

*bo*

*te*

PROCESO  
DE CREACIÓN  
PICTORICO  
DIGITAL

*ra* **X**

*ma*

*ke*

*Corzo*

***boterxmake***  
PROCESO DE CREACIÓN PICTÓRICO DIGITAL

**Boterxmake: Proceso de creación pictórico digital**

**Trabajo de grado para optar por el título de Licenciado en Artes Visuales**

Elaborado por  
**Daniel Ricardo Gutiérrez Buitrago**  
**2019172018**

Asesorado por  
**Dimo Leonardo García Camargo**

Línea de Investigación  
**Pedagogías de lo Artístico Visual**

Modalidad  
**Investigación Creación**

**Licenciatura en Artes Visuales**

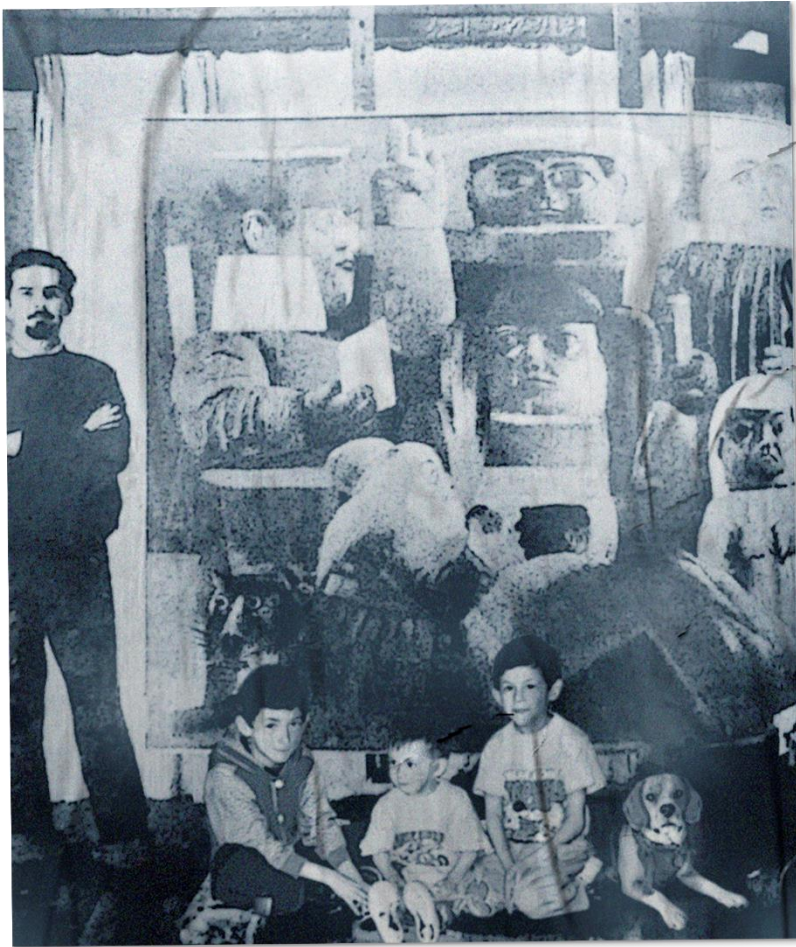
**Facultad de Bellas Artes**

**Universidad Pedagógica Nacional**

**Bogotá, Colombia**

**2024**

## Agradecimientos



A mis padres,  
a mis hermanos,  
a mi perro,  
&  
al profesor Dimo.

## **Resumen**

En la actualidad el *remake* es una de las prácticas más recurrentes en la realización de producciones culturales de alcance masivo como lo son el cine y los videojuegos, debido a su capacidad de adaptabilidad al contexto y al autor, y su carácter de renovación para la creación de nuevas versiones de una obra ya establecida. Sin embargo, la definición del *remake* es muy difusa y suele confundirse con ideas como la falta de originalidad, lo que conlleva a la resistencia y deslegitimación de la práctica.

Por medio del estudio de la obra pictórica de Fernando Botero, este trabajo de grado propone dar claridad al término de *remake*, lo caracteriza a través de un sistema de clasificación, y ejemplifica y reflexiona sobre la práctica como medio que fomenta la investigación y la creación artística visual mediante la pintura digital, además de sentar bases para su enseñanza.

## **Palabras clave**

Remake, Fernando Botero, pintura digital, creación artística y procesos creativos.

## Tabla de Contenidos

Resumen.....	4
Pregunta problema .....	6
Objetivos .....	6
Justificación .....	7
Marco teórico .....	9
El remake .....	9
Originalidad en la práctica del remake .....	14
Antecedentes del remake en la historia del arte y la pintura.....	25
El remake en la pintura .....	40
Categorías del remake.....	43
Remake versionado.....	44
Remake reconstruido .....	48
Remake técnico pictórico.....	52
Remake visual.....	55
Copia.....	58
Remake técnico visual .....	61
Remake simbólico (Deconstrucción).....	64
Remake técnico simbólico .....	67
El remake y la obra de Fernando Botero .....	70
Obras enmarcadas dentro de la práctica del remake.....	84
La pintura digital: Un medio idóneo para el remake .....	88
Marco metodológico .....	95
Paradigma, metodología y métodos.....	95
Producción de obra pictórica digital .....	99
Reflexiones pedagógicas del remake .....	128
Conclusiones.....	136
Referencias, Bibliografía y Crestomatía.....	139
Lista de Imágenes .....	144

## **Pregunta problema**

*¿Cómo se configura la práctica del remake en los procesos de creación y producción de obra pictórica digital?*

## **Objetivos**

### **Objetivo general**

Reflexionar sobre el *remake* como una práctica artística fundamental que fomenta la investigación y la creatividad para la creación artística visual.

### **Objetivos específicos**

- Definir qué es el *remake* y sus características de forma teórica y práctica.
- Estudiar la relación entre el *remake* y la obra de Fernando Botero como fuente de análisis.
- Hacer un análisis sobre la pintura digital como un medio idóneo para la práctica del *remake* en la contemporaneidad.
- Sistematizar la práctica del *remake* como un proceso de enseñanza.
- Crear una serie de obras pictóricas digitales a través del uso y las categorías del *remake*.

## **Justificación**

En la contemporaneidad, el uso del *remake* ha abarcado la mayoría de las formas de creación artística, apareciendo en todo tipo de producciones plásticas y visuales, ya sea desde las que tienen pretensiones menos artísticas y atienden más a los fines mercantiles, hasta aquellas que buscan trascender como obra de arte.

En ese sentido, y más específicamente, disciplinas como la pintura son prolíficas y atienden de manera puntual a este fenómeno, puesto que, como Danto, A. (1999) cuestionaba, las prácticas pictóricas y su materialidad están a un paso de la muerte por la aparición de la reproductividad técnica. Es decir, a entendimiento del autor, la pintura había dado por terminado todas las exploraciones que estaban a su alcance, por lo que solo quedaba rehacer, a conveniencia del artista, obras basadas en otras (p. 43-67).

Aunado a lo anterior, el impacto del *remake* se ha amplificado debido a consideraciones que deslegitiman las figuras del autor y de la originalidad “se sugiere la muerte del autor, que queda reducido a ser un agente limitado a gestionar los códigos lingüísticos que le proporciona la sociedad” (Barthes, 65-71 1987, citado por Alonso, L. E. & Fernández C. J. 2006), lo que convierte al *remake* en un medio predilecto para mezclar técnicas, estilos, temáticas, etc. de diferentes obras, autores y tiempos.

Por otra parte, hoy en día también se evidencia el crecimiento de la práctica del *remake* a través de la aparición de tecnologías como la inteligencia artificial, capaces de reelaborar y crear nuevas representaciones a partir del procesamiento de imágenes.

Sin embargo, este contexto tecnológico ha generado desconcierto, puesto que para el imaginario colectivo esta capacidad de crear imágenes a partir de otras preexistentes se

entiende como una práctica más cercana al plagio y la falsificación. Y asimismo la escasez de antecedentes del tema en cuestión se presta para una comprensión equivocada confundiendo el término de *remake* con conceptos como: adaptación, remasterización, copia, homenaje, etc. Lo que sitúa al *remake* en una nematología<sup>1</sup>, que no permite tomarlo como una práctica válida y reconocible en sus propios términos para producir y crear imágenes visuales.

Respondiendo a la problemática que aquí planteamos, el sentido de esta investigación está dirigido a cuestionar el uso y práctica del *remake* en el medio pictórico como quehacer artístico históricamente utilizado para la creación y producción de imágenes.

Para ello en este texto buscaremos comprender las relaciones de la práctica del *remake* con las estructuras formales de la pintura, a través de su conceptualización, categorización y praxis, con el fin de cimentar las bases de un enfoque teórico-práctico, en tanto definición y desarrollo de un esquema en torno al *remake* para la elaboración visual y pictórica. En esta perspectiva y con el fin de reflexionar sobre el *remake* en pintura, tomaremos como referencia la obra de Fernando Botero, artista que seleccionamos para esta investigación por la relevancia de su producción pictórica, el archivo encontrado en torno a la consolidación de su tan característico estilo por medio de la práctica del *remake* y al igual por nuestra cercanía cultural y geográfica con el artista.

---

<sup>1</sup> La nematología entendida como un término que organiza contenidos muy poco sistematizados, análogo a la definición de Gustavo Bueno (1989) “doctrina que se caracteriza por organizar las nebulosas ideológicas, entendidas estas como contenidos ideológicos muy poco sistematizados”.

Por otra parte, el remake como estructura de creación artística da lugar a profundizar en la sistematización de sus procesos, enmarcando esta práctica en un sentido pedagógico que exige pensarse desde el papel de educador – artista y el concepto de *enseñabilidad* teorizado por Gallego, R. & Pérez, R. (1998) entendido como el desarrollo de capacidades para generar procesos de enseñanza y aprendizaje no lineales, pensando los saberes como un conocimiento que no es intrínseco en sí mismo y se construye a partir del hacer.

## **Marco teórico**

### **El remake**

Como punto de partida el término *remake* proviene del inglés, adaptado al castellano, que como sustantivo significa: “adaptación o nueva versión de una obra, especialmente de una película” (RAE, 2024)

Esta definición nos obliga a entender los conceptos de adaptación o nueva versión. De esta manera, al remitirse a la definición ofrecida nuevamente por la RAE, el concepto de adaptar significa: “Modificar una obra científica, literaria, musical, etc., para que pueda difundirse entre público distinto de aquel al cual iba destinada o darle una forma diferente de la original.” (2024)

Adicionalmente, los términos de adaptación y nueva versión están asociados a conceptos de uso cotidiano en industrias como el cine y los videojuegos, tales como:

- *Reboot*: “Es una de las palabras anglosajonas que se utilizan para definir un reinicio (...) refiere a una historia que ya existía y que trata sobre los mismos personajes, o los mismos conceptos.” (Hobby Consolas, 2019)
- *Remasterizar*: “Mejorar la calidad del sonido o imagen de una grabación ya existente mediante procedimientos digitales.” (RAE, 2024)
- *Homenaje*: “Acto o serie de actos que se celebran en honor de alguien o de algo.” (RAE, 2024)
- *Pastiche*: “Imitación o plagio que consiste en tomar determinados elementos característicos de la obra de un artista y combinarlos, de forma que den la impresión de ser una creación independiente.” (RAE, 2024)
- *Desconstrucción*: “Deshacer analíticamente algo para darle una nueva estructura.” (RAE, 2024)

En paralelo la doctora en historia del arte, Silvia Tena Beltrán (2008) define al *remake* como un rehacer “hacer de nuevo algo que ya está hecho, reconstruir. Y de manera simultánea lo define como “aquello que se hace cuando no se consigue conectar directamente con una inspiración propia y se vuelve, una vez más a las fuentes. Entre el homenaje y la copia, el *remake* viene a ser una burla de la idea de originalidad. Pero al mismo tiempo significa un bucle en el conocimiento de nosotros mismos.” (p. 211-219)

A partir de estas definiciones podría describirse al *remake* como una acción intencional consciente o inconsciente del autor de adaptar a sus facultades (contenido, composición, técnica), prácticas y conceptos de obras de referencia en la realización de su propia obra.

Para ilustrar esta idea de remake, me es útil el concepto de “esquema” definido por Gombrich “Esta descripción popperiana de la conjetura y la refutación, el ensayo y el error es eminentemente aplicable a la historia de los descubrimientos visuales en el arte. Nuestra fórmula de esquema y corrección, de hecho, ilustra este mismo procedimiento. Usted debe tener un punto de partida, un estándar de la comparación, para comenzar ese proceso de hacer y de emparejar y de rehacer que finalmente se incorpora en la imagen acabada. El artista no puede partir de cero, pero puede criticar a sus precursores”. (2004)

De este modo cada autor-artista rehace una obra que es influyente en su contexto, dicha obra que le llega desde el legado explica la frecuencia de la práctica, en la que este situado el autor, a lo largo de la historia. Así entonces realiza en una obra considerada icónica o arquetípica, o en su defecto del gusto del nuevo autor, un “comentario” sobre la obra original con los valores contemporáneos de su época.

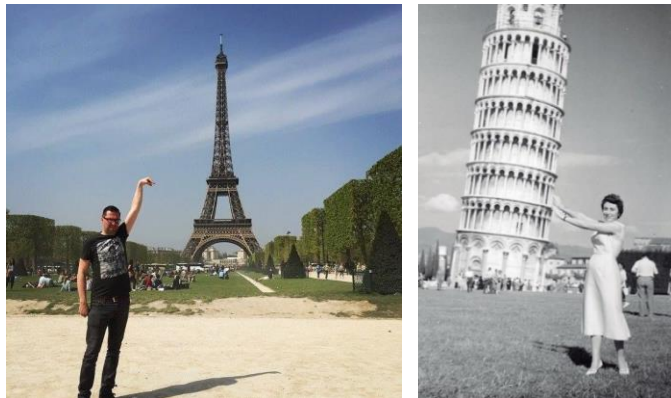
En otras palabras, el acto del *remake*, genera un juego de diferencias y similitudes entre una obra original y su nueva versión que se inter comparan recíprocamente. De esta manera se puede considerar este hacer como un vínculo anacrónico, que nos sitúa en un espacio donde confluye la visión de la obra que viene de un tiempo pasado y la visión del autor en la contemporaneidad.

En cada reversión, el re-realizador, a partir de sus habilidades técnicas, su idiosincrasia socio-cultural y su postura político-religiosa, añade y sustrae elementos que considera reemplazables dentro de la obra, a favor de determinadas características, de forma intencional o ingenua, que afectan en mayor o menor grado el significado de la obra.

Aunado a lo anterior, el concepto de *remake* es trascendente en la forma en que construimos conocimiento, claramente al situarse en el campo de lo visual, que es lo que nos atañe

“en el camino de la práctica del *remake* no solo se busca el estudio de la obra con el proceso que conlleva para recrearla, entrando la investigación histórica, social y cultural, también la creatividad e imaginación necesarias, primero por el entorno en sí (ya sea ficticio o real) y, segundo, por todo lo que lo complementa”. (Mena, E. 2018, p.312)

También lo podemos encontrar en la replicación de imágenes que están dentro del imaginario colectivo, al por ejemplo tomar una fotografía en un lugar icónico tratando de repetir lo que hemos visto anteriormente: la típica foto queriendo generar el efecto óptico de tomar la *Torre Eiffel* por la punta o sostener la *Torre de Pisa*. (Imágenes 1 y 2)



1. Fotografía en la Torre Eiffel. (2015) Tomada de: <https://www.softonic.com/gallery/batalla-photoshop-chico-eiffel>
2. Fotografía en la Torre de Pisa. (2023) Tomada de: [https://issuu.com/vicente\\_ramos\\_lizarraga/docs/maqueta\\_v2](https://issuu.com/vicente_ramos_lizarraga/docs/maqueta_v2)

Y en ese sentido, en la época actual el *remake* suele relacionarse con la idea de versión (Sánchez, J. 2021):

“los *remakes* (...) tienen el potencial de crear esa misma cadena creativa que se va ajustando a la época, sintiéndose nueva en cada versión; sin embargo, precisamente este conocimiento de la condición repetitiva es aquel que nubla la visión de los aspectos novedosos.”

Más sin embargo esta puede ir desde una copia fidedigna a un original, hasta una versión que tenga reminiscencias de una referencia cultural y considerarse así una obra “original”. (p.23)

En conclusión, la definición de remake resulta problemática por varios aspectos:

- La falta de precisión en su definición, como se encontró en el diccionario, puesto que es muy amplia y no define los criterios para poder referirse a que una imagen sea remake de otra.
- Como se observaba en la definición ofrecida por Tena Beltrán, el *remake* está encasillado hacia una intencionalidad, en este caso la subversión, lo cual limitaría el espectro de la práctica.
- Ninguna de las definiciones encontradas nos da luces de qué aspectos validan a una imagen como producto de un *remake*.

Como se analizó, existen términos que refieren implícitamente a la práctica del remake, más sin embargo, el remake se encuentra también encasillado en las necesidades del mercado cultural y de la novedad. Lo que le da una mala fama y se le acusa de “falta de ideas, de conservadurismo o de afán económico a quienes realizan estas obras.” (Sánchez, J. 2021. p.5)

La falta de rigurosidad en el uso de la palabra hace que se busque dar cabida a términos que den esta impresión y se alejen de conceptos como la copia y la falta de originalidad. Lo que lleva a cuestionamientos que ponen en tela de juicio la práctica del *remake*. ¿Si copio una imagen de manera parcial es *remake*? ¿Si realizo una práctica artística como el *ready made* y hago un comentario crítico a una obra ya establecida es *remake*? ¿Si hago un collage con varias imágenes icónicas creando algo “nuevo” es *remake*?

Al no saber cómo situarse frente al concepto quedamos en una disyuntiva entre qué es un *remake* y qué es un original, lo cual también resulta un problema en el sentido, por ejemplo, histórico, al no encontrar líneas conexas entre obras y artistas.

### **Originalidad en la práctica del *remake***

Actualmente el *remake* (o en su defecto el *reboot*) se encuentra como una práctica recurrente en las tendencias “*mainstream*” de las industrias culturales: el cine y los videojuegos. Siendo esta una práctica habitual desde los inicios de la industria enmarcada en una política de producción que ha buscado el reaprovechamiento y reciclaje de materiales narrativos (Casajosa, C. 2005), sin embargo, es en la actualidad que su expresión esta más masificada. “Por los años 2000 encontramos que siete de cada diez de las producciones que recaudaron más fondos fueron *remakes* o secuelas. Y de 2011 a 2019, al menos nueve de cada diez cintas se remontan a una historia existente.” (Botero, M. 2022)

Este “reencauche” ha hecho del *remake*, objeto de críticas por parte del público en general por el modo en que se venden productos ya realizados como ideas nuevas enmascaradas en el eufemismo de la “adaptación a los nuevos públicos”. Al respecto la investigadora Concepción Cascajosa (2005, p.3) dice que hay que:

“aprovechar la popularidad de los remakes norteamericanos para apoyar la utilización didáctica de un cine intercultural en el sentido más abierto del término, es decir, no sólo un cine que reflexione sobre la interculturalidad, sino que también ayude a poner las bases de un entendimiento intercultural.”

Continuando, el *remake* a priori tiene las particularidades para cuestionar valores tales como; originalidad, trascendencia, perdurabilidad, tradición, entre otros. Ya que esta práctica es una manera de rehacer una obra cultural ya establecida, con la licencia de cambiar lo que crea conveniente el nuevo autor.

Adicionalmente y teniendo en cuenta lo ya mencionado, junto con esta práctica se ha encontrado un aumento en la búsqueda de representación de grupos identitarios y minorías, y en general de todos los grupos que se consideran históricamente oprimidos, dirigidos por las agendas culturales, en todas las esferas de la sociedad.

“El objetivo del *remake* contemporáneo no es trasladar un lenguaje, sino una cultura, apelando al aura de sus originales como europeos, serios, complejos, adultos filmes de arte y ensayo mientras domesticación precisamente los elementos que crearon esa aura en primer lugar.” (Cascajosa, C. 2005, p.2.)

Siendo así que se generó un ambiente propicio para el *remake*, un ambiente industrial, como inicialmente aludíamos, centrado en la fabricación de productos de

cultura fácil y exportable, de masas, concentrado en el marketing, de tal manera que se pueda mediar y condicionar el gusto colectivo. (Gómez-Escalonilla & Riesco, 2017) Por ello, se encuentra al *remake* como un fenómeno que posee características únicas que satisfacen a todos los agentes mencionados, tales como:

- Capacidad para reescribir y adaptar una obra clásica con los “valores contemporáneos”.
- Ventajas económicas y de producción, ya que se eliminan todas las fases de concepción y creación de una obra original. Los derechos de las obras son propiedad de las corporaciones, lo que provoca que no deban comprarse nuevas propiedades intelectuales y solo se abuse de una misma idea ya aprobada por el público, una y otra vez.
- Satisfacción a la necesidad voraz de consumo rápido y frecuente de la sociedad, que, acostumbrada a la novedad, ya no reconoce la diferencia entre la copia y lo auténtico, validando la emulación como original. Encontrado en “La cultura de la copia” (1988) de Hillel Schwartz.

Con todo eso, el escenario actual coloca al *remake* en un papel deslegitimizado debido a que se convierte en una herramienta más de explotación que una que busque incentivar la creatividad y el hacer nuevas producciones culturales “originales”.

Eliminando al creador del proceso y solo necesitando de adaptadores. En palabras de Losilla, C. (1998)

“la originalidad ya no residía en el tema o el tratamiento, sino en la habilidad para mezclar temas y tratamientos hasta el punto de convertirlos en algo

sólido y homogéneo, en la capacidad de saber mirar hacia atrás sin perder el rumbo, de renovar los espectros del pasado haciéndolos pasar por algo nuevo y auténtico. He aquí la base lógica y teórica de la proliferación de segundas partes y de remakes que ostenta el cine de ahora mismo, y que, en algunos casos, se ha llevado hasta el absurdo. Si la originalidad, si la pureza del autor (en un sentido del término heredado del Romanticismo: el autor como receptáculo de la inspiración divina) ya no tienen ningún sentido; si lo que importa es la reorganización de fantasmas, de espejismos de otra época.”



3. Ejemplo del uso del remake en las producciones cinematográficas de Disney (1996-2023) Elaboración propia

Ahora bien, situándonos en el contexto artístico de las prácticas pictóricas, el concepto de remake no tiene mucha resonancia ya que generalmente se asocia con el ser copista de grandes obras maestras de la historia del arte.

Tal afirmación es observable en la exposición “Banderines y banderas” (2021) de la artista Fátima Pecci Carou, en el Museo Evita de Buenos Aires. Exhibición, financiada con fondos públicos, de pinturas realizada en homenaje a Eva Perón fue acusada de plagio por inspirarse en imágenes anime. Las obras fueron denunciadas por ser copias de creaciones provenientes de internet, tanto por sus autores como por un reconocido canal de la plataforma YouTube. Frente a los señalamientos la artista argentina respondió:

“Son referencias estéticas de personajes, que al ser modificadas no entrarían en la categoría de plagio ya que además tendrían un tratamiento pictórico (...) Todos los artistas han tomado imágenes... me quieren correr por ahí, pero lo que les molesta es el tema”. (Pecci, F. 2021)



4. Imágenes de la exposición “Banderines y banderas” (2021) de Fátima Pecci. Tomadas de: <https://www.latercera.com/mouse/acusan-de-plagio-artista-argentina-que-realizo-exposicion-con-pinturas-sobre-eva-peron-inspiradas-en-el-anime/>

En 2022, la artista a modo de “respuesta” contra los ataques de “violencia digital” por el plagio y su posición política, exhibe su nuevo proyecto pictórico “Copymami” en la galería Piedras, dónde realiza una serie de autorretratos y de remakes que

“recuerdan escenas del cine, la música y la historia de las escuelas de pintura que en sí misma con copia de algo más (...) Copymami despliega acá sus conocimientos de historia del arte para ridiculizar ante nuestra mirada la idea de la

originalidad (...) esta vez sumando argumentos para la defensa de la copia como parte sustancial de la cultural y la vida social.” (Avendaño, T. 2022)



5. 1. Remake de “Dama con toca (o ¿Catalina Micaela?)” de Sofonisba Anguissola (1591), 2022. 2. Remake de “Retrato de mujer española tomando jerez”, autor anónimo. Colección de las Bodegas Real Tesoro de Jerez. / M. Castro de la colección Bodegas Real del Tesoro de Jerez (Fines Siglo IXX), 2022. 3. Remake de escena “La piel que habito de Pedro Almodóvar” (2011) / “Venus recreándose en la música” de Tiziano (1550), 2022. Tomadas de: <https://sursiendo.org/2022/10/copymami-el-arte-los-fantasmas-de-la-originalidad-y-nuestras-cuerpas-digitales/>



6. 4 Remake de “Mujer sentada en una veranda” Kitagawa Utamaro (1798) /Manga “Paradise kiss- Lonely in Gorgeous” de Ai Yaxawa (1999), 2022. 5. Remake de “Soledad” de Raquel Forner (1943), 2022. 6. Remake de “Rosalia, en el videoclip de ‘A palé’

(2019) y “Cayetana la XIII Duquesa de Alba” de Goya (1795), 2022. Imágenes de la exposición “Copymami” (2022) de Fátima Pecci. Tomadas de: <https://sursiendo.org/2022/10/copymami-el-arte-los-fantasmas-de-la-originalidad-y-nuestras-cuerpas-digitales/>

Y, por lo tanto, la pintura termina estando alejada de conceptos como la vanguardia, la originalidad, y la genialidad, y más cercana a conceptos como la técnica y el conservadurismo que llevan a tener concepciones de que es una disciplina que oprime y por consiguiente se debe transformar a través de una pintura ingenua como la observada en el ejemplo. De esta manera, se termina por redefinir los valores tradicionales de la práctica pictórica y dejando al *remake* como un medio para la subversión.

Por otra parte, también se puede encontrar una explicación de estas manifestaciones en torno a nuestro tema de interés, en los postulados subyacentes del posmodernismo, entendiéndolo como las corrientes de pensamiento que dan cuenta de la descomposición del orden interpretativo de la modernidad. (Nevado, J. 2019) Que proponen que el lector también es creador al momento de interpretar la obra para sí, por lo cual la autoridad del autor queda desvalorizada. A su vez propone que todo individuo es parte de un sistema colectivo que a través de la costumbre va formando relaciones, en otras palabras, una estructura. Dicha estructura siempre está mediando las relaciones entre los individuos, como resultado, la individualidad se convierte en un mito y por ende la originalidad es más un efecto de la estructura sobre el individuo que una acción del individuo sobre esta y la obra deja de ser de su propiedad.

Aunado a lo anterior se encuentra también una crisis epistemológica, que genera una discontinuidad entre la realidad y la experiencia, llevando a la imagen a ser más que una representación, una referencia discursiva. O sea que la imagen ya no es un medio de acceso al conocimiento sino un medio ideológico.

En consecuencia a esta propuesta, el concepto de lo universal, se entiende ya como un constructo ilusorio, puesto que el individuo solo tiene acceso a la propia interpretación de sí mismo. Lo universal se convierte solo en la convención de lenguaje que construye la realidad mutua entre individuos.

Dicho esto, contextualizándonos de nuevo con la práctica pictórica, en relación con lo posmoderno podemos concluir que:

- La obra se rehace y se completa con cada observador, por lo tanto, nunca está terminada. Cada observación tiene la misma validez que la intención que tuvo el autor, sin embargo, la interpretación colectiva emergente de la estructura termina por socavar la visión del creador. A esto se le conoce como *el agente reconstructor* en el lector/observador proveniente de *La muerte del autor* (1987) de Roland Barthes y *la intertextualidad* proveniente de *Ficciones* (1995) de Jorge Luis Borges.
- Se diluye la figura del autor libre, por lo que siempre este sujeto al contexto y la estructura que le permitió crear.
- No existe la pintura universal, de ese modo, no existen ni grandes obras maestras ni grandes maestros de la historia. Esto sería teorizado en *La laxitud de fijeza en los significados* en *la teoría de la deconstrucción* de la Diseminación (1975) de Jacques Derrida y *la dislocación posestructuralista entre lo significante y lo real* de Jean Baudrillard en *Cultura y simulacro* (2008).

