

PINTURA RESIDUAL

DE LA INTUICIÓN AL GESTO
PÍCTORICO AUTORREFERENCIAL

ALEJANDRO MÚNERA RAMÍREZ

Pintura residual

De la intuición al gesto
pictórico autorreferencial

Alejandro Múnera Ramírez



Pintura residual

De la intuición al gesto pictórico autorreferencial

Alejandro Múnera Ramírez

Trabajo de grado para optar al título de Magister en Estética y Creación

DIRECTOR:

PhD. Oscar Mauricio Salamanca A.

Universidad Tecnológica de Pereira
Maestría en Estética y Creación
Pereira – Risaralda
2019

CITACIÓN DEL DOCUMENTO:

Múnera Ramírez, Alejandro. PINTURARESIDUAL,
de la intuición al gesto pictórico autorreferencial.
Trabajo de grado Maestría en Estética y Creación,
Universidad Tecnológica de Pereira, Pereira,
Colombia. 2019

PORTADA:

Naturaleza. Alejandro Múnera 2017





*A todos los que de alguna manera
hicieron parte de este proceso.*

¡Infinitas gracias!

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	13
CAPÍTULO 1	
La deriva del artista hacia la etnografía: a propósito del artista etnógrafo de Foster	19
CAPÍTULO 2	
Laboratorio de autorreferencialidad en el ejercitarse	29
CAPÍTULO 3	
Proceso de creación de obra a partir de la ejercitación y el gesto pictórico residual	41
Laboratorio de creación de obra:	
La intuición	63
El apriori	64
Las latencias	68
Experiencia, prueba y error para la construcción de un sistema de imagen y un sistema de pintura	68
CONCLUSIONES.....	79
BIBLIOGRAFÍA.....	81

INTRODUCCIÓN

La presente creación investigación surge desde la propia experiencia y el panorama de mi ejercicio como pintor, unido a un tema central de indagación: la autorreferencia, abordada desde diferentes aspectos, tales como el ejercitarse, en tanto posibilidad autorreferencial y reconocimiento de latencias propias en la creación, la experiencia privada, los anclajes con lo residual, la pérdida de gravedad y lo fragmentario. También, se tienen en cuenta los recorridos y lecturas de los diferentes contextos y situaciones, procesos que han tenido como resultado la producción de algunas obras desde la pintura, y han permitido tanto el desarrollo conceptual como el formal del presente trabajo de grado.

En el documento se evidencia cómo a partir del estudio autorreferencial, se plantea una posibilidad de análisis y creación en el campo estético y artístico en la contemporaneidad, gracias, en un primer momento, a los procesos de relación que se han establecido en el transcurrir del tiempo entre los modos de investigar que tiene la etnografía, y los modos de hacer propios de las prácticas del arte; para ello, se toma como referencia el texto “El artista como etnógrafo” del filósofo Hal Foster, donde hace una crítica a los oportunismos entre los diferentes sistemas y los límites difusos que existen entre lo etnográfico y el arte, dando, así, pie a una intuición fuerte de prácticas alejadas de lo convencional en el campo del arte las cuales, de alguna manera, generan herramientas válidas en los procesos actuales donde se hibridan los modos de hacer de ambas disciplinas.

Se puede encontrar, entonces, en varios pasajes del presente trabajo de grado, el interés por profundizar en el uso de sistemas derivados de una observación atenta de la cotidianidad y sus contextos. La noción de artista, de repente, ha cambiado, porque el creador pasa de ser demiurgo a un conector de experiencias formuladas por la realidad. Mi interés en este trabajo, no consiste en asumirme como un etnógrafo, sino, más bien, en utilizar algunos sistemas propios de la etnografía para desarrollar estrategias de producción artística.

En el segundo capítulo, el lector podrá encontrar el desarrollo de la noción de ejercicio, en cuanto ejercitarse, inscrito en el paradigma de la vida del artista; para lo cual realicé un rastreo del concepto en épocas pasadas, donde se le vinculaba con lo espiritual; haciendo referencia a los ejercicios espirituales de San Agustín, a partir del texto: “Ejercicios espirituales y filosofía antigua” del filósofo

Pierre Hadot. Él realiza un amplio estudio de lo que significa el ejercitarse en la filosofía antigua, refiriéndose a las diferentes escuelas; el lector podrá encontrar, constantemente, anclajes con referencias al mundo del arte y mi propio proceso, dejando ver la importancia de actualizar el ejercicio en la creación contemporánea.

Teniendo en cuenta lo anterior, puedo decir que, en los procesos artísticos contemporáneos, al parecer, se ha relativizado el ejercitarse muchas veces porque se piensa como una simple repetición con algún fin práctico que produce un resultado confiable. No obstante, lo que se hereda en el desarrollo de una metodología de investigación creación, en la época actual, tiene que ver con el ejercicio en clave de ser performativo, ese modo de ser performativo habla de una ascensión a grados cada vez más altos, donde se intensifica al sujeto gracias a una fuerza individual que, a la luz de mi propuesta de trabajo de grado, tiene que ver con la autorreferencia.

Este segundo capítulo tiene que ver entonces, con el ejercitarse desde un enfoque propio de la contemporaneidad, ya que vamos a considerar la creación investigación como una investigación performativa, desprendida de la consecución de metas concretas, sería imposible pretender que el arte produzca certidumbre, más bien, genera constantes incertidumbres.

Mas adelante, vienen diferentes análisis apoyados en la obra del filósofo alemán Peter Sloterdijk, donde continúo desarrollando la noción de ejercicio en relación a mi proceso de creación de obra, en el cual, he tenido presente que la obra se va configurando como un lugar de retirada desde el hacer, a través del mirarme a mí mismo, por medio de estrategias de autoencorvamiento.

El lector se encontrará con el tercer capítulo que tiene que ver con la construcción de la obra, donde se desarrollan varias nociones en cuanto al proceso creativo, dando como resultado el desarrollo de una serie de pinturas de formatos variados, que involucran diferentes medios y laboratorios de formulación, así como el reconocimiento de diversos referentes conceptuales y técnicos.

Se hace importante mencionar que, cuando se hace uso de lo autorreferencial en el presente trabajo de creación investigación, no es con referencia al ego sino más bien al uso del “Yo” como tema en la creación. En este capítulo, también, hago referencia a la noción de obra, de la cual es importante aclarar: la obra genera preocupación, porque no se sabe a ciencia cierta qué es, puede entenderse como un hacer, pero es diferente a un trabajo. En este trabajo de creación investigación, la obra aparece como una idea que transforma, se muestra como una preocupación constante por la realidad, una necesidad de lanzar con fuerza, lo cual genera excitación, agitación y angustia, por no dar en el blanco, lo que propicia nuevos intentos.

Por eso, es posible decir que existe obra en todos los campos del conocimiento; otra característica de la obra sería que se produce a sí misma, tiene la capacidad de obrar y abrir el camino hacia más cosas, esto lo puedo ver en mi pintura, ya que cada que pinto algo, aparece la necesidad de crear más pintura, lo que lleva a más cosas y así de manera repetitiva.

Más adelante, se aclaran términos como “sistemas de pintura e imagen”, que tienen gran calado en mi proceso creativo, ya que estos sistemas dialogan entre lo pictórico y lo narrativo. Así, pude reconocer dos sistemas: uno de pintura y el otro de imagen. El sistema de pintura, en mi obra, se caracteriza por mantener una gestualidad que hace posible la abstracción de planos atmosféricos; mientras que, en el sistema de imagen, aparece un dibujo narrativo que, desde un plano simbólico, hace referencia a imágenes que devienen de la memoria personal y atraviesan la experiencia propia en el mundo. A lo largo del texto, menciono diferentes ejemplos en los cuales, es posible observar este modo de proceder, como en la obra del artista estadounidense Peter Halley, quien me sirve de apoyo para hablar de estos sistemas.

Por último, el capítulo final entra a describir aspectos importantes sobre lo que fue la metodología en el proceso de creación; allí identifiqué y desarrollé tres momentos importantes en el proceso creativo: la intuición, el a priori y las latencias. Éstas derivan en la producción de una serie de obras, compuestas por pinturas en diversos formatos, que comparten espacio con dibujos a modo de bocetos y objetos encontrados, que han sido desarrollados desde el año 2017, cuando inicia este proceso de creación investigación.

CAPÍTULO 1

LA DERIVA DEL ARTISTA HACIA LA ETNOGRAFÍA:
A PROPÓSITO DEL ARTISTA ETNÓGRAFO DE FOSTER.

El presente escrito es una aproximación a la manera en que la etnografía aparece como posibilidad de relación y conocimiento, no solo desde la antropología, sino también, dentro de las prácticas artísticas. La deriva del artista hacia la etnografía se revisará teniendo en cuenta varios referentes y autores que se han preocupado por dichas relaciones, como el filósofo Hal Foster y la crítica de arte Ana María Guasch.

Para comenzar con esta aproximación es necesario tener en cuenta las siguientes definiciones:

“Antropología: del griego *anthropos*, «hombre o humano», y *logos* «conocimiento». Ciencia integradora que estudia al hombre en el contexto cultural y social del que forma parte. Analiza el origen del ser humano, su desarrollo como especie social, los cambios en sus conductas y la manera en que las produce, según el paso del tiempo.

Etnografía: método de estudio utilizado por los antropólogos, para describir las costumbres y tradiciones de un grupo humano. Contribuye a conocer la identidad de una cultura que se desenvuelve en un ámbito sociocultural concreto. La etnografía recurre a la observación participante del antropólogo, durante un periodo de tiempo en el que se encuentra en contacto directo con el grupo a estudiar, asumiendo un rol activo en las actividades cotidianas de la comunidad.”

(Anónimo, 2017, recuperado de <http://definicion.de/antropologia>)

El origen etimológico del término etnografía localiza sus raíces en Grecia, conformado por tres partes esenciales: por un lado, aparece la palabra “etno” de “*ethnos*” que significa “nación o pueblo”; por otro lado, se encuentra el término “*graphien*” que guarda relación con la acción de “grabar y escribir”; por último, el sufijo “-ia” cuyo significado se vincula con una “acción o cualidad de”.

La definición de etnografía, derivada de su origen etimológico, habla de la acción de grabar o escribir una nación o un pueblo; se puede ver que dicha definición es bastante fiel a la que establece la antropología, en la que, el concepto de etnografía, se utiliza para hacer referencia al estudio metódico de las tradiciones de una raza o un pueblo.

Como método de investigación la etnografía requiere, de parte del investigador, un acercamiento total al grupo étnico bajo estudio. La observación no puede darse de forma retirada, al contrario, el investigador debe establecer un contacto directo con las personas del lugar; dicha investigación etnográfica pretende revelar los cuestionamientos que sustentan las acciones y el estilo de vida de una determinada población. Se trata, principalmente, de involucrarse al punto de lograr comprender y congeniar con su estilo de vida. En este aspecto, deducimos que dichos estudios no buscan establecer juicios sino, más bien, identificarnos y acercarnos a otras culturas distintas a la nuestra.

Ahora bien, la etnografía es un tema que puede situarse en los límites de diferentes disciplinas, tal y como se configura hoy en día, teniendo en cuenta que nos encontramos en un momento donde la revaluación de los paradigmas y las ideas dominantes de las ciencias sociales presentan cambios, de manera que, ya no es fácil reconocer fronteras marcadas; hay una pérdida de las teorías universales que se inscriben dentro de un pensamiento fuerte, vivimos ahora un momento de apertura, que hace posible un intercambio amplio entre diferentes disciplinas.

Lo etnográfico tiene que ver con el discurso antropológico, como ya lo hemos dicho, pero también, con la historia del arte moderno y las prácticas artísticas contemporáneas. Es, en este campo, donde se hace interesante profundizar un poco más.

Con la intención de focalizar el uso de sistemas derivados de ciencias tan puntuales, como la antropología y la etnografía, a partir de tensiones metodológicas dirigidas hacia el campo específico de las artes plásticas y visuales, es importante considerar algunas implicaciones que permitan revisar unos referentes hacia el desarrollo de mi propuesta creativa.

Hay que reconocer que, en las últimas décadas, los artistas han comenzado a interesarse por la figura del otro, extendiendo el sentido de igualdad que planteaba la modernidad. La figura del otro pasa a ser (un) sujeto que se reconoce por su entorno político, social y cultural, tal cual se intuía antes, pero que, actualmente, cobra fuerza gracias al reconocimiento de las identidades narrativas.

(En 1934 es presentado, como conferencia, “El autor como productor” de Walter Benjamin, texto en el cual, como nos dice Hal Foster, Benjamin “Llamó al artista de izquierda a alinearse con el proletariado”. Benjamin, como filósofo revolucionario de la modernidad, invita a ocuparse de las personas que se encuentran incluidas en la producción artística de la época. En el citado paradigma del “autor como productor,” se basa Hal Foster para proponer un nuevo modelo, el del “artista como etnógrafo”.

En mi trabajo de grado aparece, en varios pasajes, el interés por profundizar en el uso de sistemas derivados de una observación atenta de la cotidianidad y sus contextos. La noción de artista, de repente, ha cambiado, porque el creador pasa del ser demiurgo a un conector de experiencias formuladas por la realidad. Mi interés en el trabajo de grado no consiste en asumirme como un etnógrafo, sino más bien, utilizar algunos sistemas propios de la etnografía para desarrollar estrategias de producción artística.

La esfera del arte desplazó el foco de la representación mimética, lo cual, hizo que se distanciara el quehacer artístico de su referencia a la realidad. Hoy en día sabemos que el mundo que rodea las prácticas artísticas se ha ampliado, al punto de convertirse en algo más que un sistema de fabricación. No se trata, en la creación artística contemporánea, de recordar una nostalgia por un trabajo remunerado que cumple horarios, tal como lo proponía el artista Ben con su coalición de trabajadores del arte, sino más bien, el

creador contemporáneo aparece en la escena como un generador de relaciones y nuevas conexiones, que no implican necesariamente su vinculación fáctica para la producción de la obra de arte, donde se hace explícito que el sentido artístico se encuentra en la posibilidad de contrastar sentido teniendo en cuenta nuevas y viejas reflexiones.



