

Revista N.º 7
Guayaquil, Ecuador
mayo 2023
ISSN: 2697-3596

Arte y pandemia: especificidades en la pintura para (re)pensar la entropía

Art and Pandemic: Specificities
in Painting to Re-Think Entropy

Raúl Armando Amorós Hormazábal
Accademia di Belle Arti di Palermo, Italia
(Facultad de Bellas Artes de Palermo, Italia)
raul.amoros@abapa.education

RESUMEN

El presente estudio analiza la relación entre arte contemporáneo y entropía en tiempos de pandemia y crisis. A través de la obra de dos pintores latinoamericanos activos en Cuba e Italia, se indaga la existencia de una cultura entrópica que nace al externo de lugares establecidos tradicionalmente como galerías o museos. Los resultados crean una base teórica y experimental para contribuir al debate sobre el rol del arte en la era del Antropoceno.

PALABRAS CLAVE: Entropía, arte urbano, land art, pandemia, intervención artística

ABSTRACT

This study analyzes the relationship between contemporary art and entropy in times of pandemic and crisis. Through the work of two Latin American painters active in Cuba and Italy, the existence of an entropic culture that is born outside traditionally established places such as galleries or museums is investigated. The results create a theoretical and experimental basis to contribute to the debate on the role of art in the Anthropocene era.

KEYWORDS: Entropy, urban art, land art, pandemic, artistic intervention

Introducción

Presentar un panorama del arte latinoamericano actual equivale a abordar temáticas heterogéneas que recorren caminos distintos destinados a entrelazarse en algún punto de la historia cultural del continente. Al extrapolar las fuentes primarias del arte contemporáneo, autores como Hegel, Schiller o Kandinskij coinciden en que el artista y la obra son hijos de su tiempo,¹ y han de darle a sus épocas lo que estas necesitan y no lo que aplauden; en este sentido, es lícito preguntarse si hoy existe dicho concepto y dónde podemos encontrarlo.

La inesperada llegada de la pandemia mundial de Covid-19 marcó un antes y un después en la historia reciente, la rápida difusión del virus no respetó clases sociales, proveniencia geográfica o nivel educativo adquirido y la espiral ascendente de contagios abarcó grandes metrópolis europeas como así también regiones en subdesarrollo. De ahí que asistimos a un caos cultural sin precedentes que cambió nuestra forma de comunicar y dio lugar a un nuevo panorama entrópico que encuentra su génesis en interrogantes que colocan el rol del arte en tiempos de pandemia y crisis sociales en el centro del debate. Las investigaciones generales realizadas nos dieron como resultado cuantiosos ejemplos provenientes de activi-

¹ Vasilij Kandinsky, *De lo espiritual en el arte. Contribución al análisis de los elementos pictóricos* (Barcelona: Paidós Estética, 1996), 21.

dades artísticas en el campo de la fotografía, videojuegos, música, artes *performativas*, mediales y visuales. Con el objetivo de brindar datos inéditos hemos aludido a casos y circunstancias específicas, los cuales representan eficaces patrones de referencia para los ámbitos mencionados.

A continuación analizamos las actividades artísticas de los últimos dos años, en particular aquellas desarrolladas durante el Covid-19, de dos pintores latinoamericanos contemporáneos: Víctor Manuel Ojeda Collado,² cubano residente en La Habana, Cuba, y Pablo Lucero,³ argentino residente en Turín, Italia. Sus obras nos sirvieron para argumentar la relevancia del artista en la actualidad, responder a cuestiones específicas y profundizar el planteamiento general de la presente investigación.

Como primera instancia, resulta imprescindible profundizar el concepto de entropía para aportar los datos necesarios al desarrollo del estudio. La entropía o el índice de desorden de un sistema es la cantidad de calor transferido por unidad de tiempo en la que se puede encontrar dicho sistema. Este concepto está vinculado intrín-

2 Artista plástico. Restaurador. Licenciado en Artes Plásticas en la Universidad de las Artes, La Habana, Cuba. Ocupó el rol de conservador del equipo de trabajo del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana (MNBA), trabajando en la Oficina del Historiador de dicha ciudad, desempeñando el cargo de conservador de Objetos Artísticos y Museales en la Casa Museo de la Obrapia, con particular atención al deterioro de los objetos artísticos. Desarrolló actividades de conservador, museólogo y guía para el Museo Municipal de Santa Cruz del Norte en la provincia de Mayabeque, Cuba. Integra un grupo independiente de artistas cubanos que colaboran con la galería Fucina des Artistas. Entre sus participaciones artísticas se destacan la Duodécima Bienal de la Habana con la propuesta personal *Bombo*, en la Universidad de las Artes de Cuba. Proyecto Artístico de Intervención, organizada por la Facultad de Artes Plásticas, la Facultad de Medios Audiovisuales, así como la Secretaría General y la Rectoría Universitaria.

