicio moral. Una afirmación problemática, no sólo porque a la curadora, que estuvo a cargo de la retrospectiva de 20 años de la artista, le parezca que el *omcementerio* no presenta un juicio moral frente a un problema para nada fácil de abordar como es la muerte derivada de décadas de conflicto en el país —como si ser objetivo allí fuera posible. Sino también porque pone en evidencia la falta de eficacia de la obra (y de la artista) para hablar de un problema que requiere que se generen juicios morales, porque la moralidad tiene un peso mayor desde el contenido que da origen a la pieza frente a la imparcialidad misma, pues es la capacidad de otorgar juicios de valor desde la obra —imperceptibles o no— lo que valida el señalamiento

<sup>1</sup> Entendiendo este concepto según la propuesta de Theodore Adorno que establece que “el Kitsch o cursilería es lo bello menos su contraparte fea” donde el límite entre la ficción estética (arte) y lo que es, de nuevo en palabras de Adorno, basura sentimental (Kitsch) es confuso.

sobre un problema en específico.

En ese sentido, la neutralidad que Ponce de León destaca de la obra de Maria Fernanda, en realidad, parece jugar en contra si se le evalúa con relación a su contexto inmediato, desde el cual debería decir mucho, más que mostrar mediante una disposición agradable que el problema existe, porque, por supuesto, en Colombia se sabe que las incontables muertes, producto de la violencia transversal a la historia del país del último medio siglo, sucedieron: porque se cuentan, porque calan en la memoria y porque no necesitan de una serie de lápidas dibujadas en una pared para ser consideradas como una realidad. La obra es tan bonita, tan agradable de ver que termina por no decir nada y, lo peor, su agraciada solución formal impide que la falta de un discurso coherente sea cuestionada. Así que, no sólo termina por ser una obra que habla —a medias— de un fenómeno que requeriría una exploración cabal, sino que se encarga de anular cualquier aproximación crítica por parte de la audiencia a esa problemática. La que ha sido una de las obras más representativas de Maria Fernanda Cardoso con respecto a su reconocimiento a nivel nacional e internacional es, en realidad, producto de una fórmula exitosa —pero cómoda— para adquirir atención en el medio artístico global: un tema susceptible al sensacionalismo sumado a un nombre recurrente de un país poco recurrente en el ámbito, potenciado por una solución estética en línea con los parámetros internacionales que hace ya varios años decidieron apostarle a productos “sutiles” con apariencias impecables, que minimizan grandes y complejos temas a detalles encantadores, como sucede en este caso con las delicadas —pero sintéticas— flores de Maria Fernanda.

Ahora, si la fortaleza de la pieza de Cardoso radica en su carácter estético, donde las flores artificiales —por siempre hermosas— protagonizan y el gesto del lápiz que las acompaña da indicios de la historia que se supone le da origen, lo más lógico sería dar una continuidad a estos factores que favorecen la obra en vez de abandonarlos ¿verdad? Con esto hago referencia a las múltiples versiones que se pueden encontrar hoy por hoy de este jardín vertical, donde no sólo se renunció a las urnas dibujadas en la pared —por lo que ya no funciona el título *cementerio*— sino que se reemplazaron las flores inmortales por estructuras delgadas y tubulares de nylon que caen en forma de cascada o se recogen configurando aros a los que la artista llama *Paredes de lluvia* (2007), que sigue considerando jardines verticales según su portafolio virtual.

Estas últimas versiones terminan por deconstruir la cohesión entre la solución formal con el fondo de la obra, dado que detrás de estas decorativas y pomposas instalaciones que ocupan salas de museos y galerías australianas, no sólo hay una carencia de un discurso válido, sino que tampoco hay ya un interés por desarrollar un problema meramente estético. Entonces, tenemos una obra que deriva en múltiples piezas que siguen sin tener un sustento, porque no hay siquiera una memoria a la que apelar, desarticulando también el argumento que la valida por su función de memorial y que a nivel estético se minimiza con relación a su versión original.

—Lina Useche

## La importancia de la efectividad



Sin título  
1988-1990  
Doris Salcedo

Sin título (1988-1990) es una instalación realizada con fibra textil, acero y yeso, por la artista Doris Salcedo, y hace parte de la Colección de Arte del Banco de la República.

El trabajo de Doris Salcedo instaura una “poética del duelo”, realizando una metáfora de la violencia en Colombia, que involucra una configuración de sentidos a través de ideas problemas como agentes claves para el arte nacional. Salcedo ha sabido sacar partido estimulando el diseño de la experiencia, un detonante primordial en la muestra de su trabajo; pues los objetos, al ser evocativos, cuentan con una carga de significado. El espacio y el objeto interactúan en juegos de lenguaje e

interpretación, son relaciones de sentido con las que el cuerpo se encuentra; es un dinamismo de narraciones que aluden a la memoria.