Robert BOZZI, Georges MACIUNAS et BEN, ConcertFluxus, 1963, Terrasse du Provence, Nice. Ph: Michel Moch © Adagp, Paris 2012

En el ensayo “El artista como etnógrafo”, Hal Foster se cuestiona sobre el mundo del arte como tópico antropológico, con la siguiente pregunta:

“¿Qué distingue, pues, el giro actual, aparte de su relativa autoconciencia respecto del método etnográfico? En primer lugar, la antropología es considerada como la ciencia de la alteridad, tanto de la práctica artística como del discurso crítico. En segundo lugar, esta disciplina que toma la cultura como su objeto, y este campo ampliado de referencia, son el dominio de la práctica y la teoría posmoderna (también, por consiguiente, la atracción hacia los

estudios culturales y, en menor medida, el nuevo historicismo). En tercer lugar, la etnografía es considerada contextual, una característica cuya demanda, a menudo automática, hace que los artistas y críticos contemporáneos compartan hoy en día con otros practicantes, muchos de los cuales aspiran al trabajo de campo en lo cotidiano. En cuarto lugar, a la antropología se le percibe como arbitrando lo interdisciplinario, otro valor muy repetitivo en el arte y la crítica contemporánea. En quinto lugar, la recién autocrítica de la antropología promete una reflexividad del etnógrafo”. (Foster, 2001. Pag. 186)

Las anteriores características descritas por Foster, convertirían a la antropología en algo que despertaría mucho interés en el mundo de las prácticas artísticas.

El trabajo de campo se conforma como uno de los métodos privilegiados, donde convergen el quehacer práctico con la reflexión teórica, empleando modelos que se enfrentan en el arte contemporáneo: por una parte, el discurso textual que observa el mundo social como orden simbólico, y por otra, la aspiración del referente y el contexto.

El presente trabajo de grado titulado Pintura residual, de la intuición al gesto pictórico autorreferencial, da cuenta de mi preocupación por adoptar en el sistema de producción artística lo que Foster enunció como trabajo de campo, ya que como lo interpreto en el párrafo anterior tiene que ver con el uso de algunos instrumentos de constatación, como los archivos de imagen, anotaciones y capturas en contexto.



Imagen de archivo personal, capturada en una caminata del año 2016

La tendencia por hacer válido el uso de archivos no es una idea original de Foster, sino más bien vemos que los artistas en diferentes épocas se han apoyado en una reproducción de su obra de arte construida por la recopilación, bocetación y verificación del trasegar de un pensamiento con las posibles diferencias interpretativas de los contextos. No obstante, lo anterior, me han interesado las propuestas de los situacionistas, quienes naturalizaron la deriva como una forma etnográfica de encontrar elementos simbólicos y de traducción, incluso técnicas, como parte integral del proceso, o forma de arte autónoma.

Sobre la deriva dice el filósofo Guy Debord que:

“una o varias personas que se entregan a la deriva renuncian durante un tiempo más o menos largo a las motivaciones normales para desplazarse o actuar en sus relaciones, trabajos y entretenimientos para dejarse llevar por las sollicitaciones del terreno y por los encuentros que a él corresponden la parte aleatoria es menos determinante de lo que se cree: desde el punto de vista de la deriva, existe en las ciudades un relieve psicogeográfico, con corrientes constantes, puntos fijos y remolinos que hacen difícil el acceso o la salida de ciertas zonas” (Debord 1958)

Con lo anterior, si se tiene en cuenta ese “dejarse llevar” aparece una lectura diferente del entorno y sus contextos; la lectura de la ciudad actual desde el punto de vista del errabundo se basa en las “Transurbancias” nombre que le da el arquitecto y filósofo italiano Francesco Careri a los recorridos realizados a partir de 1995 con su grupo de noma-dismo llamado Stalker. Perdiéndose entre las amnesias urbanas, Stalker encontró aquellos espacios que Dadá había definido como banales, así como aquellos lugares que los surrealistas habían definido como el inconsciente de la ciudad. Las transformaciones, los desechos y la ausencia de control han producido un sistema de espacios vacíos (el mar del archipiélago) que pueden ser recorridos caminando a la deriva, entre los pliegues de la ciudad han crecido espacios de tránsito, territorios en constante transformación a lo largo del tiempo.

“En realidad, el nomadismo siempre ha vivido en ósmosis con el sedentarismo, y la ciudad actual contiene en su interior tanto espacios nómadas (vacíos) como espacios sedentarios (llenos), que viven unos junto a los otros en un delicado equilibrio de intercambios recíprocos. La ciudad nómada vive actualmente dentro de la ciudad sedentaria, y se alimenta de sus desechos y a cambio le ofrece su propia presencia como una nueva naturaleza que sólo puede recorrerse habitándola”. (Careri, 2002)

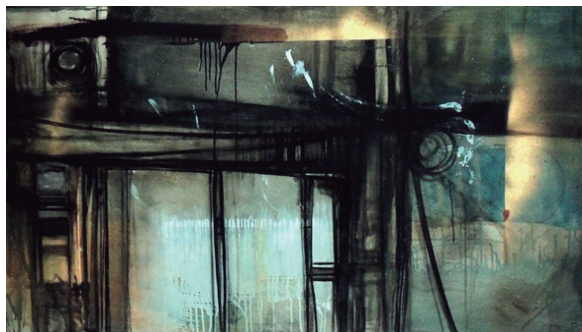


Registro de deriva realizada en 2016

En otro de los pasajes del ensayo “El artista como etnógrafo”, Foster propone una ubicación temporal del giro etnográfico en el arte contemporáneo, menciona el desarrollo del arte minimalista de las últimas tres décadas del siglo XX como el lugar donde se comienza a hacer visible la deriva. Dentro de su desarrollo aparecen una serie de investigaciones que tienen que ver con: la constitución material de los medios artísticos y las condiciones espaciales de percepción; los desarrollos que reconocen en el arte minimalista de finales de los años 70 y pueden ser referenciados en el arte conceptual, el performance y las obras para sitio específico.

Durante los recorridos en busca de los signos vinculados a la pulsión urbana, que me había acostumbrado a realizar, como preámbulo preparatorio de mis composiciones pictóricas, pude reconocer que mi accionar, no solamente se refería a un creador que mira el fenómeno con cierta distancia, sino que la operación reflexiva y de percepción tenía que ver con un reconocimiento de mi cuerpo y de mi ser en determinadas situaciones. En la medida en que avanzaba en busca de la excusa pictórica, aparecían diferentes conceptos, aún en etapa de elaboración, como por ejemplo el de paisaje, lo pictoricista, la fascinación por la textura y el pliegue, circunstancias todas donde me podía identificar en un viaje de inmersión o encorvamiento. Quiero decir que mi idea del arte, gracias a ese giro etnográfico, daba luces hacia la construcción de un arte basado en la autorreferencia.

El trazado conceptual del presente trabajo de grado parte de la intuición como un mecanismo de producción del conocimiento, que se dirige al gesto desde una perspectiva escatológica. La escatología, para mí, representa el fin último, el *telos*, lo que queda, lo que ha surgido con un efecto claramente residual. En las derivas por la ciudad encontré, cargado de sentido, el *deitrus* como un resultado estético y creativo útil en mi proceso de construcción del sistema de pintura e imagen, como será estudiado, más adelante, cuando el texto se centre en dichos aspectos.



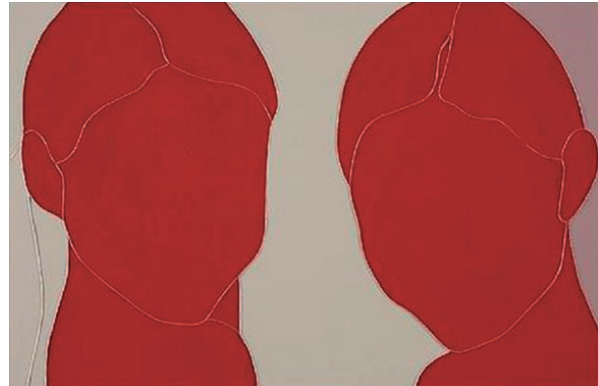
Registro de obra anterior, de la serie Transurbancias del año 2015. Esta pintura es el resultado de recorridos realizados en la ciudad.

En términos de espacialidad la institución arte atraviesa diferentes cambios: cesa de inscribirse, únicamente, en espacios marcados y definidos como el taller, el museo, la galería, etc. Aparecen nuevos desarrollos teóricos; amplía el discurso entre las prácticas y, finalmente, forma redes interdisciplinarias. Los públicos y observadores de arte son reconocidos como sujetos sociales definidos por el lenguaje y la diferencia étnica, económica, sexual, etc.

Consciente de la transformación corporal en el proceso de configuración de la obra de arte, la cual, desmaterializa su arsenal técnico o simbólico hacia una apuesta de orden conceptual, encuentro que, la lectura de Foster, me ayudó a crear incertidumbres de gran calado, las cuales, necesariamente, reflejan la misma idea de producción del arte actual.

Es así como puede parecer contraproducente que mi esfuerzo, durante la elaboración del presente trabajo de grado, haya consistido en potenciar una obra cargada de espacio. Sin embargo, esa espacialidad que, según Foster, amplía el discurso entre las prácticas y las disciplinas, que incluso afectan a los sujetos sociales, yo la asumo de manera concentrada en la construcción, si se quiere antropológica y por qué no etnográfica, de las pantallas pictóricas. Quiero decir con lo anterior que, el gesto pictórico en la contemporaneidad, tiene que ver con un achatamiento de profundidades conceptuales e ideográficas que, necesariamente, se manifiestan en una representación planimétrica, exenta de profundidad ficcional, por ende, representativa de lo real como mimesis, para ratificarse como idea para la pintura.

Como se puede ver en la obra de Gary Hume, aparecen las características anteriormente mencionadas; Hume hace uso de un sistema de pintura derivado de tonos planos extraídos de pigmentos industriales, donde se evidencia una representación plana, sin afán mimético.



Gary Hume. Two Girls, 2009. Galería Matthew Marks. Recuperado de: <http://www.artnet.com/artists/gary-hume/2>

A manera de conclusión, el uso de los sistemas derivados de ciencias diferentes a las del arte, permite, al creador artístico contemporáneo, generar un espectro de construcción de sentido, con implicaciones que van más allá de su relación intrínseca con la virtualidad del arte. Sabemos de las relaciones que mantiene la forma creada con los públicos debido a la transmisión y transferencia, para lo cual, el autor no se interesa por condensar las respuestas. En ese proceso de transmisión el creador se convierte en un sujeto de emisiones, pero no de emisiones de orden personal subjetiva, como operaba en épocas modernas, sino que la emisión corresponde a una deriva donde el sujeto deja de interesar por el grado de subjetividad en crisis y pasa a convertir su yo en temática de autorreferencia.

Podemos concluir, entonces, que las derivas ya no pertenecen a los sujetos que recorren las calles en busca de aquellos signos de traducción, donde el cuerpo subjetivo reacciona plásticamente, sino que la deriva, como intento considerarla en el presente capítulo, habla de un recorrido hacia el interior como una posibilidad de autoconocimiento reflexivo, donde los mecanismos de certificación y encuentro etnográfico permiten la aplicación hacia la abyección. La abyección la entiendo como esa etnografía cuyo propósito consiste en descubrir aquellos aspectos autorreferenciales que en la actualidad aparecen como fenómenos del atascamiento. Estos los puedo identificar, entre otras, como aquellas situaciones con afectación triste o feliz insuperables, que en la pintura, aparecen ubicados en un espectro simbólico a partir de lo residual.

Entre dichos elementos pictóricos residuales, le otorgo relevancia a la capacidad representativa de las formas derruidas, a las imágenes informes, a los desórdenes estéticos, tal cual lo relaciona pertinentemente Ana María Guasch en el siguiente apartado:

“El artista se interesa por los lugares, las identidades locales, y sobre todo por la narratividad en detrimento de lo estético - formal, lo cual lo lleva a practicar un trabajo interdisciplinar, no sólo en las técnicas aportadas (fotografía, video, audiovisual, media, escultura, objeto), sino también, en la forma de pensar, de

plantear en cada momento nuevos puntos teóricos que aporten resultados dinámicos. Que hagan salir al espectador de un sueño impasible, casi como una nueva forma de activismo cultural.” (Guasch 2004 p.8)

Si Ana María Guasch piensa en el creador como algo que activa, con determinada carga política y conceptual, los contenidos estéticos-artísticos, en mi propuesta de trabajo de grado, aunque no se desarrolle un despliegue teórico del activismo plástico en mi obra, sí puedo reconocer que el gran aporte de la Maestría a mi proceso, ha sido el de permitirme encontrar una comprensión del fenómeno etnográfico dispuesto como tiquete de entrada a recorridos intrínsecos como si se tratara de nuevas etnografías posmodernas que pretenden revolucionar, no tanto a grupos inermes, sino los propios fundamentos de un proceso de creación personal para el autorreconocimiento de mi experiencia privada fuera de lo ególatra como tema de investigación creación, ya que, como ustedes lo podrán evidenciar en el presente documento, doy cuenta de cada una de mis etapas articuladas sistémicamente hacia una claridad metodológica que me permita continuar.

CAPÍTULO 2

LABORATORIO DE AUTORREFERENCIALIDAD
EN EL EJERCITARSE.