Instagram: [@victormanuelgogh](#)

3 Artista plástico. Diseñador gráfico. Ha organizado y dictado talleres y laboratorios artísticos en colaboración con asociaciones e instituciones locales en Italia, Argentina y Panamá, donde también se desempeñó como docente de arte. Realizó obras de muralismo y *performance* a lo largo de Latinoamérica, desde Argentina hasta Nicaragua, llevando su arte a nueve países. Ha realizado proyectos colectivos como *El gran lienzo*, *Arte en los Malls* y *Casa 48*, creando redes sociales e interactuando con el público en barrios centrales y periféricos. Además, ha tomado cursos en línea de arte contemporáneo organizados por el MoMA de Nueva York e importantes instituciones culturales italianas.

Instagram: [@luceroart1](#) Sitio web: www.pabliulucero.com

secamente con la segunda ley de la termodinámica, la cual nos demuestra que el desorden generado por el movimiento o absorción de energía, que genera un aumento de la entropía, lleva a la destrucción y pérdida irreversible de los diferentes procesos que el ser humano experimenta a diario; por el contrario, si se registra una pérdida de caos, la entropía se debilita y disminuye. Cabe señalar que el concepto se nutre de microestados, los cuales, al multiplicarse, vuelven cualquier sistema más desordenado, más entrópico. Durante el curso del siglo XX, esta nueva noción adquirió el rol de herramienta de estudio para contribuir a comprender una importante lista de fenómenos asociados a la teoría de la información, economía y arte. Hacia finales de los años sesenta, los pioneros del Land Art, en particular el artista y teórico del grupo Robert Smithson, trasplantaron el concepto de entropía desde la termodinámica y la mecánica cuántica a la estética, lo que dio lugar a obras realizadas en relación al paisaje natural y urbano que fueron llamadas *earthworks*.⁴ Estas intervenciones efímeras tenían la finalidad de describir el proceso irreversible de la materia hacia la degradación. Proyectos como *Spiral Jetty* en Estados Unidos, *Broken Circle/Spiral Hill* en Holanda, *Hotel Palenque* en México o *Asphalt Rundown* en Roma evidenciaron un replanteamiento de las coordenadas artísticas del periodo, transformaron radicalmente los materiales tradicionales, privilegiaron una dimensión externa donde desarrollarse y propusieron un nuevo tipo de relación entre arte y medioambiente: el paisaje entrópico, caracterizado por suburbios postindustriales, barrios marginales o lugares condicionados debido a la acción extractiva y dañina del hombre. Resulta útil a nuestro estudio aludir a los orígenes de un tipo de

⁴ Robert Smithson usaba el término para referirse a sus intervenciones efímeras. *Earthworks* fue también el nombre de la muestra de fundación del Land Art, realizada en la Dwan Gallery de Nueva York, en Octubre de 1968. La palabra encuentra su génesis en el libro del escritor inglés Brian Aldiss, *Earthworks*, en el cual se presenta un retrato psicológico de una sociedad futurista, altamente desigual económicamente, que vive al extremo de sus fuerzas, y que ha comenzado un viaje sin retorno a causa de su desenfrenado consumismo y avaricia, razón por la cual la Tierra sufre continuamente catástrofes naturales.

arte que, para obtener vida propia, salió de las galerías, museos o *White Cube*⁵ con el fin de encontrarse con el mundo y sus clamores. Consideramos que los pioneros del Land Art encontraron una fuente de estímulos en acciones realizadas precedentemente, como las propuestas por John Cage, protagonista del Black Mountain College, institución que heredó un importante capital cultural del Bauhaus, quien invitaba a sustituir la música o conciertos clásicos por sonidos naturales y cotidianos del mundo,⁶ o las teorías y prácticas del *un-artist* de Allan Kaprow.⁷

En la actualidad, gran parte de las revueltas sociales utilizan el arte como vehículo de difusión, sobre todo cuando este se confronta con la vida, refleja la acción colectiva de convocar nuestra percepción hacia la realidad y manifiesta la condición entrópica de la cultura actual. Por este motivo, proponemos la vigencia de las primeras experiencias del Land Art en el panorama artístico de la era del Antropoceno, el cual, según nuestras hipótesis, se relaciona de manera unívoca con las actuales crisis sociales, aumentando el nivel de entropía de nuestros sistemas. Siguiendo una línea estructural del concepto, evidenciamos que el antropólogo francés Claude Lévi-Strauss formuló algunas constantes al respecto, afirmó, por ejemplo, que mientras más compleja es la organización cultural de una sociedad, más entropía producirá y tendrá una estructura desarrollada, por lo tanto, mayor será su deterioro. Lévi-Strauss ejerció como docente en campos disciplinarios disímiles, sociología en San Pablo, Brasil o antropología en la Universidad de Columbia en Nueva York. En relación a su experiencia sudamericana, cabe evidenciar las visitas periódicas que realizó a algunas poblaciones aborígenes brasileñas, acción mediante la que probablemente fue posible constatar

5 Sobre el concepto de *White Cube*, véase Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: the Ideology of the Gallery Space* (San Francisco: Lapis Press, 1976).

6 Sobre Cage véase el agudo texto de Enrico Fubini, *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea* (Turín: Einaudi, 1973), 127-130.