Teniendo esto en consideración, la propuesta plástica de Doris Salcedo es asertiva, ¿pero que pasa entonces cuando la obra se encierra en un limbo simbólico? No por ello digo que la obra tenga que ir cargada de una redundancia emocional. Es tarea del artista permitir pensar más allá de lo que muestra a los ojos, y esto se alcanza cuando aprende a no ocultar sus pensamientos bajo alegorías, sino a revestirlos con ellas. Por su parte “Sin título” propone un ejercicio de memoria, el cual se proyecta en viajes realizados por la artista en zonas de masacres a lo largo del territorio nacional, en los cuales ella, tras dialogar con las víctimas, logra forjar una metáfora: “con la misma dedicación que las esposas, madres y abuelas conservan, como último consuelo, la ropa de sus seres ausentes, limpia y bien doblada, Doris Salcedo almidona las camisas blancas que le regalaron estas mujeres, las dobla y las apila unas sobre otras, para atravesarlas con una barra metálica.” El punto de inflexión son aquellas personas que esperan pacientes el retorno de sus familiares a casa, esto es lo que evocan las camisas sutilmente dobladas y apiladas, (es una metáfora de la presencia); que al ir revestidas con yeso hace denotar el peso que hace parte del duelo que les deja la violencia a estos hogares, y si nos fijamos un poco más la varilla de acero se encuentra atravesando con brusquedad este cumulo de presencia, de nuevo, insinuando este conflicto emocional, metáfora tras metáfora.

El hecho de lograr identificar una incongruencia entre lo icónico y lo plástico admite dos tipos de actitudes, una apacible y otra crítica; según la segunda, deberíamos decir que esta serie fracasa en su intento y frustra la disposición emocional que es alentada por el objeto. Si bien Salcedo ha sabido aprovechar el potencial evocador del objeto mismo, es pertinente decir que el exceso de metáforas y la puesta en escena casi que indispensable de sus materiales simbólicos, a veces deja tras de sí no más que dudas a primera vista. La autonomía de la obra queda en entre dicho al no poseer esa esencia trasmutable que hable con el espectador. Parece ser que la mayoría de los artistas colombianos toma el arte como la extensión purificadora de la subjetividad, que echa mano a la habilidad manual. El problema de la comprensión de la imagen está profundamente conectada con el de la comprensión del Otro y, ahora, al echar mano también de la “intención política” en la práctica como una forma de propaganda, se convierte en un manejo sesgado que poco le aporta al arte.

El arte contemporáneo sigue los márgenes de la pregunta por el cuerpo y la experiencia vivida, ya que el artista siempre está inmerso en una realidad de la cual no puede escapar; por ende, es deber del artista ser responsable del uso y los modos de presentación de la imagen; la abstracción en el marco conceptual, se critica equívocamente sin saber que ésta no es la ausencia de figuración, sino un problema plástico de nuevas significaciones por la forma, no por el lenguaje. La imagen logra restituir en mí la experiencia de lo cotidiano, pues la presencia determina la posibilidad de la mirada por la construcción artificial, ya que nos hace ser conscientes de algo que estamos viendo y dejamos pasar. Debemos huir a los vicios de la tradición, a las convenciones dadas y a los marcos específicos temporales, rehusarnos a adquirir formas propias de afuera que no nos conforman, y a modelos que no nos representan culturalmente. El arte reflexiona sobre la forma de representación del mundo, más allá de su hacer práctico, el arte es un comentario crítico.

—Lina Pinzón

## ¿Arte o residuo?



Labor  
2017  
Juliana Góngora

Hace un semestre la obra *Labor* de Juliana Góngora se encontraba expuesta en la sala de proyectos. Trataba de una faceta bastante personal de la artista, pues el trabajo surgió de un viaje que realizó a la casa de sus abuelos paternos en el Espinal. Basán-

dose en este lugar y en las labores cotidianas que allí tienen lugar, Juliana Góngora decidió realizar grandes paredes de sal y una cuja, entre otros objetos; según ella su obra generaba un cuestionamiento con “el hacer y el tiempo”.

Sin embargo, el problema fue que ella no llevó a la Sala de Proyectos los muros de sal completos, sino lo que quedaba de ellos, apenas unos cubos de sal que no llegaban ni a la mitad de uno de los muros que muestra en su página web. Lo que ella presentó no fue la obra, sino lo que quedaba de ella. A pesar de que el tema fue el tiempo, presentar unos cubos y ponerlos de manera aleatoria es muy decepcionante para un espectador que espera ver muros gigantescos, relacionados con el contexto que ella da para explicar la exposición. Juliana dice que las piezas se relacionan con los muros de la casa de sus abuelos, pero no se concibe esta asociación con los cubitos de sal presentados.

