

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD ECLESIAÍSTICA DE CIENCIAS FILOSÓFICO-TEOLÓGICAS
PROGRAMA DE MAESTRÍA EN FILOSOFÍA**

**Una aproximación a la pintura colonial quiteña, desde la estética de Marion y
Derrida**

**Autor:
Byron Alexis Lucero Oramas
balucero@puce.edu.ec
Código ORCID: 0009-0005-6612-9864**

**Director:
Stephane Vinolo
svinolo@puce.edu.ec
Código ORCID: 0000-0002-3371-0805**

Quito, 2025

DECLARACIÓN DE PROPIEDAD INTELECTUAL, AUTORÍA Y PUBLICACIÓN DE RESULTADOS

Yo, Byron Alexis Lucero Oramas, con cédula de ciudadanía No. 1722685615, en mi calidad de estudiante del programa de posgrado Maestría en Filosofía de la Facultad Eclesiástica de Ciencias Filosófico-Teológicas de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, como investigador principal del proyecto titulado *“Una aproximación a la pintura colonial quiteña, desde la estética de Marion y Derrida”*, declaro que soy autor de este estudio y reconozco la filiación institucional de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador-PUCE, de conformidad con lo establecido en la norma de los Arts. 100, 101, 108, 110 y 118 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación – Código Ingenios; y Arts. 3, 4, 5, 6, 10 y 12 de la Normativa Procedimental Interna para Publicaciones Científicas, Técnicas y Artísticas de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

1. De la misma manera, en lo referente a derechos de autor, declaro que la propiedad moral de la investigación me corresponde como único autor de la tesis, concedo y reconozco los derechos de propiedad patrimonial, que dimana de los Derechos de Autor, a la Pontificia Universidad Católica del Ecuador-PUCE, de conformidad con lo establecido en la normativa del Código Ingenios y de la normativa interna de la PUCE.
2. Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tiene la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, de conformidad con el artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT una copia del referido trabajo de graduación en formato digital para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.

3. Autorizo a la Pontificia Universidad Católica del Ecuador a difundir el referido trabajo de graduación a través del sitio web de la Biblioteca de la PUCE, respetando las políticas de propiedad intelectual de la Universidad.

Quito, 28 de agosto de 2025

Byron Alexis Lucero Oramas
C.I. 1722685615
byrluc_734@yahoo.es

RESUMEN

El presente artículo se presenta como una investigación de estética de la fenomenología, en el sentido que pretendo partir de pinturas para discernir si cumplen con ciertas características que las permitan aparecer como obras de arte pictórico. Puesto que la visibilidad de las obras de arte es diferente a la que le imponemos a las pinturas. Así se pretende repensar la concepción de obra de arte y distinguirla de pintura, producida en el contexto colonial quiteño, desde un esquema fenomenológico, por sobre un esquema ontológico, que la encasilla en una esencia y en una finalidad. No se trata de hablar de un arte por el arte y tampoco del arte como objeto utilitario, por el contrario, se busca mirarlo como un fenómeno saturado que permite repensar su visibilidad, su parergon de presentación y al sujeto adonado. Este enfoque permite revalorizar la pintura colonial quiteña, no como un arte del pasado encerrado en su función devocional, sino como una producción estética viva, que en su visibilidad actual abre nuevas posibilidades para pensar la producción pictórica colonial.

Palabras clave: arte, pintura, párergon, fenómeno saturado, donación

ABSTRACT

This article is an investigation in the aesthetics of phenomenology, because aims to discern paintings from pictorial art, based upon certain characteristics that allowed to present as such. This approach arises from the fact that the visibility of artworks differs from the visibility imposed on paintings. Thus, the intention of this article is to rethink the conception of the art and distinguish it from paintings produced in the colonial Quito context through a phenomenological framework rather than an ontological one, which confines it to an essence and a function. The objective is not to advocate for art for art's sake, nor to conceive of art as a utilitarian object, rather, it seeks to regard it as: a saturated phenomenon that enables a reconsideration of its visibility, of its parerga of presentation, and the given subject. This approach allows for a revaluation of colonial Quito painting, not as an art of the past confined to its devotional function, but as a aesthetic production that, in its current visibility, opens new possibilities for thinking about colonial pictorial production.

Keywords: art, painting, parergon, saturated phenomena, donation

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	1
LA VISIBILIDAD DEL ARTE COLONIAL QUITEÑO.....	4
EL MARCO DE UNA OBRA DE ARTE	11
EL ADONADO DE LA PINTURA COLONIAL.....	21
CONSIDERACIONES FINALES.....	24
REFERENCIAS.....	26

INTRODUCCIÓN

Hablar de arte colonial quiteño puede parecer, a primera vista, un tema agotado, y a la vez muy amplio para tratar en un artículo, sin embargo, lo que pretendo no es hablar de todo el arte colonial quiteño sino problematizar su misma concepción ontológica, sus límites y su recepción, desde un enfoque filosófico y no histórico. Es necesario tratar esta problemática, considerando dos aspectos: en primer lugar, se ha aceptado historiográfica y tácitamente que toda producción pictórica surgida en el contexto colonial, exhibida en iglesias o museos, es, indiscutiblemente, una obra de arte, y, aún más, perteneciente a un gran estilo propiamente ecuatoriano denominado “escuela de arte quiteño”. En segundo lugar, no se han desarrollado estudios históricos, artísticos, estéticos o filosóficos que partan desde la misma pintura colonial quiteña, puesto que a menudo se centran en el contexto, en la función, en la materialidad, en el artista, en los trazos o en su iconografía; esto se puede evidenciar tanto en bibliografía de carácter positivista de inicios del siglo XX, cuando surge el interés por resaltar el “arte colonial quiteño”, hasta estudios actuales; por citar algunos: *Arte quiteño colonial* de José María Vargas (1945), *Arte colonial Quiteño* de Carmen Fernández Salvador y Alfredo Costales (2007). El uso del denominativo *arte*, no es al azar, sobre esto quizá un artículo fundamental que se plantea una crítica sobre la invención del concepto es el de Fernández Salvador (2018), sin embargo, su enfoque es historiográfico. Ambos casos resultan insuficientes porque, sobre todo, generalizan a toda la producción pictórica por su contexto cultural, por su función, por su utilidad.