7 Sobre la figura del *un-artist* véase Allan Kaprow, *The Blurring of Art and Life* (Berkeley: University of California Press, 1993), 97-126.

las antípodas sociales del país, por un lado una sociedad moderna, pujante e industrializada como la de San Pablo, y por el otro una equilibrada y poco caótica como la indígena. El desarrollo económico, cultural y edilicio de las grandes metrópolis del siglo pasado puede ser analizado, según Lévi-Strauss, como una enorme locomotora, fruto del avance tecnológico humano, la cual crea un elocuente desorden a su paso firme e implacable. Dichas urbes tendrán un grado elevado de aceptación y acentuación de la dinamicidad de los eventos y mutaciones, al contrario de las sociedades propensas a congelar el fluir histórico de los eventos.⁸

Desde este panorama conceptual las sociedades primitivas tienen un carácter entrópico frío, ya que no producen un grave desorden ni se involucran irrumpiendo el entorno, así, un pueblo originario del sur de Brasil que busca agua, pesca, construye con madera o realiza canales desde el río a la aldea no aumenta la entropía. Por otro lado, las actividades laborales o industriales de grandes ciudades latinoamericanas, sus edificios y fábricas pertenecen a una sociedad ardiente y calinosa que continúa casi sin pausas a empujar insistentemente la población hacia un hipotético futuro progreso.

Desarrollo

Durante los últimos años, a raíz de crisis de diferente matriz, Latinoamérica se transformó en un escenario altamente dinámico donde los niveles de entropía de cada país se vieron en alza y produjeron cambios, rupturas y caos fortuitos que entraron en colisión con el ritmo social del siglo pasado. Desde la perspectiva de Nelly Richard, la última pandemia representó en Chile un punto de inflexión en algunos procesos sociales y modificó también nuestra forma de percibir el tiempo. A tal efecto, la autora dice:

⁸ Respecto al pensamiento de Lévi-Strauss he analizado la valiosa síntesis de Sergio Moravia, *Lévi-Strauss e l'antropologia strutturale* (Florencia: Sansoni, 1973).

La pandemia nos arrebató el tiempo excepcional de la revuelta social (lo *excepcional* como lo fuera-de-serie) para condenarnos al tiempo *ordinario* de la cuarentena y su monótona repetición de lo mismo (...) Pasamos dramáticamente de la expectación despertada por un futuro a construir entre todos a la resignación de cada uno frente al tiempo detenido y recluido que paraliza todo movimiento hacia adelante: del tiempo *híper-activo* (deseante, voluntarioso) de la insubordinación política al tiempo *pasivo* (resignado, estacionario) de la puesta en cuarentena.⁹

En esta línea, y pensando a nivel regional, aseveramos que la entropía no se condice con la idea de la ciencia y tecnología del siglo XXI como creadoras de un mundo progresivamente más ordenado, por el contrario, esta tiende siempre a incrementarse; y en este proceso inminente, todos los sistemas que al momento se encuentran involucrados se irán deteriorando de modo natural, perdiendo su carácter distintivo y pasando de un estado de precisión a uno de desorganización. Por esta razón, un evento de magnitud mundial como el Covid-19 no solo produjo un evidente aumento de entropía en ciudades como Santiago de Chile, La Habana o Turín, sino que también sentó las bases y proporcionó las condiciones necesarias para vehicular respuestas provenientes del mundo artístico a la crisis del tiempo *pasivo* en contraposición al tiempo *hiperactivo*. En consecuencia, las acciones e intervenciones urbanas de artistas contemporáneos latinoamericanos, independientemente del lugar donde se encontraban durante la pandemia, plasmaron las bases para una cultura entrópica, lo cual indica que ante una nueva revuelta social, como la de octubre 2019 en Chile, los artistas saldrán nuevamente a las calles a manifestar, transmitir mensajes o saciar su sed de inspiración.

⁹ Richard Nelly, «Del descontrol de la revuelta al control de la pandemia», *Anales serie 7*, n.º 17 (2020): 424.

Entropía y arte

Desde su aparición en la escena artística estadounidense de la segunda mitad del siglo XX, la entropía se vinculó de manera particular con el concepto del tiempo, utilizando como eje principal el carácter fugaz, perecedero y transitorio de la materia. Uno de los primeros análisis de la entropía y el tiempo se encuentra en el ensayo «A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey», de Robert Smithson, donde se expone un interesante ejercicio mental para entender de modo eficaz como funciona el paso definitivo del tiempo:

I should now like to prove the irreversibility of eternity by using a *jejeune* experiment for proving entropy. Picture in your mind's eye the sand box divided in half with black sand on one side and white sand on the other. We take a child and have him run hundreds of times clockwise in the box until the sand gets mixed and begins to turn grey; after that we have him run anti-clockwise, but the result will not be the restoration of the original division but a greater degree of greyness and an increase of entropy.¹⁰

Si consideramos el arenero como un sistema específico en el cual coexisten varios microestados, dicho sistema puede compararse a una ciudad latinoamericana antes de la pandemia; podemos aseverar que su condición de orden inicial (estar dividido en dos partes iguales, una blanca y otra negra) nunca más volverá a ser la misma, ya que el niño del experimento, al correr y jugar en su interno, aumentó indefectiblemente el nivel entrópico de las partes en cuestión. En este panorama, hemos analizado los resultados y acciones artísticas de los pintores contemporáneos del presente

¹⁰ Robert Smithson, «A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey», en *Robert Smithson: The Collected Writings*, ed. por Jack Flam (Berkeley: University of California Press, 1996), 74.

estudio, que residen en latitudes diferentes pero comparten puntos de vista constitutivos para intentar comprender cuál es el rol del artista en el marco de la pandemia y crisis globales. Ante un estudio general de la obra de ambos, nos propusimos analizar específicamente los últimos dos años de su actividad ya que coinciden con el advenimiento y propagación del Covid-19.