*“¡Ante todo y primero, las obras!
¡Esto es, ejercicio, ejercicio, ejercicio!
¡La “fe” que corresponda ya se incorporará luego ella sola,estad
seguros de ello!*

Friedrich Nietzsche, Aurora

A continuación, se procurará hacer un estudio que deje ver, lo que significa, el ejercitarse en el paradigma de la vida artística contemporánea, entendiendo que, en épocas pasadas, el concepto de ejercicio se vinculaba al espíritu, como se puede referenciar en los “ejercicios espirituales” de San Agustín o de San Ignacio de Loyola; se tendrá en cuenta el texto “Ejercicios espirituales y filosofía antigua” de Pierre Hadot 2006, donde se hace un estudio de los ejercicios espirituales, relacionándolos con referentes de la filosofía antigua, para dar un contexto desde la historiografía del concepto. Se busca, también, generar una relación con ejemplos desde la historia del arte de las vanguardias, con el fin de dejar ver la necesidad que tiene el ejercicio de ser actualizado. En el trabajo de grado concluimos que el sistema etnográfico podía aplicarse, en alguno de sus elementos, a un sistema de autoencorvamiento.

Como se menciona arriba, San Agustín ya daba las claves para encontrar a Dios en nuestro interior. De lo que se trata ahora es de realizar una inmersión con fines autorreferenciales que logren ubicar lo abyecto, entendiendo lo abyecto como aquello que imposibilita al ser en la contemporaneidad. Para lograrlo, es necesario tener clara la importancia de rescatar, para los discursos actuales de los procesos vinculados a la investigación creación, la función del ejercicio, la cual necesariamente se relaciona con la idea de obra.

En la práctica artística contemporánea, al parecer, se ha relativizado el ejercitarse, muchas veces porque se considera que aquella es una simple repetición, con algún fin práctico, que debe producir un resultado confiable. No obstante, lo anterior, lo que se hereda en el desarrollo de una metodología de investigación-creación, en la época actual, tiene que ver con el ejercicio en clave de ser performativo.

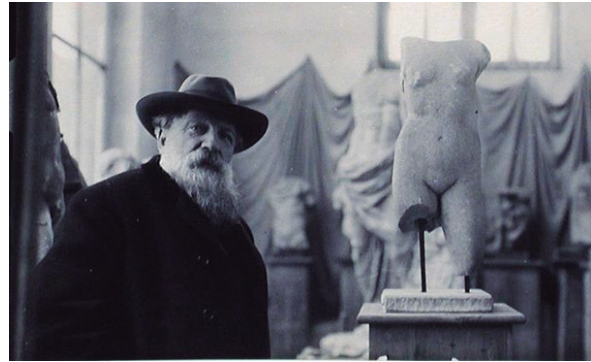
Ese modo de ser performativo habla de una ascensión a grados cada vez más altos, donde se intensifica al sujeto, gracias a una fuerza individual que, a la luz de mi propuesta de trabajo de grado, tiene que ver con la autorreferencia.

El ejercitarse, entonces, se ha venido separando poco a poco de la sombra del trabajo, de manera que, en esta época tardomoderna, se revisa esa fuerza no solo del individuo, sino del objeto arte, a partir de la vivencia y su capacidad de transmisión, donde el artista contemporáneo, gracias a la dimensión de la performance, entendiendo la performance como el hacer, le toma delantera a la misma enunciación del trabajo: performance capacidad de desarrollo de varios universos y sistemas donde actúa el hombre. Es decir, el artista como etnógrafo es un artista del hacer en contexto.

Se puede comparar, de alguna manera, el enfoque del ejercitarse, en el presente trabajo de grado, con un movimiento autorreferencial, porque la pintura engendra más pintura y la autorreferencia certifica un camino, un accionar, por ello, la diferencia que se establece con el trabajo, ya que el trabajo representa un pretendido objetivismo de carácter utilitario, que no pasa, al menos de manera evidente, en el paradigma del arte actual.

El capítulo que estamos abordando tiene que ver con el ejercitarse desde un enfoque propio de la modernidad estética, ya que vamos a considerar la investigación-creación como una investigación performativa, desprendida de la consecución de metas concretas; sería imposible pretender que el arte produzca certidumbre, más bien genera constantes incertidumbres. También, esa ejercitación se aleja del mundo del trabajo, aunque en muchos aspectos, aparezcan, en la discursividad del arte de hoy, signos muy útiles, como por ejemplo: el signo de la repetición y el signo de lo múltiple; pero, tanto la repetición como lo múltiple, se convierten en escenarios de representación vinculados a valores individuales donde la noción de arte se emancipa respecto a su forma de trabajo: la obra vuelve a fundirse con el proceso, la obra es autorreferencialidad del artista.

En ese ejercitarse, o mejor, en ese ejercicio artístico, la obra aparece como un resultado autónomo, desacoplada del proceso mismo que la llevo a cabo, la obra, entonces, es un constante ir de un estado del hacer al siguiente.



"Rodin en medio de sus antigüedades", de Albert Harlingue. Foto: EFE/A. Harlingue. Recuperado el 21 de feb. de 2019 de: <https://www.eluniversal.com.mx/cultura>



"culturaRodin ejercitándose. Fotograma de video de JRH Films recuperado el 21 de feb. de 2019 de: <https://es.aleteia.org/2016/11/18/mo-net-renoir-y-rodin-trabajando-en-sus-talleres-en-video/>

Según se puede apreciar en esta imagen, Rodin habla de su forma de ejercitarse con el arte constantemente y deja claro, con ello, que el arte es algo muy serio y desinteresado, porque Rodin encuentra que en la cosa bien hecha se devela el espíritu, mientras que, si se escucha el material terminara siendo presa únicamente del oficio.

La búsqueda del artista de hoy, gracias a la ejercitación con su obra, es insuflar el espíritu, ir tras las huellas de la perfección autorreferencial.

A partir de la cita de Nietzsche se nota una reorientación de la lógica del trabajo hacia el ejercicio, hacia el rumiar constantemente una idea, a través de la meditación que consiga incentivar la conciencia del ejercicio a partir de las lecturas filosóficas, la práctica artística y el corpus de los acontecimientos actuales, donde el objeto de obra sea darle vueltas a una idea o a un efecto de lo meditado, que luego, ya aparecerá la “fe”.

El filósofo Friedmann (1970) intuía que el creador de hoy debe dar un paso hacia la ejercitación cuando decide emprender vuelos constantes que resulten intensos. También, habla de la práctica en el sentido de un ejercicio espiritual para alcanzar, dice el autor, un estado mejor, con la intención de escapar, huir de la vulgaridad hacia una liberación, hacia un encontrarse en lo autorreferencial.

“¡Emprender el vuelo cada día! Al menos durante un momento, por breve que sea, mientras resulte intenso. Cada día debe practicarse un “ejercicio espiritual” (...) -solo o en compañía de alguien que, por su parte, aspire a mejorar-

Escapar del tiempo; esforzarse por despojarse de sus pasiones, de sus vanidades, del prurito ruidoso que rodea al propio nombre (y que, de cuando en cuando, escuece como una enfermedad crónica). Huir de la maledicencia. Liberarse de toda pena u odio. Amar a todos los hombres libres. Eternizarnos al tiempo que nos dejamos atrás.” (P.359)

Cuando hablamos de ejercicio, necesariamente, tenemos que mirar hacia atrás para rastrear los orígenes de este concepto: en la antigüedad podríamos encontrar relación con los “exercitia spiritualia” de los que hablaba Ignacio de Loyola, pero también a los “exercitium spirituale” que se pueden documentar desde mucho antes de Loyola, desde el antiguo cristianismo latino. Pierre Hadot en su texto “Ejercicios Espirituales y Filosofía Antigua” (2006) nos dice que, había una relación de estos con la “askesis” del cristianismo griego y nos invita a entenderla, no como un ascetismo, sino más bien, como la práctica de un ejercicio espiritual, que ya había sido tenido en cuenta por parte de la tradición filosófica de la antigüedad; es desde allí, de donde parte Hadot para rastrear y desarrollar la idea de ejercicio espiritual, de la cual vamos a comenzar.

En las escuelas helenísticas y romanas de filosofía es donde el fenómeno se hace más evidente. Los estoicos proclaman de forma explícita que la filosofía es “ejercicio”. En su opinión, la filosofía tiene que ver con un arte de vivir, de manera que, la actividad filosófica no se sitúa solo en la dimensión del conocimiento, sino en la del “yo” y en la del ser;

dicha actividad consiste en un proceso que nos hace mejores, modificando el ser de los que la llevan a cabo.

Según las escuelas filosóficas, la principal causa de sufrimiento, desorden e inconsciencia del hombre, proviene de sus pasiones, cada escuela tiene su sistema de ejercicios espirituales con los que es posible llevar a cabo esa transformación.

Hadot (2006) nos reseña un listado de ejercicios provenientes de dos textos de Filón de Alejandría, donde se logran rastrear los “ejercicios espirituales” de los estoicos, dentro de los que se citan los siguientes: en el primer texto “Quis divinarum rerum heres sit” aparecen: el estudio (zetesis), el examen en profundidad (skepsis), la lectura, la escucha (akroasis), la atención (prosoche), el dominio de uno mismo (enkrateia) y la indiferencia ante las cosas indiferentes. En el segundo texto “Legum allegoriae III” se mencionan las lecturas, las meditaciones (meletai), la terapia de las pasiones, la rememoración en cuanto es beneficioso y el cumplimiento de los deberes.

Por otra parte, dentro del epicureísmo es posible encontrar, también, ciertas prácticas concretas que, de alguna manera, se pueden considerar ejercicios espirituales; teniendo en cuenta que, al igual que los estoicos, veían la filosofía como una terapia; dichos ejercicios aparecían como breves sentencias o resúmenes que debían asimilarse, meditándose día y noche, entre ellos se encuentran los conocidos “(tetrpharmakon) el cuádruple remedio: Los dioses no son temibles, la muerte no es una desgracia, el bien resulta fácil de obtener, el mal sencillo de soportar” (Hadot, 2006),

Para los epicúreos el placer consistía, entonces, en un ejercicio espiritual, por ejemplo: el placer intelectual por contemplar la naturaleza, traer siempre a la memoria los placeres pasados y los presentes, y la invitación a la tranquilidad y a la serenidad, lo cual se evidencia en la siguiente frase:

“solo nacemos una vez, pues dos veces no nos ha sido permitido; pero tú, que no eres dueño del mañana, todavía confías al futuro tu alegría. De esta manera, entre tales esperas, la vida se consume en vano y acabamos muriendo abrumados por las preocupaciones”

Hadot ve, en el diálogo “Socrático”, la forma como la práctica de los ejercicios espirituales sale a la superficie de la conciencia en Occidente; apunta Hadot que Sócrates, en su diálogo, no pretende enseñar nada a su interlocutor, pero se encarga de hacer preguntas a los otros de tal forma que les pone en cuestión, les obliga a pensar en sí mismos, a cuidar de sí mismos.

Así, Sócrates invita a sus contemporáneos a mirar dentro de sí: Alcibiades, del “Banquete” de Platón, expresa cómo el diálogo con Sócrates influyó en él:

“Me ha obligado a confesarme a mí mismo que, por más que haya cometido faltas, insista en seguir ocupándome de mí mismo (...). Me ha puesto más de una vez en tal estado que no me parecía posible seguir viviendo y comportándome como hasta ahora” (Platón, Banquete 215c-216a)

Luego, viene el cristianismo que, desde sus primeros siglos, se consideró a sí mismo una filosofía, en la medida que se apropió de la práctica de los ejercicios espirituales, Hadot nos reseña a Clemente de Alejandría, a Orígenes y a San Agustín; pero fue con la escolástica, surgida en la Edad Media, que la teología y la filosofía tomaron caminos diferentes, lo que llevo a que la teología tomara un rumbo como creencia superior, y la filosofía, quedara despojada de los ejercicios espirituales que pasarían a formar parte de “la mística y la moral cristianas” (2006, p. 57). Se reduce la filosofía a una función discursiva consistente en dotar de material conceptual a la teología y, por lo mismo, quedaría ésta relegada a un carácter puramente teórico.

A continuación, veremos cómo ese mejoramiento y búsqueda de algo más grande, a la que apuntaban los ejercicios espirituales, tiene un punto de quiebre mediante la educación, nos dice Peter Sloterdijk:

“El gran Comenio (1592-1670), una especie de padre de la Iglesia de la pedagogía barroca y suministrador de ideas para la construcción de una maquinaria de aprendizaje moderno al por mayor, sabía lo que significaba, después de tantos siglos perdidos, ponerse a emprender algo más grande.” (Sloterdijk, 2012, p.402).

De lo que se trataría entonces, en este punto, es de aplicar la impresión de libros a las almas y hacer públicos los cursos escolares que surgen de hombres sin errores.

Es en el siglo XVII donde se hace más evidente, o “eclosiona”, lo que escribía Comenio antes, en 1639, cuando expresaba con la frase “Tempus est” su afán o impaciencia por modelar al hombre a

imagen y semejanza de Dios, lo cual implicaba la lectura integral de “Los tres libros fundamentales del ser, el libro de la naturaleza, el libro del alma y las sagradas escrituras”:

“Nosotros, convertidos en estos siglos de técnica en impacientes configuradores de nosotros mismos y de la humanidad, no debemos ni queremos seguir esperando a que un determinado individuo se decida, de mala gana, a romper con su existencia ordinaria y a crearse una segunda vida, una vida acrecentada y ejemplar mediante la metánoia, la ascesis y el estudio” (Sloterdijk, 2012, p.404)

La impaciencia de Comenio se explica por la espera del final de los tiempos, dada a finales de la época de la reforma.

