



# UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO

INSTITUTO DE ARTES  
LIC. EN ARTES VISUALES

## **LO INFANTIL: DE LO PICTÓRICO A LO EXPERIMENTAL PRODUCCIÓN PROPIA EN ARTES VISUALES ENTRE 2011 Y 2016**

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
**LICENCIADA EN ARTES VISUALES (ÉNFASIS ESCULTURA)**

PRESENTA:  
**SARAI MIREL LOHORA ORTA**

DIRECTORA DE TESIS:  
**DRA. MIKI YOKOIGAWA**

SINODALES:  
**MTRO. ERIC REYES LAMOTHE**  
**MTRO. GUSTAVO ORIBE MENDIETA**  
**MTRA. ROSA MARIBEL ROJAS CUEVAS**  
**MTRA. GISELA IVONNE CÁZARES CERDA**

BECARIA DEL CUERPO ACADÉMICO:  
**“ PRÁCTICAS VISUALES EN EL ARTE ACTUAL ”**

MINERAL DEL MONTE, HGO., A 23 DE AGOSTO DE 2018.



**Mtro. Julio César Leines Medécigo**  
**Director de Administración Escolar UAEH**  
**Presente.**

Con fundamento en el Artículo 37 de la Ley Orgánica y Artículo 51 Fracciones III, VI y IX del Estatuto General de la Universidad, por medio del presente, le comunico que la egresada **Sarai Mirel Lohora Orta**, concluyó bajo mi dirección el proyecto de Titulación de la Licenciatura en Artes Visuales con énfasis en Escultura: "Lo infantil: de lo pictórico a lo experimental. Producción propia en Artes Visuales entre 2011 y 2016" bajo la modalidad de tesis. Después de revisarlo en reunión de sinodales, se ha decidido autorizar la impresión del mismo, hechas las correcciones que fueron acordadas.

A continuación se anotan las firmas de conformidad de los integrantes del jurado:

PRESIDENTE	Mtra. Erika Liliana Villanueva Concha
SECRETARIO	Lic. Dania Santos Ramírez
PRIMER VOCAL	Mtro. Eric Reyes Lamothe
SEGUNDO VOCAL	Mtro. Gustavo Oribe Mendieta
TERCER VOCAL Y	
ASESOR DEL TRABAJO	Dra. Miki Yokoigawa
PRIMER SUPLENTE	Mtra. Rosa Maribel Rojas Cuevas
SEGUNDO SUPLENTE	Mtra. Gisela Ivonne Cázares Cerda

*e.veyeslamothe*  
*[Signature]*  
*[Signature]*  
*[Signature]*

Sin más por el momento aprovecho la ocasión para enviarle un cordial saludo.

Atentamente  
**"Amor, Orden y Progreso"**  
 Mineral del Monte, Hgo., a 23 de agosto de 2018.

**LIC. ERIKA LILIANA VILLANUEVA CONCHA**  
 DIRECTORA

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO  
 DIRECCIÓN DE ADMINISTRACIÓN ESCOLAR  
**TITULACIÓN**  
 DÍA 31 MES Ago AÑO 2018  
 RECIBIO:  
 NOMBRE: Sarina  
 FIRMA: *[Signature]*

C. c. p. Archivo



EN EL MARCO DEL XV ANIVERSARIO DEL INSTITUTO DE ARTES



Ex Hacienda San Cayetano S/N  
 Mineral del Monte, Hidalgo, México; C.P. 42130  
 Teléfono: 52 (771) 71 720 00 Ext. 4440 y 4441  
 ida@uah.edu.mx

[www.uah.edu.mx](http://www.uah.edu.mx)

## **Agradecimientos**

A Dios,

A mi madre: Teresa Orta Álvarez  
mis hermanos: Roberto Carlos y Omar  
y Mario Martínez Corral  
por su apoyo incondicional.

A mi directora, sinodales y asesores:  
Miki Yokoigawa  
(Editor de texto) Eric Reyes-Lamothe  
(Asesor de diseño) Gustavo Oribe Mendieta  
Maribel Rojas Cuevas  
Gisela Cázares Cerda  
Mario Maldonado Reyes  
Brian Arturo Mora  
por sus importantes observaciones y comentarios.

A mis maestros, especialmente a:  
Gabriela López-Portillo Isunza  
Enriqueta Manzo Olgún  
Gabriel Téllez Márquez  
Hermann Ramírez Aguirre  
David Pérez-Becerra  
Miguel Ledezma  
Esther Leal  
por sus valiosas enseñanzas en las artes y en la vida.

A la "Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo"  
"Universidad de Monterrey"  
"The University of Texas at San Antonio"  
por mi provechosa estadía.

A los Cuerpos Académicos:  
*"Prácticas visuales en el arte actual"*, por haberme beneficiado  
con Beca de Titulación y apoyo en mi investigación  
Y *"Arte y contexto"*, por su amable colaboración en mis proyectos.

A mis amigos y colegas, especialmente a:  
Lilian Álvarez, Edgardo Lira, Pan Wei, So Man Ng.

A los niños, pintores y teóricos; vivos y muertos  
que conforman este estudio.

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>1</b>
<b>Capítulo 1: La representación infantil en las expresiones visuales</b>	<b>6</b>
<b>1.1 Imágenes de la infancia: la identidad mediada</b>	<b>8</b>
1.1.1 Las representaciones infantiles en el mundo antiguo	11
1.1.2 Los niños en las representaciones divinas	19
1.1.3 La tradición del retrato infantil: la vida que retrata	30
Conclusiones	54
<b>1.2 Los niños retratados en las expresiones visuales de la actualidad</b>	<b>56</b>
1.2.1 El cuerpo y la habitación: la intimidad del niño retratado	57
1.2.2 La gestualidad del niño en las representaciones pictóricas	62
1.2.3 El niño resistente a la tradición escultórica	71
1.2.4 Falsas apariencias: instalaciones	82
1.2.5 El dulce como material artístico en la representación de lo infantil	86
Conclusiones	89
<b>Capítulo 2: Desarrollo de obra propia en torno a lo infantil</b>	<b>91</b>
<b>2.1 Representaciones bidimensionales: dibujo, pintura y digital</b>	<b>93</b>
2.1.1 <i>Inocencia de la mirada</i> . Retratos aislados	97
2.1.2 <i>En la habitación</i> . El infante presentado	111
2.1.3 <i>El juego de vida</i> . Collage digital	116
<b>2.2 Representaciones tridimensionales: modelado, vaciado, talla e instalación</b>	<b>120</b>
2.2.1 <i>El adulto fragmentado</i> : materiales estables	123
2.2.2 <i>El origen</i> : exploraciones plásticas y formales	129
2.2.3 <i>El desarrollo</i> : respuesta a los materiales tradicionales	136
2.2.4 <i>La construcción</i> : Cubo gris, una obra de sitio con materiales específicos	146
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>153</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>156</b>
Sitios web de referentes visuales	159
Índice de imágenes	160

## INTRODUCCIÓN

La presente tesis, de carácter teórico-práctico, pretende aproximarse a la representación de la niñez en las artes visuales, indagando entre diferentes expresiones artísticas tanto bidimensionales como tridimensionales. Al mismo tiempo, analizo mi producción artística en este tema durante mis estudios en el Instituto de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, comprendidos entre el año 2011 y 2016.

La primera parte de esta investigación se enfoca en las representaciones pictóricas y escultóricas del tema de lo infantil con el fin de trazar una historia del niño representado. Las obras comprendidas en el primer capítulo se clasifican en: *a)* desde la antigüedad al siglo XIX, abordando tanto arte occidental como mesoamericano (más tarde Nueva España y su posterior estado mexicano), y *b)* análisis del niño en las obras de arte contemporáneas, considerando artistas multinacionales.

El segundo capítulo aborda mi obra propia, misma que agrupo en dos secciones: representaciones pictóricas y tridimensionales. En ella enuncio mis consideraciones acerca de la imagen del niño y mis experimentaciones plásticas en su representación. De este modo, el primer capítulo integra el sustento teórico y el segundo capítulo se enfoca en mi producción en artes visuales.

Las consideraciones en la elección de las diferentes imágenes de niños que comprenden este estudio en su marco histórico fueron en dos sentidos: primeramente, incluir las obras más representativas de cada época; y por otro lado, indagar imágenes menos típicas. Haciendo hincapié en la técnica empleada. Lo anterior con el objetivo de examinar si las consideraciones



sociales alrededor de los niños se relacionan con su modo de representación y en un segundo momento, ¿cómo se relaciona la obra contemporánea a la obra de épocas anteriores? ¿con qué enfoque, qué materiales y qué técnicas?

El niño en las representaciones visuales del mundo antiguo de occidente y Mesoamérica se presentaba poco frecuente y a modo de ícono u objeto, pues atendían a un uso ritual. En el arte griego y grecorromano también se supuso una mínima consideración de la figura infantil en comparación con las adultas. En algunos casos, la figura infantil sirvió de apoyo estructural y a fin de enaltecer al cuerpo adulto. ¿Es posible encontrar singularidades, excepciones a los datos? Desde el paleocristiano y hasta el siglo XVII la imagen infantil que predominaba era la figura del divino niño en brazos de su madre, María. Más adelante se encontraría aislado, sin compañía, y popularizado entre las familias de fe cristiana de Europa y Nueva España. A la anterior mención del divino niño encontramos excepciones pictóricas que presentan al niño en su naturaleza humana en actividades recreativas, ¿qué nos dice esto?

El siglo XVII en Europa marcó el inicio de la tradición pictórica del retrato infantil dirigido a la realeza. Artistas como Diego Velázquez y Juan Pantoja de la Cruz pintaban niños que mostraban buenos valores religiosos, familiares y ostentosa; Bartolomé Esteban Murillo por su parte, retrataba niños en condición de pobreza. La posterior burguesía del siglo XVIII anhelaba retratar a sus niños con gran ostentosa, añadiendo a la pintura un carácter de inocencia, producto de las primeras consideraciones de la infancia y los derechos del niño expuestos por Jean-Jackes Rousseau. Tales ideas son evidentes en las obras de Auguste Renoir y Francisco de Goya; por otro lado, la obra de Antonio Mancini retrata al niño en condiciones laborales. Las diferencias clasistas se trasladan a la Nueva España donde



los cuadros de castas muestran a niños en actividades según su procedencia: así mientras algunos tocaban el violín, otros eran aguadores.

El cuerpo del niño se tomaría en un constructo vulnerable a las conveniencias sociales. La intimidad del niño desnudo sería explorada bajo la idea victoriana del niño como símbolo de la pureza, de la inocencia y de la virtud. Surgen los llamados “*estudios del desnudo*”, mientras que el realismo social de Joaquín Sorolla muestra una problemática poco examinada en torno al cuerpo del niño en su escena titulada “*trata de blancas*”.

Hacia el siglo XX, la brecha entre los niños retratados seguiría ampliándose. Mientras algunos niños de familia acomodada eran retratados, otros luchaban por sus derechos laborales y otros más eran politizados, como el caso de los niños héroes en la batalla mexicana del 13 de septiembre de 1847, imagen popularizada por Porfirio Díaz para aumentar el patriotismo.

Ahora bien, ¿en qué sentido las obras de los artistas contemporáneos están relacionadas con las obras preciosistas de siglos anteriores? ¿qué aspecto del niño retratan en la actualidad? ¿con qué recursos plásticos? Cuatro aspectos principales se tratan en este estudio en torno a la representación infantil: el cuerpo, la habitación, la gestualidad y la manera de representación.

El cuerpo de los niños es un vehículo para mostrar su vida cotidiana, para mostrar la infancia como un momento universal de todos los adultos como la obra de Alain Laboile, que dista de la valoración victoriana del cuerpo infantil como símbolo de pureza. Su habitación es un espacio privado que se expone tal como es. La gestualidad en la pintura se aprecia en la obra de artistas como Gottfried Helnwein quien presenta sus niños victimizados y Salustiano García con su obra de niños armados y desafiantes. ¿Podrían estas representaciones relacionarse más a



las pinturas minoritarias de niños explotados que a las imágenes preciosistas de los niños de Velázquez, Renoir o Goya?

En la escultura distinguimos la obra de Gehard Demetz con sus niños desafiantes quienes se encuentran sobre un pedestal, elevándose a la altura de un adulto ¿reaccionaría así el niño tras carecer de reconocimiento propio en la escultura en madera de siglos anteriores? La escultura en mármol de Luigi Prevedel muestra a un niño quien murió ahogado tras intentar huir a la guerra actual en Medio Oriente, ¿hacia dónde va la escultura en mármol de figuras infantiles?

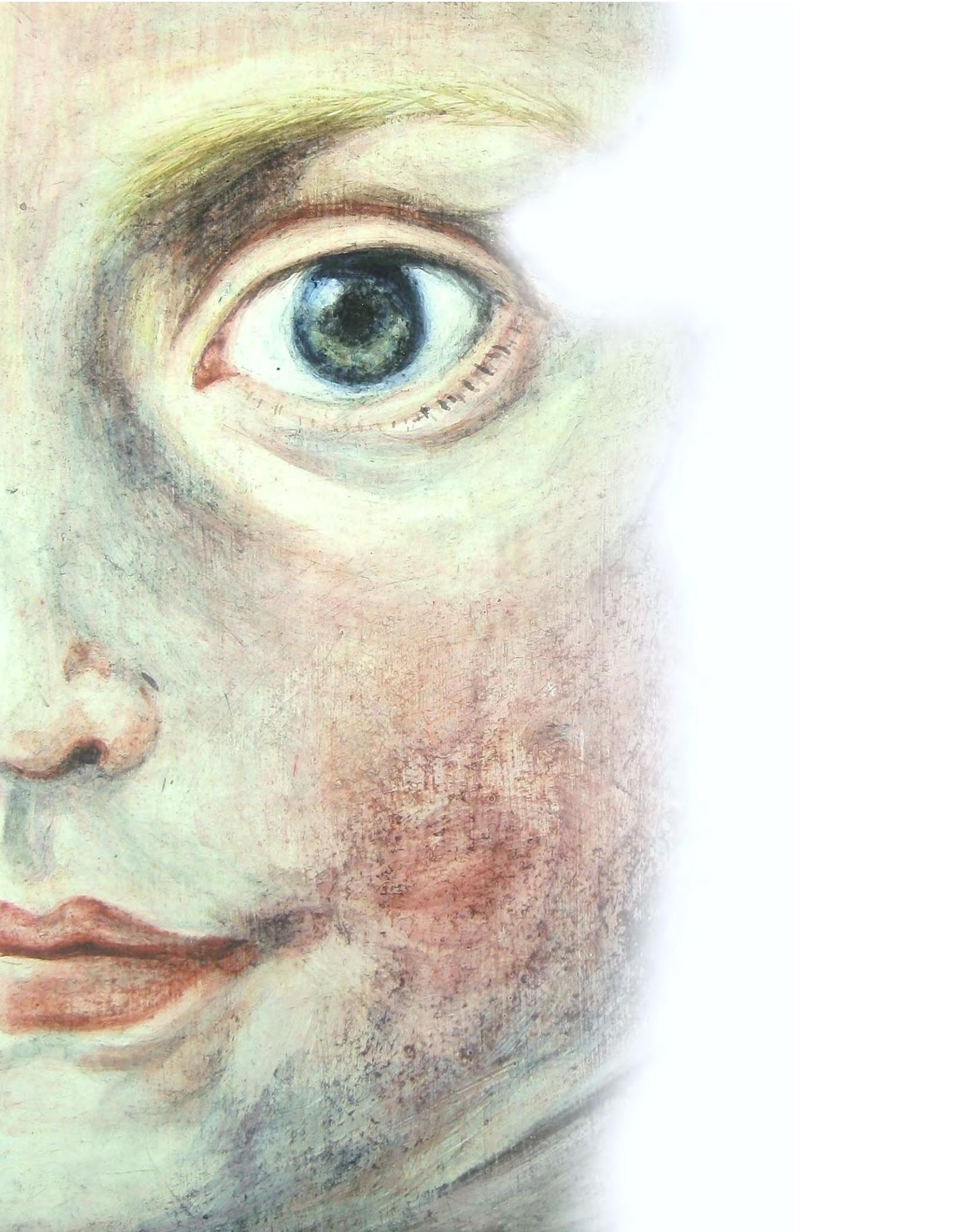
En las formas contemporáneas de la instalación, las obras de Laura Pernás y Rebeca Menéndez transfieren la infancia al espacio del espectador, presentando al niño como un ser vivo y presente. En las prácticas alternativas ¿qué medios y experimentaciones emplean los artistas actuales para abordar el tema de lo infantil? La obra de Nicola Freeman y Rosalía Banet emplean el dulce como elemento material, por medio de sus formas remiten a la infancia.

El tercer apartado aborda mi producción personal sobre el tema de lo infantil. En la primera parte de mi obra trato con niños aislados de su contexto principal y supongo prácticas en torno a la facilidad de su manipulación. Posteriormente, enuncio una hipótesis acerca del “*niño presentado*” –a partir del argumento de la presencia social del hombre y de la mujer, según John Berger en su texto “*Modos de ver*”– proponiendo que el posible papel del niño dentro de historia del arte ha sido presentar en su cuerpo y habitación las conveniencias sociales de su época, y que es gracias a las singularidades excepcionales a cada tiempo que la historia puede resistirse a ver sólo un lado preciosista del niño. Continuando con las obras expuestas en este apartado muestro una obra digital que a modo de collage imito el juego infantil como motivo y método creativo.



Las obras escultóricas de mi producción tienen una fuerte relación con el proceso de desarrollo del niño, y mi búsqueda personal incluye materiales y recursos visuales para representar tal desarrollo. Ante la tradición en escultura del cuerpo adulto como canon visual me dediqué a la fragmentación del cuerpo adulto para armar ensambles con sus diferentes partes, e incluso formar parte de nidos sobre los cuales se incubarán los infantes venideros. En un apartado posterior se contienen las experimentaciones plásticas y formales del dulce como material y precursor de obra para el tema de lo infantil. Por último, presento una instalación de sitio específico en un inmueble en construcción, con materiales vinculados a la construcción; un proyecto colaborativo envuelto en las subjetividades de los participantes. En mi caso, el estado en desarrollo de la construcción detonó obra donde el niño se presenta como un constructo social.





# CAPÍTULO 1

## La representación infantil en las expresiones visuales

## **1.1 Imágenes de la infancia: la identidad mediada**

La presente sección comprende el estudio del tema de la representación infantil a través de las expresiones visuales desde el prehistórico hasta el siglo XX. El objetivo será comprobar si las imágenes ofrecen una única historia visual del niño o si la imagen infantil es mediada, y en tal caso, identificar los factores que intervienen.

Este texto también propone identificar las transformaciones de la imagen del niño en distintos periodos de tiempo. Para ello en cada sección de obras se identifica su función en sociedad, su uso y distribución. Y en medida de lo necesario, se contempla el contexto social de los autores.

El estudio incluye cuatro momentos en que se muestran los presupuestos cambios y transformaciones de la representación infantil y que bien sirven para estudiar su evolución.

Primeramente, (1) las manifestaciones plásticas del prehistórico occidental y el Mesoamericano; una comparativa entre contextos históricos, recursos materiales y técnicos, y su mutua dificultad al identificar un individuo infantil. Posteriormente se analizan (2) algunas representaciones típicas del niño divino en el Occidente cristiano y en las divinidades de Mesoamérica. Más adelante, (3) la consolidación de la tradición del retrato infantil entre el barroco de occidente y las pinturas de la Nueva España, revisando el carácter privilegiado y profano de la imagen. Por último, (4) la imagen del niño de lo privado; del álbum familiar a la distribución pública y publicitaria.



### **1.1.1 Las representaciones infantiles en el mundo antiguo**

Las expresiones humanas del dibujo y la pintura se han presentado desde edad temprana en la historia de la humanidad. Dentro de cavernas occidentales que datan del siglo XI a. C. se encuentran motivos antropomorfos desarrollando una gran variedad de escenas rituales, bélicas y de actividades diarias. Entre tales escenas el infante no es una figura destacada ni en cantidad ni en posibilidades interpretativas.

#### ***Las figuras infantiles en Occidente antiguo***

El niño representado en el arte prehistórico occidental ha sido estudiado por investigadores del arte levantino<sup>1</sup> como Manuel Bea Martínez<sup>2</sup> y Lya Dams<sup>3</sup> quienes han señalado que su interpretación entre las figuras adultas deriva del problema de la identificación. Manuel Bea apunta algunas dificultades de la identificación de estas figuras. Primeramente, señala que la temática resulta complicada por la propia situación social de la infancia en las sociedades prehistóricas. Esto se manifiesta visualmente, en que la mayoría de los niños representados se encuentran acompañados de figuraciones femeninas, de modo que se encuentran íntimamente ligados a la maternidad. El niño tendría que hallarse solo para hablar de sí mismo.

Dams, señala que durante sus expediciones "de las cerca de 3000 representaciones humanas tan solo una se podría interpretar sin dudas como la de un motivo infantil" (Dams en Justel, 2012, p.36). ¿A qué se debe esto? Identificar a las figuras de infantes de entre aquellas adultas del paleolítico es un trabajo delicado, pues según Dams, a menudo la abstracción en las figuraciones y falta de dimensión espacial ha provocado la confusión de niños con cuerpos enanos. Ante la dificultad interpretativa, los investigadores se deben de valer de ciertas características formales para identificarlos. A continuación, se revisan brevemente dos escenas rupestres que contienen figuraciones infantiles en En Zoumaltac, (Tassili Tin-n-Ajjer) del Norte de África.

---

<sup>1</sup>Manuel Bea, investigador español del Arte rupestre pospaleolítico. Actualmente es uno de los especialistas más activos en el estudio del Arte rupestre del Arco Mediterráneo.

<sup>2</sup> Lya Dams, investigador del Arte rupestre paleolítico.

<sup>3</sup> Se entiende como arte levantino al conjunto de representaciones rupestres esencialmente pictóricas y de estilo naturalista, cuya distribución geográfica se centra en la mitad este de la Península Ibérica (Bea, 2012, pp. 32-36)

En el primer conjunto se puede identificar a dos individuos: primeramente, una figura femenina erguida hacia el costado izquierdo de la composición quien extiende ambos brazos frente a ella. La pintura no distingue indumentaria alguna; sin embargo, resaltan líneas curvas que representan rasgos sexuales femeninos. Abrazado sobre su espalda se distingue una figura delgada de menor dimensión (aproximadamente de la mitad del tamaño de la forma anterior), quien se ubica frontal a la escena, con sus extremidades abiertas. Con un brazo se sostiene al cuerpo adulto y con el otro brazo sujeta un objeto alargado, similar a una lanza.

La segunda escena se observa de derecha a izquierda y está conformada por tres individuos. Ellos dirigen su caminar hacia el lado derecho de la composición, cada uno con su brazo derecho flexionado frente a ellos y el otro brazo opuesto tras ellos. Así mismo, la fracción de piernas visibles se encuentra una tras la otra, características que permiten determinar que emprenden una caminata. Las dos figuras que van al frente de la actividad son de una estatura mayor, poseen indumentaria en la cabeza, semejantes a turbantes, muñequeras, y también se distinguen faldas desde las caderas hasta la media pierna. Tras ellos aparece un cuerpo delgado y de tamaño menor, su indumentaria se reduce a una falda corta y se mantiene distanciado de los cuerpos más altos.

En ambas escenas se distinguen figuras infantiles considerando que, además de tener una escala menor a la adulta, su cabeza es más grande en relación con el cuerpo, mismo que no resalta atributos sexuales. El tono empleado en su coloración es más claro y poseen una indumentaria más simple. Por lo cual se deduce que la figura identificada en estos casos es la de un niño acompañado por adultos.

Según Bea, el individuo infantil como agente individualizado aparece representado sólo de forma parcial en las improntas de manos o de pies desnudos al interior de cuevas con representaciones como Lascaux o la cueva de la Fuente del Trucho (Huesca) donde se documentan agrupaciones de huellas infantiles de entre 0-13 años en el fondo y en el techo de la cueva, a una altura tal que necesitaría de un adulto para acceder (p.34). En estos casos el niño es participante en la realización de las pinturas, aunque "seguramente sujetos pasivos en la realización de las mismas", como señala Bea (*op. cit.*).



Representaciones en Tin Zoumaltak, Arte rupestre levantino

### ***Las figuras infantiles en Mesoamérica***

Los hallazgos de niños representados en el arte rupestre más antiguos del territorio mexicano corresponden a en la cueva de San Borjitas, en la Sierra de Guadalupe Baja California y datan entre los siglos I a.C y XIV d.C. La arqueóloga del INAH, María de la Luz Gutiérrez<sup>4</sup>, reconoce sin duda a tres figuras infantiles quienes se acompañan de figuras femeninas. Se encuentran en el sector denominado “el lado femenino de la cueva”. A continuación, describiremos un motivo pictórico.

A la izquierda de la escena se ubica una figura de tonalidad rojiza, en posición vertical y con ambos brazos extendidos a lo largo de su cuerpo. Se distinguen trazos curvos para definir su cuerpo, y además posee senos, por lo cual se distingue como femenino. A la izquierda de tal escena se presenta una figura de menor tamaño, pintado con rojizo en la mitad izquierda de su cuerpo y con negro en la otra mitad. Este individuo extiende los brazos igualmente y se define con trazos curvos. Se denomina figura infantil por su tamaño menor y al asociándose con la representación femenina.

En el sitio se encuentra además un petrograbado con cientos de vulvas. Por lo cual la investigadora deduce que el lugar sirvió para la realización de ritos de iniciación de adolescentes o de fertilidad.

---

<sup>4</sup> La Dra. María de la Luz Gutiérrez Martínez, es responsable de la Zona Arqueológica SSF, Centro INAH-BCS. Reconoce por lo menos cinco subestilos plásticos desarrollados entre los siglos I a.C. y XIV d.C.

El investigador Eduardo Noguera<sup>5</sup> señala también que el niño de Mesoamérica podía presentarse sin compañía, es decir aislado, esto en figurillas escultóricas:

A partir del Preclásico Medio es cuando surge el arte tan extraordinario exponentes son Tlatilco, centro de México, y los clásicos lugares de La Venta y Tres Zapotes, al igual que en el área maya. Aquí vemos la figura del niño en toda su majestad, no sólo como acompañante de la madre sino en figuras aisladas (Noguera, 1968, p. 200).

A mediados de 1934<sup>6</sup> se descubrieron las primeras figuras de niños en Gualupita, Estado de Morelos, y se han encontrado después a lo largo de todo el Altiplano Central mexicano. Su descubridor, Vaillant los nombró "Baby faces" (rostros de bebé o caras de niños). Estas figurillas antropomorfas de entre 7 a 35 centímetros tienen cuerpos robustos y regordetes, vientre y pectorales abultados. Sus extremidades son cortas, con pequeños pies y manos. Su cabeza es mayor en proporción al cuerpo. Su rostro comparte rasgos olmecoides: ojos almendrados, labios atigrados, nariz ancha y orejas largas; por lo regular son calvos y poseen cuellos anchos. En cuanto a las poses, recuerdan a bebés jugando como pequeños luchadores, gateando o sentados; aquellos que se encuentran erguidos generalmente tienen las rodillas parcialmente flexionadas. Se agrupan en figuras de barro, y piedra (jade, basalto, obsidiana, jade, serpentina y cuarzo) y se distinguen de entre las adultas por la gracia de sus rostros y del movimiento de sus cuerpos, además de presentarse sin compañía adulta.

Según Noguera, la mayoría de las ocasiones no se ha encontrado un significado ritual a la asociación del niño representado aisladamente, ni a la figura del niño acompañado de la madre en Mesoamérica hasta en las culturas del postclásico, como la azteca, en la que el conjunto de madre e hijo son representativas de un determinado grupo de deidades alusivas a la fertilidad apareciendo aquí el niño en posición sedente; es decir, dentro de las escenas representadas el niño no se muestra activo ni con características particulares, esto indicaría que la función de esta figura infantil consistía únicamente en ser identificado como un niño, es decir, sin denominación de nombre,

---

<sup>5</sup> Eduardo Noguera, investigador de estudios antropológicos (1896-1977). Fue investigador del Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM. Desempeñó en el Instituto Nacional de Antropología e Historia el cargo de director del Museo Nacional de Antropología y de Monumentos Prehispánicos.

<sup>6</sup> Vaillant, los nombró así en su libro *Excavations at Gualupita*, de 1934.

sexo, edad, raza o estado de ánimo. Se identifica que son representativas de la Cihuacóatl Xochiquetzal (Mujer Serpiente) por llevar cargando uno o dos niños<sup>7</sup>, ya que, según las crónicas, esta diosa presidía los partos (Noguera, 1968, pp. 205-210).

Como apuntan los estudios de Manuel Bea el papel de los individuos infantiles en las representaciones del arte antiguo occidental era secundario, sirviendo como acompañantes en las representaciones. Aunque la mayoría los niños en Mesoamérica se manifestaban acompañados por un adulto femenino, también podían presentarse solos y sin aparente motivo de creación, como el caso de los *baby faces*. Esto conduciría a una hipótesis donde la figura del niño no siempre servía a un uso ritual, aún en medio de sociedades gobernadas por estados teocráticos.



Representaciones en San Borjitas, BCS  
Entre I a.C y XIV d.C



Figurilla de tipo *Baby face*  
Preclásico Medio

---

<sup>7</sup> Este conjunto está abordado más ampliamente en el apartado 1.1.2.

## ***Las figuras infantiles en Grecia antigua y Roma***

La etapa de la escultura clásica en Grecia (alrededor del siglo V a.C) dejó memorables esculturas de figuras adultas, aunque en menor cantidad, también se encuentran algunas figuras de niños. A continuación, se revisa una obra realizada en mármol.

La obra anónima “Lacoonte y sus hijos” (siglo II a.C.) representa el momento de lucha del sacerdote troyano Lacoonte al ser condenado por los dioses a la muerte, estrangulado por serpientes junto a sus dos hijos. Lo primero que podemos observar en la obra es el carácter acompañante de las figuras infantiles o juveniles al respecto del adulto, quien se encuentra en el centro de la composición. El cuerpo de Lacoonte cumple con los cánones de belleza e idealización de ideología griega, siendo grande y musculoso; los cuerpos de sus hijos son más pequeños, no tan maduros, aunque desarrollados en su musculatura, mientras que sus rostros se leen como de seres infantiles. La edad de los hijos no está cierta, sin embargo, según los eventos en el mito los personajes pudieron ser niños cercanos a la adolescencia.

Los griegos eran considerados maestros de la belleza y de las formas estéticas en su época clásica. Se reconocen por sus magníficas esculturas en piedra de hombres y mujeres virtuosos, pero “¿por qué el niño en el arte occidental antiguo estaba representado en muy pocas ocasiones?”. Eduardo Noguera se hizo esta misma pregunta, deduciendo que:

Quizá fue porque aún no estaba desarrollado y no había alcanzado las normas de belleza de un ser adulto, por lo que rara vez se ve la imagen del niño sino como complemento, si acaso como un ser defectuoso: un adulto de menor tamaño, confundible con un enano. (Noguera, 1965, p.199)

Su representación pudo conflictuar quizá en parte porque los niños aún no cumplían con los cánones de belleza, como cita Noguera. Este canon afirma que una representación adulta debería medir una proporción de siete cabezas (aunque el adulto promedio mide seis y media) y así manifestar un carácter extra humano. El niño, sin embargo, no podría representarse de esta manera pues su proporción se modificaría tanto que su cuerpo se deformaría (un niño mide entre cuatro y media, y cinco y media

cabezas). Dada la limitada aparición de los niños en Grecia es posible considerar que estos no ejercían un papel importante su sociedad, sino que fueron relegados a un plano secundario.

El arte de Roma, muy influenciado por Grecia, también restringe su representación a pesar de que según la creencia fue fundada por Rómulo y Remo, quienes aún niños, fueron mandados matar por el rey Amulio. Vivieron tras ser abandonados a su suerte en un río y fueron amamantados por la loba Luperca. Esta escena fue representada en la famosa escultura en metal la "Loba capitolina" (*Lupa Capitolina*, 137 a. C).

El conjunto escultórico consiste en tres volúmenes. El mayor en tamaño pertenece a una loba que se muestra con su cuerpo lateral y firme sobre sus cuatro patas, mientras su cabeza se coloca de frente vigilante con las orejas elevadas. Se observan sus mamas hinchadas y sus músculos tensos. Hay otros dos volúmenes de figuras infantiles de menor tamaño. Los niños se encuentran flexionados de sus piernas, con sus rostros viendo a lo alto y sus brazos extendidos hacia el frente. Los menores, en su altura total, medirían apenas hasta las costillas de la nodriza. La figura del animal fue inicialmente representada sin los gemelos (137 a. C). Los dos niños se añadieron durante el Renacimiento (1471 d.C.) probablemente por el escultor italiano Antonio Pollaiuolo.