En contraposición, el enfoque de este texto cuestiona la misma concepción esencialista de los términos: obras de arte, objetos técnicos, pinturas, siguiendo de cerca los planteamientos de Jean Luc Marion y Jacques Derrida, considerando que la visibilidad de las obras de arte es diferente a la que imponemos a las pinturas o a los objetos técnicos. Por ello, la investigación se cuestiona

alrededor de la posibilidad de diferenciar a la pintura colonial quiteña como objeto técnico o como obra de arte, repensando la pintura colonial quiteña desde un enfoque fenomenológico, que priorice cómo estas obras aparecen y se muestran, más allá de una esencia o finalidad fija. Para ello, es fundamental considerar no solo la obra en sí, sino también el espacio en que se exhibe y la experiencia del espectador, elementos que Marion y Derrida problematizan en sus reflexiones sobre la estética.

Para abordar esta cuestión pretendo emplear tres categorías filosóficas, que corresponden a los tres subtemas de mi investigación: en primer lugar, una categoría para discernir entre una mera pintura y una obra de arte pictórico es la visibilidad que se construye de manera diferente en ambos casos. Una obra de arte, dice Marion, se da a ver como un fenómeno saturado de visibilidad, se trata de un juego entre la mirada y el exceso de visibilidad lo que permite que la pintura deje el estatuto de mero objeto, “*tabula rasa*, de objeto espacial entre otros” (Marion, 2006, p. 31), de un objeto técnico bidimensional, y adquiera una profundidad solo lograda por la paradoja entre la visibilidad y la invisibilidad.

En segundo lugar, el término *párergon*, siguiendo a Derrida, como una categoría que nos permite pensar: la firma, el museo y la escritura de la historia, como aquello que no está “en la obra (ergon), ni fuera de ella”(Derrida, 2005, p. 13), pero que, sin embargo, la encuadra, le da un lugar. De esto se desprende, entonces, que la obra de arte colonial quiteña se presenta como el resultado de dinámicas del discurso y de las condiciones de recepción.

Por último, se considera la categoría de adonado que recibe el don de lo que la pintura da a ver, puesto que esta impone sus propias reglas de visibilidad, a partir de las cuales, el espectador crea un mundo, que se presenta como reflejo de sí mismo, en consecuencia dirá Marion, “dependemos nosotros más de él, mirándolo, que él de nosotros”(Marion, 2006, p. 67), esta

afirmación, precisamente, es la que permite modificar el enfoque, que deja de estar en el artista/pintor/creador, para centrarse en la obra de arte y, luego, en el espectador.

Estas categorías serán aplicadas a cinco obras pictóricas coloniales del museo Jacinto Jijón y Caamaño de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, que han sido seleccionadas, debido a que considero reúnen tres características que están presentes en una gran parte de obras coloniales: dos de ellas poseen firma de autor y año inscrito en el soporte, *La Piedad* y *El Calvario*, dos tienen un marco como parte de la obra, *David y santos carmelitas* y *Sacrificio de Isaac*; una que posee atribución de autor, pero sin firma, *Triunfo del Señor Resucitado*. En resumen, estas pinturas permiten esquematizar los aspectos de visibilidad, en los que estas exceden al espectador; pensar al museo como un nuevo espacio de presentación que reconfigura la percepción de las obras pictóricas. Por último, considerar al sujeto donatario como aquel que recibe en exceso aquello que es dado por la obra de arte.

LA VISIBILIDAD DEL ARTE COLONIAL QUITEÑO

Para adentrarnos en la categoría de la visibilidad en la pintura colonial, quisiera iniciar con dos cuestionamientos ¿a qué nos referimos cuando hablamos de una obra de arte?, y ¿qué se necesita para identificar a una pintura como una obra de arte y no como un objeto técnico? Estas dos interrogantes se encuentran indiscutiblemente ligadas y pueden ser respondidas desde diferentes concepciones de la filosofía del arte: utilitaristas, funcionalistas, miméticas, sin embargo, ellas parten de una pregunta central ¿qué es una obra de arte?, enfocado en nuestro caso: ¿qué es una obra de arte colonial quiteña?, en contraposición, precisamente, el planteamiento de este artículo es problematizar esta pregunta.

Responder a esta pregunta es hablar de la esencia de una obra de arte en un espacio y tiempo determinado, y por ello, termina siendo una pregunta insatisfactoria, puesto que, se encuentra con la limitación de que no es posible describirla en su totalidad. Considerando que, describir es encasillar, reducir, y, además, debido a que no es posible describir algo que nunca satisface completamente a la vista. Bajo estas consideraciones, entonces “necesitamos otra forma de mirarlos”(Derida & Marion, 2009, p. 250), precisamente porque las obras de arte no son, sino que aparecen como fenómenos dados, como fenómenos saturados, mas no como objetos técnicos. En este sentido, estamos presentes ante “un tipo particular de fenómeno que se caracteriza, ya no por su contenido de presencia, sino justamente por un exceso de donación”(Restrepo, 2009, p. 301)

Una vez planteado este aspecto, entonces cabe precisar que una obra de arte se presenta como un fenómeno novedoso, único, singular e irrepetible, hasta el momento no visto, “impone ante todo a la mirada un fenómeno absolutamente nuevo, aumenta, a la fuerza, la cantidad de lo visible”(Marion, 2006, p. 54), aparece a modo de acontecimiento, entendido como un efecto que invade al que mira, quien además nunca deja de mirar, he aquí un punto destacable al hablar de

una obra de arte. Una obra de arte nunca se deja de mirar, nunca satisface a la mirada. Precisamente, una obra de arte puede ser identificada como aquella que captura la mirada del espectador, de una manera que sobrepasa su capacidad de ver, porque le da demasiado que ver.