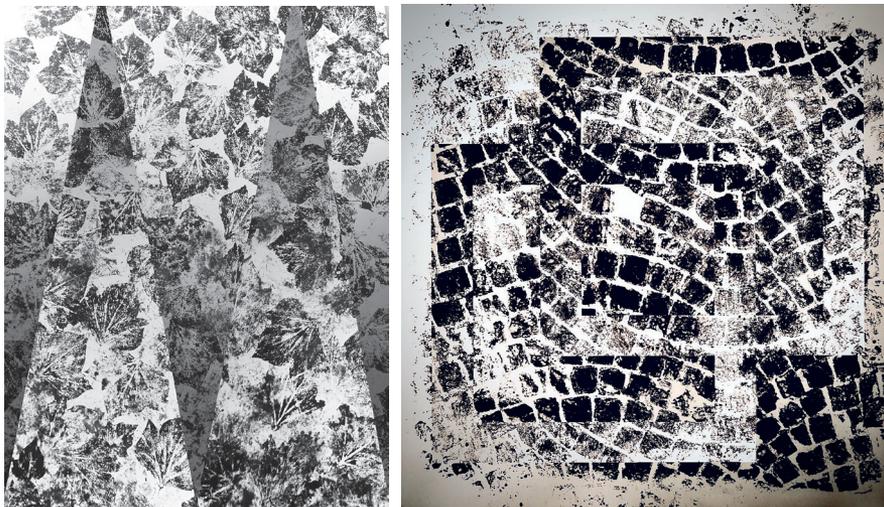
Pablo Lucero es un artista visual que ha llevado a cabo proyectos personales y colectivos en varios países de América Latina y hace dos años desarrolla sus actividades en la ciudad italiana de Turín, reconocida por su cercanía al arte contemporáneo y su intensa vida cultural. Sus trabajos y propuestas artísticas abarcan campos de acción y herramientas disímiles pero poseen los mismos objetivos: crear redes culturales entre artista y público para constituir un lenguaje estético colectivo que pueda presentarse como posible respuesta a los desafíos de la postmodernidad. Su experiencia en Colombia, Panamá, Bolivia, Perú, Ecuador, Costa Rica, Nicaragua o Argentina se relaciona con las realidades locales en el marco del paisaje urbano, a través de murales, trabajos e intervenciones colectivas, los cuales analizan la coyuntura cultural que existe entre el arte y la sociedad. Un interesante análisis de Ana Longoni respecto al activismo artístico en Latinoamérica nos proporciona un ulterior elemento: la realización de un estudio previo y meditado para las intervenciones callejeras. En este sentido, la autora afirma:

Esta inédita parábola (del activismo callejero al reconocimiento en el ámbito curatorial y académico internacional, sin paradas intermedias) generó indudables tensiones al interior de los grupos, al impactar en las condiciones de circulación de sus prácticas, en las ideas que las sustentan, en las redes de relaciones y afinidades que configuran, en las identidades que definen, en síntesis, en el vasto entramado que hace a las subjetividades colectivas e individuales en juego (...) Se generan

además iniciativas de autorreflexión sobre la propia historia de cada grupo, ahora que el ritmo vertiginoso del continuo proponer callejero dejó lugar a la elaboración de intervenciones más meditadas y elaboradas.¹¹

Si las propuestas artísticas que viven dentro del plano urbano de una manera u otra inciden en el público pasivo y activo, el rol del artista, en un periodo de crisis, debe forjarse a partir de la reflexión, la acción de concienciar y brindar herramientas para constituir una nueva gramática visual. Uno de los proyectos de Lucero, que continúa desarrollándose en la actualidad, en particular en barrios populares de la ciudad de Turín, encuentra su génesis en sus primeras experiencias latinoamericanas. La iniciativa intitulada *El gran lienzo* convoca a la población local a la creación colectiva de una pintura realizada con técnicas y materiales diversos sobre una tela completamente blanca; para la ocasión, el artista se vuelve director o guía del proceso, sugiriendo, explicando y colaborando con los creadores populares del cuadro. Así, la plaza de un barrio se vuelve un laboratorio a cielo abierto, donde niños en edad escolar, padres o abuelos pueden dejar testimonianzas pictóricas y experimentar la democratización de los procesos artísticos, obteniendo un acercamiento entre las personas sin importar diferencias de religión, proveniencia o experiencias previas. *El gran lienzo* requiere una preparación previa, permisos, licencias, contacto con autoridades y asociaciones locales; son pasos fundamentales a cumplimentar. En este sentido, entendemos el proyecto de Lucero como un activismo que, si bien carece de matriz política, abreva en fundamentos culturales que se presentan como elementos constitutivos del presente entrópico. Otro ejemplo pictórico de intervención callejera se da con obras *Opuestos extremos* o *Todas las estructuras son inestables*. Figura 1 y 2.

