

Dear painter
paint me

Alberto Ibáñez Cerda

UNIVERSIDAD DE LAS AMÉRICAS PUEBLA



Capilla del Arte UDLAP
En exhibición del 1 de junio
al 10 de septiembre de 2017
Calle 2 Norte, número 6
Centro Histórico, 72000,
Puebla, Puebla. México

D. R. © 2021 Fundación Universidad de las Américas, Puebla
Ex hacienda Santa Catarina Mártir s/n, San Andrés Cholula, Puebla, México, 72810
Tel.: +52 (222) 229 20 00 • www.udlap.mx • editorial.udlap@udlap.mx

Primera edición: agosto de 2017
ISBN: 978-607-7690-68-9
Diseño: Guillermo Pelayo Olmos

Queda prohibida la reproducción total o parcial, por cualquier medio, del contenido de la presente obra, sin contar con la autorización por escrito del titular de los derechos de autor. El contenido de este libro, así como su estilo y las opiniones expresadas en él, son responsabilidad del autor y no necesariamente reflejan la opinión de la UDLAP.

Versión en PDF de libre acceso.



Dear painter, paint me, 2006
Óleo / tela
Colección particular

Agradecimientos

👉 La Universidad de las Américas Puebla y Alberto Ibáñez Cerda agradecen a las instituciones y coleccionistas que amablemente prestaron sus obras para la realización de esta exposición:

Alonso Bautista López, Anuar Maaud, Armando González, Begoña Lla-rena y Roberto Cortázar, Bernardo Karcz, Cecilia Herrera y Sergio Ibáñez, César López, César Rodríguez, Fernanda Pedroche, Florencia Ruiz y Álvaro Alonso, Francisco Lorente, Gabriela Puente, Jaime Contreras, Joaquín Velázquez, José Lazcarro, Laurence Le Bouhellec, Lilia Bermúdez, Luis Tiburcio, Mariana Ortiz Montellano, Maribel Vázquez, Maricarmen Arellano y Guillermo Duque de Estrada, Melchor Morán, Nora Adame, Paula de las Fuentes y Mauricio Polin, Paula Duarte y Luis Miguel Torres Bolaños, Rodrigo Moctezuma, Renata Ocejo, Eduardo Zinzer, Colección FEMSA y Colección de Arte UDLAP.

👉 Créditos:

Proyecto general

Marie France Desdier Fuentes
Directora de Espacios Culturales y Patrimonio Artístico UDLAP

Curaduría y museografía

Gustavo Ramírez Ramírez

Textos

Paula Duarte Acosta
Willy Kautz Feriani
Gustavo Ramírez Ramírez

Cuidado de la edición

Alberto Ibáñez Cerda

Fotografías de sala

Guillermina Hermosillo Aguirre

Dear painter paint me

Alberto Ibáñez Cerda

UDLAP[®]







< Paraíso perdido, 2000
Acrílico y crayón de cera / tela
Colección particular

Peso y levedad, 1998
Mixta / tela
Colección de Arte UDLAP

Presentación

Marie France Desdier Fuentes

✎ Para un espacio como Capilla del Arte UDLAP debería ser natural recibir propuestas de egresados talentosos que requieran un lugar para exponer su producción artística, sobre todo cuando son artistas con una sólida propuesta con la que sustentan una trayectoria que va de los quince a los veinte años. Sin embargo, las propuestas de este tipo no habían llegado a Capilla del Arte UDLAP sino hasta ahora. El punto en el que un espacio cultural se consolida a la par de sus egresados gesta un momento que encumbra no sólo la presencia de la Universidad de las Américas Puebla en el ámbito del arte y la cultura nacional, sino también la calidad de sus egresados, sobre todo de sus artistas.

Alberto es uno de los egresados más destacados de la Licenciatura en Artes Plásticas de la Universidad de las Américas Puebla. Ha logrado ser artista y vivir de ello. Ha sido profesor, artista y lo que yo llamaría un pensador visual. Su producción artística le ha merecido pertenecer a diversas colecciones, entre ellas la Colección de Arte UDLAP, la cual está presente en el Google Art Project como la única colección en América Latina de una universidad privada.

Y es así como la trayectoria de Alberto Ibáñez Cerda encontró un espacio de amplia

lectura, aquí, en Capilla del Arte UDLAP. Ibáñez utiliza a la pintura como un medio de comunicación con el espíritu de una época, nuestra época, logrando una exposición que integra al espectador para reflexionar sobre la construcción de la imagen que va y viene de la fotografía a la televisión, de Facebook hacia otras pantallas.

La obra de Alberto Ibáñez Cerda revitaliza la pintura y lo posiciona como un artista que no sólo pepena, sino que colecciona imágenes, eventos, historias y escenas que transitan entre lo social, lo documental y lo artístico. Sus más de veinte años de producción lo acreditan como uno de los artistas que encarnan la posmodernidad en México y permiten entender la pintura mexicana de finales del siglo xx.

Ofrecer un espacio para la creación y el desarrollo artístico que promueva los discursos de identidad y la forma de vida de diversas generaciones ha sido siempre un asunto trascendental en la filosofía de la Universidad de las Américas Puebla que se comparte con la sociedad, se preserva y se continúa a través de nosotros, sus egresados.





< El grito, 2006
Óleo / tela
Colección del autor

El turista, 2002
Acrílico / tela
Colección particular

Dear painter, paint me

Gustavo Ramírez

☞ A través de la creación técnica y artística el ser humano lega su historia y su conocimiento, pues plasma su identidad, religión, sueños, forma de vida, etcétera. La pintura —uno de los más antiguos oficios dedicados a la producción de representaciones visuales— puede funcionar como portavoz del espíritu de una época. El pintor muestra, a través de su obra, los valores de su tiempo: a manera de cartógrafo, produce un mapeo gráfico de ciertos momentos históricos de un grupo social, ayudándonos a ubicar los hechos más sobresalientes del pasado y el presente.

En el pasado entorno analógico las imágenes tenían una presencia más o menos limitada a su circulación física. Sin embargo, en el actual entorno mediático las imágenes invaden cada rincón de nuestra vida; basta con que uno se pregunte, ¿cuántas fotos ha visto, compartido o capturado hoy? Ante esta vorágine de imágenes Alberto Ibáñez Cerda funciona como un pepenador visual que hurta en revistas, periódicos, películas, libros y medios digitales para recuperar, recopilar, regenerar y reapropiarse de imágenes que, aunque parecen inconexas entre sí, son reflejo de nuestro devenir como sociedad.

De igual manera, resulta interesante cómo Ibáñez —con su ojo clínico y su hondo conocimiento del entorno social— trabaja minuciosa y hasta obsesivamente en la selección de las imágenes que va a pintar, cuestionándose sobre qué está representando, simbolizando o significando determinada fotografía o *still* de video; meditando sobre la construcción y reconstrucción de su discurso, sobre por

qué resulta seductora la imagen seleccionada e indagando sobre sus implicaciones históricas, referencias culturales y consecuencias políticas: cómo nace una imagen y cómo se vuelve «viral». Una vez concluido este proceso, Ibáñez invoca a pintores como Kippenberger, Velázquez, Tuymans, Richter y Van Dyck entre otros, y pone en marcha la maquinaria de la pintura para generar una obra que es testimonio de la diversidad cultural e ideológica de nuestra sociedad.