Dicha pedagogía desencadenó el comienzo de un deseo de adelantarse mediante la educación temprana; este fenómeno continuaría en la ilustración, al cual se unirían “la disciplina y la aspiración a la perfección, el deber y la aceptación libre, el estudio y la plétora interior”; es aquí, en las escuelas y universidades de la Edad Moderna, tanto como en los talleres de los artesanos y artistas, donde se manifiesta la práctica la formación de la juventud por medio de la “disciplina cristiano-humanista” que señala Sloterdijk.

El valor sistémico que representa la estética de la diferenciación hace que el mundo se configure entre los que han tomado la decisión de irse y los que aún siguen, generando un drama donde la obra de arte adquiere una relevancia en cuanto a su función como ente formador de públicos. En el siguiente párrafo

Sloterdijk nos alerta acerca de la necesidad, luego de la retirada, de volver e intentar de alguna manera generar la ruptura en otros, es decir, contagiar a otros de la estética de la diferenciación como un proceso de autoformación determinado por el ejercitarse. En mi proceso de creación de obra he tenido presente que la obra se va configurando como un lugar de retirada, un lugar donde se produce lo ascético lo filosófico y lo meditativo de la vida corriente, a través, de una auto ironía dada por la idea de encorvamiento. Cada obra, entonces, representa una huida donde yo me retiro, donde yo me fugo, cada obra elige una vida solitaria y ello lo veo representado en escenarios lúgubres, vacíos, contemplativos de todas formas donde otros encontrarán esos espacios de reflexión.

Continuando, es necesario entender que, dentro de la formación y autoformación en la que nos encontramos siempre, hay un universo de comportamientos, ejercicios y rutinas, tanto conscientes como inconscientes, que fuimos heredando con el tiempo y marcan el “mantenerse-en-forma o el mantener-se-fuera-de-forma por un entrenamiento equivocado o la omisión del ejercicio”. Además, no podemos olvidar lo que se nos presenta como una ley de las “antropotécnicas” a las que hace referencia Sloterdijk: “el efecto retroactivo de todas las acciones y de todos los movimientos sobre su propio autor” (Sloterdijk, 2012, p. 409)

por lo mismo, todo el crecimiento en el campo de la capacidad, todas las ganancias en las habilidades artísticas, se llevan a cabo sobre la práctica del ejercicio. Entendiendo que, todo gesto realizado transforma y sigue transformando, después de la segunda vez, a quien lo ha ejecutado, en este sentido la repetición adquiere un carácter importante para el aprendizaje. Con la anterior cita de Sloterdijk, podemos afirmar que, en la práctica artística contemporánea, se instaura la repetición como un ejercitarse gracias al cual se nos permite rodear múltiples veces esa objetivación de lo subjetivo, ese encuentro con lo abyecto, porque si se va a establecer un viaje interior, se deben garantizar salidas de escape que permitan el regreso, son gestos que transforman y siguen transformando en la medida en que se practica.



"Fotografía del taller de Giorgio Morandi, en Bologna, Italia. Se muestran las superficies, donde arreglaba sus naturalezas y los objetos que pintaba" fotografía recuperada de: <https://www.artecreativodigital.com/giorgio-morandi-bodegones/> el 22 de febrero de 2019



Giorgio Morandi "Naturaleza Muerta" 1943 Óleo sobre tela
30x45 cm Colección Mellon

Los ejercicios espirituales de los antiguos, junto con los del cristianismo y la aparición en el siglo XIV de diferentes máquinas e instrumentos técnicos, generaron nuevas relaciones entre los "ejecutantes", (término utilizado por Sloterdijk para referirse al hombre que practica) lo que produjo la creación de los lugares donde se desarrollaron las diversas formas de concentración, de intensidad y de disposición a la acción, Sloterdijk señala algunos: "nuevos talleres, los teatros, las salas de conciertos, los cuarteles, las fábricas, las clínicas, las prisiones, los pulpitos, los mercados, los lugares de reunión, los estadios y los estudios deportivos." En esta época, cabe resaltar que, los que practicaban el ejercicio, ya fuera heredado del modo de vida filosófico o del cristiano, "se habían retirado de los asuntos mundanos para dedicarse únicamente a aquello que cada uno consideraba lo suyo. Toda su existencia giraba en torno al cuidado por la propia salvación y

por poder-ser-del-todo ellos mismos en medio de un siglo preñado de infelicidad." (Sloterdijk, 2012, p. 413) Recordemos la peste negra en Europa.

Estas retiradas o alejamientos del mundo se presentan, entonces, como una forma de auto transformación, que desencadena una "industria de virtuosos" en la que: "los maestros de ésta se toman a sí mismos como obras del arte de la vida, configurándose como algo precioso". Aparece, entonces, el "Homo Mirabile", el hombre que, por medio de su autoformación, es admirado como obra de arte; tal autoformación es impulsada por "una dinámica artística enciclopédica", que desarrolla una serie de virtuosismos, los que serán objeto de admiración en el renacimiento, donde se da un punto de quiebre que deja ver el momento en el cual los virtuosos desplazaron de su puesto a los santos y el sentido de lo milagroso le da espacio al sentido de lo admirable.

Un ente develado, convertido ahora en sujeto, genera la acción de carga o posesión de diversas maneras para producir formas de ejercicio. Por ejemplo, en mi caso el trabajo de grado me ha permitido encontrarme con mi propio sujeto, cuando interiorizo de forma introyectiva historias aunadas a experiencias personales con la intención de traducirlas en imágenes lo suficientemente contundentes como para enmarcar una determinada narrativa, que he dado en llamar paisaje, acudiendo a la idea de paisaje como recorte, como quien toma una fotografía donde se reconocen sus fronteras.

Con lo dicho anteriormente, pareciera que ese paisaje interior tuviera unos límites no subordinados, sin embargo, según nos lo muestra Sloterdijk: “fitness mediática” (2012, p.459)

los medios ayudan a configurar ese cuidado de lo propio frente a la posibilidad de desorden o desarticulación de lo que no lo es. Los medios, como el arte en este caso, permiten ubicarnos en el mundo con la destreza de una fuerza dada por la autodeterminación, que produce el conociendo de la autorreferencia, donde yo, como ser que me experimento, soy el único dueño y, por tanto, conozco las posibilidades de ascendencia.

La alianza que se propone hacer Sloterdijk entre el arte y la ascesis, marca su punto de partida con la pintura iconológica, señalando que, en la producción de iconos, se encarna la obra ejemplar de la ascesis: “Ante la imagen sagrada no solo se reza y se medita desinteresadamente; el acto pictórico de donde ha surgido es a su vez una de las formas de mayor concentración de plegaria, meditación y autodesprendimiento.” (2012, p. 462) No es gratuito, entonces, que familias de pintores de iconos se pasen toda la vida ejecutando la misma imagen, ya que esta deviene para ellos salvación.

Así como el pintor de iconos repetía de manera incansable la fórmula simbólica y el trabajo técnico, podríamos concluir que, la obra de arte de hoy, tal cual lo hemos mencionado antes, sirve para sacar.

El pintor de iconos, con su trabajo repetitivo, buscaba a Dios a partir de sí mismo, donde se establecía una especie de expulsión, lo que se experimenta ahora es también, una expulsión donde la técnica de producción del ser genera un vaciamiento, una técnica efectiva de soledad desde donde surge esa figura extraña, ese atascamiento.

Así como hemos venido comentando, de manera alterna, la manera cómo se han dado las diferentes formas de ejercitación en la historia del hombre, hemos podido también interpretar dichos acontecimientos con lo que sucede hoy a partir de la experiencia privada. En adelante, relacionaremos formas de ejercitación correspondientes a la época moderna, por considerar que, desde el renacimiento, se ha venido dando una desestimación de la importancia proveniente del ejercicio en la construcción de una obra.

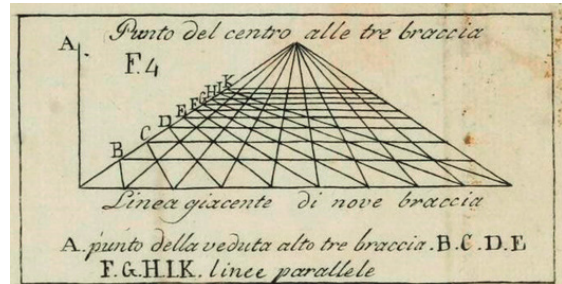
En el renacimiento, como es sabido con el desplazamiento de los temas religiosos, se abre la perspectiva al mundo, lo que da como resultado el paso de una monotematización a la posibilidad de una politematización por medio del “arte de la perspectiva”, que permite que el mundo sea mostrado tal cual, en su tercera dimensión de profundidad. Es acá donde se unen la disciplina más elaborada y el estudio más detallado del mundo, para dar paso, así, a los requerimientos más altos del ejercicio artístico.

Pisanello informa de los elementos que existen en el mundo. Para lograrlo, utiliza la técnica del dibujo, donde el detalle que le imprime establece una nueva percepción de lo real a tal punto que es posible verificar, a través de sus trazos, elementos difícilmente perceptibles al ojo humano y la observación. Es decir, Pisanello descubre, con la ejercitación dedicada en el dibujo y la representación, un instrumento de conocimiento de lo natural con la intención, no tanto artística, sino intelectual y sistemática, de lo subjetivado como estudio.



Stork de 1430 obra de Pisanello recuperada de <https://www.wi-kiart.org/en/pisanello/stork-1430> el 22 de febrero de 2019

En cuanto al uso de la perspectiva albertiana, denota una intención de investigación que incluso rodea la forma de lo real, determinada por teorías de la imagen y la percepción humana que han influenciado un espacio de ejercitación del ojo sobre la virtualidad del artificio, que produce la obra de arte bidimensional, pero también aquella que implica el movimiento, caso de estudio la perspectiva y el cine donde podemos ver en una pantalla el desarrollo de la velocidad y el triunfo de la profundidad, todo ello se logró por repetidas prácticas de ejercitación en los efectos de la representación producto de la imaginación.



Fotograma de la película El Resplandor (1980) del director Stanley Kubrick

Es en la ilustración, con la idea de progreso y desarrollo de la verticalidad buscada por el ascetismo, que se le relega a simples “fanatismos”; es, en esta época, nos dice Sloterdijk, que asistimos entonces a: “la desradicalización de la diferenciación ética, o si se quiere, una desverticalización de la existencia (...) donde son los caminos de en medio los que llevan a la salvación”, (2012, p. 473), es una época donde se reducen las exigencias y se le concede a lo mundano un carácter más digno, algo que Sloterdijk llamó “metanoia a mitad de precio”, que hizo un compromiso entre la mejora de uno mismo y la mejora del mundo. Se entiende por mejora de uno mismo la vía del entrenamiento diario que transforma la existencia e imprime en la vida la pasión por el área elegida, y mejora el mundo haciendo uso de medios que vienen de fuera, como puede ser la idea de progreso, que actúa de tal forma que guía la vida hacia un aligeramiento y reduce así la búsqueda de la vertical.

Por último, es posible dar un vistazo tal como aparece la ejercitación en el sistema artístico de la modernidad. Sloterdijk menciona la consumación de la catástrofe de las artes plásticas como producto del avance vertiginoso de los nuevos medios y procedimientos, lo que ha provocado una desaprensión en la capacidad de conectar con el nivel de exigencia artística de las generaciones anteriores (2012, p. 551). Entonces, esta catástrofe de la que habla Sloterdijk, se revela como una crisis de procedimientos de

imitación y de conciencia de entrenamiento ya que se han dejado de seguir la cadena de imitaciones formales, técnicas y temáticas ancladas a la modernidad. Sin embargo, como se sabe que la imitación constituye una base importante en los mecanismos necesarios para la formación de la tradición, en este caso, la imitación se hace sin darse cuenta de ello, ya que la obra, no solo es producida sino también expuesta, se hace pública, el sistema del arte se desplaza en cuanto poder de producción a un arte como poder de exposición, en este sentido las obras ya no tienen que mostrar un mundo, solo se muestran a sí mismas.

Como conclusión, el gesto contemporáneo tiene que ver con una ejercitación que, de alguna manera, escucha a los antiguos y se articula con la composición de mundo hoy. El viaje al interior aparece como abyección para vaciar las cosas que no son propias, por eso en mi proceso se hace importante el regresar al taller o al lugar donde se hace la síntesis con el fin de reconocer cuáles son esas cosas que merecen ser repetidas a modo de ejercitación.

CAPÍTULO 3

PROCESO DE CREACIÓN DE OBRA A PARTIR DE LA
EJERCITACIÓN Y EL GESTO PICTÓRICO RESIDUAL.

El proceso de creación (o resultado) que se espera con este trabajo de creación investigación, consiste en la producción de una serie de pinturas de formatos variados, que involucran diferentes medios y laboratorios de formulación, así como el reconocimiento de diversos referentes conceptuales y técnicos.

La obra parte de la autorreferencia como un acto de reflexión, e inicia con el análisis de la producción desarrollada hasta hoy, que pretende proponer una nueva obra, en la cual, se reconozcan y desarrollen una serie de latencias que van desde la búsqueda de lo residual a lo fragmentario -como fenómeno contemporáneo-, a la pérdida de gravedad y a lo vaporoso. En dicho proceso se relacionan imágenes, las cuales, surgen de la fascinación e intereses particulares conectados con cargas emocionales y surgen, además, objetos cotidianos que aparecen y mutan hacia posibilidades gráficas desde el dibujo. Los recorridos que hago a diario son importantes ya que a estos se adhieren imágenes provenientes de la memoria que, junto con lo anterior, pasan por un proceso de traducción pictórica.

En una de las obras de mi trabajo más reciente denominada “Sin título”, podemos ver la manera como aparece un sistema de pintura caracterizado por lo atmosférico y lo vaporoso, en la medida en que las capas de pintura dejan entrever el fondo de la superficie de papel; también, podemos reconocer una especie de fragmentación, que forma espacios dentro de la superficie a modo de énfasis; además, podría ser un contenedor donde

se encuentra el sistema de imagen, representado en dibujos y formas con contenido simbólico y con pérdida de gravedad.