Con las obras anteriores se puede de manera ligera deducir que la tradición escultórica de la antigüedad no consideraba al niño en un papel primordial en el arte, ni en asuntos sociales. Salvo ocasiones en los que el niño sería divinizado y servía para enaltecer ideales (sobre todo religiosos o de poder) como veremos en el apartado siguiente.

“Lacoonte y sus hijos”  
Siglo II a.C.



“Loba capitolina”  
137 a.C.



### 1.1.2 El niño en las representaciones divinas

Esta sección abarca dos tipos de representaciones del niño como personaje celestial. Primeramente, al niño alado y posteriormente al niño divino representado en brazos de su madre. Esto con el objetivo de identificar los usos de estas imágenes y la transformación del niño en las representaciones como un símbolo de divinidad y posteriormente pureza.

#### ***El niño alado***

Las figuras de seres alados datan de las antiguas civilizaciones de Egipto y Mesopotamia donde estaban ya presentes en las representaciones rituales de híbridos de adultos y animales. Estos seres eran mensajeros divinos o ejecutantes de la voluntad celestial. Fue hasta la cultura Grecorromana (hacia 200 a.C.) que aparecieron las figuras infantiles aladas.

En la mitología griega se reconoce una figura del niño alado y divino: Eros, hijo de la diosa Afrodita que personifica al amor<sup>8</sup> a quien se le representa generalmente como un niño desnudo y alado; además, se encuentra armado de arco y flechas que son disparadas a dioses y humanos, dirigiendo el destino. La imagen de Eros como infante perduró en la mayoría de sus representaciones<sup>9</sup>, en ellas también se vislumbra como un dios de menor consideración respecto a sus semejantes. Lo anterior se revela en dos obras que se revisan a continuación.

El grupo escultórico de "*Afrodita, Pan y Eros*" (100-150 a.C.), obra en bulto realizada en mármol, contiene tres formas antropomorfas. Primeramente, a la izquierda, se ubica Afrodita quien se encuentra desnuda y descalza, con una mano sujeta una sandalia, mientras cubre sus genitales con la otra mano. A la derecha se encuentra el dios Pan, quien es representado con torso humano, cornamenta y piernas de macho cabrío. A lo alto de estos dos personajes y con sus alas extendidas se ubica Eros, quien aparece burlón hacia Pan, al jugar con su cornamenta. La escultura escenifica el momento en el que Afrodita amenaza con una sandalia a Pan, quien intenta seducirla. Eros, el dios infante alado es ignorado por el acosador de su madre.

---

<sup>8</sup> En Roma, Cupido, hijo de Venus.

<sup>9</sup> Según la mitología, Eros únicamente crecía estando cerca de su hermano Anteros, dios de la pasión, pero cuando se separaban volvía a ser un niño (Bartsch, S. y Bartscherer, T, 2006).

El segundo caso es la escultura "Augusto de Prima Porta" (14 d.C. Copia en mármol del original en bronce del 20 a.C.), que marca el comienzo de los retratos imperiales. El emperador Augusto se presenta con el atuendo militar, impetuoso y descalzo. Respeta el canon escultórico griego de siete cabezas, y la posición en *contrapposto*<sup>10</sup>. Su cabeza dirige una mirada decidida hacia el horizonte, mientras su mano derecha apunta hacia el cielo. Eros, representado como un bebé desnudo, se ubica sentado a un costado de su pie derecho. La cabeza del infante apunta hacia el emperador con un gesto exclamatorio, a la vez que su pequeño brazo tira de sus faldas. Eros sirve de apoyo estructural al *contrapposto*. A la vez que lo familiariza con el emperador, pues según voces populares, relacionaban a Augusto sentimentalmente con Afrodita para colocarlo en el lugar de un dios, asumiendo así el lugar paterno de Eros. En el Renacimiento y el Barroco surgieron unas figuras muy ligadas a Eros, los llamados Putti (plural de *putto*, ligado con el latín *putus* que significa puro).

A menudo son motivos ornamentales que referían, según Charles Dempsey<sup>11</sup>, a "un nuevo concepto de ornamentación en movimiento". A estas figuras de niños, frecuentemente desnudos y alados, es común que se les asocie con los ángeles, ya que a partir del Renacimiento, la figura de los putti llegó a confundirse con los querubines; sin embargo, estos seres son de carácter secular no bíblicos, como lo menciona el mismo autor. Así mismo señala que fue durante el *quattrocento* cuando los ángeles del cristianismo comenzaron a adquirir un rol encantador, mismo que reconocemos como el cliché "tierno" o "dulce"<sup>12</sup> (Dempsey, 2001, p. 34).

Las figuras infantiles aladas, tanto los putti, como los cupidos y ángeles, pueden encontrarse en el arte religioso y secular de Europa. En Italia desde 1420, en los Países Bajos y Alemania desde finales del siglo XVI, en Francia desde el período Manierista y el Renacimiento tardío, y en el Barroco cuando se destacan en frescos de techos.

Ejemplos reconocidos de *putti* son los personajes infantiles que se encuentran en la conocida representación de los dos seres alados en actitud fisgona y relajada que aparecen a los pies de la "Madonna Sixtina" (1513~1514), obra del pintor renacentista

---

<sup>10</sup> El *contrapposto*: También llamado *chiasmo*. Término italiano que designa la posición armónica de estatuas humanas que busca proporcionar movimiento. Una pierna se encuentra fija en el piso mientras que la otra se adelanta flexionada, provocando que la cadera aparezca más elevada, y el hombro se encuentre a menor altura que el contrario, mientras que la cabeza mira ligeramente hacia un lado.

<sup>11</sup> Charles Dempsey, historiador de Arte y miembro del Comité Internacional para la Historia del Arte.

<sup>12</sup> En tanto que la Biblia lo describe como un ser espiritual, incorpóreo, poderoso y temible: "Ciertamente de los ángeles dice: El que hace a sus ángeles espíritus, y a sus ministros llama de fuego" (Hebreos 1:14).

italiano Raffaello Sanzio que comprende de izquierda a derecha al Papa Sixto IV, al centro el conjunto María con niño Jesús en brazos caminando entre nubes, y a la derecha a Santa Bárbara. Los personajes alados se ubican sobre la balaustrada.

El dueto posee características occidentales, con ojos grandes, cabello despeinado y castaño, regordetes y ruborizados. Además, portan alas policromadas en rojo, azul y ocre. Los pequeños se muestran del pecho hacia arriba, los brazos se recargan en el balcón pintado con gesto pensativo y en espera, mientras que sirven de apoyo celestial a María realzando su pureza inmaculada.



"Afródita, Pan y Eros"  
100-150 a.C.



"Augusto de Prima Porta"  
20 a.C. original en bronce,  
14 d.C. copia en mármol

## ***El Divino Niño en brazos***

El divino niño en brazos de la virgen María existió desde los seis primeros siglos de nuestra era con las primeras manifestaciones artísticas de los cristianos primitivos del arte Paleocristiano, con representaciones en cuevas y catacumbas. La "Capilla Griega" de la Catatumba de Priscila alberga la imagen más antigua de la virgen María sosteniendo en brazos al niño Jesús (entre los siglos II y IV d.C.). Se trata de un fresco monocromo en tonos sienas que distingue dos cuerpos adultos usando atavíos austeros. Los trazos son borrosos, toscos y desproporcionados. Se visualizan de las caderas hacia arriba, uno junto al otro, la figura a la derecha es la que corresponde a la virgen. Ella inclina sutilmente su rostro hacia su lado inferior izquierdo dirigiéndolo hacia Jesús bebé asegurado en sus brazos.

Esta representación dual –Virgen e hijo– tiene su continuación tras la ruptura del Impero romano en Oriente, con el llamado Arte Bizantino, destacando el uso del mosaico policromático, pequeñas piezas rectangulares que construyen imágenes murales. La sobresaliente luneta de Santa Sofía distingue tanto a la madre como el hijo portando vestimentas lujosas en posición totalmente frontal, tantos ojos como hombros. En esta ocasión la Virgen porta una túnica azul con vivos en tonos dorados que cubre su cabello, la túnica del divino niño se presenta totalmente en dorados. La pálida tez y los rasgos faciales de ambos son europeos. A pesar de que el cabello de la virgen no se distingue, se puede visualizar el color castaño claro del infante.

La representación del niño en el Paleocristiano y el Bizantino tuvo tantas diferencias formales como contextuales. En el primer caso podemos ver una imagen austera, simple, monocroma; en el segundo, una dualidad lujosa y extravagante. El espacio al que estaban destinadas tales imágenes es contrastante. Mientras que las catatumbas corresponden a nichos excavados en las paredes subterráneas que servían como criptas, *Santa Sofía* fue una basílica patriarcal ortodoxa, un templo dedicado a la Divina Sabiduría y epítome de la arquitectura bizantina. Las primeras imágenes se pintaban metros bajo tierra, en túneles de toba, en un lugar oscuro y húmedo y posiblemente fétido debido a que la principal función de estos lugares era albergar la sepultura de creyentes, mientras que la basílica es un espacio abierto y lujoso que servía como punto de reunión masivo de creyentes e identificación política.

Durante el Renacimiento se representó en gran cantidad las pinturas que figuraban al mismo conjunto dual del Niño Dios en brazos de su madre. La escena representada en las pinturas era típica a las pinturas religiosas de su época, tanto en iconografía como composición y técnica (óleo). Es evidente la semejanza en las representaciones de este tema en la pintura “La virgen del rosal” (1525), obra del italiano Bernardino Luini y en el óleo “Virgen con el Niño” o “La Virgen de la leche” (1525) del pintor español Luis de Morales. Ambas escenas retratan a dos personajes: una mujer quien porta ropas rojas y un velo azul cubriendo su cabello, y un bebé semidesnudo a la izquierda de ella. El rostro de la mujer suele inclinarse, mirando enterneceada hacia el bebé, puede en ocasiones ver hacia el frente. La fuente de luz proviene del sentido del niño, las sombras se resaltan con los abundantes pliegues de la ropa. Tanto el Divino Niño como su madre comparten facciones europeas (ajenas al origen judío)<sup>13</sup>. Las varias repeticiones de esta escena alrededor de iglesias y monasterios europeos se expandieron. El niño acompañado y en calidad de divino sería una representación importante en la época<sup>14</sup>.

Entre tanto, en América del siglo XV se llevaría a cabo una transformación en la representación de niños, esto a consecuencia del fenómeno visual que Serge Gruzinski<sup>15</sup> denominó como la “Guerra de imágenes”:

La América española, y más particularmente México, es el inicio de un observatorio sin igual. «Conflicto de dobles»<sup>16</sup>, la América colonial duplica al Occidente por sus instituciones, prácticas y creencias interpuestas [...]. La Corona hizo surgir ciudades; la Iglesia construyó conventos, iglesias, catedrales, palacios; Europa envió a sus arquitectos, sus pintores y sus músicos (Gruzinski, 1994, p.15).

Mientras que, en el arte cristiano de Europa las representaciones de niños Jesús en brazos pretendían enaltecer su carácter celestial, en Mesoamérica los niños en brazos de figuras femeninas se atribuían a deidades *Cihuacóatl* (Cihuatetéotl, a quien se le

---

<sup>13</sup> Estas mismas características físicas serán transmitidas a los pueblos de la Nueva España, así como la iconografía y simbolismos asidos por el pensamiento occidental en pinturas del divino niño.

<sup>14</sup> No todas las representaciones de niños en Europa eran religiosas, aunque sí la mayoría. En esa época destaca la obra “Juego de niños” (1560), de Pieter Brueghel, con más de 100 niños y al menos ochenta y cuatro juegos diferentes. Los niños se muestran divertidos y despreocupados, las ropas son indiferentes de una misma clase social y la escena es amplia, distinguiéndose calles y construcciones en Europa.

<sup>15</sup> Serge Gruzinski, historiador francés, Doctor en Historia, especializado en temas latinoamericanos.

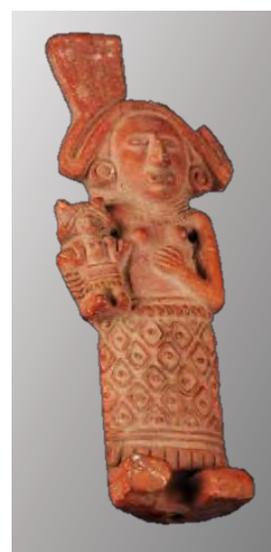
<sup>16</sup> Gruzinski cita este término utilizado por Remo Guidieri en *Cargaison*, París, Seuil, 1987, p. 4.

atribuye ser patrona de los abortos, mujeres que mueren en el parto y de los guerreros en los pueblos aztecas) y no se buscaba resaltar algún rasgo específico en los infantes (González T, 1995, pp. 5-148).

Cihuacóatl se presentó en figuras de talla en piedra o modelado en barro alrededor del Posclásico (entre 1200 y 1521). Su representación típica consiste en una pieza antropomorfa femenina frontal e inerte, de cabeza grande y redonda con un tocado sobre ella, también se observan zarcillos en sus orejas. Usa un collar ancho y una falda de serpientes o tejida y larga que baja de sus caderas hacia sus tobillos. Su escote está descubierto, distinguiendo su cintura ancha y pechos pequeños y redondos. Aunque no en todas las representaciones, se puede presentar cargando en brazos a un bebé (en ocasiones dos). El infante usa pañal o falda corta y pechera, además de un tocado y zarcillos. Este bebé se representa en posición sedente (aunque en ocasiones puede representarse con movimiento), su rostro neutro y básico se muestra siempre frontal. La figura tiene un carácter devocional a la diosa, no así al bebé que lleva en brazos y de quien puede prescindir en muchas representaciones.



Fragmento de la escena de "La adoración de los magos al niño Jesús".  
Entre siglo II y IV d. C.



Esculturilla de "Cihuacóatl"  
Posclásico

“La virgen del rosal”  
Bernardino Luini  
1525



“Virgen con el Niño” o  
“La Virgen de la leche”  
Luis Morales  
1525



## **El Niño Dios**

Tras la conquista de América, emergió una hibridación cultural la cual permitió que de no ser importante ni gozar de un estatus privilegiado el niño pasara a adorarse en los principales centros religiosos de la Nueva España "en comparación con la temática marginal, el papel secundario de los individuos infantiles" (de Mesoamérica) según observaciones de Manuel Bea (p.49).

La figura del *Niño Dios* con las características occidentales se extendió en la Nueva España en el siglo XVI. El infante se presentó en grandes cantidades, destacando las esculturas, con la finalidad de *culturizar a la población*: "El Occidente cristiano conocía de tiempo atrás esta función pedagógica y mnemotécnica asignada a la imagen y ampliamente justificada por el analfabetismo de las masas europeas y después por el de los indígenas" (Gruzinski, 1994, p.75). Además, habría que adoctrinar a la población indígena en la religión católica, a pesar de las confusiones y rechazos que se producían. Gruzinski señala que en ocasiones los indios nombraban a todas las imágenes religiosas "Santa María", incluso las del niño dios (p. 74). Esto sugiere una dificultad de los pueblos en colonización para reconocer a un niño como ser divino, pues, aunque en las representaciones precolombinas el niño acompañaba a las deidades, no se les reverenciaba a ellos.

En el siglo XVI surgen en Nueva España las esculturas denominadas "Niños Dios". Esta figura representa a un niño semiflexionado hacia el frente, con cuerpo de bebé y rostro agraciado como un niño aparentemente mayor. Generalmente es de ojos claros, grandes y de pestañas abundantes, además de cejas pequeñas y delineadas. Su cabello es comúnmente crecido, ondulado y castaño. Posee una mirada enternecedora y una sonrisa risueña. Sus brazos se extienden hacia el pecho a ambos lados de su cuerpo, mientras su mano derecha se encuentra ligeramente más elevada realizando el *gesto de la bendición*. Según Walter Sorell<sup>17</sup>, en la teología cristiana cada dedo de la mano posee un simbolismo. El pulgar en la mano derecha se refiere al Padre; el segundo dedo, al Espíritu Santo, y el tercer dedo o medio se relaciona con Cristo; el cuarto y el quinto dedo denotan la naturaleza doble de Cristo; el cuarto, su naturaleza divina y el meñique su naturaleza humana (Sorell, 1994, p. 3). Las extremidades inferiores del Niño Dios también

---

<sup>17</sup> Historiador vienés (1905-1997), historiador y crítico de artes escénicas y danza.

mantienen una posición constante; la pierna izquierda se coloca frente a la derecha, mientras que la cabeza se inclina sutilmente hacia su derecha.

Los *Niños Dios* no sólo se reservaron para las iglesias, por el contrario, era común que las familias adineradas tuvieran uno en su hogar, pues procuraban mostrar a sus huéspedes su devoción religiosa. Después de que la imagen del niño fue ignorada por los primeros colonizados, a partir del siglo XVI la posibilidad de su reproducción permitió que muchas familias creyentes adquirieran una pieza para participar de las tradiciones en torno a la celebración del nacimiento de Jesús<sup>18</sup>.

La masificación de la figura del divino niño provocó un aumento de la visibilidad de la figura del niño como sujeto de reverencia; sin embargo, disminuyó su expresividad humana y creatividad productiva al estandarizar su representación. Los niños producidos servirían para un mismo uso y función, con las características bien definidas de modo que no se reconoce la individualidad artística en la mayoría de las representaciones, sino como representativo de un grupo de personas en una localidad, asignándoles diferentes favores divinos, atribuyéndoles milagros. Tal es el caso del "*Niñopa*" de Xochimilco (Ciudad de México, Mex.) que data del siglo XVI. Con cabello corto y rostro de menor de edad, su atavío consiste en un túnica larga y bombacha cuyos feligreses cambian de color y diseño cada cierto periodo de tiempo.

Más recientemente, destaca el "Niño de los Milagros" o "Niño Futbolista", vestido con el uniforme del equipo Nacional Mexicano para la Copa del Mundo en el 2010, afirmando la convicción deportiva con la fe. Otro ejemplo en el que se manifiesta la fe en la figura es en el Niño Dios "Príncipe de la Paz" (2014). Se trata de una escultura de gran formato, de cinco metros en su lado mayor y un peso aproximado de una tonelada, constituida por un esqueleto de acero y placas de cerámica. En la elaboración de la pieza intervino un grupo de ingenieros, arquitectos, diseñadores y artistas plásticos del municipio de Nezahualcóyotl, Estado de México. Tiene un carácter itinerante, con una peregrinación del el Estado de México a Puebla.

---

<sup>18</sup> Durante esta tradición la participación de la escultura infantil es indispensable, pues participa en las celebraciones de la natividad donde aún pañales se procede a la práctica tradicional de mecerlos. Esta figura también se requiere para el día de reyes y presentes en miniatura dentro del pan que se consume. Dicha práctica refiere al momento bíblico de la huida de José y María con el recién nacido hacia Egipto. Ocultando a Jesús del rey Herodes y de su mandato que pronunciaba la matanza de niños menores de dos años en Belén y sus alrededores. El día 2 de febrero de cada año es el día de la candelaria donde la tradición de los creyentes consiste en apadrinarlos y vestirlos completamente con atavíos religiosos poco relacionados con ropa infantil.



Niño Dios vestidos como "Niño Futbolista"  
2010



Niño Dios "Príncipe de la Paz"  
2014

### ***Desvirtualización del Niño Dios***

A inicios del año 2017 surgió en redes sociales un video de corta duración grabado con un dispositivo móvil mostrando a la figura de un *Niño Dios* manipulado por una persona al ritmo de la canción titulada "El pasito perrón", del grupo de banda Dinastía Mendoza. Dicho suceso aconteció en un local de artículos religiosos en un mercado de Guanajuato. El video se extendió en gran manera, compartiéndose rápidamente en internet y causando polémica entre creyentes y no creyentes católicos en México. Incluso días después se generó una petición de arresto por parte del sacerdote José de Jesús Aguilar, director del Sistema Informativo de la Arquidiócesis de México en contra de quien grabó el video –debido a su *contenido ofensivo*– que no procedió formalmente<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Periódico Am Digital (2017, febrero) Creador de "Pasito perrón" explica su origen. Consultado el 3 de marzo de 2017 en: <http://am.com.mx/2017/02/08/espectaculos/creador-de-pasito-perron-explica-su-origen-fue-en-leon-343974>

Pero ¿cuál era el *contenido ofensivo* de este video? Si bien el *Niño Dios* se ha vestido con ajuares diversos, como vimos anteriormente, esta apariencia externa ha conservado su majestuosidad y separación de los comportamientos carnales y humanos. El Niño Dios bailando el "pasito perrón" hirió sensibilidades de aquellos que concebían a la figura infantil como el mismo Dios, mientras que las reacciones de una gran cantidad de espectadores fueron de risas, incluyendo a algunos padres y sacerdotes. Además, recordaremos que la naturaleza infantil en esta figura se esconde en la manera posible, olvidando el comportamiento propio de un niño. Las representaciones del Niño Dios están sujetas a una conveniencia religiosa, confiriéndoles su uso y función. A este niño se le reserva una única función celestial bajo la cual no tienen permitido jugar, crecer, moverse o tener otro estado de ánimo, ni otra estética fuera de los cánones y tradiciones religiosas.

A través de los anteriores ejemplos podemos determinar que la figura del niño ha sido constantemente empleada en las representaciones divinas, su visibilidad se ha transformado hasta ser masificado y engrandecido. Su representación ha sido determinante en el adoctrinamiento de la religión católica en México, en la cohesión tradicional, en la formación de la identidad del grupo social y en la atribución de milagros.



Fotogramas del video "Niño Dios baila Pasito perrón"

Rolando Ávila

2016

### 1.1.3 La tradición del retrato infantil: la vida que retrata

En este apartado revisaremos el retrato infantil entre la sociedad española y novohispana del siglo XVI. Posteriormente revisaremos obras del siglo XVII y la ilustración, con nuevas ideas sobre la infancia que repercuten visualmente en el retrato.

Primeramente, debemos recordar que el retrato expresa plásticamente a un individuo, combina los rasgos externos de una persona con los internos. Cumple con una función determinada, por ejemplo: en política, el retrato de los dirigentes de estado suele asociarse con símbolos de poder; en las religiones suelen emplearse para reafirmar una convicción de fe; y en las credenciales oficiales se utiliza para comprobar la identidad. Con esta primicia, el retrato infantil revelaría otros aspectos, además de inmortalizar un momento específico en la vida del niño, ¿cuáles?

En esta sección se revisarán diferentes obras para intentar responder a la anterior incógnita y además verificar si tales representaciones han experimentado una transformación, tanto en el modo de representación como en los medios empleados. A lo largo del texto se comparan diferentes retratos del niño para identificar si la historia del retrato infantil muestra una única versión o varias.

Se revisarán obras de los artistas españoles Diego Velázquez y Juan Pantoja de la Cruz quienes eran encargados de pintar a familias adineradas de la época. Se aborda en contraparte el caso del pintor español Bartolomé Esteban Murillo quien además de sus pinturas sagradas retrataba a los niños en su condición de pobreza. Como representante novohispano se revisa la obra de Malo y Hurtado de Mendoza, se abarcan también los cuadros de castas. Más adelante se aborda al retrato de niños tras unas nuevas consideraciones sobre la niñez del siglo XVIII, incluyendo obras de Francisco de Goya, Pierre-Auguste Renoir, Sir Joshua Reynolds y los retratos *posmortem* de Dionisio Fierros.

#### ***El inicio de la tradición en España: entre riqueza y pobreza***

La tradición del retrato infantil tuvo inicios en el Barroco, entre el siglo XVII y principios del XVIII. Esta expresión plástica se distinguió por ser de tipo *oficial*, caracterizado por sus poses serias y una larga preparación del infante que consistía desde las múltiples capas de prestigiosa ropa hasta los fondos singulares que mostraban la vida lujosa que lo rodeaba.

Del pintor español Diego Velázquez, se reconoce “Las meninas” (1656) que retrata en una gran sala a la infanta Margarita de Austria<sup>20</sup>, junto con otras jovencitas, figuras adultas en el fondo, además del mismo Velázquez. La infanta aparece representada de frente al espectador con pose reverencial. Su aspecto pálido, pelo rubio y la vestimenta pomposa adornada con flores son elementos característicos de las familias adineradas de la época. Otra pintura posterior titulada “La infanta Margarita en azul” (1659) retrata a la misma niña algunos años mayor. Esta ocasión la infanta se encuentra sola y al centro de la composición, su mirada se desvía ligeramente del frente, y con pose reverencial extendiendo con sus brazos la amplia falda de su vestido con guardainfante<sup>21</sup>, el cual abarca una gran parte de la composición dejando entre ver algún mueble fino en el fondo. El verdadero protagonismo de esta pieza lo tiene el voluminoso vestido azul de terciopelo adornado con encajes y vivos en dorado que porta la infanta. La maestría del autor al pintar la fina tela y el acabado, además de los múltiples moños y joyas resalta la gran riqueza de la corona española.

Juan Pantoja de la Cruz retrató para la realeza infantil en diversas ocasiones, como a “La infanta Ana Mauricia” (1607), hija de Felipe III de España y de Indias. En esta pintura la niña aparece retratada de tres cuartos, mostrándose de la cabeza hacia las caderas, con la mirada hacia el frente. Su tez clara y pálida, así como su vestido dorado y claro resalta del fondo oscuro tras ella. La niña porta un vestido crema con decoración en dorado, es ajustado a la cintura y amplio a las caderas, su cuello es de lechuguilla escarolada con encaje al igual que sus puños, y sobre el pecho resalta una cruz religiosa la cual confirma delicadamente con su mano. Esta pintura muestra tres aspectos que le interesaban resaltar tanto al autor como a las familias que encargaban la obra, y son: la riqueza por medio de las ropas, el buen porte y la convicción de fe.

Aun realizando un seguimiento de pinturas periódicas como estas, es imposible hacer una reconstrucción histórica del retrato infantil de la época, pues como menciona Manuel Mosquera Cobián<sup>22</sup>: el retrato se centraba en la sociedad privilegiada, bajo

---

<sup>20</sup> Margarita de Austria, primogénita del archiduque Maximiliano de Austria y de la duquesa María de Borgoña, fue retratada periódicamente desde temprana edad. Desde muy joven estuvo comprometida en matrimonio con Leopoldo I, a quien su familia enviaba cada cierto tiempo retratos realizados por el pintor Velázquez para informar sobre el aspecto de su prometida.

<sup>21</sup> Armazón interno de las faldas, diseñado en principio para ocultar un embarazo. Parte de la moda española del siglo XVII, retomado por la moda francesa hacia el siglo XVIII con el término “*panier*” (cesta).

<sup>22</sup> Difusor de Artes del Museo de “Belas Artes da Coruña”.

intereses religiosos o particulares, de modo que de los niños que pertenecieron a las clases marginadas apenas hay información (Mosquera en De la Cruz, 2013, p.114).

Pocos pintores retrataban a los niños en su condición de pobreza. Algunos como Bartolomé Esteban Murillo mostraron otro tipo de representaciones llamadas "profanas", es decir, eran pinturas ajenas al tema religioso. Estas representaciones se dirigían a las clases menos favorecidas, con especial interés en la vida cotidiana de los niños, como se observa en la pintura "Niño espulgándose" (1645-1650), en la cual un niño se encuentra sentado en el piso de un cuarto interior buscando pulgas entre su camisa. El niño está descalzo y harapiento, sus piernas delgadas se asoman entre su pantalón remangado. La escena es iluminada por la luz cálida y sutil que entra por la ventana. Resalta la delicadeza de la representación que visualiza una condición de muchos niños de la época. Este mismo enfoque se repite en la escena "Dos niños comiendo melón y uvas" (1645-1650), en la que dos personajes infantiles bruscos, desaliñados y despreocupados se encuentran sentados mientras comparten alimentos. Los niños se miran entre sí con las bocas llenas, uno sosteniendo uvas sobre su cara y otro partiendo sobre sus piernas un melón con su cuchillo. La austeridad de sus ropas viejas y desgarradas por el uso se camufla con el ambiente oscuro y de tonalidades ocres, rojizas y amarillas que se extienden por toda la composición.

Murillo también incidió en las pinturas de carácter religioso, donde mostró una inusual sensibilidad en la época al retratar a Cristo como niño, jugando y actuando como tal en la pintura "La sagrada familia del pajarito" (1650). La escena representa a María y José mirando enternecidos a Jesús mientras él juega con un pajarillo en la mano y un cachorro a sus pies. En la composición sobresalen los tonos sienas de las ropas y cabellos de los padres, al igual que el fondo del interior de una casa. Resaltan las ropas y la tez claras y el cabello rubio del pequeño, así como la inusual presencia de un cachorro. Esta imagen está alejada de las representaciones de una divinidad infantil en siglos anteriores, al presentarlo en esta ocasión con características humanas. En la obra de Murillo podía jugar, ser curioso, tener un comportamiento natural en situaciones cotidianas.

"La infanta Margarita en azul"  
Diego Velázquez  
1659

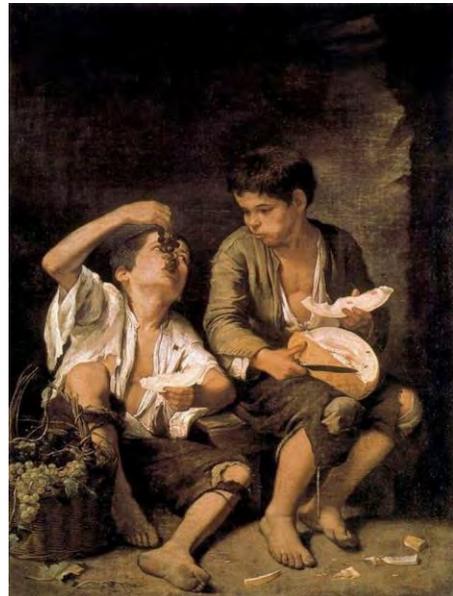


"La infanta Ana Mauricia"  
Juan Pantoja de la Cruz  
1607





"Niño espulgándose"  
Bartolomé Esteban Murillo  
1645-1650



"Dos niños comiendo melón y uvas"  
Bartolomé Esteban Murillo  
1645-1650



"La sagrada familia del pajarito"  
Bartolomé Esteban Murillo  
1650

### ***Nueva España: el niño entre las clases sociales***

El retrato infantil novohispano prosperó hacia el siglo XVII. La escena típica de esta época retrataba a un niño único de cuerpo completo o a los hermanos juntos. La obra “Los hermanos don Miguel José María, don Manuel Miguel María y doña Mariana Micaela Josefa” (1756), óleo del pintor Malo y Hurtado de Mendoza muestra tres infantes en pose orgullosa presentándose ante el espectador. Todos ellos se encuentran de costado, tres cuartos, con su mirada puesta al frente, fríos y calculadores. El primero, de izquierda a derecha, es un niño con atavío negro y completo con cuello blanco, similar al de los sacerdotes católicos. La segunda niña y menor se encuentra en el centro de la composición, usa una blusa blanca con botones y una falda roja adornada, y está parada sobre un taburete. La tercera, a la derecha de la composición se presenta con un traje napoleónico rojo, calcetas largas y blancas, y un sombrero bajo el brazo. En el fondo se observa papel tapiz rojo y adornado, además de una mesa con alimentos.

Los novohispanos de clases adineradas solían encargarse de pinturas donde se representaban a sus hijos como símbolos de poder, riqueza y valores morales colectivos.

Las diferencias de condiciones de los niños de la época eran notables. La división de clases fue un aspecto muy importante en la sociedad del siglo XVII surgiendo la pintura de castas, un género pictórico de Nueva España que tenía como fin mostrar el mestizaje novohispano.

Las escenas retrataban todas las formas de mestizaje posibles entre los españoles, los indios y los negros, formando una serie completa de 16 cuadros. En estos retablos se presentaba al padre, a la madre y al hijo –un niño de 6 o 7 años– desempeñando las actividades según su clase (García, 1989, p. 50-157). El niño en los retratos era un personaje activo, quien llevaba a cabo actividades diversas que iban desde la práctica del violín –como es el caso del ejemplo del mestizaje entre español y castiza–, hasta la esclavitud de la mezcla de un negro y una negra. Además de la evidente diferencia entre las actividades, también diferían en las tonalidades de la piel y los vestuarios de los niños.