Entonces, el primer postulado que entra en juego y que permite la identificación de una obra de arte es la mirada del espectador, y es necesario enfatizar la mirada, puesto que mientras que ver es una capacidad propia de los ojos, sin ninguna decisión de parte del sujeto, mirar por el contrario exige un proceso de discernimiento del sujeto, implica una actividad de construcción del espectador, “To look at”, that is to say, “to manage the excess of the visible”(Marion, 2002, p. 57), en este sentido, la obra de arte, a diferencia del objeto técnico atrapa al espectador por su exceso de visibilidad y lo obliga a mirar, “mas no en el sentido de la visión ordinaria, la cual se detiene para construir. En la pintura, la mirada es detenida por el exceso de visibilidad que da el lienzo”(Vinolo, 2019, p. 125), es el juego entre la mirada y el exceso de visibilidad lo que permite que la pintura deje el estatuto un objeto técnico bidimensional.

Pero ¿qué tan evidente es esto?, cuando vemos una obra de arte de museo, recorremos las salas, siempre hay una pintura que nos cautiva más que otra, sin importar que lo representado sea un tema con un sinnúmero de representaciones, es la obra de arte misma la que obliga al espectador a detenerse y mirar, “La acción de la mirada es, por tanto, la de la fascinación y el rapto que sobre ella ejerce lo visible”(Restrepo, 2009, p. 305)

Aquí cabe una precisión, hablar de fenómeno saturado no implica relegar al sujeto a un segundo plano pasivo, ya sea en su papel de pintor o de espectador, de hecho “el sujeto se mantiene como un horizonte de atribución experiencial, pero que ahora no domina como un monarca absoluto”(Di Giacomo, 2023, p. 31), sino que se presenta como un sujeto adonado inundado por

una serie de fenómenos saturados, con los que establece un vínculo, puesto que lo que vemos está ligado a lo que somos.

Ahora bien, para explicitar el planteamiento de la visibilidad tomemos la pintura *El Calvario* (1780), de Visente Albán. Esta muestra algo muy recurrente en el arte cristiano, la crucifixión de Cristo, pero lo que la presenta como una obra de arte, no es lo que muestra, no es su temática, es precisamente, la perspectiva que vuelve visible el caos de color y figuras plasmadas en una pintura. Las figuras inundan la vista del espectador, producen una saturación visual, mientras la mirada se esfuerza por darles un sentido, contarlas, separarlas, ubicarlas, darles nombre, en este sentido, esta obra, precisamente, pone en juego la idea de la saturación de la visibilidad y de la mirada. Sin dudarlo puedo someterme al juego de contar cada una de las figuras, identificarlas, darles un nombre inclusive, puedo identificar sus atributos, es una pintura iconográficamente fácil de identificar, sin embargo, surge la duda: ¿para qué? Si bien existe esta necesidad de recorte de la realidad, siguiendo el pensamiento platónico, esta me conduciría a una lista interminable de figuras cuyo significado me alejaría irrevocablemente de la misma pintura.

Imagen 1

El Calvario. Visente Albán. 1780. Óleo sobre tela. Colección del Museo Jacinto Jijón y Caamaño.



En este punto cabe precisar que al hablar de perspectiva no me estoy refiriendo directamente a la técnica artística que da la apariencia de tridimensionales a objetos en superficies planas, sino a la “mirada en perspectiva”, siguiendo muy de cerca el planteamiento de Marion en su libro *El cruce de lo visible y lo invisible*, en el que la perspectiva actúa y permite “el reconocimiento de lo invisible como condición de aparición y visibilidad de lo visible”(Katz, 2019, p. 387).

La perspectiva con la que Albán juega permite que este objeto bidimensional se presente como una obra de arte; en la perspectiva “lo invisible construye estrictamente lo visible y lo reparte”(Marion, 2006, p. 27), pero ¿qué entendemos como lo invisible? Precisamente esta pintura nos permite explicar esto. Por detrás del travesaño de la cruz, se encuentra un cielo levemente abierto, entre nubes, su función es crear profundidad entre los distintos personajes y planos de la pintura, sin este artificio pictórico las figuras aparecerían sobrepuestas unas sobre otras, sin ningún orden, inclusive su tamaño se volvería confuso ¿por qué las figuras de abajo son más grandes que las del centro de la pintura? Esto solo se entiende por el juego de lo invisible dentro de lo visible. Lo invisible, el cielo por detrás de la cruz, arma, organiza lo visible, cada una de las figuras de la pintura. En este sentido, nos presenta un “mundo en un mundo, mundo a veces más visible que el mundo real”(Marion, 2006, p. 31).

Esta pintura, entonces, no se presenta como una pintura más de la misma temática de crucifixión, por el contrario, añade un nuevo visible al mundo “looks out for and provokes the rising up of *invu*, the violent novelty of which no look before had been able to or had dared approach”(Marion, 2002, p. 69) Aquí precisamente yace el segundo postulado que me permite distinguir la obra de arte de un objeto técnico, *invu* o lo invisto, es decir, aquello que irrumpe constantemente en la visibilidad, por medio del pintor, quien es el encargado de dar el permiso de

aparecer lo invisto. Pero lo invisto no se trata de algo predestinado, preconcebido de una reproducción de algo ya existente, por el contrario se trata de algo imprevisible, solo así se puede presentar el objeto como arte y no como mero objeto técnico, puesto que el pintor no “reproduce nada sino que produce” (Marion, 2006, p. 59) Es, en este sentido, que esta obra pictórica se presenta como obra de arte, porque no reproduce y porque invita al espectador a mirar, pero también inunda, o mejor dicho, satura la mirada del espectador de una manera que desafía lo que vemos.