11 Ana Longoni, «Tres coyunturas del activismo artístico en la última década», en *Poéticas Contemporáneas*, ed. de Fernando Farina y Andrés Labaké (Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2011), 46.



El proceso que cumple Lucero con estos trabajos, desde un punto de vista estético, es altamente entrópico, ya que altera el orden de la percepción visual y los pasos técnicos tradicionales para invertir los roles: la calle, las tramas estructurales viales y el paisaje urbano intervienen en el soporte pictórico, la tela recibe y acoge un segmento de vida cotidiana que quedará plasmado de modo atemporal en su interior. Además, evidenciamos que las obras en cuestión fueron realizadas durante la pandemia de Covid-19 y representan, en su proceso originario, una primer respuesta a nuestros interrogantes. Lucero dice:

Mis obras están creadas con la intención de plasmar un instante cotidiano de nuestro día a día, es por eso que utilizo el agua de lluvia acumulada en las calles para crear texturas junto a pigmentos naturales como el grafito, azufre, carbón o polvo de ladrillos. Una intervención urbana que busca captar las texturas efímeras de cada lugar. Una tela en la calle donde las personas puedan dejar sus huellas al pasar, la estampa de una vereda de adoquines como

representación de nuestro crecimiento como personas singulares y en sociedad. Intento generar conciencia de nuestra cotidianidad en la idea del valor que toman las cosas cuando no podemos acceder a ellas, y cómo una pandemia puede modificar nuestros valores a la hora de socializar.¹²

La operación se divide en dos etapas: la primera se desarrolla en la vía pública y la segunda al interno del taller. Respecto a las acciones externas, después de indagar y explorar el tejido urbano, Lucero coloca la tela a nivel del suelo, en un cruce de calles, una vereda concurrida o tapas de hierro de la red cloacal local que servirán como molde para el futuro *frottage*. Así, las sinuosas y sugestivas superficies existentes quedarán plasmadas en la tela gracias a la acción del tiempo, de las personas y de los agentes atmosféricos como lluvia, calor o polvo. Una vez dentro del laboratorio, Lucero esparce el polvo de ladrillos, grafito u otros materiales para marcar y acentuar las primeras impresiones de la ciudad, obteniendo nuevas texturas y colores, los cuales serán intervenidos para dar la forma definitiva y aumentar el contraste cromático con pinceles y pintura. Realizar estos trabajos en un periodo que evocó límites, encierros y nuevas reglas representó un patrón técnico de creación, ya que ante la pregunta ¿cómo hacer para que una obra se cree por sí misma?, el artista se sirvió de la calle como terreno natural para observar la variación de los materiales usados y creó «una representación de aquello que comprendemos como progreso en momentos difíciles como los que hemos vivido»¹³. Las líneas conceptuales expuestas reflejan las innumerables posibilidades e interpretaciones que brinda la dimensión callejera para un pintor contemporáneo; estas ideas

12 Pablo Lucero, entrevista virtual realizada por Raúl Armando Amorós Hormazábal el día 18 de julio 2022 utilizando correo electrónico.

13 Pablo Lucero, entrevista virtual realizada por Raúl Armando Amorós Hormazábal el día 18 de julio 2022 utilizando correo electrónico.

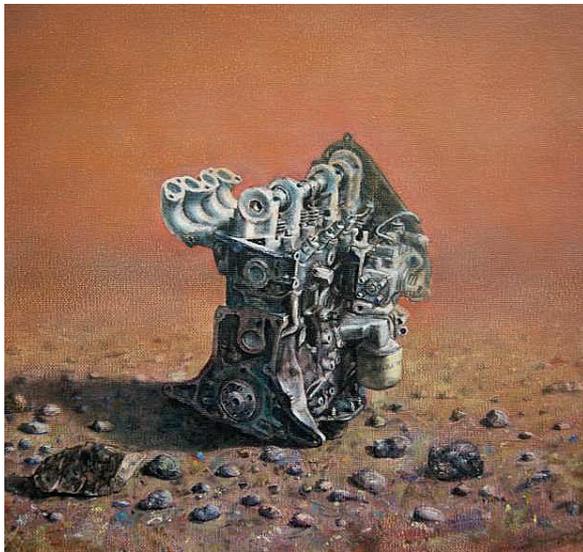
están dispuestas a transformarse ante las manos del artista, el cual manifiesta:

Toda creación artística actúa bajo el rol de mediador, dando la posibilidad al espectador de sentir y discernir. En mi visión artística la belleza y el arte son causa y efecto de ese sentimiento y del discernimiento de lo que se siente. En momentos de crisis el arte nos brinda la posibilidad de conectar con la belleza en todas sus formas.¹⁴

Por otra parte, las últimas obras del pintor cubano Victor Manuel Ojeda Collado resultan un punto de encuentro para nuestras teorías ya que poseen una versatilidad progresiva, característica que comparten con la entropía actual. Junto a su carrera académica y pictórica, Ojeda Collado ha realizado actividades de restauración y conservación en Cuba que han plasmado profundamente su pincelada, al punto de volverla un detallado y reflexivo estudio topográfico, arqueológico y antropológico. Sus cuadros, que forman series con un mensaje claro y directo, evocan el paso del tiempo, la reversibilidad de la materia o la percepción fugaz del momento.