Así, el *remake* en la visión moderna se encuentra entonces en una encrucijada, la de ser un medio para directamente hacer plagio o ser un medio que fundamenta la

necesidad de rehacer obras, o es copia o es propaganda. ya sea por motivos políticos o económicos. A pesar de ello, su realización es aceptada por la sociedad, debido a que el *remake* ya se adecuó a las dinámicas del mercado; la novedad mezclada con la nostalgia. No está de más mencionar que el *remake*, muy rara vez se realiza por actualización a las condiciones tecnológicas de la actualidad.

En otro orden de ideas, si nos pensamos el *remake* desde una postura filosófica podemos darle un sentido más cercano a una reflexión del hacer en sí. Por ejemplo, el concepto del *eterno retorno* teorizado por Nietzsche (1936), que dice que el individuo está enmarcado en un destino sin escape, en el cual va a repetir sus acciones por siempre. Por lo que el filósofo alemán concluye que debemos vivir sin estar atados a la culpa y en cambio deberíamos disfrutar del poder que disponemos para vivir como queramos. Sin embargo, este conocimiento de este destino insoslayable puede generar un extremo cuidado en las acciones que realizamos para no sentir arrepentimiento alguno en tanto el hacer o no hacer.

Tomando así, un camino similar como el que Kierkegaard postula en *La repetición* (2009), donde relaciona el proceso de recordar como un proceso trágico en el que sentimos culpa por no poder volver a revivir el pasado, y sentimos angustia por no poder conocer el futuro o las acciones futuras. Así entonces vivimos en la ansiedad del presente de revivir el pasado para que este sea nuestro futuro. La repetición entonces sería el proceso que une los tres tiempos, ya que si no se realizara no me estaría eligiendo una y otra vez a mí mismo.

Relacionándolo con la práctica del *remake* podemos dar cuenta de que el pintor siempre se encuentra en la tensión entre rehacer su obra de la forma en que ya funciona, pero a la vez tiene la necesidad de transformarla para no caer en el canon. El cual lo puede llevar a un atasco creativo y pictórico, convirtiéndose en un cliché.

Por lo cual el artista debe volver a elegir la esencia que tiene, la que lo motiva a realizar la práctica de la pintura, o, en otras palabras, reinventarse a partir de un pasado que acepta como suyo. Y en ese sentido, vivir en un “eterno retorno” revitalizante, es decir, pintar sabiendo cual es el paso siguiente dentro de la incertidumbre de cómo quedará la imagen, convirtiendo la ansiedad en un aliciente para la creación artística y de esta manera surge lo nuevo.

Desde una filosofía más sistemática, como lo es la filosofía de la diferencia que expone el francés Gilles Deleuze en el libro *Diferencia y repetición* de 1968, el cual argumenta que lo “nuevo” se refiere a la desviación de una singularidad, construida a través de la producción de diferencias, asimilable en algún punto con el concepto de evolución darwinista y su adaptación al medio a través de la modificación por selección natural. En el contexto de lo pictórico, las singularidades y diferencias se hacen presentes en el devenir de la obra, que se transforma por las tensiones técnicas, estéticas, sociales, y psicológicas que se ejercen sobre la obra y el autor. Tensiones que se resuelven en la elaboración a través de la repetición en la plasticidad, hasta el momento que emerge una forma “singular”.

El *remake* se hace entonces una práctica que generaliza este hacer de repeticiones y que encuentra la identidad en la diferencia entre estas, y por ende se materializan un sinfín de singularidades, al contrario de la realización de “copias” sin más.

Por último, la filósofa Hannah Arendt, en su concepto de “desarraigo”, nos recuerda que las visiones totalitarias, en nuestro caso, la caída en el canon y la copia indiscriminada, se producen por la necesidad de volver a la tradición a través de la imposición, o la negación absoluta de esta a través de la censura, y que en cambio, cuando la tradición agota sus posibilidades, el medio que se debe buscar es la renovación de la tradición a través de medios alternativos a su doctrina. (Blanco, J. 2023)

Podemos decir para concluir, que la “originalidad “del *remake* surge de la repetición y la necesidad del pintor por evocar esa diferencia que aparece en la intertextualidad entre la obra, el contexto histórico y la psiquis del autor. El *remake* viene a ser un comentario marginal de la obra referenciada que la recrea nuevamente con las diferencias que alude la necesidad de la relectura; se hace original en su capacidad de conectar los planos de significación, de denotación de lo que referencia y de connotación de lo que la particularidad del autor infiltra en la obra. (Castro, M. 2013)

El *remake* en términos de Barthes es un “*deja-lu*”: lo ya leído/lo ya visto, en lo cual no existe una sumatoria de significados, sino por el contrario la puesta en escena del espacio o vacío entre la obra referenciada y la obra rehecha.

El *remake* también puede considerarse como una simulación, de la misma forma que Jean Baudrillard definía el concepto de simulacro, un acontecimiento que precede al hecho, que se legitima a partir de exposición de los individuos a la hiperrealidad, la

práctica del *remake* tiene en su hacer un acto de simulación, que antes de culminar la obra, ya hace una aparición fantasmagórica, procedente de la obra referenciada, como si el mapa del territorio precediera a este.

Con lo cual, el *remake* es una práctica que retorna eternamente a algo que no es nuevo, de manera anacrónica, por lo cual realizará una inscripción cultural, que lo diferenciará. Es entonces un que-hacer del pintor, realizar una construcción intencionada que descoloque los significantes establecidos en la obra referenciada, y establezca nuevas relaciones entre signos y significantes.

### **Antecedentes del remake en la historia del arte y la pintura**

El *remake* es una práctica recurrente en la historia del arte, ya sea a través de la reproducción frecuente de imágenes religiosas, de la re-versión de mitos y leyendas en diferentes culturas o a través de la acción de una respuesta pictórica entre artistas y movimientos; más sin embargo no ha sido una práctica reconocible ni si quiera en la actualidad. Por lo cual no es una práctica fácilmente rastreable y depende de la visión del contexto sobre esta el hacerla visible. Conceptos como la tradición pueden ser un punto diferencial para hacer evidente la práctica, conservándola o negándola. De este modo, se presenta una suerte de atlas visual que da cuenta de las relaciones visuales de las imágenes y ponen en relieve la práctica del *remake*.

En ese sentido, podemos encontrar indicios del *remake* en la reproducción y transformación de escenas religiosas cristianas que se han ido realizando a través de la

historia, desde el crepúsculo de la cristiandad, su apogeo y hasta la época secular de la misma. Se toma a la religión cristiana como fuente visual debido a su evidente masificación en la cultura y la sociedad, y a que a diferencia de otras religiones esta ha pasado por el proceso de secularización que ha permitido libertad artística en su representación. Por el carácter sacro en este tipo de imágenes, se mantiene una continuidad temática y simbólica, observable en la cantidad de obras que repiten el mismo concepto; sus variaciones se deben al grado de *laicidad* de la estructura social.

A continuación, se muestra la representación y transformación de imágenes tales como la imagen de Jesús, la imagen de la piedad, la imagen de la crucifixión, la imagen de la última cena, la imagen de Adán y Eva.

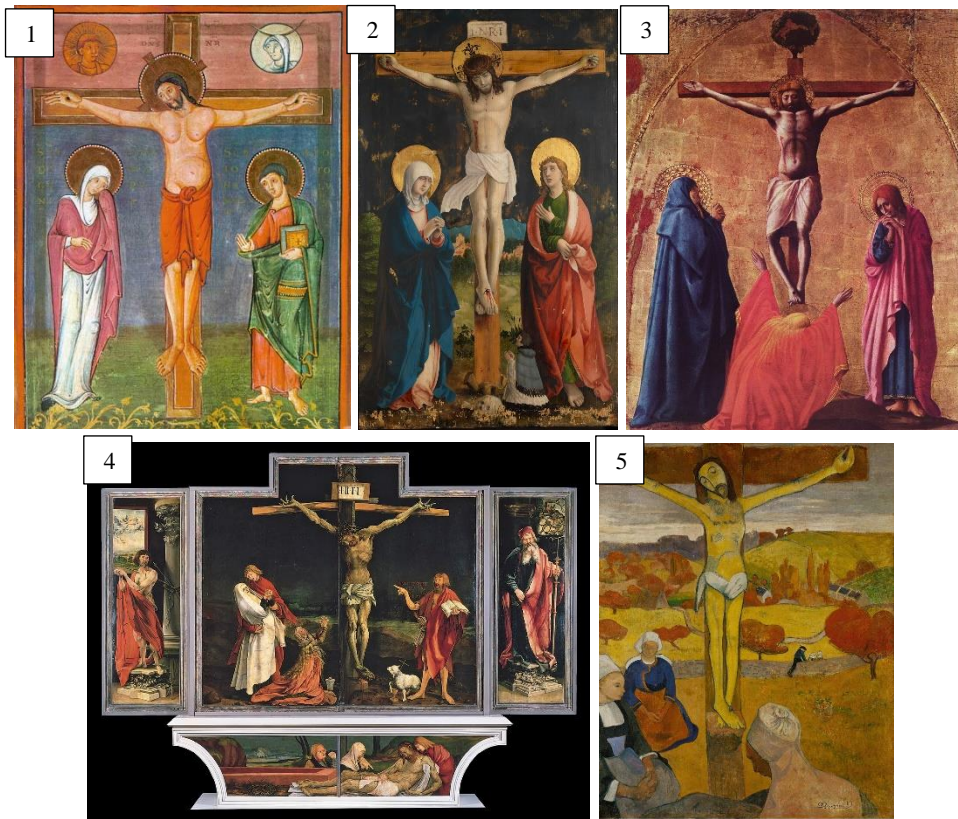




7. 1. Arte paleocristiano (sf) El buen pastor pintado en el cubículo de la velatio (Fresco) 2. Catacumbas de Priscila, Roma, Iglesia de San Vital de Rávena (402). 3. Cristo helenizante (mosaico), Salvador in Cora (1305-1320) La Anástasis (resurrección) (Fresco), 4. Iglesia de Santa Sofía (1261) Pantocrátor (mosaico bizantino), 5. Catedral de Cefalú (Siglo XII) 6. Cristo Pantocrátor (Mosaico), Gogadesco, F. (781-783) 7. El evangelio de Godescalc. (Manuscrito), Catedral de Chartes (1180) Vitral de Notre-Dame de la Belle Verriere (Vitral), y 8. Van Eyck, J. (1432) Políptico de Gante o La adoración del Cordero Místico (Óleo sobre tabla).



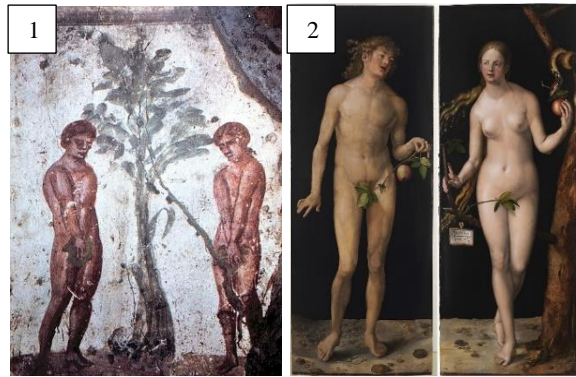
8. 1. Quarton, E. (1455) La pietà de Villeneuve-lès-Avignon (Temple sobre tabla), y 2. Bermejo, B. (1490) La piedad del canónigo Desplá (Óleo sobre tabla)



9. 1. Lorsch (800 dc) Sacramento/ Codex Aureus de Lorsch (si), 2. Cristo en la cruz entre María y Juan, Maestro del Alto Rin (1515-1520) (si), 3. Masaccio (1426) Crucifixión (Óleo sobre tabla), 4. Grunewald, M. (1503-1515) Retablo de Isenheim (Pintura al temple y óleo sobre tabla), y 5. Gauguin, P. (1889) El cristo amarillo (Óleo sobre lienzo).



10. 1. Catacumbas de Roma (sf) El banquete eucarístico (si), 2. Da Vinci, L. (1495-1498) La última cena (Temple y óleo sobre yeso, 880 x 460 cm). y 3. Imperio bizantino (sf) Codex purpureus (manuscrito).



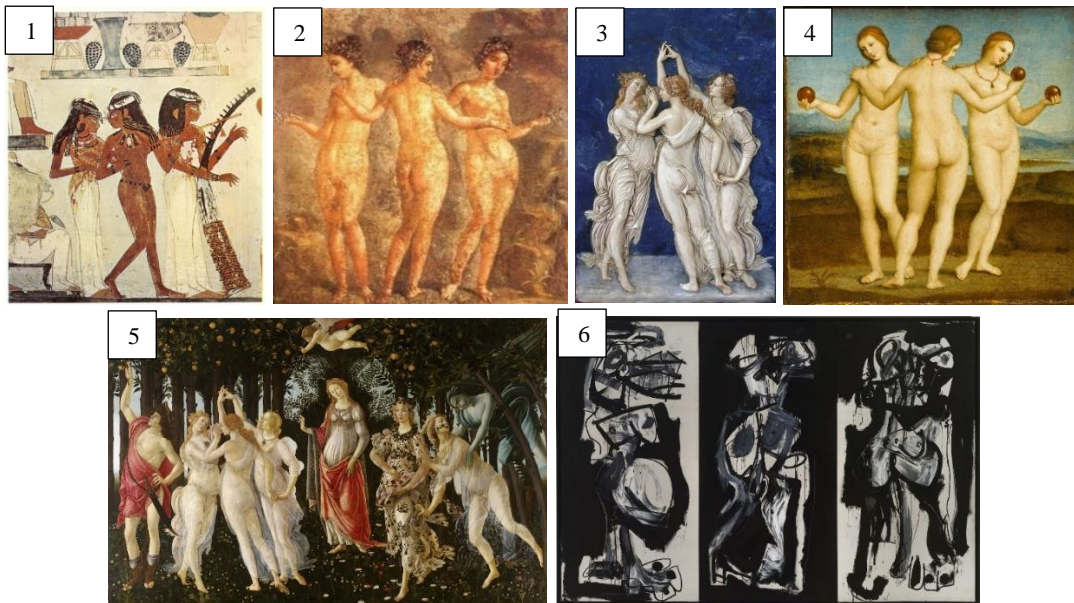
11. 1. Adán y Eva, Cementerio de los santos Pedro y Marcelino (Siglo III), y 2. Durero, A. (1507) Adan y Eva (Óleo sobre tabla, 209 x 81 cm)

La práctica del *remake* también se hace frecuente en el arte que busca representar imágenes mitológicas y de leyendas, aunque comparten con las imágenes religiosas unos lineamientos simbólicos, por su carácter pagano han perdido la sacralidad y por ende el espectro de trasgresión que podría conllevar su realización. Por ello, existe una cantidad más amplia y diversa de interpretaciones. Encontrando así obras tales como: La tentación de San Antonio, Las tres gracias, Las tres edades y la muerte, El sacrificio de Ifigenia y retratos.

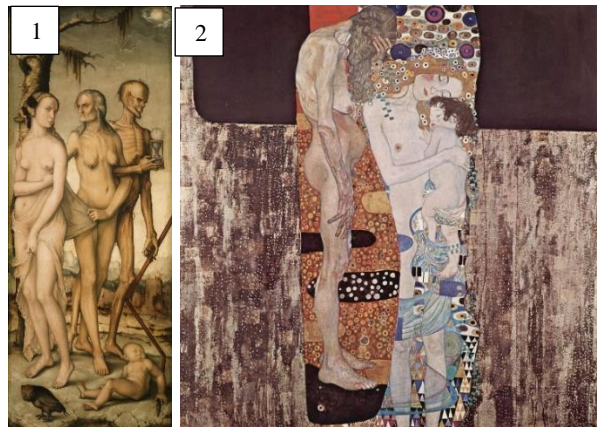




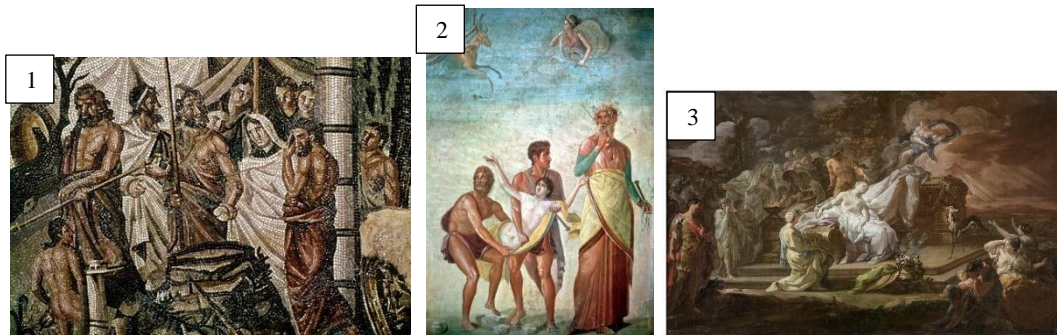
12. 1. Buonarroti, M. (1487) *La tentación de san antonio (Il tormento di sant'Antonio)* (Óleo temple, 47 x 34 cm), 2. Bosch, J. (1501) *Triptico de las tentaciones de San Antonio* (Óleo sobre tabla, 131 x 238 cm.), 3. Ernst, M. (1945) *Las tentaciones de San Antonio* (Óleo sobre lienzo, 108 x 128 cm.), 4. Dalí, S. (1946) *La tentación de San Antonio* (Óleo, 90 x 119,5 cm.), 5. Van Craesbeeck, J. (1650) *Las tentaciones de San Antonio* (Óleo sobre lienzo, 78 x 116 cm.), y 6. Teniers II, D. (1665) *Las tentaciones de San Antonio* (Óleo sobre lienzo, 111,4 x 146,1 cm.)



13. 1. Necropolis de Tebas (1420 ac) *Fragmento de la Tumba de Nakhtun* (Pintura mural), 2. Grecia clásica (450-400 ac) *Masseria de Cuomo* (Fresco), 3. Brandolini, M. *Medallón griego* (100 a.c.), 4. Sanzio, F. (1504-1505) *Las tres gracias* (Óleo sobre madera, 17 x 17 cm), 5. Boticelli, S. (1477-1488) *Alegoría de la Primavera* (Temple sobre tabla), y 6. Saura, A. (1959) *Las tres gracias* (Óleo sobre lienzo, 196 x 292 cm).



14. 1. Baldung, H. (1541-1544) *Las tres edades y la muerte* (Óleo sobre tabla), y 2. Klimt, G. (1905) *Las tres edades de la mujer* (Óleo sobre tela).



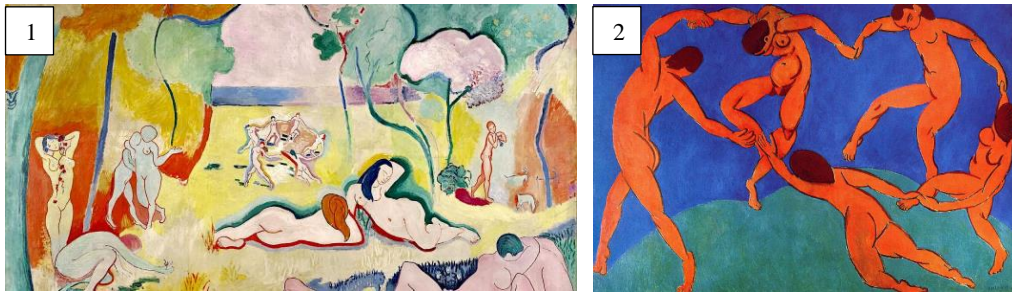
15. 1. Ampurias (Siglo II) Mosaico, 2. *El sacrificio de Ifigenia, de la casa del poeta trágico* (sf), y 3. Guaiacinto, C. (1759-1760) Mosaico, Ampur.



16. 1. Pintura romana (Siglo I dc) *Muchacha escribiendo supuesto retrato de Safo: poetisa griega – casa de Libanio*, y 2. *Retrato panadero paquio proculo y su esposa Safo (55-75 dc)* (Fresco)

Por último, el *remake* también se hace manifiesto en las prácticas pictóricas referentes a la necesidad de los artistas de dejar explícito parte del contenido de sus obras, ya sea realizando referencias explícitas visuales o haciendo uso del *remake* como

contenido en sí mismo para dar un mensaje acorde a la filosofía propia de su arte. Ejemplo de lo mencionado son los artistas inscritos al pop art, el surrealismo y el expresionismo abstracto, entre otras; y en general el *remake* es una práctica afín con los postulados de las vanguardias del siglo XX. Dichos postulados se pueden unificar en el ser novedoso a la par de vituperar la novedad por la novedad, puesto que todas las vanguardias comparten su crítica hacia la sociedad consumista.



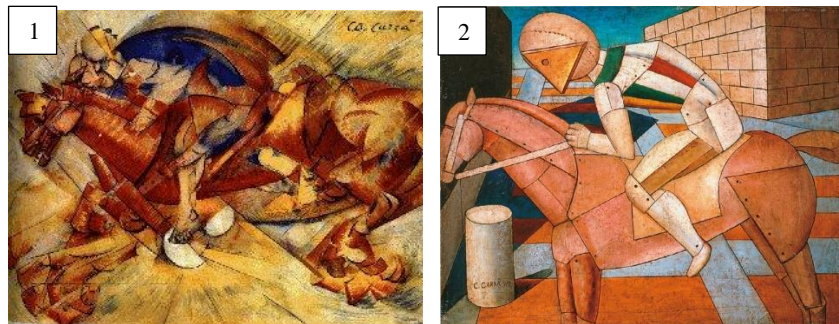
17. 1. Matisse, H. (1906) *Alegria de vivir (Le bonheur de vivre)* (Óleo, 176 x 240 cm.) y 2. (1910) *La danza (La Danse)*, (1910) (260 x 389 cm.)



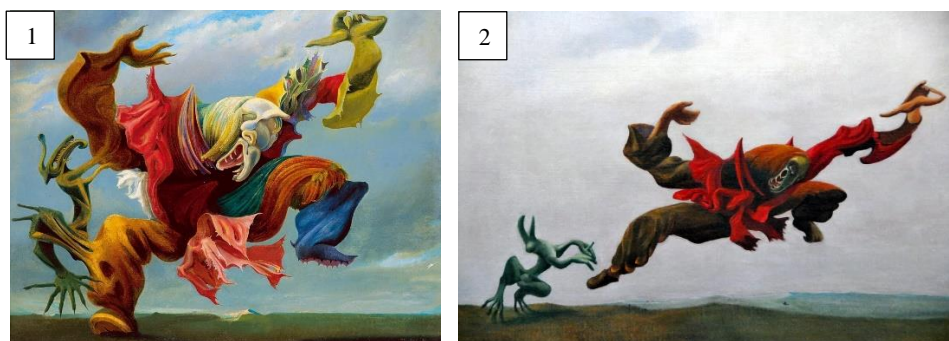
18. 1. De Chirico, G. (1916 - 1918) *Las musas inquietantes* (Óleo sobre tela, 97 x 66 cm.) y 2, 3, 4 versiones de la misma obra, mismo autor (sf.)



19. 1. Böcklin, A. (1880) *La isla de los muertos (Die Toteninsel)* (Óleo sobre lienzo, 111 x 115 cm.), 2. (1880) *La isla de los muertos II* (Óleo sobre tabla, 74 x 122 cm.), 3. (1883) *La isla de los muertos III* (óleo sobre tabla, 80 x 150 cm), 4. (1884) *La isla de los muertos IV* (Óleo sobre sobre, 81 x 151 cm.), 5. (1886) *La isla de los muertos V* (80 x 150 cm.), 6. (1901) *La isla de los muertos* (80 x 150 cm.)



20. 1. Carrà, C. (1913) *Caballo y jinete (Il cavaliere rosso)* (Óleo sobre lienzo) y 2. (1917) *Il cavaliere dello spirito occidentale* (Óleo sobre lienzo)



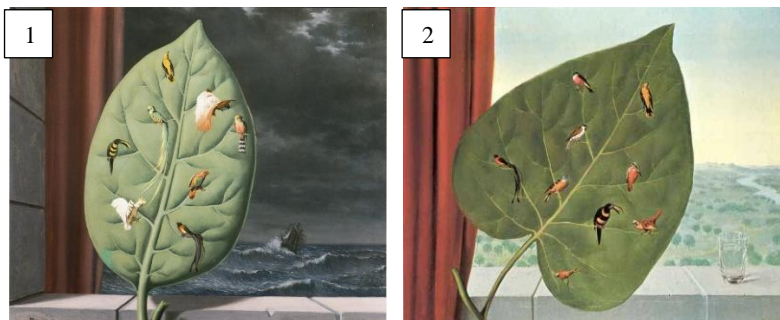
21. 1. Ernst, M. (1937) *Der hausengel* (Óleo sobre lienzo, 114 x 146 cm.) y 2. (1937) *Hausengel (si.)*



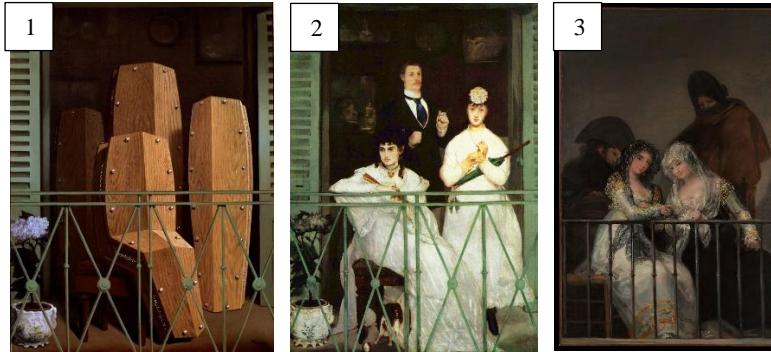
22. Magritte, R. (1928) *Hombre con periódico (L'Homme au journal)* (Óleo, 115,6 x 81,3 cm.)



23. 1. Magritte, R. (1929) *La traición de las imágenes (La trahison des images)* (Óleo, 63 x 93 cm.), 2. (sf.) *Sin título* (Óleo sobre lienzo), y 3. (1966) *Los dos misterios (Les deux mysteries)* (Óleo sobre lienzo, 65 x 80 cm.)



24. 1. Magritte, R. (1948) *Le rendez - vous* (Óleo sobre lienzo, 61 x 73,7 cm.), y 2. (1492) *La mirada interior* (Óleo sobre lienzo)



25. 1. Magritte, R. (1950) *Perspective II. Manet's Balcony* (Óleo sobre lienzo, 84 x 65 cm.), 2. Manet, E. (1869) *El balcón* (Óleo, 170 x 125 cm.), y 3. De Goya, F. (1800 - 1810) *Majas on a Balcony* (Óleo sobre lienzo, 76 x 49 cm.)



26. 1. Miller, J-F. (1857 - 1859) *El ángelus* (Óleo sobre lienzo, 66 x 55,5 cm.), y 2. Dalí, S. (1934) *Reminiscencia arqueológica del ángelus de Millet* (Óleo, 31,75 x 39,4 cm.)



27. 1. Vermeer, J. (1669) *La encajera* (Óleo sobre tela, 23,9 x 20,5 cm.), y 2. Dalí, S. (1955) *Estudio paranoico-crítico de "La encajera" de Vermeer* (Óleo sobre tela, 27,1 x 22,1 cm.)



28. 1. Vermeer, J. (1666) *El arte de la pintura* (Óleo sobre lienzo, 120 x 100 cm.), 2. Velázquez, D. (1656) *Las meninas* (Óleo sobre lienzo, 320,5 x 281,5 cm.), y 3. Dalí, S. (1972 - 1973) *Dalí de espaldas pintando a Gala de espaldas eternizada por seis córneas virtuales provisionalmente reflejadas en seis verdaderos espejos*. (Óleo sobre tela, 60, 5 x 60,5 cm.)



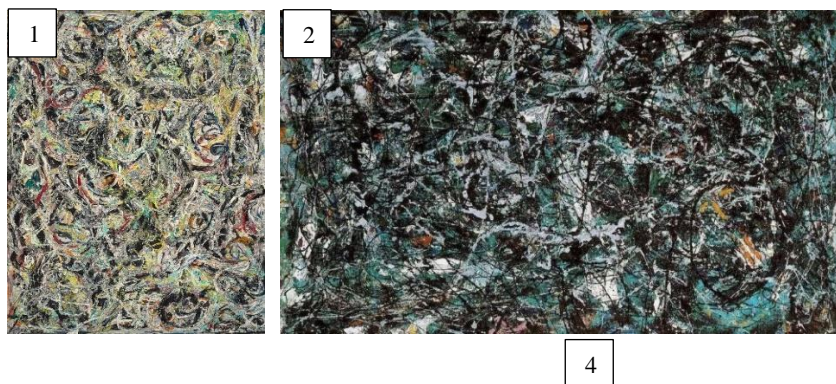
29. 1. Martensz, H. (1661) *The lute player* (Óleo sobre tabla, 51,1 x 38,5 cm.), y 2. Miró, J. (1928) *Dutch interior I* (Óleo sobre lienzo, 92 x 73 cm.)