Sin título, óleo sobre papel encolado, 35 x 25 cm. 2017

Al hacer una autorevisión de mi obra encuentro el protagonismo del dibujo en clara rivalidad con lo que podríamos definir como pintura en sus dos sistemas: pintura e imagen. Ante esta situación, considero que el dibujo protagónico participa del sistema de imagen, sin crear una separación con las pantallas estratificables del objeto pintura y superficie. El sistema de pintura se comporta como una cama donde reposa el símbolo de la imagen. De todas formas, en mi trabajo coexisten estos dos elementos como proceso interfuncional hacia la producción.

Defino el concepto de producción a partir de su acepción etimológica: productio, productionis, que significa, propiamente en latín, alargamiento

o prolongación; se relaciona, también, al verbo *producere*, que significa llevar hacia delante, en sentido figurado; así, producción se entiende, entonces, como el hacer o la acción, es decir, como el proceso de crear algo nuevo. En este orden de ideas, la producción no solo se refiere a la generación de productos vinculados con la vida utilitaria, sino que, también, aparece como un proceso de desarrollo y enriquecimiento de las nociones del hacer en la pintura.

En mi trabajo de grado hago referencia a dos campos principales: el arte y la estética contemporánea. Con relación al arte contemporáneo, lo asumo como el arte que convive en este estado de contemporaneidad, como un tiempo actual. En lo que tiene que ver con la estética, lo contemporáneo enuncia la resistencia de lo estético frente a lo pasajero, frente a la moda. Los dos campos confluyen interdependientes, de tal forma que estudio el fenómeno artístico como algo diferencial del fenómeno estético. En conclusión, en mi trabajo de grado vinculo una noción de estética ampliada, que responde a una actividad de análisis contextual, muchas veces utilizada en clave de intuición en pensamiento complejo, para que se dé lo artístico.

A lo que me refiero con estética contemporánea es al campo de relaciones que se preocupan por entender, en un sentido amplio, lo sensible, que no solo se reconoce en las prácticas artísticas, sino que, también, está en las prácticas cotidianas de la humanidad, que involucran lo sensible. Podría, en este momento, citar a Juan Acha quien lo aclara

de mejor manera y nos plantea la diferencia entre las actividades que podrían considerarse artísticas y las que se consideran estéticas: “Las actividades artísticas constituyen actividades especializadas que requieren de un cuerpo de teorías, aprendizajes y técnicas. Entre tanto, nuestras actividades estéticas son espontáneas y transcurren con una “naturalidad” humana. No importa si traen consigo nociones de arte” (Acha, 1988 p.27).

No obstante lo anterior, en los cursos de la Maestría confluyeron posicionamientos en los que se pretendía, desde perspectivas cada vez más diversas, definir los significados de la estética y lo artístico. Resalta la opinión de la escritora mexicana Katya Mandoki, quien asegura que dicha definición sobre la estética es incompleta, puesto que, la estética podría no ser una ciencia debido a que las observaciones dependen totalmente de la ubicación del sujeto y de su historia. Aunque no es ciencia, sí puede ser una teoría estética que propone modelos de análisis y categorías para explorar los fenómenos. Mandoki asevera que, para entenderlo, se debe hacer alusión al estudio de la condición de estesis, “la sensibilidad o condición de abertura, permeabilidad o porosidad del sujeto al contexto en que está inmerso” (Mandoki, 2006, p. 67).

Se podría decir, entonces, que la estética se muestra como el estudio de la condición de “estesis” o “aisthesis”; entendida esta como la capacidad de sensaciones o sensibilidad y la permeabilidad del contexto sobre el sujeto,

las, cuales marcan las maneras de ser y estar en el mundo. Es una configuración de la realidad cotidiana y es una condición de lo vivo. Desde mi punto de vista considero que la estética y lo artístico pueden comportarse como una ciencia, si tenemos en cuenta que ambos campos producen conocimiento.

El conocimiento es creación de mundo; según Juan Acha estos dos campos-mundos se complementan, sin anularse mutuamente "... lo estético y lo artístico constituyen dos mundos que se comportan dialécticamente como el todo y la parte, según las circunstancias: lo estético involucra lo artístico, pero también a la inversa" (Acha, 1988 p.26).

Así, la relación de la estética y lo artístico aparece como una relación dialéctica del todo y la parte, quedando el paradigma de lo poético, según mi experiencia en la pintura, como un estado de aspiración compartido por la creación.

En cuanto a la noción de creación investigación, ésta es compleja porque existe la equiparación de lo que tradicionalmente se entiende por investigar, es decir, comprobar hipótesis de acuerdo a un proceso susceptible de ser repetido; mientras, la creación se entiende como un método de extracción y generación de incertidumbres, sin necesidad de objetualizar sistémicamente un resultado. Cuando afirmo que lo poético comparte con la creación un lugar de aspiración, quiero decir que los laboratorios realizados en los procesos de

elaboración de obra indagan, reflexionan y analizan críticamente la función del hacer del arte como una posibilidad de sistematizar aquello que, por su naturaleza poética, se resiste al método.

La creación investigación en la Maestría no es clara, por cuanto se encuentra en un proceso de desarrollo, de acuerdo a cada una de las múltiples acepciones que nutren la relación de lo estético con la creación. No obstante lo anterior, pretendo, en el presente trabajo de grado, ofrecer al lector cierta claridad sobre la necesidad, para la producción plástica contemporánea, de poner en funcionamiento la plena identificación de aspectos como el sistema de pintura, el sistema de imagen, el ejercitarse o la deriva, todo lo anterior, como una amalgama en busca de la autorreferencia. La propuesta de investigación enviada a la Maestría en Estética y Creación tiene que ver con el paradigma autorreferencial en tanto posibilidad de indagación, que ha tomado fuerza y se ha hecho evidente como lugar común en las prácticas estéticas y artísticas contemporáneas.

Por otra parte, el presente trabajo de grado, LA PINTURA RESIDUAL: DE LA INTUICIÓN AL GESTO PICTÓRICO AUTORREFERENCIAL, no pretende estudiar psicológicamente al yo, más bien, toma la experiencia privada como tema. Cuando hablamos del yo como tema, nos referimos, de alguna manera, a la forma que tienen los seres humanos de aparecer frente a las cosas, es decir, de ser y estar en el mundo, Heidegger en su texto

Hölderlin y la esencia de la poesía se hace una pregunta, luego de mencionar un fragmento de una carta que Hölderlin le escribe a su madre: ¿Quién es el hombre?, cuestión que responde de la siguiente manera:

“Un ser que ha de dar testimonio de lo que es. Testimoniar significa, por una parte, declarar; y, por otra, mantener las declaraciones. El hombre es lo que es, precisamente al dar y por dar testimonio de su propia realidad de verdad” (Heidegger, p. 22).

Podemos concluir, entonces, que el arte es autorreferencial porque su función es producir un testimonio. En nuestra cultura occidental es posible trazar, a grandes rasgos, la historia de un Yo como autorreferencia que ha ido cambiando con el pasar de las épocas, de manera que, podemos ver diferentes etapas del Yo relacionado con lo que se consideraba como verdad en cada momento. Así, por ejemplo, en el cristianismo vemos cómo la pregunta por lo autorreferencial se ve afectada por la obediencia, anulando el cuerpo y los deseos, de manera que, dicha pregunta relaciona la voluntad de verdad con los códigos del deseo y con el ideal ascético: ¿qué debo hacer para cumplir y ser obediente a los códigos de verdad que se encontraban vigentes en ese momento? Durante el cristianismo la fe en Cristo y en la Iglesia, como ente regulador y rector al cual había que obedecer o morir, determinan dicha etapa como el momento de negación de la subjetividad.



Recuperada de: <https://www.elrincondesele.com/las-extra-nas-estatuas-de-la-lonja-de-la-seda-en-valencia/>

Escultura medieval en la lonja de la seda en Valencia, que se ocupa de hablar alegóricamente desde una referencia alejada del compromiso político o eclesial, más centrada en lo que podríamos llamar hoy, una situación contemporánea del creador, es decir, ir contracorriente.

Con Descartes se comienza a hablar del Yo como ser pensante, dentro de lo que se conoce como la modernidad, la verdad encontraba su lugar en la razón y en la manera de organización de las cosas, desde la mirada de la lógica; lo real era lo que podía pasar por procesos de racionalización, la razón era de todos, por lo mismo la verdad era igual para todos, el pensamiento tenía su lugar desde los grandes relatos y se pensaba en el mundo y la mente como cosas diferentes, el mundo subordinado al orden lógico del pensamiento.



El fresco de santa Ana y Joaquín del Giotto crea una terceridad frontal, producto del beso, como un pronóstico de un renacimiento acuciado de autorreferencialidad.

Podría decirse que, no es sino hasta el siglo XVIII, que el yo autorreferencial se busca a sí mismo como alguien diferente, original y único, sino como una parte más o menos importante de un engranaje social más amplio que daba sentido y valor, de algún modo, a la propia existencia.



Representación de los conflictos internos “Duelo a garrotazos” o “la riña”, de Francisco de Goya. Recuperado de: <https://www.abc.es/cultura/arte/20130620/abci-catedra-goya-museo-prado-201306201802.html>.

En el siglo XX se promovieron ideas colectivistas. En nombre del Estado, la Raza, el Partido, se impusieron dictaduras, que anulaban al individuo.

Más adelante, con la aparición de la posmodernidad, se hace evidente que los valores anteriores de verdad, que habían primado hasta ese momento, cambian gracias a las guerras que los dejan en vilo, porque dichos valores ya no funcionaban del todo bien y merecían una transformación; al ser derrotados, produjeron como reacción una potenciación del individualismo.

Así, por ejemplo, lo múltiple y la aparición de la diferencia, desde lo autorreferencial, pueden apreciarse en la obra de Nahum Zenil.

Los valores de verdad se hacen, entonces, más difíciles de reconocer; ya no se habla de una verdad absoluta sino de muchas verdades, de tantas verdades como comunidades o personas.

De manera que la sociedad se transforma gracias a los medios de comunicación y modifica la forma de relacionarse con el mundo, por esto, también, cambia la manera de dar testimonio de las cosas que en éste suceden, al igual que las formas en que lo percibimos.



Nahum Zenil: *Obra sin título recuperada de <https://www.uv.mx/universo/170/contra/contra01.htm>*

hacer posible un acceso a la realidad y crear sentido por medio de la posibilidad de dar testimonio del mundo.

Podemos entender que el arte, como régimen de lo sensible, se hace posible si hay un artista, una obra y alguien que pueda interactuar con esa obra; además, se necesita de sistemas y aparatos que hacen que el arte tenga sentido y pueda transmitir de alguna manera su sentido.

La obra de arte actúa como generadora de sentido, adquiriéndolo cuando expone algo que no se ve o cuando hace visible algo oculto. Es, en este desocultamiento, donde se da testimonio, donde podemos vernos a nosotros mismos y a nuestro tiempo.

Durante este momento de la historia, para poder hablar de los problemas que implica definir el yo como tema, no podemos basarnos en las diferencias que hay entre el yo y el otro, sino más bien, en la relación con él; tampoco, en las diferencias entre individuo y sociedad, sino al contrario, en cómo se llega a la subjetividad propia a partir de la relación de ésta con el otro o con los otros.

Con los nuevos medios en el arte contemporáneo, nacen diferentes tipos de obras que plantean nuevas reflexiones en cuanto a la creación de lo autorreferencial. Obras donde se transgrede la propia imagen y la del otro, donde aparecen la perversión y la abyección, donde no se encuentran los límites entre lo propio y lo ajeno. Así, por ejemplo, sólo a través del otro es posible el conocimiento de la experiencia privada.

La aparición de la fotografía y su uso dentro de las dinámicas del arte, permite ver las diferentes posibilidades entre las experiencias dentro de las producciones artísticas que relacionan medios de apropiación, auto ficción y autorretrato, en las cuales, se da amplia muestra de todas las posibilidades de experimentación con el yo.

Podemos encontrar relaciones, con respecto a lo anterior, en la obra del artista colombiano Juan Pablo Echeverry, quien dentro de sus producciones se ha preocupado por generar una reflexión acerca del yo y sus diversas posibilidades. Nos dice Juan Pablo:

“He trabajado en numerosas series en las que me fotografío interpretando ‘otros’. Jugar con mi propia apariencia e ‘identidad’ convirtiéndome en otros se ha vuelto mi forma de reflejar lo que veo en el mundo. Me interesa mucho la forma en que la gente se ‘construye a sí misma’. Disfruto los estereotipos y cómo son de perfectos y comunicativos. A veces creemos saber qué esperar de una persona que está vestida de cierta forma... Es como un rótulo-estigma.” (Entrevista Periódico Arteria edición 45)

La aparición de la Internet ha traído consigo nuevas posibilidades de participación del otro en estas experiencias, haciendo posible el tránsito del otro por el yo, e incluso, el cruce de experiencias entre las dos partes implicadas. Así como, otras posibilidades de difusión de obras en formatos diferentes como el video y la fotografía.



Miss fotojapón. Fotos diarias de pasaporte. Desde junio de 2000 / Obra en proceso. Fotografía tomada de la página de la galería SGR.