La idea de reproducción y producción es fundamental para discernir entre un objeto técnico y una obra de arte, puesto que un objeto siempre está precedido de un concepto, mientras la obra de arte no, de esta manera como lo señala Vinolo “su visibilidad está plenamente sometida a las condiciones de posibilidad que les dicta un sujeto, un ego que es a la vez fundamento, principio y primero”(Vinolo, 2017, p. 207), mientras que la visibilidad de una obra de arte está ligada a lo invisto.

De este punto se desprende otro aspecto de la obra de arte, como fenómeno saturado, se presenta como acontecimiento, entonces aparece como un fenómeno dado, “en la medida que se da así mismo”(Derida & Marion, 2009, p. 260), esto implica que primero no tiene causa, o más bien no es posible determinar su causa o causas, en este punto nos alejamos de las propuestas deterministas históricas que restringen el aparecer de la obra de arte a condiciones sociales, económicas, culturales o a coyunturas estructurales de cualquier índole, “pues no se inserta (ni se le inserta) al interior de fronteras delimitadoras que constituirían su ser y lo explicarían en primera y última instancia”(Di Giacomo, 2023, p. 36).

Este es un aspecto que se le podría reprochar a las obras de arte coloniales, y puntualmente a la obra citada, *El calvario*, que su apareamiento no es completamente original, en el sentido de

que su composición está basada en un grabado de 1734, del artista alemán Georg Kilian. Entonces, ¿esto la convierte en un objeto técnico, debido a que era previsible? De hecho, esto es algo recurrente en las prácticas artísticas, sin ser diferente en el caso colonial quiteño, para ello cabe citar un concierto de trabajo entre Miguel Aguirre y el pintor Miguel Ponce, en el año 1630, en el que se le encomienda

pintar veinte y siete lienzos de la vida del Señor San Francisco conforme con otras veinte y siete estampas finas de papel que han de ser el modelo según y como en ellas están sin que falte cosa ninguna de ellas (Fernández-Salvador & Costales, 2007, p. 221)

De esto se desprende que era hasta cierto punto obligatorio, en este contexto, el replicar lo más próximo al original, sobre todo en lo referente a personajes y atributos. Ante este cuestionamiento se pueden plantear dos respuestas, la primera enfocada en el pintor y la segunda en la hermenéutica del sujeto adonado. Por una parte, nada de lo mencionado nos hace pensar en que el grabado se presente como previsto, previsible para el pintor de la obra *El Calvario*, es obvio que la antecede, seguramente, el artista o su comitente disponía de este grabado, y seguramente lo usó como fuente de inspiración, pero esto es lo mismo que se podría decir de cualquier obra de arte que re-presenta la realidad, sin embargo lo que está en juego aquí es la forma de ver el mundo del pintor, “Con sus cuadros, los artistas nos regalan sus ojos para que podamos ver, por fin, al mundo mediante sus percepciones.”(Vinolo, 2017, p. 210).

Imagen 2

La crucifixión. George Kilian. 1734. Grabado.



Por otra parte, asumamos que la concepción del pintor era crear una mera copia, un objeto de culto, así, la pintura sería concebida como un fenómeno pobre, acorde a la gradación propuesta por Marion, sin embargo, esto no implica que en la actualidad esta pintura no pueda convertirse en una obra de arte (fenómeno saturado), para lo que dependerá de la manera “en la que el adonado lo recibe, lo experimenta y lo expresa -en síntesis, de la manera en la que sabe interpretarlo-.” (Marion, 2019, p. 126), es decir en términos de Ezequiel Murga se presenta como un “fenómenos saturable”(2022, p. 58).

EL MARCO DE UNA OBRA DE ARTE

A continuación, reflexionaré sobre el concepto de *páreargon* en relación a lo postulado por Derrida, reinterpretando los planteamientos de Kant sobre aquello que está afuera de la obra, como ornamento (*Zierate*) u ornato (*Schmuck*) (Derrida, 2005, p. 64). En contraposición a la postura de Kant, para quien este “ha sido añadido no más que para recomendar, en virtud de su atractivo, el cuadro a la aprobación”(Kant, 1992, p. 142), el *páreargon*, en las siguientes líneas, será empleado como aquello que se presenta, “ni simplemente afuera, ni simplemente adentro” (Derrida, 2005, p. 65), sino simultáneamente como lo externo e interno al fenómeno saturado, que “se ubica contra, al lado y además del ergón, del trabajo hecho, del hecho, de la obra, pero no es ajeno, afecta el interior de la operación y coopera con él desde cierto afuera” (Derrida, 2005, p. 65), para explicar esto de manera visual cabe una breve referencia a una pintura del museo Jacinto Jijón y Caamaño, titulada *David y Santos Carmelitas*.

Imagen 3

David y santos carmelitas. Autor desconocido. Siglo XVIII. Óleo sobre madera. Colección del Museo Jacinto Jijón y Caamaño



Como se puede apreciar se trata de una pintura sobre madera cuyo borde, marco no es independiente de la pintura completa, más bien es parte de la obra, se presenta como *páreregon* del trabajo hecho, ha sido tallado directamente sobre el soporte primario de la pintura, la madera, este marco de oro no fue añadido posteriormente para “recomendar” el cuadro, ni para dañarlo (Kant, 1992, p. 142), y sin embargo, no se relaciona con las imágenes que enmarca, puede ser modificado: pintado encima, retirado el pan de oro, sin que, por ello cambie el mensaje de las imágenes.