30. 1. Steen, J. (1660 - 1679) *Children teaching a cat to dance "The dancing lesson"* (Óleo sobre panel, 68.5 x 59 cm.), y 2. Miró, J. (1928) *Dutch interior II* (Óleo sobre lienzo, 92 x 73 cm.)

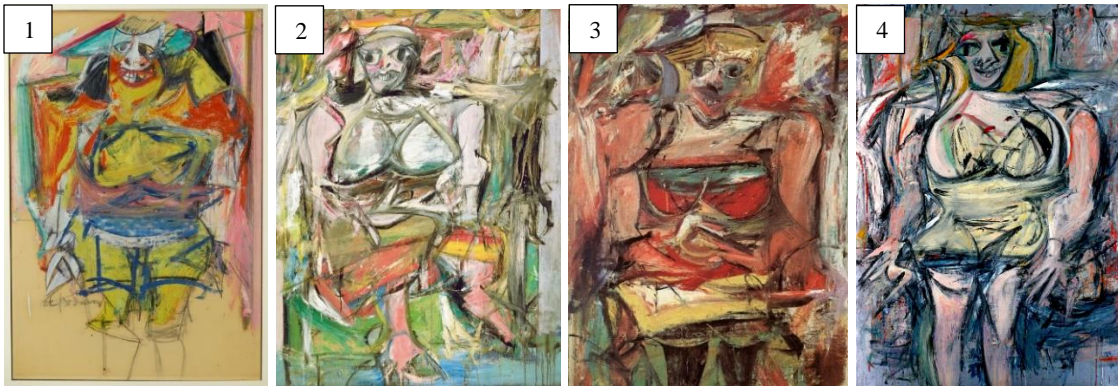


31. 1. Velázquez, D. (1650) *Inocencio X* (Óleo sobre lienzo, 140 x 120 cm.), 2. Bacon, F. (1953) *Estudio del Retrato del Papa Inocencio X de Velázquez* (Óleo, 153 x 118 cm.), 3. (1952) *Estudio para una cabeza* (Óleo, si), 4. (1951) *Pope I (Study after Pope Innocent X by Diego Velázquez)* (Óleo sobre lienzo, 197,8 x 137,4 cm.), y 5. (1949) *Head VI* (Óleo, si)





32. 1. Pollock, J. (1946) *Eyes in the heat* (Óleo y esmalte sobre lienzo, 137,2 x 109,2), 2. (1947) *Full fathom five* (Óleo sobre lienzo con uñas, botones, llaves, monedas, cigarrillos, etc. 129,2 x 76,5 cm.), 3. (1950) *Number 1 (lavender mist)* (Óleo y esmalte sobre lienzo, 221 x 299,7 cm.), y 4. (1947) *Cathedral* (Esmalte sobre lienzo, 89 x 181,6 cm.)



33. 1. De Kooning, W. (1953 - 1954) *Woman* (Óleo sobre papel, 90,8 x 61,9 cm.), 2. (1950) *Woman I* (Esmalte y carboncillo sobre lienzo, 192,7 x 147,3 cm.), 3. (1953) *Woman V* (Óleo sobre lienzo, si), y (1953), y 4. *Woman III* (Óleo, 170 x 120 cm.)



34. 1. Rothko, M. (1950) *Centro blanco* (Óleo sobre tela, 214,5 x 174 cm.), y 2. (1949 - 1970) *The color field paintings*.





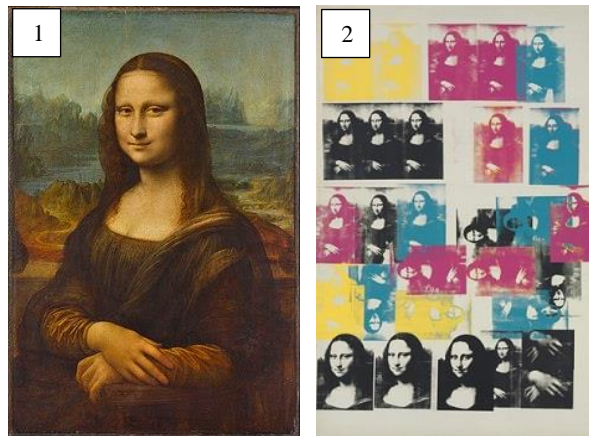
35. 1. Monet, C. (1894) Rouen Cathedral (Óleo sobre lienzo, 107 x 73,5 cm), y 2. Lichtenstein, R.. (1969) Catedral de Rouen (Serigrafía sobre lienzo, 20,5 x 13 cm) y 3. La serie de catedrales.



36. 1. Van Gogh, V. (1888) Le semeur au soleil (si), y 2. Lichtenstein, R..(1985) El sembrador (Litografía, si)



37. 1. Warhol, A. (1950) Sopa Campbell (Polímero sobre tela, si), y 2. (1962) Campbell's Soup Cans (Acrílico, 32 piezas de 50,8 x 40,6 cm.)



38. 1. Da Vinci, L. (1503 - 1519) *La Mona Lisa* (Óleo sobre tabla de álamo, 79 x 53 cm.), y 2. Warhol, A. (1963) *Colored Mona Lisa* (Serigrafía y grafito sobre lienzo, 208,6 x 319,7 cm.)

A partir de esta pequeña muestra de imágenes seleccionadas en torno a la práctica del *remake* -ya que existen muchas más y prácticamente a cada imagen se le podría hacer una especie de árbol genealógico que demuestre la referencialidad pictórica- podemos concluir que la práctica del *remake* no es solo una práctica que atañe a obras y artistas cercanos en un sentido cronológico, sino también es un fenómeno que es capaz de crear y entender lazos conexos entre estos.

### **El remake en la pintura**

La pintura es un medio de producción de imágenes con la posibilidad de ser considerado un medio de expresión artístico de representación y/o significación, clasificándose como una categoría artística universal. Su denominación etimológica se refiere al uso de pigmentos aplicados sobre una superficie determinada a partir de una técnica específica con el fin de producir una imagen. La pintura se vale de conceptos teórico-prácticos de composición y color, que combinados con elementos propios de la

condición humana (lo existencial, lo psicológico, lo material), los cuales sirven de base temática, dan como resultado lo que se puede considerar una obra de arte. En ese sentido, en la presente investigación establecemos que toda imagen comprende *tres aspectos* que la definen; la técnica pictórica: la materialidad y su tratamiento, la técnica visual: el conocimiento visual de su hacer, y la simbología propia del autor: semiótica de lo representado y/o significado.

La técnica pictórica hace alusión al procedimiento técnico de hacer una pintura, el uso y tratamiento de los materiales como su acabado final. La técnica visual puede entenderse como la composición formal u ordenamiento espacial de la pintura; disposición de las líneas de movimiento, centros de masa, espacios tonales y color, etc. que contribuyen a la percepción rítmica y visual de la imagen. La simbología propia del autor se puede comprender como el factor humano que trasciende y se expande a través del medio pictórico; es en cierta medida un factor asociable con la psiquis y la sensibilidad perceptiva de la misma, de las condiciones materiales de su existencia, y de las estructuras subyacentes en su contexto sociocultural. Estos elementos son un caso de estudio de diferentes disciplinas como la sociología y la psicología, pero para fines prácticos de este trabajo no se discutirán salvo los hechos más superficiales, tales como el uso de representaciones simbólicas e iconológicas en las obras que mencionaremos más adelante. Estos *tres aspectos* configuran la estructura de una imagen, en otras palabras, lo que se conoce coloquialmente como el “estilo”.

En relación con la práctica del remake, el uso individual y/o simultáneo de estos *tres aspectos* en un trabajo visual es lo que da cuenta de la existencia de una obra

rehecha, aclarando que, sin la presencia de estos, claramente se conforma una obra pero no se hace referencia al término en cuestión. Así mismo estos tres aspectos se presentan en el *remake* en el siguiente orden: 1. la técnica pictórica está en el mismo quehacer del pintor, ya que si lo que se busca es realizar tanto una reproducción de la obra como hacer la imagen a la manera del autor, el conocimiento de su hacer material es primordial para alcanzar tales fines. 2. La técnica visual en la similitud espacial y tonal entre la nueva obra y la obra de referencia. Y 3. la simbología propia del autor se expone a través de un uso particular de los iconos y símbolos que la imagen referenciada estableció.

Por otra parte, y alineado con los objetivos de la investigación, definir los aspectos concernientes a la técnica pictórica, a la técnica visual y a la simbología propia del autor, es de utilidad para comprender el concepto de *remake*, su clasificación y su uso. El *remake* es un concepto más cercano a la producción material de la obra que a la fase de concepción y creación, y atiende al significado de la palabra de la que hace referencia, un rehacer, debido a que la práctica nace a partir de una obra establecida, no es un lienzo en blanco.

## Categorías del remake

Teniendo en cuenta las consideraciones anteriores, se elaboró una serie de categorías en torno a la práctica del *remake* a partir de los *tres aspectos: técnico, visual, y simbólico*, y en ese sentido sus combinaciones condensadas en una tabla, las cuales determinan el uso del remake para cada categoría. Para mayor entendimiento se propone una serie de categorías de remake a partir de una gran variedad de ejemplos visuales provenientes de la historia del arte y una breve descripción de contenido.

### Tabla de categorías de remake

Categorías del remake	Aspecto técnico pictórico	Aspecto técnico visual	Aspecto de simbología propia del autor
Remake versionado	O	X	X
Remake reconstruido	O	O	O
Remake técnico pictórico	X	O	O

Remake visual	O	X	O
Copia	X	X	X
Remake técnico visual	X	X	O
Remake simbólico (deconstrucción)	O	O	X
Remake técnico simbólico	X	O	X

X: permanencia del aspecto, O: intervención del aspecto.

### Remake versionado

Resignifica o mantiene fielmente, en la medida de lo posible, la estructura principal de la composición visual y los componentes simbólicos de la imagen de referencia. Ofreciendo la posibilidad de cambiar la estética de la imagen. Es uno de los tipos de remake más comunes ya que hace uso del concepto de adaptación entre medios, entendido como el paso de una imagen existente de un medio artístico a otro, siendo el



39. Izq. Picasso, P. (1937) *Femme en Pleurs (La Mujer que Lloro)* (Pintura: 61 cm x 50 cm) Tate Modern, Londres, Reino Unido.  
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/picasso-weeping-woman-t05010>

Der. Mckenzie, F. (2017) *Weeping Woman (La Mujer que Lloro)* (Fotografía digital) Revista Booooooom, Vancouver, Canadá.  
<https://www.booooooom.com/submissions/frances-adair-mckenzie-weeping-woman/>

más recurrente el paso de la imagen pictórica a la imagen fotográfica. De acuerdo con los tres aspectos enunciados, en este caso no es necesario conservar la técnica pictórica de la obra original.

Se pueden encontrar alrededor de 36 ejemplares de La mujer que llora en diferentes museos, especialmente en el Reina Sofia.

Basada en Dora Maar, artista y fotógrafa, amante de Picasso.



Cabeza de mujer llorando con pañuelo (II). Postscripto de «Guernica» - 1937



Cabeza de mujer llorando con pañuelo (III). Postscripto de «Guernica» - 1937

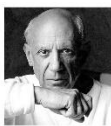


Mujer llorando - 1937  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia Madrid, España.



Referencia al Guernica y a la mujer llorando representada allí, con llanto incesante por las víctimas inocentes de las guerras.

- Técnico
- Visual
- Simbólico



Pablo Ruiz Picasso  
Málaga, España, 1881 -  
Mougins, Francia, 1973.



Frances Adair McKenzie  
Columbia - Británica, Canadá, 1983

**Técnico:** Se encuentran 2 soportes y medios heterogéneos, la obra *Femme en Pleurs* (1937) de Pablo Picasso, es una obra realizada en óleo sobre lienzo con un estilo parecido al cubista, mientras que *Weeping Woman* (2017) de Frances Adair Mckenzie se trata de una fotografía digital. Agregado a lo anterior, como una evidente característica, se observa como la artista usa el medio pictórico inmerso en la foto para la creación del vestuario: máscara y maquillaje corporal, y del escenario, sin embargo, la construcción de la imagen está compuesta por más y diversos materiales, además de estar capturada por un medio electrónico digital para su concreción.

**Visual:** Se puede apreciar una composición similar de manera que el personaje principal, la mujer que llora, adopta la misma posición espacial y escenográfica. A su vez, las líneas paralelas de composición apuntan hacia la misma perspectiva frontal, refiriéndose a un solo punto de fuga guiando la mirada y atención del espectador sobre la mujer.

**Simbólico:** *Femme en Pleurs* según grup enciclopedia (2021)

“está considerada como una de las obras más importantes del artista español: es un cuadro lleno de tristeza, sufrimiento y dolor (...) Estrechamente ligada con la obra cumbre de Picasso *El Guernica* (1937) representando un claro símbolo contra la violencia del siglo XX, hechas durante el mismo periodo histórico: la guerra civil española (1936 – 1939) pero con algunas diferencias formales y estilísticas (...) En *El Guernica* vemos a una mujer a la izquierda de la pintura, que sostiene un niño muerto en sus brazos y grita desesperadamente, en cambio en *Femme en Pleurs*, la mujer se sitúa en lo que parece una habitación, dónde el retrato ocupa casi toda la obra; va vestida con un atuendo oscuro, sombrero colorido y un pañuelo para limpiar sus lágrimas. Otra diferencia importante es el uso de colores llamativos, que contrastan con el dolor que transmiten las facciones de la mujer. Alrededor de la boca, el cuadro está pintado en blanco y negro, como el famoso mural, que sintoniza con los ojos vidriosos de la protagonista.”

En lo que refiere a la fotografía, Mckenzie tiene como objetivo hacer uso y homenaje del símbolo de la mujer que llora, a través de reversionar la técnica de creación artística, puesto que de acuerdo con su visión “encuentra en la tecnología digital un gran potencial subversivo como lenguaje trasformador debido a su capacidad de difusión, de resistencia a la mercantilización y el acceso a la vida cotidiana. (Fonderie Darling, 2018)

### **Remake reconstruido**

Rehace, resignifica y reinterpreta una imagen. Es el tipo de remake más usado debido a que se tiene la posibilidad de interferir en cada aspecto de la imagen referenciada, encontrado en esta práctica menor condicionamiento en atender a un “original” y mayor amplitud para reconstruir lo que se quiera de la obra. En ese mismo sentido, también puede ser copia si el autor así lo decide. En este caso todos los aspectos se pueden o no conservar.

40. Izq. Friedrich, C. (1818) *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (*El Caminante Sobre El Mar de Nubes*) (Pintura: 74,8 cm x 94,8 cm)  
Kunsthalle de Hamburgo, Alemania. <https://www.hamburger-kunsthalle.de/#dmlid-642>

Der. Muniz, V. (1999) *Wanderer Above The Sea os Ashes* (after C. D. Friedrich) (*El Caminante Sobre El Mar de Cenizas*)  
(Fotografía: 99 cm x 74 cm) National Gallery of Art, Washington, Estados Unidos. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.224175.html>



El bastón simboliza tanto un objeto para facilitar el ascenso, como debilidad del personaje frente de la naturaleza grandiosa.



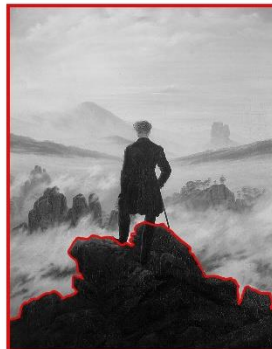
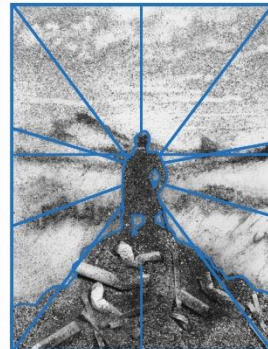
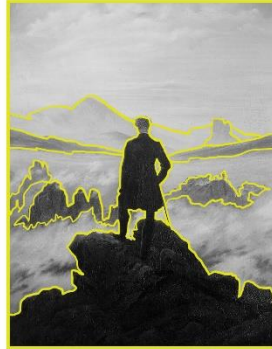
Aluden a la vida terrenal (masa rocosa, de cigarrillo), la vida eterna, Dios, o la inmensidad del universo (mar de nubes).



Levita alemana, símbolo político nacionalista en las guerras napoleónicas.



- Técnico
- Visual
- Simbólico



Caspar David Friedrich  
Griswold, Pomerania Sueca, 1774 -  
Dresde, Reino de Sajonia, 1840



Vil Muntz  
Sao Paulo, Brasil, 1961

**Técnico:** *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (1818) Se trata de un óleo sobre tela mientras que *Wanderer Above the Sea os Ashes (after C. D. Friedrich)* (1999) se trata de una impresión de blanqueador de tinte plateado.

**Visual:** La obra está compuesta por un personaje de espaldas en el centro del cuadro, dónde las líneas del único punto de fuga apuntan hacia él, lo que dirige la mirada del observador, valga la redundancia, al centro. Además, partiendo del personaje se genera una simetría entre él y el vértice del triángulo situándose en el eje vertical, donde convergen también las dos diagonales de las líneas de las montañas. El caminante está de pie en lo alto de una montaña elevada, observando un mar de nubes que queda debajo como línea de horizonte. Ambas imágenes comparten esta disposición compositiva.

**Simbólico:** El análisis iconológico e iconográfico que hace González, J. (2008) de la obra de Friedrich

“Se han hecho muchas interpretaciones de esta obra y en casi todas se advierte sobre el simbolismo de los elementos que aparecen en ella. El hombre, que contempla el paisaje y no tiene identificación particular por estar de espaldas, podría ser el propio Friedrich. Su postura y el bastón que lleva revelan que es un caminante que ha llegado a lo más alto y se ha quedado ahí para admirar el sublime panorama. Está solo, pues solamente en este estado se es capaz de estar en comunión con el mundo que lo rodea, una Naturaleza sublime y grandiosa. El hombre, insignificante ante la inmensidad. Se sabe que Friedrich fue un hombre de una profunda espiritualidad y religiosidad, otras interpretaciones han visto representaciones de carácter religioso en este cuadro, por ejemplo: las rocas y las montañas son el símbolo de la vida terrenal, mientras que las nubes representan la vida eterna y el hombre está en medio de ambas vidas como sujeto terrenal y a la vez como criatura que desciende de la divinidad. O como contemplación de la creación divina, un paisaje sublime obra de Dios, y el hombre, mero espectador.”

En contraste para la obra de Vik Muniz *Wanderer Above the Sea os Ashes*” (after C. D. Friedrich),

Beltrán, S. (2008) dice que:

“nos lleva a repensar el significado de nuestra propia evolución humana y cultural, replanteándonos el concepto de naturaleza. (...) a través de las colillas y las cenizas de cigarrillo. Las ironías que presuntamente en una primera lectura no parecen sino meras maniobras artísticas ligadas a la postmodernidad que recicla la cultura como si fuera vidrio o cartón, se tornan amargas reflexiones, una agria crítica cultural, más incisiva y cruel que contemplativa y autocomplaciente.” (p. 217)

## Remake técnico pictórico

Rehace la forma pictórica de hacer de la imagen que se usa de referencia. Este remake tiene como aspecto principal hacer uso de la técnica de la obra o autor de referencia en la obra nueva, y en ese sentido no es relevante ni preside del uso temático, compositivo ni simbólico. La práctica en cuestión fue recurrente en los talleres de artistas de la antigüedad, donde se replicaba la técnica a modo de aprendizaje como modo de inserción en alguna clase de identidad pictórica.



41. Izq. Velázquez, D. (1640) *Copia de Velázquez: Autorretrato* (Pintura: 103,5 cm x 82,5 cm) Galleria degli Uffizi, Florencia, Italia. <https://www.uffizi.it/video-storie/uffizi-en-espanol>

Der. de Pareja, J. (1684) *Retrato del arquitecto José Ratés Dalmau* (Pintura: 116 cm x 97 cm) Museo de Bellas Artes de Valencia, España. <https://museobellasartesvalencia.gva.es/es/pintura>



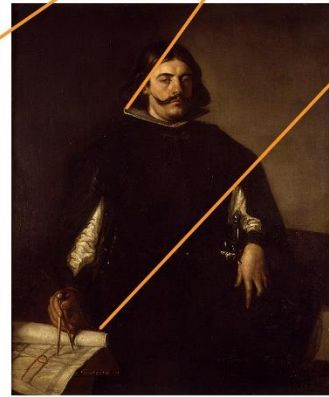
Autorretrato (1640) único aceptado por la crítica como auténtico, excluyendo su aparición en las meninas.



Símbolo de la realeza, mandato español Felipe IV.



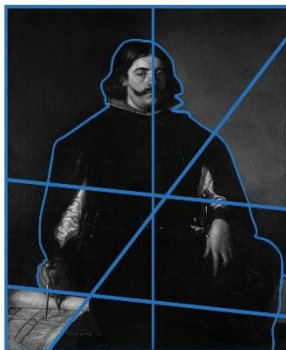
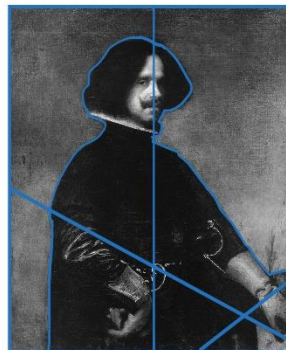
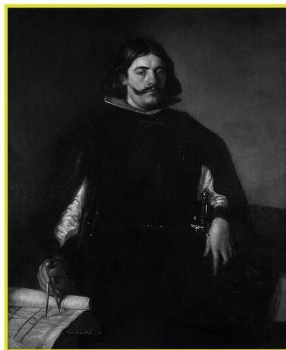
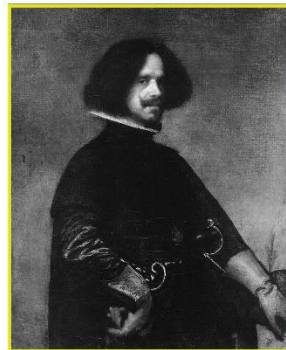
El compás como símbolo de creador y ordenador del mundo.



Las meninas (1656)

- Técnico
- Visual
- Simbólico

El "Esclavo de Velázquez" Juan de Pareja pintaba a la manera de Velázquez, tanto que se solía confundir su obra con la de su maestro.



Diego Rodríguez de Silva y Velázquez  
Sevilla, España, 1599 -  
Madrid, España, 1660



Juan de Pareja  
Antequera, c. 1610 -  
Madrid, España, 1670

**Técnico:** El autorretrato *Copia de Velázquez* (1640) se realizó con la técnica alla prima y el claroscuro, en óleo sobre lienzo, y así del mismo modo del *retrato del arquitecto José Ratés Dalmau* (1648), puesto que Juan de Pareja, fue ayudante y aprendiz de Velázquez. Esta forma de hacer se caracterizaba por “la espacialidad y prominente sensación atmosférica, la luminosidad y colorido ligero, pincelada espontánea, gestual y expresiva.” (González, J.2018)

**Visual:** Composición naturalista diferente en ambas obras. En la obra de Velázquez “se observa al artista retratado de pie, mirando directamente al espectador con una expresión serena y confiada. La figura de Velázquez se destaca en el centro de la pintura, rodeada por un fondo oscuro que resalta su figura y le da un aire de misterio.” (Kwadros, 2024)

**Simbólico:** Pertenecen a la misma categoría de retrato. El autorretrato de Velázquez fue un regalo para San Felipe IV a modo de autógrafo como artista ya consolidado de la corte y eso es lo que busca destacar y representar. La obra de Juan de Pareja fue un encargo que buscaba resaltar las características del retratado en cuestión.

## Remake visual

Mantiene la composición formal de la imagen referenciada, entendida como la disposición estructural de los puntos y líneas de fuga, espacios, dimensiones, etc. Puede entenderse como un homenaje a la obra de referencia, sin embargo, tiene la libertad del uso técnico como simbólico a favor de resignificar la estética y el sentido de la obra.



42. Izq. (van Eyck, J. (1434) *El matrimonio Arnolfini* (Pintura: 82 cm x 60 cm) National Gallery, Londres, Reino Unido.  
<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-the-arnolfini-portrait>)

Der. (Senra, A. & Fernández, F. (2004) *Te quiero* (Fotografía: 100 cm x 100 cm) Swinton Gallery, Madrid, España.  
<https://swintongallery.com/producto/andres-senra-te-quiero/>)



Símbolo de fertilidad y maternidad



Simbología semejante

La mano der. de Arnolfini hace referencia al Pantocrator. Bendice a su esposa y a su matrimonio

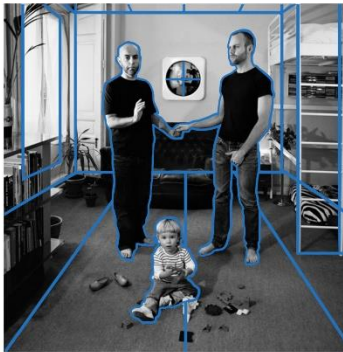


Símbolo de fidelidad y lealtad. Adopción

- Técnico
- Visual
- Simbólico



Manos matrimoniales



Jan Van Eyck  
Masseeik, Bélgica, 1390 -  
Brujas, Bélgica, 1441



Andrés Seara  
Brasil, España, 1968

**Técnico:** El soporte y medio artístico son diferentes, por un lado, la pintura del *Matrimonio Arnolfini* (1434) se realizó al temple sobre un tablero de roble de dos piezas con el grano en sentido vertical; base de yeso, composición elaborada con un medio acuoso y pincel fino, base impermeabilizada aplicando una película de aceite secador, y finalmente con una técnica pictórica basada en el efecto de la luz reflejada por la base clara y opaca, atravesando capas de pintura, cada vez más transparentes y saturadas actuando como filtros que funcionan para resaltar volúmenes y el efecto óptico de profundidad como menciona Januszczack, W. (1980). Por otro lado, se encuentra como medio la fotografía digital en la obra *Te quiero* (2004), con una reproducción de 5 ejemplares.

**Visual:** La composición visual de ambas obras sugiere una composición similar en cuanto a la puesta en escena: personajes y escenografía.

**Simbólico:** Se encuentra una simbología semejante en lo que dicta la lectura semántica de algunos elementos resaltantes. Van Eyck según el sitio web de arte Koster, M. (2003) nos presenta en su obra:

“La posición de ambos pone de manifiesto el lugar que ocupaban en la sociedad del siglo XV. El hombre, a la izquierda y con actitud severa, sujeta la mano de la mujer demostrando quien ostenta el poder en la casa, mientras levanta la mano derecha para bendecirla o para jurar que cumplirá con sus deberes en el hogar. Ella baja la mirada en señal de sumisión y entrega, apoyando su mano izquierda sobre el vientre, razón por la que se supone que podría estar embarazada.”

En contraste, Senra en coautoría con Fernández, toman la obra del *Matrimonio Arnolfini* como referencia debido a su simbología haciendo

“una reflexión meta artística, en el que el trabajo en vídeo y la fotografía se adentran en los mecanismos implicados en este. Su colaboración ha resultado similar en cuanto a contenidos como el observado en *Te quiero* perteneciente a una serie, pero con formas divergentes, como la que se da en las relaciones de pareja.” (Swington Gallery, 2004)

Apoyado a esto la revista *¿¡QUEER!?* (2019) Habla de la obra de Senra:

“describe desarrollos y temas en artes visuales centrados en homosexualidades masculinas, variaciones de género y expresiones queer. Relata historias que son bien conocidas e historias que han sido olvidadas e ignoradas, en un contexto de cambio político, puntos de vista cambiantes sobre el género, creciente conciencia racial y étnica e interpretaciones ambiguas de lo queer.”