“A través de mi trabajo, me gusta referirme a las fantasías que enfrentamos al ser, estirando al máximo eso conocido como ‘yo’, creando un universo en el que tomo el papel de lugar común para darle vida a una serie de seres que surgen como consecuencia de estar expuesto a ídolos, música, moda, publicidad televisión, cine y todas las cosas que enfrentamos en el día a día”. (Entrevista Periódico Arteria edición 45)

Desde la pintura, podemos tomar la obra del artista mexicano Julio Galán (1958-2006). Él es considerado un artista renovador de la plástica mexicana en los años '80, puesto que, su pintura se caracterizó por usar la autorreferencia para dar testimonio de lo que era su vida y, además, lo que fue su entorno; su pintura retoma temas como el nacionalismo, los ideales mexicanos desprovistos de idealización, desplazados a la realidad, de manera que, lo que testimonia, lo hace por medio del humor, el drama, lo cotidiano, el sarcasmo, cuestionando siempre el lugar del “yo”, mediante la autorreferencia derivada de sus autorretratos.



I'm Gonna Wash You with Soap, 1995 recuperado de: (<https://www.wikiart.org/es/julio-galan/i-m-gonna-wash-you-wi-th-soap-1995>)



My Secret Friends, 1992 recuperado de (<https://www.wikiart.org/es/julio-galan/my-secret-friends-1992>)

“La pintura de Julio Galán se nutre de circunstancias y experiencias que han marcado su vida” (Pitol, 2008, p. 10)

En las obras de Galán es posible ver su propia historia íntima y personal pero, además de eso, todas las formas posibles de la subjetividad, su cuerpo como tema y soporte del deseo.

Puede verse a un hombre que creó todo un mundo propio, que se diferenciaba de lo otro; en él es posible reconocer un sujeto en retirada con respecto a las situaciones comunes de la vida. Un sujeto que vivía para el cuidado de sí mismo, para su auto-diseño, lo que dejaba ver muy bien por medio de sus obras, en las cuales, se ponía en situación, en un juego de autorreferencia en el que se reflejó eso de lo que se diferenciaba.

Este diseño de sí mismo, se hace visible también en la manera como Galán se presentaba al mundo, generalmente disfrazado con trajes que incluían elementos glam (estilo visual proveniente de grupos de rock), el maquillaje, la joyería exagerada, sombreros de diferentes formas y estilos, se presentaba con objetos singulares en las manos, muñecos, todo un personaje que impactaba visualmente y provocaba un “extrañamiento” por lo inesperado, lo diferente y lo fuera del hábito común.

Dentro de los trabajos de grado presentados en la Maestría, que se encuentran vinculados a los proyectos de investigación sobre la autorreferencia del grupo de investigación L'H, encontramos diferentes alternativas de estudio del yo como tema; a continuación, enunciaré algunos

1. “Máquinas de castigo, estudio estético sobre el uso del objeto utilitario a partir de la experiencia privada traumática y el humor como vector de creación” de Luís Felipe Cabrera, 2018.

2. “La angustia como figuración íntima en el diseño del autor” de Juliana García, 2016.

3. “Des-prender, consideración artística sobre el cuerpo en relación con la vida desde la autoreflexión” de Julieth Paola Acosta Zambrano, 2017.

4. “Autofragmentaciones, paisajes intermediales desde la auto-referencia” del estudiante, Gustavo Andrés Cuartas, 2017.

El trabajo de investigación tiene que ver, además, con la deriva del arte hacia la etnografía; es sabido que la esfera del arte desplazó el foco de la representación mimética, lo cual hizo que se distanciara el quehacer artístico de su referencia a la realidad. Hoy en día, se entiende que el mundo que rodea las prácticas artísticas se ha ampliado; ahora, éstas son más que un sistema de fabricación, las prácticas artísticas aparecen ahora como un sistema de relaciones, donde se puede generar sentido teniendo en cuenta nuevas y viejas reflexiones.

El crítico Hal Foster desarrolla una investigación que denominó “El retorno de lo real”, de donde emerge un nuevo paradigma, el del “artista como etnógrafo”, en este ensayo Foster se cuestiona sobre el mundo del arte como tópico antropológico, con la siguiente pregunta:

¿Qué distingue, pues, el giro actual, aparte de su relativa autoconciencia respecto del método etnográfico?

En primer lugar, la antropología es considerada como la ciencia de la alteridad, tanto de la práctica artística como del discurso crítico. En segundo lugar, es esta disciplina que toma la cultura como su objeto, y este campo ampliado de referencia, es el dominio de la práctica y la teoría posmoderna (también, por consiguiente, la atracción hacia los estudios culturales y, en menor medida, el nuevo historicismo). En tercer lugar, la etnografía es considerada contextual, una característica cuya demanda a menudo automática, hace que los artistas y críticos contemporáneos compartan hoy en día con otros practicantes, muchos de los cuales aspiran al trabajo de campo en lo cotidiano. En cuarto lugar, a la antropología se le percibe como arbitrando lo interdisciplinario, otro valor muy repetitivo en el arte y la crítica contemporánea. En quinto lugar, la recién autocrítica de la antropología promete una reflexividad del etnógrafo. (Foster, 2001, p.186).

A partir de las causas que señala Foster anteriormente, puede decirse que han enriquecido el mundo del arte en cuanto a posibilidades de diálogo transversal, entre diferentes disciplinas y medios de producción de obra; se podría decir que las prácticas propias del arte, han entrado en el campo ampliado de la cultura, entendida como una especie de tejido social que se preocupa de proteger, conservar, producir y también diferenciar valores, costumbres, prácticas, las maneras de ser, los rituales, los tipos de vestimenta y las normas de comportamiento.

El aporte que hace la obra y el trabajo conceptual para la línea 2 de investigación de la Maestría en Estética y Creación

“La investigación-creación en la producción de obra” se evidencia en la medida que busca articular y tener en cuenta los procesos de creación investigación desde la experiencia propia, profundizando en algunas latencias reconocidas hasta ahora dentro de las cuales se encuentran un interés marcado por lo fragmentario, lo atmosférico y la pérdida de gravedad que se evidencian dentro de mi pintura, que van desde la relación de la dimensión simbólica y de ideas artísticas hasta el reconocimiento y experimentación de técnicas, materiales y procesos de creación.

Busco también profundizar en el problema de la creación investigación teniendo en cuenta la indagación en el plano de las ideas artísticas, la materialidad, los procesos de creación, la traducción de modos de hacer desde la pintura como medio de producción de sentido que tiene cabida en el campo de las prácticas estético-artísticas contemporáneas.

Si tenemos en cuenta que, la noción de investigación durante mucho tiempo se relacionó exclusivamente a lo que se considera como investigación científica, esta sería la que se basa en la observación de un fenómeno donde se aplican una serie de mecanismos de control y fiabilidad, como nos dice Fernando Hernández Hernández en el ensayo “La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación”: “se trata de que las condiciones de la investigación

y sus resultados puedan ser reproducibles, verificables, extrapolables, generalizables y aplicables” (Hernández, 2008, p. 87).

La visión anterior de la investigación científica significa la aceptación de una corriente dualista que genera una separación entre el sujeto que observa e investiga y el objeto observado sobre el que se investiga, en el caso.

Por otro lado, lo que me interesa con este trabajo es aportar y hacer uso de metodologías donde la noción de investigación y la forma de abordarla se amplía y extiende más allá de la limitada noción de investigación científica, que no permite el estudio de fenómenos complejos y cambiantes, como son los que tienen que ver con las maneras de dotar de significados a las actuaciones y experiencias de los seres humanos, en este caso la creación de la obra propia.

Es así como se puede evidenciar desde este trabajo, la manera como en la investigación creación aparece la relación que Hernández define como tautológica, la cual asume que en toda actividad artística o creadora existe un propósito investigador ya que se construye y se proyectan representaciones sobre recortes de realidad, que marcan las maneras de mirar y de mirarse.

La investigación creación entonces, se enmarca dentro del discurso de la IBA (Investigación Basada en las Artes) como un modo de

investigar alternativo que tiene como finalidad utilizar las artes como un método, una manera de análisis, un tema, o todas las anteriores, por lo que es posible decir que, la investigación tal y como se aborda hoy, tiene que ver con acceder a lo que las personas hacen y no solo a lo que pueden decir, en este sentido la creación lleva el hacer a la investigación, en este caso sería mi propio hacer desde la pintura.

Esta investigación creación, se puede decir que parte desde las artes ya que se basa en la autorreferencia, esto quiere decir que se enfoca en los procesos de obra propia, conjugando el hacer con el rigor intelectual. Esta investigación creación trata de evidenciar y hacer público procesos que tienen que ver con la producción de obra articulados a metodologías investigativas y buscan hacer explícito el proceso seguido para su realización, de manera que otras personas o investigadores puedan contrastar, criticar y sacar provecho de este camino recorrido.

Tabla investigación creación

Investigación científica	IBA (Investigación Basada en las Artes) Investigación creación
<ol style="list-style-type: none"> 1. Objetiva 2. General 3. Inductiva 4. Racional 5. Lógica 	<p>Metodologías</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Biográfica 2. Observación participante 3. Diálogo <p>Procedimientos interpretativos</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Heurístico 2. Hermenéutico 3. Fenomenológico <p>Se movilizan diferentes tipos de pensamiento como:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Pensamiento oral 2. Pensamiento intuitivo 3. Pensamiento complejo 4. Pensamiento gráfico

Alejandro Múnera 2019

En cuanto a la obra, esta responde a la noción de creación investigación ya que es el resultado del hacer práctico con relación al uso de ciertas metodologías como la observación, el diálogo con imágenes de diferentes tiempos, al igual que el análisis hermenéutico de textos que se vinculan a un proyecto propio de procesos que tienen que ver tanto con la creación como con la investigación, y a su vez aprovecha un proceso académico dentro de la Maestría en Estética y Creación centrado en problematizar de alguna manera diversos aspectos que aparecen en la creación de la obra propia, estos permiten profundizar y generar nuevas relaciones y proyecciones en el campo de conocimiento.

Cuando se habla de la noción de obra, es importante hacer varias aclaraciones, debemos entender que, la obra es algo que genera preocupación porque no se sabe a ciencia cierta que es, puede entenderse como un hacer, pero es diferente a un trabajo. La obra aparece entonces como una idea que transforma, en mi caso se muestra como una preocupación constante por la realidad, una necesidad de lanzar con fuerza, que genera excitación, agitación y angustia por no dar en el blanco, lo que propicia nuevos intentos.

Ya que la idea de obra representa una preocupación por la realidad, es bueno entender que la realidad se entiende como lo vivido, algo que pasa y de lo que no tenemos certeza, pero gracias al obrar podemos hacerlo real, es decir realizarlo o efectuarlo. Este traer a la realidad

lo vivido siempre se encuentra mediado por afectaciones que se presentan como un devenir que a veces debilita, en la medida que disminuye nuestra potencia del obrar produciendo tristeza, otras veces el afecto nos hace más fuertes, gracias a que aumenta nuestra potencia y nos hace entrar en estados superiores de alegría.

Existe obra en todos los campos del conocimiento, en este sentido todos obramos y hacemos obra en la medida en que somos capaces de afectos que median la efectuación de la realidad. Otra característica de la obra sería que se produce a sí misma, tiene la capacidad de obrar y abrir el camino hacia más cosas, esto lo puedo ver en mi pintura ya que cada que pinto algo aparece la necesidad de crear más pintura y eso después lleva a más cosas y así de manera repetitiva: El movimiento de la obra es hiperbólico, quiere decir que siempre está construyéndose, sin que podamos afirmar que la obra se acaba, que ya cumplió su objetivo podríamos afirmar que la obra se muestra como un *work in process* siempre en construcción, es posible de manera indefinida ir del final al comienzo.

Esta creación investigación, intenta ir más allá de la mera creación de un cuerpo de obra pictórico y buscan profundizar y aportar al campo por medio de este documento conceptual que acompaña y enriquece dicho proceso, partiendo de la autorreferencia como una intuición grande en las prácticas estético-artísticas contemporáneas, en este caso, desde la pintura como medio de partida.

Lo que trato de hacer con la obra es algo así como una autoetnografía que relaciona y entiende esta metodología como una posibilidad en la creación, entendiendo que, la obra se piensa al mismo tiempo que se indaga y amplía por medio de un proceso de revisión de textos y referentes plásticos, que se documentan con el fin de dar cuerpo a un texto que relaciona y sustenta el proceso de creación.

El trabajo de grado no solo involucra la obra desde su materialidad y sus elementos, sino que se concentra también en el análisis de referentes desde la teoría del arte para ampliar el panorama y alimentar la obra de creación, desde este punto a mi parecer se hace una conexión entre la investigación y la creación. No se trata en ningún momento de que el trabajo parezca nostálgico de la historia del arte, mucho menos de la teoría del arte, ya que la obra aparece en lo contemporáneo disfrutando de una desconexión con la historia de manera lineal.

En este punto se hace importante recurrir al ensayo “El final del arte” de Arthur Danto, en el cual hace diferentes planteamientos con los que logra mostrar de qué manera el mundo del arte de hoy parece haber perdido toda dirección histórica y se ha convertido en un “mundo del arte posthistórico”. Danto distingue entonces dos modelos de arte histórico-artísticos, por un lado, el arte mimético de representación en los cuales se encuentran la pintura, la escultura y el cine, y por otro un modelo de las

experiencias, donde se localizan otras formas de arte. Por último, propone un modelo final, que sería el que se refiere a un sentido amplio del arte donde el arte se convierte en filosofía y es ahí a mi parecer se inscribe mi obra.

El primer modelo, un modelo que Danto llama el modelo progresivo de la historia del arte, se planteó en gran medida en términos de duplicación óptica en el sentido en que el pintor hacía uso de tecnologías cada vez mas refinadas para lograr efectos visuales equivalentes a los proporcionados por escenas y objetos reales. Este progreso artístico al que hace referencia Danto y como lo aclara, va mas allá de la pintura, el uso de tecnologías, “refleja la expansión de nuestros poderes de representación, fruto de la invención de la imagen cinematográfica” (Danto, 1995, p. 3).