En esta exposición invitamos al espectador a reflexionar sobre cómo la construcción de la imagen —tanto en su forma como en su contenido—, si bien funciona en pro de los actuales cánones sociales e ideológicos, puede también ser reflejo de las diferentes maneras de enfrentar la realidad que vivimos, las cuales transitan entre lo que somos y lo que nos gustaría ser.

Las obras recopiladas para esta exposición pertenecen a distintas series que el artista desarrolló a lo largo de casi veinte años. La muestra está dividida en tres grupos principales que obedecen a los géneros clásicos del retrato, el paisaje y la naturaleza muerta, en tanto estructuras temáticas que subyacen a todo su trabajo. Cada uno de estos núcleos pretende mostrar las conexiones formales y conceptuales que van más allá de los proyectos individuales que conforman su producción. La exposición cierra con una nueva serie de pinturas titulada «Efectos de superficie», la cual marca un parteaguas y una nueva dirección en el trabajo de Alberto Ibáñez Cerda.

El retrato es y seguirá siendo el medio ideal para crear y perpetuar el culto de una persona, dejar plasmada la huella de su paso por la vida, tal vez como un ser amado, reconocido, admirado, poderoso, ya sea por su belleza o por su riqueza.

Los retratos pictóricos de Ibáñez suelen derivar con mayor frecuencia de fotografías de personajes mediáticos y/o personajes históricos, pero también de personas comunes, de amigos y familiares incluso. La composición de los cuadros y el énfasis en la psicología de los modelos muestran una clara influencia del *pop art* y de la nueva figuración de finales de la década de 1980 y principios de 1990, en donde la pintura se volvió a usar como un instrumento para mostrar la realidad cotidiana. Ibáñez retoma esta herencia sin distinguir entre celebridades y personajes de su círculo social, develando las historias detrás de cada uno de manera que los retratos nos invitan a construir, reconstruir y deconstruir historias diversas, como hechos del pasado que han dejado huella y continúan interpelando a nuestro presente; o historias no conocidas que resuenan, en tanto imágenes sacadas del anonimato, tanto como las que nos son muy conocidas.



El objeto de la pintura no. 18, 2005
Acrílico / tela
Colección particular

Malas noticias, 2010
Óleo / tela
Colección particular



^ Retrato de familia, 2009

Óleo / tela

Colección del autor

∨ Un pintor feliz, 2014

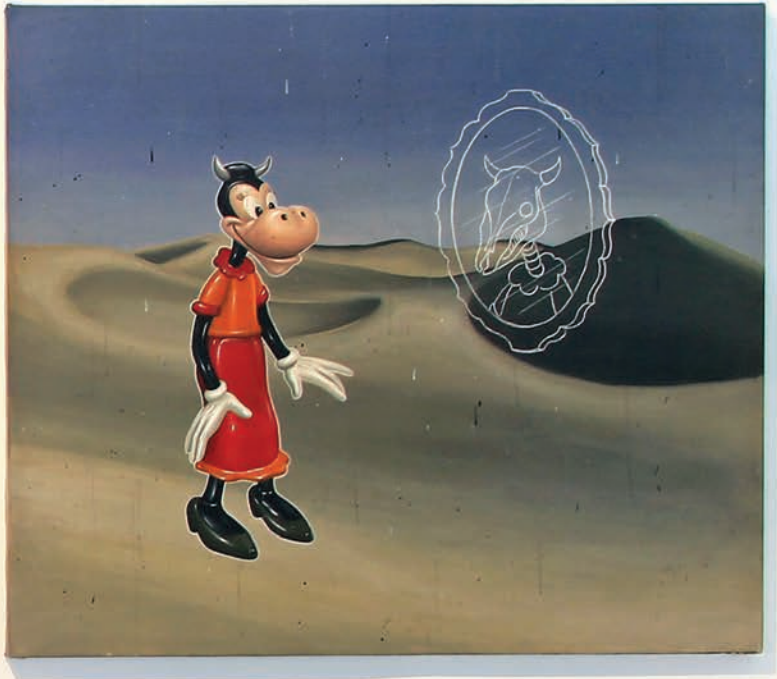
Óleo / tela

Colección del autor

Este-oeste, 2008

Óleo / tela

Colección particular



Espejismo, 2001
Acrílico y crayón de cera / tela
Colección particular



Tensa calma, 2010
Óleo / tela
Colección particular

El aire de los tiempos, 2009
Óleo / tela
Colección particular





Jack (angled strokes), 2007
Óleo / tela
Colección particular

Pop-sicle, 2015
Óleo / tela
Colección del autor

La Warhol, 2014
Óleo / tela
Colección particular



Un mundo feliz, 2002
Acrílico y crayón de cera / tela
Colección particular





Reterritorialización (desplazamiento semántico), 2014
Óleo / tela
Colección de Arte UDLAP

Reterritorializaciones: Una propuesta diferente del paisaje

Gustavo Ramírez

✎ Un paisaje no es un objeto ni un conjunto de objetos configurados por la naturaleza o transformados por la acción humana. Tampoco es la naturaleza, ni el medio físico que nos rodea o sobre el que nos situamos. El concepto «paisaje» es una construcción mental que se realiza a partir de lo que se observa al contemplar un territorio y nos permite interpretarlo en términos culturales y estéticos.

Es evidente que en cada época se han elaborado imágenes del mundo y del entorno que responden a las creencias, conocimientos y aspiraciones de cada sociedad. Por ejemplo, en el periodo helenístico algunos ciudadanos sofisticados decoraron sus villas con idílicas escenas pastoriles, y durante el siglo XVII, ingleses adinerados intentaron replicar en sus jardines los paisajes que artistas como Claude Lorraine habían creado en sus obras. Sin embargo, el surgimiento de la fotografía en el siglo XIX afectó significativamente el rumbo de la pintura de paisaje. Se dice que fue el pintor Paul Délaroche quien, al ver los primeros daguerrotipos expuestos en París en 1839, afirmó que la pintura estaba muerta. La relación entre pintura y fotografía sería un tema recurrente en el arte del siglo XX y, si bien en sus inicios la fotografía recurrió al lenguaje de la pintura, ésta terminó por desarrollar un lenguaje propio. Con el tiempo la pintura aprendió de la fotografía los encuadres que dan un nuevo equilibrio a la com-

posición, incluso desaparecen la perspectiva y el punto de fuga. Esto representó una liberación de la artificialidad de los gestos y de las composiciones académicas.

En los paisajes de Alberto Ibáñez Cerda nos resulta evidente la interrelación de fotografía y pintura, pues a través de la exploración consciente de ambos medios, el artista confronta realidades. En algunas de sus obras observamos efectos que nos remiten al movimiento capturado por la cámara fotográfica o a su manipulación a través de programas de edición de imagen. En otras encontramos la superposición de imágenes y el contraste entre sujetos, escalas y técnicas. Esto atrae nuestra atención al proceso de construir y pintar, y a los nuevos significados que otorga a las imágenes a través de este proceso. Un ejemplo de ello es *Diluvio*, donde encontramos al Pato Donald tratando de sobrevivir a una inundación ocasionada por el derrame de una popular bebida carbonatada. La visión del territorio que nos presenta Ibáñez está lejos de la concepción estereotipada y restrictiva del paisaje que nos muestran las industrias del turismo y el espectáculo. Sus paisajes constituyen un análisis de nuestras tensiones y ansiedades relativas al territorio geográfico y mediático en que nos movemos, tanto como al desenvolvimiento espacial de las relaciones sociales, políticas, económicas y culturales que vivimos.