## Copia

La copia es una “obra de arte que reproduce fielmente un original” y/o “una imitación de una obra ajena, con la pretensión de que parezca original”. (RAE, 2001)



43. Izq. (da Vinci, L. (1483 – 1486) *Vergine delle rocce* (Virgen de las rocas) (Pintura: 199 cm x 122 cm) Museo del Louvre, París, Francia. <https://www.louvre.fr/es/explora/el-palacio/la-pintura-italiana-en-perspectiva>

Der. (da Vinci, L. (1495 – 1508) *Vergine delle rocce* (Virgen de las rocas) (Pintura: 189,5 cm x 120 cm) National Gallery, Londres, Reino Unido. <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/leonardo-da-vinci-the-virgin-of-the-rocks>



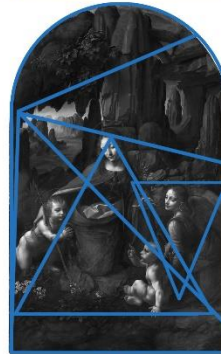
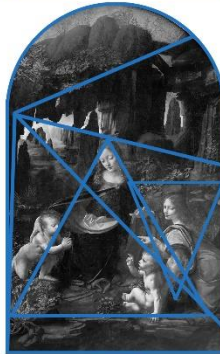
Paisajes rocosos y brumosos, mezcla de realidad y fantasía.

Bocetos previos revelados con rayos x, que denotan una composición diferente de los personajes y los elementos puestos en escena generando diferentes diálogos de los que aún no se puede dar un significado concreto.



■ Técnico  
■ Visual  
■ Simbólico

"La Virgen con el Niño San Juan Bautista adorando al Niño Jesús acompañados de un Ángel"



La virgen con su mano extendida cobija a San Juan Bautista, mientras que Jesús lo bendice. La posición de su mano representa la luz, la postura arrodillada de San Juan, palmas juntas (respeto, gesto de humildad) recibir el conocimiento. Sólo a través del conocimiento podremos conocer la luz. A su vez, el ángel señala a San Juan como heredero del mensaje de Jesús.



Leonardo Da Vinci  
Anchiano, Italia. 1452 -  
Castillo de Clos-Lucé, Amboise, Francia. 1519

**Técnico:** Las obras *Vergine delle rocce* (1486) y *Vergine delle rocce* (1495) son dos obras realizadas al óleo con la técnica del *sfumato* sobre tabla (posteriormente la virgen de las rocas de 1486 fue trasferida a un lienzo.)

**Visual:** En referencia a la composición

“ambas obras tienen una composición prácticamente idéntica, siendo una de ellas una réplica de la otra, si bien ambas difieren en algunos detalles menores, como el color, la luz, la ejecución y la posición de algunos elementos gestuales. Las dos pinturas muestran un total de cuatro personajes: la Virgen María, el Niño Jesús, Juan Bautista y un ángel, dispuestos de forma triangular en un escenario rocoso, con varias montañas y agua como paisaje de fondo.” (The National Gallery UK).

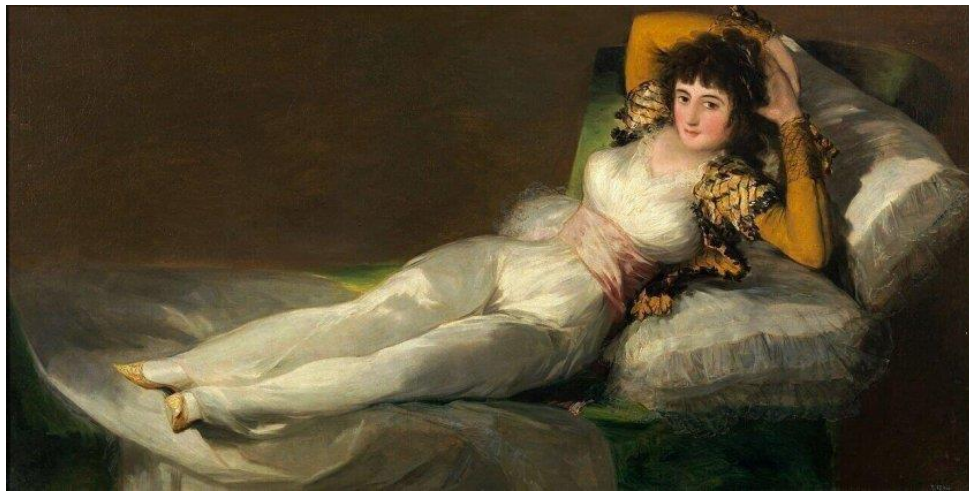
A su vez de la clásica estructura piramidal y volumétrica orienta hacia donde debe observar el observador en cierto orden.

**Simbólico:** En tanto a la disposición y diferencias simbólicas en relación con la gestualidad y color de ambas pinturas, Baltazar, J. (2010) menciona que Leonardo quiere que los significados permanezcan oscuros, en la sombra, y que solo las formas sean visibles (...) y sugiere que, con la disposición de la caverna, los hielos lejanos, la cueva, las paredes, y la penetración de la luz sobre ellas, el fin de la vida subterránea y el comienzo de la era de la experiencia. De manera iconográfica se puede establecer que

“El Niños Jesús es la luz, Tomás es el conocimiento. Y solo a través del conocimiento podremos conocer a la luz. Uriel, el vigilante de la puerta del paraíso y por ello el conocedor de la verdad, nos indica quien es el heredero del mensaje de Jesús, Uriel señala a Tomás como sucesor.” (Baltazar, J. 2010, p.5.)

## Remake técnico visual

Se varían los elementos simbólicos de la obra, que pueden ser desde el color, hasta el o los personajes dispuestos en la composición, el ambiente, la gestualidad, etc. Queriendo transmitir o generar una lectura y percepción diferente a la obra en comparación.



44. Sup. (Goya y Lucientes, F. (1795 - 1800) *La maja desnuda* (Pintura: 97,3 cm x 190,6 cm) Museo del Prado, Madrid, España. h <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-maja-desnuda/65953b93-323e-48fe-98cb-9d4b15852b18>

Inf. (Goya y Lucientes, F. (1800 - 1808) *La maja vestida* (Pintura: 95 cm x 188 cm) Museo del Prado, Madrid, España. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-maja-vestida/a3121efc-6924-454c-8a9f-e4320f26d3d0>

Identidad desconocida, se ha planteado la posibilidad de que se tratase de la Duquesa de Alab (der.) o bien de Pepita Tudó (izq.) amante de Godoy desde 1797.



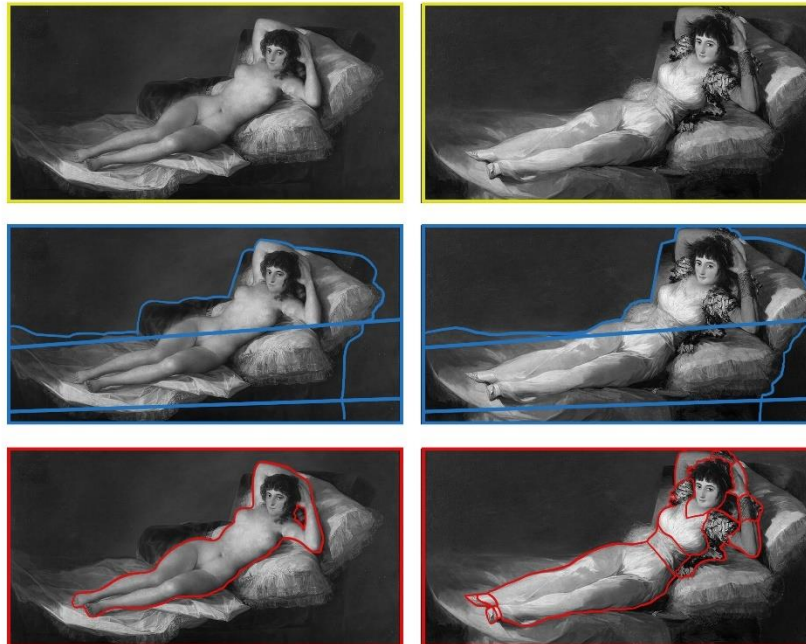
Encargo de Manuel de Godoy, primer ministro de Carlos IV entre 1792 y 1798.



- Técnico
- Visual
- Simbólico



Referencia a: Venus del espejo de Velázquez, Venus de Urbino de Tiziano o Venus recreándose en la música del mismo autor



Francisco José de Goya & Lucientes  
Fuencastellón, España. 1746 -  
Burdeos, Francia. 1828

**Técnico:** Las dos obras de Francisco de Goya fueron realizadas en óleo sobre lienzo, “aún dentro de la típica fuerza de las pinceladas que caracterizan a Goya, el artista se ha esmerado en el tratamiento de las carnaduras y sombreados acompañados por la figuración sutil de las telas; la coloración se hace con un minucioso juego de verdes que contrasta con blancos y rosados.” (Museo Nacional del Prado)

Las dos imágenes de la maja al no ser pintadas en el mismo momento tienen una pincelada e intención de representación un poco distintas.

**Visual:** *La maja desnuda* (1800) valga la redundancia, aparece recostada en la misma posición horizontal que *La maja vestida* (1808), sobre un sofá verde recubierto por una colcha y unas almohadas de color blanco. (Fundación Goya)

**Simbólico:** La Fundación Goya de Aragón (2010) menciona que

“ambas obras están emparejadas puesto que probablemente fueron un encargo de Manuel Godoy, primer ministro de Carlos IV. Se desconoce la identidad de la mujer que posa para el pintor en este cuadro, aunque se ha planteado la posibilidad de que se trate de la duquesa de Alba o Pepita Tudó, amante de Godoy. (...) Para la maja desnuda, el tema del desnudo femenino no cuenta con demasiados precedentes en la historia del arte español, quizá porque se consideraba una temática obscena. (...) y se le llevó a Goya al tribunal a declarar sobre el tema.

Al ser un encargo la pretensión de la obra está dirigida a cumplir con lo

## Remake simbólico (Deconstrucción)

Reinterpreta y resignifica el aspecto iconológico y/o simbólico de la obra referenciada, como también deconstruye el mensaje de la obra original por medio de la representación técnica.



45. Izq. (Velázquez, D. (1656) *Las meninas* (Pintura: 320,5 cm x 281,5 cm) Museo Nacional del Prado, Madrid, España. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f?searchMeta=las%20meninas>

Der. (Dalí, S. (1975 – 1976) *Las meninas* (obra estereoscópica) (Pintura: 35,5 cm x 25 cm) Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/meninas-obra-estereoscopica>

La familia de Felipe IV

Alegoría para dignificar y reivindicar el oficio de pintor.

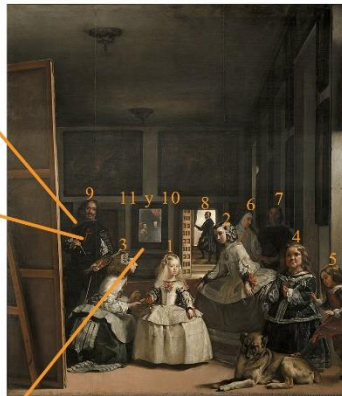
1. Infanta Margarita
2. Isabel de Velasco
3. María Agustina Sarmiento de Sotomayor
4. Mari Bárbola
5. Nicolasito Pertusato
6. Marcela de Ulloa
7. Diego Ruiz Azcona
8. José Nieto Velázquez
9. Diego Vélazquez
- 10 y 11. Felipe IV y Mariana de Austria.



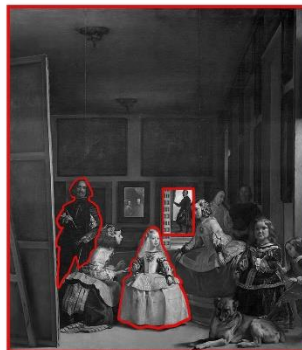
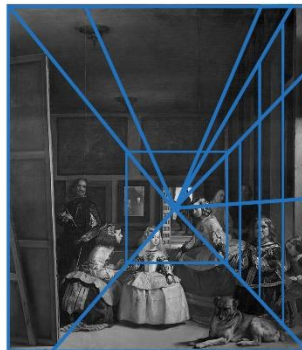
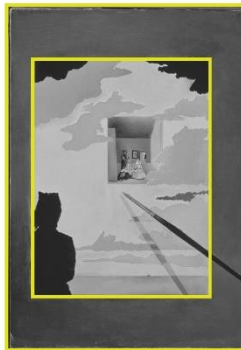
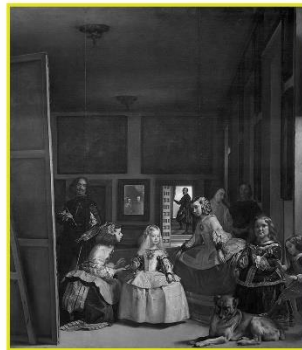
La cruz de Santiago simboliza el título de caballero otorgado a Vélazquez por el rey Felipe IV. Genera discusión porque porta la cruz 3 años antes de haber sido incluido en la Orden de Santiago, lo que distorsiona la fecha de creación de la obra.



El espejo o pintura dónde están representados Felipe IV y Mariana de Austria, es el lugar desde dónde el espectador observa. Es uno de los principales misterios de la obra.



- Técnico
- Visual
- Simbólico



Diego Rodríguez de Silva y Velázquez  
Sevilla, España, 1599-  
Madrid, España, 1660



Salvador Dalí  
Figueras, España, 1904-  
Figueras, España, 1989

**Técnico:** En primer lugar, la obra de Velázquez *Las meninas* (1656) fue realizada en óleo sobre lienzo con la técnica *alla prima* pinceladas muy ligeras y sutiles, buscando generar capas transparentes y poco grosor en la pintura. Su contraparte *Las meninas (obra estereoscópica)* (1976) creada a partir del método hipnagógico y el óleo.

**Visual:** De acuerdo con Calvo, F. del Museo Nacional del Prado (Sin fecha) *Las meninas*:

“consta de once figuras, distribuidas en dos ejes, frontal y transversal, que articulan la composición del cuadro (...) siguiendo un orden compositivo ondulante, de izquierda a derecha (...) estos efectos claroscuros y la superposición de sendas perspectivas, lineal y aérea, logran una sensación de realidad casi mágica.”

Esta perspectiva crea la sensación de que la sala continua fuera del lienzo, como si los personajes compartieron el espacio con el espectador. (Calvo, M. 2017)

Dalí ofrece una misma composición que dista de algunos elementos como la cantidad de personajes y un diferente encuadre en primer plano, pero con referencia total a la obra original.

**Simbólico:** Velázquez en su pintura hace una alegoría para dignificar y reivindicar su oficio de pintor a su vez de representar magistralmente a las meninas y a los reyes.

“Las interpretaciones que se han hecho sobre su móvil y significación son, por numerosísimas y variadas, inabordables. Predominan, en todo caso, dos, que se pueden considerar como complementarias: una de carácter político, que sintetiza la esperanza de supervivencia de una dinastía cada vez más amenazada; y otra, que alegoriza el triunfo de la Pintura.” (Calvo, F.)

Por el lado de la obra de Dalí, es una interpretación desde el surrealismo hecha como uno de los tantos homenajes que realiza el artista catalán de las obras del pintor sevillano, perteneciente a la exposición “¿Que hay de nuevo? Velázquez” del museo Dalí de Figueres. Donde busca expresar su gran admiración y resaltar las virtudes de Velázquez como gran retratista de la realidad, de esa manera dispone la obra en un marco para fotos, queriendo decir que Velázquez convertía sus obras en instantáneas fotográficas por lo sabia y perfecta que era su pintura. (Nef, A. 2015)

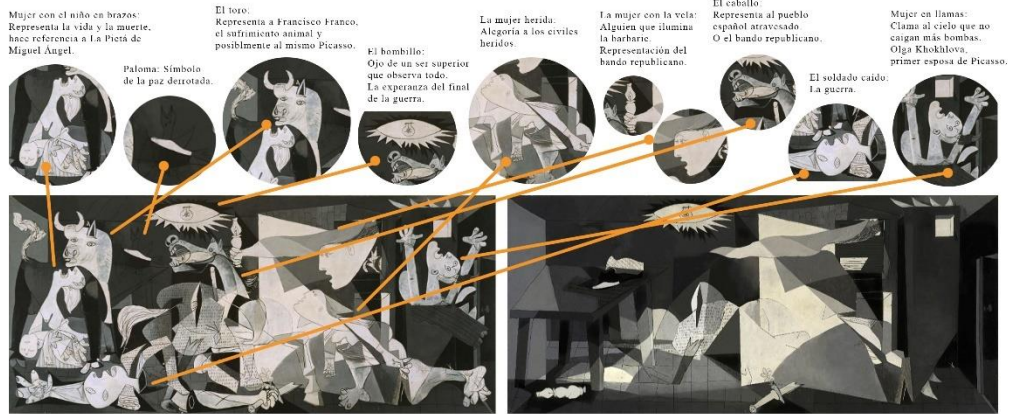
## Remake técnico simbólico

Tiene como objetivo redefinir las características visuales compositivas por medio de un rehacer de la imagen.



46. Sup. (Picasso, P. (1937) *Guernica* (Pintura: 776,6 cm x 349,3 cm) Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España.  
<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/guernica>

Inf. (Ballester, J. (2009/2020) *En torno al Guernica* (Fotografía: 350 cm x 781 cm) Museo Guggenheim Bilbao, España.  
<https://www.guggenheim-bilbao.eus/la-coleccion/obras/en-torno-al-guernica>

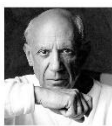
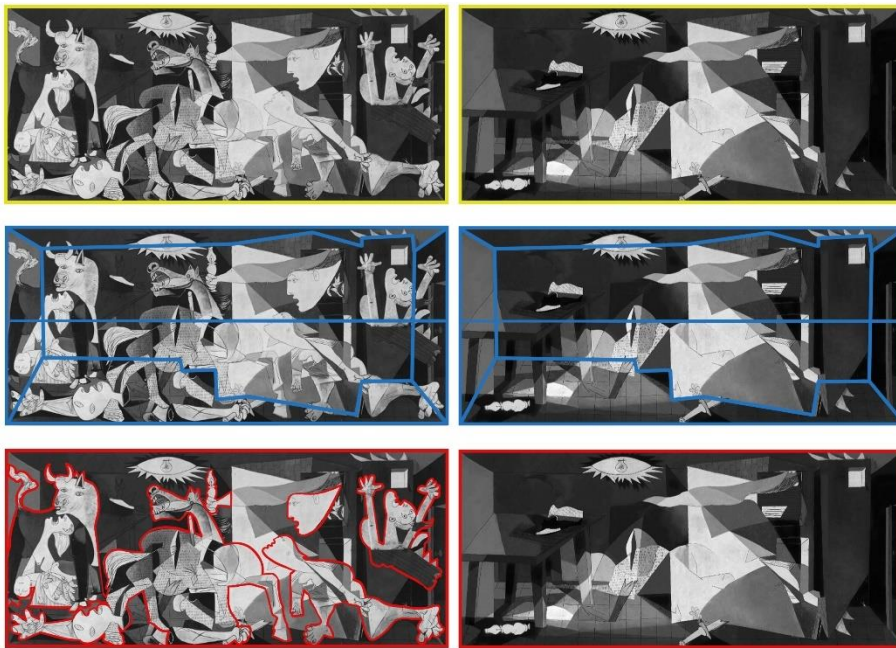


- Técnico
- Visual
- Simbólico



Presuntas influencias del cuadro: Los horrores de la guerra de Rubens (1638) y de la película Adios a las armas (1932) de Frank Borzage.

La obra hace referencia a 2 masacres de la guerra civil española: La masacre del Guernica y La Desbandá. Adicionalmente, a la tagedría de Málaga.



Pablo Ruiz Picasso  
Málaga, España, 1881 -  
Mougins, Francia, 1973.

**Técnico:** *El Guernica* (1937) es un mural polícromo de gran formato, realizado al óleo con un estilo entremezclado entre el cubismo y el expresionismo. *En torno al Guernica* (2009) “es una reproducción fotográfica impresa sobre lino y barnizado del mismo tamaño que el lienzo original de Picasso, tratada digitalmente para vaciar de personajes el espacio que integra la acción.” (Ballester, J. M. 2009)

**Visual:** El artista malagueño compone una grisalla acompañada de tonos azules, presentando nueve personajes con una estructura piramidal que los divide: el primero de los cuales está integrado por tres animales: el toro, el caballo herido y el pájaro alado que se aprecia tenuemente al fondo, a la izquierda. Los seres humanos componen un segundo grupo, en el que figuran un soldado muerto y varias mujeres: la situada en la zona superior derecha, que se asoma por una ventana y sostiene hacia fuera una lámpara; la madre que, a la izquierda del lienzo, grita llevando al hijo muerto; la que entra precipitadamente por la derecha; y finalmente, la que clama al cielo, con los brazos alzados, ante una casa en llamas. (Esteban, P.) Todo esto por medio del “cubismo sintético, que consiste en trazar una línea recta al largo del cuadro, unificando con ello las formas inconexas.” (Tiflonexos.org, 2022)

La composición del madrileño José Manuel Ballester es la misma de la obra original, diferenciándose, como se mencionaba, de la presencia de otros elementos más allá de los elementos arquitectónicos.

**Simbólico:** *El Guernica* en su soporte y forma es una denuncia ante las atrocidades de la guerra, su gran tamaño representa el horror que supuso la Guerra Civil española y el blanco y negro la sensación de realidad documental fotográfica. (Calvo, M. 2019)

De sus múltiples interpretaciones también se puede mencionar que “los acontecimientos de la vida privada de Picasso, junto a los sucesos políticos que atribularon al continente europeo en el período de entreguerras, se fusionan y dan lugar a la obra” (Esteban, P.)

La intención conceptual de Ballester (2009) consiste en:

“la inmersión del espectador en no-espacios arquitectónicos. (...) por los espacios vacíos, por retratar a la gente a través de sus rastros y sus reflejos. Su obra investiga la soledad del individuo y las contradicciones del mundo moderno a través de la arquitectura, transformando espacios en escenas artificiales. (...) Así, el interior arquitectónico, con sus juegos de luces y sombras, queda como testigo mudo del bombardeo de Gernika en 1937.”

## **El remake y la obra de Fernando Botero**

*“Creo que nadie ha tenido tantas influencias como yo. Mis primeras exposiciones eran una especie de salones nacionales que pintaba yo solo. Y después seguí con todos los pintores internacionales que me interesaban hasta que se me acabaron y me tocó pintar como yo mismo.”*

*– Fernando Botero, 1964.*

Fernando Botero es el artista colombiano más reconocido e influyente de la historia. El pintor antioqueño se consagró desde muy joven como personaje representativo del arte y la cultura en el país. De reputación ostentosa y bastante dividida, por un lado, su producción plástica y la multiplicidad de premios que posee lo respaldan como el gran artista que fue y, por otro lado, la crítica que aún después de fallecido lo persigue por servir a un circuito artístico comercial internacional que lo reduce a un pintor de formula-éxito, decorativo y exponente de un arte como marca. En ese sentido, Botero tenía un gran letrero en la frente por hacer “gordos” repetidamente; a pesar de la riqueza cultural y temática en las obras que realizó, su trabajo da la impresión de ser la de un artista que llama más la atención por su estilo que por su contenido.

Cristian Padilla (2012), el historiador más reconocido por documentar la vida del maestro, en consonancia dice que

“el nombre de Botero no pasa desapercibido en ningún lugar del mundo, y se lo distingue por su característico lenguaje plástico entregado a la forma y el volumen a partir de obras figurativas que han insertado al mundo latinoamericano,

colombiano y antioqueño en el repertorio visual de la historia del arte universal”.

(p.15)

Tras catorce años de búsqueda de una identidad artística, y seis décadas de referenciar a otros y a él mismo en su obra, el artista se convirtió en uno de lo más prolíficos y originales de Suramérica en tanto a estilo y contenido.

La construcción del mundo boteriano empieza enmarcándose en las prácticas artísticas contemporáneas con una nueva figuración en las representaciones plásticas, deconstruyendo de cierta manera a la generación antecesora que tenía como paradigma fundante el mito de París como capital artística y el muralismo mexicano como única base de la que parte el arte en Latinoamérica. De este modo, Botero encuentra una forma particular de expresar la cultura precolombina y el arte popular colombiano, reivindicando esos valores locales, en un principio por medio del expresionismo figurativo, como forma de posición política frente a las pautas artísticas del siglo XX.

De los aspectos más importantes que permanecieron de la llamada “generación nacionalista” en la obra de Botero es el uso del volumen no canónico como lenguaje estético y el atractivo que le encontraba a la monumentalidad

Así, la configuración del lenguaje visual del artista colombiano se consagró nacionalmente con la obra “*Camera degli Sposi* (Homenaje a Mantegna)” (1958) que además de ser el salto de su carrera, también se consideraría la obra más representativa de su práctica en torno al *remake*. Desde entonces dicha práctica se hace más que evidente en su trabajo puesto que a partir de esta obra se empieza un registro más riguroso de su producción.

47. Izq. Mantegna, A. (1465-1474) *Camera degli sposi* (Cámara de los esposos). (Fresco)

Cen. Botero, F. (1958) *Camera degli Sposi* (Homenaje a Mantegna) (Óleo sobre tela, 170,2 x 200,6) *Obra perdida*.

Der. Botero, F. (1961) *Camera degli Sposi* (Homenaje a Mantegna) II. (Óleo sobre tela, 231,7 x 259,8)



A partir del recuento de la evolución del trabajo de Fernando Botero que hizo el historiador colombiano Cristian Padilla en su libro “Fernando Botero: La búsqueda del Estilo (1949-1963)” (2012), se determinan cuatro estadios de manera cronológica que ejemplifican el papel y la relación de la obra de Botero con el *remake* y responden al por qué su obra parece ser tan familiar en todo el mundo.

### **Etapas nacionales: Inicios (1949-1952)**

*“La pintura es como un coctel de lo que el pintor ha visto, de lo que ha vivido. Es una mezcla de todo lo que le ha gustado, todas las experiencias que ha tenido.”*

- *Fernando Botero, 1972.*

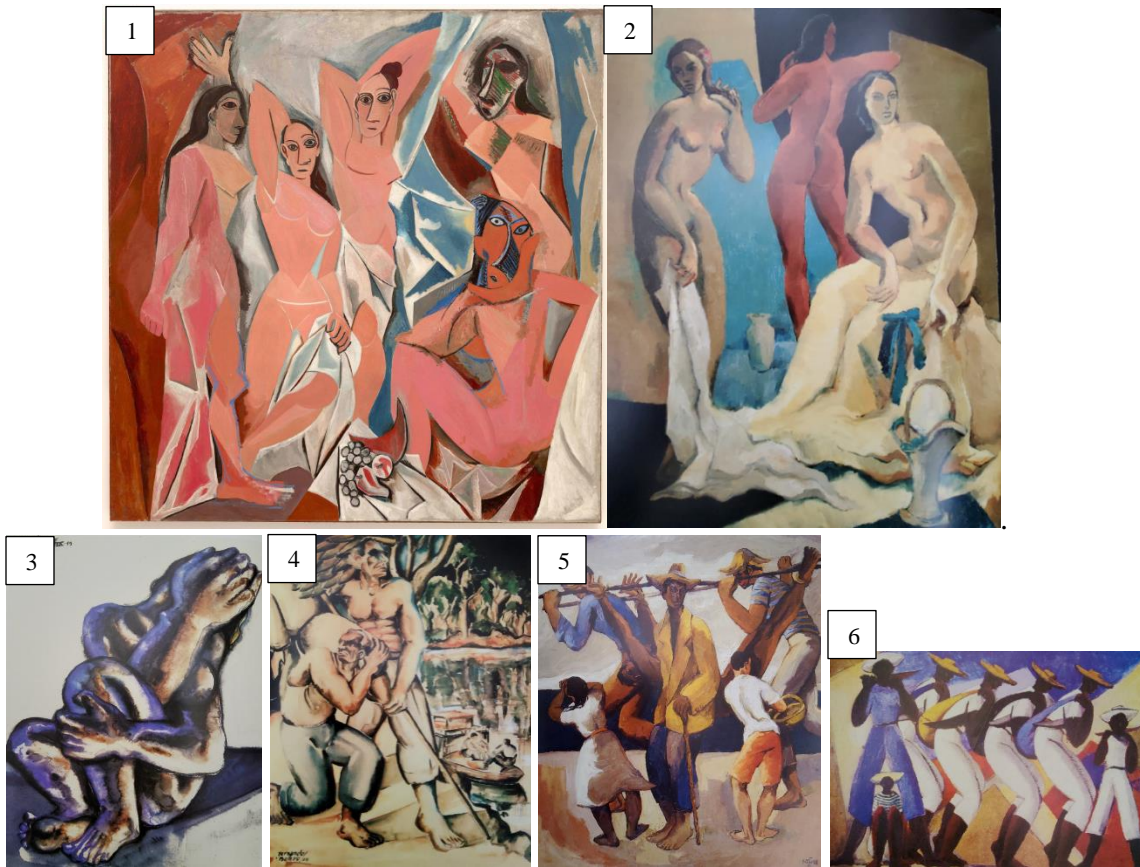
De acuerdo con el texto de Padilla, el contexto intelectual y artístico en la primera y segunda década del siglo XX, se presentó como un tránsito que buscaba dejar las tradiciones burguesas europeas: el ser pintores realistas decorativos, representacionales con temáticas históricas y religiosas en su mayoría para emanciparse de la tradición academicista del pensamiento nacionalista.