También había unas adorables fotos de la casa de sus abuelos; del tipo de fotos que fácilmente podemos encontrar en internet. No tenían nada de particular o diferente, ya que en vez que fotografía artística parecían un mero registro documental que mostraba la cotidianidad de sus abuelos. Posiblemente era una ayuda visual al espectador, para que entendiera el contexto de la obra y no quedara tan perdido; tal y como una ficha técnica. Si ese fuera el caso, nos daría a entender que su obra es bastante deficiente, pues no es capaz de comunicar aquello que ella desea por sí sola, sino que necesita de apoyos externos. En el caso contrario, generaría el cuestionamiento de cuál es la relación de las fotos con el resto del proyecto, pues parece que las puso ahí por un “¿por qué no?” y no por un argumento sustentable, sin olvidar el hecho de que las pegó de la manera más facilista, desprovistas de algo tan fundamental como un marco o de un orden que no parezca aleatorio. Decir que su obra era catastrófica sería erróneo, ya que cuando uno observa las fotos que hay en su página web se da cuenta de que esta obra tenía un gran potencial, pero al momento de exponerla cae en una vindicación de lo anodino. Esto, teniendo en cuenta el hecho de que los objetos que presentó era lo que quedaba de las verdaderas piezas que formaban esta obra; reduciéndola a una muestra de residuos, no de arte.

—Gabriela Valentina Quintero Rojas

## La pérdida de fe en la autoconciencia

*Todo arte después de Duchamp es conceptual por naturaleza porque el arte sólo existe conceptualmente.*  
Joseph Kosuth.

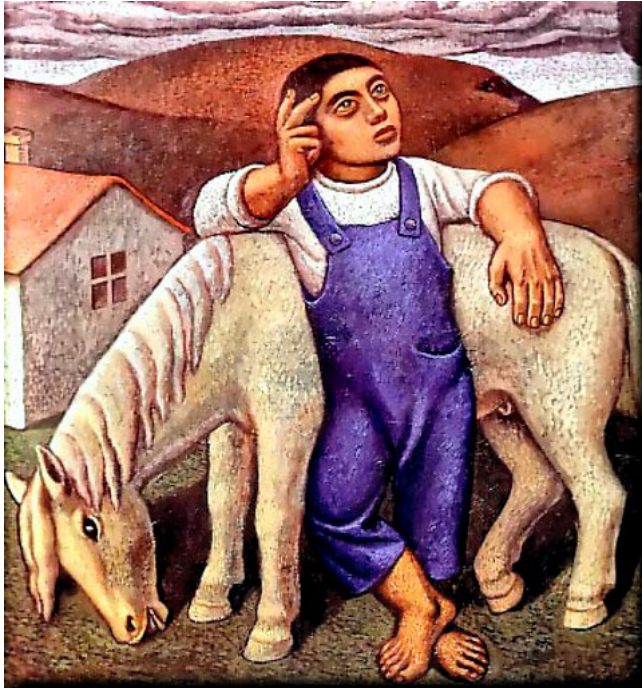
Posiblemente, con el nuevo nivel de conciencia que adquiere el arte contemporáneo, los artistas tienen la libertad de hacer arte que esté al servicio de la nada, es decir, sin ningún propósito o por cualquier propósito que deseen. Esta autoconciencia del artista, ya sea social, de espacio, de técnica o de concepto, hace que no haya una unidad estilística contemporánea. En otras palabras, Danto diría “en contraste con el modernismo, no hay nada parecido a un estilo contemporáneo”. Todo esto me lleva a pensar en la exposición “Espacios ambientales” de 1968. Bajo la dirección de Marta Traba, el Museo de Arte Moderno de Bogotá le abrió las puertas a la idea de Álvaro Barrios, inspirada en una exposición italiana en el antiguo pueblo de Foligno. Entonces, del 10 al 23 de diciembre, participaron artistas como Ana Mercedes Hoyos, Santiago Cárdenas, Feliza Bursztyn, Víctor Muñoz y Bernardo Salcedo, bajo los siguientes parámetros: lo que el espectador busca nunca lo encontrará y que solo encontrará lo que no busca y ni siquiera sospechaba. Cabe resaltar que la noche de la inauguración dos estudiantes de la Universidad Nacional, en un acto de vandalismo, destruyeron un par de obras y lanzaron tarjetas con la frase “un arte para el pueblo y no para los burgueses”.