Lo propio se puede apreciar en otro ejemplo *El sacrificio de Isaac*, aquí, en cambio, tenemos un marco pintado dentro de la pintura. El marco pintado en el soporte actúa igualmente como límite, pero además enaltece la escena central, potencia el discurso visual, se trata de un marco de flores con forma de arco de medio punto, como si se tratase de una ventana desde la que se mira hacia el exterior/interior la escena central, y por afuera de esta, el soporte pintado, y un marco de madera.

Imagen 4

El sacrificio de Isaac. Autor desconocido. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Colección del Museo Jacinto Jijón y Caamaño



Al igual que en el ejemplo anterior, el marco pintado no es ajeno a la obra, pero igualmente puede ser sustituido o eliminado, no se impone a la pintura, ni al soporte, por el contrario se lo

puede pensar como algo “invocado y agregado como un suplemento a partir de la falta”(Derrida, 2005, p. 82), pero ¿qué le falta? Un marco, un límite, una ventana que invita al espectador a enfocarse en la escena, define el encuadre de la escena central como un mundo signifiante. En consecuencia, le es externo y simultáneamente interno, le enmarca y le pertenece.

En este sentido, entonces cabe reflexionar sobre las posibilidades desde las que se puede abordar el *párreron* en las pinturas coloniales, y siguiendo este planteamiento ¿es posible que el *párreron* sea el responsable de la invención del arte pictórico colonial? Ante esto cabe puntualizar tres posibilidades de *párreron*: el pintor con su signatura en la obra, la disposición del museo y la escritura de la historia del arte ecuatoriano. A partir de esto desarrollaré este capítulo.

Retomemos lo mencionado previamente, recorreremos el museo y nos topamos con un fenómeno que satura nuestra visibilidad y al verlo notamos una inscripción sobre su soporte, por encima del óleo: “Visente Alban pinxit. a. 1780. Q.”, unos pasos más allá, otro fenómeno saturado, otra inscripción: “Bernardo Rodríguez. Me fecit Abril 11 de 1783”, más allá, otro fenómeno saturado, sin embargo, no hay inscripción visible sobre el soporte, esto se repite en varias pinturas. Retomemos los dos casos, en primera instancia es posible reconocer nombres: Visente Alban y Bernardo Rodríguez, los pintores, a continuación, palabras en latín: pinxit (pintó), me fecit (me hizo), por último, una fecha: 1780 y 1783.

Imagen 5

El Calvario (detalle firma). Visente Albán. 1780. Óleo sobre tela. Colección del Museo Jacinto Jijón y Caamaño



Imagen 6

La piedad (detalle firma). Bernardo Rodríguez. 1783. Óleo sobre tela. Colección del Museo Jacinto Jijón y Caamaño



Estas inscripciones me permiten entonces darle un marco/contexto a la pintura: autor y temporalidad. Ahora bien, ¿qué pasa con aquellos fenómenos que mencioné sin inscripción visible? Si bien no disponen de una signatura, es indudable que fueron hechas por un pintor/a, que en estos casos decidió no dejar su marca sobre su lienzo. Sin embargo, junto a la obra encontramos una leyenda explicativa, aparece un título, un nombre, una temporalidad, una pertenencia. En este caso encontramos la siguiente leyenda: “Triunfo del Señor Resucitado/ Escuela quiteña / Atribuido a Mateo Mexía / Siglo XVII / Óleo sobre tela / Fondo Jacinto Jijón y Caamaño”

Al igual que lo mencionado previamente sobre la inscripción en la obra, aquí podemos recurrir a lo propio, en primera instancia reconocemos una denominación de la pintura, a continuación, el nombre de una escuela, la atribución a un pintor, la temporalidad, la materialidad y para finalizar una pertenencia a una colección privada.

Imagen 7

Sala de exhibición de Triunfo del Señor Resucitado con su leyenda explicativa. Montaje museográfico del año 2014.

Colección del museo Jacinto Jijón y Caamaño



Ante esto cabe la pregunta ¿de dónde salió esta información? Son datos muy puntuales. En los dos casos planteados previamente obtuvimos los datos del pintor y temporalidad por la inscripción en la obra, sin embargo, en este caso, nuestro conocimiento depende completamente de la leyenda explicativa. En los tres casos cabe cuestionarse sobre la veracidad de lo escrito, sin embargo, considero que no es una pregunta apropiada, por el contrario, el verdadero cuestionamiento debe ser ¿por qué? ¿Por qué es necesario la asignación de un autor o de una escuela? ¿Acaso eso la convierte en arte inmediatamente?, o ¿en objeto museable? Estos cuestionamientos pueden ser respondidos siguiendo el planteamiento de Derrida, “*hace falta inscribir* la memoria del evento para rendir gracias. Hay que absolverse con palabras sobre

pergamino, es decir signos visibles de lo invisible”¹(Derrida, 1990, p. 35), la escritura le da presencia a lo ausente, en este caso el pintor se vuelve presente mediante su firma, o en el otro caso, mediante la leyenda explicativa.

Es poco común que un espectador se fije, busque la firma, o cualquier signatura sobre el soporte, porque a menudo se encuentra oculta a simple vista, o la mirada se encuentra saturada en exceso por los otros elementos, el sujeto se percata solamente si alguien la señala, o si su intención primera era buscarla; por el contrario, es más fácil en un museo percatarse de la cédula/leyenda explicativa, inclusive asistir a un museo implica de cierto modo, asistir a una explicación más allá de lo que miro, así la cédula en muchos casos, explica más de lo que quiero saber.