< Diluvio, 2000
Acrílico y crayón de cera / tela
Colección particular

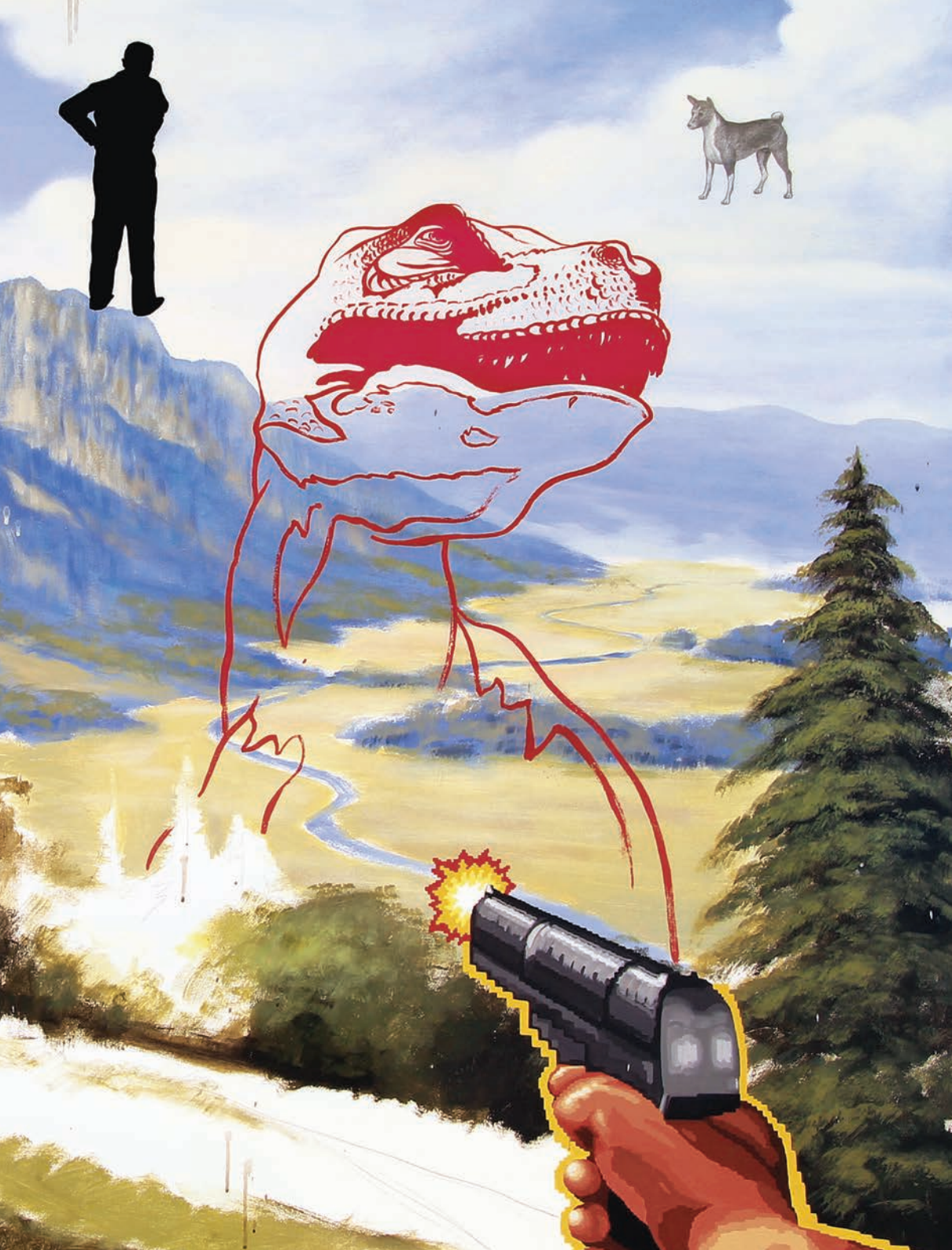
Efecto de superficie 2, 2016
Óleo / tela
Colección del autor



Ciclos (así es la vida), 2000
Acrílico y crayón de cera / tela
Colección particular

Emboscada, 2003
Acrílico y grafito / tela
Colección FEMSA







^ No paisaje-emplazamiento señalado, 2015
Óleo / tela
Colección particular

v Principio de incertidumbre, 2014
Óleo / tela
Colección del autor



Blanco sobre blanco, 2006
Óleo / tela
Colección particular

Negro sobre negro, 2006
Óleo / tela
Colección particular









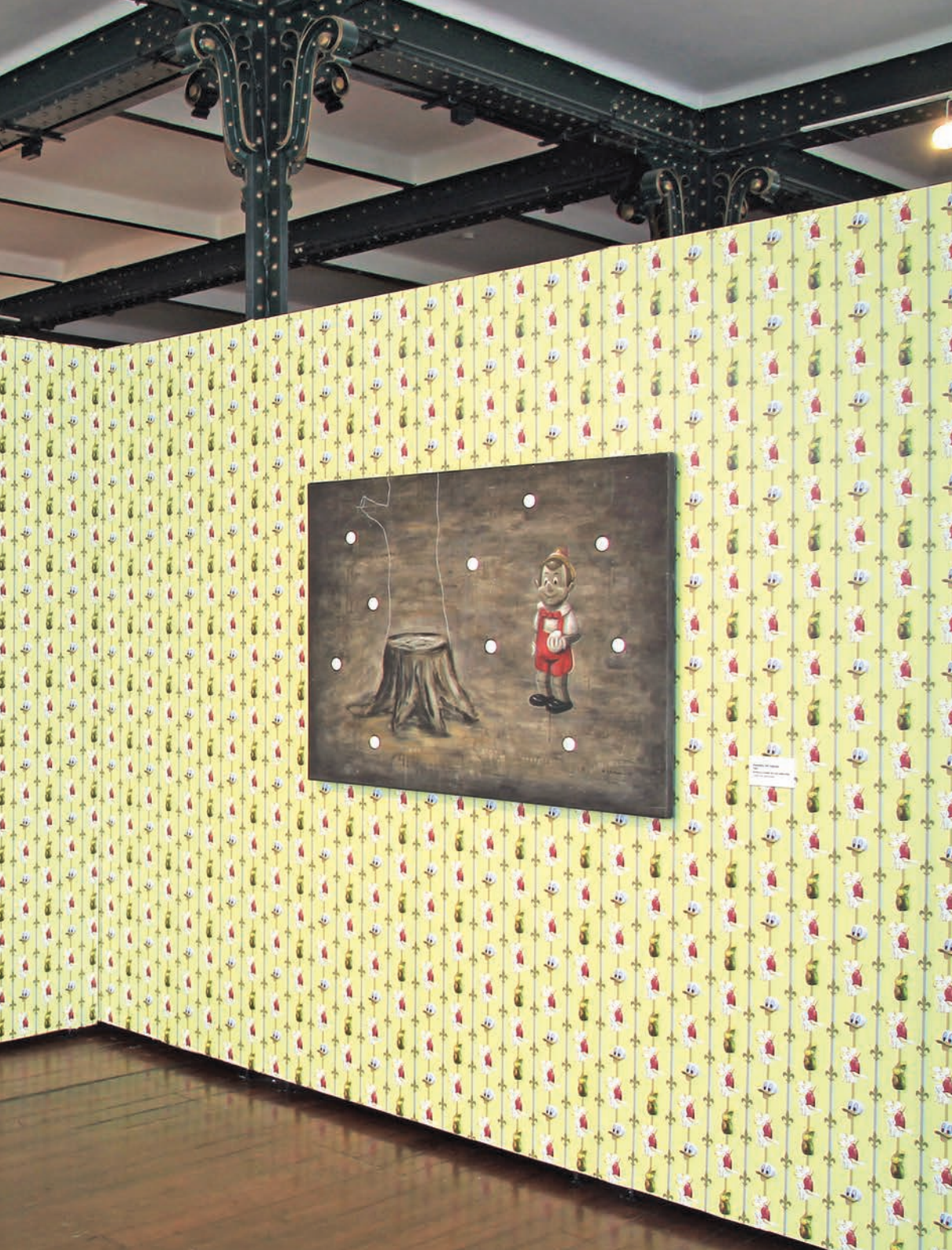
^ La oveja negra, 2004
Acrílico / tela
Colección particular