La obra presentada por Bernardo Salcedo llama mi atención. El arquitecto y artista se apropió de los baños del Museo de Arte Moderno y puso una ficha técnica con su nombre. Como lo hemos visto en sus obras posteriores, todo tenía que ser blanco y esta no era la excepción. Cuenta Álvaro Barrios en su libro *Orígenes del arte conceptual en Colombia* que el baño estaba impecable y blanco de arriba a abajo. A juicio personal, lo presentado por el artista deja de ser una obra y es más un gesto de rebeldía. ¿Quiere acaso quitarle la utilidad y darle un significado renovado? Además de lo poco original que esto resulta, termina por ser ingenuo e innecesario, teniendo en cuenta el marco de la exposición. Cada tiempo trae su propio arte y cada arte tiene su tiempo, es decir, si bien el acto de rebeldía tuvo buena fortuna crítica, es un acto que se hace desde la década de los años 20. Aunque en muchos casos el arte contemporáneo no necesita más un objeto sino concepto, este gesto de Salcedo raya con el hilo conductor de la exposición al no crear ni recrear un espacio. Está mandado a recoger pensar que, con sus obras, Salcedo se burla del espectador. Con su gesto, el arte deja de ser práctico, plástico, y no responde a las necesidades sociales de la conciencia que el artista podría manifestar. Teniendo en cuenta lo anterior, esta obra, además de insulsa y aburrida, es insuficientemente propositiva y original. En todo caso, es claro que este acto rebelde quedará en deuda con la posterior desmaterialización del arte en Colombia propuesta con éxito por el mismo Salcedo.

—Daniela Osorio



## Un indígena, un burro y un cálido paisaje



*Un muchacho, un caballo, y un paisaje sombrío*  
1939  
Luis Alberto Acuña

La obra *Un muchacho, un caballo, y un paisaje sombrío* de 1939 del pintor colombiano Luis Alberto Acuña (1904-1984) es una pintura incómoda, donde el ojo busca sin resultado encontrar las proporciones, las distancias y la concordancia de la misma. La obra parece un error de perspectiva no intencional, como de alguien que no tiene una formación académica que le de pautas para captar la realidad, observación que dista del escenario del artista. Así mismo, se habla en términos de error debido a que la obra no trata de hacer énfasis en dicha desproporción como punto clave de su desarrollo, sino más bien parece ser el resultado de la falta de experiencia de un ojo entrenado.

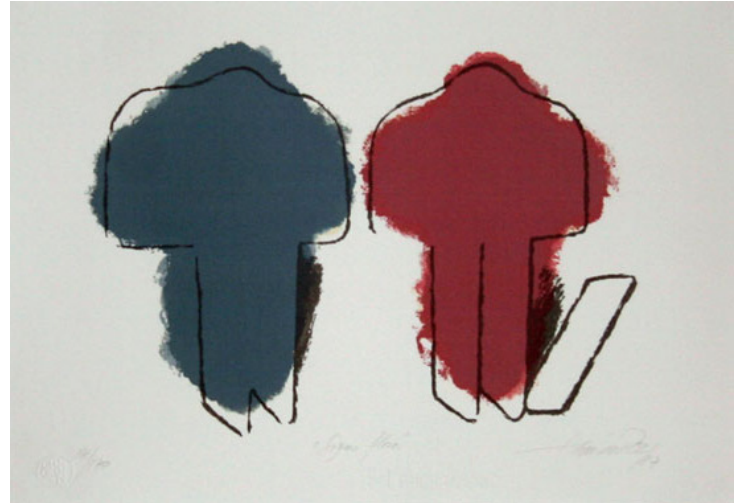
*Un muchacho, un caballo, y un paisaje sombrío* es una obra que pertenece al periodo del grupo Bachué, del cual el artista hizo parte. En ella se ven ciertos sentidos del expresionismo del grupo, como la exageración de los rasgos con tintes de indigenismo como los ojos rasgados y los pómulos salientes. Sin embargo, para este caso, la alteración de proporciones en los personajes tienden a ser relacionadas con un aspecto más animado dando al muchacho aspecto de gigante o a un caballo que sin tener el título como referencia se pensaría que es más cercano a un burro pequeño. Esta percepción también es dado en cierto punto por las dimensiones aparentemente reducidas de la casa que termina siendo un elemento comparativo de tamaños entre los elementos en la pintura. La carencia de proporciones lleva a percibir una sensación de planicie en el recuadro donde los elementos de la pintura parecen crecer intentando ganar protagonismo dentro del lienzo; así mismo, la obra no busca más allá que ser un paisaje de aquel que mira sin observar, sin aparente interés por la temática, los problemas o características de la situación, valores básicos del grupo Bachué. La pintura es la imagen de un muchacho, un caballo, y un paisaje "sombrio". Con respecto a lo sombrío del paisaje, esto es dudoso, debido a que en principio la limitada paleta de colores en tonos ocres y marrones lleva a una calidez que a la vez intentan diluir la incipiente diferencia de planos. Sin embargo, para llamar sombrío el paisaje se debe interpretar que la falta de vegetación dentro del paisaje puede tener una razón que implica tener que pensar en ello como tenebroso, pero sin esta interpretación lo sombrío no llega a ser trascendente en el marco de la pintura.