Siguiendo con esta idea, entonces cabe preguntarse ¿Qué tanto importa la firma física del autor? ¿Vale más esta o su cédula? Ante esto cabe una analogía puntual, varias pinturas europeas, notoriamente reconocidas, no llevan firma, han sido atribuidas por su registro histórico, mas no por la presencia de una signatura. Así se puede mencionar que, de las 1200 pinturas de Diego Velázquez, apenas 13 llevan firma sobre el soporte (Hellwig, 2001); sin embargo, al pensar en obras como *Las Meninas* inmediatamente se relaciona con el pintor, aunque no posee firma visible. Entonces, esto conlleva a cuestionarnos sobre la necesidad de la firma o de la cédula.

Las signaturas del pintor se presentan como un rasgo escrito de la identidad del sujeto, su presencia es contingente a la pintura. La obra puede presentarse sin signatura, sin embargo, el pintor se apropia de su obra a través de la firma, el artista produce lo invisto y se separa de él, ya no le pertenece, la firma, entonces, se convierte en su *huella*, en su condición, puesto que “sin una huella que retuviera al otro como otro en lo mismo, ninguna diferencia haría su obra y ningún sentido aparecería”(Derrida, 2019, p. 81), en este mismo sentido, se puede asumir que la presencia

¹ il faut inscrire la mémoire de l'événement pour rendre grâce. Il faut s'acquitter avec des mots sur parchemin, autrement dit des signes visibles de l'invisible

de la cédula es una *huella externa* que condiciona a la pintura. La signatura física arremete contra la pintura, actúa a modo de vandalismo originario del artista, mientras que la cédula no la afecta físicamente solamente en su constitución ontológica. Así mismo se puede pensar en las signaturas que no están en la cara visible de la pintura, sino en su cara oculta, en su reverso, en este caso, el artista oculta su vandalismo para dejarla ser.

Así también cabe puntualizar que, aunque no es posible establecer la veracidad de la autoría de las obras solamente por la presencia de una firma, podemos aceptarla, sin embargo, si cabe la duda en el otro caso, la cédula. La bibliografía referente a la conformación del museo nos remite a un párrafo peculiar, referente a la pintura en cuestión, escrito por José María Vargas (1971), director del museo en ese momento:

Aunque no lleva la firma del autor, la atribución se justifica por el evidente parentesco con el cuadro firmado por Mexía en 1615. Escribe al respecto, don Jacinto: “En 1615 pintaba en Quito un artista de fuste llamado Mateo Mexia, del que se conserva un lienzo firmado, que representa a San Francisco de Asís [...] y otros cuadros que sin llevar escrito el nombre del autor, son indudablemente de su mano, entre ellos una Anunciación y un Señor con la Cruz rodeado de la Corte celestial y el retrato de los donantes. (Vargas, 1971, p. 149)

De hecho este texto da paso a las otras dos posibilidades de párrafo, la escritura histórica del arte colonial y el museo, en el primer caso, el papel que desempeña la presencia del pintor es clara, se pierde la obra de arte en sí misma, puesto que es expropiada de sí misma, para ser “dada a un nombre de artista, dada como en virtud de un gesto que sería a la vez de ofrenda y de autoridad científica”(Galard, 2006, p. 63).

El estudio ya no surge de la pintura misma, de la obra de arte, sino comienza y termina en el pintor, que es asumido como artista. Basta con revisar cualquier artículo, libro, revista referente

a arte colonial quiteño para evidenciar que su división primordial alude a nombres de artistas o escuelas. Bajo este precepto, la autoridad en el campo presenta un catálogo taxonómico ordenado y sistematizado acorde a las necesidades del campo al que pertenece, la historia del arte. En este aspecto no hace falta una reflexión sobre el arte, basta con la presencia o alusión en un escrito de historia del arte. Aquí entonces se retoma la relevancia de la presencia de la escritura, de una *huella*. Por otra parte, nótese la asignación de un título, el coleccionista original la denominó: *Señor con la Cruz rodeado de la Corte celestial*, posteriormente el museo le asignó: *Triunfo del Señor Resucitado*, esto en el mismo sentido taxonómico mencionado.

Relacionada con esta idea está la intención del museo. En el museo, menciona Derrida, se exhiben las obras, y este exhibir se puede pensar de dos maneras: por una parte, como un acto brusco de exposición, de dar a ver, que conlleva un acto de “To reaffirm singularity”(Derrida, 2017, p. 5) puesto que un museo “exhibits original works and in principle banishes reproduction”(Derrida, 2017, p. 6) Y, por otra parte, la presencia en el museo “necesariamente retira de la obra la singularidad del acontecimiento. Salvaguarda la obra”(Galard, 2006, p. 66) Y es precisamente por estos dos motivos que estas obras de carácter religioso, en su intención originaria, tienen cabida en un museo. Porque se perciben como originales, por su inscripción o por su leyenda explicativa asignada por una autoridad acreditada en el campo del arte, de la escritura de la historia del arte, esto nos habla de que la imagen ha atravesado un proceso mediante el cual se le asignó unívocamente un nuevo contexto, nuevo marco de existencia, en primera instancia, cambio su campo religioso por una colección privada y actualmente, manteniendo la misma lógica, por el museo.