De este tipo de pinturas resalta la obra del pintor Miguel Mateo Maldonado y Cabrera<sup>23</sup> en su serie “Pintura de castas” (1763). La escena “*De Español y Mestiza, Castiza*” se compone de tres personajes, de derecha a izquierda, un adulto varón de tez clara quien porta una gabardina café y mangas de encaje blanco, que también posee una peluca blanca. A su lado se encuentra una mujer de tez morena usando una banda en su frente y un vestido con encajes y corsé. A la izquierda de la composición se visualiza a una niña con un vestido de tonos naranja y verde con diseño floral, ceñido en el pecho y amplio a las caderas. Los brazos delicados de la niña efectúan un gesto altivo.

El cuadro “*De Lobo y de India, Albarazado*” muestra la escena de tres mercaderes. La mujer morena, a la derecha del cuadro, viste ropas austeras, carga un costal a la espalda y una canasta con alimentos en sus manos. El hombre a la izquierda tiene una tez más oscura y también lleva una canasta en sus manos; es visible el estado harapiento de sus ropas. Del lado inferior derecho se encuentra un niño moreno de sombrero y ropas viejas, con un gesto carismático muestra sus productos en la canastilla que lleva en brazos.

Los niños representados en las escenas de Miguel Cabrera se enmarcan en una época en la que la división por clases era importante. Este tipo de pinturas mostraban el comportamiento, actividades y hasta el modo de vestir de cada niño por su casta.

La indumentaria en retratos de niños del siglo XVII suponía que además de las poses adultas, las niñas de familias acomodadas vestían atuendos pomposos y pesados al igual que las mujeres adultas, inclusive corsés. Los niños por su parte vestían atuendos completos y formales usando la clásica peluca aristócrata blanca como los hombres adultos. Los niños de grupos sociales menos privilegiados usaban ropas austeras; las niñas, vestidos holgados y poco adornados; y los niños, pantalones y camisetas simples. Los retratos de la época mostraban al niño retratado a modo de adulto como confirma la historiadora Inmaculada Rodríguez Moya<sup>24</sup>: “Tales consideraciones podrían reflejar una vaga consideración del niño, pues lo presentan como un pequeño adulto” (Rodríguez, 2006, p. 89).

---

<sup>23</sup> De origen oaxaqueño, quien probablemente fue de origen mestizo.

<sup>24</sup> Inmaculada Rodríguez es Doctora en Historia del Arte y Directora del Departamento de Historia, Geografía y Arte de la Universitat Jaume.

"Los hermanos don Miguel  
José María, don Manuel  
Miguel María y doña Mariana  
Micaela Josefa"  
Malo y Hurtado de Mendoza  
1756



"De Español y Mestiza, Castiza"  
de la serie "pintura de castas"  
Miguel Cabrera  
1763



"De Lobo y de India, Albarazado"  
de la serie "pintura de castas"  
Miguel Cabrera  
1763



## **Primeras consideraciones sobre la infancia y la inocencia**

En el siglo XVII, durante la temprana edad moderna en Europa, se supusieron los comienzos hacia una noción de "infancia". Se comenzó a considerar a los niños como seres aislados e inocentes que necesitaban ser formados y protegidos por el adulto. El término "infante" procede del latín *infans* que significa "el que no habla". Este *no-hablante*, no colabora activamente en sociedad porque aún no es un adulto. El filósofo John Locke<sup>25</sup>, en su "Ensayo sobre el entendimiento humano" (1666), hace referencia a la tesis epistemológica<sup>26</sup> de que cada individuo es como una *tabula rasa*, que nace con la mente en blanco, semejante a una tabla sin escribir, de modo que habría que formarlo con nociones correctas.

Fue durante la ilustración que la noción de la infancia comenzó a emerger con mayor autonomía. Las ideas de Jean-Jacques Rousseau<sup>27</sup> definen los fundamentos de una pedagogía renovada en su texto "Emilio, o De la educación" (1762). Desde la perspectiva del pensamiento de la ilustración revisa la pedagogía tradicional y señala la necesidad de replantear los métodos de enseñanza anteriores, estableciendo las características de la educación para una sociedad participativa. Por un lado, Rousseau mostró al niño como un ser distinto al adulto. Considerando los intereses, habilidades, necesidades y capacidades, describió al niño como una inocente criatura que se encontraba propensa a las dificultades de la edad madura. Declara esta idea al expresar "¿Por qué queréis estorbar que disfruten esos inocentes niños de tan fugaces momentos, que rápidos huyen, y de bien tan precioso, de que abusar no pueden?" (Rousseau, 2002, p.71).

Los anteriores conceptos influyeron en las representaciones artísticas de la época. Revisamos a continuación dos casos en los cuales el niño se retrata con mayor consideración de acuerdo a su edad.

A pesar de que Francisco de Goya se dedicaba a retratar los niños con ropas formales (ya que Goya era retratista en la corte de Carlos III) encontramos como

---

<sup>25</sup> John Locke (1632-1704) fue un filósofo inglés del periodo de la Ilustración, cuyas cartas contribuyeron a la posterior Teoría del Desarrollo del niño.

<sup>26</sup> Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) Filósofo y escritor suizo. Su teoría de la educación condujo a métodos de enseñanza infantil más permisivos y de mayor orientación psicológica.

<sup>27</sup> Rama de la filosofía cuyo objeto de estudio es el conocimiento, así como las circunstancias de la obtención del mismo conocimiento.

excepción una cantidad reducida de obras entre las que encontramos la pintura al óleo del estilo Rococó del niño "Don Manuel Osorio Manrique de Zuñiga" (1787), que porta indumentaria propiamente infantil. Goya retrata al infante de cuerpo completo como figura principal, rodeado por mascotas pardas en un fondo neutro y grisáceo igualmente; pero el niño de menos de tres años resalta con su blanca piel, grandes ojos, rizos cortos, pose inanimada (semejante a un muñeco), pero sobre todo por su traje completo y bombacho color rojo intenso con cuello y empuñaduras de encajes y un ancho cinto dorado con moño posterior, completando el atuendo con sus pequeños zapatos dorados con moños. Los retratos de niños comenzaron a funcionar como una alegoría de la inocencia.

El pintor inglés Sir Joshua Reynolds enfatiza la gracia natural de los niños en sus múltiples retratos infantiles. Su obra "La edad de la inocencia" (1785 o 1788) se convirtió en una obra favorita de la época. Se trata de una pintura al óleo de una niña desconocida, usando un vestido y sentada a la interperie que no interactúa con el espectador. Su mirada se ve lejana, hacia un costado, mientras que sus manos se encuentran juntas contra su pecho. Esta fue una época fructífera para los pintores de retratos infantiles que se difundían entre las familias adineradas, ya no sólo entre los miembros de la corte o de la iglesia.

Algunos pintores, como el francés Pierre-Auguste Renoir, buscaron capturar la naturalidad de los niños, influenciados por el impresionismo, que supuso una ruptura con el arte académico. Renoir no se vio obligado a pintar incómodos retratos "oficiales" de niños, sino que los dejaba jugar, hablar, moverse, distraídos del afán. Aunque el artista se vio tentado a pintar lienzos a modo de catálogo donde aparecían niños en diferentes ángulos, de modo que sus clientes eligieran cómo posarían sus hijos. En la pintura "Madame Charpentier y sus hijos" (1878) Renoir retrata a la dama quien de muestra una actitud orgullosa, a la vez que afectuosa y protectora hacia sus dos hijas. Las tres participantes están sentadas y ninguna de ellas observa hacia el frente, se relacionan sonrientes y cómodas entre ellas.

Se aprecia la ostentación y la moda en aquella época en la decoración de inspiración oriental. La indumentaria de la madre difiere en gran manera de sus hijas; ella usa un largo y pesado vestido negro con detalles blancos que cubre por completo sus brazos y cuello, ocultando igualmente sus pies. Las niñas portan vestidos azules y frescos, de mangas cortas y talle hasta las rodillas.

Por otro lado, aunque en menor cantidad existen retratos del niño en condiciones laborales que distan del niño infantilizado e inocente visualizado en las obras anteriores. El pintor italiano Antonio Mancini retrató a un niño trabajador de circo ambulante antes y después de la presentación. “El saltimbanqui” (*Il Saltimbanco*, 1879) aparece posando frontal de pie, a lo alto de una caja de madera con utensilios de entretenimiento. De pose seria y gesto alejado, el niño cruza sus brazos a la altura de su pecho mientras sostiene una pluma de avestruz en una mano. El niño viste mallas blancas y un leotardo burlesco con encajes blancos y adornos dorados, con mangas largas de encajes en las empuñaduras. Sus zapatos blancos son muy adornados igualmente.

En la pintura “Saltimbanqui, después de la presentación” (*Saltimbanco after performance*, 1878) se observa un niño agotado y distraído, su gesto es alejado. El infante se encuentra de costado, volteando la cabeza sobre el hombro, de este modo se visualiza únicamente un brazo debajo del cual sostiene una mampara ocre decorada. Se observan sus ropas de colores vibrantes verdes y azules, con cuello y mangas adornadas. Es evidente la influencia del claroscuro del autor. La labor de estos niños como acróbatas circenses y ayudantes en general es muy exigente con el cuerpo del menor, dichas actividades se apartan del niño descansado y feliz de Renoir, coincidiendo más con el niño en la escena “De Lobo y de India, Albarazado” (1763) de Miguel Cabrera.

"Don Manuel Osorio Manrique  
de Zuñiga"  
Francisco de Goya  
1787



"La edad de la inocencia"  
Sir Joshua Reynolds  
1785 o 1788



"Madame Charpentier y sus hijos"  
Pierre-Auguste Renoir  
1878





"El Saltimbanqui"  
Antonio Mancini  
1879



"Saltimbanqui, después de la  
presentación"  
Antonio Mancini  
1878

## ***El retrato posmortem y el arte funerario***

Para la Revolución industrial los niños de la clase menos privilegiada de la época eran empleados en fábricas, minas o en quehaceres domésticos sin regulaciones laborales<sup>28</sup>. Esta época era adversa para los niños de cualquier estatus social. A finales del siglo XIX y principios del XX, surgió una práctica pictórica ligada a la alta mortandad de los niños: los retratos *posmortem*.

Los retratos *posmortem* son el espejo de la sociedad de finales del siglo XIX y primera mitad del XX. Su existencia desvela tradiciones aún hoy poco conocidas. Enmarcadas en un contexto de penuria y necesidad, las imágenes muestran una realidad oculta hoy en día, pero que en su momento fue una necesidad vital para los familiares del pequeño angelito (Mosquera en De la Cruz, 2013, p.120).

Esta práctica extendida por la pintura en Flandes y Francia retrataba el llamado *memento mori*, frase que deriva del latín y significa "recuerda que eres mortal". El tabú victoriano impedía fotografiar a los niños muertos dentro de sus ataúdes (hecho que cambió hacia el siglo XX) ya que se prefería la noción del *sueño eterno*, la apariencia de un reposo cotidiano. Estos retratos eran el espejo de una sociedad que tenía una relación muy próxima con la muerte (mortandad infantil relacionada con las bajas condiciones salubres), "en su momento fue una necesidad vital para preservar la memoria del pequeño difunto" (Cendán, 2013, p. 109).

En este tema se reconoce al retrato del Infante "Don Luis príncipe de Asturias" (1850), primogénito de la reina Isabel II; quien tras su muerte en 1850 fue inmortalizado por el pintor español Dionisio Fierros. El óleo representa a un bebé de corta edad recostado sobre un fino cojín. La composición violácea enmarca al infante dentro de una elipse, además del ambiente sombrío que rodea al pequeño de tez clara y ceño fruncido y ojos cerrados. Sus ropas abundan en los encajes blancos que descubren sus manos y rostro, los vivos en celeste se encuentran en los listones de lino de su gorro, hombros,

---

<sup>28</sup> En 1833 en Europa se estipuló el Acta de las diez horas de trabajo la cual establecía, de manera sintética, los nueve años como la edad mínima de trabajo, y que ninguna persona menor de 18 debería trabajar más de diez horas. Posteriormente, en 1901, la edad mínima ascendió a los 12 años.

forro de la falda y el cinturón de moño a su alrededor. La pintura posee gran delicadeza en los tonos de piel del bebé, así como su rostro y pose como si se tratara de su siesta<sup>29</sup>.

La inquietud de las familias por poseer un retrato infantil aumentaba, inconvenientemente el costo no era accesible ni siquiera para ciertos miembros de las clases medias, ellos necesitaban un sustituto a su alcance de las prácticas tradicionales inaccesibles (Bourdieu, 1965, p. 115). Progresivamente la época de la reproductibilidad técnica alcanzó a las representaciones infantiles de la pintura, permitiendo satisfacer a otros grupos sociales, pero, sobre todo, disparar la representación de niños a grandes escalas. Numerosas familias, poseían al menos una fotografía de este tipo. De la misma manera que en retratos *posmortem*, la fotografía sucedió a los retratos tradicionales realizados con óleo. En palabras de Pierre Bourdieu: "La foto-retrato de los niños ha tomado el relevo del retrato de familia tradicional y juega, en la estancia burguesa, la misma función."<sup>30</sup> (p.185).

En México se reconoce la fotografía de Romualdo García, con su estudio profesional dedicado a la fotografía familiar y *posmortem*. Una peculiaridad que define su trabajo fue su empeño en integrar al fallecido al escenario y con sus familiares que lo acompañaban, aparentando aún vida. En ocasiones el fotógrafo abría los ojos del difunto, lo acomodaba con naturalidad y algo de elegancia. Se reconoce de su obra la indiferencia frente a la clase social del cliente, procurando una apariencia elegante del difunto con muebles y fondos refinados. Los pequeños regularmente se encontraban descansando en brazos de algún familiar o recostados sobre un cojín con flores.

La fotografía de Romualdo García "Sin título" de 1890, retrata en blanco y negro a cuatro infantes de entre seis y tres años rodeando al bebé difunto que se encuentra recostado a la altura de los niños sobre cojines, usando un vestido blanco y largo con capa; sobre su cabeza porta una corona metálica y a sus pies están dispuestas flores. El fotógrafo preparó la pose del pequeño difunto con gran dedicación, las manos del niño se encuentran juntas en posición de oración, y su cabeza bien dispuesta al frente, para

---

<sup>29</sup> El retratado Don Luis príncipe de Asturias falleció a las pocas horas de nacer y su cadáver se expuso tres días en el Palacio Real de Madrid por voluntad de la realeza.

<sup>30</sup> Pierre Bourdieu de origen francés (1930-2002) fue uno de los sociólogos más relevantes del siglo XX. Realizó una serie de estudios para comprobar que la aparición del hijo en las representaciones tiene el fin de reforzar la integración del grupo familiar (Bourdieu, 1965, p. 57-117).

Por un lado, el desarrollo de la burguesía propició la invención de la idea de la infancia, a lo largo del siglo XVIII, por otro, de la adquisición de cámaras aumentó considerablemente. Ya en 1965, Bourdieu encontró una estrecha relación entre la presencia de niños en el hogar y la posesión de una cámara: "El 64% de los hogares con niños tiene, por lo menos, una cámara, frente al 32% de los hogares sin niños" (p. 117).

incorporar mayor vivos. Mientras que el bebé difunto dirige sus ojos abiertos forzosamente hacia el lente, tres de los niños más cercanos mantienen su mirada expectante a la izquierda de la escena y el otro niño mira hacia la derecha. La práctica de este retrato infantil muestra la condición social que rodeaba a los pequeños difuntos, así como la preocupación familiar de mantener una imagen viva y natural de ese miembro familiar por medio de la imagen. Ante la apariencia de sueño eterno estaba la realidad de alta mortandad.

El arte funerario se extendió en México a principios del siglo XIX. Las familias solían contratar artistas, muchas provenientes de Italia, para inmortalizar en mármol a un niño fallecido. Este tipo de representaciones *posmortem* se colocaban sobre sus tumbas. Para conseguir el mayor parecido la familia presentó al escultor fotografías del pequeño. Entre las criptas más importantes de México se encuentra la tumba que corresponde a una niña de dos años “Ana María Dolores y Couto” (1908), obra del escultor italiano Reinaldo Cuagnelli. Se trata de la tumba más famosa del Cementerio Civil de la Ciudad de Orizaba, México. La escultura en mármol representa a una niña recostada en una pequeña cama adornada mientras es vigilada por un ángel parado a su cabecera, quien extiende sus alas hacia ella. La representación destaca por la naturalidad de la posición en la que posa la pequeña niña. Sus ojos se mantienen abiertos a su cabeza inclinada, sus brazos se extienden a sus costados descansando, a la vez que sus piernas se exponen de entre su bata, dejando ver una pierna flexionada y los pies descalzos. La sábana que cubre la cama presenta dobleces y caídas muy naturales. El ángel que posa a su cabecera se muestra de costado hacia ella, dirigiendo la vista al cuerpo de la pequeña. En un brazo lleva un ramo de flores y con la otra mano consagra una flor hacia la niña.

Las esculturas en mármol comenzaron a proveerle mayor individualidad al niño (en comparación con esculturas relacionadas con personajes míticos, religiosos o celestiales), las poses y el carácter de ellos era más natural y cercano. En tanto, el personaje ya había fallecido. Al representarles en mármol les confiere monumentalidad, conmemorando su corta vida.

Infante "Don Luis príncipe de Asturias"  
Dionisio Fierros  
1950



"Sin título"  
Romualdo García  
1890



"Ana María Dolores y Couto"  
Reinaldo Cuagnelli  
-1908



## ***La desnudez del niño: el estudio del desnudo y el realismo social***

En Europa, sobre todo en la cultura británica entre 1900 y alrededor de 1930, hubo un importante auge de retratos en pintura de niños y niñas mostrando su desnudez, con el fin de combinar los ideales de libertad y belleza con la inocencia. Por otro lado, las imágenes de los niños reproducidas en la prensa y en diversas revistas ilustradas comenzaron a otorgarles un sentido de inocencia, pureza y virtud.

Un modelo o estereotipo relacionado con la infancia que tuvo un peso importante en el cambio del siglo XIX al XX fue el de los llamados niños “inocentes”, el cual respondía a la visión romántica creada por artistas ingleses como Reynolds y Gainsborough un siglo atrás, que vinculaba esta etapa con la pureza y representaba a los pequeños como seres asexuados (Higonnet en Del Castillo, 2003, p.9).

El fotógrafo y escritor inglés Charles Lutwidge Dodgson, mejor conocido como Lewis Carroll, al igual que algunos artistas de la época se dedicaron a retratar la intimidad de los niños con los llamados *estudios anatómicos*. Su obra incluye bocetos, pinturas pequeñas, y un total de 107 fotografías de niños, en su mayoría niñas entre las que se encontraron seis desnudos<sup>31</sup>. La fotografía “*Plate III*” (1879) –tomada por Lewis Carroll y coloreada por Lydia Bond– muestra a una niña desnuda de alrededor de siete años, quien se encuentra recostada sobre un escenario boscoso. La pose es de cuerpo extendido y de frente al lente. Sus brazos suben hasta tocar su nuca, su mirada es directa hacia el frente y su gesto es relajado. La pose recuerda a los desnudos femeninos de mozas de ese siglo; así mismo los genitales están levemente visibles.

Este tipo de desnudos infantiles se extendieron también por España. Isidoro Garnelo con su pintura “*Estudio de desnudo*” (1894) retrata a un niño semidesnudo recostado lateral en una cama. La obra, de gran luminosidad, resalta al cuerpo pálido del menor. Su torcida pose visualiza el esqueleto y músculos del menor. Su espalda y nuca se ven de perfil, descubriendo sus ojos cerrados. Un brazo está flexionado, dejando caer

---

<sup>31</sup> La obra se incluye en el libro “*Lewis Carroll photographer of children: four nude studies*”, editado por Morton N. Cohen. Su principal modelo fue Alexandra Kitchin, hija del deán de la catedral de Winchester, quien inspiró el personaje de Alicia, y que fotografió alrededor de cincuenta veces desde que tenía 4 años hasta que cumplió 16.

el codo por la cama, mientras que el brazo escondido parece abrazar un libro. Sus rodillas se inclinan hacia el frente, dejando caer entre sus muslos un trozo de tela que apenas cubre sus genitales.

La obra pictórica "Niño durmiendo" (1885 ¿?) del pintor español Ramón Parada Justel es otro ejemplo de un estudio de desnudo. El niño, menor de cinco años, se dispone recostado de lado y transversal a la composición, en una pose descuidada y relajada sobre el suelo. Los tonos verduzcos del fondo complementan las tonalidades naranjas del cuerpo. El cuerpo muestra las flexiones de la piel y los músculos. La pintura sólo evidencia ciertas partes del cuerpo, ignorando los genitales y gran sección del rostro.

El pintor español Joaquín Sorolla y Bastida es destacado por sus paisajes a la orilla del mar, con múltiples escenas de niños y niñas (desnudos o semidesnudos) tomando el baño, jugando entre ellos o con diversos objetos. Se reconoce la obra "Niños en la playa" (1916) la cual muestra tres niños acostados con el pecho sobre la arena, con el agua ondulando alrededor de sus cuerpos extendidos. Los tonos verdes, sienas y rosados se reflejan entre las olas. Las espaldas se encuentran descubiertas hacia el brillo del sol. La imagen de Sorolla posee gran movimiento por las formas y la composición dirige un juego de sombras y reflejos de los cuerpos infantiles.

Sorolla también retrata las consideraciones opuestas respecto al cuerpo del niño libre. Su pintura "Trata de blancas" (1894-1895) enmarca en el Realismo Social. La escena representa a cuatro muchachas somnolientas y a una anciana vigilante dentro de un compartimento de vagón de un tren antiguo. Todas visten de vestidos largos y con pañuelos en la cabeza. Dos de ellas, las más jóvenes, están colocadas en un plano visual más cercano, recostadas en una banca con poco cobijo. Frente a ellas se encuentra la anciana y algunas maletas y cestas de mimbre. La composición es cálida y se reconoce la maestría del pintor en la iluminación de los vestidos. Esta escena alude a la prostitución de blancas. Con el angosto espacio del vagón, el artista refleja la imposibilidad de escape.

Por un lado, el cuerpo del niño exhibía las virtudes de inocencia y pureza y una gran cantidad de estas obras de desnudo infantil se exhibían en medios públicos como tarjetas o postales a partir de procesos de stampa e impresión<sup>32</sup>. Por otro lado, la intimidad del niño se exponía y las obras de realismo social mostraban –aunque indirectamente– la violencia al cuerpo del niño. Con el motivo de mantener la secuencia

---

<sup>32</sup> Estas imágenes se popularizaron en gran manera en el siglo XX.

del curso temático incluiré en esta sección a la obra de años posteriores del pintor polaco-francés Balthus Klossowsky de Rola, Balthus. "Therese soñando" (*Therese dreaming*, 1938)<sup>33</sup>, de Balthus, presenta a una menor de entre 11 a 13 años usando una blusa blanca, falda roja y zapatos rojos, sentada en un taburete con una pose relajada; ambas manos están sobre su cabeza perfilada, mientras que una de sus piernas se encuentra apoyada sobre un taburete de esparto, de modo tal que se puede apreciar su ropa interior. El espacio retratado es el interior de un hogar, se aprecia un mueble pequeño de madera y una silla. En la parte baja de la escena se aprecia también un gato gris bebiendo de un plato sobre el piso.

Otras obras del mismo autor, como "Desnudo con gato" y "El gato en el espejo" (*The cat in the mirror*, 1978) plasman a jovencitas desnudas en la intimidad de actividades, el primero a la hora del baño y el segundo en su habitación, mientras que "Therese soñando" se refiere al descanso desafanado en la casa de la menor.



"Plate III"  
Lewis Carroll  
1879

---

<sup>33</sup> En el año 2017 el Museo Metropolitano de Arte (MET), en Nueva York, se negó retirar esta pintura de sus salas tras una serie de peticiones online de casi 10,000 votos. Dichas peticiones alegaban la sexualización y la cosificación de los niños.

"Estudio de desnudo"  
Isidoro Garnelo  
1894



"Niño durmiendo"  
Ramón Parada Justel  
1885



"Niños en la playa"  
Joaquín Sorolla y Bastida  
1916



"Trata de blancas"  
Joaquín Sorolla y Bastida  
1894-1895



"Therese soñando"  
Balthus  
1938



## ***El niño patriota en México***

A finales del siglo XIX las imágenes infantiles no sólo servirían para mostrar ideales de libertad, belleza e inocencia para sino también para transmitir valores cívicos y nacionales. A continuación, revisaremos el caso de los “Niños Héroes”, personajes convertidos en emblemas nacionales tras la Batalla de Chapultepec.

Se le conoce como “Niños Héroes” al grupo de seis jóvenes cadetes alumnos del Colegio Militar quienes defendieron con su vida su colegio empleado como baluarte de defensa contra el ejército estadounidense el 13 de septiembre de 1847. El ejército de Estados Unidos había invadido el territorio mexicano tras unas supuestas series de violaciones territoriales en Texas por parte del Estado mexicano.

La historia poco documentada menciona que seis alumnos de entre los 14 y 18 años se rehusaron abandonar su colegio y solicitaron permiso a su General para combatir, y tras una difícil batalla perdieron la vida en el evento conocido como el “Martirio Heroico de los Niños Héroes de Chapultepec”<sup>34</sup>.

La principal imagen emblemática fue diseñada alrededor de 1870 por el caricaturista Santiago Hernández, miembro de la Asociación del Colegio Militar. Más adelante la imagen fue popularizada por el presidente Porfirio Díaz para aumentar el amor a la patria entre las nuevas generaciones (Plasencia, 1995, pp. 241-279). La composición presenta a seis jóvenes con uniforme militar, se visualizan sus rostros y medio pecho. De izquierda a derecha se encuentran dos jóvenes de gorro militar mirando hacia la izquierda, luego un joven sin gorro y de cabello ondulado quien mira hacia derecha (este personaje resalta en mayor tonalidad y al estar superpuesto a los otros muchachos). Los otros tres jóvenes dirigen su mirada hacia la derecha de la composición, el último sin gorro. Esta imagen se empleó en la cara anterior de los billetes mexicanos con denominación de 5 mil pesos hacia el 1981, con reimpresión del 1983-1989, y en la moneda con media onza de plata, acuñada por la Casa de Moneda de México en 1994-1995.

Otra obra, el mural al fresco “Sacrificio de los Niños Héroes” (1970), del pintor mexicano Gabriel Flores García representa el momento heroico en que el joven Juan

---

<sup>34</sup> Los nombres de los cadetes registrados en batalla son tres: Agustín Melgar, Vicente Suárez y Fernando Montes de Oca, pero no así Francisco Márquez y Juan Escutia (de quien sólo se conserva la fe de bautismo), y el cadete egresado Juan de la Barrera el cual no se encuentra en la lista de cadetes fallecidos (Plasencia, 1995, pp. 241-279).

Escutia se lanza desde lo alto del Castillo de Chapultepec envuelto en la bandera mexicana para evitar que el enemigo la mancillara. La composición de la escena es central, a las orillas se encuentran fortificaciones, caballos, carretas y humo de ataques, rodeando la figura de un niño descendiendo en caída libre, de rostro afligido portando uniforme militar. En una mano lleva la bandera mexicana ya destrozada y enredada en sus ropas. Detrás de él aparece la silueta desdibujada de un águila, símbolo de la libertad. La escena de este niño mártir se encuentra en el vestíbulo del Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec.

"Los Niños Héroes"  
Santiago Hernández  
~1870



"Sacrificio de los Niños Héroes"  
Gabriel Flores García  
1970



## **Conclusiones**

A partir de las representaciones infantiles, desde la antigüedad hasta el siglo XX, podemos percibir cuán inconstante ha sido la imagen de los niños. En un principio el niño aparece desplazado, visualizado como personaje secundario en las representaciones, mientras que en otras épocas ha gozado de un lugar divino y celestial. El niño se ha visto rodeado de las mejores riquezas para retratar un mundo lujoso, pero también retrata la pobreza y condiciones laborales. Su intimidad se ha expuesto con un aire inocente con un estudio anatómico, pero también ha mostrado abusos. Su imagen ha sido empleada para enaltecer valores morales y también patriotas.

Estas imágenes se han desplazado en indistintos soportes y técnicas. Desde paredes de catatumbas hasta lienzos enmarcados en palacios. Niños trazados con carbón y retratados con óleo. En figurillas de barro o cerámica, o en monumentos de mármol. Su imagen ha pasado del papel común al billete. Los materiales han mantenido estrecha relación con los avances técnicos, y sus consideraciones sociales.

Con los anteriores estudios es imposible trazar una única historia visual de la imagen del niño. Sin embargo, se vislumbran algunas relaciones y diferencias visuales del infante entre el arte occidental y el nacional, regularmente poco consideradas. Con los ejemplos del capítulo también examinamos un lado oculto y poco abordado en la historia del retrato infantil. En la que encontramos a la imagen del niño pobre, maltratado, explotado y violentado.



La contraposición de obras occidentales y mexicanas muestra diversas relaciones temáticas e intereses sociales. Algunas de estas relaciones son similares como los retratos de niños en la realeza y clase burguesa, así como las clases adineradas en la Nueva España. Sin embargo, existen particularidades únicas como los cuadros de castas cuyos niños retratados se desenvuelven en distintas clases sociales de la época. De manera que no en todos los casos se encuentran correspondencias visuales.

Durante el estudio de los anteriores casos no se observó una línea constante, ni de consideraciones sociales ni en técnica. Se trata más bien de una línea inestable de altos y bajos, en la cual la posición del niño es en ocasiones valorada y en otra desplazada. Hasta el momento no se puede hablar de una identidad visual del infante dentro de las expresiones visuales.

## **1.2 Los niños en las expresiones visuales de la actualidad**

### 1.2.1 *El cuerpo y la habitación: la intimidad del niño retratado*

#### *El cuerpo del niño*

La serie fotográfica "*La familia*" (2014) del artista francés Alain Laboile comprende ocho fotografías sin nombre en las que el artista explora momentos íntimos de infantes en su vida cotidiana. Imágenes de niños jugando en la casa, niñas jugando en el jardín, en el lodo o en el agua, muchas veces desnudos de la parte superior y otras completamente. En otras ocasiones, tomando baños o haciendo ravieta; son escenas que podrían encontrarse en álbumes de fotografías familiares.

La fotografía 1/57 en blanco y negro del álbum "*La familia*" (*La Famille*, 2014) presenta a dos de sus hijas de entre cinco y nueve años quienes juegan en un taller casero rodeado de herramientas y polvo. En el primer plano se visualiza a una niña de pie completamente desnuda y descalza, con la cabeza mirando al suelo; con una mano sostiene un tornillo de banco. En segundo plano se aprecia la cabeza, parte de la espalda y hombros otra niña que aparenta manipular otro objeto, también parece usar un pantalón holgado. La escena simula ser cotidiana y natural, la composición está descuidada y el ejecutor del lente tiene una altura adulta.

Laboile permite entonces que el público entre a su universo y se refleje a través de sus hijos alegres, jugando, reflexivos, tristes, vulnerables o no. En este sentido Laboile entra en el espacio íntimo del niño y lo exhibe para que el espectador acceda a ese mundo. Para el fotógrafo, la infancia se comparte hacia el espectador a través de las escenas de sus hijos en diferentes actividades cotidianas. Su trabajo refleja su modo de vida, girando en torno a la niñez. Como padre de seis niños documenta su vida familiar, su objetivo es registrar: "una vida en el borde del mundo, donde la intertemporalidad y la universalidad de la infancia coinciden"<sup>35</sup> (Laboile, 2016).

El fotógrafo abre cuestionamientos acerca de la libertad, de la desnudez, del ser y de poseer. A la vez, pone en duda la línea entre lo público y lo privado del niño en la familia. Su trabajo es personal, pero lo hace accesible al espectador. La línea de la intimidad es muy frágil, se extiende a problemáticas tales como la trata de niños,

---

<sup>35</sup> Traducción propia. ("A life on the edge of the world, where intemporality and the universality of childhood meet"). Consultado en <http://jamesmollison.com> el 29 de marzo de 2016.

pornografía infantil, o pedofilia. El fotógrafo ruso Sergey Bratkov ha retratado a soldados, prostitutas, obreros y niños al borde de la marginalidad. Su serie fotográfica "Kids" (2000) es protagonizada por niñas quienes aparecen en poses erotizadas.