Finalmente, el puntillismo de Acuña o mejor su "Tachismo" que insinúa la técnica de usar el lado plano del pincel en toques más o menos amplios o largos<sup>1</sup> logra enfatizar en la planicie de la obra antes mencionada. La técnica uniforma los elementos al intentar que la obra parezca una unidad compositiva lo que provoca de cierto modo lo contrario. El punto en común de la obra termina en la técnica, pues los elementos solo batallan entre sí dentro de la composición que reitera la incomodidad al observar la obra, donde el ojo solo busca solucionar dichos errores aparentemente intencionales pues para ser accidentales el artista no tendría que olvidar su formación académica.

—Daniela Reyes Tobón

<sup>1</sup> Luis Alberto Acuña. (n.d.). Revisado en Noviembre 28, 2017, de <http://villaleyvanos.com/autres/informacion/historia/acuna/html/00.htm>

## Signo Flora



*Signo Flora*  
1987  
Manuel Hernández

Manuel Hernández nació el 1928, es un artista colombiano, estudio Bellas Artes en la universidad Nacional y completó sus estudios en Chile. Durante algunos años vivió y estudió en Europa y Norte Americana donde tuvo la posibilidad de aprender diferentes estilos artísticos de la época. En los años 60, Hernández comenzó a probar con nuevos estilos artísticos, sintiendo una particular atracción hacia la producción de obras abstractas, que lo llevo a abandonando un estilo figurativo que había desarrollado en sus primeros años. Durante 1963 y 1966, se observa el comienzo de una búsqueda intensa en sus obras, la cual lo llevo a conformar el color de las superficies por medio de muchas texturas, que alcanzaban concentraciones cada vez más definidas e interesantes. Sus obras se caracterizaron por el uso de un desgarramiento total de la forma, donde jugaba una gran variedad de figuras geométricas complementadas y resaltadas por fondos neutros. Cabe tener en cuenta que el trabajo de Hernández se trató de una evolución continua, lo cual le permitía hacer variaciones a su estilo y experimentar con nuevas técnicas y formas. Por otra parte, las formas básicas de las obras de Hernández, como óvalos y rectángulos, poco a poco toman mayor protagonismo. Su obra *Signos y leyes* de 1981 es un claro ejemplo de la hábil integración que logra Hernández entre el elegante lirismo de la obra y el control del color y las formas plásticas. Desde entonces y hasta el día de su muerte, las pinturas del artista se desarrollaron con extraordinaria coherencia.

Sin embargo, la obra *Signo Flora* de 1987 rompe drásticamente con esa coherencia que comenzaba a resaltar en las obras del artista colombiano, siendo esta la peor de todas. La pintura presenta dos formas similares, cada una complementada por un color, ya sea azul o rojo, mientras que en un intento por darle más ambiente y profundidad, utiliza un par de manchas negras al borde de las figuras. A primera vista, la obra presenta una imagen contundente y directa, que intenta insinuar un aura serena y tranquila gracias al sutil manejo en las líneas y el color, pero al analizarla con más cuidado, la composición tiende a ser más rígida y plana en comparación con otras obras. Los signos que aparecen en la composición no generan la sensación de flotar sobre un fondo, ni juega con los colores para generar que los cuadros resulten vibrantes y luminosos, como se podía apreciar en otras obras. Pese a tener un contorno difuso, principalmente en las zonas donde utiliza el color con un borde impreciso, la obra no genera la sensación de desenfoque o de sombra. En este caso, el juego entre el signo y atmósfera no es coherente dado que las formas no parecen coordinar con el intento de dar la sensación de profundidad o desenfoque, y por el contrario, ambos elementos parecen interponerse entre sí. Esto se debe básicamente, a que los colores intentan difuminarse en los bordes, pero internamente carecen de tonalidades que den vitalidad, y en consecuencia la obra se vacía. Por otra parte, las líneas definidas que se utilizan en las figuras, intentan fundirse con el manejo del color, pero terminan impidiendo que la obra produzca la sensación de vibración entre ambos elementos. En conclusión, la superposición de unos contornos delineados, junto con el vago intento del color por dar la sensación de desenfoque, le impide a la obra lograr una bidimensionalidad atractiva e interesante.

Al comparar *Signo Flora* (1987) con *Formas superpuestas* (1969), vale la pena resaltar que en ambas existe un interés en difuminar los bordes de las figuras o las zonas con color, para generar una esencia vibrante, que se vio reflejada en sus estudios analítico de los contornos y bordes que han sido fundamentales en sus obras. Sin embargo, con la primera obra, la composición de los signos dan la sensación de estar pegados al fondo, mientras que las capas en vez de generar vibraciones y movimientos, se reducen al mínimo, lo cual genera que la obra se vea plana y cruda. En el caso

de la segunda obra, sí hay una serie de argumentaciones en las capas superpuestas, en los tonos saturados, en la vibración y el movimiento, que demuestra cómo el artista da una capacidad de precisión de síntesis y emoción.