Además, porque precisamente han sido despojadas de su singularidad del acontecimiento, “mientras que el paisaje, la naturaleza muerta o la pintura de género enseguida se hallan «como en

casa»”(Stoichita, 2000, p. 159), en el museo, la pintura religiosa solamente definiéndose como “imagen consciente de su carácter de imagen”(Stoichita, 2000, p. 159), logra su aceptación en el espacio de una colección privada y de un museo, puesto que precisamente ha sido despojada de su finalidad primera, objeto devocional, y se le ha asignado, otra vez, unívocamente una finalidad meramente contemplativa, “para la repetición de la contemplación”(Galard, 2006, p. 66)

Ahora bien, ya se ha puntualizado lo que implica que el museo exhiba una pintura, sin embargo, esto no alude a una relación completamente dependiente de la obra con el museo, si bien es cierto, a esta se le han asignado denominativos: título, nombre de pintor, escuela, datación, también la pintura dialoga con el *párreron* que la acoge, entendido, en este caso, como el museo. La obra cuelga en una pared de museo, y ella misma (comprendida en totalidad: materia y representación), es la que dicta su ubicación, la luz, la altura desde el suelo, inclusive determina al espectador, su posición con respecto a esta, para que pueda ser vista. De este modo, se presentan como “imágenes operantes en la que medida en que [su imagen] se proyecta sobre el espacio que las acoge”(Stoichita, 2000, p. 271), en un constante diálogo. En el ámbito expositivo, la pintura se presenta como negación de la pared, la irrumpe, no necesita la presencia de un ornamento que la enmarca, la pared misma la delimita, “Separa la imagen de todo lo que es “no imagen””(Stoichita, 2000, p. 67)

Estas tres posibilidades de *párreron* se presentan, entonces, no solo como límites entre el adentro y el afuera, entre la imagen y la “no imagen”, entre el fenómeno saturado y el espacio, entre la pintura y la signatura, sino que intervienen en el adentro, “en la medida en que el adentro falta”(Derrida, 2005, p. 67), en consecuencia no se trata de plantearse el cambiar el *párreron*, como si se tratase de un ornamento y ornato que desentona, sino en cuestionarse sobre cómo se presenta

la pintura condicionada por una signatura, por un espacio expositivo, o por una catalogación taxonómica.

EL ADONADO DE LA PINTURA COLONIAL

En las líneas previas ha quedado explícito brevemente que el papel del sujeto cambia en esta propuesta fenomenológica de presentación de la pintura colonial, el sujeto ya no se presenta como constituyente, creador, productor, sino como constituido a partir del fenómeno saturado, en este caso de la obra de arte, un sujeto que Marion denomina adonado. Bajo esta consideración, entonces, desarrollaré dos posibilidades de adonado en lo relativo a la pintura colonial, el pintor y el espectador, que aparecen como “testigos”.

Por una parte, se sitúa al pintor, la estética surgida con la Modernidad colocó al artista en un pedestal al nivel de un genio creador capaz no solo de imitar lo visible sino también de crear imágenes del pensamiento de la imaginación; esta primacía del artista/pintor se evidencia en varios tratados de pintura modernos², que se dedican a la exaltación de la biografía de los pintores y una mera enumeración de sus obras.

En contraposición, lo que propongo en estas líneas es puntualizar que el papel del artista en este fenómeno saturado es de ver y dar a ver aquello que solo él puede percibir, y que, sin su experticia habría permanecido invisto. Su papel termina una vez que muestra lo invisto, así se presenta la emancipación total, tanto de la obra como del artista. Puesto que, si la obra de arte mantuviera una obediencia al artista, “retrocedería al rango de simple objeto, limitado a la visión agradable y cómoda del consumo” (Marion, 2006, p. 66).

De esto se despega que, si bien el artista es fundamental en el acto de donación de la obra de arte, su presencia es limitada una vez que ha cumplido su cometido, siguiendo este planteamiento cabe preguntarse: ¿necesito conocer al artista para mirar una obra de arte? Luego

² Por citar algunas: *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos* (1565) de Giorgio Vasari; *El Arte de la Pintura* (1649) de Francisco Pacheco; *El Parnaso español, pintoresco y laureado* (1724) de Antonio Palomino.

de lo mencionado, la respuesta sería no, puesto que para que un fenómeno sea dado, no es necesario la presencia de un donante/artista, o más bien, no es necesario el conocimiento del donante/artista, inclusive se puede afirmar que conocer al artista implicaría limitar la obra a un objeto de deleite y de consumo solamente por su autoría.

Esto suele suceder en la pintura colonial, a menudo ligado a nombres de grandes pintores, por ello es común asociar la producción pictórica colonial a la Escuela de Arte quiteño o inclusive a pintores como Miguel de Santiago, usualmente reconocido como estandarte del arte quiteño, sin embargo, esto con un intento comercial y cultural mas no propiamente estético.

Por otra parte, el papel del espectador. En nuestra analogía un adonado se encuentra recorriendo un museo y un fenómeno saturado/obra de arte pictórica le impone su recepción; la obra se da a sí misma y causa admiración en el espectador, evita que se voltee en busca de algo más, al contrario, lo convierte en “a prisoner, and dependent on it for quite a long time”(Marion, 2002, p. 60)

Como espectador me encuentro convocado ante el llamado del fenómeno dado, que se presenta como una sorpresa porque es algo nuevo, que causa a primera instancia admiración, y en la medida en que la obra de arte se da a *sí* misma, así también esta me da a *mí* mismo, me constituye como espectador al que le faltaba este fenómeno saturado. Entonces, a diferencia de un mero objeto técnico, de solamente una pintura, el espectador se presenta en reverencia ante la obra de arte, que “inspira la mirada de sus visitantes” (Marion, 2006, p. 62) Este espectador al ser convocado, además, encuentra las condiciones para que su mirada vea en profundidad, encuentre formas en lo que le está siendo dado, esto es lo que Marion anunciará como el fenómeno de anamorfosis de una obra de arte (Marion, 2006, p. 35).

En este sentido, las dos posibilidades de adonado plantean una visibilidad de la obra de arte, que “no puede ser dominada ni domada, ni por el pintor ni por el espectador, ya que se da en sí misma y a partir de ella misma” (Vinolo, 2017, p. 213), la obra de arte se presenta, entonces independientemente del sujeto. Ante esto, cabe precisar, que el adonado no se trata de un sujeto en pasividad, sino de un asignatario que está más allá de la actividad o pasividad, puesto que se presenta como un “filtro o prisma que hace surgir la primera visibilidad” (Marion, 2008, p. 418) de la pintura, su primera forma, mas no en sentido de yo constituyente que pretende producir o crear, sino en el sentido que implica la recepción de lo que se le da, sin interferencia, para manifestarlo como algo nuevo en el mundo.