< Pareja, 2010
Óleo / tela
Colección particular

Tautología I, 2004 >
Acrílico / tela
Colección del autor

Anatomía del espíritu, 1999 >>
Acrílico y crayón de cera / tela
Colección particular





Small white label with illegible text.

Naturaleza muerta con martini

Gustavo Ramírez

☞ La naturaleza muerta o bodegón, como género pictórico, adquirió relevancia en el siglo XVII entre los pintores holandeses y flamencos. Usualmente muestra delicados jarrones llenos de vino y fruta apetitosa u otras viandas acomodadas cuidadosamente en vajillas finamente decoradas. Sin embargo, estos cuadros son más que un recordatorio de los placeres de la mesa. Suelen contener una alegoría oculta sobre la fugacidad de las cosas de este mundo y la inevitabilidad de la muerte, o sobre la pasión y resurrección cristiana. El significado se transmite utilizando objetos, en su mayor parte triviales y cotidianos, que tienen connotaciones simbólicas.

Resulta natural cuestionarse el éxito de la pintura de estos enseres ordinarios, el cual reside en el contraste entre lo insignificante del objeto y el ilusionismo de la representación. Así, la preocupación por recrear de manera impecable la forma en que la luz contrasta y armoniza los colores que refractan en el vidrio, texturas de tapetes persas y lustrosas porcelanas, frutas de colores brillantes y metales pulidos constituye la razón por la cual las naturalezas muertas nos resultan fascinantes. Los maestros flamencos pintaban naturalezas muertas para mostrar su gran virtuosismo, pero otros artistas buscaron resolver problemáticas muy diferentes a través de ellas. Sabemos que Cézanne no estaba interesado en crear una ilusión, sino más bien estaba fascinado por la manera en que el color construye las formas y la profundidad en la percepción visual.

En la obra de Alberto Ibáñez encontramos una gran capacidad técnica utilizada para generar un diálogo entre imágenes contemporáneas y tradiciones artísticas de varios siglos. Uno de sus intereses ha sido evidenciar a través de la pintura la cotidianidad de lo doméstico, el cómo vivimos y cómo son nuestros ambientes, desde nuestra basura hasta la moda. Como parte del género de la naturaleza muerta se encuentran las *vanitas*, concepto que viene del pasaje bíblico *Vanitas vanitatum omnia vanitas* («Vanidad de vanidades, todo es vanidad»); pero no en un sentido de soberbia o vanidad, sino en el sentido de vacuidad. Ejemplo de ello es la pintura *La fiesta*, en la que se muestra una piñata destrozada de la princesa Jazmín, personaje animado que se caracteriza por su riqueza material, gracia, juventud y belleza. Por otra parte, sabemos que las piñatas poseen un papel significativo en cualquier celebración, los niños suelen rodearlas impacientes al reconocer en ellas un receptáculo de obsequios. Sin embargo, este personaje-piñata yace roto, vacío y abandonado, señal de que su tiempo de belleza y opulencia ha pasado, de manera que nos transmite un mensaje sombrío sobre el mundo, recordándonos la decadencia de la belleza, la fragilidad y brevedad de la vida, así como la inutilidad de los placeres mundanos ante la certeza de la muerte.



La fiesta, 2014
Óleo / tela
Colección del autor





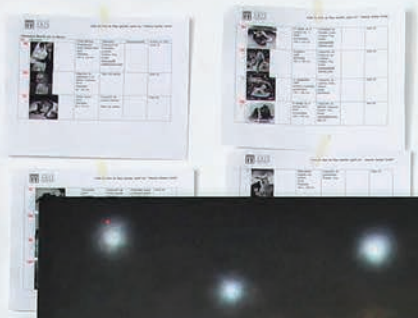


< El objeto de la pintura no. 6, 2003
Acrílico / tela
Colección particular

Técnicas de rescate 2, 2010
Óleo / tela
Colección particular



El objeto de la pintura no. 5, 2003
Acrílico / tela
Colección particular



< **Equilibrio, 1998**
Acrílico y esmalte / tela
Colección particular

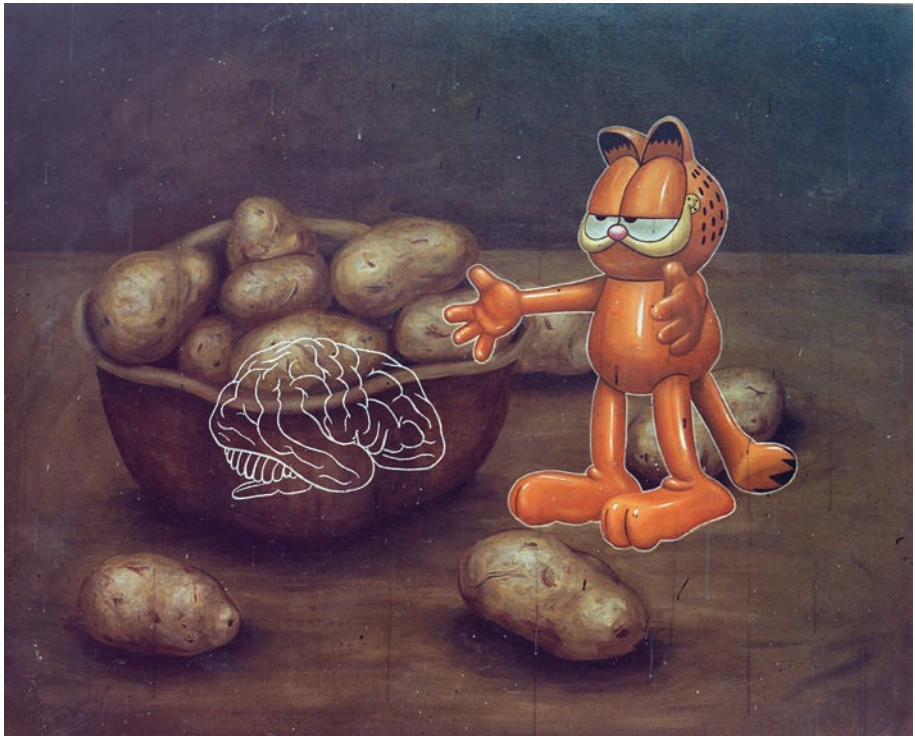
La niebla, 2010 >
Óleo / tela
Colección particular

Greenberg's bride striped bare, 2007 >>
Óleo / tela
Colección particular





Toda política implica una lucha por el poder 2, 2014
Óleo / tela
Colección del autor