La imagen "Niños (Soneschka)" (*Kids (Soneschka)*, 2000) presenta a una menor de seis años aproximadamente, quien usa un vestido azul oscuro con flores blancas y zapatos blancos. Ella se encuentra central y de frente al lente, sentada en un diván rojo y gastado, en su mano sostiene una paleta de caramelo que dirige hacia su boca, su otra mano está descansando detrás de su nuca. La pose descuidada de la niña deja ver su pantaleta blanca. Sin embargo, inquieta al espectador el gesto descuidado de la niña que raya en lo sugestivo, similar a las poses de las niñas retratadas en las pinturas de Balthus.

Las imágenes de Bratkov ponen en duda la barrera entre inocencia y pedofilia, pero también de la erotización y la frivolidad de las compañías de modelos. Al fotógrafo Sergei Bratkov se le acusó de pedófilo por la prensa de Rusia, sin embargo, las niñas formaban parte de una agencia de modelos verídica y cada sesión fotográfica contaba con el consentimiento de sus padres.

Mientras que Laboile disuelve una línea entre lo íntimo y lo público por medio de la exhibición de los niños en su espacio cotidiano, Bratkov lo hace exponiendo a las niñas a la intención construída, como simulacro del erotismo y las compañías pedófilas.

### ***Su habitación***

La intimidad no involucra únicamente el aspecto corporal del niño, sino del entorno en familia, de las escenas que sólo se viven dentro del hogar: en los patios, en la sala de estar y en las habitaciones de los niños. "Donde duermen los niños" (*Where Children Sleep*, 2011) es el título del libro de James Mollison donde el artista re ne 56 dípticos fotográficos que muestran sincrónicamente el retrato de un niño y el lugar en donde duerme. También acompañado de un breve texto, a modo de un documento informativo, donde explica el nombre del niño, la edad y el lugar donde vive, además de sus principales actividades o modo de vida.

El proyecto del autor consistió en fotografiar todo tipo de niños, diferentes nacionalidades, edades, nivel económico, estatus social para crear contrastes y a la vez, procurar su veracidad. Presenta dos partes, al niño retratado aislado a la derecha de la composición, con un fondo neutro. A la derecha, se presenta la habitación que a veces

contiene lujosas camas y juguetes, mientras que otras apenas un colchón al aire libre. Con el fin de retratar a modo de presentación y no de interpretación.

A continuación se presentan dos ejemplos de obra que se acompañan de un pequeño texto: 1. "Jamie" (S/A). "Con 9 años, Jamie comparte un departamento en la Quinta Avenida de Nueva York con sus padres y tres hermanos. Las otras dos casas de la familia se encuentran en España y los Hamptons." El niño retratado con traje oscuro y corbata mira hacia el frente. Su habitación parece amplia, con muebles blancos, ordenada y con accesorios infantiles. "Erien" (S/A) "Con 14 años Erien duerme en el piso de una favela de Río de Janeiro", ella aparece de costado con el rostro al frente, de pantalones cortos y pequeña blusa rosada, mostrando su vientre embarazado. Su habitación de madera rústica, de tamaño reducido, una cama pequeña y visiblemente poco lujosa (Mollison en Díaz, 2011, pp. 66-80).

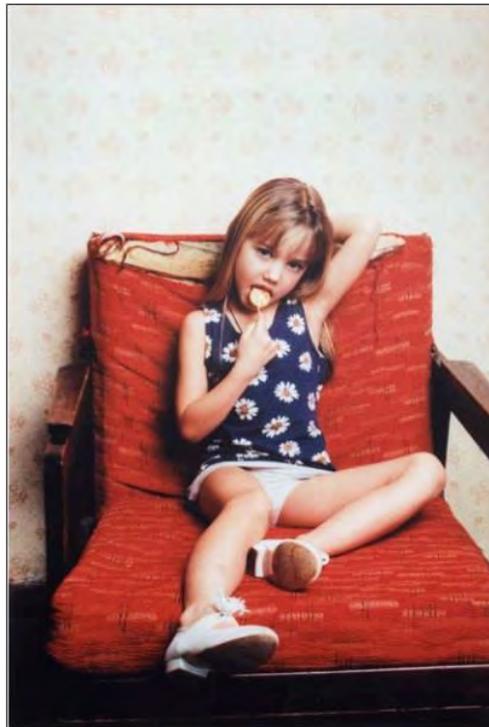
En cada retrato que comprende esta serie las diferencias son claras, los intereses, el número y valor de las posesiones, los materiales de construcción de las recámaras de los niños. El autor no muestra juicios de lo que está bien o mal para el niño, únicamente muestra su vida.

Artistas como Alain Laboile, Sergei Bratkov y James Mollison provienen de distintos países, distintos contextos sociales. Sin embargo ellos pretenden retratar al niño en sus actividades frecuentes como jugar, comer o bañarse, en espacios comunes.

"La familia" 1/57  
Alain Laboile  
2014



"Niños(Soneschka)"  
Sergey Bratkov  
2000



“Jamie”  
James Mollison  
(S/A)



“Erien”  
James Mollison  
(S/A)



### **1.2.2 La gestualidad del niño en las representaciones pictóricas**

En esta sección se estudia principalmente las gesticulaciones del niño en las pinturas y esculturas contemporáneas. De manera consecuente se revisará en qué coinciden o difieren de las imágenes de épocas anteriores. Hasta el siglo XVII se procuraba la imagen del pequeño adulto para retratar lo infantil; muchos casos los niños posaban orgullosos de sus riquezas y valores, y en otros casos distraían la mirada neutral. Hacia el siglo XVIII se mostró contento y risueño en las pinturas preciosistas para resaltar un carácter celestial e inocente. Aún en las obras que muestran al niño trabajado, pobre o explotado parece no mostrar gestos de enfado. ¿Por qué en muchas representaciones de la actualidad el niño sí se presenta disgustado, triste o desafiante? ¿podrían estas representaciones reaccionar ante la imagen sedente del niño en siglos anteriores?

A continuación, se revisa la obra de cuatro artistas provenientes de Alemania, de Japón, de España y de México quienes se destacan por el protagonismo de niños en su obra. Los cuales presentan al niño en las obras visuales bajo distintas condiciones y países.

#### ***El niño victimizado de posguerra***

La obra del artista vienés Gottfried Helnwein está enmarcada tras el término de la Guerra Fría. Al crecer representó a niños en escenas violentas, dolosas y confusas. En su obra temprana, alrededor de 1970, presentó al niño como una víctima, usualmente vendada de los ojos, mutilada o deformada del rostro. A lo largo de los años, la niñez se tornó un tema constante en su obra.

Su serie pictórica de gran formato "El murmur de los inocentes" (*The murmur of the innocents*) retrata a niños desconfiados, amargados y solitarios, quienes obligan la mirada del espectador debido al tamaño de las pinturas (alrededor de tres metros). Su silencio, comenzó a hacer ruido en muchas ciudades alrededor del mundo en los años noventa. Otra serie de pinturas de Helnwein es "Pinturas americanas" (*American Paintings*), la cual presenta una crítica a la sociedad de consumo y a los personajes caricaturescos surgidos en este tipo de sociedad. La obra "Oración americana" (*American prayer*, 2000) de la serie mencionada, escenifica a un niño de rodillas ante a su cama, con los ojos cerrados y las manos juntas preparando su oración para dormir, frente a él se

encuentra el Pato Donald iluminado con un halo celestial, pero gesto perturbadoramente sonriente. El artista reitera en muchas obras de la misma serie la desconfianza a estos personajes, quienes caricaturizados, esconden intenciones sospechosas.

Estados Unidos representaba una nueva realidad para una generación, la cual vivió el artista vienés Gottfried Helnvein, cita:

En la humedad opresiva de la Viena de posguerra, el único rayo de esperanza para nosotros los niños era la cultura americana. En la parroquia en la que yo asistía vi por primera vez las películas de Chaplin. Y los primeros cómics en alemán de Mickey Mouse, para mí eran un paso en otro mundo sin fronteras, utópico. Mi anhelo era Patolandia, y Patolandia estaba en América (Helnvein, 2007).

Gottfried Helnvein es un artista profundamente marcado por el horror de su propio holocausto. El niño representa la vulnerabilidad, de la dependencia y la figura del niño mártir, así como su propia condición en su niñez durante el periodo de posguerra.



"Oración americana"  
Gottfried Helnvein  
2000



"El desastre de la guerra", de la serie "El  
murmuro de los inocentes"  
Gottfried Helnvein  
2011

## ***El niño desafiante***

El artista japonés Yoshitomo Nara encuentra en el niño un protagonista ideal para hablar de temas como el consumismo o la occidentalización de la cultura japonesa. Con sus dibujos de corte caricaturesco remarca el estado de ánimo de los niños, mostrando una mirada descontenta e incluso desafiante, en ocasiones portando pequeñas armas

Sus dibujos a veces en sobres, hojas de libreta, o algún pedazo de papel demuestran la inmediatez creativa. "El último kamikaze" (*The last kamikaze*, 1997) es un dibujo realizado con plumón y lápices de color sobre una hoja bond de cuaderno a rayas. El título se encierra en un recuadro rojo en la parte superior, ilustra a un personaje infantil caminando sobre un avión característico de la facción japonesa durante la Segunda Guerra Mundial. El gesto del personaje es desafiante y sospechoso, sus movimientos son inestables pero burlones<sup>36</sup>. La manera rebelde e intimidante del personaje coloca al espectador en la incertidumbre de las verdaderas intenciones del piloto.

Su estética caricaturesca mezcla la inocencia con la maldad y la ternura con la tristeza. Algunas imágenes de niños cargando armas se han considerado violentas, sin embargo, sus pequeñas armas no causarían un daño grave a un adulto. Los niños más bien estarían defendiéndose, o expresando su disgusto, pero ¿por qué por medio de niños caricaturizados? El investigador María José Delpiano<sup>37</sup> adjudica los inicios de esta práctica durante la época de Ocupación por parte de los aliados tras la Segunda Guerra Mundial, donde se legitimó una política de dependencia a Estados Unidos, cita:

Frente a la pérdida de la capacidad para autodefinirse identitariamente por la progresiva normalización del estado de dependencia cultural, la sociedad japonesa admitió el infantilismo como un modo cultural para sobrellevar la pérdida (Delpiano, 2010, p.113).

---

<sup>36</sup> El kamikaze era un piloto de aeronave cargado con explosivos cuyo propósito era realizar un choque suicida deliberado hacia un objetivo, y de esa manera provocar un mayor daño al enemigo.

<sup>37</sup> Delpiano, Magíster en Artes, mención Teoría e Historia del Arte



"El último kamikaze"  
Yoshitomo Nara  
1997



"Sin título"  
Yoshitomo Nara  
Sin fecha

## ***El niño armado***

El artista español Salustiano García Cruz pretende no exagerar el gesto o el ánimo del niño, sin embargo, los presenta desafiantes y en ocasiones portando con objetos violentos como cuchillos, espadas o armas de fuego.

Su obra de la serie "Black"<sup>38</sup> incluye retratos de niños que miran fijamente al espectador mientras portan un arma de fuego en sus manos. "Parada de autobuses en la lluvia" (*Bus stop in the rain*, Sin fecha) retrata a una preadolescente de costado, con ropas negras portando un arma de costado a la altura de su cara, dos loros de intenso colorido vuelan en medio del fondo oscuro alejándose de ella. "COLECCIÓN NEGRA, LEIRE con pistola" (*BLACK COLLECTION, LEIRE con pistola*, Sin fecha) repite una figura infantil femenina que sostiene un arma, esta vez frontal hacia el espectador, portando el arma con ambas manos. Una jovencita sostiene un cuchillo en "PARADA DE AUTOBÚS EN LA LLUVIA" (*BUS STOP IN THE RAIN*, Sin fecha), con mirada calculadora y mano firme sostiene un cuchillo de cocina de gran tamaño, en la punta de éste posa suavemente una mariposa amarilla y brillante de entre la composición.

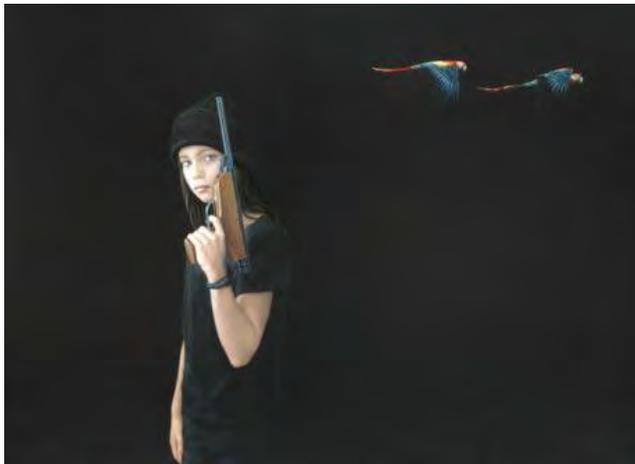
Los niños representados se encuentran al borde de la paz, de la espera, son individuos poderosos, no temerosos. Algunos de estos individuos cargan un arma y otros visten ropa poco infantil. Sus pinturas son armoniosas y equilibradas, el color y la figura humana son el eje central de su obra. Emplea un fondo color rojo intenso, negro o blanco para enmarcar impactantes figuras infantiles.

García Cruz está fuertemente influenciado por la tradición de la pintura occidental renacentista y de la sensibilidad oriental lo cual se identifica en su técnica de pintura pulcra y el cuidado del equilibrio en la composición. Sin embargo, las representaciones de sus niños no son tradicionales, pues no atienden al principio del niño inocente o contento. La mirada de los niños retratados se dirige al espectador, es una mirada desafiante y a la vez serena y tranquila. Aunque los niños portan armas al igual que la obra de Nara, los niños de Salustiano se mantienen ajenos al espectador, defensivos, no entablan una conversación visual ni exteriorizan sus emociones.

---

<sup>38</sup> Retratos con fondo uniforme de color negro.

"Parada de autobús en la  
lluvia"  
Salustiano García  
Sin fecha



"COLECCIÓN NEGRA  
(LEIRE con pistola)"  
Salustiano García  
Sin fecha



## ***El niño ilegal***

El artista mexicano Carlos Don Juan oculta las expresiones faciales directas de los niños por medio del uso de máscaras, convirtiéndolos en personificaciones caricaturescas y coloridas.

La serie "Los niños ilegales" (2013) comprende tres pinturas realizadas en el 2013 en las que los personajes adultos caricaturizados e híbridos de animales se encuentran en un estado de expectación, de pasividad, mientras agua turbia los cubre hasta las caderas. En la segunda pintura de esta serie, un adulto de perfil, carga a un bebé en brazos, ocultando así la cara del pequeño. El rostro del adulto se personifica semejante a un animal mamífero con un colorido intenso. Mientras que su ojo visible se conforma de un punto inexpresivo, la trompa tiene un gesto confuso que no se define como feliz ni angustiado, pese a que este personaje se encuentra cubierto por aguas oscuras.

La misma ambientación acuática se repite en obras como "Soñadores" (*Dreamers*, 2013). y "*El bebé*" (2013). En la primera pintura, una mujer carga a un bebé en brazos, manteniéndolo a flote. Tanto la mujer como el bebé se representan con rostros caricaturizados, a modo de máscaras. El rostro del niño resalta por el uso del color rojo en él, también posee una pieza a modo de pico que sustituye la nariz y la boca, mientras que los ojos se reducen a dos puntos negros. La mujer está vendada de los ojos y sólo muestra una boca exhibiendo los dientes, pero no transmite alguna emoción clara. Además, los acompañan personajes caricaturescos que flotan en el agua, ninguno se representa feliz, aunque tampoco sufriendo, sino con incertidumbre.

"El bebé" (2013) contiene elementos similares: una mujer se encuentra en el agua turbia (esta vez cubriéndola hasta los muslos), mientras que sostiene a la representación de un bebé; un individuo amorfo y verde, con facciones caricaturizadas, sintetizadas a líneas y puntos. El ánimo del bebé se manifiesta en su boca, que es un gesto de descontento. En cuanto al rostro de la mujer, éste se cubre con una máscara azul y quebrada, con un gesto melancólico. La escena también se compone de personajes caricaturescos, además de una serie de luces de colores que remiten a festividades, de espaldas a los personajes.

Otras obras como "Los traviesos" (2013) muestran a niños sin compañía adulta. Dos niños cruzan una zona con agua montados sobre un oso. Sus rostros están

enmascarados por figuras coloridas similares a piñatas, en lugar de nariz y boca tienen picos inexpresivos, y sus ojos son puntos. Uno de los niños tiene una pequeña cornamenta, se encuentra al frente del oso, como encargado del rumbo aunque mira hacia un costado, a la lejanía de montañas caricaturizadas y tristes.

Su obra está estrechamente ligada con las experiencias de indocumentados quienes cruzaron por el Río Bravo, muchas veces con niños<sup>39</sup>. Su uso de máscaras encara una realidad donde sus niños no se encuentran felices, pero tampoco enojados del todo. La caricatura y la personificación animal en su obra es un conducto para retratar un estado de ánimo complicado, como la misma situación de los niños.

---

<sup>39</sup> El artista migró a Estados Unidos junto con su familia cuando era apenas un bebé. En Dallas, Texas –un punto fronterizo– conoció la situación de muchos niños quienes como él tuvieron que migrar muchas veces solos. Fue en esa ciudad donde descubrió su pasión por el arte del graffiti y desarrolló su pasión por la pintura (Sherer, 2014, p. 34).



"Los niños ilegales"  
Carlos Don Juan  
2013



"Soñadores"  
Carlos Don Juan  
2013



"El bebé"  
Carlos Don Juan  
2013



"Los traviesos"  
Carlos Don Juan  
2013

### **1.2.3 El niño resistente a la tradición escultórica**

Como hemos revisado con anterioridad, los niños fueron poco representados en el arte clásico griego, ni el occidental del siglo XVII y XVIII que suponen momentos destacables para la historia del arte. En este apartado se revisa si los niños representados en el arte contemporáneo reaccionan con una actitud crítica ante la tradición de la escultura, desde la técnica tradicional de la talla. En diferentes estudios de obra contemporánea los niños se demuestran descontentos. ¿Se debe a la talla tradicional poco inclusiva de los creadores adultos en siglos pasados? Se revisan dos materiales de escultura: la madera y el mármol, a través de obra de los artistas Gehard Demetz, Efraim Rodríguez Cobos, Keelan Margaret y Philippe Faraut.

#### ***Representaciones de niños en madera***

Gehard Demetz es un artista italiano cuyas creaciones están fuertemente marcadas por la tradición de la escultura en madera. Él emplea técnicas clásicas de talla con una aportación excepcional, construyendo la forma a partir de pequeños cubos de madera, a modo de rompecabezas, una vez ensamblados procede a esculpir. Esto deja en ocasiones pequeños huecos o ranuras entre los cubos, que se extienden a lo largo de los cuerpos.

Su obra incluye piezas pequeñas de niños, también a escala natural y otras de mayor tamaño. Cada niño carga un objeto, pero no un juguete o peluche, sino objetos asociados al mundo de los adultos: guantes de boxeo, cinturones, crucifijos sostenidos a modo de armas, y armas mismas entre otros. En otras ocasiones el objeto es invasivo en su propio cuerpo, encerrados en confesionarios o catedrales que atraviesan sus cuerpos. La policromía de estos objetos consigue que parezcan de algún material plástico, contraria a la madera natural utilizada en los niños.

En la obra de Demetz es muy recurrente el uso de objetos que remiten a la iglesia católica y al estado, que tuvieron auge en Italia. El abuso de la iglesia y la opresión moral y ética desde la niñez se manifiestan en la obra de "El armario del padre huele a manzanas (*Father's closet smells like apples*, 2003) donde un niño se encuentra con la cara erguida y las manos levantadas en señal de rendición, como si fuera encontrado en un acto criminal. De su cinturón cuelga un crucifijo de gran tamaño, que remite a un arma

en descanso, pero también apunta a la violencia del verdadero culpable.

El cuerpo del niño es transgredido en la obra "El invierno estuvo difícil" (*The winter was hard*, 2011) el infante arrodillado se muestra en una pose dolosa pero resignada mientras que una catedral a escala entra en su pecho y sale por su espalda.

Los conflictos políticos y de autoridad se manejan en las obras: "Tú me robaste mi silencio" (*You have stolen my silence*, 2006), y en: "Hitler" (2007) y "Mao" (2007). En la primera escultura, un niño se presenta triste y resentido, mira hacia el frente mientras extiende en su mano unas tijeras, el niño también porta un flotador para el agua en cada brazo. Las tijeras se entienden como un desafío al espectador para pinchar los únicos objetos que le permitirían mantenerse a flote. En "Hitler" y "Mao" Demetz muestra un aspecto olvidado: que ellos también fueron niños. El artista tuvo especial cuidado en mantener las facciones de los personajes, como el peinado y el tipo de ropa típicos de su tiempo, destacan los ojos rasgados de Mao, y en el rostro de Hitler un hueco en la madera debajo de su nariz. La sombra asemeja al reconocible bigote del líder en su adultez; sin embargo, se integra con los huecos a lo largo de las esculturas. Estos pequeños conservan una actitud determinante, su mirada se mantiene firme y hacia el frente, pero lejanos al mismo tiempo.

La piel tersa que consigue el artista en sus esculturas de niños es una herencia técnica de los antiguos maestros quienes perfeccionaron la talla primero en talleres y luego en academias de arte en Europa. Esta lisura y suavidad se contraponen a la rugosidad de partes sin pulir como la ropa o el cabello, incluyendo distintas texturas y tratamientos de la madera. También es un recurso para resaltar la expresión de sus rostros que en su mayoría se muestran tristes o consternados.

Estas esculturas transmiten una autoridad y poder inusuales, pues los niños se encuentran elevados en un pedestal elaborado con los mismos bloques de madera, colocándose frente al espectador ideal: el adulto. Se provoca entonces una confrontación, primeramente, por los gestos infantiles y después ante la representación poco tradicional de un niño típico en un nivel privilegiado sobre el pedestal.

Las obras del escultor español Efraim Rodríguez Cobos dan un sentido anecdótico a sus obras. Las figuras de infantes están compuestas por ensambles de distintos tipos de madera (cedro, nogal, alcornoque o haya). El artista demuestra un dominio minucioso de la técnica representando a los niños con gran naturalismo, a la vez que aprovecha las texturas y tonalidades de las maderas para aportar una estética

sensible.

Rodríguez no esconde la naturaleza de la madera, pues entre sus policromías translúcidas exhibe las vetas y tonos. El artista juega con las formas de sus ensambles, y en las texturas que pueden asemejar, combinando la fuerte naturaleza del material.

Sus obras: "Pequeño arquitecto" (*Petit architecte*, 2006), y "Construyendo" (*Building*, sin fecha.), rebasan el purismo de la escultura tradicional empleando pequeñas piezas de madera pintada, propias de un juego de construcción. Las formas de este juego incluyen cuadrados, rectángulos y arcos de colores amarillo, anaranjado, verde, azul, rojo y rosa. Cada niño se acompaña de una edificación, se entiende que construida por ellos. Los cuerpos de los niños también se componen de estas piezas, que se unen entre sí y posteriormente se talla a detalle cada rasgo del infante. El color de la madera natural se expone tras la fina escultura, dejando ver entre los huecos algunos colores de la superficie de los juguetes. En este par de esculturas de Rodríguez se aprecian gestos infantiles de concentración y empeño en la actividad. Muestran autonomía y habilidad, al mismo tiempo que se unen con el material que los construye a ellos mismos.

Rodríguez también ha explorado la escultura de tipo busto, aquella que representa a una persona desde medio pecho y la cabeza dando importancia al rostro. En "A la mesa" (*At table*, 2015) se representa a un niño a la hora de comer, quien mira hacia su plato con extrañeza. El infante representado carece de brazos, de modo que únicamente se muestra la cabeza (madera) y su babero (aluminio) sirve de pedestal; el plato es una pieza aparte (cerámica y hierro). Esta obra se compone de seis monotipos, cada niño demuestra un gesto diferente, con una mirada despectiva hacia su comida o hacia quien le dio ese plato. Siguiendo con esa temática se encuentra la obra "Espaghetti" (2015). Esta vez el pequeño está comiendo pasta con salsa de tomate y su delantal está sucio con pedazos de comida. La falta de brazos en estas últimas obras provoca al espectador una necesidad por asistirlos, por completar la acción de alimentarlos. Sin embargo, el niño mismo aleja esta emoción, pues no oculta su desconfianza, su mirada es franca y emocional. Algo no le convence del todo.

La estadounidense Keelan Margaret, en sus obras cerámicas, imita la talla en madera, mientras que el proceso creativo plantea meditaciones sobre la fragilidad humana.

Los niños en la obra de Keelan están representados como muñecos quienes se contraponen al imaginario de las muñecas de la época Victoriana, debido a su apariencia

descuidada, envejecida y de rostros tristes. La artista se apropia del aspecto de la madera para remarcar un sentido reverencial del tiempo, mostrando a los niños en sus obras como reliquias. Su uso de la cerámica permite imitar las estrías y el envejecimiento propios de la madera, mientras que sus figuras extremadamente emocionales, transmiten la reminiscencia de la niñez.

Su obra "El juego del avioncito" (*Hopscotch*, 2011) consiste en la figura de una niña representada como muñeca quien balancea su cuerpo sobre un pie en el juego del avioncito. Cinco bloques o cajones envejecidos conforman este juego, los cuales sirven también como pedestal. Podemos apreciar palabras esgrafiadas en estos cajones, como marcas en la madera: "DÓNDE", "TRABAJO DURO", "ODIO", "ADULTO", "NIÑOS", "CARRERA", "VIEJA ÉPOCA", "TIEMPO", palabras que se encuentra la niña mientras avanza en ese juego. La naturaleza perecedera de la materia en esta obra pretende mostrar el deterioro y lo efímero del estado infantil.

Uno de los aspectos que pone de manifiesto la evolución de los movimientos artísticos a partir de la segunda mitad del siglo XX, con movimientos como el Arte Povera o el Minimal, es la consideración de los materiales como aportadores de significado. "Todo material es cultural", como asume Ignacio Pérez Jofre (2011, p.357) En esta posición, los materiales son capaces de transmitir significados, relacionando sus cualidades físicas a aspectos sociales. La madera como material simbólico que expresa temporalidad por sus cualidades naturales ha sido explorada por artistas interesados en abordar la temporalidad misma de la niñez. La manipulación del material también afectaría al significado de las esculturas: un niño ensamblado, pero incompleto, como la obra de Demetz o Rodríguez; o un niño desgastado, una reliquia olvidada, en la obra de Keelan.



"El armario del padre huele a manzanas"  
Gehard Demetz



"El invierno estuvo difícil"  
Gehard Demetz  
2011



"Tú me robaste mi silencio" Gehard  
Demetz  
2006



"Hitler" y "Mao"  
Gehard Demetz  
2011

"Pequeño arquitecto"  
Efraim Rodríguez Cobos  
2006



"Construyendo"  
Efraim Rodríguez Cobos  
Sin fecha





"A la mesa"  
Efraim Rodríguez Cobos  
2015



"Espaghetti"  
Efraim Rodríguez Cobos  
2015



"El juego del avioncito" y detalle  
Keelan Margaret  
2011

### ***El niño perpetuado en mármol***

El artista francés Philippe Faraut ha representado en sus esculturas los rasgos faciales infantiles a partir de su experiencia en distintos países, así como sus diferentes expresiones. Sus rostros se esculpen sobre piedras de mármol, conservando partes de la piedra sin intervenir.

En las obras "Esperando" (*Waiting*, sin fecha) y "Desenmascarada" (*Unmasked*, sin fecha) se observan niñas con un carácter marcado y determinado. Los bustos son de tamaño natural, representan a dos niñas las cuales apuntan su mirada dirigiéndose a un costado. En las obras destacan las facciones infantiles de los ojos los cuales son grandes con cejas bien definidas y apuntaladas. La tersura de su piel denota suavidad y ternura por la edad, mientras que los gestos determinados de los personajes refieren autoridad.

El mármol se emplea en esculturas para conferirles monumentalidad y permanencia, como lo vemos en la obra escultórica "La muerte y el llanto" (*La Muerte Y El Llanto*, 2017) del escultor italiano Luigi Prevedel. La escultura representa al niño sirio refugiado de tres años, Aylan Kurdi, que murió ahogado en el Mar Mediterráneo tras intentar huir con su familia en 2015 para escapar de la guerra en Turquía. La fotografía de este menor conmocionó al mundo y se convirtió en símbolo de la crisis de Medio Oriente. Fue encontrado a orillas de la playa boca abajo y rostro de costado, con los brazos a sus costados y piernas extendidas. En esta ocasión el artista retoma el niño en la posición que aparece en la fotografía del 2015, y añade un ángel infantil quien se encuentra de rodillas a un costado del cuerpo del menor llorando con gesto exclamativo. La obra fue primeramente donada al papa Francisco II, quien a su vez presentó y donó la escultura a la Organización de la ONU para la Alimentación y la Agricultura (FAO), en el Día Mundial de la alimentación 2017.

En otro ejemplo donde el niño es parte de un monumento en mármol, sin ser de este material, es en el conjunto escultórico "Monumento a los niños no nacidos" (*Memorial for Unborn Children*, 2010) del escultor eslovaco Martin Hudáček. El artista representa a dos individuos, una mujer de rodillas con la cabeza inclinada y cubriendo su rostro con una mano mientras que la otra está sobre su pecho, el otro es una niña quien posa de pie frente a ella quien con gesto intrigado extiende su mano hacia la nuca de la mujer.

El material de la mujer y del pedestal es el mismo, mármol con veteado rosa. La niña frente a ella está construida por un polímero trasparente del que rescató algunos tonos rosados similares al mármol. La relación sobre un no-nacido y un no-material se revela en la obra. El niño no consigue tener un cuerpo de mármol, no obstante, rescata cualidades tonales.

El mármol, aún explorado por artistas contemporáneos, sirve para enaltecer al carácter del niño, así como su presencia y su ausencia. De este modo, las esculturas en piedra destacan por una mayor permanencia ante obras talladas con otros materiales orgánicos. A los individuos representados con ese material se les pudiera ceder cierto valor de permanencia que, por medio de su representación en un material resistente, pueda trascender en la memoria. Tanto en la madera como en el mármol, la elección de la sustancia a partir de la cual se crea el objeto aporta un significado que va más allá de la aplicación por sus características físicas, sino también del trasfondo histórico o tradicional.

El artista se hace consciente de que la elección del material nunca es neutral o indiferente, sino que se comporta, en sí misma, una toma de postura respecto a sus posibles implicaciones (Cendán, 2002, p.108).

El niño ha tenido una menor presencia en este tipo de esculturas a comparación de aquellas adultas. Como vimos anteriormente, los hallazgos de esculturas clásicas en mármol de figuras infantiles son escasas, y se relacionan con un sentido de acompañamiento religioso o celestial. Actualmente podemos encontrar un incremento de figuras infantiles esculpidas en mármol mayormente elaboradas por artesanos en las criptas de los cementerios.

"Esperando"  
Philippe Faraut  
Sin fecha



"Desenmascarada"  
Philippe Faraut  
Sin fecha





“La muerte y el llanto”  
Luigi Prevedel  
2017

“Monumento a los niños no nacidos”  
Martín Hudáček  
2010



#### 1.2.4 Falsas apariencias: visiones encontradas e instalaciones

"Falsas apariencias. Miradas fragmentadas sobre la infancia" es el nombre del libro de la exposición con el mismo nombre, organizada en 2011 por el Centro Torrente Ballester<sup>40</sup> de Ferrol, España. La exhibición facilitó un diálogo de visiones y concepciones de la niñez entre las obras de principios del siglo antepasado y las obras contemporáneas, las cuales muestran un amplio surtido de técnicas, medios y perspectivas del tema. Muchas de las obras expuestas han servido a lo largo de este capítulo.

En la exposición se confrontaron obras visuales haciendo hincapié en la contraposición de épocas. Como se ha estudiado anteriormente, gran parte de las representaciones clásicas del siglo XIX, mostraban unas imágenes amables de la infancia, preciosistas y enaltecidas del ámbito familiar.

Los artistas buscaban en algunas poses de niños —que hoy pueden resultar perturbadoras— la perfección técnica, un virtuosismo que era el fin último de sus realizaciones. Además, utilizar a niños resultaba más económico que contratar a modelos adultos. La amabilidad de las representaciones clásicas apenas señalaba a una realidad inmersa en graves conflictos sociales que provocaban que la mayor parte de los niños vivieran en unas condiciones dramáticas que, casi nunca, aparecían reflejadas en las pinturas (Cendán, 2011, p.108).