Manuel Hernández creó un universo pictórico inspirado en figuras geométricas expuestas de una forma poética y sensorial. Sin embargo, la obra *Signo Flora* es vacía y carente de la vibración o serenidad entre el juego de colores y capaz. Los ejercicios en sus obras, que usualmente representaban tranquilidad y un estado de meditación, pierden coherencia dentro de la obra, y se confunden entre los símbolos y colores que no generan ni parecen expresar sentimiento o sentido alguno.

—Johanna Benavides

## ¿Hasta qué punto es válido llegar con la excusa de que es arte?



*Mugre*, 1999  
Rosemberg Sandoval

*Mugre*, es un performance realizado por el artista colombiano Rosemberg Sandoval en 1999, pero el cual ha repetido en numerosas ocasiones. Consiste en una acción de desplazamiento llevada a cabo por el artista con un indigente al hombro, desde la calle de la ciudad hasta una de las salas del Museo de Arte Moderno. Una vez el artista entra al museo, utiliza al indigente o habitante de la calle (todavía sobre el hombro de Sandoval) para rayar las paredes del museo, como si se tratara de un “trapo sucio” (como lo describe el mismo artista); posteriormente, ubica a esta persona sobre una plataforma de madera blanca, lo agarra de los pies y empieza a “escribir” sobre esta jalándolo despectivamente. Una vez Sandoval termina su acción, sale del museo al lado del habitante de calle.

Ahora bien, es claro que las obras de Sandoval ciertamente no son contemplativas, bellas o estéticas; es claro que lo que realmente le importa es el trasfondo de los materiales, lo que se esconde detrás de estos, más allá de lo que realmente termina siendo la obra. Pero, ¿es realmente necesario?, ¿es esta una justificación válida para las acciones desarrolladas por el artista?

Partiendo de la descripción de la obra resulta posible llegar a establecer que los principios tanto éticos como morales del artista, de la sociedad y del público que consume esta obra son inexistentes. Es una obra que realmente se queda corta en cuanto a lo que se desea plantear. Se presenta una total deshumanización y denigración de un ser humano, solo por vivir en unas condiciones mucho menos favorecidas, solo por vivir en la calle. ¿Es esto realmente una justificación para que Sandoval instrumentalice y lo utilice como un objeto, como un pincel, un trapo sucio, y después lo deseché como si esta persona realmente no valiera nada? Definitivamente no; hay más formas en las cuales expresar algo sin llegar a tal grado de necesidad de rebajar a una persona, de instrumentalizarla.

Pero aún más desconcertante es la idea a partir de la cual “nació” la idea de este performance. Sandoval expresa la idea de arrastrar un CADAVER de un preso político sobre la Plaza de Bolívar de Bogotá, pero explica que, por razones de seguridad, no pudo llevarlo a cabo y se quedó como una idea más en una de sus libretas. Para el artista no es suficiente la acciones llevadas a cabo con el indigente, sino que buscaba llegar a un nivel aún mayor de deshumanización.

Por otro lado, en entrevistas hechas a Sandoval, se le ha preguntado sobre la

efectividad de los cuestionamientos que se le hacen a la sociedad desde el campo del arte, a lo que él ha respondido que no sabe que tan efectivos pueden llegar a ser ya que la historia del arte no va de la mano con la historia de la sociedad; y que mientras puede que sí exista una proporcionalidad, ésta no es directa entre la obra que se produce y la sociedad en la que se da, sino entre la vida del artista y la obra. Entonces, dejando de lado el morbo de su performance, realmente ¿Cuál vendría siendo el sentido e intencionalidad de esta obra, si no se está buscando una respuesta sobre la sociedad que la origina? ¿Qué sentido tiene llegar a ese punto? “Querer representar o expresar algo” no justifica dejar de lado los principios éticos.

—Manuela Peña Delgado

## La ley del menor esfuerzo



*Colombia Coca-Cola*  
Antonio Caro, 1976

Antonio Caro presentó en 1976 su obra *Colombia Coca-Cola*, hecha en esmalte sobre lata, con un tamaño de 100 X 76 centímetros. La obra es atractiva a la vista y está hecha de tal forma que, a pesar de que la palabra escrita sea una (Colombia), el recuerdo inmediato que venga a la mente del observador sea el de la marca de Coca-Cola, creando así una relación entre estas dos palabras. Este producto juega un papel importante en la sociedad y al mismo tiempo es representante del mercantilismo y la dominancia de un país sobre otro, permitiendo que la sociedad colombiana pueda identificarse con una marca extranjera.