El arte quería suscitar una identidad pictórica propia que expresara ideas y no solo fuera copia de lo visible. La identidad del arte colombiano estaba asociada a la ideología mexicana y su proyecto cultural de nación, en tanto que se presentaba “un nacionalismo que promovía la defensa de la población india y mestiza en contraposición al excesivo elogio a lo foráneo.” (Padilla, 2012, p.21)

Esta etapa de la historia del arte influencia los inicios del futuro maestro Fernando Botero. Un joven pintor autodidacta que tenía fuertes inclinaciones revolucionarias frente a una Antioquia conservadurista en términos culturales y plásticos. El interés y la visión vanguardista de Botero se manifiesta en sus primeras producciones artísticas de los años cincuenta ya que transgredía por medio de su pintura la anatomía humana en cuanto al volumen, el estiramiento de los cuerpos y un dinamismo geométrico con una pincelada aproximada al expresionismo; así mismo en lo monumental, el uso tosco del color, los contornos remarcados y seguros en las formas y la inconformidad ante la mera exposición de habilidades técnicas y compositivas.

Entre las obras más destacadas de Botero de dicha época se encuentran respectivamente: *La griega (Las bañistas)* (1951), *Mujer llorando* (1949), *Jornaleros*

(1950), *Cargadores de coco* (1950), y *Frente al mar* (1952). Siendo *La griega* (1951) la más relevante en relación con el *remake* con una clara influencia de *Las señoritas de Avignon* (1907) de Pablo Picasso.



48. 1. Picasso, P. (1907) *Las señoritas de Avignon* (Óleo sobre lienzo, 243 x 233 cm.), 2. Botero, F. (1951) *La griega (Las bañistas)*, 3. (1949) *Mujer llorando*, 4. (1950) *Jornaleros*, (1950) *Cargadores de coco*, y 5. (1952) *Frente al mar*.

Estas obras vislumbran “la confluencia de reminiscencias picassianas con la apropiación de los maestros antioqueños y la inquietud hacia el arte mexicano” (Padilla, año, p.27). Más allá de que aún no se puede establecer una práctica del *remake* muy clara en su trabajo, es clave que en esas primeras producciones artísticas las influencias pictóricas de los pintores Pedro Nel Gómez (1899-1984), Ignacio Gómez Jaramillo

(1910-1970), Rafael Sáenz (1910-1958), José Clemente Orozco (1883-1949), Paul Gauguin (1848-1903), Pablo Picasso (1881-1973) y valores conceptuales provenientes del cubismo y el muralismo mexicano, eran muy notables.



49. 1. Orozco, J. (1931), *Zapatistas* 2. Gómez, P. (sf) *Barequera en reposo*, 3. Sáenz, R. (1953) *El asesinato*, y 4. Jaramillo, I. (sf) *Desnudo*.

Además de los valores mencionados que se irán transformando en la obra del artista colombiano, es importante resaltar que en este periodo y desde entonces una cualidad que permanecerá en su obra a lo largo de los años es “el protagonismo de personajes humanos en primer plano, abarcando casi la totalidad de los cuadros, dentro de un paisaje local (...) el reconocimiento de Medellín y el protagonismo del hombre popular. (p.30)

### **Etapa europea: Exploración (1952-1955)**

*“Uno siempre tiene una idea distinta de lo mismo”*

*- Fernando Botero, 1954.*

Tras hacerse de cierta fama nacional al ganar el segundo lugar en el “IX Salón nacional de artistas” en 1951, Botero viaja a Europa gracias al dinero obtenido de dicho galardón para conocer de primera mano sus mayores influencias del arte moderno: Picasso, Gauguin, Matisse y Dalí. Al llegar a España, hace la tarea que todos los

apadrinados por el Gobierno Nacional hacen, copiar las grandes obras maestras de la pintura universal, específicamente del Museo del Prado. A la par en su observación del arte contemporáneo europeo, llega a dos conclusiones: las vanguardias occidentales no son lo que esperaba y el arte renacentista italiano puede llegar a ser un lenguaje pictórico que compagina con sus intereses aun latentes en torno al muralismo mexicano.

Encuentra, en otras palabras, en la revisión anacrónica de las formas antiguas una manera de expresión en la contemporaneidad.

Del estudio de estos dos movimientos; el arte renacentista y el muralismo, el pintor colombiano terminaría por incorporar en su obra los grandes formatos y las representaciones monumentales, como también la predominancia de crear volumen y espacio. Respecto al descubrimiento de estos aciertos conceptuales, Botero diría:

“Bernard Berenson me ayudó mucho, porque habla sobre una escala de valores del arte basada en la capacidad de producir lo que él llama “valores del tacto”. De alguna manera, su teoría funciona. Dice que las mismas composiciones han sido hechas durante siglos, pero que fue Giotto quien les dio la tridimensionalidad y creó la sensación de que se pueden tocar las cosas”. (p.52)

En relación con estas palabras extraídas de una entrevista hecha en 1987 al pintor colombiano, se puede denotar la afinidad del artista por la producción de obras a través de la práctica del *remake*, concibiéndola como un comentario pictórico al valor del volumen en lo plástico. Las obras de este periodo donde se puede evidenciar la referencia pictórica directa en Botero son los detalles de *La leyenda de la Vera Cruz* (1452-1466) de Piero della Francesca y *Regreso de Cristo a Jerusalén* (1304-1306) de Giotto.



50. Izq. Della Francesca, P. (1452-1466) *Fragmento de la Leggenda della Vera Croce (La leyenda de la Vera Cruz) (Fresco) Capilla Bacci de San Francisco de Arezzo. Toscana, Italia.*

Der. Di Bondone, G. (1304-1306) *Fragmento del Regreso de Cristo a Jerusalén (Fresco) Capilla Scrovegni. Padua, Italia.*



51. Izq. Botero, F. (1954) *Paisaje de Fiasole (Acuarela sobre papel, 54 x 69 cm.)*

Der. Botero, F. (1954) *Paisaje urbano de Florencia (Óleo sobre tela, 115,5 x 149,9 cm.)*

## Regreso a Colombia (1952-1955)

*“Quiero ser un pintor original,  
no consiento en que se me clasifique con ninguna escuela”*

*- Fernando Botero, 1955.*

Para la consagración del estilo boteriano, uno de los aspectos más importantes fue la aparición y consolidación de la crítica moderna en el arte colombiano; crítica que hasta el momento estaba alienada por el arte nacionalista. En ese sentido, aparece como una

figura relevante en arte nacional la famosa escritora argentina Marta Traba, pionera en cambiar los elogios encogecidos al arte del país e inaugura una crítica objetiva, rigurosa y profesional. Traba sigue así de cerca los pasos de Fernando Botero. En palabras del pintor:

“Ella fue quién empezó a explicar, a crear una consciencia, una inquietud veraz de la pintura (...) movió el ambiente, pues se había creado un *establishment* del arte que era inamovible.” (p.57)

En este periodo de transición de las prácticas artísticas y teóricas en Colombia, Botero vuelve al país aún con un trabajo en proceso de consolidación de su propio estilo, hasta ahora un *mix* entre el renacimiento italiano, el muralismo mexicano y las prácticas locales.

En 1955, Botero expone de nuevo dando cuenta de su regreso con cuarenta obras hechas en Europa, inspiradas en los caballos de Paolo Ucello.



52. Ucello, P. (1456) Battaglia di San Romano (La batalla de San Romano) (Tríptico, temple al huevo sobre tabla, 180 x 316 cm.) Museo del Louvre Paris, Francia.



53. Izq. Arriba. Botero, F. (1953) *Caballos sobre la playa* (Óleo sobre tela, 108,6 x 146,7 cm.)

Cen. Arriba. Botero, F. (1954) *Caballos* (Óleo sobre tela, 95 x 127 cm.)

Der. Arriba. Botero, F. (1954) *Sin título* (Lápiz sobre papel)

Izq. Abajo. Botero, F. (1954) *Sin título* (Óleo sobre tela, 108,5 x 78,5 cm.)

Centro. Abajo. Botero, F. (1953) *Mujer peinándose* (Óleo sobre tela, 118 x 93,5 cm.) Colección Ministerio de Educación Nacional de Colombia.

Der. Abajo. Rivera, D. (1926) *Fragmento del Triunfo de la revolución*. México.

Esta producción, como sugiere Padilla (p.71) expone un distanciamiento de su pintura anterior con relación a la figura humana con formas más redondas, robustas y pesadas que dan la impresión de salirse del cuadro. Asimismo, menciona que, de los defectos más grandes y marcados de Botero, según algunos asistentes y comentaristas de esta exposición, fue la “premura” por consagrarse y la peligrosa rapidez con la que asimilaba las maneras de otros pintores, lo cual con frecuencia desvirtuaba el contenido de sus obras. De esta manera fue acusado por ser un artista inmaduro en cuya obra se podían detectar fácilmente sus influencias.

Aparte de las críticas y de sus claras referencias pictóricas, Botero quería dejar en evidencia el mayor aprendizaje que le dejó Europa “ir más allá del contenido y hacer pintura dónde los valores formales y cromáticos sobrepasaran el tema.” (Padilla, C. p.72) Tal intención del maestro antioqueño de reemplazar la emoción en la temática por la emoción del arte puro de la línea, del colorido de la composición como él decía, terminó por acreditarlo como el mejor colorista de la pintura contemporánea colombiana.

Para lograr lo comentado en el párrafo anterior, Botero se vio obligado a incorporar elementos más modernos, siendo así seducido por la obra de Alejandro Obregón (1920 – 1992) y su llamada “figuración fragmentada” heredada de Picasso y Braque. Esta marcada influencia fue confesada por Botero a Padilla y constatada en la composición de las formas y geometrías divididas en planos de colores, como se puede observar en las obras: Muchacho con gallo (1956), Toro caído (1956) y Experiencia sentimental (1956).





54. Izq. arriba. Obregón, A. (1983) Amanecer en los Andes (Mural)

Izq. centro. Obregón, A. (1920) Homenaje a Bolívar (Serigrafía sobre papel, 80 x 70 cm.)

Izq. abajo. Obregón, A. (sf.) Bodegón (Óleo sobre madera, 27 x 21 cm.)

### **Consagración: La consolidación del mundo Boteriano (1956)**

*“Todo lo que uno mira con interés de alguna manera se manifiesta en lo que uno hace”*

– Fernando Botero, 2009.

En 1956, Botero se instaló en México, interesado ahora por el “colorido popular” y ya no por un muralismo de precaria calidad. Encontró así la obra universalista que engrandecía el reconocimiento de las raíces, la voluptuosidad en los objetos y el color de Rufino Tamayo (1899 - 1991)

La revelación de este sincretismo de las formas de hacer y la aprehensión de las nuevas tendencias en la distorsión, magnificación y geometrización redonda de los objetos y de la figura humana se evidenció en su primera exposición individual en Washington.



55. Izq. Botero, F. (1957) *Mandolina sobre una silla (en rojo y azul)* (Óleo sobre tela, 119,5 x 94,5 cm.) Colección Banco de la República, Colombia.

*Cen. Botero, F. (1956) Naturaleza muerta con mandolina* (Óleo sobre tela, sd.)

*Der. Botero, F. (1957) Naturaleza muerta con guitarra y silla* (Óleo sobre tela, 120 x 95 cm.)

Esta presentación denota aun su gran influencia obregoniana tanto en el color como en las temáticas, más sin embargo tras su basta búsqueda de lo monumental ya se empieza a encontrar un lenguaje particular en la manera en que “él magnifica la forma de sus colosales bodegones hasta que parecen arquitectura.” (Padilla, C. p.94) En esta exposición además se observa ya un claro ejemplo de una práctica de remake latente de su propia obra, al realizar varias mandolinas.

Finalmente, y a modo de conclusión, el tan conocido estilo boteriano empieza a develarse tras desechar la fragmentación geométrica como método compositivo, y al buscar conferirle a la anatomía humana el peso que le había dado con anterioridad a los objetos en sus naturalezas muertas. Su obra está a la vez influenciada por la cerámica

popular de Ráquira, las cabezas olmecas y el arte precolombino de San Agustín. Esta nueva figuración desarrollada a partir de 1958 estaba acompañada de elementos que ya había resuelto; el cromatismo y el tratamiento espacial. Igualmente aparecieron elementos tales como una dramática frontalidad, expresiones intrigantes y dimensiones gigantescas dentro y fuera del lienzo. Nos encontramos así frente al comienzo del estilo característico y familiar de la obra de Botero. (Padilla, C. p. 101-109) De esta manera, la posterior producción consistió en una exploración de refinamiento de las formas y consolidación de una técnica, composición, simbología y temática. Y así, como lo diría el historiador y crítico de arte Álvaro Medina “Botero encuentra a Botero”, en la libertad de ser quien continua una tradición pictórica en la que el mismo se circunscribe y se da a la obligación de darle un cuerpo contemporáneo que da cabida a su visión de la pintura. Una pintura fuera de esquemas y significados impostados, sin pretensión más allá que la de mantener vivo el quehacer del pintor, con lo que renueva la tradición y no la emula.



56. Izq. Botero, F. (1959 - 1960) Autorretrato (Óleo sobre tela, 75 x 100 cm.)

Der. Botero, F. (1959) Autorretrato según Rembrandt (Óleo sobre tela, 42 x 62,2 cm.)

### Obras enmarcadas dentro de la práctica del remake

**Monalisa:** Monalisa (1959), Monalisa de 12 años (1959), Monalisa a los 13 años (1959), Monalisa (1959), Monalisa (1959), Monalisa de año y medio (1959), Monalisa (1961), Monalisa (1978) y La Gioconda (Monna Lisa) (1503 – 1519) de Leonardo Da Vinci.



**El niño de Vallecas:** El niño de Vallecas (1959), El niño de Vallecas (1959), El niño de Vallecas (1959), El niño de Vallecas (1959), El niño de Villegas (1959) y Retrato del bufón Francisco Lezscano, el niño de Vallecas (1643 – 1645) de Diego Velázquez.



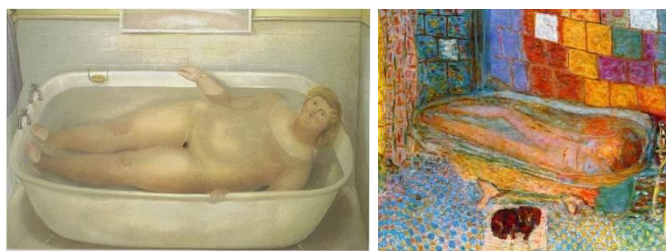
**El papa León X:** El papa León (Según Rafael) (1965) y León X y dos cardenales (1518 – 1519) de Rafael Sanzio.



**Adán y Eva:** Adán y Eva (1968) y Adán y Eva (Adam und Eva) (1507) de Alberto Durero.



**Homenaje a Bonnard:** Una serie de obras en el baño en referencia a Bonnard, destacando como remake la obra Homenaje a Bonnard (1972) y Desnudo en el baño y un pequeño perro (*Nude in the bath and small dog*) (1841 – 1846) de Pierre Bonnard.



**Alof de Vignancourt:** Alof de Vignancourt según Caravaggio (1974) – Retrato del gran maestre de la Orden de Malta Alof de Wignacourt (1607 – 1608) de Caravaggio.



**Los Duques de Urbino:** Federico da Montefeltro a Battista Sforza (Según Piero della Francesca) (1988) y Díptico de los Duques de Urbino (Ritratto di federico da Montefeltro e Battista Sforza) (1472) de Piero della Francesca.



**Mademoiselle Rivière:** Mademoiselle Rivière según Ingress (2001) y Mademoiselle Caroline Rivière (1806) de Dominique Ingres.



**El matrimonio Arnolfini:** El matrimonio Arnolfini según Van Eyck (1978, 1997 – 1999, 2006) y Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa (1434) de Jan Van Eyck.



**Referencias y/o Homenajes explícitas(os):** Ambrosio de Predis pintando a su mujer (1963), Homenaje a Zurbarán (1963), La mujer de Rubens (1963), El estudio de Sánchez Cotán (1963).



## **La pintura digital: Un medio idóneo para el remake**

La pintura digital se entiende como el uso de medios informáticos para la realización de obras artísticas y visuales con el uso de herramientas de software de edición y creación (Ejemplo: Adobe Photoshop, Krita) y hardware; periféricos hápticos que hacen la función análoga de la pintura tradicional, tales como lo son elementos digitalizadores como una tableta gráfica, lápiz digitalizador, etc. El uso de estos medios busca emular la acción de pintar y los resultados de la pintura tradicional.

Por lo anterior se excluyen de la definición de pintura digital prácticas informáticas como: la fotografía, el collage, el montaje, el retoque, producción de imágenes por IA, etc., ya que estas no tienen como fin alcanzar un valor pictórico a través del hecho de pintar como acto principal del trabajo creativo. Sin embargo, estas prácticas se desarrollan también en el medio digital, por lo cual son suplementarias al proceso de la pintura digital.

Es importante mencionar que el término de *pintura digital* es en sí mismo problemático debido a que proviene del contexto de la pintura tradicional y en términos de exactitud lingüística, existirían contradicciones en el uso de la palabra *pintura* que como bien se definía en un apartado anterior, refiere a “el uso de pigmentos aplicados sobre una superficie determinada a partir de una técnica específica con el fin de producir una imagen.”. Es claro que en el entorno digital ni el pigmento ni el soporte existen. Sin embargo, respecto a la inserción de estos nuevos medios en las prácticas artísticas, Bourriaud, N. (2007) nos dice lo siguiente:

“Las nociones de originalidad (estar en el origen de...) e incluso de creación (hacer a partir de la nada) se difuminan así lentamente en este nuevo paisaje cultural signado por las figuras del DJ y del programador, que tienen ambos la tarea de seleccionar objetos culturales e insertarlos dentro de contextos definidos. (...) Ya no se trata de hacer tabula rasa o crear a partir de un material virgen, sino de hallar un modo de inserción en los innumerables flujos de la producción. (...) La pregunta artística ya no es: ¿qué es lo nuevo que se puede hacer?, sino más bien: ¿qué se puede hacer con? (p.13)

Partiendo de lo anterior, es primordial situar el concepto de pintura digital en la actualidad y en las formas de producción cultural contemporáneas que, de acuerdo con Fried, M. (2010), “permite la multiplicidad de medios y su mezcla heterogénea, “técnica mixta”, sin la necesidad de permanecer sujeto a prácticas que legitiman un hacer a partir de la especificidad del medio y su autonomía como disciplina artística”.

La técnica pictórica digital se abre entonces como un medio circunscrito en lo que Dick Higgins en los años 70 refirió a la actividad artística en el medio digital como intermedia, debido a la multiplicidad de saberes necesarios para su práctica. O también es así por la denominación de la “e-image” definida por Jose Luis Brea (2010) para aquellas imágenes surgidas de la digitalización. Esta particularidad de la imagen digital hace necesario un planteamiento que defina las características de su medio. Xavier Berenguer (1997) citado por González, R. (2018), diría entonces que la pintura digital tiene tres características, especialización (inmaterialidad), ingravidez (intangibilidad) e interactividad (participación). Estas características se pueden agrupar en la

desmaterialización que el medio experimenta por su naturaleza de metadatos, en la construcción y reconstrucción de la obra. (p.167)

Por ende, la pintura digital poseerá una autonomía estética, creativa, procedural, y formal, en función de los efectos que produce el medio en el que se realiza, como lo expone Benjamin, W. (1936) en su tesis sobre la reproductibilidad técnica.

“La reproductibilidad técnica, esto es, la entrada de los dispositivos técnicos como mecanismos habituales de la producción y difusión cultural, no es sólo una mera repetición del objeto (en este caso la obra de arte) por otros medios más poderosos, sino que implica una transformación del mismo objeto y, con ello, de las categorías o conceptos con los cuales se comprende” (Cabot, M. 2007, p. 54-55)

La pintura digital será entonces una práctica “deslocalizada”, concebida por la instantaneidad y la maleabilidad de su desmaterialización, aspectos que llevan a la concepción de obras que por su naturaleza no pueden atribuírsele calificativos como los de original, único o autentico.

Esta práctica también obedece a las leyes del medio donde se desarrolla, a través de lenguajes (sistemas/software) que traducen las percepciones físicas del ser humano, hacia las variables binarias de la lógica computacional, por lo tanto, la pintura digital será de carácter discreto. Es decir que su unidad mínima se determinara en pixeles en lo referente a las dimensiones del lienzo y en bits en lo referente a la cantidad de colores reproducidos, que se expandirán a términos relacionados como: la resolución por pulgada (dpi), y profundidad de color (bits).

Por ello, la pintura digital se convierte en el producto del uso de nuevos medios y de la conversión a estos de los productos de los “viejos medios”, se trata pues, no de realizar pintura digital al estilo de un maestro o una vanguardia, sino de realizar una conversión de estos códigos pictóricos tradicionales a códigos admisibles en los medios digitales. (González, R. 2018)

Así entonces, la frontera ente lo digital y lo físico encuentra su límite en los anteriores aspectos; lo digital no tiene la posibilidad de transmutarse a su versión física, debido a que en el espacio digital no existen barreras teóricas que limiten el tamaño del lienzo y la cantidad de colores y en contraste en el mundo físico no son apreciables ni alcanzables ciertos colores, lo que se puede observar en la necesidad de tener dos lenguajes de color; RGB, para los sistemas computacionales y CMYK, para su conversión a su variante física, a través de la impresión. Concluimos así que la materialización en la impresión nunca podrá llegar a ser exacta a lo visto en una pantalla.

Lo dicho genera una disparidad en una misma obra, ya que se tendrían dos versiones de la imagen, siendo generalmente la versión física, la que deba adaptarse a la infinidad de posibilidades que puede dar el sistema digital. De la misma manera se puede trazar el paralelo entre la obra digital a partir de su versión codificada (bits) y su versión grafica (descodificada de manera visual), en ese sentido la obra digital se convierte en algo más cercana a ser pura información, y a través del software se reproduce de forma que sea perceptible para nuestros sentidos.

La pintura digital nos enfrenta entonces con la cuestión de la perdurabilidad. En el caso de la pintura tradicional se necesitan procesos de restauración y cuidado para la

preservación de esta. En la pintura digital, obviando lo referente al mantenimiento de la máquina y energía eléctrica necesaria para su reproducción, se tiene la necesidad de una intencionalidad para su extensión gráfica, haciendo indispensable la intervención de un ser para su aparición. En consecuencia, se presenta un fenómeno de intermitencia y efimeridad por su naturaleza entre bits y píxeles. Cabe decir que la pintura digital tiene la posibilidad -por su carácter de obra espacial bidimensional y ajena a una condición temporal- de presentarse en una versión física, y por ende, llegar a poseer las cualidades físicas de una pintura tradicional en lo referente al concepto de imagen.

Determinadas las particularidades de la pintura digital, podemos enumerar las consideraciones que presenta para la práctica de la pintura:

- Debido al carácter virtual del soporte no existe un contacto directo entre creador y obra, y existen requerimientos técnico-prácticos (aprendizaje del software) para poder dar aprovechamiento a las ventajas que la pintura digital ofrece.
- Las herramientas que nos ofrecen los software nos dan la capacidad de cambiar de color innumerables veces en un objeto, mover de lugar los objetos, pintar por medio de capas, mezclar colores meticulosamente, obtener un color con un clic, cambiar las dimensiones del lienzo y de los objetos en la pantalla, aplicar filtros de color, hacer selecciones específicas de lugares, borrar sin limitaciones, simular parcialmente el comportamiento de materiales pictóricos, hacer zoom sin limitación, cambiar el tamaños de los pinceles, existencia de infinidad de pinceles.
- Sin embargo, estas ventajas relativas que se tienen comparadas con los procesos en la pintura tradicional, pueden ser la causa de dificultades técnicas; la principal

- se puede resumir en la inevitable comparación con los acabados del medio tradicional que juegan con las limitantes visuales propias del ser humano que desaparecen en el uso de estas tecnologías, provocando en nuestros sentidos una hiperrealidad que termina por distorsionar nuestra percepción de las cosas.
- La limitante que existe debido a las diferencias entre la obra digital y su versión impresa reduce las posibilidades que ofrece el medio. En otras palabras, la traducción de la infinidad de posibilidades como la cantidad de píxeles y colores no es notoria ni apreciable en su conversión física.
  - Su falta de materialidad física genera que se note su planicie, lo que da una percepción de inverosimilitud en contraste con la pintura tradicional.
  - La acción de pintar digitalmente es indistinguible, puesto que así se tenga muchos pinceles, colores, tamaños en el entorno digital, en el mundo físico solo existe una tableta y un lápiz, condicionados a su tamaño y forma que no se representan en la sensación táctil.
  - En el espacio digital existe la posibilidad de tener un acercamiento con infinidad de imágenes, incluyendo las versiones virtuales de obras de arte, pudiendo tener un contacto directo con ellas.
  - Los conocimientos que se tengan en pintura tradicional no son todos aplicables ni traducibles a la pintura digital y viceversa. Por ejemplo, la mezcla de colores y la preparación de los materiales.

Por lo tanto, en la pintura digital, y en mayor medida si nuestra intención es realizar un practica del *remake* adecuada, debemos ser capaces de llegar a un nivel de

ilusionismo óptico y a una calidad táctil, por lo tanto, es menester que el pintor aplique con su criterio elecciones que contribuyen a ello, tales como:

- Uso de pinceles capaces de generar formas y ángulos
- Mantener una distancia de realización que nos permita trabajar sin afectar la pintura en general, el uso excesivo del *zoom* nos puede hacer caer en la necesidad de un detallismo casi absurdo que puede no ser determinante para la pintura
- Texturas digitales que simulen los elementos materiales de la práctica pictórica: lienzo, pintura y pincel.