Con un propósito muy cuidado y apartado del sensacionalismo, la exposición "Falsas apariencias. Miradas fragmentadas sobre la infancia" (2011) mostró representaciones de niños de finales del siglo XIX, como las fotografías *posmortem* de niños (referente a la *falsa apariencia* de niños plácidamente dormidos) hasta las nuevas reflexiones de artistas contemporáneos acerca de la niñez por medio de pinturas, esculturas, fotografías, vídeos e instalaciones, producto de subjetividades en el tema de lo infantil e incluso de experiencias de su propia vida.

La obra de la artista española Laura Pernás examina el tema de la infancia perdida y del sentimiento del extrañamiento, consecuencia de la ausencia de su madre en

---

<sup>40</sup> Es un centro cultural localizado en el Antiguo Hospital de la Caridad, edificio del siglo XVII, en Ferrol. Se destina a exposiciones variadas.

la niñez. En la obra "Que volé tan alto" (2011) se sitúa entre lo real y lo onírico. Se trata de una instalación que conjunta elementos de su imaginario infantil personal, ligado a sus recuerdos, como: insectos, ramas y hojas, ventanas, y cordones.

El salón de paredes blancas alberga una composición aleatoria. Se observa un columpio, algunas jaulas y enredaderas, conservando el color natural de ellas. Los elementos son "alegorías de vivencias que nos relacionan con su intimidad y sus recuerdos familiares. La falta de su madre desde edad temprana es el eje de la pieza que envuelve al espectador en un mundo onírico que le traslada a lugares comunes" (De la Cruz, 2011, p.111).

La artista emplea además al vídeo para exhibir públicamente su intimidad, que incluye su biografía con elementos de la literatura. Los elementos de naturaleza en su obra tienen gran importancia pues es de esta forma relaciona el desarrollo de vida, al mismo tiempo que muestra un sentido lírico y desenvuelto que es la recolección de objetos del jardín o parque, actividades de su infancia.

Las instalaciones no sólo operan desde el plano de lo visual, sino de la experiencia, de lo vivencial. El espectador se ubica en una realidad nueva, llena de formas, materiales, texturas y sensaciones que lo vinculan aún más con el entorno infantil. Y esto se consigue también al entrelazar el medio con los materiales y el contexto donde reside la obra de arte.

La artista española Rebeca Menéndez, en su serie de intervenciones para la exposición "Falsas apariencias. Miradas fragmentadas sobre la infancia" (2011), reflexiona en torno a las inquietudes infantiles, y a las cuestiones de género. Tiene como protagonistas a curiosas y solitarias niñas de ropas rojas, a veces preadolescentes de apariencia inocente. Las niñas se representan a escala natural con movimientos dinámicos. Para los vestidos emplea fieltro rojo que se monta sobre la pared misma, siendo el rojo su único elemento de color. También utiliza estambre de este color intenso a modo de elemento gráfico, pero también como enlace de los diferentes personales y a través del espacio.

Los elementos que Rebeca utiliza para crear sus mundos son simples y colindan en lo gráfico. El fondo de la obra el blanco mismo de las paredes en galerías y museos. La artista se dedica a dibujar directamente los contornos de las figuras de sus personajes con líneas negras y bien delimitadas.

Algunas niñas están jugando, otras saltando el borde de sillas y otras en actitud curiosa. La artista invita al espectador a intrigarse por los personajes en ese mundo recreado que se desarrolla en los muros de museos y galerías.

Las instalaciones de Rebeca Menéndez y Laura Pernás se colocaron en el mismo recinto que obras preciositas del siglo XVIII y el "Estudio de desnudo" (1894) de Isidoro Garnelo durante la muestra "Falsas apariencias. Miradas fragmentadas sobre la infancia" del Centro Torrente Ballester. A manera de comparación se identificaron los cambios en las intenciones y medios para la representación de lo infantil a través del tiempo. Como cita la coordinadora Susana Cendán:

De ahí que en la selección que proponemos juegue un importantísimo papel la contraposición de épocas y de miradas, del arte considerado clásico, con sus imágenes amables y preciosistas, y el contemporáneo, más próximo a nosotros y sabedor de que la infancia es la manera más eficaz de mantener viva nuestra memoria (Cendán, 2011, p.108).



"Que volé tan alto"  
Laura Pernás  
2011



Intervención para "Falsas apariencias.  
Miradas fragmentadas sobre la infancia"  
Rebeca Menéndez  
2011

### 1.2.5 El dulce como material artístico en la representación de lo infantil

En este apartado revisaremos artistas cuya búsqueda de elementos y materiales para representación infantil expande las posibilidades creativas contribuyendo con significados a su obra. Como Nicola Freeman cuyas esculturas de dulces a gran escala recuerdan al espectador de su consumo en la niñez y Rosalía Banet con sus espacios y habitaciones de chocolate.

En la obra de estas artistas es importante el material como aportador de significado. Las cualidades del material nunca son consideradas por separado "sino que su utilidad proviene de la combinación de dos o más de estas cualidades. Por ejemplo, la transparencia, unida a la maleabilidad" (Pérez-Jofre, 2002, p.108).

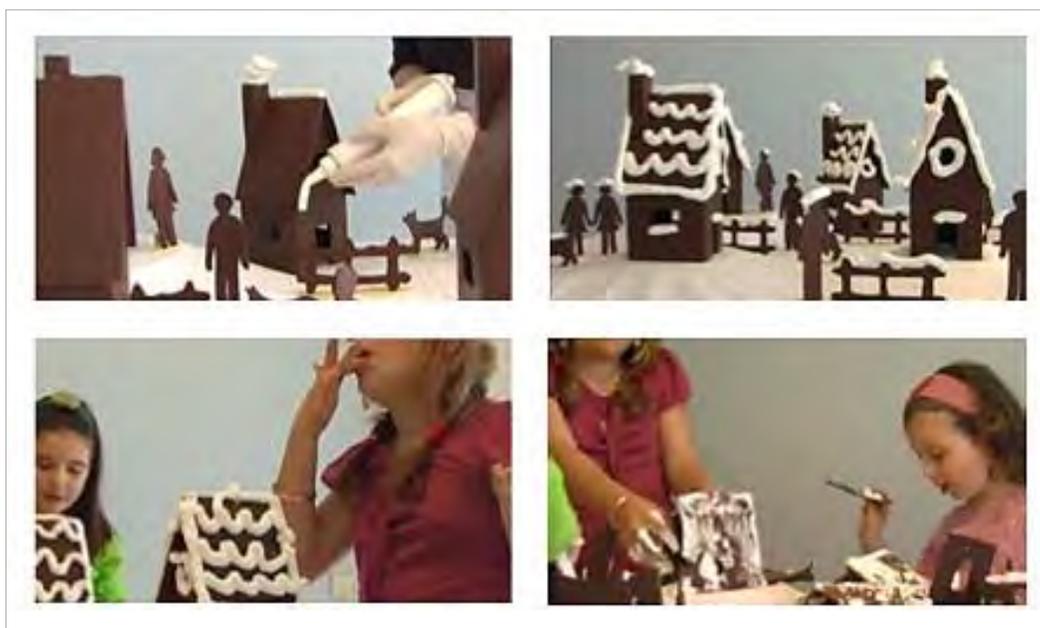
Una artista que explora las formas de los dulces y sus cualidades físicas para remitir a la infancia es la artista inglesa Nicola Freeman quien consigue la empatía de los espectadores, consumidores de dulces, llevándolos a escalas superiores, aumentando su escala 100 veces más. Las cuatro piezas exhibidas en la University of Wolverhampton, tituladas "Corazones de amor" (*Love Hearts*, 2011), "Reloj de corazón" (*Sweetie Watch*, 2011), "Collar de dulces" (*Sweetie Necklace*, 2011) y "Paleta" (*Lollipop*, 2011) incluyeron las formas de corazones de azúcar, un reloj de dulce, al igual que un collar de dulces y una paleta roja de caramelo. Las piezas fueron realizadas con vaciados de resina, como es el caso de la paleta, y de yeso en las demás esculturas. La apariencia de los materiales dulces es imitada perfectamente, a modo que el espectador suponga que es verídica la naturaleza dulce de las esculturas.

Las formas de los dulces también tienen una forma delimitada por su contexto social. Como expone Freeman, ella eligió los dulces de acuerdo a aquellos que le recordaban a su niñez y eran estos los que la mayoría del público inglés distinguió. Ante esto pudimos identificar que la obra "Paleta" posee una forma estándar.

La obra titulada "La ciudad de chocolate" (2007) de Rosalía Banet es un performance registrado en video. Con una duración de 3:47 minutos Banet se muestra a sí misma colocando delicadamente una mesa con bases de pastel y un mantel blanco sobre los cuales dispone figuras de casas hechas con chocolate de aproximadamente 25 centímetros que conforman una pequeña aldea de carácter puritano. La comunidad se integra con pequeños aldeanos adultos, siluetas hechas igualmente con chocolate, igualmente se incorporaron animales y cercas del mismo material. En un segundo

momento la artista interviene la ciudad con crema pastelera a modo de adorno. Posteriormente aparecen cuatro niños de entre cinco y ocho años quienes comen de las formas, hasta dejar un paisaje deshecho.

De acuerdo con el catálogo de la exposición, la obra tenía la intención de cuestionar la apariencia puritana y normal de nuestra comunidad. Los niños sirvieron de sujetos de modificación, de expresión libre y sin prejuicios. En su obra la inocencia es un recurso para tratar temas que de otro modo provocarían rechazo. La ironía, el humor y el terror están presentes en sus piezas (De la Cruz, 2011, pp. 112-116).



Fotogramas de "La ciudad de chocolate"  
Rosalía Banet  
2007

"Corazones de amor"  
Nicola Freeman  
2011



"Reloj de dulces"  
Nicola Freeman  
2011



"Paleta"  
"Collar de dulces"  
Nicola Freeman  
2011



## Conclusiones

La imagen del niño explorada en la actualidad abre cuestionamientos acerca de su cuerpo y el espacio que lo rodea. A la vez, pone en duda la línea entre su imagen pública y privada. Mientras que el niño de Laboile disuelve una línea entre lo íntimo y lo público por medio de la exhibición de los niños en su espacio cotidiano, Bratkov lo hace exponiendo a las niñas a la intención construída.

La figura del niño en la pintura contemporánea se apunta como un recurso visual para retratar problemáticas sociales del pasado y aún existentes en el presente. Esto se refleja en la obra de los artistas Gottfried Helnwein, Yoshitomo Nara, Salustiano García y Carlos Don Juan. Los niños en sus obras tienen individualidad y se preocupan por su futuro. Defienden su imagen, mostrando su situación vulnerable con una gestualidad desafiante.

La falsa apariencia de las poses *preciosistas* del siglo XVII y XIX se oponen a las del siglo XX, donde los artistas plantean, desde una perspectiva más natural y cotidiana, obras con un contenido vivencial. Pues como hemos observado, los artistas clásicos retraban a un niño ajeno, como ajeno de sus experiencias y de sus emociones. En la exposición del Centro Torrente Ballester la instalación tomó un lugar importante como medio artístico que acerca al espectador a un mundo creado, idealizado para experimentar al niño real y vivo como lo muestran las instalaciones de Laura Pernás y Rebeca Menéndez.

*"Falsas apariencias. Miradas fragmentadas sobre la infancia"* facilitó un diálogo de visiones y concepciones de la niñez entre las obras de principios del siglo antepasado y las obras contemporáneas, las cuales muestran un amplio surtido de técnicas, medios y perspectivas del tema.

La búsqueda actual de recursos para la representación infantil ha provocado una experimentación con materiales y formas. Como la obra de Nicola Freeman cuyas esculturas de dulces a gran escala recuerdan al espectador de su consumo en la niñez y Rosalía Banet con sus espacios y habitaciones de chocolate sitúa al niño entre apariencias y subjetividades.

A lo largo de este apartado verificamos que las consideraciones contemporáneas en torno a la representación del niño y de su entorno difieren en gran manera del niño de épocas anteriores; de aquel niño divinizado, de la realeza, burgués, inocente o patriota. El niño actual reacciona con gestualidad. Este niño tiene una relación más estrecha con los niños de las minorías opuestas al preciosismo. Podría ser este ocultamiento lo que ha detonado su gesto desafiante, su carácter crítico y su visualidad en diversos medios.





# CAPÍTULO 2

**Desarrollo de obra propia  
en torno a lo infantil**



## **2.1 Representaciones bidimensionales: dibujo, pintura y digital**

El siguiente apartado corresponde a la sección práctica de esta tesis. En él expongo mi producción artística acerca de lo infantil durante mis estudios en el Instituto de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, comprendidos entre 2011 y 2016. El texto comprende la descripción del proceso creativo, así como desarrollo técnico y conceptual.

Esta primera sección de obra bidimensional se conforma con tres series de obras de mi autoría en el tema del retrato infantil. En la primera serie, de dibujo y pintura, abordo la transformación de la imagen del niño, esto lo llevo a cabo al trasladar imágenes de niños a un medio plástico distinto. La segunda serie, explora el cuerpo y la habitación. En la obra se exhiben consideraciones del niño como un sujeto *presentado* al adulto, esto en su posición respecto al espectador ideal adulto del argumento de la *presencia social del individuo* en el retrato en el texto "Modos de ver" (1966) de John Berger. En la tercera sección trato el juego como método creativo para representarla imagen del niño como ciclo atemporal.

Los medios de representación empleados abarcan el temple sobre tela, el dibujo y la acuarela sobre papel, la pintura de óleo, y la imagen digital. De modo que los procesos en la realización de las obras son específicos para cada una. En todo tiempo se aborda el porvenir de la representación infantil como elemental preocupación.



### **2.1.1 *Inocencia de la mirada. Retratos aislados***

La inclusión del niño como elemento visual en mi obra se hizo presente a partir de la serie "Inocencia de la mirada" desarrollada entre 2011 y 2012. Este trabajo se conforma con nueve pinturas realizadas en diferentes técnicas sobre papel, tela y madera. En ellas retrato al niño como protagonista.

Mediante un acercamiento al retrato de niños traté temas subjetivos, formales, y representativos, como el sentimiento de aislamiento en la infancia, la manipulación de las representaciones infantiles y una exploración a la vida cotidiana de estos infantes.

Mi primera exploración del niño como personaje principal fue a través de la pintura "**¿Qué? ¿qué?**" (2011) realizada en acrílico sobre papel. Como preludeo a mis estudios universitarios. La imagen visualiza como elemento central a una niña en actitud de desconcierto quien porta vestimenta oscura con un suéter rosado, y sobre el pecho un pequeño listón negro cruzado conmemorativo. A su izquierda se ubica un mueble de madera, y sobre este un florero y un portarretrato difuso. A los extremos laterales se pueden distinguir tres formas oscuras que representan a adultos, todos con vestimenta negra, apartados y de espaldas hacia la niña.

En la imagen predomina el color negro de las vestimentas, y los ocre del fondo. Entre la escena lúgubre sobresale la figura de la niña como el elemento central con tonos pasteles y cálidos de su piel y suéter. La composición tiende a la verticalidad, siguiendo a los personajes adultos, y se dirige hacia la niña, quien parada en una posición rígida se ubica en un costado del mueble, casi al centro de la composición.

Las tres figuras oscuras adultas con rostro oculto corresponden de izquierda a derecha: a un hombre con traje, con manos dentro de sus bolsillos y portando un reloj; una monja de espaldas a la niña; y a la derecha una figura femenina con un conjunto negro, cabello largo y tacones. Por medio de su indiferencia evito su mirada y de este modo procuro resaltar la mirada infantil.

En este tiempo, la niña se mantiene a la expectativa y desconcertada. El sentimiento de aislamiento en tal representación se muestra con las poses frías, calculadas e indiferentes de los personajes adultos. La pintura "¿Qué? ¿qué?" refiere al momento de la confusión en el luto tras el fallecimiento. La mirada infantil, de desconcierto en esta ocasión, fue el preámbulo para obras posteriores que se ocupan de abordar la mirada y la percepción infantil en contextos tanto familiares como públicos. En esta serie se mantiene una preocupación por retratar al niño gestual por medio de su mirada y al mismo tiempo confrontar al espectador con sus rostros.

Otro interés que surgió por medio de la elaboración de la pintura antes explicada fue la exploración de la imagen del niño en su entorno familiar y el traslado de este sujeto a entornos distintos por medio del aislamiento de su figura infantil y el traslado a entornos descontextualizados.

¿Qué?, ¿qué?  
Acrílico sobre papel  
37 X 45 cms.  
2011



## ***De lo privado a lo público, y sus interpretaciones***

A continuación, presento dos obras de mi autoría derivadas del fraccionamiento de un retrato infantil, obra conocida del pintor Peter Paul Rubens "El retrato de Clara Serena Rubens" (1616). Las dos obras "**Gemela**" (2012) fueron realizadas con la técnica del temple sobre tela en tabla. Emplé la técnica del temple con dos bases diferentes: el temple aceitoso en una y el acuoso en otra. La pintura de base agua corresponde a la vista izquierda del rostro, donde predominan las sombras contrastantes y colores intensos, mientras que la pintura de base aceite muestra el lado derecho del rostro, un lado más luminoso y de tonos claros.

La aplicación del temple en ambas pinturas resultantes casos fue similar, mismos pinceles y calidad gráfica, así como la medida del soporte. Ambas imágenes provienen del mismo medio: el temple. Pero, así como las técnicas son diferentes entre sí; así también las niñas retratadas. Es por ello que a ambas pinturas las emparenté gemelas, pues provienen del mismo origen, tanto técnico como representativo.

Cada imagen de "**Gemela**" corresponde a un lado del rostro de la niña fraccionado verticalmente, de este modo resultó un lado derecho y uno izquierdo del mismo rostro. Al dividirla y retratarla como partes de dos personajes distintos, se le despojó del carácter familiar e íntimo, intención original del artista. Se crearon dos posibilidades visuales de una niña única y, sincrónicamente, se ampliaron las posibilidades técnicas.

Cuando un artista retrata a sus hijos en la niñez, su obra pertenece a la privacidad familiar de las paredes de su casa; pero cuando el artista fallece, su obra trasciende al ámbito público, donde se abre espacio para la apreciación e interpretación. Esto aconteció al retrato infantil de Peter Paul Rubens, "El retrato de Clara Serena Rubens" (1616). El retrato original pertenece a la hija del pintor, Clara Serena Rubens retratada alrededor de los cinco años. Como esta, la mayor parte de las pinturas y dibujos del artista no tenían como fin ser mostrados en público<sup>41</sup>, eran trabajos destinados a

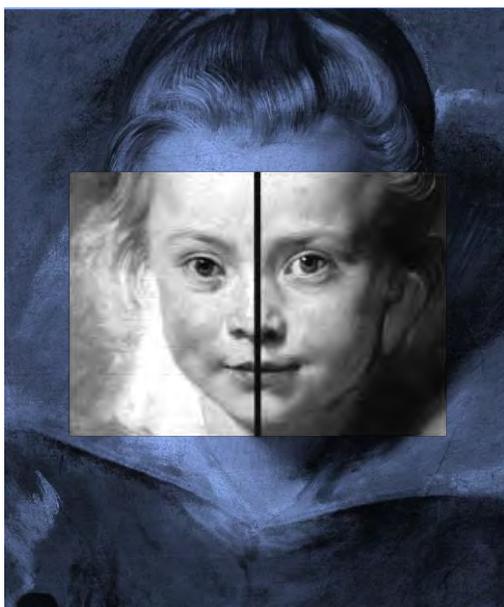
---

<sup>41</sup> Recientemente su colección se expuso en museo que se abrió en su vivienda, titulado "Rubens en privado: el maestro retratando a su familia", donde además del retrato de Clara Serena se expusieron retratos de su esposa y de una hija que falleció tiempo después de su representación. "*Rubens en privado: el maestro retratando a su familia*", consultado el 30 de septiembre de 2016, en [www.rubenshuis.be](http://www.rubenshuis.be)

convivir en el entorno del hogar de Rubens. Al trascender su obra en la historia del arte y tras años después la obra se exhibe al público para mostrar su destreza pictórica.

Al extraer un retrato de su contexto familiar años después al público se deriva en interpretaciones del espectador, y son aptas para la manipulación de la imagen. En mi reflexión acerca de la representación de niños en el retrato exploré la manipulación de las imágenes infantiles.

Esta exploración dio paso a la introspección de mi propio álbum familiar y a las posibilidades plásticas que podrían suscitar.



Esquema explicativo en la división de "El retrato de Clara Serena Rubens"



Gemela (derecha)  
Temple acuoso  
40 X 60 cms.  
2012



Gemela (Izquierda)  
Temple aceitoso  
40 X 60 cms.  
2012

## ***El retrato infantil como reivindicador plástico del niño en las fotografías familiares***

Las siguientes obras de la serie se conforman con seis retratos infantiles realizados con pastel y acuarela en soporte de papel. Corresponden a figuras de niños extraídas de fotos familiares tomadas entre 1980 y 1990. Los niños se aislaron del resto de los integrantes en la imagen fotográfica, así como del fondo. Posteriormente, fueron retratados a mayor escala en un soporte diferente al papel fotográfico por medio de las técnicas plásticas del temple, el pastel, lápices de color y de acuarela sobre papel. A cada niño se le retrató de manera particular.

La obra “**Deseo...**” (2012, Imagen a), retrata el momento justo en el que un niño apaga las velas de un pastel de cumpleaños. En la mesa se observan algunos juguetes de astronautas<sup>42</sup>. El retrato fue realizado con la técnica del pastel con una aplicación de color muy ligera, respetando como fondo el color blanco del papel. Se utilizó la mancha como recurso técnico en la vestimenta del niño y en el pastel de cumpleaños, mientras que en el rostro se usó el *esfumado*<sup>43</sup>, y apenas más delineado en las figuras de juguete de astronauta, a la derecha del pastel. Se optó por este material para representar con delicadeza los rasgos del niño.

Este retrato se desarrolla en un ambiente difuso y muy iluminado, casi como un sueño. El niño, al ser retirado de la fotografía, escapa del tiempo de su captura fotográfica, haciendo universal su momento, permaneciendo (o al menos apareciendo una vez más). El lapso de su deseo se traslada a una pintura, dotándola de expresividad plástica.

Recuperar un momento fotográfico común en las tradiciones mexicanas, como es el apagado de las velas del pastel, exhibe a un personaje no familiar. Al compartir el momento del apagado de las velas del pastel, se busca entablar una relación subjetiva – aunque momentánea– con el espectador, creando posibilidades al recordarse a sí mismo en ese momento en sus aniversarios.

---

<sup>42</sup> Los juguetes de astronautas serían una tendencia entre la década de los ochentas y final los noventas. En 1985 El Dr. Rodolfo Nery Vela, se había embarcado al espacio, siendo el primer astronauta mexicano y latinoamericano en hacerlo. La popularidad de los juguetes con esta temática aumentó en México a partir de esa ocasión.

<sup>43</sup> Del italiano “sfumato” es un efecto pictórico que se obtiene por la superposición de varias capas de pintura delicadas, proporcionando contornos borrosos e imprecisos, da una impresión de profundidad en los cuadros (Gelb, 1999, p. 159).

La obra **“Quiero jugar fútbol”** (2012, Imagen *b*) muestra a un niño con una larga sonrisa, cargando un balón gustosamente. Detrás de él se observa un campo de fútbol dividido; de un lado es de tierra y del otro es verde, con una portería al fondo y cielo raso. La paleta de color es muy luminosa, tiene como base el blanco y parte de los verdes, azules y tierras de la técnica del pastel. En el tratamiento de la figura distinguimos al *esfumado* como principal recurso y en el fondo rayones caprichosos. La composición central fuerza la mirada hacia el rostro simpático del niño.

La imagen se extrajo de una fotografía familiar relativa a un cumpleaños. Esta vez el niño en la fotografía no era protagonista, sino público. Un criterio para elegirlo de entre otros personajes fue su sonrisa amplia, brillante y sobresaliente de los demás que tenían un ánimo neutral, en tanto él se encontraba sujetando un balón y parecía poco acorde al contexto. Esto me llevó a pensar en posibilidades para explicar el ánimo del niño: “Quizá se encontraba jugando con un balón cuando lo llamaron a acercarse para la foto familiar, podría ser que se disponía a jugar al acabar el protocolo familiar”. La intención de esta imagen consistió en aislar al niño de un ambiente comprometido como el de la fotografía familiar, para presentarlo en uno amigable e atemporal, con una actividad que le placiera, colocándolo en otro lugar, uno fuera del motivo de la fotografía, en el juego de pelota.

La curiosidad del niño y el anhelo de alcanzar un objetivo, se representan en la obra **“Lo alcanzaré”** (2012, imagen *c*). La protagonista fue extraída de fotografías familiares de la autora, sin embargo, ningún familiar consiguió recordar su identidad. En la fotografía, la niña inidentificada lucía distraída mientras que los demás participantes miraban hacia el lente de la cámara, ella miraba hacia arriba con el empeño de alcanzar un adorno de fiesta que se encontraba en el techo de la habitación. Dada su distracción y aislamiento propio en la fiesta, decidí apartarla del entorno en la fotografía llevándola a un espacio nocturno abierto donde, en un sentido más poético pudiera intentar alcanzar las estrellas.

Al igual que las dos obras anteriores, esta se realiza con pastel; sin embargo, el tratamiento del color es diferente. El tono es más oscuro y la aplicación saturada, manteniendo una gran amplitud de tonos. Nuevamente la composición de la obra guarda la relación fondo - figura, obligando al espectador a mirar a la niña, a pesar de que esta no mire al frente.

**“Yo y mi changuito”**, (2012, imagen d) es una obra ajena a mi álbum familiar y también retrata al infante aislado del adulto, con la única compañía de un juguete. La imagen distingue a una niña de vestido azul con lunares blancos y encaje blanco, quien se acompaña de un mono de peluche. Entre el fondo blanco del papel se encuentra una niña de vestido azul con lunares blancos y encaje blanco. Su gesto sonriente muestra sus dientes de leche, que son captados por la delicadeza de la aplicación del pastel. Diferentes tonos de blanco son empleados para resaltar la vestimenta del fondo blanco del papel, como es el caso del encaje blanco de su vestido. En esta obra se consideró mantener la mayor cantidad de luminosidad en la representación. El peluche se empleó como una aproximación al mundo afectuoso de los niños.

La pintura **“travesuras”** (2012, imagen e) distingue los brazos y cabeza de una figura infantil (sin denominación de género) entre un paisaje abierto como fondo de la composición. El niño se encuentra frontal recargado con sus brazos sobre una tabla. Sus antebrazos cubren su rostro, dejando entrever únicamente sus ojos.

La mirada del niño –de complicidad con el espectador– se dirige hacia el frente; está enmarcada y es el elemento más luminoso de la imagen. En la figura predominan los colores terciarios y cálidos, mientras que el fondo presenta matices verdosos. El tratamiento pictórico se basa en la mancha, y en pinceladas sueltas y ondulantes que se despliegan desde el cielo del paisaje hasta las montañas y el lago que se extiende hasta la base donde el infante recarga los brazos, de modo que parece que flota en medio del agua. Todo el paisaje, incluida la parte acuosa, no estaba en la fotografía original.

La última obra de esta serie, titulada **“Vamos al mercado”** (2012, imagen f), no se trata de una pintura de retrato; por el contrario, muestra un escenario abierto rodeado de personas adultas. Esta pieza propone aproximarse a la percepción visual del mundo de un niño, recreando el nivel de visión en un sitio cotidiano. Como fase anterior a la elaboración de la pintura (imagen g) realicé una serie de dibujos a modo de bocetos en la calle, colocándome en cuclillas para caminar a una altura menor. A lo largo del recorrido dibujé a adultos aproximándose y a otros caminando hacia el mismo sentido. Al finalizar esta actividad junté los diferentes personajes en una superficie, considerando aquellos de escala mayor como los más cercanos y a los personajes más pequeños como los más lejanos. Posteriormente me dediqué a pintar este collage de personajes donde principalmente se distinguen dos manos entrelazadas: una adulta y otra infantil. Suponemos por la perspectiva que la imagen es observada por el infante.

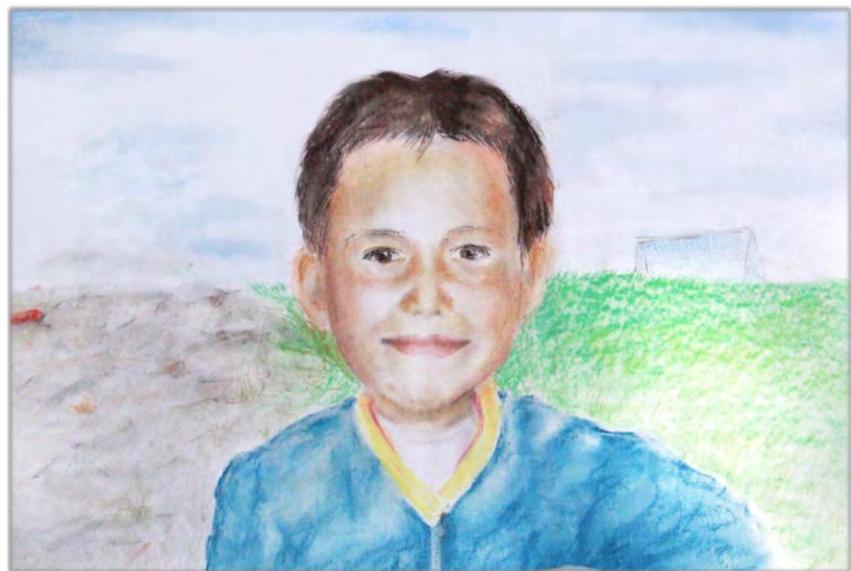
La técnica empleada fue acuarela sobre papel, enfatizando la luminosidad de los colores para aportar dinamismo a la composición. Otro efecto que se consiguió de este modo fue homogeneizar los planos, de modo que los más alejados son cómplices con los más cercanos. El resultado fue una composición horizontal con múltiples planos, donde se muestran diferentes personajes a distintas distancias y escalas desde un punto de fuga bajo.

Estos últimos seis retratos y la obra "¿Qué? ¿qué?" formaron parte de la exposición colectiva "Inocencia de la mirada", enfocada en la gestualidad y percepción de los niños. La obra fue presentada en la Catedral de San José, en Tula de Allende, Hgo., el 4 de marzo de 2012, junto con la obra pictórica de Ana Laura Martínez Lara. Posteriormente, el 21 de marzo, se trasladó al Parque de Tula, del mismo municipio, para exponerse al exterior, con apoyo del Instituto de la juventud. Esta actividad me permitió llevar a un espacio público imágenes extraídas de la intimidad de un álbum familiar y representaciones que pretenden aproximarse a una perspectiva infantil hacia un soporte pictórico, desproveyendo del contexto en la imagen original. Este proceso me permitió singularizar al niño, y dotarle de universalidad, con la posibilidad de ser cualquier niño y a la vez, el espectador adulto mismo en la etapa que ya vivió. El público comunicó que la obra les provocó enternecimiento y melancolía.

a)  
Deseo...  
Pastel sobre papel  
38 X 45 cms.  
2012



b)  
Quiero ser futbolista  
Pastel sobre papel  
38 X 45 cms.  
2012





c) Travesuras  
Acuarela sobre papel  
60 X 75 cms.  
2012



d) Vamos al mercado  
Acuarela sobre papel  
35 X 75 cms.  
2012

e)  
Yo y mi changuito  
Pastel sobre papel  
40 X 55 cms.  
2012



f)  
Alcanzar  
Pastel sobre papel  
60 X 40 cms.  
2012



### 2.1.2 *En la habitación. El infante presentado*

El espacio íntimo de la habitación donde el niño duerme y se encuentra vulnerable ha sido explorado por algunos artistas como James Mollison y Alain Laboile para exponer ante los ojos de los adultos la imagen privada del niño. “**En paz me acostaré**” (2012) es una pintura al óleo dirigida para un público adulto que representa una escena con la figura de una niña durmiente y luminosa rodeada de un fondo lóbrego y sombrío.