CONSIDERACIONES FINALES

En el presente documento he planteado tres posibilidades de identificar las formas en las que aparecen las obras de arte colonial y cómo se distinguen de las meras pinturas coloniales, a decir: mediante la visibilidad, el párrergon y el adonado; partiendo de ello este artículo no solo se constituye en una aproximación a la pintura colonial quiteña, sino en un esquema sobre los cuestionamientos necesarios al momento de aproximarme a ella.

De esto se desprenden tres consideraciones finales, en primer lugar, toda obra de arte se impone ante el sujeto asignatario con su exceso, se le presenta como un acontecimiento que le sobrepasa en cantidad (*quantité*) y cualidad (*qualité*), y que lo obliga a detenerse, porque explota sus límites de visibilidad. Aquí radica una primera posibilidad de diferencia, pues una mera pintura, una que no se presente como obra de arte, carecerá en todo caso de esta característica de fenómeno saturado.

En segundo lugar, una obra de arte se presenta en relación con su parergon, con aquello está en límite del interior y del exterior de la obra, no es algo impuesto que la determina sino aquello que le permite presentarse como obra de arte. La signatura, el museo y la escritura de la historia del arte no le son extrañas, ni tampoco la constituyen, se trata de una negociación entre lo que presenta y lo que le falta, que permite pensar en el porqué de su presencia. En esta segunda posibilidad, la pintura se presenta enmarcada, y en esa presentación adquiere su status de obra de arte, su aura, en palabras de Walter Benjamín, que más allá de ser negado o aceptado debe ser cuestionado.

Como última posibilidad se presenta el adonado, quien no puede controlar a la obra de arte, pues no la crea ni la pertenece, más bien solo aparece como un “testigo” al que la obra le llama a constituirse como sujeto/pintor o sujeto/espectador, en ambos casos como asignatario receptor.

Con esta posibilidad la obra de arte a diferencia de la mera pintura no le pertenece a su creador, no se encuentra indisolublemente ligada a este, así mismo no depende de un sujeto, entiéndase erudito/historiador del arte/crítico de arte que la constituya como obra de arte. La obra de arte se presente como tal, más allá de la necesidad controlador del yo constituyente.

Para finalizar cabe señalar que no se trata de especificar de manera puntual los límites entre una obra de arte y una pintura, si bien toda obra de arte puede presentarse como pintura, no toda pintura puede presentarse como una obra de arte, y esto estará dado por las posibilidades en las que se manifieste el fenómeno.

REFERENCIAS

- Derida, J., & Marion, J.-L. (2009). Sobre el don. *Anuario colombiano de fenomenología, III*, 243-274.
- Derrida, J. (2005). *La verdad en pintura* (1ª edición). Paidós.
- Derrida, J. (2017). *Artaud the Moma: Interjections of appeal*. Columbia University Press.
- Derrida, J. (2019). *De la gramatología* (10ª reimp). Siglo Veintiuno.
- Derrida, J. (with Musée du Louvre). (1990). *Mémoires d'aveugle: L'autoportrait et autres ruines*. Ministère de la culture, de la communication, des grands travaux, et du bicentenaire : Réunion des musées nationaux.
- Di Giacomo, M. (2023). L'adonné (el adonado) según Marion: El sujeto que se recibe de lo dado. *Studium. Filosofía y Teología*, 26(51), 25-53.
<https://doi.org/10.53439/stdfyt51.26.2023.25-53>
- Fernández-Salvador, C. (2018). *Arte, uso e imitación desde la perspectiva colonial: La formación de sujetos políticos*. 6(1).
- Fernández-Salvador, C., & Costales, A. (2007). *Arte colonial quiteño*. FONSA.
- Galard, J. (2006). La obra exapropiada. Derrida y las artes visuales. *Escritura e imagen*, 2, 57-70.
- Hellwig, K. (2001). Las firmas de Velázquez. *Boletín del Museo del Prado*, XIX(37), 21-46.
- Kant, I. (1992). *Crítica de la facultad de juzgar*. Monte Avila Editores.
- Katz, A. (2019). Jean-Luc Marion: ¿fenomenólogo? *Areté*, 31(2), 377-395.
<https://doi.org/10.18800/arete.201902.005>
- Marion, J.-L. (2002). *In excess: Studies of saturated phenomena*. Fordham University Press.
- Marion, J.-L. (2006). *El cruce de lo visible* (Primera edición). Ellago ediciones.

- Marion, J.-L. (2019). *Retomando lo dado*. UNSAM EDITA.
- Murga, E. (2022). Fenómenos saturados y fenómenos saturables en Jean-Luc Marion. *Signos Filosóficos*, XXIV(47), 36-61.
- Restrepo, C. E. (2009). Visibilidad de lo invisible. Incursión a los fenómenos de revelación. *Anuario colombiano de fenomenología*, III, 299-309.
- Stoichita, V. (2000). *La invención del cuadro*. Ediciones del Serbal.
- Vargas, J. M. (1945). *Arte quiteño colonial*. Litografía e imprenta Romero.
- Vargas, J. M. (1971). *Jacinto Jijón y Caamaño: Su vida y su museo de arqueología y arte ecuatorianos*. Editorial Santo Domingo.
- Vinolo, S. (2017). ¿Qué más da? La estética en Jean-Luc Marion. *Escritos*, 25(54), 197-220.
- Vinolo, S. (2019). *La Fenomenología de la donación como relevo de la metafísica*. Pontificia Universidad Católica del Ecuador.