En conclusión, el uso de la pintura digital nos ofrece una amplia gama de posibilidades para la construcción y reconstrucción de una imagen por la naturaleza propia del medio y contribuye a un quehacer más práctico del *remake*. Y en ese sentido

“Las imágenes tendrán mayor alcance y mayor cantidad de posibilidades de uso al ser reproducidas en medios “no tradicionales”, lo que nos permite plantear nuevas maneras de relacionarnos con las imágenes, y nos dan la posibilidad de adaptar las imágenes a otros contextos, apartándolas del aura que las coloca como obras intocables.” (Berger, J. 1972)

## Marco metodológico

### Paradigma, metodología y métodos

El paradigma investigativo es el eje principal para hacer referencia al marco metodológico del trabajo en cuestión. Refiere a las maneras de pensar o pautas para la investigación que pueden conducir al desarrollo de una teoría, lo que nos ayuda a optar por uno u otro enfoque y de este modo formular las preguntas y encaminarnos hacia la resolución de estas. Como también el comprender los fenómenos que encontramos para una mejor toma de decisiones en pro de aportar al campo investigativo y transformar la realidad si ese es el objetivo. (Ricoy, 2006)

PARADIGMA CUALITATIVO
<ul style="list-style-type: none"> <li>① Aboga por el empleo de los métodos cualitativos.</li> <li>② Fenomenologismo (comprensión), interesado en comprender la conducta humana desde el propio marco de referencia del que actúa.</li> <li>③ Observación naturalista y sin control.</li> <li>④ Subjetivo.</li> <li>⑤ Próximo a los datos con perspectiva desde dentro.</li> <li>⑥ Fundamentado en la realidad, orientado a los descubrimientos, exploratorio, expansionista, descriptivo-interpretativo e inductivo.</li> <li>⑦ Orientado al proceso.</li> <li>⑧ Válido a partir de datos reales, ricos y profundos. Asume una realidad dinámica y cambiante.</li> <li>⑨ No generalizable, se queda en estudio de casos aislados.</li> <li>⑩ Holista, tiene en cuenta los diferentes elementos.</li> </ul>

Tabla 1. Tomado de Ricoy (2006, p. 4)

Interpretativo	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Comprender</li> <li>•Interpretar</li> <li>•Compartir la comprensión de forma mutua y participativa.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Constructiva</li> <li>•Múltiple</li> <li>•Holística</li> <li>•Divergente</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Interrelacional, influida por factores subjetivos.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Limitada por el contexto y el tiempo.</li> <li>•Hipótesis de trabajo</li> <li>•Afirmaciones ideográficas.</li> <li>•Inductiva</li> <li>•Cualitativa</li> <li>•Centrada en las diferencias.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Interactiva</li> <li>•Feed-back</li> <li>•Prospectiva</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Tiene en cuenta los valores porque influyen en la solución del problema, la teoría, el método y el análisis realizado.</li> </ul>
----------------	--	---	---	---	--	---

Tabla 2. Tomado de Koetting (1984, p. 296)

En este sentido, el paradigma en el que se sitúa la presente investigación corresponde al paradigma cualitativo (interpretativo) enmarcado en las ideas que presentan los autores Ricoy y Koetting, (Tabla 1 y 2) ya que se tiene la pretensión y el interés de comprender la práctica del *remake* desde una mirada pictórica interpretándola desde mis saberes y haceres plásticos. De forma epistemológica se accede al conocimiento a partir del proceso creativo del artista Fernando Botero primeramente, otros referentes que se adscriben a la práctica del *remake*, y adicionalmente a partir de la intervención e interpretación subjetiva propia del concepto sobre la obra en torno al *remake* que se realizó en este trabajo. El propósito responde al carácter inductivo y al enfoque centrado en las diferencias, en cuanto a que se busca sistematizar el *remake* en función de la observación y la práctica de este. Su explicación se da por medio de la relación dialéctica entre el concepto subjetivo teórico de *remake* con la obra pictórica existente de grandes artistas a modo de *feed-back*. Finalmente, su axiología responde a valores estéticos por la naturaleza pictórica de la investigación y propone una forma de estructura que categoriza de forma teórica y argumentada al *remake* en práctica y ejemplos visuales que dan cuenta de los procesos de construcción de la imagen.

Partiendo de lo anterior, de manera jerárquica, se encuentra la metodología a emplear, con la definición teórica de algunos autores con el fin de explicar la pertinencia conceptual en la presente investigación. En primer lugar, Marín Viadel (2017) nos dice que:

“uno de los principales rasgos distintivos de la investigación académica es la claridad con las que se establecen de manera explícita, la metodología, como las

técnicas e instrumentos de investigación Cualquier tema podría ser investigado con cualquier metodología. Cada enfoque metodológico proporcionara unos resultados y conclusiones que serán diferentes con los que se podrían obtener con otras metodologías o con otras técnicas o instrumentos de investigación.” (p.34)

En paralelo la doctora en Ciencias de la Educación Martha Lucia Barriga (2011) menciona que en cuanto a metodologías de investigación nos referimos, en la contemporaneidad, al educador artístico-artista-investigador universitario que emprende la creación de su obra, el cual tiene todo un abanico de opciones metodológicas a su disposición. Bien puede utilizar su propio método único y personal; o tomar uno o más de los tradicionales y no tradicionales; o diseñar todo un coctel metodológico (mezclando unos y otros) según necesidad, y pertinencia. En una palabra, puede ser multi-metódico y ecléctico, si es el caso. (p.319)

De este modo, para esta investigación en concreto la metodología escogida es una metodología visual y artística; a modo de mestizaje metodológico entre e la *I+C*, *IBI* y la *a/r/tografía visual*. Para su comprensión Marin Viadel (2017) postula que en la investigación basada en imágenes (IBI) y los métodos visuales: La contribución más importante serán imágenes visuales (dibujos, fotografías, vídeos, mapas etc.) que muestran, describen, clasifican, comparan, interpretan o explican el tema de investigación. Estas imágenes pueden ser hechas tanto por el investigador como por las personas implicadas en la investigación y así mismo no pone un énfasis especial en las cualidades artísticas de las imágenes. En ese sentido, la denominación de investigación basada en imágenes se utiliza en este proyecto ya que se hace uso de una amplia gama de

imágenes como parte fundamental del proceso de indagación y a la vez se investiga haciendo imágenes.

En relación con la a/r/tografía visual, llamada así cuando está centrada en las artes visuales, Ricardo Marín Viadel (2017) nos explica que:

“Es un acróstico en inglés (*a/r/tography*), dónde sus tres primeras letras corresponden a la palabra artista (artista), investigador (*researcher*), y profesor (*teacher*). El rasgo metodológico que la define es el equilibrio coherente entre las tres dimensiones que se mencionan en su denominación: es una investigación en la que el investigador actúa instintivamente como docente y como artista. Los tres componentes, investigación educación y creación artística están fundamentados en las tres categorías aristotélicas: la teoría, la praxis y la poiesis. Estas tres dimensiones no apuntan hacia objetivos diferentes, sino que por el contrario se integran buscando las zonas intermedias entre cada una de ellas.” (p.40)

La a/r/tografía es relevante en este trabajo, por el gran hallazgo metodológico que sugiere en relación con:

“la simbiosis entre la creación artística personal y la actividad docente como profesor de arte, actividades que antes de esta metodología debían hacerse por separado (...) Una de las ideas más atractivas de la artografía es que la función de hacer arte, la de enseñar arte y la de investigar sobre educación pueden desarrollarse al unísono.” (2017, p.43)

En concordancia a lo mencionado anteriormente, esta investigación se nutre de la revisión histórica de obras de arte universales y la obra de Fernando Botero, la

comparación visual entre estas en relación con la práctica del *remake*, y la producción pictórica digital realizada a partir de la definición y categorización del *remake*. Para posteriormente analizar qué tipo de conocimiento se construye en el proceso en los procesos creativos de construcción de una imagen visual en función del *remake* y como este conocimiento se podría enseñar. De manera que se cumple en cierta medida el rol de artista-investigador-docente, debido al carácter teórico-práctico que se propone para la práctica del *remake*.

### **Producción de obra pictórica digital**

Partiendo de la definición de *remake*, los tres aspectos clave para realizar una imagen y las categorías emergentes de *remake* y tomando como base una pequeña selección de la obra de Fernando Botero -algunas obras pertenecientes a la colección del Museo Botero de Bogotá y la exposición del Banco de Bogotá en homenaje a el artista realizada en 2023-, la pretensión de la obra propuesta con este trabajo se dirigió a dar uso, materialidad, y comprensión al *remake* por medio de la creación pictórica digital.

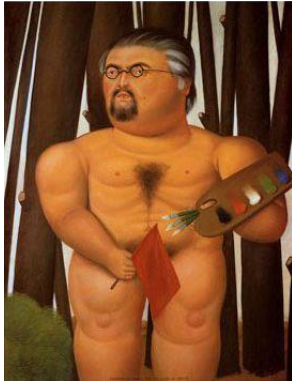
Así entonces se realizó una serie de bocetos y de pinturas digitales para aproximarme al estilo y forma característicos de Fernando Botero, reflexionar acerca de su temática y tratar de comprender que sucedía con las obras reversionadas por mí en tanto a la comparativa con su original. Cada imagen creada en esta investigación corresponde a una categoría de *remake* asociada a una pintura del artista colombiano en cuestión.

A partir de la noción de exégesis postulada por Barriga (2011) se realizaron “comentarios visuales” que han buscado ejemplificar cada una de las categorías propuestas a través de mi lectura personal y conocimiento técnico de las obras de Botero mediante el uso de la práctica del *remake*. En ese sentido, Barriga entiende la exégesis como:

“una oportunidad para: explicar la(s) obra(s), y cómo llegó(aron) a existir; ofrecer una explicación adicional y más completa de la obra y de las ideas para informar los procesos utilizados en la producción de ellos. Por último, significa que en la exégesis se puede situar las obras de arte en su contexto, o en las circunstancias que le rodean.” (p. 11)

En primera instancia del proceso de elaboración de las obras se realizaron bocetos *remake* con el fin de entrar en la cosmovisión del universo artístico boteriano. Para la realización de estos se hizo uso de la aplicación *Krita* en una *tablet*. De manera técnica, se trató de realizar por medio de los pinceles que ofrece la aplicación un estilo gráfico en blanco y negro semejante al grafito. La razón por la que se realizó de esta manera es porque mediante el trabajo de observación de las obras expuestas del pintor colombiano Fernando Botero en el Museo Botero de Bogotá, encontré que el artista realizaba sus bocetos con elementos como lápiz, tiza, sanguina sobre papel.

En los bocetos que realicé a partir de las obras de Botero, el objetivo general que se buscaba era destacar el contraste entre temática y estilo en sus obras. Se trataba de explorar qué sucede al dibujar a mi manera los temas que trató el artista: la violencia, lo grotesco, lo corpóreo y la conversión de lo cotidiano a lo monumental.



Como primera obra seleccionada se encuentra el *Autorretrato* de Botero con bandera (sf), que en palabras del historiador Álvaro Medina (2023) muestra a “el pintor sin nada que ocultar ante la historia, porque se alimenta de la historia que desfila ante sus ojos y el relata como testigo.” En la *Ilustración 1* busqué por medio de una figuración más cercana a las proporciones reales del cuerpo humano, mostrar al artista en su forma más carnal e indagar sobre la psicología del autor al dejar salir a la luz el narcisismo del genio creativo, retratándose a modo de Adán como primer hombre o artista. En este caso, nos situamos en nuestro contexto de país, en dónde Botero es pionero en hacer internacional el arte colombiano. Se toma como un ejercicio de representación e indagación temática.



57. *Ilustración 1. Elaboración propia*



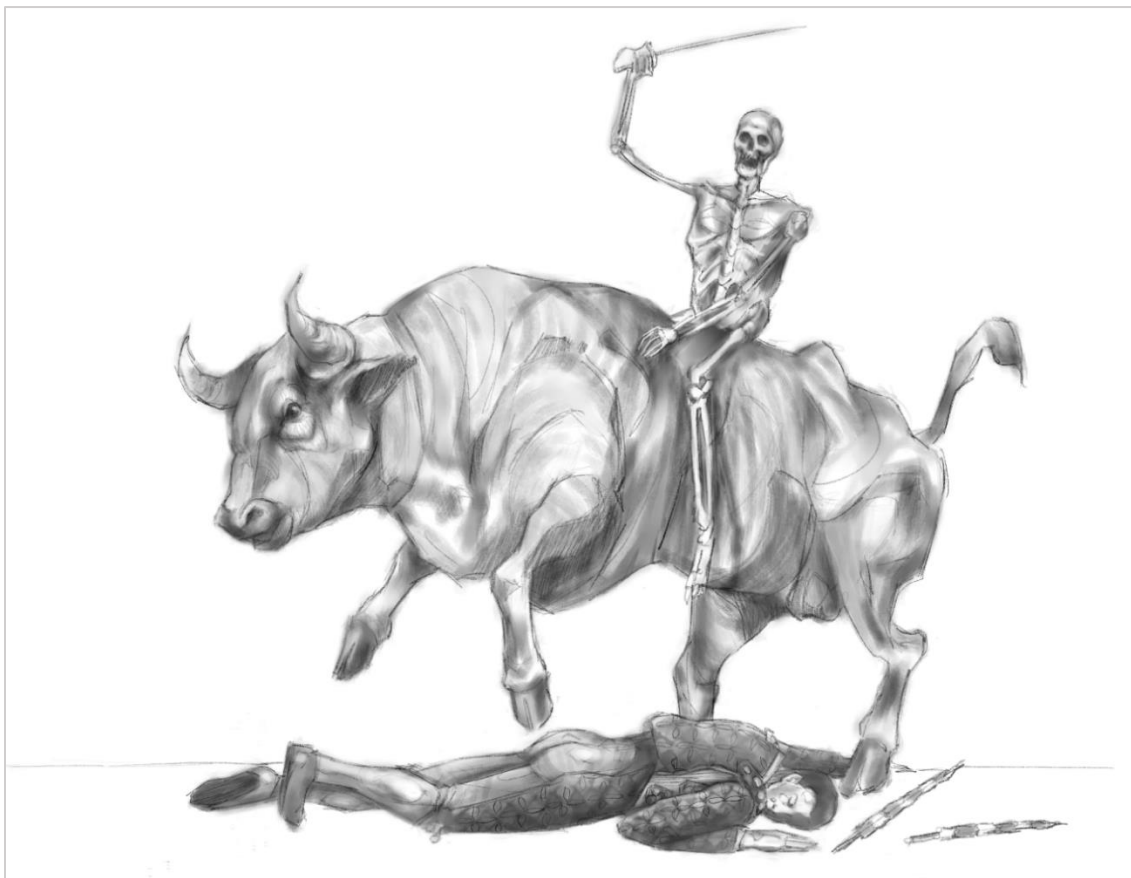
La siguiente obra *La muerte tocando guitarra* (1980). Esta acuarela puede interpretarse como una metáfora en dónde una canción es como la vida de una persona, y la muerte está tocándola de inicio a fin. El estilo Boteriano ayuda a darle un sentido menos trágico a la angustia que puede generar la muerte. En la *Ilustración 2* pretendo entonces, hacer una clara referencia espacial compositiva y figurativa al volumen del esqueleto, pero versionándolo de una forma más realista que remarque la “deformidad” corporal. Este ejercicio me ayudó a pensar como conservar los valores clásicos de un artista sin copiarlo



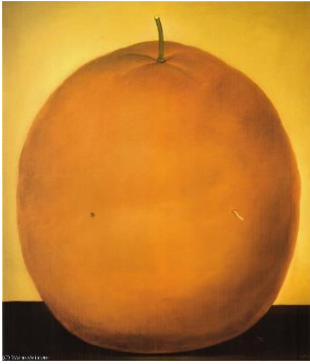
58. *Ilustración 2. Elaboración propia*



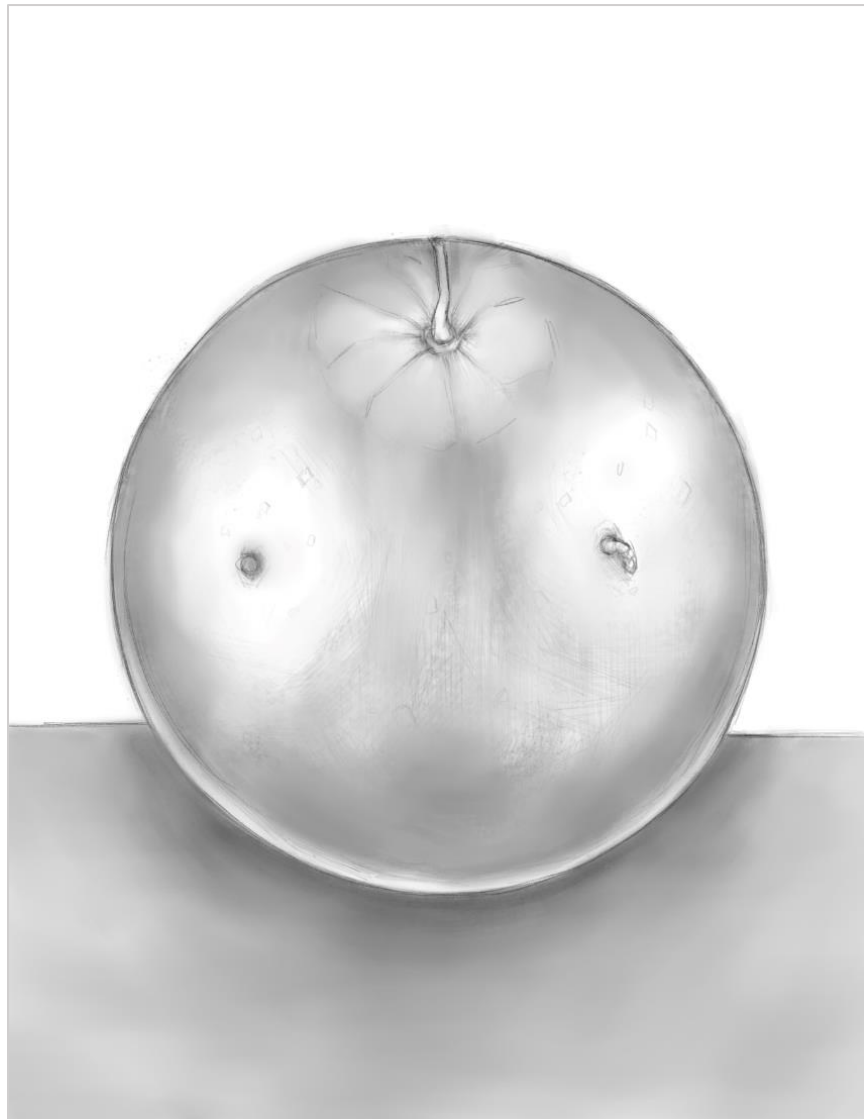
La tercera obra *La Muerte de Ramón Torres* (1986), “es un cuadro con poco color y mucha muerte porque es precisamente la parca la que cabalga un toro con rostro de hombre que pasa por encima de un torero muerto. Lo hace triunfante, porque ha logrado escapar de las garras de la muerte, a la que saca a paseo. Parece una representación del mismísimo Botero que dejó esta vida, pero ahora cabalga victorioso en los lomos de la inmortalidad.” (Toro, J. 2023) En la *Ilustración 3* quiero realzar la violencia y la muerte que la imagen original disfraza de manera un tanto poética, como un hecho evidentemente trágico. Al dotársele de una estética diferente puede tener una lectura más cercana a la realidad, más allá de la ficción de la imagen. Esta obra es una práctica parecida a los dos ejemplos anteriores.



59. Ilustración 3. Elaboración propia



Sobre *La naranja* (1977) Botero entrevistado por Colprensa dice: “Mi interés fundamental es pintar una naranja más naranja, que sea todas las naranjas, el resumen de todas. No pinto manzanas. Las frutas auténticas del trópico son las naranjas y las bananas. Las manzanas son para los snobs.” (2023) En *La ilustración 4* se quería exponer como al hacer un objeto real manteniendo la composición se llega a una imagen considerada posiblemente como poco interesante, a diferencia de la de Botero que es un juego de colores, formas y proporciones que dan un nuevo significado a una simple fruta.

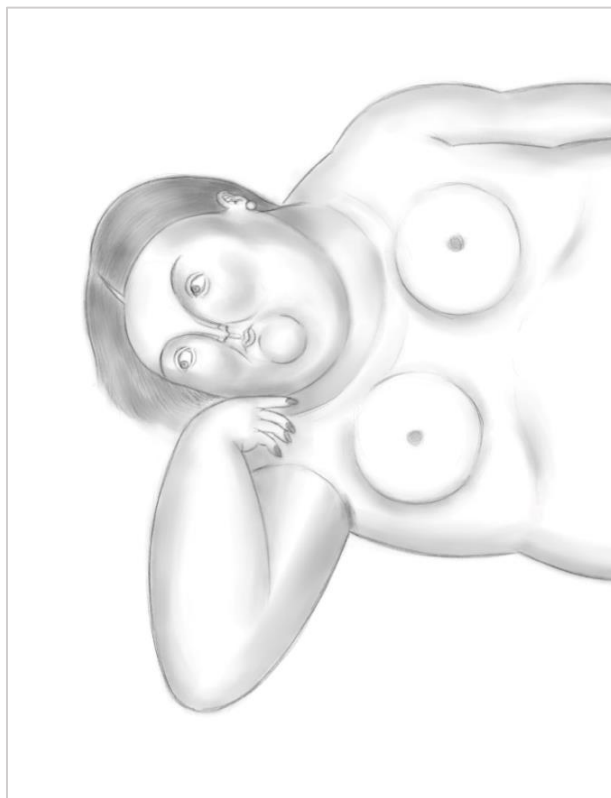


60. Ilustración 4. Elaboración propia

Lo bocetos posteriores corresponden a una indagación de aplicabilidad del estilo de Fernando Botero dentro de mis capacidades, interpretación y adaptación técnica a obras de otros artistas seleccionados también en la colección de diferentes artistas internacionales del Museo Botero de Bogotá.



*La Ilustración 5* hace referencia a la obra *Cabeza y hombros de una joven* (1990) de Lucian Freud, correspondiente a una serie de 51 grabados del artista británico. “Los desnudos son los trabajos más subversivos y turbadores del artista. Son figuras que se muestran reclinadas en un sofá, en la cama o incluso en el mismo suelo, en estado de introspección, a veces durmiendo y siempre relajados, quizá por justificar un estado despiadadamente natural en el que los genitales ocupan el centro de la composición. Normalmente son poses y puntos de vista singulares, casi torturados por el verismo de la desnudez.” (Del Mar, M. 2010) Con este dibujo que realicé se buscaba cambiar el sentido repulsivo que puede generar el observar la carne, a una imagen “pintoresca” que no envejece.



*61. Ilustración 5. Elaboración propia*



*Estudio de un niño* (1960) de Francis Bacon, es una indagación que en palabras del artista esta direccionada a la fuerza expresiva pictórica “la simplificación, distorsión y modificación de formas naturales son modos de llegar a la máxima expresividad de la forma” (Tole, M. 2016) *La ilustración 6*, es el antepenúltimo remake, se hizo con la intención de dar una figuración no abstracta y matizar este retrato en el mundo “ingenuo” de Botero. Presentó un reto en tanto fue tomar una obra de un cuerpo distorsionado y transformarlo en una figura con forma a la manera de hacer de otro artista. Por lo que lo que tuvo que prestarse mayor atención al estilo y gestualidad de los rostros y los cuerpos con volumen de Botero.



62. Ilustración 6. Elaboración propia



La última obra refiere a una de las primeras obras de Botero *Payasos* (1959) de la colección del Banco de Bogotá, dónde el artista colombiano empezaba la búsqueda de su estilo particular con el expresionismo. A modo de actualización y compresión de la línea, el volumen y la forma realicé la ilustración 7.



63. Ilustración 7. Elaboración propia

## **Pinturas digitales**

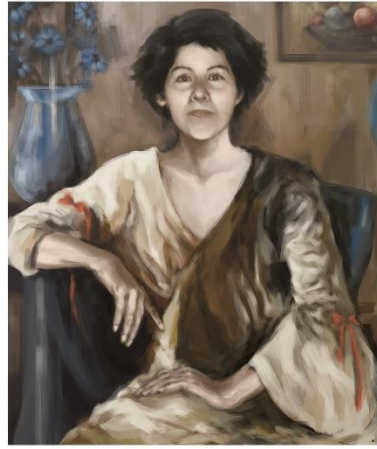
A continuación, veremos una serie de imágenes que corresponden a la práctica del *remake* en relación a las categorías de remake planteadas en la presente investigación y la obra de Fernando Botero. Cada una de ellas remarca los aspectos que defienden las categorías con el fin de hacerlas explícitas y ser una ejemplificación visual en un contexto pictórico digital.

### **Remake versionado**

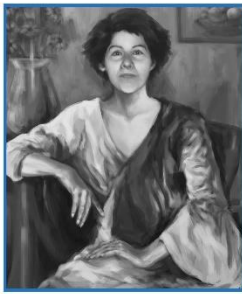
#### **Homenaje a Perla (2024) (Permanece ATV, ASA)**

*Homenaje a Perla* (2024) es una versión de la obra *Retrato a Gloria* (1956) de Botero, en la cual se mantienen los elementos simbólicos y compositivos principales de la obra original y se adaptan a las formas de hacer del nuevo autor. En este caso se relacionó al personaje que Botero retrató; una mujer típica de la época, realizada con una gama de colores cálidos y una figuración un tanto geométrica influenciada por Obregón, con la reproducción de un modelo diferente, mi mamá, a modo de tributo. La manera en que se realizó esta imagen fue a partir de la observación detallada de la obra mencionada, referencias fotográficas con una estructura semejante a la disposición del personaje de la pintura y el uso de la técnica digital pictórica queriendo simular al óleo. Gracias al medio pictórico y aún más al medio pictórico digital se tiene la posibilidad de generar una imagen que guarde en mayor medida los elementos de la original, sin estar sometida a la disponibilidad de recursos materiales para alcanzar este fin como sucede en el medio fotográfico. Tal afirmación puede comprenderse, por ejemplo, cuando se trata de versionar una pintura en fotografía, la falta de recursos escenográficos podría impedir que

se logre el parecido con la original; en cambio en la pintura digital prácticamente puede colocarse cualquier elemento, quitarlo, ponerlo, cambiarle el color, etc. las veces que se requieran para hacer una versión semejante a la referencia. Por otra parte se puede decir que esta forma de remake es adecuada para aprender sobre aspectos compositivos en una obra y a la vez permite ejercitar la forma de hacer propia del artista que adapta la manera de hacer del autor original a quien se hace alusión en el remake.



- Técnico
- Visual
- Simbólico





64. Homenaje a Perla (2024) Elaboración propia

## **Remake técnico pictórico**

### **Autorretrato Boteriano (2024) (Permanece ATP)**

Para la obra *Autorretrato Boteriano* (2024) se tomó como punto de partida toda la producción de bocetos anteriormente presentados para tener un acercamiento al modo de hacer en cuanto a las formas y el volumen de Botero, siendo este un ejercicio de observación detallado para comprender la gestualidad y composición de cómo dibujaba y disponía cada elemento en la obra el pintor antioqueño. Además, como forma de orientación temporal para la creación de la atmosfera: vestimenta y personajes, se escogieron algunas referencias clave: *Perros* (1966), *Hombre fumando* (1986), y *Autorretrato con traje de Velázquez* (1986) para el concepto de autorretrato que se buscaba efectuar; un hombre de los años 40 con su perro (tema seleccionado en relación con lo que Botero solía pintar y que a su vez da impresión de que pudiese ser una obra hecha por él.) De este modo, escogí una fotografía mía y de mi perro para la caracterización del autorretrato. Por último, se trató de realizar una técnica similar al óleo, con la precisión en los contornos y el detalle que Botero empleaba en sus figuraciones a través de técnica digital.

Este tipo de remake tiene como objetivo realizar las obras a la manera del artista de referencia, por lo tanto, en este método se puede conocer el lenguaje pictórico y conceptual del artista de elección, a la par de introducirse en el proceso creativo de cómo iniciar una obra que no se vale únicamente de saber copiar, sino que obliga a que se tenga una verdadera aproximación y apropiación lingüística y práctico-metódica.



■ Técnico





65. Autorretrato Boteriano (2014) Elaboración propia

## **Remake visual**

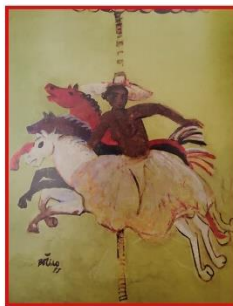
### **Mujer en carrusel homenaje a botero 55' (2024) (Permanece ATV)**

*Mujer en carrusel homenaje a Botero 55'* (2024) es un *remake* de la obra *Sin título* (1955) de Fernando Botero, obra que refleja algunos de los intereses temáticos iniciales que tenía el artista, como lo era la representación figurativa de la cultura colombiana, pero con un estilo primitivista explorando las formas de hacer de las vanguardias latinoamericanas de ese entonces. En mi realización, el objetivo principal era mantener la composición general del cuadro, y aprovechar aun así la libertad creativa en cuanto a técnica y mensaje. De esa manera se maneja un estilo más cercano al realismo figurativo, y se busca realzar el mensaje conceptual que interpreté del original; como lo es el símbolo de empoderamiento de las etnias frente a la liberación de las industrias, al mantener al personaje de manera centrada en primer plano, pero viéndose, ya no de una manera decorativa y difusa, sino como la verdadera protagonista de la escena.

Este *remake* ayuda a entender la influencia del estilo visual de una obra, pensando en que la manera en que se representa algo no es arbitrario. Por lo que un estilo puede cambiar el sentido de lo que se trata de decir cómo se observó en los bocetos iniciales de este apartado de creación pictórico digital, por lo tanto el hacer el ejercicio práctico e investigativo de conocer variedad de estilos amplía nuestro vocabulario visual y nos permite ser capaces de adaptar y dar un mensaje de una manera más idónea.