La obra de Caro expresa un discurso claro que no necesita mayor explicación, no porque sea una excelente obra que lo diga todo, sino porque es una de las críticas más comunes que se han hecho sobre el mercantilismo y el capitalismo.

Caro ejerce la ley del menor esfuerzo no sólo por el discurso reusado que da, sino también mediante la elaboración de la pieza, pues como él mismo aclara en un antrevista, la obra fue mandada a hacer, entrevista donde relata también que fue alguien más quien le dio la idea de utilizar la Coca-Cola en una de sus obras. “Los jóvenes saben mucho y hacen poco” afirma Caro en la misma entrevista, pero no parece que usar argumentos absolutamente gastados, usar ideas dadas por alguien más y mandar a hacer una obra sea saber y hacer mucho, o algo.

Es curioso cómo una obra cuya estética y discurso es común para el espectador causa tanto impacto en la industria del arte y lleva a este artista a ser reconocido a nivel mundial; debe ser gracias a la similitud que esta pieza tiene con la publicidad del producto criticado, por lo que seguramente Caro le debe el éxito de su obra a Coca-Cola.

Al parecer, la decisión más difícil (tal vez la única a parte de hacer la pieza) que Caro tomó en esta obra fue el si ponerle punto o no a la *i*. Decisión que, al fin y al cabo, no fue tan complicada, pues como él no usa puntos en sus obras entonces la obra tampoco los tendría. Caro usa una analogía diciendo que esta pieza sería su proyecto de grado, ya que no terminó la universidad y es su obra más representativa. Qué irónico que la tesis de grado de una artista sea mandada hacer con ideas reusadas, diálogos gastados y estéticas replicadas, donde el único sello del artista es el punto inexistente de una *i*.

—Sara Leire Leuro



## Abrazos por la paz



Los abrazos

2017

María de la Paz Jaramillo

Durante el proceso de creación, e incluso antes de empezar, un artista tiene claro un objetivo y un mensaje que quiere transmitir. Sin embargo, en algunas ocasiones, por cuestiones de materialidad, técnica e intervención espacial, no se consigue este objetivo en plenitud. Por ende, la obra de arte puede llegar a ser insuficiente.

La mediocridad se define como aquella cualidad de un individuo que no es capaz de realizar una actividad o trabajo de manera satisfactoria y que no se esfuerza para que esto sea apreciado por la colectividad. Además, un objeto es mediocre cuando no cumple con los estándares de calidad impuestos y, por ende, no puede llevar a cabo las actividades para las que fue diseñado. En términos artísticos, la insuficiencia se centra en la “ley del mínimo esfuerzo” es decir, mantenerse en un estereotipo y no salir de ahí, no experimentar. Si se puede destinar la menor cantidad de recursos y tiempo en una obra y se considera que se ve “medianamente bien” estará “terminada”; esta es la mentalidad de un artista mediocre, por ende, tenderá a realizar trabajos pobres. Sin embargo, más que estos aspectos, una obra se vuelve insuficiente cuando cae en lo común, además cuando se sustenta la obra de una forma vana.

La artista María de la Paz Jaramillo, realizó una serie de catorce cuadros que tituló *Los abrazos*, que nació de una visión optimista de la artista frente al proceso de paz en Colombia. Cómo lo plantea la revista *Jet-Set*: “María de la Paz Jaramillo apuesta a que el proceso de la paz en Colombia tendrá un final feliz, al igual que las telenovelas mexicanas que la cautivan desde hace años y a las películas de Hollywood de oro que aún influyen en su colorida obra.”

Aun cuando es una visión alentadora del país, es mediocre. La simple comparación que hace la artista de un tema tan serio como la guerra en el Colombia frente a una telenovela mexicana, es ridícula. María de la Paz utiliza argumentos débiles frente a la sustentación de su obra, mostrando insuficiencia. Jaramillo ha dicho: “el mensaje político de mis cuadros se camufla entre estos personajes delirantes, apasionados y llenos de color [...] No es la primera vez que pinto gente abrazándose. Antes aparecieron en la serie de los amantes y bailarines. Son abrazos de seres humanos que se quieren. Muchos de personas cercanas y otros sacados de revistas, periódicos, la televisión e internet. Lo digital me inspira.” Es evidente que no se ha logrado el propósito de la artista, el mensaje político no es suficientemente claro.

— Doris Andrea Páez Muñoz

## Lo inconcluso de “los ojos del alma”

Luego de analizar la obra *Ojos del alma* de Patricia Eugenia Vesga Sabogal, se puede expresar un punto de vista en contra del ideal que se presenta. Según la revista *Historik*, en sus obras ella siempre ha tratado de expresar su vida o sus pensamientos, aunque esto no se presenta en el grupo de pinturas del que se habla acá. Esto debido a que se da una “explicación” de la obra mencionando una comparación entre el ojo humano versus el ojo animal, según comentó la artista en un blog de arte llamado “josefina digital”, algo que realmente no se ve en las pinturas.