Partimos desde la perspectiva de las series *Maquinaria* y *Lugares vectoriales*, en las que ha estado trabajando en los últimos cuatro años y que han tenido como eje principal la representación del binomio tiempo-espacio. Las obras vinculadas a *Maquinaria* son expresiones de los efectos y resultados de una industrialización desenfrenada y consumista que ha dejado restos y fragmentos de su pasado, visibles y palpables en nuestra contemporaneidad. Figura 3 y 4.

¹⁴ *Ibid.*



Motores o hierros obsoletos son los protagonistas de la serie que induce al espectador a interrogarse sobre el comportamiento de los metales en el medio natural y sus consecuentes procesos físicos y químicos que crean nuevas condiciones de la materia, como el óxido. Ojeda Collado no solo evidencia la fuerza constante de estos elementos, ligados indisolublemente a los cambios entrópicos, sino que también realiza una operación conceptual que destaca las

similitudes de las acciones humanas y la vida de las máquinas: desarrollo de habilidades como potencia, velocidad, obediencia o rutina. Asimismo, la serie *Lugares vectoriales* busca materializar la energía representada como vectores con formas que evocan monumentos irracionales o estructuras atómicas, emplazados en lugares sin tiempo e imaginarios pero que guardan relación con la realidad. A tal efecto, Ojeda Collado expresa:

Durante mi infancia he visto desaparecer maquinarias enormes y estructuras que no pertenecieron a mi época y que me hacen recordar, o más exactamente, imaginar años de producción y grandes avances para mi país. La imagen del caos y el desorden que producen estas maquinarias en la actualidad tras su desuso (...) implica un deterioro para la economía y la política de un país, pero tiene una repercusión diferente para el arte.¹⁵

En este sentido, resulta útil aludir al viaje que Robert Smithson realizó en septiembre de 1967 desde Nueva York a su ciudad natal, Passaic. El itinerario comenzó con un recorrido en autobús local para proseguir a pie hacia espacios cargados de simbología con el fin de reflexionar sobre las características geológicas y entrópicas del lugar, que gozó de un relevante pasado industrial en la historia del país. Smithson creó un nuevo tipo de *ready-made* industrial: ruinas y vestigios urbanos, que reflejaban los resultados de las actividades antropogénicas del pasado reciente, fueron bautizados y elevados a la categoría de «monumentos», puentes, tubos de desagüe y un arenero para niños, que probablemente lo haya inspirado para explicar el concepto de entropía. La sociedad industrial había utilizado

¹⁵ Víctor Manuel Ojeda Collado, entrevistas virtuales realizadas por Raúl Armando Amorós Hormazábal durante el mes de abril de 2022 utilizando correo electrónico.

dichas áreas periféricas, transformándolas en ruinas sin tiempo y condenándolas a existir en una dimensión propia:

That zero panorama seemed to contain ruins in reverse, that is all the new construction that would eventually be built. This is the opposite of the “romantic ruins” because the buildings don’t fall into ruin after they are built but rather rise into ruin before they are built.¹⁶

Este espacio inédito es analizado nuevamente por Ojeda Collado a través de la pintura: estructuras monumentales destinadas a volverse ruinas en un hipotético futuro, paisajes residuales donde construir un nuevo tipo de relación con el entorno. Durante la pandemia, esta ecuación estética se valió de nuevos elementos pero no cambió los objetivos conceptuales propuestos por las series precedentes. En una segunda entrevista llevada a cabo el mes de julio de 2022, refiriéndose al inicio de una nueva etapa artística relacionada con el comienzo de la pandemia, el artista comenta:

Comencé a sentir la necesidad de convertir mi espacio en un entorno sagrado para el trabajo y creación (...) hay dos series que ya había comenzado, una búsqueda interna, adecuándome a códigos y al diálogo que he experimentado en la rama artística. Sentí la necesidad de evolucionar a través del ejercicio pictórico para no descuidar el oficio y pensar y meditar sobre las preocupaciones personales y sociales que influyen en mi trabajo (...) a inicios del 2020, cuando comenzó la pandemia, sentí que el cierre fue oportuno en el sentido de cumplir requisitos, tener obediencia, mantener un estado de equidad que me permitió tener tiempo para la investigación.¹⁷

16 Smithson, «A Tour of the Monuments...», 69.

17 Victor Manuel Ojeda Collado, entrevista virtual realizada por Raúl Armando Amorós Hormazábal el día 16 de julio 2022 utilizando servicio de mensajería instantánea.