- Técnico
- Visual
- Simbólico





66. *Mujer en carrusel homenaje a botero 55' (2024) Elaboración propia*

## **Remake técnico visual**

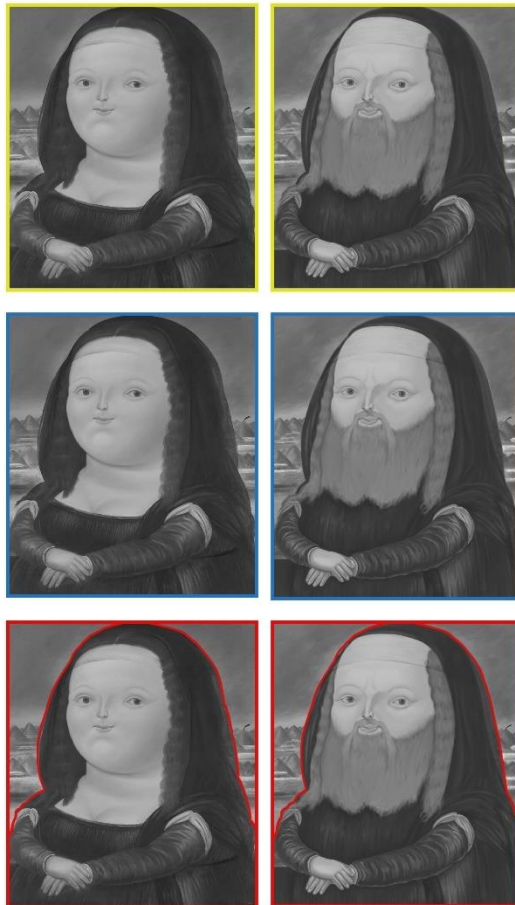
### **Monalisa homenaje a Botero 78' (2024) (Permanece ATP, ATV)**

*Monalisa homenaje a Botero 78' (2024)* tiene como pretensión darle un nuevo sentido simbólico a la tan famosa obra del artista colombiano *Monalisa* (1978), la cual, no está de menos mencionar es un *remake* versionado de *La Gioconda* (1797) de Leonardo Da Vinci. Con esta imagen se buscó hacer un comentario jocoso y generar una referencia al autor de la pintura (Da Vinci) considerando una de las tantas interpretaciones de la obra original sobre el carácter ambiguo del género del personaje retratado (Monna Lisa).

Este *remake* favorece el aprendizaje tanto técnico como semántico, permitiendo la resignificación y subversión del contenido de una obra sin llegar a ser tan solo una versión referente al estilo pictórico del artista. Adicionalmente, esta forma de *remake* da cabida a la posibilidad de generación de obras que mantienen los valores estéticos del pintor pero con valores conceptuales del re-realizador; análogamente a lo que sucede con la IA con la simulación de voces de cantantes famosos en canciones inéditas o no propias.



- Técnico
- Visual
- Simbólico





67. *Monalisa homenaje a Botero 78' (2024) Elaboración propia*

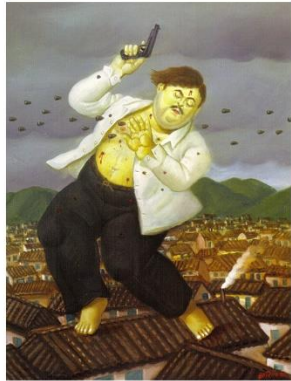
## **Remake simbólico (Deconstrucción)**

### **Pablo Escobar vive (2024) (Permanece ASA)**

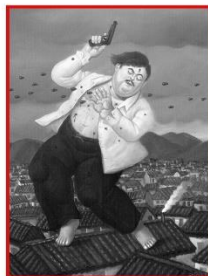
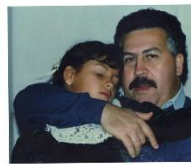
*Pablo Escobar vive* (2024) se realizó por medio de la pintura digital haciendo uso de un estilo figurativo realista con alusión al óleo en la pintura tradicional, empleando también la fotografía como referente visual. Así entonces, se tomaron como referencias directas las obras *La muerte de Pablo Escobar* (1999), *Pablo Escobar muerto* (2006), fotografías de Pablo Escobar y la arquitectura de la región antioqueña sumada a la cordillera de los Andes. Entre las dos obras anteriormente mencionadas de Botero, se sugiere así una composición que busca estar en el medio de estas pinturas, siendo así el momento narrativo en dónde el personaje está casi muerto. Estas obras Botero las realizó con su reconocido estilo monumental a modo de denuncia frente a la violencia en Colombia y son un reflejo de la magnitud de la tragedia sucedida en el país a manos del famoso narcotraficante.

Mi obra a su vez funciona como una respuesta contemporánea a lo propuesto conceptualmente por el artista antioqueño queriendo enunciar como Pablo Escobar se convirtió en un referente simbólico entendido como un mártir, no solo para el contexto criminal sino también para la idiosincrasia colombiana. Su muerte trascendió mundialmente. La disposición de Escobar establece una mirada intencional con el observador, imponiendo presencia como el capo criminal del que la historia da cuenta. Su cuerpo herido refleja el momento antes de su muerte, sin embargo, a su vez devela imbatibilidad metafórica.

Es el *remake* al que se refiere coloquialmente en la producción contemporánea.



■ Técnico  
■ Visual  
■ Simbólico





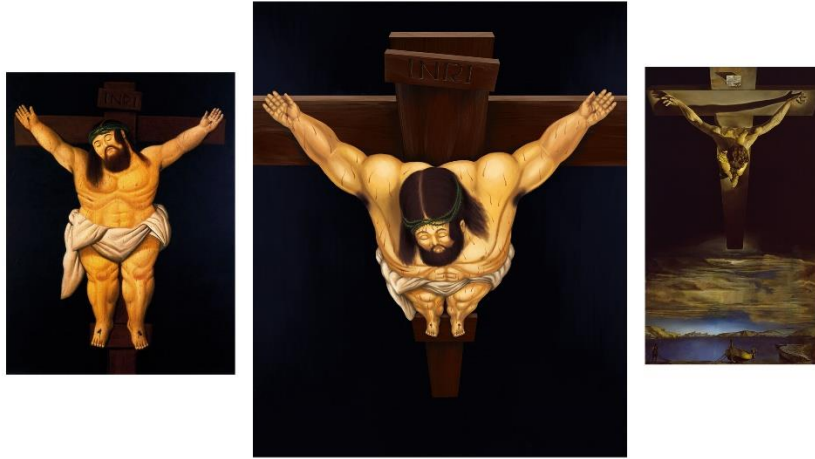
68. Pablo Escobar vive (2024) Elaboración propia

## **Remake técnico simbólico**

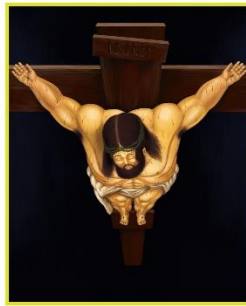
### **Jesucristo homenaje a Botero 00´ (2024) (Permanece ATP, ASA)**

Botero como uno de los mayores exponentes del *remake*, también realizó la versión de obras populares con temática religiosa, en este caso hace a *Cristo* (2000), el Jesús crucificado representado de la forma más arquetípica. En mi obra *Jesucristo homenaje a Botero 00´* (2024) quiero usar este tópico, por ser también uno de los más populares en la obra del artista de referencia, conservar los valores distintivos de la pasión de Cristo, y a su vez, en contraste con la obra mencionada, agregarle valores no arquetípicos como el uso de la perspectiva, elemento que el pintor colombiano no usaría. La perspectiva en este caso está adoptada de la composición del *Cristo de San Juan de la Cruz* (1951) de Salvador Dalí.

En congruencia, este *remake* es propicio para contrastar los diferentes modos de componer una obra aunado a la apropiación de la técnica, en función de crear nuevas composiciones. Reconociendo la importancia de la composición en tanto a ser un símbolo en sí mismo y su efecto en la percepción final de la obra. Por otro lado, potencia la creatividad, pero no en un terreno baldío sino a través de la guía de una obra ya consolidada.



- Técnico
- Visual
- Simbólico





69. Jesucristo homenaje a Botero 00' (2024) Elaboración propia

A modo de conclusión sobre la practica pictórica digital efectuada con la elaboración de estas obras, se encuentra que:

<b>Categorías del remake</b>	<b>Conclusiones</b>
Remake versionado	Ayuda al aprendizaje compositivo de una obra y la consolidación de un estilo pictórico propio.
Remake técnico pictórico	Favorece la aprehensión de un lenguaje pictórico, práctico y conceptual del artista del que se hace referencia.
Remake visual	Posibilita comprender la influencia y la importancia del estilo pictórico de una obra en lo que busca comunicar.
Remake técnico visual	Facilita la apropiación de una estética pictórica para la subversión del contenido de una obra.
Remake simbólico	Permite la dialéctica entre la obra original y el remake.
Remake técnico simbólico	Propicia el entendimiento la semiótica de la composición de una obra.

En tanto a las categorías: *Remake reconstruido (Obra original)* y *Copia*, no se realizaron debido a que la primera mencionada refiere a la construcción original de una imagen que puede tener una influencia pictórica, más sin embargo si no responde a uno de los tres aspectos que componen las categorías de manera explícita, no existirá referencia directa para considerarla remake; y la segunda tampoco se realizó por la falta de sentido práctico y conceptual, puesto que su aproximación no es un acercamiento crítico ni proporciona nuevos conocimientos en comparación con los otros tipos de remake en tanto a los procesos creativos y la práctica del remake, sin contar en que podría entenderse como plagio. Adicionalmente estas dos categorías son los extremos consecuentes de la tabla de los tres aspectos considerados para definir las categorías de *remake* -el *remake reconstruido* no considera ninguno de los aspectos y la *copia* los considera todos- y por definición generan un menor acercamiento a la práctica del *remake*.

### **Reflexiones pedagógicas del remake**

*“El arte no es discurso, es acto. De esta manera,  
la investigación en arte implica un hacer”*

*- Martha Lucia Barriga, 2011.*

A partir de la creación y reflexión artística que se realizó proponiendo a la práctica del *remake* como una forma generadora y de apropiación de conocimiento en pintura e historia del arte, y también como fuente de creatividad. Se plantea entonces una reflexión pedagógica del proceso creativo desarrollado, con el fin de que sea un insumo

para la concepción de un contenido temático y metodológico de un taller de remake. Este en función de propiciar el aprendizaje teórico-práctico de la enseñanza de las artes en relación con el *remake* para una posterior aplicación en mi quehacer docente.

Para ello la metodología escogida en esta investigación (I+C, IBI y A/r/tografía visual), nos establece una primera guía, en el sentido que considera las condiciones históricas y sociales específicas de cada artista, de cada proceso y de cada objeto artístico. (Barriga, M. 2011) Y a su vez se consideran los siguientes puntos, de la mano de esta autora, que el “taller” busca como objetivos educativos.

- Crear condiciones para el cuestionamiento sobre asociaciones ya adoptadas como verdaderas y el surgimiento de nuevas combinaciones, que son el resultado de aprehensiones previas.
- Desarrollar formas de construcción artística a partir de la creatividad, valores resignificados por parte del autor y la diversidad de valores sociales de la sociedad.
- Priorizar el trabajo a partir del proceso de creación pictórico, entendiéndolo como un ciclo de resolución de problemas seleccionando las circunstancias más apropiadas, y probando diversas posibilidades.

Ahora bien, para la propuesta de taller de remake que se plantea, se establece como fuente de indagación el concepto de anacronismo, puesto que proporciona un terreno fértil para el ejercicio de una dialéctica que produzca un pensamiento crítico que ponga en contraste diferentes contextos y así mismo ofrezca una perspectiva más amplia, tal como lo menciona el profesor Mena, citando a Bal, M. (2009) “Si una cultura quiere

incorporar por completo cambios constructivos que permitan desarrollar su potencial de cambio, es fundamental que no elimine sus recuerdos, las huellas de su problemático pasado” (p.291)

Para entender el concepto de anacronismo el profesor Dimo García en *El anacronismo como dispositivo de creación y de elaboración de didácticas del hacer en pintura* – no publicado, lo define en principio como “un desfase temporal que se produce cuando determinados fenómenos visuales generan sentido en un tiempo diferente al de su aparición inicial”, posteriormente plantea el anacronismo como un anacronismo productivo, entendido como “un dispositivo de creación artística que permite acopiar los procesos de apropiación, de recuperación, de recreación y de actualización de signos del pasado que pueden identificarse en obras actuales.” Y adicionalmente nos dice que

“Consideramos así el anacronismo no solo para referirnos a formas históricas de proceder en el espacio pictórico o artístico, sino también para definir y actualizar maneras de expresión, de imaginarios y de conceptos que pertenecen a un acervo cultural común. No solo en las prácticas artísticas sino también en determinadas formas de enseñanza del arte, el conocimiento de las tradiciones de creación de imágenes resulta indispensable para una práctica artística que busca aportar al entendimiento en torno a la variedad de recursos que tenemos a disposición los creadores de imágenes.” (p. 14)

Partiendo de lo anterior, para la creación contemporánea y en el caso que nos atañe, el estudio anacrónico de la historia del arte nos sitúa en un terreno fértil de cuestionamiento para la producción y re-versión de imágenes, en tanto a la técnica,

composición y semiótica de prácticas pictóricas tradicionales que en la época actual ya no tienen tanta relevancia y uso -como se expuso en el presente trabajo- y son idóneas para la revisión y renovación, como un objetivo didáctico para el artista-docente de artes.

En ese sentido, es de mayor importancia apropiarse y ver lo anacrónico como un dispositivo didáctico en tanto a las posibilidades de preservar el desarrollo atemporal por medio de recrearlas aseguran un aprendizaje integral, así como lo demostró Mena, E. (2018) en su investigación del *remake* y la fotografía, dando cuenta que

“los alumnos aprenden el significado de una obra de arte y entienden mejor su ambiente, a modo de viaje cultural iniciático (...) en el camino de la práctica no solo se busca el estudio de la obra con el proceso que conlleva para recrearla, entrando la investigación histórica, social y cultural, también la creatividad e imaginación necesarias, primero por el entorno en sí (ya sea ficticio o real) y, segundo, por todo lo que lo complementa, desde mobiliario, objetos diversos, vestuario, etc.” (p.312)

Realizando una analogía con el *remake* pictórico digital se abre un sin número de posibilidades que son propicias para el desarrollo y construcción de nuevos conocimientos en los estudiantes. A través de la práctica el estudiante se adentra en las problemáticas que conlleva el proceso creativo, ya sea desde el entendimiento contextual de la obra a re-hacer, hasta las necesidades estéticas y pictóricas que trae consigo la realización de la nueva obra de acuerdo con el contexto del alumno, y el comentario visual que quiera dar. En otras palabras “los alumnos asumen una obra para transformar

(...) Con ello, se incrementan los valores, y, aún más importante, la pretensión creativa que despierta la curiosidad y la sensibilidad del grupo.” (Mena, E. 2018, p.315)

Con los beneficios establecidos que el taller de remake nos puede ofrecer, se da paso a las reflexiones suscitadas a partir de la práctica que se realizó en torno al proceso creativo de las categorías propuestas y los tres aspectos: técnico, compositivo y simbólico.

En cuanto al aspecto técnico: la práctica del *remake* en el medio digital encuentra una dificultad principal, estar subyugada a la emulación visual de la imagen a rehacer, es decir, lograr un parecido estético de la obra original en la obra remake. Lo que se magnifica al tener que hacer la conversión del medio tradicional al medio digital para obtener dicho objetivo. Esto nos lleva a comprender que el aprendizaje no tiene que ver solo con un saber procedimental técnico, sino que es necesario un verdadero entendimiento de las dos formas de hacer (tradicional y digital) para poder encontrar los puntos en común y de esa manera alcanzar buenos resultados. Dichos puntos en común refieren a: la forma de construcción del color y sus tonalidades, y la estructura de la línea, la forma y textura del pincel.

En relación al aspecto compositivo, se hace necesario ejercitar la abstracción de las formas para entender así las dinámicas y los pesos que tiene una imagen, ya que si no se tiene consciencia de ello, existe la posibilidad de terminar copiando posiciones en el espacio y no va a ser posible la creación de nuevas obras con base a estos principios. Dicho de otro modo, no es lo mismo entender las figuras voluminosas de Botero reduciéndolas a personajes “gordos”, que entender que su hacer responde a unas

dinámicas espaciales que suscitan a unos movimientos visuales que producen percepciones y sensaciones en el espectador.

Finalmente, el aspecto simbólico es el que más libertad puede proveer debido a que hace posible la producción de versiones que mantengan la esencia de la obra. Por lo tanto, es necesario entender en profundidad el contexto sociohistórico-cultural de los significados que se están rehaciendo para generar un diálogo entre obras y autores. En ese sentido se requiere cierta transdisciplinariedad, ya que es el aspecto donde la imagen adquiere un aura simbólica que trasciende en la cultura. El no entendimiento de estos saberes es lo que puede hacer la diferencia entre una obra que genere nuevo conocimiento y nuevas relaciones, a una obra que solo responde referencialmente a otra y es mera representación de ello.

En consecuencia, a lo mencionado anteriormente, es recomendable adecuar la dificultad en cada categoría de remake al nivel académico y técnico pictórico del estudiante, con relación al autor y la obra del que se pretende hacer remake. De esta manera desde la experiencia práctica que se realizó, se establecen en la siguiente tabla algunas consideraciones a tener en cuenta para su realización y las reflexiones que pueden suscitarse con la práctica.

<b>Categorías del remake</b>	<b>Consideraciones para su aprendizaje</b>
Remake versionado	Adecuado para estudiantes sin conocimientos técnicos, compositivos ni simbólicos. El conocimiento reside en el efecto estético y en su relación con el mensaje de la obra.
Remake técnico pictórico	Es necesario tener un saber pictórico ya que el conocimiento se genera alrededor de este saber.
Remake visual	Propicio para entender el manejo especial y las tensiones visuales entre objetos. No requiere de ningún conocimiento previo.
Remake técnico visual	Demanda un conocimiento técnico pictórico y ofrece la libertad para dar nuevas perspectivas de una obra a través de otros saberes.
Remake simbólico	Requiere una investigación de la obra y del autor, y su reflexión se encuentra alrededor de los significados contratados entre la obra original y la nueva versión.
Remake técnico simbólico	Se necesitan tanto conocimientos técnico-pictóricos como investigación del autor y su obra para que haya verosimilitud en la construcción de la imagen. Por lo cual el conocimiento generado estará en torno a las variaciones compositivas y el efecto en el significado general de la obra.

Finalmente, es importante mencionar que cada proceso pedagógico que se lleva a cabo debe llevarse de lo general a lo particular para no homogenizar al estudiante y reducir la efectividad de su aprendizaje. Para el aprendizaje a través del *remake* el individuo tiene una participación activa en la producción de obra, aunque influenciada por unos referentes artísticos, el margen para que incluya su estilo personal es bastante amplio. En ese sentido, la práctica del *remake* provee oportunidades para el descubrimiento, construcción y consolidación del estilo de cada estudiante, que se verá reflejado directamente por sus intereses estéticos, pictóricos y conceptuales.

Para ejemplificar lo mencionado en el párrafo anterior, pongo en consideración mi experiencia en la realización de obras a través de la práctica del *remake*. La configuración estética que he construido a lo largo del tiempo puede catalogarse como una obra figurativa naturalista no académica enfocada en el retrato, con interés en artistas como Francisco de Goya, Lucian Freud y Diego Velázquez. Partiendo de ello y teniendo en cuenta que en este ejemplo hago los roles de estudiante y profesor, para fines del trabajo de grado se establece y se toma la obra de Fernando Botero como referente para la práctica del *remake*. Al momento de realizar las obras de *remake* me encontré con las dificultades que cada categoría exige, tales como lo fue el emular e investigar la forma de pintar del artista en lo técnico y lo conceptual en función de hacer una nueva obra, o rehacerla y así mismo dar una respuesta visual acorde a mis valores y a los valores que la referente tenía. De esa manera en primer lugar se puede concluir que tanto por el medio como por la práctica de *remake*, los márgenes de libertad son extensos pero no infinitos puesto que siempre se debe responder a el fin del *remake*, y en segundo lugar al haberme

inscrito en esta práctica mi estilo de ahora en adelante se verá enriquecido por la influencia de Fernando Botero.

De ese modo, la práctica definitivamente tiene un impacto clave en la construcción del estilo, sino es que este se construye así de forma empírica, por lo que si se es guiada por un profesor que sugiera artistas y obras afines a los propósitos de los estudiantes de una manera sistematizada, tendrá mejores y mayores efectos en el ámbito transdisciplinar: artes, filosofía, historia, tecnología, política y afines.

## **Conclusiones**

Partiendo de las reflexiones suscitadas en cada capítulo de la presente investigación, se sintetizan las siguientes consideraciones, las cuales ofrecen una visión global de los resultados obtenidos y responden nuestra pregunta de investigación inicial.

La práctica del *remake* en los procesos de creación y producción de obra pictórica digital se configura como una forma de aprendizaje y enseñanza práctica-teórica, ya que es capaz de generar un conocimiento pictórico, compositivo y simbólico; que responde a criterios susceptibles de sistematización y clasificación que dan claridad al concepto y a su aplicabilidad.

El *remake* se reconoce entonces como una actividad transdisciplinar que atraviesa la práctica pictórica en todos sus niveles de producción, desde la concepción-investigación hasta el desarrollo dialéctico entre la materialidad y el concepto, al ser capaz de mantener diálogos asíncronos entre autores, contextos y épocas. Con lo cual la

práctica se hace idónea para la generación de nuevos valores en los procesos de creación de imágenes.

En ese sentido, el *remake* no es solo es una práctica que atiende a los procesos creativos, sino que como se observó, su alcance es tan amplio que logra realizar análisis semióticos visuales históricos que generan líneas conexas entre obras y autores. Con lo cual el *remake* es una herramienta discursiva que pone en relieve las relaciones visuales de las obras de arte a través de su historia, a modo de “*atlas visual*”.

Como ejemplo de lo anteriormente mencionado, encontramos a Fernando Botero, artista colombiano que se circunscribe en la práctica del *remake*, puesto que realizó su obra alrededor de una reflexión sobre la originalidad y su relación con la repetición, lo que hace de su producción pictórica, una producción artística tan familiar y universal, y a la vez tan particular.

En paralelo, también pudimos dar cuenta que la pintura digital es el medio más apto para la práctica del *remake*, ya que sus procesos están encaminados a conceptos tales como lo inacabado, lo inmaterial, y lo interactivo; quienes lo convierten en un medio flexible y versátil que permite una apropiación tanto de los modos de hacer pictóricos como de las mismas obras. Esto constituye una producción inmediata y directa de las obras con los nuevos medios y contextos, lo que termina por producir una variación en la repetición, que tiene el potencial de generar obras nuevas.

Por último, en torno al aspecto pedagógico, se propone un nuevo enfoque en la enseñanza del arte, en la medida en que el *remake* genera un diálogo entre la tradición y lo contemporáneo a partir del hacer de la práctica pictórica enmarcada en los procesos de

apropiación e intervención de imágenes. De este modo, el acto creativo se transforma en un quehacer que no se basa solo en la reproducción de imágenes, sino que hace de la producción artística visual una amalgama de conocimientos contextuales, estéticos y técnicos que potencian la reflexión crítica, el desarrollo de la imaginación y la creatividad, y el crecimiento del capital cultural y social en el estudiante.

## Referencias, Bibliografía y Crestomatía

- Alonso, L. E. & Fernández, C. J. (2006). *Roland Barthes y el Análisis del Discurso*. Universidad Autónoma de Madrid, España. Recuperado de: <file:///C:/Users/sjdgu/Desktop/Dialnet-RolandBarthesYElAnálisisDelDiscurso-2216537.pdf>
- Arros, F. (2021) *Acusan de plagio artista argentina que realizó exposición con pinturas sobre Eva Perón inspiradas en el anime, Fragmento entrevista periódico el clarín a Fatima Pecci*. La tercera. <https://www.latercera.com/mouse/acusan-de-plagio-artista-argentina-que-realizo-exposicion-con-pinturas-sobre-eva-peron-inspiradas-en-el-anime/>
- Avendaño, T. (2022) *Copymami. El arte, los fantasmas de la originalidad y nuestras cuerpas digitales*. Sursiendo. <https://sursiendo.org/2022/10/copymami-el-arte-los-fantasmas-de-la-originalidad-y-nuestras-cuerpas-digitales/>
- Ballester, J. M. (2009) *En torno al Guernica*. Google Arts & Culture. <https://artsandculture.google.com/asset/around-guernica-jos%C3%A9-manuel-ballester/fQF3D4sdfvVDRA?hl=es>
- Baltazar, J. (2010) *Análisis simbólico de la obra de Leonardo Da Vinci. Artes Visuales y Gráficas. El arte una expresión más del ser humano*. <https://es.slideshare.net/conceptovisual/analisis-de-la-virgen-de-las-rocas>
- Barriga, M. (2011) *La investigación creación en los trabajos de pregrado y postgrado en educación artística*. El artista, núm. 8. Pp. 317-330. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/874/87420931021.pdf>
- BBC Mundo (2019) *Museo del Prado: 5 enigmas de "Las meninas" de Velázquez, el cuadro más icónico de la pinacoteca madrileña*. BBC News mundo. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-50355098>
- Belopotosky, N (2012) *Booooooom´s remake Project*. Nicole Belopotosky Everyday Art Blog. <https://belopotosky.wordpress.com/2012/02/01/boooooooms-remake-project/>
- Beltrán, S. (2008) *Revisitando los clásicos: el "remake" como subversión del discurso y autoridad y otros simulacros de lo real*. Museo Nacional d' Art de Catalunya, Barcelona. Recuperado de: <https://core.ac.uk/download/pdf/39104349.pdf>
- Berger, J. (1972) *Modos de ver*. Recuperado de: <https://comprenderparticipando.com/wp-content/uploads/2017/05/Modos-de-ver-John-Berger.pdf>

- Blanco, J. (2023) *Temporalidad, fractura y desarraigo. Arendt y las tareas del pensamiento político del VI Simposio de Fenomenología y Hermenéutica*
- Botero, M. (2022) *¿Por qué 2021 fue un año de secuelas y remakes en el cine y qué se espera para 2022?* Revista Diners.  
[https://revistadiners.com.co/autores/maria-camila-botero/99045\\_por-que-2021-fue-un-ano-de-remakes-y-secuelas-en-el-cine-y-que-viene-para-2022/](https://revistadiners.com.co/autores/maria-camila-botero/99045_por-que-2021-fue-un-ano-de-remakes-y-secuelas-en-el-cine-y-que-viene-para-2022/)
- Brea, J. (2010) *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image.* Ediciones ACAL. Recuperado de:  
<https://tallerdelaspalabrasblog.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/04/brea-tres-eras-de-la-imagen.pdf>
- Cabot, M. (2007) *Más que palabras. Estética en tiempos de cultura audiovisual* (pp. 54-55) Murcia, Cendeac. Recuperado de:  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=781717>
- Calvo, F. (Sf) *Meninas, Las (Velázquez).* Museo Nacional del Prado.  
<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/meninas-las-velazquez/296ac38f-8bf6-439d-b13c-ed22de8c39de>
- Calvo, M. (2017) *Los secretos de las meninas. La obra más estudiada de la historia del arte.* HA!Historia-Arte.com. <https://historia-arte.com/articulos/secretos-meninas>
- Calvo, M. (2019) *Guernica. La esencia misma del siglo XX y sus horrores.* HA!Historia-Arte.com. <https://historia-arte.com/obras/guernica>
- Cascajosa, C. (2005) *El Remake Cinematográfico y la Comunicación Intercultural.* Razón y palabra, Número 44. Recuperado de:  
<https://www.redalyc.org/pdf/1995/199520624012.pdf>
- Castro, Maribel (2013) *Repeticiones y revisiones: el remake en la fotografía construida.* Revista Científica de Cine y Fotografía, ISSN 2172-0150 No 6. DOI:  
<https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2013.v0i6.5907>
- Colprensa (2023) *Botero según Botero.* Cambio. Recuperado de:  
<https://cambiocolombia.com/cultura/botero-segun-botero>
- Danto, A. C. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde la historia.* Recuperado de <https://www.felsemiotica.com/descargas/Danto-Arthur-C.-Despu%C3%A9s-del-fin-del-arte.-El-arte-contempor%C3%A1neo-y-el-linde-de-la-historia.pdf>
- Definición de Pintura. Google Arts and culture.  
<https://artsandculture.google.com/entity/m05qdh?hl=es-419>
- Definición de Reboot. Hobby Consolas (2019)  
<https://www.hobbyconsolas.com/listas/reboot-pelicula-cuales-han-funcionado-367141>