El comedor de patatas, 2003
Acrílico y crayón de cera / tela
Colección particular



Evidencia circunstancial, 2014
Óleo / tela
Colección particular



Chocolate, 2007
Óleo / tela
Colección particular

De la apropiación al desplazamiento: la práctica de Alberto Ibáñez Cerda

Paula Duarte

«La conciencia artística da un gigantesco paso adelante al desplazar su crítica hacia el verdadero enemigo: no la representación en sí (la tiranía del significado), sino la política de la representación (la tiranía del significante)»

Laura González Flores

👉 Al transitar pausada y meditativamente las cincuenta y cuatro piezas que componen «Dear painter, paint me», es ineludible relacionar la muestra con los ejercicios planeados por Douglas Crimp en 1977, en aquella icónica muestra titulada «Pictures», donde se dieron cita artistas como Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo y Philip Smith. Aquel reiterativo planteamiento de la apropiación como método de subversión de la imagen es, en reducidas cuentas, al mismo tiempo sustancia y materia para la conceptualización del trabajo de Alberto Ibáñez Cerda.

Su cuerpo de trabajo, que recorre un poco más de dos décadas, se encuentra congruentemente unificado por la sutil presencia de símbolos modificados, acciones alteradas e historicidades trastocadas. Una suerte de catálogo de expresiones transmutadas que imposibilitan al lector o intérprete catalogar y ubicar sus creaciones en un espacio cultural y temporal específico. Esta intención no fortuita, sino al contrario, totalmente consciente del artista, corresponde a una estoica labor de *apropiación*.

El empleo de la imagen fotográfica desdoblada a la materialidad pictórica es, quizá, la primera herramienta que Ibáñez emplea

como método de apropiación. Al modificar el sustrato de la representación original, sucumbe a un primer desplazamiento del significado de la imagen, dotándolo de un nuevo sentido de lectura, recontextualizándolo artísticamente y permitiéndole reinterpretarlo e intervenirlo matéricamente con la mayor libertad posible.

Dentro de este mismo contexto, y como segunda línea conceptual, emplea sus principales referencias plásticas como elementos de soporte a intervenir. Es así como se hacen presentes citas textuales a la historia del arte, apareciendo en escena trasfondos de Velázquez, Manet, Rembrandt, Watteau, Tuymans, Richter, Kippenberger, entre otros; adquiriendo su modo de alocución y estética. No obstante, esta alusión no es literal; con el fin de cortocircuitar su significación, el artista emplea referencias simbólicas populares, que resignifican el contenido de la imagen, dotándolo de múltiples posibilidades de interpretación. Así pone en juego la inmutabilidad de su significado, llevándolo a una extrema crisis de valor.

Resulta interesante anotar cómo a través de este ejercicio, no sólo desplaza la imagen, sino que —a su vez— reconfigura el significado y el poder de la representación. Es decir, *El*

Híbrido, 2001
Acrílico y crayón de cera / tela
Colección particular



pífano de Manet (1865), obra por demás reconocida dentro de la historia del arte, ejemplifica las lecturas hegemónicas y verticales de la trascendencia del arte europeo. Ibáñez ultraja (en el buen sentido de la palabra) las intocables connotaciones de valor histórico-estético de la obra; con desacato modifica su estatus. Así, el ratón más famoso de occidente se hace presente para suplantarse la cabeza del niño de la banda de la guardia francesa; otro símbolo del colonialismo ideológico reemplaza el poderío de la representación.

Esta apropiación icónico-simbólica que emplea Ibáñez le permite, además de adentrarse conceptualmente en la desarticulación del poder estático de la imagen, elucubrar críticas sobre las posiciones sociales, políticas y culturales del mundo actual. Llamativa es la forma en la que ejerce el desplazamiento de hechos históricos y los confabula con escenarios imaginarios. Ejemplo de ello es *We need another hero*, donde excita la psiquis del espectador intentando ligar escenarios ficticios presentes en nuestro imaginario colectivo con desgarradoras escenas de la violenta realidad actual; cumpliendo así un doble juego: uno de alertamiento, ¿hasta dónde la ficción rebasa la realidad?, otro con la intención de desmitificar al «otro». Al poner en

conjunto estas imágenes del monstruo como agente de «alteridad», símbolo de miedo y de rechazo, en contraposición con imágenes como la *Ronda nocturna*, intenta modificar los cánones culturalmente establecidos de la barbarie, y lleva a preguntarnos ¿cuál es el verdadero rostro de la maldad?

Aunque la pretensión del artista en algunos segmentos de su obra es, por decirlo de alguna manera, «estetizar» la representación de la violencia, se permite también manifestarla de la manera más vívida y real. En el retrato *Indulgencia plenaria* exhibe, a manera de valiente afrenta, las dualidades y cínicas verdades de la institución más poderosa de la historia.

Así es cómo Alberto Ibáñez Cerda, quien ha sucumbido a diferentes prácticas y medios a través del tiempo (lo que habla muy bien de su espíritu inconforme), ha mantenido una limpia línea de trabajo en donde sus apropiaciones dislocan permanentemente los signos y subvierten los significados, desmascarando el contenido ideológico de la imagen y revelando con ello lo que está al servicio del poder.



No. 0, 2017
Óleo / tela
Colección del autor

Efectos de superficie

La pintura como crítica de la ilusión

Willy Kautz

✎ Gran parte del repertorio visual que Alberto Ibáñez Cerda ha puesto a la vista a lo largo de dos décadas escudriña los efectos ilusorios y superficiales de la pintura figurativa. Tal posicionamiento podría resumirse como una crítica y/o analítica del realismo pictórico. Esta serie de obras, *Efectos de superficie*, cuyo título proviene del reconocido libro *Lógica del sentido* de Gilles Deleuze, reafirma el interés del artista en los postulados del filósofo, que contraponen la manera de ser de los cuerpos, su apariencia o atributo manifiesto en la superficie, en oposición a las nociones esencialistas del objeto. Desde esta óptica de la construcción ilusoria sobre la superficie del lienzo, resulta notorio cómo Ibáñez toma una posición distanciada, por lo tanto crítica, frente a la historia de la pintura, el estatus de la figuración, así como las condiciones fenomenológicas de la experiencia ilusoria del hecho pictórico.

Cercana a otros pintores contemporáneos, como Yishai Jusidman y Marco Arce, su práctica desborda aproximaciones reflexivas y teóricas antes que un posicionamiento cargado de gestualidades subjetivistas o expresionistas que reivindican la interioridad emocional del yo frente al lienzo. En esta «lógica del sentido» pictórico, el tema representado, como puede ser la envoltura del chocolate *Conejo Turín*, despliega no sólo una representación figurativa que nos invita a contemplar la imagen misteriosa y la virtuosidad de su factura, sino más bien

invita al espectador a reflexionar sobre la representación pictórica como un «efecto de superficie».