Muchas personas declaran que la obra es increíble, como lo hace Mireida Guedes o los escritores de “mi arte galería”. Mireia Guedes comentó en un blog de arte considerar la magnificencia de este trabajo por el contraste del ojo con los colores, puede que haya argumentos a su favor de este tipo, claramente más especificados. Pero realmente dicha obra no evoca la exaltación que tanto comentan, y mucho menos se puede considerar una obra innovadora. ¿Por qué se toca este punto? Bueno, se sabe que la representación de los ojos como las puertas o espejos del alma han sido comúnmente usados. Por ejemplo la obra de Pavel Guzenko (artista ucraniano), que consiste en captar la esencia del ser humano en la pintura semirrealista de un ojo.

La demostración de arte va más allá de expresar algo que otras personas han intentado anunciar a priori, pues ¿de qué sirve mostrar lo mismo de una manera

supuestamente diferente?, Más aún siendo tan explícito como se nota en el nombre y la obra misma. Resulta poco retador para el espectador descifrar el mensaje de la pieza.

Hay que tener en cuenta el uso de los colores para avivar la expresión del ojo. En la revista *Historik* se menciona que las piezas pueden calificarse como abstractas, dado que hay un contraste entre la técnica de formación del ojo y las manchas de colores de la que sería la piel del rostro. Es notable que las técnicas de la artista son impecables, pero no por contrastar éstas pueden agrandarse la idea de que sea una representación artística, y tampoco que califique dentro de la categoría de abstracto, cuando lo que se muestra es realmente comprensible y no presenta algún tipo de reto para encontrar una figura u orden. Esto la hace muy diferente a la obra de Opas Chotiphantawanon, a quien se le atribuye la obra *Textura de ojos turquesa de la pintura de colores*, quien utiliza el contraste de colores junto con las texturas de este para representar de una manera no común un ojo. O también está el ejemplo de la obra de Miguel Ángel Reina Infantes, quien se enfoca en pintar una mirada realista que da bastate expresividad al personaje. Como último ejemplo también se puede mostrar la obra de Olesya Karakotsya, donde se puede apreciar que tiene un notable estilo abstracto que logra resaltar un ojo dentro de un contexto figurativo.

Si lo que se quisiese presentar en la obra es la vida y pensamiento de la artista, se ve una idea desbordada o incluso divagada, pues no es el color lo que la representación, no se ve un contraste entre el humano y el animal, mucho menos una expresión sentimental que supuestamente se intenta lograr a partir de la luz de la pintura y la técnica. Aunque el uso de la habilidad para pintar es notoria, no logra lo propuesto, hace falta resaltar o buscar una mejor forma de demostrar cualquiera de las ideas planteadas, ya sea el sentimiento personal o la comparativa con animales.

— Valentina Bautista Rojas

## Combinaciones



Combinaciones

Gustavo Niño, 2009

Acrílico y óleo sobre lienzo.

50 x 50 cm

*Combinaciones* es una pintura minimalista, que hizo parte de la exposición *Alta decoración* en la galería Jenny Vila en Cali, 2011. Aquí, Gustavo Niño llevaba el pensamiento industrial y decorativo a la pintura tradicional, presentando las pinturas industriales que se usan para decorar los lugares cotidianos, como recurso posible para ser utilizado en obras de arte. Entonces, se vuelven importantes los materiales, el uso de estos y la expresión de la forma, más no la expresión del artista y lo que pudiera hacer sentir esta obra a los espectadores.

Franjas horizontales verdes y moradas, de esto consiste la obra, nada más allá de lo puramente visual. Rayas expresadas de una manera despreocupada y con bordes secos que se asemejan a una camiseta de rayas. Son simples líneas de color que no nos cuentan nada, líneas que cualquier persona podría realizar y aun así daría el mismo resultado: una obra vacía. Aunque se relacione con la idea de plantear la decoración como naturaleza de la pintura, ciertamente no reflexiona y no hace indagar al espectador acerca de la obra, solo la presenta como un verde y morado que se repiten sucesivamente combinándose entre sí, puestos en un lienzo de una galería.

Si buscamos definir esta obra dentro de alguna corriente artística, podría ser minimalista respecto a que solo reproduce lo esencial, haciendo uso de elementos básicos como la línea y colores puros, además de darle importancia a la expresión a la forma. También podría ser arte experimental pensado desde el material. Pero qué se puede aplaudir de estas formas de arte, si bien éstas no piensan en la obra como parte de una relación con un público, un público que debería sentir algo gracias al arte.

— Laura Alejandra Jiménez