Podemos sostener que las tendencias creadoras vinculadas a los proyectos citados se manifiestan también a raíz de un evento radical o inesperado y regularmente poseen la característica de la reflexión previa llevada a cabo a través de la investigación. Así, el artista es llamado a cumplir un viaje de introspección urbana y descubrir nuevas pluralidades en la dimensión ciudadana donde reside:

En esa época todo quedó bajo protección del hogar, cada salida de casa era una aventura, en un entorno bastante desconcertante y extraño, semáforos apagados, uno sentía la frialdad de caminar por la ciudad sin tráfico ni bullicio, ahora estaba vacía, un momento muy interesante para experimentarlo, como reflexión, como evidencia, puedo contarle como una brecha escapada de la historia, puedo decir —yo estuve ahí, con un peso tremendamente dramático por las víctimas que logró la pandemia, un momento para reflexionar sin compromisos pendientes.¹⁸

El tiempo como concepto abstracto, al igual que la obra de Smithson, representó para el pintor cubano un elemento del cual no se podía prescindir ya que la vida cotidiana durante el Covid-19 lo llevó a considerar nuevos territorios mentales y crear dos nuevas series vinculadas a las primeras, *Tierra Santa* y *Nube*. Los paisajes representados son desiertos, planicies, cielos nublados o mesetas sin presencia humana que reflejan el lento movimiento humano hacia una suerte de evolución espiritual ante la era de las máquinas anticipada por las acciones de colectivos artísticos activos hacia finales del siglo XIX y por las primeras avanguardias del siglo XX. Figura 5.

¹⁸ Víctor Manuel Ojeda Collado, entrevista virtual realizada por Raúl Armando Amorós Hormazábal el día 16 de julio 2022 utilizando servicio de mensajería instantánea.



La lógica del desierto como laboratorio o territorio insondable para experimentar nuevos tipos de especificidades artísticas fue considerada por los pioneros y sucesores del Land Art al punto de transformarlo en un paradigma cultural. En este sentido, Smithson comenta:

The desert is less “nature” than a concept, a place that swallows up boundaries. When the artist goes to the desert he enriches his absences and burn off the water (paint) on his brain. The slush of the city evaporates from the artist’s mind as he installs his art. Heizer’s “dry lakes” become mental maps that contain the vacancy of Thanatos. A consciousness of the desert operates between craving and satiety.¹⁹

¹⁹ Robert Smithson, «A Sedimentation of the Mind: Earth Projects», en *Robert Smithson: The Collected Writings*, ed. por Jack Flam (Berkeley: University of California Press, 1996), 109–110.

En línea con dichas afirmaciones, Lucero y Ojeda Collado transforman una vez más el paisaje urbano o natural en una experiencia multisensorial y conceptual, ofrecen nuevas herramientas al espectador y realizan una operación preponderante para la fruición de las obras: tejen redes y vínculos entre la sociedad y el entorno, salen a las calles para extraer un fragmento del entramado actual, lo modifican en sus laboratorios y lo devuelven al mundo bajo forma de pintura. Sobre este proceso personal en tiempos de pandemia, el pintor cubano dice:

Como artista, y en este caso desde la pintura, hice un ejercicio: pintar sin modelos ni planificación, es decir utilizar el lienzo como si fuera un arqueólogo, cada trazo me permitía descubrir aspectos y rasgos de recuerdos, una experiencia muy sensorial de las cosas que todo el tiempo te rodean, o al menos las que uno quiere recordar son las que mayor protagonismo adquieren (...) finalmente salieron obras que utilizan el paisaje como medio principal de comunicación (...) a partir de este ejercicio, de desnudez, comprendí cuánto dejamos de ser nosotros mismos en la actualidad.²⁰

Conclusiones

Como respuesta cultural a las crisis globales, hemos analizado la condición interdisciplinaria de la entropía en relación a las experiencias de dos artistas latinoamericanos activos durante la pandemia de Covid-19 en ciudades y contextos diferentes. En primer lugar destacamos que a pesar de sus experiencias personales y carreras paralelas a su producción artística, ambos optaron por el mismo camino ante la vicisitudinaria fase histórica que atravesamos: re-

²⁰ Víctor Manuel Ojeda Collado, entrevista virtual realizada por Raúl Armando Amorós Hormazábal el día 16 de julio 2022 utilizando servicio de mensajería instantánea.

flexionar a partir del encuentro con el entorno. Esta operación refleja en sus cuadros la presencia de una cultura entrópica que aumenta en tiempos de estallidos sociales, guerras o crisis y se ofrece como terreno fértil para futuras investigaciones acerca de nuestra condición en la postmodernidad. En segunda instancia, podemos especificar que las soluciones visuales y estéticas de los últimos trabajos de los artistas comparten un claro compromiso hacia el mundo interior y espiritual como objetivo superior. El camino que proponen se basa en el significado primordial de la entropía, es decir, experiencias que incluyen escenarios, reacciones y personas diferentes que se modifican para vincularse eficazmente con el paisaje contemporáneo y utilizan el concepto del «paso del tiempo» como elemento fundamental en cada propuesta artística. En este sentido, Ojeda Collado comenta:

Pienso que todas estas transformaciones fueron un efecto provocado en la mayoría, pienso que fue una suerte de regresión al pasado, mirar hacia atrás y ver cuánto hemos evolucionado, qué hemos logrado, esta fue la dinámica hacia finales del 2021, mirar mucho al pasado. En la música se dio el fenómeno de escuchar canciones de los años 90, por aquí se escuchaba, yo lo veo así, se notó que estábamos siendo reflexivos (...) ²¹

En conclusión, nos resulta necesario considerar nuestro pasado para enfrentar los dilemas por venir; según ambos artistas es necesario cumplir una regresión personal para tomar conciencia y comprender mejor los procesos entrópicos que estamos viviendo. Para aclarar el panorama historiográfico de dicha operación, cabe preguntarse: ¿cuándo nace esta tendencia a regresar al pasado para responder a los desafíos del presente y futuro? A lo largo de la historia del arte,

²¹ Victor Manuel Ojeda Collado, entrevista virtual realizada por Raúl Armando Amorós Hormazábal el día 16 de julio 2022 utilizando servicio de mensajería instantánea.

afirmamos que desde tiempos milenarios se pueden detectar regresiones, intereses o acercamientos al pasado cultural de los pueblos, desde los arquitectos y escultores del Imperio romano, las experiencias renacentistas del siglo XV hasta los grafitis de los años ochenta en Nueva York. Sin embargo, resulta interesante tener en cuenta las teorías de algunos colectivos artísticos desarrollados en Europa hacia finales del siglo XIX que basaron sus experiencias en la defensa y construcción de un mundo impoluto e incorrupto en equilibrio con las sociedades del tiempo.²²

Las características generales de las obras de los dos artistas en cuestión intentan reavivar pulsiones dormidas que, una vez rehabilitadas, se volverán parte de una nueva gramática cultural nacida a partir de las últimas crisis globales. En definitiva, la calle o el paisaje urbano no representan solamente un laboratorio o sitio donde exponer o recuperar materiales, sino también una metáfora que invita a sumergirse y descubrir nuevas posibilidades de interacción propiciando encuentros y redes con la sociedad local.

Finalmente, podemos afirmar que el «espíritu reflexivo» de las vanguardias y experiencias del Land Art aquí expuestos vuelven a emerger en las obras de Lucero y Ojeda Collado, los cuales intentan recuperar la pureza y autenticidad perdidas a causa de la industrialización desenfrenada postmoderna y la actual pandemia. Las evidentes similitudes que comparten sus últimos trabajos con las teorías de Smithson o Morris intentan ser respuestas a un posible

22 Sobre los trabajos artísticos vinculados a un retorno al mundo primitivo, consideramos imprescindibles al presente estudio las teorías y trabajos de William Morris, John Ruskin, el grupo de los Primitifs, los Nazarenos, los Puristas y Barbus o el colectivo Preraffaellita. La constante ideológica compartida estos artistas y teóricos fue aquella de tomar distancia de la sociedad capitalista e industrial de finales de siglo, percibida como una verdadera amenaza a la sobrevivencia del arte y construir una nueva estructura basada en principios y fundamentos que tenían que ver con el equilibrio entre humanidad y medioambiente. Este «avanzar retrocediendo» intentó recuperar la pureza de resultados artísticos que poco querían o tenían que ver con la alteridad del mundo moderno corrupto, que se alejaba cada vez más de la matriz primitiva e inocente que estos grupos intentaron defender y desarrollar.

cambio de paradigmas. Como sostiene el artista inglés Peter Dunn: moverse como *context provider* y no como *content provider*. Se debe, acorde a la afirmación precedente, favorecer la cultura del encuentro, a través de una participación comprometida y social.²³

Referencias bibliográficas

- Fubini, Enrico. *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*. Turín: Einaudi, 1973.
- Kandinsky, Vasilij. *De lo Espiritual en el arte. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Paidós Estética, 1996.
- Kaprow, Allan. *The Blurring of Art and Life*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Kester, Grant. *Conversation Pieces*. Berkeley: University of California Press, 2004.
- Longoni, Ana. «Tres coyunturas del activismo artístico en la última década». En *Poéticas Contemporáneas*. Edición de Fernando Farina y Andrés Labaké, 43-46. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2011.
- Moravia, Sergio. *Lévi-Strauss e l'antropologia strutturale*. Florencia: Sansoni, 1973.
- O'Doherty, Brian. *Inside the White Cube: the Ideology of the Gallery Space*. San Francisco: Lapis Press, 1976.
- Richard, Nelly. «Del descontrol de la revuelta al control de la pandemia». *Anales serie 7*, n.º 17 (2020): 421-436.
- Smithson, Robert. *Robert Smithson: The Collected Writings*. Editado por Jack Flam. Berkeley: University of California Press, 1996.

²³ Sobre el pensamiento de Peter Dunn y el concepto de *context provider* en contraposición al de *content provider*, véase Grant Kester, *Conversation Pieces* (Berkeley: University of California Press, 2004), 1-3.