En su libro *Cuando las imágenes toman posición*, Georges Didi-Huberman afirma que: «no hay realismo crítico sin crítica previa al realismo» (125). En consideración a esta afirmación, habría que notar que estas obras de Ibáñez no sólo son figurativas, sino que ponen ante la mirada una crítica del realismo pictórico. En este sentido, la pintura no debe de limitarse a una experiencia fenomenológica de la aparición ilusoria de un objeto precario, su luminosidad contingente y el efecto de extrañamiento que produce un objeto de consumo insignificante al fijarse en una representación pictórica. Lo que Alberto Ibáñez Cerda coloca en juego es más bien una reflexión crítica sobre las condiciones mismas de los efectos sobre el lienzo. Tal posicionamiento ante la representación realista muestra, por un lado, el oficio que consiste en la reproducción de un objeto tridimensional sobre una superficie bidimensional; y, por otro, una reflexión sobre las condiciones históricas y teóricas que validan a la pintura como un oficio efectista. La práctica artística de Ibáñez podría entenderse, entonces, como una reivindicación del oficio del pintor en tanto posicionamiento crítico y teórico frente a los «efectos de superficie».

Georges Didi-Huberman. *Cuando las imágenes toman posición*. Trad. Inés Bértono. Madrid: A. Machado Libros, 2008





< No. 9, 2017
Óleo / tela
Colección del autor

^ No. 6, 2017
Óleo / tela
Colección del autor

No. 2, 2017 >
Óleo / tela
Colección del autor

No. 1, 2017 >>
Óleo / tela
Colección del autor

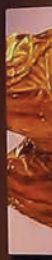








No. 4, 2017
Óleo / tela
Colección particular





Alberto Ibáñez Cerda

Torreón, Coahuila, 1964

➤ Egresado de la Licenciatura en Artes Plásticas por la Universidad de las Américas Puebla, ha realizado exposiciones en México, Estados Unidos, Francia, Canadá, España, Argentina e Italia. Entre sus exposiciones individuales destacan: *We need another hero*, Polyforum Siqueiros CDMX; *The problem with painting*, Judith Tatar Gallery, SCOPE, Miami Art Fair; *Un mundo feliz*, Galería Yvonamor Pálix, Francia, y *Nuevos profetas*, Galería de Arte Contemporáneo y Diseño, Puebla.

Entre sus exposiciones colectivas más destacadas se encuentran: VII Bienal de Yucatán, XVI Bienal Tamayo, Museo Tamayo; *Imaginario contemporáneo*, Colección FEMSA; *Heterotopías*, Plataforma 06; *Mexican Report*, Mexican Cultural Institute; VI Bienal Monterrey FEMSA; *Primera Bienal de Yucatán*; *Tendencias*, VII Salón de Arte Bancomer, Museo de Arte Moderno. Ha recibido la mención honorífica en pintura en la VI Bienal Monterrey FEMSA, 1ª Bienal de las Fronteras, IV Bienal de Yucatán y el Gran Premio Omnifite 2001. Ha sido becario de la Fundación Pollock-Krasner de Nueva York y del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Puebla en la categoría de Creadores con trayectoria. En 2004 fue invitado al 22º Simposio de Arte Contemporáneo de Baie Saint Paul en Quebec, Canadá, y al *Art dans la Ville* en Saint Etienne, Francia. De igual forma, en 2009 fue invitado por la Fundación Working-classroom de Albuquerque, N. M., a producir una escultura pública.

Su obra se ha publicado en libros como *México en ARCO Madrid '15*; *Una mirada continental: Colección FEMSA*; *Mexican Report* y en *Plataforma Puebla 2006*, así como en las revistas *Art Nexus*, *Art Papers* y *La Tempestad*.

With a BFA from the Universidad de las Américas Puebla, the artist has exhibited his work in Mexico, the US, France, Canada, Spain, Argentina and Italy. Among his important solo shows are: *We need another hero*, Polyforum Siqueiros, Mexico City; *The problem with painting* at the Judith Tatar Gallery, SCOPE, Miami Art Fair; *A brave new world*, Yvonamor Palix Gallery, Paris, France and *The new prophets*, Galería de Arte Contemporáneo y Diseño, Puebla. His group shows include: VII Bienal de Yucatán, XVI Bienal Tamayo, Museo Tamayo; *Imaginario contemporáneo*, Colección FEMSA; *Heterotopías*, Plataforma 06; *Mexican Report*, Mexican Cultural Institute; VI Bienal Monterrey FEMSA; *Primera Bienal de Yucatán*; *Tendencias*, VII Salón de Arte Bancomer, Museo de Arte Moderno.

In 2003 he received a grant from the Pollock-Krasner Foundation in New York, and from the State Fund for the Arts and Culture in Puebla. In 2004 he was invited to the 22 Symposium of Contemporary Art in Baie St. Paul, Quebec, and to the *Art dans la Ville* Festival in St. Etienne, France. In 2009 he was invited by the Working Classroom Foundation in Albuquerque NM, to do a public sculpture.

His work has been published in books such as *México en ARCO Madrid '15*, *A Continental Look: Colección FEMSA*; *Mexican Report* and *Plataforma Puebla 2006*, and in art magazines like *Art Nexus*, *Art Papers*, and *La Tempestad*.

Introduction

Marie France Desdier Fuentes

✎ It would be natural for a space like Capilla del Arte UDLAP to receive proposals from talented alumni that require a place to show their artistic production, specially if they are artists with a solid body of work that supports a twenty-year long career. However, proposals from this kind of alumni had not come to Capilla del Arte UDLAP until now. The instant a cultural space consolidates along with its alumni generates a moment that raises not only the Universidad de las Américas' presence in the nation's artistic and cultural context, but also the quality of its graduates, specially of its artists.

Alberto is one of the most talented graduates from the BFA program at Universidad de las Americas Puebla, that has been able to make a living out of his artistic career. He has been a teacher, artist and what I would call, a visual thinker. His artistic production has earned his work to be part of several collections, including la Colección de Arte UDLAP, with presence in the Google Art Project as the only collection from a private university in Latin America.

It is this way that Alberto Ibáñez Cerda's career found a space of ample

spread in Capilla del Arte UDLAP, where he uses painting as a means of communication with the spirit of his time, our time. Thus achieving a show that integrates the viewer to reflect about the construction of the image that comes and goes between photography, television, Facebook and other media.

Alberto Ibáñez's work invigorates painting, thus placing him as an artist that not only scavenges but also collects images, events, histories and scenes that move between the social, the documental and the artistic. His twenty-year plus career credits him as one of the artists that embody post-modernity in Mexico and allow for the understanding of mexican painting at the end of the twentieth century.

Offering a space for creation and artistic development that fosters identity discourses and ways of life of different generations has been a transcendental issue for the philosophy of Universidad de las Américas Puebla, to be shared with society, preserved and continued through us, its alumni.

Dear painter, paint me

Gustavo Ramírez

✎ Painting, being one of the most ancient crafts dedicated to the production of visual representations, can function as a spokesman to the spirit of an epoch. A painter can show through his or her work the values of their time and, very much like a cartographer, produce a graphic mapping of certain historical moments of a social group, helping us locate the most significant facts of past and present.

In the recent analogical past, images had a presence more or less limited to their physical circulation. Nonetheless, in the present media environment, images invade every corner of our lives; one needs only to ask how many photographs have you seen, shared or captured today? Against this vortex of images Alberto Ibáñez Cerda functions as a visual scavenger that rummages through magazines, newspapers, movies, books and the digital media to gather, recover, regenerate and appropriate images that, even though may appear disconnected from each other, are a reflection of our becoming as a society.

It is interesting how Ibáñez, with his “clinical eye” and his deep understanding of our social environment, works meticulously and obsessively in the selection of the images he paints, questioning what a certain photograph or video still represents, symbolizes or means.