- Del Mar, M. (2010) *Lucian Freud, El pintor que graba*. Técnicas de Grabado Blog. Recuperado de: <https://tecnicasdegrabado.es/2010/lucian-freud-el-pintor-que-graba>
- Dery, M. (2023) *Frances Adair Mckenzie Project*. Francesadair Web. <https://www.francesadair.com/>
- Esteban, P. (Sf) *Guernica de Pablo Picasso*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/guernica>
- Fonderie Darling (2018) *Frances Adair Mckenzie*. Fonderie Darling. Recuperado de: <https://fonderiedarling.org/en/Adair-Mckenzie-Frances>
- Fundación Goya en Aragón (2010) *La maja desnuda*. Fundación Goya de Aragón. Catálogo: *La maja*. <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/la-maja-desnuda/582>
- Gallego, R. & Pérez, R. (1998). *Aprendibilidad – Enseñabilidad – Educabilidad: Una discusión*. Universidad Pedagógica Nacional de Colombia. Recuperado de: <https://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/RCE/article/view/5873/4857>
- García, A. (2023) *Video: Velázquez no es para tanto*. Antonio García Villarán YouTube. Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=qBNNTZ\\_FqCQ](https://www.youtube.com/watch?v=qBNNTZ_FqCQ)
- García, D. (Sf) *El anacronismo como dispositivo de creación y de elaboración de didácticas del hacer en pintura* (no publicado)
- Gombrich, E. (2004) *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Recuperado de: <https://www.lauragonzalez.com/TC/Gombrich, Ernst H - Arte e Ilusion - Estudio Sobre La Psicologia De La Representacion Pictorica.pdf>
- Gómez-Escalonilla, G. & Riesco, S. (2017) *Estudio de los remakes estrenados en España en el siglo XXI*. Universidad de Salamanca. Recuperado de: <https://revistas.usal.es/cuatro/index.php/2172-9077/article/view/fjc2017141123/17193>
- González, J. (2008) *Caspar David Friedrich, Caminante sobre un mar de nubes*. Universidad Francisco Marroquín. Recuperado de: <https://educacion.ufm.edu/caspar-david-friedrich-caminante-sobre-un-mar-de-nubes-oleo-sobre-lienzo-1818/>
- González, J. (2018) *La pincelada de Velázquez y su aproximación a la pintura allá prima*. Ttamayo. Recuperado de: <https://www.ttamayo.com/2018/10/la-pincelada-velazquez/>
- González, R. (2018) *Influencia del metamedio digital en la pintura contemporánea*. ASRI - Arte y Sociedad. Revista de Investigación. Núm. 15. ISSN: 2174-7563 Recuperado de: <https://repositorio.unican.es/xmlui/bitstream/handle/10902/16184/InfluenciaMeta-medioDigital.pdf?sequence=3&isAllowed=y>

- Grup Enciclopedia (2021) *Pablo Picasso y los desastres de la guerra: La mujer que llora* Grup Enciclopedia. Recuperado de:  
<https://grupenciclopedia.cat/blog/es/la-mujer-que-llora/>
- Hidalgo, A. (2007) *Postproducción. Nicolas Bourriaud. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires, Argentina. ISBN: 9789871156054
- Januszczak, W. (1980) *Técnicas de los grandes pintores*. (p. 18 – 21) H. Blume Ediciones. Madrid, España.
- Koster, M. (2003) *El doble retrato de Arnolfini: una solución sencilla*. Apollo. Recuperado de:  
<https://www.thefreelibrary.com/The+Arnolfini+double+portrait%253A+a+simple+solution.-a0109131988>
- Kuadros (2024) *Autorretrato de Diego Velázquez*. Kuadros. Recuperado de:  
<https://kuadros.com/es-co/products/autorretrato-diego-velazquez>
- La vanguardia (2015) *La admiración de Dalí por Velázquez, reunida en una sala de Figueres*. La vanguardia web.  
<https://www.lavanguardia.com/cultura/20150223/54426457745/la-admiracion-de-dali-por-velazquez-reunida-en-una-sala-de-figueres.html>
- Losilla, C. (1998) *La era de lo falso*. Los cuadernos del norte Numero, Oviedo 1988. Recuperado de:  
[https://cvc.cervantes.es/literatura/cuadernos\\_del\\_norte/pdf/50/50\\_116.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/cuadernos_del_norte/pdf/50/50_116.pdf)
- Marín Viadel, R. (2017) *Ideas visuales. Investigación Basada en Artes e Investigación Artística*. Editorial de la Universidad de Granada, España.
- Medina, A. (2023) *Video: Seminario Botero 90 años / Botero, la historia, la crítica y su tiempo*. Banco de la Republica Cultural. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=4gNBxm5Nq9s>
- Mena, E. (2018) *Un proyecto de cultura visual: educación en historia del arte a través del remake*. Redes de investigación en docencia universitaria, volumen 2018. Universidad de alicante. Recuperado de:  
[https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/84958/1/Redes-Investigacion-Docencia-Universitaria-2018\\_28.pdf](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/84958/1/Redes-Investigacion-Docencia-Universitaria-2018_28.pdf).
- Museo de Louvre (2024) <https://www.louvre.fr/es>  
<https://slideplayer.es/slide/3315779/>
- Nef, A. (2015) *Cuando Velázquez hechizó a Dalí*. El Mundo.  
<https://www.elmundo.es/cataluna/2015/03/06/54f9d7b322601dc3178b4572.html>
- Nevado, J. (2019) *Pero ¿Qué es la posmodernidad?* Elsaltodiario.com.  
<https://www.elsaltodiario.com/pensamiento/pero-que-es-la-posmodernidad>
- Padilla, C. (2012) *Fernando Botero. La búsqueda del estilo (1949-1963)* Editorial Proyecto Bachué. ISBN: 9789585767102.

- RAE (2001) Definición de “copia”. *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, 22 edición*. <https://dle.rae.es/copia#:~:text=6.-.f.,La%20copia%20de%20una%20llave.&text=duplicado%2C%20r%C3%A9plica%2C%20fotocopia%2C%20xerocopia>.
- RAE (2024) Definición de remake Real Academia de la Lengua Española. <https://dle.rae.es/remake?m=form>
- RAE Definición de deconstruir <https://dle.rae.es/deconstruir?m=form>
- RAE Definición de homenaje <https://dle.rae.es/homenaje?m=form>
- RAE Definición de pastiche <https://dle.rae.es/pastiche?m=form>
- RAE Definición de remasterizar <https://dle.rae.es/remasterizar?m=form>
- Respuesta Fátima Pecci Carou, *Del Museo Evita al escándalo: la artista argentina Fátima Pecci Carou es acusada de plagio*. Redacción Digital. <https://www.airedesantafe.com.ar/actualidad/del-museo-evita-al-escandalo-la-artista-argentina-fatima-pecci-carou-es-acusada-plagio-n207561>
- Revista ¿¡QUEER!? (2019) *Beeldende kunst in Europa 1969-2019*. Waanders. Recuperado de: <https://www.waanders.nl/en/queer-een-nieuw-standaardwerk.html>
- Revista Semana (2017) *¿Qué significan las imágenes del Guernica?* Semana.com <https://www.semana.com/cultura/articulo/que-significan-las-imagenes-del-guernica/515063/>
- Sánchez, R. (2021) *El remake de cómo ha nacido una estrella*. [https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/52550/TFM\\_F\\_2021\\_144.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/52550/TFM_F_2021_144.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Senra, A. (2004) *Te quiero*. Andrés Senra Page. <https://www.andressenra.com/te-quiero>
- Soto, D. (2010) *Michael Fried y el debate sobre el formalismo norteamericano*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, España. Recuperado de: <https://docta.ucm.es/rest/api/core/bitstreams/bbffffb-cedb-440e-ba38-2a5c74a4dbe3/content>
- Swington Gallery (2004) *Te quiero de Andres Senra*. Swington Gallery. Recuperado de: <https://swintongallery.com/producto/andres-senra-te-quiero/>
- Tena, S. (2008) *Revisitando los clásicos: El remake como subversión del discurso de autoridad y otros simulacros de lo real*. Museu Nacional d' Art de Catalunya, Barcelona (p.211-219) <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/millars/article/view/2994/2440>
- Tiflonexos.org (2022) *¿Sabías...? Descripción de Guernica de Pablo Picasso*. Tiflonexos org. <https://tiflonexos.org/content/sabias-descripcion-guernica-pablo-picasso#:~:text=En%20Guernica%2C%20Picasso%20aplica%20la,claroscuro%20que%20estos%20colores%20permiten>.

- Todoesfundamentosdelarte (sf) *El caminante sobre el mar de nubes*.  
<https://todoesfundamentosdelarte.files.wordpress.com/2016/12/4-friedrich.pdf>
- Tole, M. (2016) *Pedazos de carne*. A media cuadra – Prensa alternativa.  
<https://amediacuadra8.blogspot.com/2016/03/pedazos-de-carne.html>
- Toro, J. (2023) *Botero, el Toro y los toros*. El Potosí. Recuperado de:  
[https://elpotosi.net/cultura/20231001\\_botero-el-toro-y-los-toros.html](https://elpotosi.net/cultura/20231001_botero-el-toro-y-los-toros.html)
- Universidad del Rosario (sf) *Instancias de extrañeza, alteridad y excedencia de sentido*. Universidad del Rosario, Colombia. URL:  
<https://www.youtube.com/watch?v=b2vcgNzzy9w>
- Wikipedia, Museo Nacional del Prado (sf) *La maja desnuda*. Wikipedia.  
[https://es.wikipedia.org/wiki/La\\_maja\\_desnuda](https://es.wikipedia.org/wiki/La_maja_desnuda)
- Wikipedia, The National Gallery UK (sf) *Virgen de las Rocas*. Wikipedia.  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Virgen\\_de\\_las\\_rocas#cite\\_note-0-1](https://es.wikipedia.org/wiki/Virgen_de_las_rocas#cite_note-0-1)
- Yolanda (2023) *El caminante sobre el mar de nubes*. Caspar David Friedrich. Arte y algo más. <https://arteyalgomas.com/2019/09/21/el-caminante-sobre-el-mar-de-nubes/>

## Lista de Imágenes

1. Fotografía en la Torre Eiffel.(2015) Tomada de:  
<https://www.softonic.com/gallery/batalla-photoshop-chico-eiffel> ..... 12
2. Fotografía en la Torre de Pisa. (2023) Tomada de:  
[https://issuu.com/vicente\\_ramos\\_lizarraga/docs/maqueta\\_v2](https://issuu.com/vicente_ramos_lizarraga/docs/maqueta_v2) ..... 12
3. Ejemplo del uso del remake en las producciones cinematográficas de Disney (1996-2023) Elaboración propia..... 17
4. Imágenes de la exposición “Banderines y banderas” (2021) de Fátima Pecci. Tomadas de: <https://www.latercera.com/mouse/acusan-de-plagio-artista-argentina-que-realizo-exposicion-con-pinturas-sobre-eva-peron-inspiradas-en-el-anime/> ..... 18
5. 1. Remake de “Dama con toca (o ¿Catalina Micaela?)” de Sofonisba Anguissola (1591), 2022. 2. Remake de “Retrato de mujer española tomando jerez”, autor anónimo. Colección de las Bodegas Real Tesoro de Jerez. / M. Castro de la colección Bodegas Real del Tesoro de Jerez (Fines Siglo IXX), 2022. 3. Remake de escena “La piel que habito de Pedro Almodóvar” (2011) / “Venus recreándose en la música” de Tiziano (1550), 2022. Tomadas de:  
<https://sursiendo.org/2022/10/copymami-el-arte-los-fantasmas-de-la-originalidad-y-nuestras-cuerpas-digitales/> ..... 19
6. 4 Remake de “Mujer sentada en una veranda” Kitagawa Utamaro (1798) /Manga “Paradise kiss- Lonely in Gorgeous” de Ai Yaxawa (1999), 2022. 5. Remake de “Soledad” de Raquel Forner (1943), 2022. 6. Remake de “Rosalía, en el videoclip de ‘A palé’ (2019) y “Cayetana la XIII Duquesa de Alba” de Goya (1795), 2022.

Imágenes de la exposición “Copymami” (2022) de Fátima Pecci. Tomadas de: <a href="https://sursiendo.org/2022/10/copymami-el-arte-los-fantasmas-de-la-originalidad-y-nuestras-cuerpas-digitales/">https://sursiendo.org/2022/10/copymami-el-arte-los-fantasmas-de-la-originalidad-y-nuestras-cuerpas-digitales/</a> .....	19
7. 1. Arte paleocristiano (sf) El buen pastor pintado en el cubículo de la velatio (Fresco) 2. Catacumbas de Priscila, Roma, Iglesia de San Vital de Rávena (402). 3. Cristo helenizante (mosaico), Salvador in Cora (1305-1320) La Anástasis (resurrección) (Fresco), 4. Iglesia de Santa Sofía (1261) Pantocrátor (mosaico bizantino), 5. Catedral de Cefalú (Siglo XII) 6. Cristo Pantocrátor (Mosaico), Gologadesco, F. (781-783) 7. El evangelio de Godescalc. (Manuscrito), Catedral de Chartes (1180) Vitral de Notre-Dame de la Belle Verriere (Vitral), y 8. Van Eyck, J. (1432) Políptico de Gante o La adoración del Cordero Místico (Óleo sobre tabla).....	27
8. 1. Quarton, E. (1455) La pietà de Villeneuve-lès-Avignon (Temple sobre tabla), y 2. Bermejo, B. (1490) La piedad del canónigo Desplá (Óleo sobre tabla).....	27
9. 1. Lorsch (800 dc) Sacramento/ Codex Aureus de Lorsch (si), 2. Cristo en la cruz entre María y Juan, Maestro del Alto Rin (1515-1520) (si), 3. Masaccio (1426) Crucifixión (Óleo sobre tabla), 4. Grunewald, M. (1503-1515) Retablo de Isenheim (Pintura al temple y óleo sobre tabla), y 5. Gaugin, P. (1889) El cristo amarillo (Óleo sobre lienzo).....	28
10. 1. Catacumbas de Roma (sf) El banquete eucarístico (si), 2. Da Vinci, L. (1495-1498) La última cena (Temple y óleo sobre yeso, 880 x 460 cm). y 3. Imperio bizantino (sf) Codex purpureus (manuscrito).....	28
11. 1. Adán y Eva, Cementerio de los santos Pedro y Marcelino (Siglo III), y 2. Durero, A. (1507) Adan y Eva (Óleo sobre tabla, 209 x 81 cm) .....	29
12. 1. Buonarroti, M. (1487) La tentación de san antonio (Il tormento di sant´Antonio) (Óleo temple, 47 x 34 cm), 2. Bosch, J. (1501) Tríptico de las tentaciones de San Antonio (Óleo sobre tabla, 131 x 238 cm.), 3. Ernst, M. (1945) Las tentaciones de San Antonio (Óleo sobre lienzo, 108 x 128 cm.), 4. Dalí, S. (1946) La tentación de San Antonio (Óleo, 90 x 119,5 cm.), 5. Van Craesbeeck, J. (1650) Las tentaciones de San Antonio (Óleo sobre lienzo, 78 x 116 cm.), y 6. Teniers II, D. (1665) Las tentaciones de San Antonio (Óleo sobre lienzo, 111,4 x 146,1 cm.).....	30
13. 1. Necropolis de Tebas (1420 ac) Fragmento de la Tumba de Nakhtun (Pintura mural), 2. Grecia clásica (450-400 ac) Masseria de Cuomo (Fresco), 3. Brandolini, M. Medallón griego (100 a.c.), 4.. Sanzio, F. (1504-1505) Las tres gracias (Óleo sobre madera, 17 x 17 cm), 5. Boticelli, S. (1477-1488) Alegoría de la Primavera (Temple sobre tabla), y 6. Saura, A. (1959) Las tres gracias (Óleo sobre lienzo, 196 x 292 cm). .....	30
14. 1. Baldung, H. (1541-1544) Las tres edades y la muerte (Óleo sobre tabla), y 2. Klimt, G. (1905) Las tres edades de la mujer (Óleo sobre tela). .....	31
15. 1. Ampurias (Siglo II) Mosaico, 2. El sacrificio de Ifigenia, de la casa del poeta trágico (sf), y 3. Guiaquinto, C. (1759-1760) Mosaico, Ampur. ....	31
16. 1. Pintura romana (Siglo I dc) Muchacha escribiendo supuesto retrato de Safo: poetisa griega – casa de Libanio, y 2. Retrato panadero paquio proculo y su esposa Safo (55-75 dc) (Fresco) .....	31

17. 1. Matisse, H. (1906) *Alegria de vivir (Le bonheur de vivre)* (Óleo, 176 x 240 cm.) y  
2. (1910) *La danza (La Danse)*, (1910) (260 x 389 cm.) ..... 32
18. 1. De Chirico, G. (1916 - 1918) *Las musas inquietantes* (Óleo sobre tela, 97 x 66 cm.)  
y 2, 3, 4 versiones de la misma obra, mismo autor (sf.) ..... 32
19. 1. Böcklin, A. (1880) *La isla de los muertos (Die Toteninsel)* (Óleo sobre lienzo, 111  
x 115 cm.), 2. (1880) *La isla de los muertos II* (Óleo sobre tabla, 74 x 122 cm.), 3.  
(1883) *La isla de los muertos III* (óleo sobre tabla, 80 x 150 cm), 4. (1884) *La isla de  
los muertos IV* (Óleo sobre sobre, 81 x 151 cm.), 5. (1886) *La isla de los muertos V*  
(80 x 150 cm.), 6. (1901) *La isla de los muertos* (80 x 150 cm.)..... 33
20. 1. Carrà, C. (1913) *Caballo y jinete (Il cavaliere rosso)* (Óleo sobre lienzo) y 2.  
(1917) *Il cavaliere dello spirito occidentale* (Óleo sobre lienzo)..... 33
21. 1. Ernst, M. (1937) *Der hausengel* (Óleo sobre lienzo, 114 x 146 cm.) y 2. (1937)  
*Hausengel (si.)* ..... 33
22. Magritte, R. (1928) *Hombre con periódico (L'Homme au journal)* (Óleo, 115,6 x 81,3  
cm.) ..... 34
23. 1. Magritte, R. (1929) *La traición de las imágenes (La trahison des images)* (Óleo, 63  
x 93 cm.), 2. (sf.) *Sin título* (Óleo sobre lienzo), y 3. (1966) *Los dos misterios (Les  
deux mysteries)* (Óleo sobre lienzo, 65 x 80 cm.) ..... 34
24. 1. Magritte, R. (1948) *Le rendez - vous* (Óleo sobre lienzo, 61 x 73,7 cm.), y 2.  
(1492) *La mirada interior* (Óleo sobre lienzo) ..... 34
25. 1. Magritte, R. (1950) *Perspective II. Manet's Balcony* (Óleo sobre lienzo, 84 x 65  
cm.), 2. Manet, E. (1869) *El balcón* (Óleo, 170 x 125 cm.), y 3. De Goya, F. (1800 -  
1810) *Majas on a Balcony* (Óleo sobre lienzo, 76 x 49 cm.)..... 35
26. 1. Miller, J-F. (1857 - 1859) *El ángelus* (Óleo sobre lienzo, 66 x 55,5 cm.), y 2. Dalí,  
S. (1934) *Reminiscencia arqueológica del ángelus de Millet* (Óleo, 31,75 x 39,4  
cm.) ..... 35
27. 1. Vermeer, J. (1669) *La encajera* (Óleo sobre tela, 23,9 x 20,5 cm.), y 2. Dalí, S.  
(1955) *Estudio paranoico-crítico de "La encajera"* de Vermeer (Óleo sobre tela, 27,1  
x 22,1 cm.) ..... 35
28. 1. Vermeer, J. (1666) *El arte de la pintura* (Óleo sobre lienzo, 120 x 100 cm.), 2.  
Velázquez, D. (1656) *Las meninas* (Óleo sobre lienzo, 320,5 x 281,5 cm.), y 3. Dalí,  
S. (1972 - 1973) *Dalí de espaldas pintando a Gala de espaldas eternizada por seis  
córneas virtuales provisionalmente reflejadas en seis verdaderos espejos.* (Óleo  
sobre tela, 60, 5 x 60,5 cm.)..... 36
29. 1. Martensz, H. (1661) *The lute player* (Óleo sobre tabla, 51,1 x 38,5 cm.), y 2. Miró,  
J. (1928) *Dutch interior I* (Óleo sobre lienzo, 92 x 73 cm.)..... 36
30. 1. Steen, J. (1660 - 1679) *Children teaching a cat to dance "The dancing lesson"*  
(Óleo sobre panel, 68.5 x 59 cm.), y 2. Miró, J. (1928) *Dutch interior II* (Óleo sobre  
lienzo, 92 x 73 cm.)..... 36
31. 1. Velázquez, D. (1650) *Inocencio X* (Óleo sobre lienzo, 140 x 120 cm.), 2. Bacon, F.  
(1953) *Estudio del Retrato del Papa Inocencio X de Velázquez* (Óleo, 153 x 118  
cm.), 3. (1952) *Estudio para una cabeza* (Óleo, si), 4. (1951) *Pope I (Study after  
Pope Innocent X by Diego Velázquez)* (Óleo sobre lienzo, 197,8 x 137,4 cm.), y 5.  
(1949) *Head VI* (Óleo, si) ..... 37

32. 1. Pollock, J. (1946) Eyes in the heat (Óleo y esmalte sobre lienzo, 137,2 x 109,2), 2. (1947) Full fathom five (Óleo sobre lienzo con uñas, botones, llaves, monedas, cigarrillos, etc. 129,2 x 76,5 cm.), 3. (1950) Number 1 (lavender mist) (Óleo y esmalte sobre lienzo, 221 x 299,7 cm.), y 4. (1947) Cathedral (Esmalte sobre lienzo, 89 x 181,6 cm.) ..... 38
33. 1. De Kooning, W. (1953 - 1954) Woman (Óleo sobre papel, 90,8 x 61,9 cm.), 2. (1950) Woman I (Esmalte y carboncillo sobre lienzo, 192,7 x 147,3 cm.), 3. (1953) Woman V (Óleo sobre lienzo, si), y (1953), y 4. Woman III (Óleo, 170 x 120 cm.) 38
34. 1. Rothko, M. (1950) Centro blanco (Óleo sobre tela, 214,5 x 174 cm.), y 2. (1949 - 1970) The color field paintings ..... 38
35. 1. Monet, C. (1894) Rouen Cathedral (Óleo sobre lienzo, 107 x 73,5 cm), y 2. Lichtenstein, R.. (1969) Catedral de Rouen (Serigrafía sobre lienzo, 20,5 x 13 cm) y 3. La serie de catedrales. .... 39
36. 1. Van Gogh, V. (1888) Le semeur au soleil (si), y 2. Lichtenstein, R..(1985) El sembrador (Litografía, si) ..... 39
37. 1. Warhol, A. (1950) Sopa Campbell (Polímero sobre tela, si), y 2. (1962) Campbell's Soup Cans (Acrílico, 32 piezas de 50,8 x 40,6 cm.) ..... 39
38. 1. Da Vinci, L. (1503 - 1519) La Monalisa (Óleo sobre tabla de álamo, 79 x 53 cm.), y 2. Warhol, A. (1963) Colored Mona Lisa (Serigrafía y grafito sobre lienzo, 208,6 x 319,7 cm.) ..... 40
39. Izq. Picasso, P. (1937) Femme en Pleurs (La Mujer que Lloro) (Pintura: 61 cm x 50 cm) Tate Modern, Londres, Reino Unido.  
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/picasso-weeping-woman-t05010> ..... 44
40. Izq. Friedrich, C. (1818) Der Wanderer über dem Nebelmeer (El Caminante Sobre El Mar de Nubes) (Pintura: 74,8 cm x 94,8 cm) Kunsthalle de Hamburgo, Alemania.  
<https://www.hamburger-kunsthalle.de/#dmlid-642> ..... 49
41. Izq. Velázquez, D. (1640) Copia de Velázquez: Autorretrato (Pintura: 103,5 cm x 82,5 cm) Galleria degli Uffizi, Florencia, Italia. <https://www.uffizi.it/video-storie/uffizi-en-espanol> ..... 52
42. Izq. (van Eyck, J. (1434) El matrimonio Arnolfini (Pintura: 82 cm x 60 cm) National Gallery, Londres, Reino Unido. <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-the-arnolfini-portrait> ..... 55
43. Izq. (da Vinci, L. (1483 – 1486) Vergine delle rocce (Virgen de las rocas) (Pintura: 199 cm x 122 cm) Museo del Louvre, París, Francia.  
<https://www.louvre.fr/es/explora/el-palacio/la-pintura-italiana-en-perspectiva> ..... 58
44. Sup. (Goya y Lucientes, F. (1795 - 1800) La maja desnuda (Pintura: 97,3 cm x 190,6 cm) Museo del Prado, Madrid, España. h  
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-maja-desnuda/65953b93-323e-48fe-98cb-9d4b15852b18> ..... 61
45. Izq. (Velázquez, D. (1656) Las meninas (Pintura: 320,5 cm x 281,5 cm) Museo Nacional del Prado, Madrid, España. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f?searchMeta=las%20meninas> ..... 64

46. Sup. (Picasso, P. (1937) Guernica (Pintura: 776,6 cm x 349,3 cm) Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España. <a href="https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/guernica">https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/guernica</a> .....	67
47. Izq. Mantegna, A. (1465-1474) Camera degli sposi (Cámara de los esposos). (Fresco) .....	72
48. 1. Picasso, P. (1907) Las señoritas de Avignon (Óleo sobre lienzo, 243 x 233 cm.), 2. Botero, F.(1951) La griega (Las bañistas), 3.(1949) Mujer llorando, 4. (1950) Jornaleros, (1950) Cargadores de coco , y 5. (1952) Frente al mar. ....	74
49. 1. Orozco, J. (1931), Zapatistas2. Gómez, P. (sf) Barequera en reposo, 3. Sáenz, R. (1953) El asesinato, y 4. Jaramillo, I. (sf) Desnudo.....	75
50. Izq. Della Francesca, P. (1452-1466) Fragmento de la Leggenda della Vera Croce (La leyenda de la Vera Cruz) (Fresco) Capilla Bacci de San Francisco de Arezzo. Toscana, Italia. ....	77
51. Izq. Botero, F. (1954) Paisaje de Fiasole (Acuarela sobre papel, 54 x 69 cm.).....	77
52. Ucello, P. (1456) Battaglia di San Romano (La batalla de San Romano) (Tríptico, temple al huevo sobre tabla, 180 x 316 cm.) Museo del Louvre Paris, Francia. ....	78
53. Izq. Arriba. Botero, F. (1953) Caballos sobre la playa (Óleo sobre tela, 108,6 x 146,7 cm.) .....	79
54. Izq. arriba. Obregón, A. (1983) Amanecer en los Andes (Mural).....	81
55. Izq. Botero, F. (1957) Mandolina sobre una silla (en rojo y azul) (Óleo sobre tela, 119,5 x 94,5 cm.) Colección Banco de la República, Colombia. ....	82
56. Izq. Botero, F. (1959 - 1960) Autorretrato (Óleo sobre tela, 75 x 100 cm.).....	83
57. Ilustración 1. Elaboración propia.....	101
58. Ilustración 2. Elaboración propia.....	102
59. Ilustración 3. Elaboración propia.....	103
60. Ilustración 4. Elaboración propia.....	104
61. Ilustración 5. Elaboración propia.....	105
62. Ilustración 6. Elaboración propia.....	106
63. Ilustración 7. Elaboración propia.....	107
64. Homenaje a Perla (2024) Elaboración propia.....	111
65. Autorretrato Boteriano (2014) Elaboración propia.....	114
66. Mujer en carrusel homenaje a botero 55´ (2024) Elaboración propia .....	117
67. Monalisa homenaje a Botero 78´ (2024) Elaboración propia.....	120
68. Pablo Escobar vive (2024) Elaboración propia .....	123
69. Jesucristo homenaje a Botero 00´ (2024) Elaboración propia .....	126