El segundo modelo del que habla Danto en su texto, es el que tiene que ver con la expresión, el arte como expresión de sentimientos, en este caso se habla del arte en clave de comunicación ya que transporta los sentimientos del artista y nos dice: “este sentimiento se comunica al espectador en la medida en que éste pueda inferirlo sobre la base de las diferencias. De hecho, el espectador debe plantearse distintas hipótesis: si el objeto se muestra como se muestra es porque el artista lo siente como lo siente.”(Danto, 1995, p. 10). Esta situación resulta compleja ya que lo que se representaba cada vez era menos reconocible y termino por desaparecer del todo con el expresionismo

abstracto, en el cual la interpretación de una obra de tinte impresionista implicaba la referencia a sentimientos no objetuales: como la alegría, el entusiasmo, tristeza, etc. Entonces nos dice Danto que: “El concepto de «expresión» posibilita esa interpretación, al poner en relación el arte con el artista individual. La historia del arte se convierte en la historia de las sucesivas vidas de los artistas.” (Danto, 1995, p. 11).

Por último, Danto deja saber claramente que la anterior teoría de la expresión no fue suficiente para abordar la expansión que tuvo el arte durante el siglo XX, lo que obligó a la teoría a volver sobre la pregunta ¿Qué es el arte?, nos dice Danto: “Esta pregunta se hizo especialmente apremiante en el siglo XX, cuando el modelo heredado entró en crisis, aunque hacía ya tiempo que ese modelo no funcionaba. La inadecuación de la teoría se hizo cada vez más patente, año tras año, periodo tras periodo, a medida que cada movimiento volvía a replantear la cuestión, ofreciéndose como una posible respuesta definitiva” (Danto, 1995, p. 13).

La respuesta que encuentra Danto es que el arte en sí misma para existir como arte, necesita de una teoría, en la medida que necesita entenderse a sí misma, lo que trae consigo implicaciones filosóficas, dice Danto entonces: “la teoría no es algo ajeno al mundo que pretende comprender, sino que para comprender su objeto tiene que comprenderse a sí misma. Y estas últimas producciones tienen

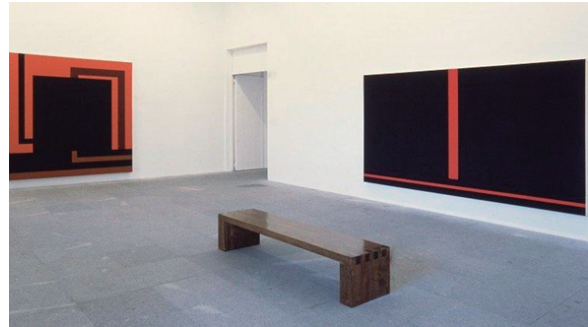
otra característica más: los objetos tienden a desaparecer mientras su teoría tiende al infinito. Al final, virtualmente, lo único que hay es teoría: el arte se ha volatilizado en un resplandor de mera auto-reflexión, convertido en el objeto de su propia consciencia teórica.” (Danto, 1995, p. 14).

Es aquí donde se ubica mi obra de creación, en este tercer estadio del que habla Danto ya que se trata de un tipo de conocimiento y de búsqueda de las latencias que viajan en mi concepción de realidad mediada por el hacer autorreflexivo.

Retomando a Fernando Hernández Hernández con su texto acerca de la investigación basada en las artes o IBA, en el cual desarrolla diferentes metodologías de investigación que se relacionan con los procesos propios del arte; Hernández señala varias perspectivas propias de las relaciones entre investigación y arte dentro de las cuales se pueden encontrar: la perspectiva literaria, la perspectiva artística y la perspectiva performativa, siendo ésta última la de mayor interés en mi trabajo investigativo convirtiéndome en un sujeto performativo que construye un discurso de manera fragmentada y descentralizada, donde se enuncian los modos de proceder y lo que ocurre en el proceso de concreción de mi trabajo y obra. Dice Hernández que “Esta posición se sitúa en relación con la investigación postmoderna (conectada con la fenomenología de la experiencia y la autoetnografía) que pone

el énfasis en el hecho de comunicar una experiencia en la que el investigador está implicado, hasta el punto de que puede ser la experiencia del propio investigador” (Hernández, 2008, p. 105) es así como se puede encontrar el proceso investigativo y el creativo van de la mano en la concreción del cuerpo de obra pictórico, que junto a este documento aparece como registro de toda una experiencia y la generación de nuevos aportes al campo del conocimiento. Lo anterior se logra por medio de la documentación y conexiones realizadas durante todo el texto acerca de los métodos de creación, los materiales, el uso de los diferentes sistemas de pintura e imagen que se convierten en material de análisis y consulta para posteriores proyectos.

Cuando digo sistemas de pintura e imagen, como se ha venido mencionando, me refiero a que mi proceso creativo se encuentra entre lo pictórico y lo narrativo, reconociendo dos sistemas, uno de pintura y el otro de imagen, el sistema de pintura se caracteriza por mantener una gestualidad que hace posible la abstracción de planos atmosféricos y en el sistema de imagen aparece un dibujo narrativo que desde un plano simbólico hace referencia a imágenes que devienen de la memoria personal y atraviesan la experiencia propia en el mundo; este modo de proceder es posible observarlo también en la obra del artista estadounidense Peter Halley

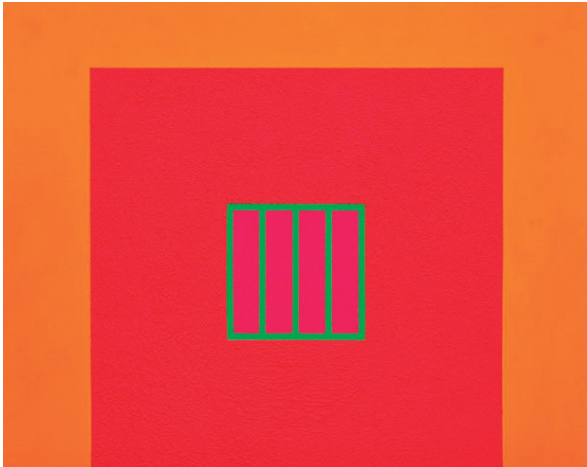


Exhibition view. Clyfford Still (1904–1980), 1992. Imagen recuperada el 6 de enero de 2019 de <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/peter-halley>

Si se observa la obra de Peter Halley, es posible darse cuenta como utiliza un sistema de pintura retomando recursos formales propios de la pintura abstracta y del expresionismo, construyendo campos de color propios del movimiento artístico neoyorkino de los años cuarenta y cincuenta como el *Color-Field* y transiciones de tonos fuertes entre los colores propios del movimiento *Hard-Edge*, también combina métodos propios del *Pop Art*.

Esta exposición permite comprobar que en la obra de Peter Halley (Nueva York, 1953) subyace una crítica que va más allá del arte geométrico, es una crítica más profunda a la cultura posmoderna y al acervo sociocultural y artístico en el que ha crecido. Para ello retoma recursos formales propios de la pintura abstracta y del expresionismo (pintura de campos de color *Color-Field* y de transiciones netas entre los campos de color *Hard-Edge*). En cuanto al sistema de imagen, Haley utiliza la figura del

cuadrado que se toma comúnmente como un icono moderno ejemplo de la geometría clásica y convierte esta figura abstracta en la imagen de una prisión, al pintar unos barrotes en su interior, es así como plantea en la tela una idea de espacio interior y exterior al significar la figura como celda, dando forma a un objeto dentro de la pintura.



Day-Glo Prisión – 1982. Imagen recuperada el 6 de enero de 2019 de <https://aquicoral.blogspot.com/2018/06/peter-ha-lley-pintura.html>

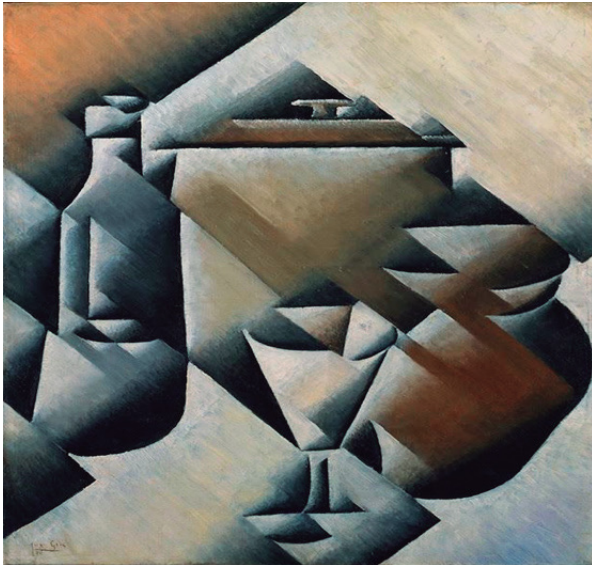
Desde la producción de obra he podido reconocer algunos referentes importantes desde la historia del arte en los cuales se hace evidente lo fragmentario, estoy hablando de artistas del movimiento cubista como Juan Gris y Francis Picabia.



Francis Picabia: La procesión, Sevilla, 1912 1912

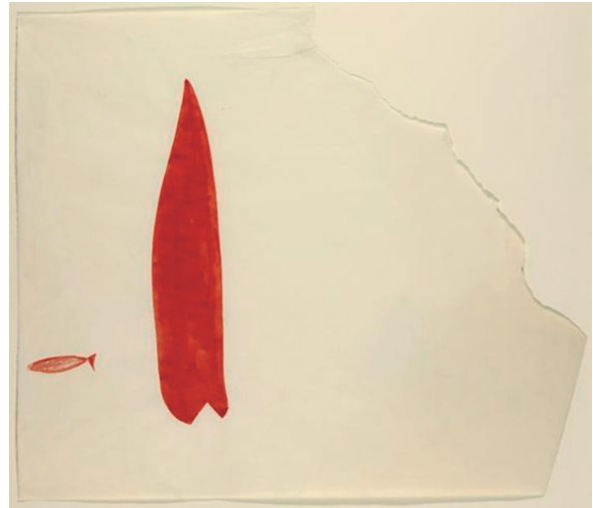
En la obra “La procesión, Sevilla” de Francis Picabia es posible reconocer varias características que de alguna manera aparecen en mi trabajo también, pero de maneras diferentes. En esta obra se dejan ver planos fragmentados, espacios poco profundos, achatados se observa una pérdida de gravedad, no se evidencia una línea de horizonte y hay un patrón continuo de luces parpadeantes y sombras, es posible asociarlo con el cubismo analítico, “La procesión, Sevilla” se relaciona con escenas de la vida campesina y religiosa que Picabia había presenciado en su luna de miel en España en 1909.

Las figuras se unen en una masa en el centro del lienzo, todo se viene adelante en la imagen abriéndose camino por el terreno accidentado, con un cielo azul que se muestra en las esquinas superior izquierda y superior derecha de la composición, otro elemento que posiblemente se relaciona con mi producción tiene que ver con el sistema de pintura, en esta obra la paleta se restringe, es dominada por negros, blancos y grises, se deriva en principio del cubismo analítico, en mi caso sucede por intereses conceptuales desde el color, me interesa lograr una relación con los tonos propios de lo suburbio, grises y ocres aparecen muchas veces como intuiciones de lo atmosférico relacionado con lo residual.



Juan Gris: *Jar, Bottle and Glass*, 1911 MoMA

MoMA En la obra de Juan Gris “Jar, Bottle and Glass” de 1911 se hace visible otro tipo de fragmentación de la forma por la continuidad sinuosa de las líneas, se nota en la imagen la representación de superficies volumétricas como retículas de planos interrelacionados. Su composición se realiza dentro de una cuadrícula diagonal, explícitamente dibujada, de la que se sirve para descomponer cada elemento, es ahí donde puedo ver que aparece la noción de fragmentación en la obra de Juan Gris. En la imagen anterior podemos ver que su cuadrícula opera como un juego de oposiciones de luces y sombras. En cuanto a su sistema de pintura, también encuentro una relación ya que en su paleta predomina la monocromía de grises y ocres.



Joseph Beuys *'Two Red Fish'*, 1954 - Drawing watercolour on paper

Encuentro particular interés en la obra de Joseph Beuys, en especial su producción gráfica, los dibujos de Joseph Beuys de la década de los años cincuenta en los que utiliza diferentes medios, dibujaba casi sobre cualquier cosa sobres, hojas de cuaderno, servilletas, papel periódico, etc. En estas obras se pueden ver de alguna manera anclajes con mi proceso creativo, Beuys disponía en sus dibujos las formas flotando evidenciando la pérdida de gravedad que tanto me ha interesado en mis pinturas, aparecen también imágenes de diversas naturalezas que se inscriben en un dibujo que no responde a cánones academicistas, sino que se refieren más bien a un plano de representación simbólica.

Por otro lado, me han interesado artistas que tienen que ver con el movimiento de transvanguardia italiana, los cuales se preocuparon por una recuperación de la pintura como medio de producción dentro de las prácticas artísticas contemporáneas, ya que se permitían dentro de sus búsquedas acercamientos a lo fragmentario, desde la posibilidad de retomar y reciclar momentos de la historia y de sus propios mitos generando nuevas relaciones en sus pinturas.