Investigating their historical implications, their cultural references and their political consequences. Ibáñez invokes the likes of Kippenberger, Velázquez, Tuymans, Richter and Van Dyck among others, to put in motion painting’s machinery to produce a body of work that is a testimony of the cultural and ideological diversity of our society.

The works gathered for this exhibit belong to different series that the artist produced throughout a twenty year long career. The show is divided in three main groups that obey the classical genres of portrait, landscape and still life, insofar as they are the thematic structures that underlie all of his work. These groupings are intended to show the formal and conceptual connections that surpass the individual projects that conform his work.

The show closes with a new body of work untitled “Surface effects”, which represents a milestone and a new direction in Alberto Ibáñez Cerda’s career.

Reterritorialization / a different proposal of landscape

A *landscape* is not an object nor a set of objects configured by nature or transformed by human action. It is neither nature itself, nor the physical medium that surrounds us or on which we situate ourselves. The concept landscape is a mental construct that originates from what is observed when contemplating a territory and allows us to interpret it in cultural and aesthetic terms. It is evident that in each period images of the world and our surroundings have been made according to the beliefs, knowledge and aspirations of every society. Nonetheless, the advent of photography in the nineteenth century had a significant impact on landscape painting. The relationship between painting and photography would become a recurrent theme in twentieth century art and, even though in the beginning photography turned to painting’s language,

it ended up developing its own language. Over time, painting learned from photography the types of framing that provide new balance to the composition and even make perspective and vanishing points disappear.

This interrelation between painting and photography becomes evident in Alberto Ibáñez's landscapes, because through the conscious exploration of both media the artist confronts realities. In some of his works we observe certain effects that refer to movement as captured by the camera, or to its manipulation through image edition software. In others we encounter the superimposition of images and contrast between subjects, scales and techniques. This draws our attention to the process of constructing and painting, and to the new meanings given to the images through this process. An example of this is *Flood*, in which we find Donald Duck trying to survive a flood caused by the spill of a popular carbonated drink. His landscapes constitute an analysis of the tensions and anxieties relative to the geographic and media territory in which we move; as well as to the spatial development of social, political, economic and cultural relations we live.

Still life with martini

The still life, as a pictorial genre, gained relevance in the seventeenth century among the Dutch and Flemish painters. They usually show delicate jars full of wine and appetizing fruits, or other viands carefully placed in finely decorated plates. However, these paintings are far more than a reminder of the pleasures of the table. They often contain a hidden allegory about the transience of the things of the world and the inevitability of death. Meaning is transmitted through the

use of trivial and everyday objects that have symbolic connotations.

The interest to impeccably recreate the way in which light contrasts and harmonizes the refracting colors of glass, Persian rugs and lustrous china, brilliantly colored fruits and polished metals constitute the reason still lifes are so fascinating to us. Flemish masters painted still lifes to show their great virtuosity, but other artists aimed at solving very different problems through them. We know Cézanne was not interested in creating an illusion, but was fascinated by the way color constructs form and depth in visual perception.

In the work of Alberto Ibáñez we find a great technical skill used to generate a dialogue between contemporary images and century-old artistic traditions. One of his interests has been to show the mundane of the domestic through painting: how we live and how our environments are, from our garbage to fashion. Vanitas are a part of the still life genre, a concept that comes from the biblical passage "Vanity of vanities, all is vanity", but not in the sense of arrogance or vanity in itself, but in that of vacuity. An example of that is the painting *La fiesta*, in which a torn piñata of princess Jasmine is shown, an animated character known for her material wealth, grace, youth and beauty. However, this piñata-character lies broken, empty and abandoned, a sign that her time of beauty and opulence has passed, so it transmits a somber message about the world; a reminder of the decadence of beauty, the frailty and brevity of life and the futility of mundane pleasures in the certainty of death.

From appropriation to displacement: The practice of Alberto Ibáñez Cerda

Paula Duarte

“Artistic consciousness takes a giant leap by displacing its criticism towards the true enemy: not representation itself (the tyranny of the signified), but the politics of representation (the tyranny of the signifier)”

Laura González Flores

When transiting reflectively and meditatively through the fifty-four works that conform *Dear painter, paint me*, it is inevitable to relate the show with the exercises posed by Douglas Crimp in 1977, in the iconic show *Pictures*, that gathered artists such as Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo and Philip Smith. That iterative posing of appropriation as a method of image subversion is, in short, at the same time substance and matter for the conceptualization of Alberto Ibáñez's oeuvre.

His body of work, that travels a little more than two decades, is congruently unified by the subtle presence of modified symbols, altered actions and revolved historicity. A sort of catalog of mutated expressions that make it impossible for the reader to catalog or place his works in a specific cultural and temporal space. This non-fortuitous but totally conscious intention of the artist corresponds to a stoic labor of *appropriation*.

The use of photographs unfolded to pictorial materiality is, maybe, the first tool that Ibáñez uses as a method of owning the image. By modifying the substrate of the original representation, it succumbs to a first displacement of the image's mea-

ning, providing it with a new reading, re-contextualizing it artistically and allowing him to reinterpret and materially intervene it more freely.

Within this same context, and as a second conceptual line, he employs his main pictorial references as elements of the support he will intervene. This way, textual references to art history become present: Velázquez, Manet, Rembrandt, Watteau, Tüymans, Richter and Kippenberger, among others, appear on the scene as backgrounds that acquire their own modes of discourse and aesthetics. Nonetheless, this allusion is not literal; with the intention to short-circuit its meaning, the artist uses popular symbolic references that resignify the image's content, endowing it with multiple possibilities of interpretation. This compromises the immutability of its meaning, taking it to an extreme crisis of value. It is interesting to point out how, through this exercise, not only does he displaces the image but, at the same time, reconfigures the meaning and the power of representation. Take for instance, Manet's *Fifer* (1865), a work of the utmost importance in art history, exemplifies the hegemonic and vertical readings of the transcendence of European art. Ibáñez outrages (in the

good sense of the word) the untouchable historical and aesthetical connotations of the work; with a certain disregard he modifies its status. Thus, western culture's most famous mouse makes himself present to supplant the head of the boy in the French guard's uniform. Another symbol of ideological colonialism replaces the power of representation.

This iconic-symbolic appropriation that Ibañez uses allows him, besides reaching conceptually into the dislocation of the image's static power, to critically speculate about the world's social, political and cultural stances. Noteworthy is the way in which he pursues the displacement of historical events and colludes them with imaginary scenarios. An example of that is *We need another hero*, where he excites the spectator's mind by trying to link fictitious scenarios present in our collective imaginary, with heartbreaking scenes from today's violent reality. Fulfilling a twofold function of alerting: "where does fiction exceeds reality?, and demystifying "the other". By confronting images of the monster as an agent of otherness, symbol of fear and rejection, with images such as *The night watch*, he tries to modify the culturally established canons of barbarism and makes

us ask, what is the true face of evil? It is in this manner that Alberto Ibañez, who has succumbed to different practices and media through time (which speaks very well about his non-conformist spirit), has maintained a clean line of work, where his appropriations permanently dislocate the signs and subvert the meanings; unmasking the ideological content of the image, and thus revealing that which is at the service of power.