La composición remarca en gran manera el límite entre el fondo y la figura que se encuentra en la parte inferior. La protagonista se halla recostada de costado, mostrando su rostro y un brazo reclinado por delante del cobertor claro que cubre su cuerpo. Mientras que en la representación del cuerpo se emplearon tonos ocres, cafés y rojizos, en la almohada y el cobertor se empleó una paleta tonal que va del blanco de zinc al azul cerúleo mismo que se extiende del cuerpo y se desvanece hacia el fondo. El área más amplia de la composición corresponde al fondo, que es la parte más oscura y de mayor textura, confusa y sin aparente dimensión. A pesar de no emplearse óleo de color negro, se llegan a tonos muy oscuros que son tonos azules, violetas y ocres. Dentro de esta confusión hay un área central con mayor iluminación que tiende a los azules y texturas con encausto que remiten a pequeñas e imprecisas figuras humanas en tonalidades ocres y rojizos que carecen de un orden definido, así como dimensión, distribuyéndose por toda el área superior. Aunque la niña se rodea de oscuridad, su gesto tranquilo se desentiende de su entorno sombrío e intranquilo. Su rostro se muestra casi completo y frontal, mientras que el cuerpo se ubica en un nivel inferior.

Dirigir el cuadro ante el público adulto era vitalmente importante. Para definir la posición del infante dibujé previamente diversos bocetos en diferentes alturas de la composición y en diferentes posiciones, incluyendo una vista superior de ella. El resultado buscado consistía en obtener la mayor cercanía posible, de frente a ella y levemente superior, de modo que el espectador observara especialmente cercano al personaje, a manera de compartir su espacio y momento íntimos, en su recámara, su respiración y su movimiento.

En la composición la figura recostada del infante se asemeja a las pinturas de mujeres recostadas en su cama, de quienes se sigue el argumento de *la mujer observada*

e John Berger<sup>44</sup>. En el texto "*Modos de ver*" (1966), el autor expone una diferenciación de la presencia social del hombre y de la mujer adultos en una pintura. Según sus observaciones, la mujer se denomina *la examinada* por el espectador hombre, y ella también es *la examinante* de sí misma. Berger muestra ejemplos en donde la mujer se encuentra recostada en su cama, con o sin ropa, mientras que el *supervisor* hombre actúa como observador<sup>45</sup>. Esa posición se repite en las ocasiones donde una mujer está presente en la pintura y se visualiza hacia el espectador aún en su habitación.

Ahora pues, en el caso de la presencia del niño en las obras, ¿qué posición tiene el infante? ¿es el *examinado* también? Si es así, ¿el adulto sería el examinador ideal en las representaciones de niños?

Es común que en el retrato infantil de occidente de siglo XVII al niño se le represente muy atentamente, con sus mejores ropas, mostrando buenas costumbres. El infante es examinado desde su cabeza a los pies, pero no objetivado como la mujer; este niño tampoco *actúa* como el hombre adulto, podemos inferir que este infante *se presenta*. El niño entonces es *presentado* por el adulto a los demás adultos quienes reconocen en el *niño representado* su pertenencia a un determinado grupo social. Es posible que el ejemplo más conocido del *niño presentándose* es el retrato de la infanta Margarita de Austria en "Las meninas" (Diego Velázquez, 1656), quien muestra atención y reverencia hacia el frente del cuadro<sup>46</sup>.

Algunas familias mexicanas tienen como tradición ceremonias con orientación religiosa donde los padres presentan a sus hijos ante Dios (Judeocristiano) y ante la sociedad. La presentación de los infantes ante la iglesia es una tradición basada en la Ley de Moisés del Antiguo Testamento<sup>47</sup> en la cual se presentaba a Jehová todo primogénito, en reconocimiento al dador de vida, y comprometiéndose los padres a guiar a sus hijos bajo las enseñanzas del Señor. Esta ordenanza se llevaba a cabo 40 días posteriores al nacimiento<sup>48</sup>. Actualmente muchas familias creyentes presentan a sus hijos alrededor de los 3 años, este festejo suele culminar en un convivio con familiares y amigos de la familia. Otra ceremonia de presentación con los "Quince años" o "Fiesta de quinceañera".

---

<sup>44</sup> John Peter Berger (1926-2017) fue un escritor, crítico de arte y pintor británico. Entre sus ensayos destaca *Modos de ver*, libro de referencia para toda una generación de historiadores de arte.

<sup>45</sup> "*Los hombres actúan y las mujeres aparecen. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas.*" (Berger, p.54).

<sup>46</sup> Véase 1.1.3.

<sup>47</sup> Éxodo 13:2, Éxodo 22:29, Éxodo 34:19.

<sup>48</sup> Levítico 12, Lucas 2:21-24

La celebración reconoce a las hijas al finalizar su etapa de la niñez, festejando su inicio a la madurez. El origen de esta costumbre es incierto, aunque probablemente tiene origen precolombino, con los llamados “ritos de pubertad” posteriores al egreso del *telpochcalli*, lugar donde se les guiaba a las niñas en tradiciones y rituales<sup>49</sup>. Quizá las familias de la Nueva España emplearon esta ceremonia como presentación de la menor como casadera ante los varones de las familias de similar condición social y económica, con el fin de tener arreglos convenientes con su matrimonio. Esta celebración puede faltar del carácter religioso.

La recurrencia de presentar a los niños ante los núcleos sociales y religiosos pudiera ser uno de los antecedentes de su modo de representación en el arte. Esto es: presentando en su aspecto externo, por medio de sus características físicas y ropas, distintos aspectos sociales o ideológicos. Entonces, ¿quien ha buscado cómo el niño debe de presentarse continuamente? Como vimos anteriormente, a lo largo del impresionismo, el niño se presentó más libre en su naturaleza infantil, mientras que en la época victoriana presentó en su propio cuerpo los ideales de libertad y belleza, posteriormente cargó con ideales patriotas. Con lo anterior podemos determinar que el adulto *presenta* al niño y éste a su vez se *presenta* al espectador adulto y presenta en su cuerpo significados que el adulto conviene.

El niño presentado en su habitación conlleva implicaciones muy sensibles en temas como violencia y abusos, exploradas por el fotógrafo Sergey Bratkov. En la obra de James Mollison adquiere un carácter antropológico que ha abordado en su serie fotográfica "Donde los niños duermen". La intimidad infantil expuesta ante los ojos de los adultos les permite a ambos fotógrafos conocer los espacios cotidianos y traslada la imagen privada del niño al plano público.

En la obra “En paz me acostaré” la niña se presenta dormida y vulnerable en la intimidad de su habitación hacia el espectador. Su presencia no es lejana, sino que su rostro da hacia el observador; lo confronta confiadamente al compartir el mismo espacio y coloca al adulto como parte de la siniestra obscuridad que le rodea. La niña acostada no adquiere el carácter objetual como una mujer adulta, sino inmaterial, semejante a un recuerdo. Presencia ajena al adulto, pero cómplice en el silencio de su dormitorio.

---

<sup>49</sup> Según el apartado “La mujer y la educación” en “La Educación en México”, pp. 1757-1760. Escalante P. [et al.] (2010) Historia mínima de la educación en México. México: El Colegio de México, Seminario de la educación en México.



En paz me acostaré  
Óleo y encausto sobre tabla  
80 X 120 cms.  
2012



### 2.1.3 *El juego de vida. Collage digital*

Las contrapartes de vida y muerte, inicio y fin, bebé y calavera, entran en un juego de retorno y sinsentido en “**Ciclo I**” y “**Ciclo II**” (2014). Las imágenes corresponden a collages digitales donde empleé la figura del bebé como la epopeya de la vida por sobre la muerte, en un juego de gestación y no nacimiento.

Para la realización de los collages digitales, inicialmente marqué un lienzo de trabajo en Photoshop y procedí a colocar los elementos con diferentes capas añadiendo diversos modos de fusión, para ello no empleé herramientas de corte o borrador. Las imágenes empleadas fueron obtenidas en su totalidad por libre descarga en internet. Finalmente proseguí a formar una composición con significado total al unir las.

La imagen “**Ciclo I**” (2014) manifiesta mi relación subjetiva de vida, de muerte y eternidad en un juego de planetas-paletas. Contiene elementos dispuestos alrededor de un elemento central y principal que es el esqueleto sonriente de un bebé. El infante se encuentra sentado con los brazos flexionados a su lado; con su mano derecha extiende un gesto gentil de saludo, mientras con la izquierda sostiene una paleta con forma de planeta. Otras paletas con formas de distintos astros se encuentran suspendidas a su alrededor, ubicándose el planeta Tierra en un plano más próximo al espectador. El esqueleto mantiene un juego de manipulación con los astros cual titiritero, sentado en su tapete de juegos que es una galaxia. Este juego incluye a un mundo dulce –pero efímero– representado en las paletas. Un juego de elementos temporales de un jugador atemporal.

La función pedagógica del juego consiste en emplearse como método de aprendizaje y de preparación para las tareas adultas. Johan Huizinga<sup>50</sup> en su libro de 1938 “*Homo Ludens*” propone que el juego precede al intelecto y la lógica, reside originalmente en el instinto, y es parte esencial de las conductas animales incluso en etapas avanzadas de la vida (Huizinga, 2008, p.21). Para Gustavo Oribe, artista visual, el juego en los humanos es un *"rasgo que define un desarrollo intelectual y emocional incompleto, asociado con la etapa de la niñez, por lo que es abandonado parcialmente al ingresar a la fase adulta"* (Oribe, 2013, p.22).

---

<sup>50</sup> Johan Huizinga (1872-1945) fue un historiador y antropólogo holandés que investigó y reconstruyó las formas de vida y las pautas culturales del pasado. Fue víctima del juego de la guerra en la Segunda Guerra Mundial. La relación entre juego y guerra fue analizada como parte de los juegos de competición (agonales) en su texto “Homo Ludens”.

El juego en mi obra consiste en una recreación del tiempo y el espacio bajo las reglas de la percepción del individuo. El espacio exterior se torna en un espacio libre de creación. Consiste en visualizar el mundo como un juego de contradicciones de vida y muerte. El niño entra en un retorno de ambivalencias en su propio cuerpo, como un personaje cadavérico y a su vez animado en sobremanera.

En la siguiente imagen, “**Ciclo II**” (2014), el juego de contrariedades se extiende a la creación/anihilación de la vida humana y el retorno sucesivo a la niñez. Mircea Eliade<sup>51</sup>, en su texto de 1949 “*El mito del eterno retorno*” se cuestiona sobre ciertos elementos que constituyen las concepciones del ser y de la realidad basándose en el comportamiento de las sociedades premodernas. Para Eliade, el mito y el ritual son vehículos de un “eterno retorno” al tiempo de los orígenes. Él se refiere al mito del retorno cíclico expresado por Platón, especialmente en el texto fundamental, la *Política*. Platón señala que ha habido gigantescos cataclismos acompañados por un cambio de dirección, una “regeneración” paradójica donde se empieza de nuevo a dar vueltas en sentido opuesto al de su propio movimiento. Eliade expresa en su texto:

Los hombres comienzan a rejuvenecer; “los cabellos blancos de los ancianos volvían al negro”, etcétera, en tanto que los que eran p beres empezaban a disminuir de estatura día a día, para volver a las dimensiones del niño recién nacido, hasta que, “continuando luego en su consunción, se aniquilan totalmente”. Los cadáveres de los que morían entonces “desaparecían completamente, sin dejar huella visible, al cabo de unos pocos días” (Eliade, 2001, p.73).

El concepto del retorno sin fin se visualiza en mis obras “Ciclo I” y “Ciclo II”. En la segunda composición se visualizan elementos dispuestos de manera arbitraria nuevamente en una zona semejante al espacio exterior. Entre ellos: tres fetos en diferentes etapas de gestación, una nebulosa y el ícono de reciclaje en sentido contrario. El uso del color en los tonos rojizos de la izquierda en oposición a los azulados de su contraparte resalta una batalla de ambivalencias de temperatura e intensidad que son neutralizados bajo la conciencia del reciclaje, expuesto en el ícono central que posee

---

<sup>51</sup> Mircea Eliade (1907-1986) fue un filósofo, historiador de las religiones y novelista rumano. Elaboró una visión comparativa de las religiones, hallando relaciones de proximidad entre diferentes culturas y momentos históricos.

colores más claros de las tonalidades. La imagen expresa al niño al borde del retorno, hallándose en ambos sentidos de la tesis de Eliade, tanto en el inicio como al final, y un tercer feto en el presente.

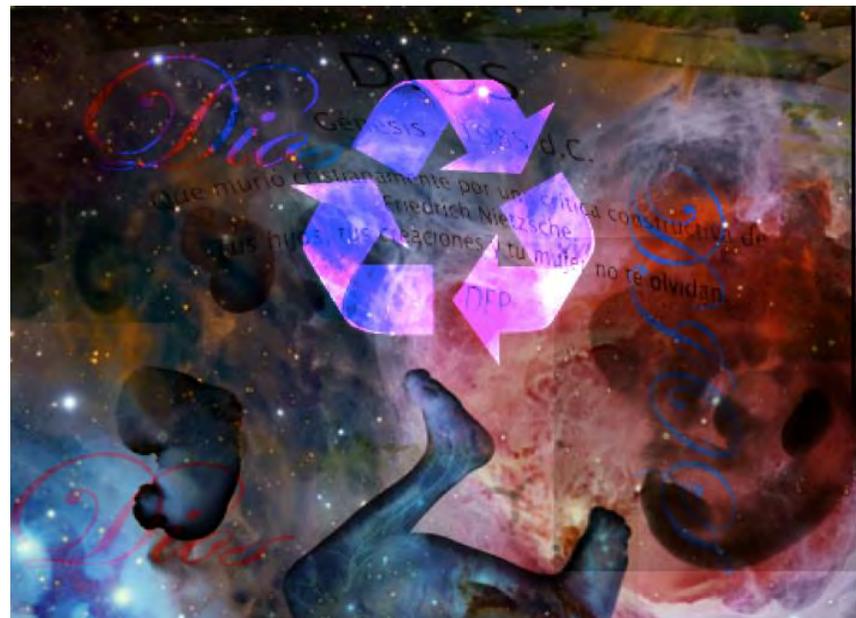
El juego que expongo en ambas imágenes es el de la permanencia de estado infantil inherente a la humanidad. Mientras que la naturaleza destructiva del humano los conduce a su destrucción paulatina, la especie se perpetúa con nacimientos constantes. El niño es en sí mismo el conferido para el retorno; la niñez es la etapa fluctuante de la dirección que ha de tomar la humanidad.

El niño como elemento representativo es vital en las obras artísticas contemporáneas pues en tanto muestran un futuro posible, presenta en su cuerpo las inquietudes de los adultos. Tanto socioeconómicas como morales, divinas, políticas y del futuro de la humanidad.

Ciclo I  
Imagen digital  
Medidas variables  
2014



Ciclo II  
Imagen digital  
Medidas variables  
2014



## **2.2 Representaciones tridimensionales: modelado, vaciado, talla e instalación**

La siguiente sección aborda los procesos y obras escultóricas de mi autoría entre el año 2012 y 2016, así como una instalación realizada en el año 2015 respecto al tema de lo infantil. Para organizar este apartado agrupé las obras de acuerdo con el material y formas empleadas en su elaboración. Durante este proceso me desarrollé de manera paralela y continua al desarrollo biológico del niño con tres momentos de interés: *concepción, gestación y desarrollo*.

Primeramente, la concepción precedida por el cuerpo adulto. En esta fase realicé dos obras en resina referentes al adulto fragmentado como manifestación plástica de una jerarquía que no se reconoce. Estas piezas serán hincapié en una obra posterior en la que el adulto representado y fraccionado se convierte en una especie de nido.

La etapa de gestación en mi obra se desarrolla en torno a una búsqueda de formas y materiales para la representación de lo infantil. Explorando entre los materiales tradicionales y su significado simbólico para hablar de la niñez. El niño se manifiesta a través del mármol y la madera, mostrando su naturaleza orgánica.

La fase del desarrollo corresponde a mi respuesta plástica a los materiales tradicionales. *La construcción social del niño* tiene forma en una instalación de sitio específico, con materiales específicos. Este espacio expositivo genera interpretaciones en medio de la modestia de los materiales constructivos y el color gris de los muros inacabados, difiriendo de espacios minimalistas de exposición.

A todos estos momentos se les acompaña de una o más obras descritas en proceso intelectual y material, así como dificultades y cuestionamientos desencadenados de la inquietud respecto a lo infantil en el arte.



### **2.2.1 El adulto fragmentado: materiales estables**

En esta sección se revisan brevemente esculturas que muestran el cuerpo fragmentado del adulto. Esto para introducir a obras posteriores de mi producción.

Se incluyen piezas escultóricas que muestran fragmentación debido a factores temporales o climáticos, así como ataques directos o indirectos provocados por oposiciones de pensamiento y en un tercer momento, la fragmentación intencionada del cuerpo adulto en obras de arte contemporáneo.

Un ejemplo de fragmentación por causas naturales o accidentales son las esculturas de las figuras de "Venus" que han perdido sus brazos debido al craquelado progresivo relacionado a la exposición climática directa. Por otra parte, un ejemplo de la fragmentación violenta al cuerpo escultórico fue el célebre mandato del *imbraghetamento*. Esta ordenanza impuesta por el papa Pio IV en 1564 refirió a la censura de los órganos sexuales en las piezas escultóricas con el fin de deshacerse de las partes "deshonestas" del cuerpo. En el mejor de los términos se colocó hojas de higo hechas con piedra; en otros casos se ordenó desprender esas partes de esculturas tanto paganas como bíblicas.

Otro caso de fragmentación violenta se llevó a cabo durante la destrucción masiva de esculturas profanas por parte de los primeros cristianos en Europa. Muchas esculturas en piedra eran demasiado grandes para destruirse por completo, por lo que el desprendimiento de las cabezas y partes de brazos era suficiente para oponerse al orden que ya no se reconocía. Más recientemente recordemos al pueblo chileno enfurecido contra el exdictador Augusto José Ramón Pinochet Ugarte, juntándose para tirar la estatua de 10 metros erigida en la plaza principal tras su Régimen Militar entre 1973 y 1990. En este último caso, la negación del cuerpo escultórico por parte del pueblo fue la negación la misma del dictador; y la destrucción de su estatua, la destrucción de un poder tirano que había imperado sobre ellos.

Elías Canetti<sup>52</sup> en su texto de 1960 "Masa y Poder", había observado este conflicto de poder presentado entre las masas. Afirma:

La destrucción de imágenes que representan algo es la destrucción de una jerarquía que no se reconoce (Canetti, 2005, p.143).

La fragmentación como recurso plástico en la escultura contemporánea sirve para representar la negación del cuerpo adulto como producto sociocultural que ha sido modificado, controlado y reprimido para la búsqueda de su integración en sociedad. Este cuerpo que era presentado como un medio de expresión, se ha regulado por la idea de "normalidad" social y cultural de cada época.

La desmaterialización del cuerpo humano es una característica de la posmodernidad donde el ser humano ha entrado aparentemente, en una espiral que conduce a la fragmentación y a la ausencia (Vilar, 2002, p.103).

La historiadora Soledad Vilar propone que tal fragmentación es producto de la influencia cultural que provoca el olvido de la parte simbólica del cuerpo, negándolo como un todo. *"Este olvido del cuerpo permitirá su fragmentación progresiva. Trozos de cuerpo que hablarán de la totalidad del ser humano y que, sobre todo, se cuestionará el sexo, el género y la identidad"* (p.104). No obstante, podría exponer también el disgusto con el cuerpo reprimido y controlado por la sociedad.

Alicia Martín en su obra "Exhibicionista" (1996) nos presenta un cuerpo desnudo y sin rostro, sin identidad reconocible, pero que además carece de sexo. El cuerpo reducido a sexo se cuestiona en esta escultura andrógina. No existe el instinto, pero tampoco la razón. La fragmentación en ese cuerpo conlleva la negación del mismo.

La maternidad como único rostro de la mujer se cuestiona en la obra de Txaro Fontalba, "Rostro-útero" (1996). La escultura se compone de un único elemento estructural: un urinal. Tras girarlo a 90 grados, la obra se transforma en un rostro femenino, o bien, en un útero, símbolo de la maternidad. La obra no fragmenta el cuerpo,

---

<sup>52</sup> Elías Canetti (1905-1994) fue un pensador búlgaro y escritor Premio Nobel de Literatura en 1981. En "Masa y Poder", el autor realiza una investigación de los fenómenos sociales, analizando la interrelación entre individuo y masa, así como de la manipulación que de ésta lleva a cabo el poder.

sino que lo desmaterializa. Convierte un objeto de uso masculino, a una representación de un cuerpo femenino.

El cuestionamiento de los modelos estereotipados de la mujer se aprecia también en la obra de Suzy Gómez "S.T.I." (1994). En ella se presenta a una mujer en un paisaje desértico, sin embargo, su cuerpo es negado mediante la sobreposición de pinceladas grises. La imagen ahora sólo muestra sus zapatos de tacón y las uñas pintadas. La modelo ha sido borrada, cuestionando el estereotipo que representa, un cuerpo perfecto.

La fragmentación del cuerpo humano en la escultura ha permitido cuestionarse los estereotipos del adulto. Nótese que la fragmentación no se refiere al cuerpo infantil, sino al producto sociocultural modificado, controlado y reprimido que es el cuerpo adulto. De modo que la agrupación de fragmentos que componen al adulto sería una posibilidad plástica para la representación del niño como ser en desarrollo, cuyo fin es convertirse en ese adulto.

### ***El des reconocimiento al cuerpo adulto***

En las dos próximas obras subrayo la aversión al cuerpo adulto como elemento estereotipado y destino de los cuerpos infantiles. Las composiciones corresponden a ensambles de vaciados en resina de diferentes partes del cuerpo que anteriormente fueron registradas en moldes de cuerpos adultos, por lo que la escala de los miembros es natural. A estos vaciados incorporé otros elementos comunes buscando ampliar los significados.

El primer ensamble de piezas "**Conexión**" (2013) se desarrolló alrededor de dos elementos del cuerpo humano: una mano y un pie, ambos pertenecientes a una mujer. La mano y el pie se anteceden a la presencia del cuerpo completo y al mismo tiempo identifican su edad adulta. El pie toma la mano, como el inicio al fin suspendido en un espacio.

Es la mano (y no la cabeza) el símbolo receptor de la vida según la tradición europea. Verifiquemos la escena de "La creación" (1511), de Miguel Ángel Buonarroti donde se muestra el momento en el que Dios dará los dones y la vida al hombre (Adán). Ambos extienden sus brazos en contraposición para poder juntar sus manos. En tanto, el pie es una parte del cuerpo que se asocia con la muerte, con el polvo y lo final. Es lo que nos conduce en la vida y descansa en la muerte. Van por último en las cámaras de

cremación, y antiguamente los sepulcros se llevaban a cabo al *pie* de montes en cavernas, los pies también se sepultaban por último. La animación y la muerte se ejemplifican con el corte recto y agresivo de los miembros. La antipatía hacia la maduración se destaca en la forma plástica de una mariposa, usualmente empleada como símbolo de cambio y adultez, mientras que las hojas secas le confieren un sentido terrenal a la composición.

La conexión de vida y de muerte se representa por medio de miembros del cuerpo. La violencia que presenta en la aparente mutilación del cuerpo adulto muestra la aversión a esta fase de vida llena de apariencias y falsedades del mundo adulto. El ensamble de piezas **“Conexión”** (2013) se desarrolló alrededor de dos elementos del cuerpo humano: una mano y un pie, ambos pertenecientes a una mujer. La mano y el pie se anteceden a la presencia del cuerpo completo y al mismo tiempo identifican su edad adulta. El pie toma la mano, como el inicio al fin suspendido en un espacio.

**“Máscara para ser adulto”** (2013) consta de la reproducción en resina policromada de un rostro adulto femenino a escala natural. Se puede determinar por la sutileza de sus arrugas que la máscara pertenece a un adulto joven de tez indistinta. Sus ojos y boca permanecen cerrados y la expresión facial es neutra. Se observa también un par de tirantes de sostén femenino color beige, dispuestos cada uno a los lados del rostro.

Para llevar a cabo la pieza final se comenzó por reproducir en un molde de alginato el rostro del modelo. A continuación, vertí yeso dentro del molde para obtener una reproducción sólida y proseguir con el molde de caucho de silicón que finalmente me sirvió como contenedor de la resina y me facilitó su manipulación. La policromía se consiguió tras encapsular pintura acrílica, tierra, maquillaje y objetos de deshecho entre las capas de resina, formando una variedad de colores y texturas internas que se transparentan a través de la resina traslúcida. Tras cuatro capas de material, el grosor interno de la máscara imposibilitó el uso adulto, permitiendo únicamente que un rostro pequeño, como el de un niño la use.

**“Máscara para ser adulto”** fue inspirada en la sociedad adulta que orilla al infante a formar una máscara durante su desarrollo. Esta máscara engloba al comportamiento normal aceptado social y culturalmente, y a la neutralidad de las acciones humanas que menguan la autenticidad personal. Los tirantes empleados para sujetar la máscara al rostro surgieron de la búsqueda de un elástico evidentemente propio de la vida adulta y sus normas culturales, el color beige refiere a la corporeidad natural del objeto y agregar

neutralidad a la pieza.

El gesto yacente del modelo es inquietante debido a dos factores principales: a) la falta de gestualidad. Sus ojos están cerrados, de modo que no verá; su boca no se abrirá, no expresará opinión; los oídos son prescindibles. Y b) la aparente putrefacción de la pieza. A pesar de la estética minimalista y colorida, la obra incluye tonos verdes, rojos y grises presentes en la degradación. Por medio de este tratamiento busco referir lo efímero y temporal del estado adulto. Cabe mencionar que la "máscara" no ha sido usada por ningún niño. Los infantes invitados mostraban repulsión al objeto por la extrañeza de la figura, y al uso inservible al no poder ver o respirar al tenerlo puesto. El cuerpo adulto como base o sustento formal de las propuestas de arte que se apartan del entorno adulto mediante su fragmentación, mismo recurso que será empleado en obras posteriores.

Conexión  
Resina y objetos de la calle  
40 X 14 X 10 cms.  
2013

Máscara para ser adulto  
Resina, pintura y maquillaje  
26 X 15 X 9 cms.  
2013



### 2.2.2 *El origen: exploraciones plásticas y formales*

La escultura “**La eterna gestación**” (2013) consiste en una paleta de caramelo de 27 cm de diámetro y 70 cm de largo, que muestra en bajo relieve doce formas de fetos humanos en diferentes fases de desarrollo procedentes del mismo núcleo, pero bajo una organización irreal.

La gestación humana de uno o más fetos dura entre 38 y 40 semanas, aproximadamente, y el desarrollo es consistente en la mayoría de los embarazos. En la obra se muestran fetos en diferentes fases de desarrollo gestándose simultáneamente.

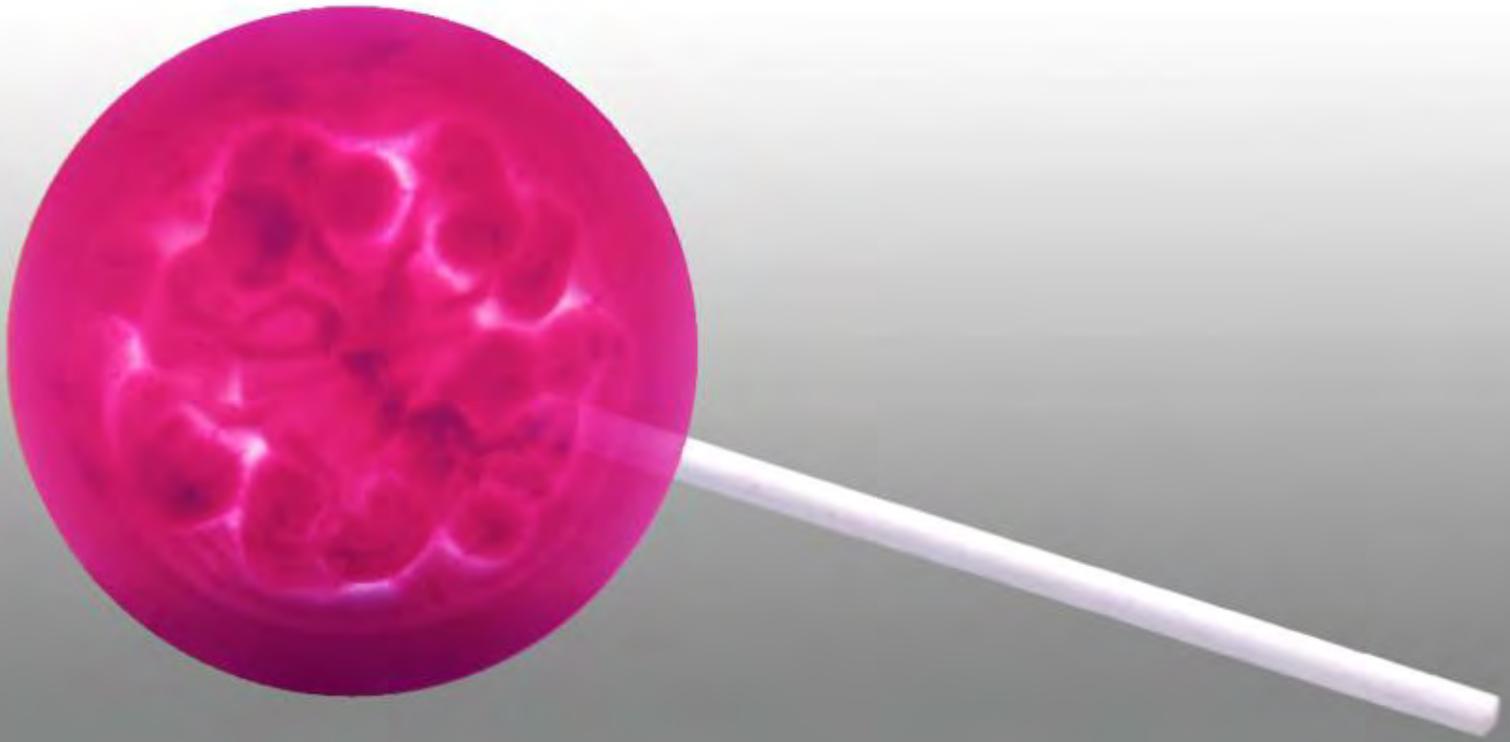
Este proceso que *no culmina ni madura, que no nace y es dependiente* regresa al concepto del “Eterno retorno”, citado en la obra “Ciclo I” y “Ciclo II”.

En “**La eterna gestación**” retrato un círculo social, una sociedad que no madura, sino que se manifiesta cíclicamente. La vida artificial de sus miembros aparenta dulzura, pero también angustia. Los tonos rosados conseguidos con la resina destacan sus calidades tonalidades y transparencias, logrando ver las líneas de color rojo intensas como venas interiores.

Al emplear el color rosa mexicano<sup>53</sup> en esta pieza subrayo por medio del color la identidad mexicana. Igualmente me sirve para transmitir la artificialidad de la obra. Es decir, reafirmar que la sociedad adulta es como un conjunto de pequeños ajolotes escondidos tras las apariencias.

---

<sup>53</sup> Creado por el diseñador de moda y escritor Ramón Valdiosera para pasarelas de moda internacionales hacia el año de 1951 para promover la cultura del país. Denominado por el público estadounidense “*Mexican pink*”.



La eterna gestación  
Resina  
70 X 27 X 4 cms.  
2013



La eterna gestación  
Detalle de la composición

## ***Dulces exploraciones plástico-expresivas***

El arte adopta una capacidad de asociación de los materiales más dispares, obedeciendo a la exigencia de apropiarse, con feliz cleptomanía, de la materia de lo real, captada en sus aspectos energéticos y míticos (Bonito en Guasch, 2000, p.44).

Adapto a mi obra esta cita de Achille Bonito Oliva<sup>54</sup> en el tema “Vanguardia / Transvanguardia” del texto “Los Manifiestos del Arte Posmoderno”, en la cual analizaba la obra de artistas de los años sesenta cuyas obras tenían la particularidad de elaborarse con materiales impropios de la tradición pictórica.

La exploración técnica como juego de posibilidades expresivas se manifiesta en la obra “**Dulce paisaje**” (2013) formada por una capa de dulces dispuesta entre dos láminas de celofán de 85 X 65 cm, consiguiendo un dulce de tipo *cachetada*<sup>55</sup> (también llamadas *trompada* en algunas regiones de México).

En su elaboración se utilizaron dulces multicolores extraídos de sus empaques y colocados sobre una base de madera cubierta con celofán. Se trazó un espacio de trabajo rectangular con un margen en las orillas, y se emplearon navajas precisas como herramientas de corte para delimitar las formas específicas. Se procuró formar un paisaje abierto compuesto por montañas, nubes y arbustos de colores brillantes. Después se envolvió con la lámina superior de celofán. Posteriormente procedí a dibujar con un marcador permanente un paisaje urbano, inspirado en la Ciudad de México. En él se observan múltiples casas, autos y camiones, postes, cableado eléctrico y un puente vehicular en construcción.