Surface effects

Painting as a critique of illusion

Willy Kautz

✎ A considerable part of the visual repertoire that Alberto Ibáñez Cerda has shown throughout two decades, scan the illusory and superficial effects of figurative painting. Such stance could be summarized as a critique and/or an analytic of pictorial realism. This series of works, *Surface effects*, whose title comes from Gilles Deleuze's well known book *Logic of sense*, reaffirms the artist's interest in the philosopher's postulates, those that set the bodies way of being, their appearance or manifest attributes on the surface, against the essentialist notions of the object. From this perspective on the illusory construction on the surface of the canvas, it is noteworthy how Ibáñez takes a distanced position, therefore critical, before the history of painting, the status of figuration, as well as the phenomenological conditions of the illusory experience of the pictorial event.

Close to other contemporary painters like Yishai Jusidman and Marco Arce, his practice overflows with reflexive and theoretical approximations rather than a position charged with subjectivist or expressionist gestures that vindicate the emotional inwardness of the self in front of the canvas. In this “logic of pictorial sense”, the represented subject, —the aluminum foil wrapping of the *Turin Bunny* chocolate—, displays not only a figurative representation that invites us to contemplate the mysterious image and the virtuosity of its facture, but rather invites

the spectator to reflect on pictorial representation as a “surface effect”.

In his book *When images take a position*, Georges Didi-Huberman affirms that “there is no critical realism without a previous critique of realism”.¹ In consideration to this affirmation, one would have to note that these works by Ibáñez are not only figurative, but place before the gaze a critique of pictorial realism. In this sense, painting should not limit itself to a phenomenological experience of the illusory emergence of a precarious object, its contingent luminosity and the alienating effect that an insignificant object of consumption produces when fixated in a pictorial representation. What Alberto Ibáñez Cerda puts into play is rather a critical reflection about the conditions of the effects on the canvas themselves. Such positioning before realistic representation shows, on one side, a craft consisting in the reproduction of a three-dimensional object on a two-dimensional surface; and, on the other, a reflection on the historical and theoretical conditions that validate painting as an effectist craft.

Ibáñez's artistic practice could be thus understood as a vindication of the painter's craft as a critical and theoretical position before the “surface effects”.

1. Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*. Trad. Inés Bértono, A. Machado Libros, 2008.

Directorio

UDLAP

☞ **Martín Alejandro Serrano Meneses**
Decano de Investigación y Posgrado

Martha Laura Ramírez Dorantes
Decana de la Escuela de Artes y Humanidades

Luis Ricardo Hernández Molina
Director de Investigación y Posgrado

Marie France Desdier Fuentes
Directora de Espacios Culturales y Patrimonio Artístico

Editorial UDLAP

☛ Izraim Marrufo Fernández

Director

Rosa Quintanilla Martínez

Jefa de departamento

Angélica González Flores

Guillermo Pelayo Olmos

Coordinadores de diseño

Aldo Chiquini Zamora

Andrea Garza Carbajal

Coordinadores de corrección

Andrea Monserrat Flores Santaella

Coordinadora de pre prensa

Carolina Tepetla Briones

Coordinadora administrativa

María Fernanda Ortíz de la Fuente

Auxiliar administrativo

Guadalupe Salinas Martínez

Coordinadora de producción

Jesús López Castillo

José Enrique Ortega Oliver

Impresores

María del Rosario Montiel Sánchez

Encuadernación y acabados



Bat boy, 2015
Óleo / tela
Colección particular

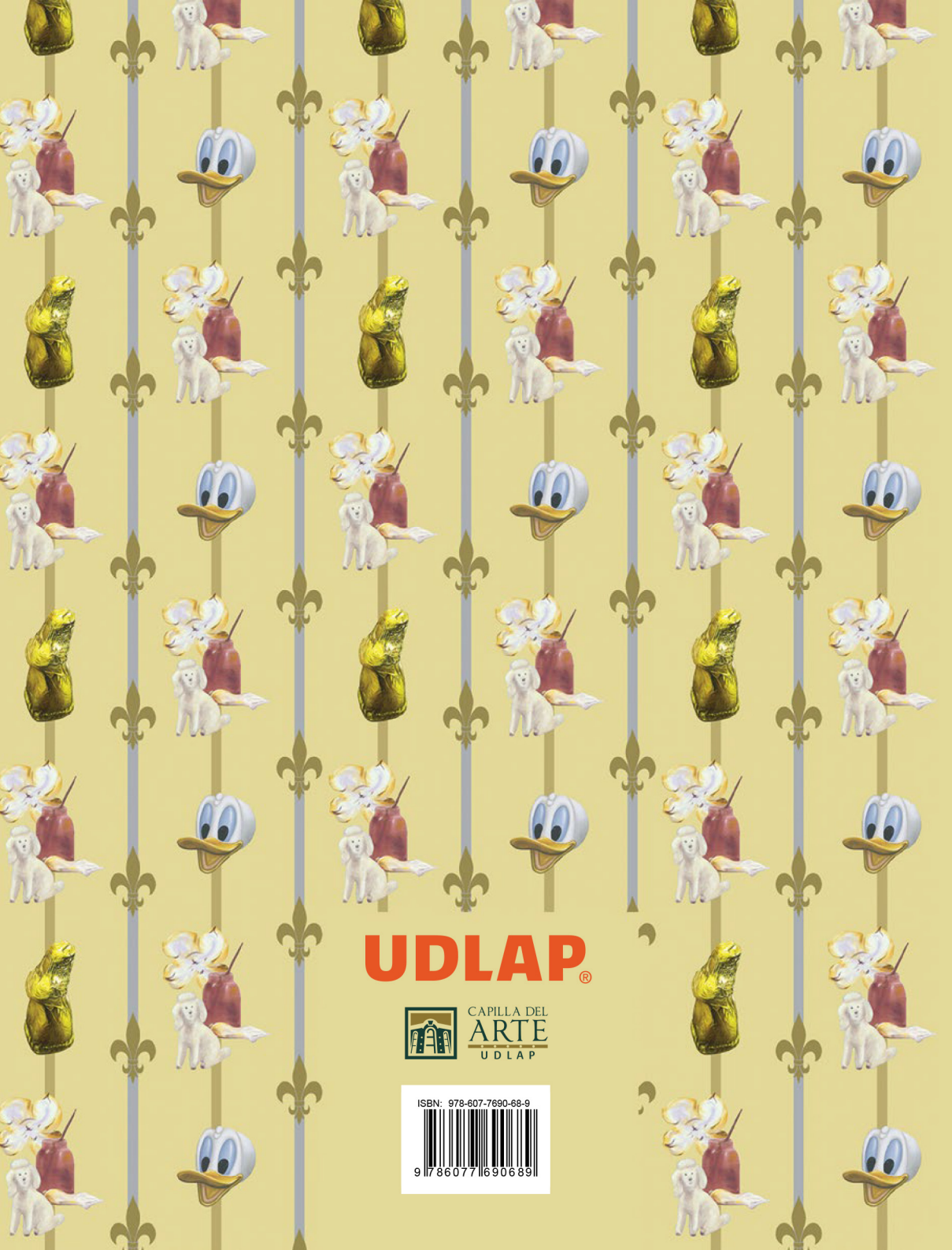


Dear painter, paint me

fue preparado por el Departamento de Publicaciones de la
Universidad de las Américas Puebla para su publicación electrónica
el 21 de diciembre de 2021.

En la composición tipográfica se emplearon las familias Freight Sans,
diseñada por Joshua Darden y Leitura News de Dino dos Santos.

Edición para consulta sin fines comerciales.



UDLAP[®]



CAPILLA DEL
ARTE
UDLAP

ISBN: 978-607-7690-68-9



9 786077 1690689