Al contraponer el paisaje natural y el paisaje urbano se obtuvo una imagen caótica y confusa, aunque colorida. Se proponen dos percepciones del paisaje la misma imagen. La promesa del dulce paisaje para las generaciones futuras parece ficticia en medio de la urbanidad artificial como el saborizante y los colores del dulce. El paisaje simplemente se consume y se deshecha.

---

<sup>54</sup> Achille Bonito (Italia, 1939) es un crítico de arte e historiador del Arte Contemporáneo.

<sup>55</sup> Este dulce típico mexicano es originario del estado de Jalisco, es de consistencia media y de colores intensos. Consiste en una capa delgada de caramelo dispuesto entre dos hojas de plástico.

### ***Dulces exploraciones formales***

A partir de la obra anterior exploré las cualidades físicas del dulce como color, dureza, transparencia y maleabilidad, así como las formas que poseía. La revisión de los posibles significados de las formas deparó en una conclusión cultural: las formas responden a los intereses de la sociedad. Dulce, ácido, picante; duro o suave, chicloso o transparente, las formas particulares de los caramelos hacen referencia a algún objeto del mundo material, algún aspecto cultural o bien una conmemoración social.

Artistas actuales han empleado los dulces como material simbólico en las representaciones infantiles, como la española Rosalía Banet quien con su ciudad de chocolate critica a la sociedad y a los medios de comunicación que solo muestran la superficie y revelan su idea de felicidad. Las esculturas de la británica Nicola Freeman evocan la etapa infantil con sus caramelos gigantes nos muestran formas de los dulces en su país<sup>56</sup>.

Las formas de los caramelos refieren a algún objeto o concepto del mundo material, no obstante, su parecido no es exacto, sino es dado por convenciones sociales. A continuación se revisa brevemente la forma convencional de una paleta con “forma de corazón”. La forma está integrada por dos semicírculos unidos horizontalmente y líneas descendentes a los extremos terminando con un ángulo de entre 75 a 120 grados, la cual hace referencia al órgano muscular que bombea la sangre, pero más directamente al concepto de amor. Conforme a la distribución de este dulce se relaciona con la festividad del día del amor y la amistad (14 de febrero). La paleta se convierte en la convención comercial para comunicar interés por el semejante, en tanto no comunica el valor sabor de cereza. La forma se percibe con la vista y posteriormente con el consumo oral.

Rudolf Arnheim<sup>57</sup>. en su texto de 1954 “Arte y percepción visual”, realiza importantes contribuciones para la comprensión del arte visual y otros fenómenos estéticos. En su apartado “La Forma” afirma que “la percepción de formas es una ocupación eminentemente activa” (Arnheim, 2006, p.58). Bajo este principio, las formas de las paletas también se perciben y que en este proceso se forman los conceptos perceptuales.

---

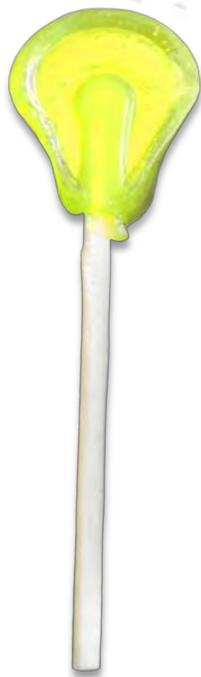
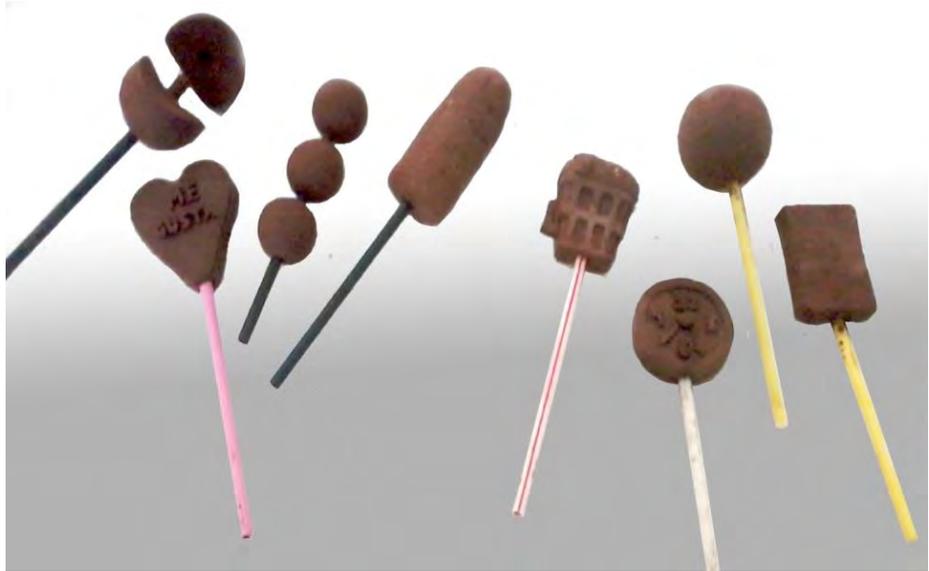
<sup>56</sup> Véase apartado 1.2.5.

<sup>57</sup> Rudolf Arnheim (1904-2007) fue un psicólogo y filósofo influido por la psicología de la Gestalt y por la hermenéutica. Publicó libros sobre la psicología del arte, la percepción de las imágenes y el estudio de la forma.

Según el autor, la forma en general (*form*) sirve "para informarnos acerca de la naturaleza de las cosas a través de su aspecto exterior" (p.115). Por ejemplo: las paletas con forma de mango refieren también al sabor del caramelo. Pero al mismo tiempo Arnheim advierte que "no todos los objetos nos hablan de su particular naturaleza material a través de sus formas" (p. 116). En este caso, la paleta de calaca no refiere a un sabor putrefacto, sino a la tradición de día de muertos y como una manera de asir la relación afectiva del concepto de la muerte en México a través de la caricaturización de las formas y la dulzura del producto. Pues si bien la forma material (*shape*) de la paleta, viene determinada por sus límites, "la forma perceptual es el resultado del juego recíproco entre el objeto material y las condiciones en el sistema nervioso del espectador, de modo que culminan en las experiencias visuales que hemos tenido de ese objeto, o de esa clase de objetos a lo largo de nuestra vida" (p. 62).

Sin embargo, no es mi intención señalar como necesario el análisis minucioso de cada forma de paletas, pues primeramente "cada clase de forma se ve como forma de clases enteras de objetos" (p.115), en este caso, simplemente *paletas de caramelo*. Pero si consideramos que cada producto comercial es también un producto cultural –de naturaleza visual– que se sitúa en un contexto de espacio y tiempo. Es preciso señalar que las formas, colores, sabores, y presentaciones de estos caramelos comercializados en el país no serán los mismos que en otros. Es por ello que los diseños de las paletas poseerían en sí una carga cultural y visual que desencadenan en experiencias visuales.

En mi proceso, revisé la obra de Nicola Freeman, la cual evoca la etapa infantil con las formas de sus caramelos en su país. Como primera etapa me dispuse a verificar la extensa variedad de estos productos en el mercado mexicano. Posteriormente, tomé una serie de siete paletas y por medio de su reproducción en barro analicé su forma, y presenté a una escala apenas un 25% mayor, manteniendo los pistilos de las paletas originales. El color, olor, textura y transparencia desapareció y el modelado reafirmó la forma plástica. En un siguiente proyecto tomé un registro de cada forma de paleta que he encontrado. Las piezas se agregan a un catálogo de formas, mismas que han servido en piezas posteriores y que veremos próximamente. Las formas se agrupan en diversas categorías, algunas por color, por sabor, otras por procedencia o por grupos de formas geométricas, de alimentos, del cuerpo humano, festividades sociales, objetos cotidianos, productos comerciales. Los grupos se pueden ordenar de manera diferente, dependiendo de la intencionalidad de las formas requeridas.

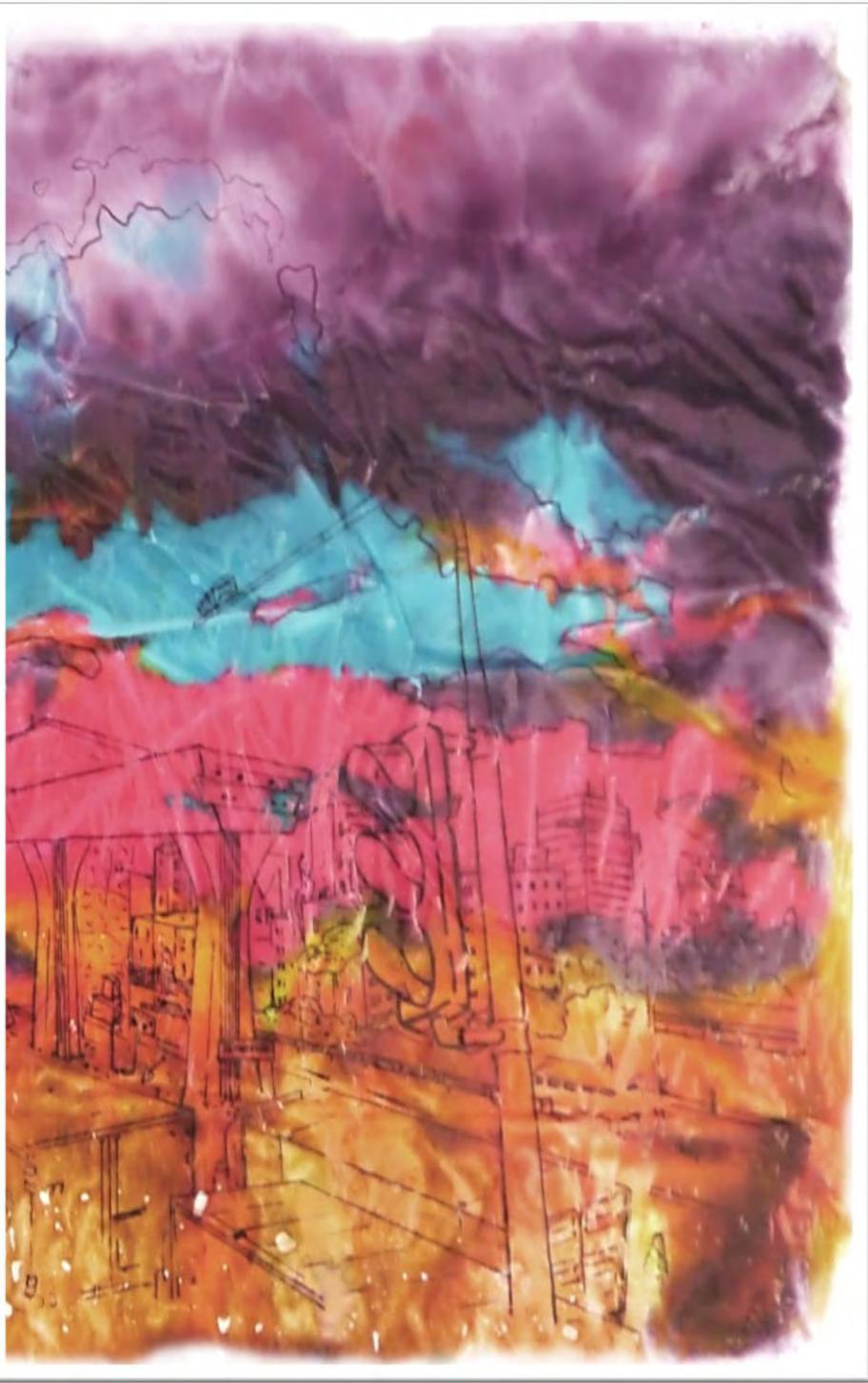


Las formas de las paletas.  
Experimentos en barro  
12 X 5 cms. aprox.  
2013

Paleta de foco  
Diseño digital  
2016



Dulce paisaje  
Dulce sobre celofán  
85 X 65 cms.  
2013



### **2.2.3 El desarrollo: respuesta a los materiales tradicionales**

La madera es un material de origen natural cuyo atractivo estético es ampliamente aprovechable para la elaboración de obras de arte. Por sus características orgánicas es posible relacionarlo con el tiempo: desde su crecimiento, hasta su desarrollo y degradación. En la presente obra, el factor tiempo y el origen del material –madera– agrega significados al representar la naturaleza creciente de la infancia.

La obra escultórica “**Heterótrofos**” (2015) corresponde a una talla en madera de una única pieza en un tronco de madera blanda. Está compuesta en la parte inferior por un rostro de niño con ojos cerrados y boca abierta. Este rostro está representado con un tratamiento mimético en los rasgos faciales. En la parte superior se visualizan diversas formas de paletas de caramelo esculpidas desde la frente y de manera ascendente hasta el cráneo alargado del niño.

El tronco de 65 centímetros de alto en su totalidad fue tallado en un extremo con herramientas eléctricas para que correspondiera con la parte superior y curva de una cabeza. Con el fin de resaltar la médula de la madera como el centro del desarrollo, opté por ahuecar el tronco con formones y gubias de media cuña desde el extremo plano inferior en el centro y hasta 27 cm de profundidad; la gubia más larga fue de 23 centímetros. Así mismo, para esculpir el rostro infantil de la forma más fiel posible empleé como guía el modelado en plastilina de un niño de seis años junto con fotografías del interior la boca en distintos ángulos, con detalles en los dientes y la lengua. Para la talla de las paletas me basé en el catálogo de paletas de caramelo con diferentes formas explicado en la sección anterior.

Las paletas incluyen las siguientes formas:

-Formas geométricas	Paletas esféricas, rectangulares y cónicas
-Formas de alimentos:	Frutas: sandía, mango, limón, pepino, plátano, piña, uvas. Paleta de pollo y de tarrito
-Cuerpo humano:	Paleta de dedo, manita, labios, corazón, rostro. Paleta de huarache, calaverita (esqueleto), cráneo, y genitales
-Festividades:	Día del amor y la amistad; presentación de <i>baby shower</i> ; Revolución mexicana; Día de muertos, y navidad
-Objetos cotidianos:	Caramelo de chupón, balones de futbol, reloj, paleta de lápiz, semáforo, y anillo con diamante
-Comerciales:	Paletas de Mickey Mouse, princesas de Disney, y paleta con cara de payaso

En esta obra el consumo visual va ligado al consumo oral, en el que el personaje infantil es el receptor-consumidor. El término *heterótrofos* en biología se refiere a un organismo incapaz de producir su propia materia orgánica (alimento), por lo que debe nutrirse de otros seres vivos. En esta clase de organismos se incluyen los hongos, las plantas, los animales, y los seres humanos.

La naturaleza orgánica de la madera con sus características de crecimiento se conjunta en esta pieza con la naturaleza creciente del niño. Tanto el árbol como el ser humano dependen de condiciones externas del entorno para obtener su alimento, a nivel simbólico. Este consumo dependiente lo he expresado en el rostro de la escultura. El infante cierra la mirada mientras abre la boca, admitiendo todo alimento, producto cultural o conceptos para su desarrollo, vulnerable, dependiente. Las formas esculpidas de las paletas sirven para representar a la aceptación de los preceptos culturales y visuales de una manera natural, mansa y dulce, recorriendo desde representaciones de objetos naturales, como frutas o cuerpo humano, hasta conceptos comerciales de princesas o caricaturas de moda.



Boceto Heterótrofos  
Cerámica  
6 X 13 X 6 cms.  
2015

Heterótrofos  
Talla directa sobre madera  
15 X 65 X 17 cms.  
2015



La obra “**Artgenesia**” (2016) me permite regresar a los orígenes de la escultura mediante la talla en piedra y, así mismo, explorar tanto posibilidades plásticas como expresivas del material. La escultura es una talla en mármol blanco-grisáceo nacional y está conformada por tres volúmenes: uno con forma de huevo que se encuentra en la parte central superior de la composición y otros dos que sirven como base. Las dos bases ensambladas miden 43 X 73 cm, una al lado de la otra. En ellas se distinguen volúmenes tallados inspirados en distintos fragmentos de obras escultóricas realizadas en mármol de un imaginario occidental clásico, especialmente de las corrientes naturalistas y clásico-antiguas del siglo XV y del barroco. Entre las formas se distinguen:

- Mano femenina: *Sepultura del cardenal Richelieu* (1675-94), de François Girardon
- Pie: *Apolo y las ninfas* (1666-65), de François Girardon
- Seno femenino y nariz: *Temperantia* (1732), de Filippo della Valle
- Genitales masculinos: *David* (1501-04), de Miguel Ángel Buonarroti
- Garra de león: *Milon de Croton* (1672-82), de Pierre Puget
- Hojas de olivo: *Apolo y Dafne* (1621-22), de Gianlorenzo Bernini
- Fragmento de serpiente: *Laocoonte*, (copia en mármol según el Laocoonte de Belvedere)

Las esculturas clásico-antiguas de mármol, y aquellas del siglo XV y del barroco, han conformado un imaginario colectivo que define la naturaleza escultórica en mármol, basada en la forma naturalista y exquisita de las obras antiguas, así como la cultura (occidental) o los artistas que las realizaron. Esta naturaleza sirve como fuente de las obras de arte actual realizadas con mármol, precediendo siempre a las formas de obras occidentales.

La pieza central corresponde a un huevo de mármol de 19 X 27 X 19 cm, el cual se encuentra dividido a la mitad por una línea de diferentes colores de caramelo encapsulado con resina. Con esto se intervino a la pureza del mármol, cualidad del material que en otro tiempo era altamente preciada y que en esta obra se afectó debido a la oportunidad de agregar significados.

Encontramos entonces la contraposición de dos materiales: el dulce y el mármol. El dulce se ha empleado en pocas ocasiones como material escultórico, aunque posee cualidades plásticas aprovechables como el color (artificialmente añadido), dureza

(relativa al ambiente), así como la transparencia. En tanto el mármol es un material clave en la tradición escultórica cuyo color natural dependió principalmente de las condiciones geográficas y climáticas en su formación.

Los múltiples y brillantes colores del dulce resaltan entre la monocromía natural de la piedra, mientras que su intrusión desinhibida y arbitraria recuerda al comportamiento sencillo de un niño. Un huevo guarda el misterio de la naturaleza de la criatura que se forma dentro, pronto el ser romperá su cascarón y se desarrollará conforme a la naturaleza de su anidación.

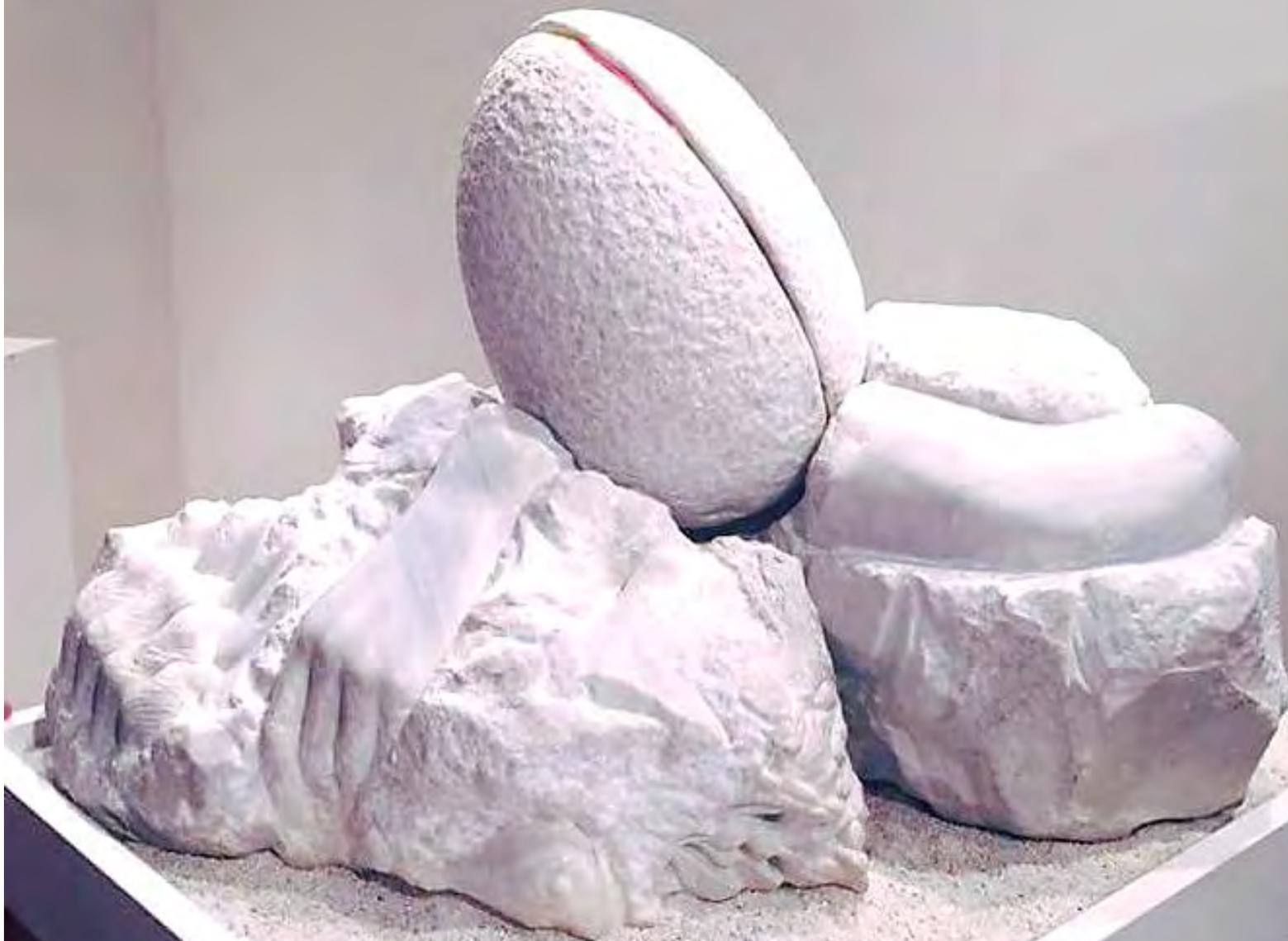
En mi obra el huevo engendra a una obra de arte actual –en gestación, en propuesta–, misma que se anida bajo el imaginario colectivo de una tradicional escultura en mármol. La yema multicolor enuncia el nacimiento de una naturaleza diferente, irrespetuosa, de múltiples formas y comportamientos. De esta manera, se representa una relación parental entre la escultura tradicional y la contemporánea, donde las formas escultóricas clásicas talladas en mármol preceden, como un nido, a aquellas formas que adquieren las obras de arte actuales.





Artgenesia (boceto)  
Tinta sobre papel  
2016

Artgenesia (y detalles)  
Talla directa sobre mármol  
15 X 17 X 65 cms.  
2016



147000000  
Dinosaur eggs and embryos  
from the Late Cretaceous  
of Montana

#### **2.2.4 La construcción: Cubo gris, una obra de sitio con materiales específicos**

El *Cubo Gris* fue una muestra de instalaciones de sitio específico en un inmueble en construcción ubicado en Real del Monte, Hidalgo<sup>58</sup>. La propuesta artística consistió en presentar un espacio expositivo que mostrara las interpretaciones subjetivas de varios participantes en torno a ese inmueble y el sitio que lo rodeaba. Igualmente se acordó que la obra se desarrollara con los materiales plásticos que se encontraban en su interior, conservando así también la modestia del color gris de los muros inacabados.

El espacio se mostraba desnudo, esperando las interpretaciones que surgieran de él. Con el objetivo de construir una instalación artística en su interior consideramos un sinnúmero de elementos del espacio. La artista española Concha Jerez<sup>59</sup>, cita:

Una «instalación» es una obra única que se genera a partir un concepto y/o de una narrativa visual creada por el artista en un espacio concreto. En él se establece una relación entre los elementos introducidos y el espacio considerado como una obra total. En ésta se consideran la idea, el espacio, los elementos y las relaciones que se establecen entre ellos (Jerez, n.d., p.5).

Un total de ocho artistas participantes intervinieron en el inmueble a partir de sus sensaciones percibidas. El proyecto fue coordinado por Eric Reyes Lamothe y Guillermo Eduardo Cuevas Balmori y apoyado por múltiples maestros de las licenciaturas en Artes Visuales, Música y Arte Dramático; el Cuerpo Académico: Estudio y Producción en Artes Visuales de la Universidad de Guanajuato, el Grupo de Investigación *Arte y contexto* –con conferencias del Dr. Miguel Ledezma–, además de la pieza escénica de Francisco Arrieta y Alí Casco, y una intervención sonora de Gabriel Guzmán y Jesús Arreguín. Así mismo, contamos con los siguientes asesores: Dr. Miguel Ledezma, Mtro. Miguel Sánchez de Bernardo, Lic. Juan José Fonseca Moreno, Dra. Gabriela López Portillo y Lic. Román Calva. La gestión del espacio fue precedida conjuntamente por los participantes y el Sr. Raúl Granillo, vecino del pueblo. La muestra fue inaugurada el 21 de mayo del 2015 con una duración de tres días con actividades artísticas.

---

<sup>58</sup> Dirección: Francisco I. Madero s/n. entre Ócalo y Cortázar. Barrio el Jonuco, Mineral del Monte, Hgo.

<sup>59</sup> Concha Jerez (1941~) es una artista multidisciplinar española pionera en el arte conceptual. Uno de los ejes centrales de su trabajo es el análisis crítico de los medios de comunicación

El proceso de la muestra consistió en dos fases: a) Percepción del espacio y b) Planeación de las obras. La primera fase comenzó cuatro meses previos a la apertura. Los participantes y coordinadores realizamos ejercicios de percepción del espacio, fuera y dentro de él. Por medio de dibujos, videos y fotografías registramos nuestras actividades e intereses en algún aspecto ya sea geográfico, social, biológico o formal del inmueble. Periódicamente nos reuníamos para compartir nuestros hallazgos e intereses. La humedad, el frío, las texturas, los ecosistemas formados por animales, insectos y plantas silvestres que vivían adentro; los materiales, los desechos, los sonidos internos y externos; las personas de la comunidad, la señora sin hogar que dormía dentro, y la historia del pueblo fueron algunos aspectos que finalmente detonaron las ideas creativas.

En la segunda parte del proceso nos dedicamos a la planeación de nuestra obra propia, tanto formal como conceptualmente. Elaboramos un cronograma de actividades, así como croquis del edificio y determinamos la repartición de las once habitaciones que lo conformaban, conforme a las características de cada proyecto. Aún en esta parte el trabajo conjunto era importante tanto en la compartición de referentes visuales y teóricos como en la resolución técnica de la idea. Al llevarse a cabo en un sitio en construcción abierto surgieron problemáticas a resolver como el cableado para llevar corriente eléctrica y la seguridad de las piezas y del lugar, mismas que se resolvieron convenientemente.

La intencionalidad común del proyecto consistía en la creación de obra inclusiva y armoniosa con el espacio como proveedor de ideas, es el escenario, y el material de trabajo para la realización de una trama argumental que se convierte en significativa, en función de las necesidades del artista. Ya que el espacio minimalista de las galerías y museos no funcionaron para exponer este tipo de obras. Debido a que estos lugares reducen las interpretaciones de las obras implantadas y de sus signos contextuales originales al fundamentar que las obras se exentan de influencia externa<sup>60</sup>.

---

<sup>60</sup> Brian O'Doherty, en su obra *Dentro del Cubo Blanco* propone la posibilidad de un espacio blanco para eliminar interferencias en la interpretación de las obras.

## **La habitación 2**

“**La construcción social**” (2015) desarrollada dentro de la habitación No. 2. En la obra traté el tema del niño en construcción de su identidad social aprovechando los materiales encontrados dentro del inmueble: ladrillos, adoquines y tarima de madera que sirvió de pedestal.

En el centro de la habitación ubiqué una tarima de madera desgastada, y sobre ella una estructura geométrica compuesta por siete ladrillos grises, que a modo de pedestal reafirmó la figura de un cubo gris en construcción armado con siete *blocks*. A lo alto de este podio se situó un cernidor de arena usado en la construcción del cual colgaban hilos de nylon transparente que amarraban trozos de block suspendidos a diversas alturas y que en conjunto formaba la figura principal: un infante.

El niño representado se encuentra frente a la única ventana de la habitación, su posición indica que está en pie, con los brazos y mirada extendidos al frente. Sus manos y dedos se conforman de pequeñas piedrecillas que descienden del techo hacia el cernidor y recaen en la figura que se desvanecerá hacia el cubo, hacia un mundo cuadrado y gris que le depara.

La habitación no.2 poseía una forma hexagonal con la intención de ser circular en su presentación final. Doscientos veinte adoquines se dispusieron alrededor desde la entrada, en forma ascendente siguiendo las manecillas del reloj. 90 adoquines más sirvieron como estructura interna. Esta agrupación unificó el piso de cemento con la pared, difuminando su geometría hacia una habitación circular convirtiéndola en el todo, el universo. Este orden sirvió además para indicar un camino creciente, cíclico y envolvente del mismo espectador.

La presentación final se realizó por la noche, necesitando de fuentes externas de luz, en este caso fue una vela, un foco dirigido y una lámpara de mano, difundiendo luz cálida y amarilla. Durante el día el ambiente volvía a tornarse gris y frío.

La instalación como la construcción de espacios significantes se hizo presente en mi obra. El Cubo gris me dotaría de materiales para la obra. El teórico Jean Baudrillard<sup>61</sup> apoya el uso de materiales diversos a los tradicionales en una obra artística:

---

<sup>61</sup> Jean Baudrillard Reims (1929- 2007) fue un filósofo y sociólogo, y crítico francés. se opuso públicamente a la teoría del Fin de la historia de Francis Fukuyama a través de su libro “La ilusión del fin” (1992).

“Objetivamente hablando, los materiales son lo que son: no hay verdaderos o falsos, naturales o artificiales. ¿Por qué el cemento debería considerarse menos auténtico que la piedra?” (Baudrillard en Sánchez, 2002, p.112). Entonces, ¿por qué no utilizar el block de construcción para la obra? El concepto que detonó mi obra creativa fue la *fase de construcción* en la cual se encontraba el edificio. La construcción como acto cohesivo implica integrar materiales y organizarlos con el fin de obtener una vivienda habitable. La etapa de la niñez igualmente está enfocada a formar y construir con conocimientos y normas al niño para su vida adulta.

El texto publicado en 1966 de los sociólogos Thomas Luckmann y Peter Berger<sup>62</sup> "La construcción social de la realidad" dio orden a algunas de mis ideas. En el argumento fundamentan el conocimiento en la vida cotidiana, así como su institucionalización y legitimación. Este tratado teórico de carácter sistemático que afirma que la realidad se construye socialmente desde el nacimiento.

En mi obra hago una relación: la cimentación, edificación, construcción, instalación de servicios y acabado son procesos necesarios para toda habitación. Un niño necesita aprehender conocimientos, costumbres y normas sociales para su vida adulta. Ahora, una construcción puede existir en cualquier entorno siempre que cumpla con el orden, la dirección y la estabilidad deseados, se tiende a suspenderla o deshabilitarla de no ser así. De manera similar, el individuo se edifica y acopla a la organización social.

La estética de lo inacabado estuvo presente en todas las instalaciones de *Cubo Gris*, los materiales, sonidos, y espacios se aprovecharon para darle vida a ese gran cuerpo desnudo. Por unos días la construcción se habitó más que nunca, por espectadores del pueblo quienes curiosos entraban, otros visitantes turistas, algunos animales callejeros y plantas. El edificio sigue hoy en día bajo suspensión de construcción.

---

<sup>62</sup> Peter Ludwig Berger (1929-2017) fue un teólogo luterano y sociólogo vienés. Thomas Luckmann (1927-2016)<sup>1</sup> fue un sociólogo alemán de origen esloveno. Su obra: La construcción social es una de las obras teóricas más importantes e influyentes de la sociología contemporánea. Las tesis fundamentales de este trabajo son dos: La realidad se construye socialmente, y la sociología del conocimiento debe analizar los procesos por los cuales esto se produce.



La construcción social  
(boceto digital)  
2015



La construcción social (detalles)  
Instalación en un espacio en  
construcción  
Real del Monte, Hgo  
2015



## CONCLUSIONES

Al buscar la existencia de una única historia visual del niño en los medios artísticos, se encontró que en cada período histórico que la imagen del niño a través de las representaciones ha sido variante, así como su función, uso y modo de representación, los cuales se han relacionado con factores económicos, políticos, sociales e ideológicos.

Tras el primer capítulo al incluir las obras más representativas de cada época y por otro lado, indagar en imágenes menos típicas— se examinó un lado oculto y poco abordado en la historia lineal y preciosista del retrato infantil. Con los anteriores estudios es imposible trazar una única historia visual de la imagen del niño. Se muestra que la representación del niño varía a través de las épocas, y no es constante. Sin embargo, el estudio permitió visualizar algunas relaciones y diferencias visuales del infante entre el arte occidental y el nacional, regularmente poco consideradas. Una transformación importante en México fue la hibridación cultural que se dio durante la colonia. Hecho que reunió concepciones visuales del niño de occidente y Mesoamérica.

La relación de los niños representados en obras contemporáneas con las obras de épocas anteriores se relaciona más estrechamente con las obras del lado poco visualizado, de las minorías opuestas al preciosismo en la que encontramos a la imagen del niño pobre, maltratado, explotado y violentado. Se ha verificado que las consideraciones contemporáneas en torno a la representación del niño y de su entorno difieren en gran manera del niño de épocas anteriores; de aquel niño divinizado, de la

realeza, burgués, inocente o de mito patriota. Los artistas clásicos retrataban a un niño ajeno. El niño actual reacciona con gestualidad, muchas veces con gesto desafiante.

La imagen del niño explorada actualmente abre cuestionamientos acerca de su cuerpo y el espacio que lo rodea y a la vez pone en duda la línea entre su imagen pública y privada. El niño representado reacciona ante el uso constante de su cuerpo para las diferentes conveniencias a través de las épocas. El niño en las artes visuales de la actualidad se desenvuelve en diferentes medios y técnicas visuales como una respuesta a los anteriores, pues, los medios tradicionales dictaban en la mayoría de los casos la presentación del niño para enaltecer o exaltar, y la tradición escultórica de la antigüedad que no consideraba al niño con un papel primordial en el arte.

La figura del niño en las representaciones visuales tiene que ser comprendido como un sujeto de transformación constante, muy relacionado con la temporalidad social, cultural y cotidiana, en una diversidad de materiales plásticos. Además de la pintura y escultura, la instalación es un medio elegido por algunos artistas pues han encontrado más cercanía al espectador ya que los medios tradicionales no cubren los significados vivenciales del artista. Vida, naturaleza y materiales se combinan con el espacio para crear atmósferas sensibles que permiten ligar su subjetividad para transmitir una visión más real y cercana a cierto aspecto de la vida infantil. A lo largo de mi producción expuesta en el texto enuncio mis consideraciones acerca de la imagen del niño y mis experimentaciones plásticas en su representación. Desde la manipulación de la imagen infantil, pasando por el desarrollo social del niño, y la inserción de materiales experimentales en materiales tradicionales de escultura.



Con las obras analizadas en el texto se comprueba mi hipótesis acerca del “niño presentado” según el argumento de la presencia social del hombre y de la mujer, según el autor John Berger en su texto “Modos de ver”, según la cual, el papel del niño dentro de Historia del arte ha sido presentar en su cuerpo a las conveniencias sociales de su época, y que es gracias a las singularidades excepcionales a cada tiempo que la historia puede resistirse a ver sólo un lado preciosista del niño. Por otro lado, se muestra que estas presentaciones del niño se han transformado entre los medios y técnicas artísticas diversas, en su búsqueda constante de la representación del niño.



## Bibliografía

- Arnheim, R. (2006). *Arte y percepción visual*. 1979. Madrid: Alianza Editorial.
- Bartsch, S. y Bartscherer, T, (2006). *Erotikon: Essays on Eros, Ancient and Mod*. Chicago: University of Chicago Press.
- Berger, J. (2000). *Modos de ver*. México: Gustavo Gili.
- Berger, P. y Luckmann, T. (2001). *La construcción social de la realidad*. 1966. Madrid: Ed. Amorrortu.
- Bourdieu, P. (2003). *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. 1965. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, S.A.
- Canetti, E. (2012). *Masa y poder*. 1969. Madrid: Alianza Editorial.
- Cendán, S. & Centro Torrente Ballester (2011). *Extrañas apariencias. En Falsas apariencias. Miradas fragmentadas sobre a infancia*. Madrid: Concelería de Cultura, Educación e Universidade.
- Cohen, M. (ed), (1979). *Lewis Carroll: A Biography*. Londres: Macmillan.
- Del Castillo, A. (2003). *Imágenes y representaciones de la niñez en México en el cambio del siglo XIX al XX. Algunas consideraciones en torno a la construcción de una historia cultural*. México: Cuicuilco Nueva Época.
- Del Castillo, A. (2006). *Conceptos, imágenes y representaciones de la niñez en la ciudad de México, 1880-1920*. México: Colegio de México/Instituto de Investigaciones Doctor José María Luis Mora.
- De la Cruz, V (2011). *Extrañas apariencias. En Falsas apariencias. Miradas fragmentadas sobre la infancia*. Madrid: Centro Torrente Ballester.
- Delpiano, M. (2010). *Modernidad y modernización de las Artes visuales en Japón: lecturas desde el concepto Superflat de Takashi Murakami*. Tesis: Magíster en Artes, Teoría e Historia del Arte. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Artes.

Consultado el 3 de febrero de 2017, en:

[http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2010/ar-delpiano\\_m/pdfAmont/ar-delpiano\\_m.pdf](http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2010/ar-delpiano_m/pdfAmont/ar-delpiano_m.pdf)

- Dempsey, C. (2001) *Inventing the Renaissance in Putto*. Londres: University of North California.
- Díaz, B. (2014). James Mollison. *Donde los niños duermen. Pachuca: FINI Magazine 2014*. Pachuca: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.
- Eliade, M. (2001). *El mito del eterno retorno*. 1949. Buenos Aires: Amarcé Ediciones.
- García Saíz, M. C. (1989). *Las Castas mexicanas. Un género pictórico americano*, México: Olivetti.
- González T., Yolotl (1995). *Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica*, México: Editorial Larousse.
- Gelb, M. (1999) *Inteligencia genial. Siete principios para desarrollar la inteligencia, inspitados en la obra y vida de Leonardo Da Vinci*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Gruzinski, S. (1994). *La guerra de las imágenes. De Cristobal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura económica.
- Gutiérrez, M., Acosta E., Varela L. (2015) *Pintura rupestres, misiones y oasis de la Península de Baja California*. La Paz: Archivo histórico Pablo L. Martínez.
- Guasch, A. M. (2000) *Los manifiestos del Arte Posmoderno*. Madrid: Ediciones Akal.
- Huizinga J. (2008). *Homo Ludens*, Madrid: Alianza Emecé.
- Justel, D. (2012) *Niños en la antigüedad. Estudios de la infancia en el Mediterráneo antiguo*, Barcelona: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Noguera, E. (1968). *La representación infantil en el Arte Antiguo. En Anales de Antropología*, Revista del Instituto de Investigaciones Antropológicas. UNAM.

Consultado el 24 de diciembre de 2016, en:

<http://www.revistas.unam.mx/index.php/antropologia/article/view/19356/pdf-420>.

- Oribe, G. (2013). *El arte Juego como actividades Autotélicas en espacios virtuales*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Escuela Nacional de Artes Plásticas. Tesis de Posgrado en Artes y Diseño.
- Plasencia, E. (1995). *Conmemoración de la hazaña épica de los niños héroes: su origen, desarrollo y simbolismos*. En *Historia Mexicana* v. 45 No. 178, México: COLMEX.
- Pérez-Jofre, I. (2002). Polímeros y arte contemporáneo. Una reflexión sobre su significación cultural desde la contemporaneidad En Grupo de investigación Nuevos procesos escultóricos (Ed.) *¿Qué es la escultura hoy?* Valencia: 1er Congreso internacional Nuevos procesos escultóricos.
- Rousseau, J. (2002). *Emilio, ó de la educación*. Madrid: Alianza Editorial.
- Sánchez, B. M. I. (2002). Composición escultórica. Interdependencia forma/ técnica/ materia. En Grupo de investigación Nuevos procesos escultóricos (Ed.) *¿Qué es la escultura hoy?* Valencia: 1er Congreso internacional Nuevos procesos escultóricos.
- Sherer, S. (2014). *Sour Grapes: from Street to Studio*. San Antonio: The University of Texas at San Antonio, Departament of Art and Art History.
- Vaillant, S. B. y G. C. Vaillant. (1934) *Excavations at Gualupita*. Nueva York: Museo Americano de Historia Natural.
- Sorell, W. (1994). *Storia della danza: arte, cultura, società*. Bolonia, Mulino.
- Vilar, G. S. (2002). La fragmentación del cuerpo en las instalaciones y la escultura contemporánea. En Grupo de investigación Nuevos procesos escultóricos (Ed.), *¿Qué es la escultura hoy?* Valencia: 1er Congreso internacional Nuevos procesos escultóricos.

## Sitios web de referentes visuales

Laboile A. (n.d.) *Sitio web oficial* [Alain Laboile] Consultado el 15 de febrero de 2016, en <http://www.laboile.com>

Allen C. (n.d.) *Sitio web oficial* [Camille Allen] Consultado el 17 de febrero de 2016, en <http://www.camilleallen.com>

Donjuan C. (n.d.) *Sitio web oficial* [Carlos Donjuan] Consultado el 5 de mayo 2016, en <http://www.carlosdonjuan.com>

Lamothe E, Lohora S. (2015) *Sitio web oficial* [Proyecto Cubo Gris] Consultado el 7 de abril de 2017, en <http://www.cubogris.wordpress.com>

Helnwein G. (n.d.) *Sitio web oficial* [Gottfried Helnwein] Consultado el 3 de febrero de 2016, en <http://hispano.helnwein.com>

Mollison J. (n.d.) *Sitio web oficial* [James Mollison] Consultado el 5 de mayo de 2016, en <http://jamesmollison.com>

Pernás L. (n.d.) *Sitio web oficial* [Laura Pernás] Consultado el 18 de septiembre de 2016, en <http://laurapernas.com>

Menéndez R. (n.d.) *Obra seleccionada* [Rebeca Menéndez] Consultado el 7 de junio de 2016, en [http://www.aranapoveda.com/es/artista/rebeca\\_menendez.html](http://www.aranapoveda.com/es/artista/rebeca_menendez.html)

García S. (n.d.) *Sitio web oficial* [Salustiano] Consultado el 6 de agosto de 2017, en <http://www.salustiano.com/home>

Huis (ed) (n.d.) *Sitio web oficial* [Colección "Rubens en privado: el maestro retratando a su familia] Consultado el 1 de agosto de 2017, en <http://www.rubenshuis.be>

*Obra a la venta de Yoshitomo Nara* (n.d.) [Artnet Worldwide Corporation] Consultado el 17 de septiembre de 2016, en <http://artnet.com/artist/yoshitomo-nara/2>

## Índice de imágenes

### 1. Representaciones en Tin Zoumaltak

Rockart Tin Zoumaltak (n.d.) Obtenida el 4 de mayo de 2017, en:  
<http://www.international.icomos.org/rockart-sahara-northafrica.htm>

### 2. Representaciones en San Borjitas, BCS. Foto de Mauricio Marat

Pinturas Rupestres de la cueva de San Borjitas, de las más antiguas del estilo mural (n.d.) Obtenida el 30 de mayo de 2018, en:  
[http://www.inah.gob.mx/images/boletines/2016\\_010/demo/#img/foto11.jpg](http://www.inah.gob.mx/images/boletines/2016_010/demo/#img/foto11.jpg)

### 3. "Baby face"

The Metropolitan Museum of Art, New York (2015, abril) Olmec Babies as Early Portraiture in the Americas, Obtenido el 7 de julio de 2017, en:  
<https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/2015/olmec-babies>

### 4. "Laocoonte y sus hijos"

Wikipedia la enciclopedia libre (n.d.) Laocoonte y sus hijos. Obtenido el 12 de julio de 2017, en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Laocoonte\\_y\\_sus\\_hijos](https://es.wikipedia.org/wiki/Laocoonte_y_sus_hijos)

### 5. "Loba capitolina"

Vigo en fotos (n.d.) Roma: Loba Capitolina - Romulo y Remo. Obtenido el 21 de julio de 2017, en: [https://www.vigoenfotos.com/roma/romulo\\_remo\\_loba\\_capitolina\\_1.html](https://www.vigoenfotos.com/roma/romulo_remo_loba_capitolina_1.html)

### 6. "Afrodita, Pan y Eros"

Alamy (n.d.) Grecia, Atenas, Museo Nacional de Arqueología. Obtenido el 25 de julio de 2017, en: <https://www.alamy.es/foto-grecia-atenas-museo-nacional-de-arqueología-grupo-de-marmol-de-afrodita-eros-pan-angel-67433656.html>

### 7. "Augusto de Prima Porta"

Musei Vaticani (n.d.) Augusto de Prima Porta. Obtenido el 19 de julio de 2017, en:  
<http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/es/collezioni/musei/braccio-nuovo/Augusto-di-Prima-Porta.html>

### 8. Fragmento de la escena de "La adoración de los magos al niño Jesús"

Akropolishistoria (2016, marzo) El origen de la iconografía cristiana. Obtenido el 30 de julio de 2017, en: <https://akropolishistoria.wordpress.com/2016/03/22/origen-iconografia-cristiana/>

**9. Esculturilla de “Cihuacóatl”**

Pinterest (n.d.) Azteca Cihacoatl Cihuacóatl, Museo Nacional Antropología. Obtenido el 6 de agosto de 2017, en: <https://www.pinterest.fr/pin/423549539939244102/?lp=true>

**10. “La virgen del rosal”**

Wikipedia la enciclopedia libre (n.d.) Bernardino Luini. Obtenido el 2 de febrero de 2017, en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Bernardino\\_Luini](https://es.wikipedia.org/wiki/Bernardino_Luini)

**11. “Virgen con el Niño” o “La Virgen de la leche”**

Wikipedia la enciclopedia libre (n.d.) Luis de Morales Obtenido el 2 de febrero de 2017, en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Luis\\_de\\_Morales](https://es.wikipedia.org/wiki/Luis_de_Morales)

**12. Niño Dios vestidos como "Niño Futbolista"**

Wikipedia la enciclopedia libre (n.d.) Niño Dios de México Obtenido el 12 de febrero de 2017, en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Ni%C3%B1o\\_Dios\\_de\\_M%C3%A9xico](https://es.wikipedia.org/wiki/Ni%C3%B1o_Dios_de_M%C3%A9xico)

**13. Niño Dios "Príncipe de la Paz" Foto del autor**

**14. Fotogramas del video " El pasito perrón Dinastía Mendoza Ft Niño Dios "**

Marban, C. (2016, febrero) El pasito perrón Dinastía Mendoza Ft Niño Dios. Obtenido el 29 de agosto de 2016, en:

<https://www.facebook.com/carlosMarban/videos/1541842012810519/>

**15. “La infanta Margarita en azul”**

Wikipedia la enciclopedia libre (n.d.) La infanta Margarita en azul. Obtenido el 2 de febrero de 2017, en: [https://es.wikipedia.org/wiki/La\\_infanta\\_Margarita\\_en\\_azul](https://es.wikipedia.org/wiki/La_infanta_Margarita_en_azul)

**16. “La infanta Ana Mauricia”**

Pucelarte. Arte, Cultura e Historia desde Valladolid (2016, noviembre) La reina de los mosqueteros. Obtenida el 5 de agosto de 2017, en

<https://pucelarte.wordpress.com/2016/11/30/la-reina-de-los-mosqueteros/>

**17. “Niño espulgándose”**

Wikipedia la enciclopedia libre (n.d.) Joven mendigo. Obtenido el 12 de septiembre de 2017, en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Joven\\_mendigo](https://es.wikipedia.org/wiki/Joven_mendigo)

**18. “Dos niños comiendo melón y uvas”**

Artehistoria (n.d.) Dos niños comiendo melón y uvas. Obtenido el 12 de septiembre de 2017, en: <https://www.artehistoria.com/es/obra/dos-ni%C3%B1os-comiendo-mel%C3%B3n-y-uvas>

**19. "La sagrada familia del pajarito"**

Wikipedia la enciclopedia libre (n.d.) Bartolomé Esteban Murillo. Obtenido el 12 de septiembre de 2017, en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Bartolom%C3%A9\\_Esteban\\_Murillo](https://es.wikipedia.org/wiki/Bartolom%C3%A9_Esteban_Murillo)

**20. "Los hermanos don Miguel José María, don Manuel Miguel María y doña Mariana Micaela Josefa"**

Pinterest Co (n.d.) Malo y Hurtado de Mendoza. Niños Miguel José, Manuel Miguel María. Obtenido el 3 de agosto de 2017, en:

<https://i.pinimg.com/originals/f0/cb/df/f0cbdfaafa5e6a762549b66678162e27.jpg>

**21. "De Español y Mestiza, Castiza" de la serie "Pintura de castas"**

Ministerio de Cultura y Deporte - Gobierno de España (n.d.) De español y mestiza, castiza. Obtenido el 3 de agosto de 2017, en:

<https://www.mecd.gob.es/museodeamerica/coleccion/seleccion-de-piezas2/colonial/castiza.html>

**22. "De Lobo y de India, Albarazado" de la serie "Pintura de castas"**

Artehistoria (n.d.) Pintura de mestizaje. De Lobo y de India, Albarazado. Obtenido el 3 de agosto de 2017, en: <https://www.artehistoria.com/es/obra/pintura-de-mestizaje-de-lobo-y-de-india-albarazado>

**23. Don Manuel Osorio Manrique de Zuñiga**

The Metropolitan Museum of Art (n.d.) Manuel Osorio Manrique de Zuñiga (1784–1792).

Obtenido el 20 de agosto de 2017, en: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/49.7.41/>

**24. "La edad de la inocencia"**

Museo Nacional del Prado (n.d.) Reynolds, Joshua. Obtenido el 29 de agosto de 2017, en:

<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/reynolds-joshua/5fe59959-0817-494e-8300-d0dc2349670f>

**25. "Madame Charpentier y sus hijos"**

The Metropolitan Museum of Art (n.d.) Madame Georges Charpentier (Marguerite-Louise Lemonnier, 1848–1904) and Her Children, Georgette-Berthe (1872–1945) and Paul-Émile-Charles (1875–1895). Obtenido el 23 de agosto de 2017, en:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/438815>

**26. "Il Saltimbanqui"**

Philadelphia Museum of Art (n.d.) Il Saltimbanco. Obtenido el 3 de abril de 2018, en:

<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/283509.html>

**27. "Saltimbanqui, después de la presentación"**

Leo Mancini-Hresko, Observational Painting (2013, noviembre) Upcoming Antonio Mancini Catalogue Raisonné. Obtenido el 3 de abril de 2018, en:  
<http://leomancinihresko.com/upcoming-antonio-mancini-catalogue-raisonne/>

**28. Infante "Don Luis príncipe de Asturias"**

Centro Torrente Ballester (Ed) (2011). Extrañas apariencias. En *Falsas apariencias. Miradas fragmentadas sobre a infancia*. Madrid: Concelería de Cultura, Educación e Universidade, p. 75

**29. "Sin título" Romualdo García**

Instituto Nacional de Antropología e Historia (2011, noviembre) Fotografías post mortem de infantes. Obtenido el 1 de noviembre de 2017, en:  
<http://www.inah.gob.mx/es/boletines/3892-fotografias-post-mortem-de-infantes>

**30. "Ana María Dolores y Couto"**

Wikipedia la enciclopedia libre (n.d.) Panteón de Orizaba. Obtenido el 1 de noviembre de 2017, en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Pante%C3%B3n\\_de\\_Orizaba](https://es.wikipedia.org/wiki/Pante%C3%B3n_de_Orizaba)

**31. "Plate III"**

Revista de la Universidad de México (2014, octubre) La hermana menor de Lolita, Obtenido el 23 de septiembre de 2017, en:  
<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/articulo.php?publicacion=781&art=16317&sec=Art%C3%ADculos>

**32. "Estudio de desnudo"**

Centro Torrente Ballester (Ed) (2011). Extrañas apariencias. En *Falsas apariencias. Miradas fragmentadas sobre a infancia*. Madrid: Concelería de Cultura, Educación e Universidade, p. 25

**33. "Niño durmiendo"**

Centro Torrente Ballester (Ed) (2011). Extrañas apariencias. En *Falsas apariencias. Miradas fragmentadas sobre a infancia*. Madrid: Concelería de Cultura, Educación e Universidade, pp. 36-37

**34. "Niños en la playa"**

Museo Nacional del Prado (n.d.) Niños en la playa [Sorolla]. Obtenido el 10 de septiembre de 2017, en: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/nios-en-la-playa-sorolla/6155c8e9-dc7e-4305-9b9c-c3a3b66816cf>

**35. “Trata de blancas”**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Gobierno de España (n.d.) Trata de blancas.

Obtenido el 10 de septiembre de 2017, en:

[http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MSM&txtSimpleSearch=Trata%20de%20blancas&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=advanced&MuseumsSearch=MSM%7C&MuseumsRoISearch=14&listaMuseos=\[Museo%20Sorolla\]](http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MSM&txtSimpleSearch=Trata%20de%20blancas&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=advanced&MuseumsSearch=MSM%7C&MuseumsRoISearch=14&listaMuseos=[Museo%20Sorolla])

**36. “Thérese soñando”**

The New York Post (2017, noviembre) New Yorkers call for removal of Met painting that ‘sexualizes’ girl. Obtenido el 10 de diciembre de 2017, en:

<https://nypost.com/2017/12/03/new-yorkers-call-for-removal-of-met-painting-that-sexualizes-girl/>

**37. “Los Niños Héroes”**

Crónica (2017, septiembre) Entre la leyenda y el amor a la patria: los Niños Héroes.

Obtenido el 4 de abril de 2018, en: <http://www.cronica.com.mx/notas/2017/1042579.html>

**38. “El sacrificio de los Niños Héroes”**

La jornada semanal (2010, septiembre) Niños Héroes de película. Obtenido el 4 de abril de 2018, en: <http://www.jornada.com.mx/2010/09/19/sem-jose.html>

**39. “La famille 2014” 1/57**

Lens Culture (n.d.) Alain Laboile. Obtenido el 1 de septiembre de 2017, en:

[https://www.lensculture.com/alain-laboile?modal\\_type=project&modal\\_project\\_id=8491&modal=project-37779](https://www.lensculture.com/alain-laboile?modal_type=project&modal_project_id=8491&modal=project-37779)

**40. “Kids” (Soneschka)**

Centro Torrente Ballester (Ed) (2011). Extrañas apariencias. En *Falsas apariencias. Miradas fragmentadas sobre a infancia*. Madrid: Conclería de Cultura, Educación e Universidade, p. 79

**41. “Jamie”**

Mollison, J (n.d.) Where children sleep. Obtenido el 4 de abril de 2017, en:

<http://jamesmollison.com/books/where-children-sleep/>

**42. “Erien”**

Mollison, J (n.d.) Where children sleep. Obtenido el 4 de abril de 2017, en:

<http://jamesmollison.com/books/where-children-sleep/>

**43. “Oración americana”**

Hellnwein, G (n.d) American Prayer, 2000. Obtenido el 14 de febrero de 2017, en:  
[http://www.hellnwein.com/works/mixed\\_media\\_on\\_canvas/image\\_13-The-American-Paintings](http://www.hellnwein.com/works/mixed_media_on_canvas/image_13-The-American-Paintings)

**44. “El desastre de la guerra 28”**

Hellnwein, G (n.d) American Prayer, 2000. Obtenido el 14 de febrero de 2017, en:  
[http://www.hellnwein.com/works/mixed\\_media\\_on\\_canvas/image\\_2248-The-Disasters-of-War-28](http://www.hellnwein.com/works/mixed_media_on_canvas/image_2248-The-Disasters-of-War-28)

**45. "El último kamikaze"**

Artnet (n.d.) Yoshitomo Nara. Obtenido el 3 de agosto de 2017, en:  
<http://www.artnet.com/artists/yoshitomo-nara/>

**46. “Sin título” Yoshitomo Nara**

Artnet (n.d.) Yoshitomo Nara. Obtenido el 3 de agosto de 2017, en:  
<http://www.artnet.com/artists/yoshitomo-nara/>

**47. “PARADA DE AUTOBÚS EN LA LLUVIA”**

Salustiano (n.d) BLACK. Obtenido el 2 de agosto de 2017, en:  
<http://www.salustiano.com/black/>

**48. “COLECCIÓN NEGRA (LEIRE con pistola)”**

Salustiano (n.d) BLACK. Obtenido el 2 de agosto de 2017, en:  
<http://www.salustiano.com/black/>

**49. “Los niños ilegales 2”**

Don Juan, C (n.d.) Select Works 2013. Obtenido el 5 de agosto de 2017, en:  
<http://www.carlosdonjuan.com/work2013/wj1pevm3c7wusdf6v6c1ikuzov3gon>

**50. “Soñadores”**

Don Juan, C (n.d.) Select Works 2013. Obtenido el 5 de agosto de 2017, en:  
<http://www.carlosdonjuan.com/work2013/q3uulr9smvtm1iyg3nep9gcf5438q>

**51. “El bebé”**

Don Juan, C (n.d.) Select Works 2013 Obtenido el 5 de agosto de 2017, en:  
<http://www.carlosdonjuan.com/work2013/yvkqx8t7xrei0120y1zkgfv05pi8ee>

**52. "Los traviesos"**

Don Juan, C (n.d.) Select Works 2013 Obtenido el 5 de agosto de 2017, en:  
<http://www.carlosdonjuan.com/work2013/nkutbnabi0dgnk2jwhbzsf82i7cz1u>

**53. "El armario del padre huele a manzanas"**

Demetz, G (n.d.) Wood. Obtenido el 4 de julio de 2017, en:  
<http://www.geharddemetz.com/works.asp?sezione=w&l1=20&id=1>

**54. "El invierno estuvo difícil"**

Demetz, G (n.d.) Wood. Obtenido el 4 de julio de 2017, en:  
<http://www.geharddemetz.com/works.asp?sezione=w&l1=20&id=1>

**55. "Tú me robaste mi silencio"**

Demetz, G (n.d.) Wood. Obtenido el 4 de julio de 2017, en:  
<http://www.geharddemetz.com/works.asp?sezione=w&l1=45&id=1>

**56. "Hitler" y "Mao"**

Demetz, G (n.d.) Wood. Obtenido el 4 de julio de 2017, en:  
<http://www.geharddemetz.com/works.asp?sezione=w&l1=20&id=1>

**57. "Pequeño arquitecto"**

Rodriguez, E. (n.d.) Obra 2004-2018. Obtenido el 7 de julio de 2017, en:  
<http://efraimrodriguez.net/es/obra/item/80/asInline>

**58. "Construyendo"**

Rodriguez, E. (n.d.) Obra 2004-2018. Obtenido el 7 de julio de 2017, en:  
<http://efraimrodriguez.net/es/obra/item/72/asInline>

**59. "A la mesa"**

Rodriguez, E. (n.d.) Obra 2004-2018. Obtenido el 7 de julio de 2017, en:  
<http://efraimrodriguez.net/es/obra/item/137/asInline>

**60. "Espagheti"**

Rodriguez, E. (n.d.) Obra 2004-2018. Obtenido el 7 de julio de 2017, en:  
<http://efraimrodriguez.net/es/obra/item/132/asInline>

**61. "El juego del avioncito" y detalle**

Keelan M. (n.d.) Portfolio 2011. Obtenido el 5 de noviembre de 2017, en:  
<http://www.margaretkeelan.com/2011.html>

**62. "Esperando"**

Faraut P. (n.d.) Waiting. Obtenido el 5 de noviembre de 2017, en:  
<https://philippefaraut.com/products/waiting>

**63. "Desenmascarada"**

Faraut P. (n.d.) Unmaske. Obtenido el 5 de noviembre de 2017, en:  
<https://philippefaraut.com/products/unmasked>

**64. “La muerte y el llanto”**

Ladigetto (2017, septiembre) Presentazione della statua in marmo dell'artista Luigi

Prevedel Obtenido el 16 de noviembre de 2017, en:

<https://www.ladigetto.it/permalink/68675.html>

**65. “Monumento a los niños no nacidos”**

Hudáček M. (2010) Gallery Obtenido el 5 de febrero de 2018, en:

<http://martinbudacek.sk/gallery.html>

**66. "Que volé tan alto"**

Centro Torrente Ballester (Ed) (2011). Extrañas apariencias. En *Falsas apariencias. Miradas fragmentadas sobre a infancia*. Madrid: Concelería de Cultura, Educación e Universidade, p. 38

**67. Intervención para “Falsas apariencias. Miradas fragmentadas sobre la infancia”**

Centro Torrente Ballester (Ed) (2011). Extrañas apariencias. En *Falsas apariencias. Miradas fragmentadas sobre a infancia*. Madrid: Concelería de Cultura, Educación e Universidade, pp. 64-65.

**68. “Corazones de amor”, “Reloj de dulces”, “Paleta” y “Collar de dulces”**

Lewis A. (2011, junio) Nicola Freeman’s Giant Sweeties Sculptures. Obtenido el 7 de julio de 2017, en: [https://makezine.com/2011/06/16/nicola\\_freemans\\_giant\\_sweeties/](https://makezine.com/2011/06/16/nicola_freemans_giant_sweeties/)

**69. “Reloj de dulces”**

Lewis A. (2011, junio) Nicola Freeman’s Giant Sweeties Sculptures. Obtenido el 7 de julio de 2017, en: [https://makezine.com/2011/06/16/nicola\\_freemans\\_giant\\_sweeties/](https://makezine.com/2011/06/16/nicola_freemans_giant_sweeties/)

**70. “Paleta” y “Collar de dulces”**

Lewis A. (2011, junio) Nicola Freeman’s Giant Sweeties Sculptures. Obtenido el 7 de julio de 2017, en: [https://makezine.com/2011/06/16/nicola\\_freemans\\_giant\\_sweeties/](https://makezine.com/2011/06/16/nicola_freemans_giant_sweeties/)

**71. Fotogramas de "La ciudad de chocolate"**

Centro Torrente Ballester (Ed) (2011). Extrañas apariencias. En *Falsas apariencias. Miradas fragmentadas sobre a infancia*. Madrid: Concelería de Cultura, Educación e Universidade, pp. 34-35

## Obras del autor: Sarai Mirel Lohora Orta

### **72. ¿Qué?, ¿qué?**

Acrílico sobre papel

37 X 45 cms.

2011

### **73. Esquema explicativo en la división**

de "El retrato de Clara Serena Rubens"

### **74. Gemela (Derecha)**

Temple acuoso

40 X 60 cms.

2012

### **75. Gemela (Izquierda)**

Temple aceitoso

40 X 60 cms.

2012

### **76. Deseo...**

Pastel sobre papel

38 X 45 cms.

2012

### **77. Quiero ser futbolista**

Pastel sobre papel

38 X 45 cms.

2012

### **78. Travesuras**

Acuarela sobre papel

60 X 75 cms.

2012

### **79. Vamos al mercado**

Acuarela sobre papel

35 X 75 cms.

2012

**80. Yo y mi changuito**

Pastel sobre papel

40 X 55 cms.

2012

**81. Alcanzar**

Pastel sobre papel

60 X 40 cms.

2012

**82. En paz me acostaré**

Óleo y encausto sobre tabla

80 X 120 cms.

2012

**83. Ciclo I**

Imagen digital

Medidas variables

2014

**84. Ciclo II**

Imagen digital

Medidas variables

2014

**85. Conexión**

Resina y objetos de la calle

40 X 14 X 10 cms.

2013

**86. Máscara para ser adulto**

Resina, pintura y maquillaje

26 X 15 X 9 cms.

2013

**87. La eterna gestación**

Resina

70 X 27 X 4 cms.

2013

**88. La eterna gestación**

Detalle de la composición

**89. Las formas de las paletas.** Experimentos en barro

12 X 5 cms. aprox.

2013

**90. Paleta de foco**

Diseño digital

2016

**91. Dulce paisaje**

Dulce sobre celofán

85 X 65 cms.

2013

**92. Boceto Heterótrofos**

Cerámica

6 X 13 X 6 cms.

2015

**93. Heterótrofos**

Talla directa sobre madera

15 X 65 X 17 cms.

2015

**94. Artgenesia (boceto)**

Tinta sobre papel

2016

**95. Artgenesia (y detalles)**

Talla directa sobre mármol

15 X 17 X 65 cms.

2016

**96. La construcción social**

(boceto digital)

2015

**97. La construcción social (detalles)** Instalación en un espacio en construcción

Real del Monte, Hgo

2015