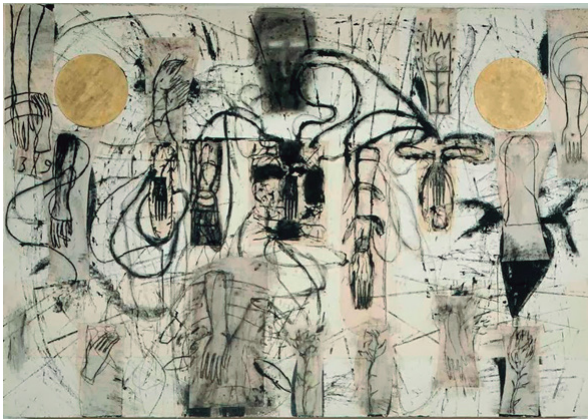
En una entrevista realizada a Achille Bonito Oliva por Jorge Eduardo Eielson, para la fundación PROA, resalta Achille que:



Joseph Beuys, 'Electricity' 1959

“...el rol histórico de la teoría de la Transvanguardia, que yo mismo represento, y que hoy constituye un substratum indispensable sobre el que se apoyan los nuevos artistas, aun aquellos que utilizan códigos lingüísticos diferentes, puesto que, después de la Transvanguardia, se podría decir que el acto de pintar ya no es el mismo. He aquí, en resumen, el núcleo de dicha teoría, conformada por las siguientes ideas: la idea del nomadismo cultural, la idea del eclecticismo estilístico, la idea del hedonismo cromático, aun dentro de una pintura de tipo investigativo y post-conceptual. Se podría decir que el arte ha recuperado su más suntuoso ropaje y, por debajo del mismo, su propio cuerpo, en contraposición a la castidad puritana, protestante, del arte conceptual de los años 60.”

Recuperado el 2 de marzo de 2019 de: <http://www.proa.org/esp/exhibicion-proa-la-transvanguardia-italiana-textos.php>



Mimmo Paladino “Zensa titolo” 1995 recuperado de: <http://www.radiadormagazine.com/2013/12/transvanguardia-mimmo-paladino.html>

En esta obra de Mimmo Paladino se asumen atmósferas monocromas a modo de sistema de pintura como lugar de depósito de lo gestual y narrativo que se completa desde el sistema de imagen, donde aparecen figuras que aluden a naturalezas y fragmentos de lo humano en una constante tensión dada desde la materialidad implícita en sus piezas a las que pega objetos recogidos, también realiza experimentos técnicos con la impresión donde figuras arquetípicas devienen una extraña fascinación por iconografías del eclecticismo de las culturas africana y católica, imprimiendo así a su obra un carácter hierático, misterioso y sobrenatural.

De esta manera encuentro proximidad al carácter gestual implícito en la obra de Paladino en la medida en que aparecen en el sistema de pintura atmósferas que remiten a la pérdida de gravedad como desligue de la pesadez que implica lo real ya que en estas atmosferas se encuentran las formas flotando sin la incidencia de un horizonte aparente. En cuanto al sistema de imagen se construyen figuras de manera ecléctica que generan nuevas conexiones en la disposición de las imágenes en la atmósfera que en sus formas de ejecución remiten a un dibujo de tipo simbólico esquivando lo real aparente, que en mi caso se muestra como fragmentos que remiten a procesos de autorreferencia anclados a fascinaciones

y pulsiones interiores; sin intención de establecer una obra con pretensiones eruditas y grandilocuentes sino más bien una producción que surge del ejercitarse constante como necesidad ontológica de mi hacer como pintor, estableciendo puentes y asociaciones.



David Salle: *Dean Martin in "Some Came Running"* Oil and acrylic on canvas, 216 x 266 cm 1990-91

Aparece, también, la obra del artista estadounidense David Salle en la que se evidencia, clara mente, las apuestas por ahondar en la fragmentación heredada de las técnicas cinematográficas, donde el montaje y las pantallas divididas aparecen como mecanismo dentro de lo pictórico, como en un juego de capturas fotográficas que responden a un instante de vida; en cambio, en mi obra, lo fragmentario se da en la medida que reúno intuiciones que configuran una gráfica intertextual que refiere a la posibilidad

de alimentar el sistema de imagen desde diferentes anclajes con lo literario; con esto me refiero a la posibilidad de alimentar el sistema de imagen con lo leído, lo visto y lo encontrado como posibilidad dada en la fascinación.

Así, la forma intuitiva en que opera el sistema de construcción pictórico en mi obra se asemeja a la de Salle, pues sus pinturas están llenas de referencias a la historia del arte, de citas literarias y de imágenes de la vida cotidiana, pero la imagen no aparece como ilustración de un texto o respuesta directa a un acontecimiento que deba de ser reconocido o leído de manera puntual, sino más bien, a una intención de traducción del mundo por medio de lo autorreferencial al devenir pintura.

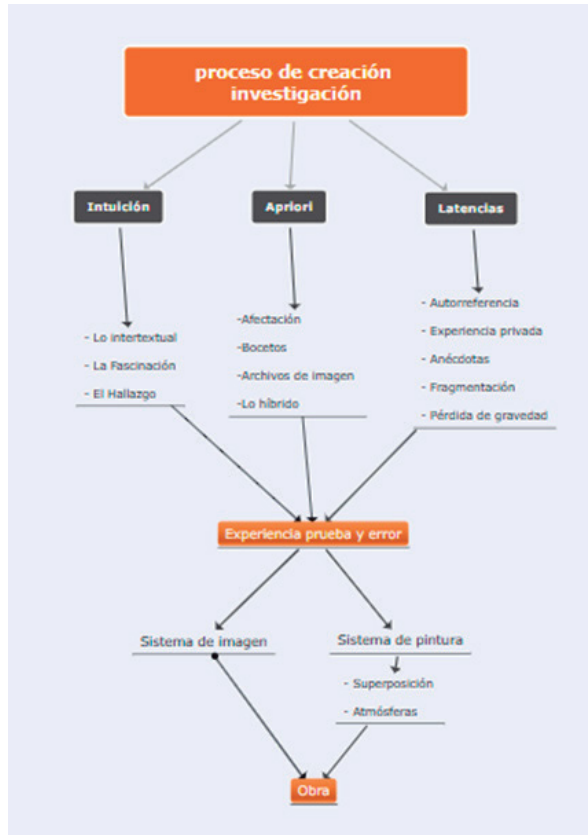
Otros intereses afloran con la obra de la artista estadounidense Kiki Smith, cuya obra me ha interesado desde las posibilidades de medios que utiliza, y su modo particular de traducir el mundo que la rodea. En dicha obra, lo autorreferencial aparece con gran fuerza para devenir en universo frágil, perverso, ingenuo y mágico, en el cual lo animal, lo onírico, lo natural construido, lo híbrido, lo fragmentario, lo repetitivo y lo residual conviven; es ahí donde advierto conexiones.

La noción de naturaleza construida de Kiki Smith es particular y responde a tradiciones ancestrales germánicas propias de su cultura, en mi caso la naturaleza construida responde a relaciones formales y afectivas con lo residual producto del transurbar donde nace lo híbrido e irreal. La producción de Kiki Smith se enmarca dentro formatos intencionalmente reducidos y graffías fragmentadas, modestas y repetitivas, características presentes también en mi obra, donde estas disposiciones se ponen al servicio de lo fragmentario y lo residual.



Kiki Smith, Lying with the Wolf, 2001, ink and pencil on paper 88 x 73 inches (Centre Pompidou, Paris) © Kiki Smith

Laboratorio de creación de obra



Matriz de creación investigación Pintura Residual

Durante todo el proceso de creación investigación se hicieron revisiones constantes de textos y referentes de imagen que permitieron, en mí, la construcción de una matriz de creación, en la que reúno aquellos momentos, en los cuales, es generado mi proceso de construcción de obra; acerca del cual, es importante enunciar a partir de ahora los análisis de procesos metodológicos en la obra que sería el resultado del presente trabajo, como requisito para optar al título de magister en estética y creación.

Metodología en el proceso de creación

Identifico tres momentos en mi proceso creativo, los cuales, tienen que ver con los anteriormente mencionados; estos momentos son: la intuición, el a priori y la latencia; éstos derivan en la producción de una serie de obras compuestas por pinturas en diversos formatos, los cuales comparten espacio con dibujos a modo de bocetos y objetos encontrados que han sido desarrollados desde el año 2017, fecha cuando inicia el presente proceso de creación investigación.

La intuición

Dentro de mi proceso la intuición es entendida desde lo intertextual y lo gráfico, mediados por la fascinación y el hallazgo:

Manifestándose en la posibilidad de hacer traducciones de textos leídos, vivencias, lecturas de contextos próximos que toman cuerpo en el sistema de imagen a modo de dibujo.

Así, se hace crucial el momento cuando me dejo llevar por las afectaciones que derivan de la lectura de un texto literario, es ahí donde aparece la fascinación como un chispazo que enciende una necesidad por el hacer, alejada de un interés por ilustrar o representar simplemente, siendo, más bien una respuesta a una afectación. A continuación, relaciono un fragmento del poema VENIDO DE PAUMANOK, del poeta norteamericano Walt Whitman, el cual, dio pie a uno de mis dibujos:

VENIDO DE PAUMANOK (Starting From Paumanok)

1

“Salido de la isla que tiene forma de pez, Paumanok, en que he nacido,

Engendrado por todo un hombre, mi padre, y educado por una madre perfecta,

Luego de haber errado por muchas tierras, amante de los caminos populosos,

Morando en Manhattan, mi ciudad, o en las praderas sureñas,

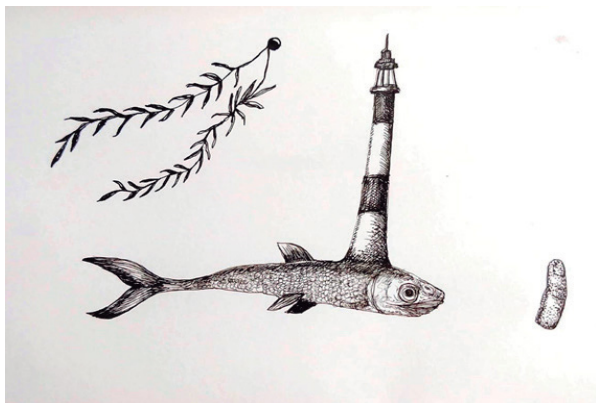
Un soldado acampado, o partiendo con mi fusil al hombro, o como minero en California,

*O llevando una rústica existencia en mi casa, en los bosques de Dakota, comiendo sólo carne y
bebiendo agua de los manantiales,*

O retirado para meditar y cavilar en lo profundo de cualquier caverna,

Donde, lejos del ruido mundano, transcurre el tiempo entre éxtasis dichosos,

Teniendo en evidencia al generoso, al abundante Misuri, contemplando al pujante Niágara...”



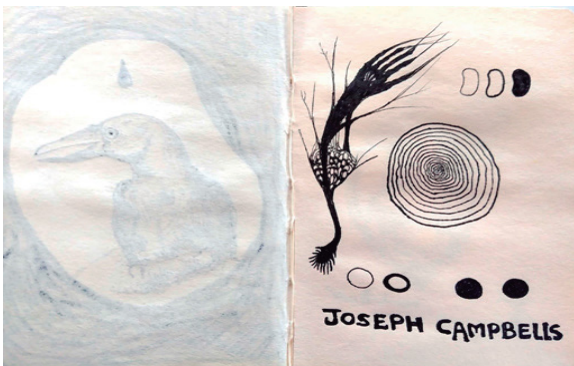
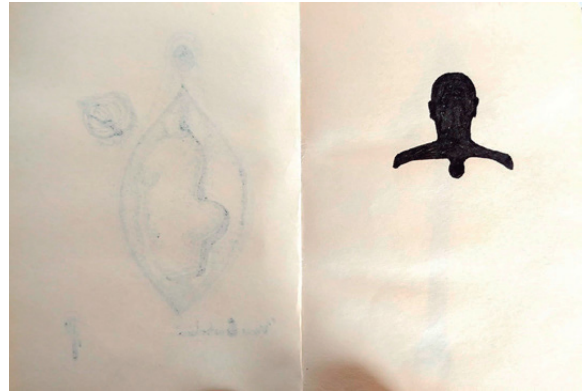
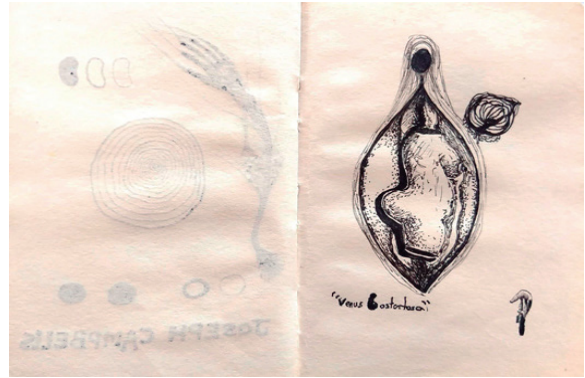
Sin título. Tinta sobre papel, 2019

El a priori

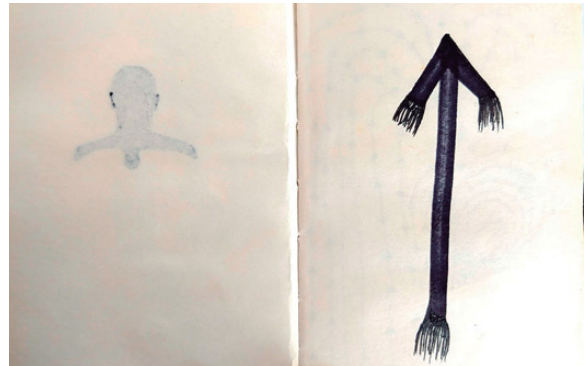
Para mí, el a priori aparece como si, mentalmente, se programara un conjunto de elementos que graficarán aspectos técnicos y conceptuales pertinentes en lo que se pretende como sistema de pintura e imagen. De esta manera, aparecen afectaciones, bocetos, archivos de imagen mediados por lo híbrido. Con el ánimo de reunir referentes, construyo un banco de imágenes y textos que resultan de registros de imagen fija propios, capturados con dispositivos móviles, así como imágenes capturadas en internet, donde encuentro relaciones con las latencias significativas en el proceso; también, aparecen las bitácoras como registros desde el dibujo, a modo de bocetos, que dan como resultado la ampliación de este banco de imágenes, el cual, funciona como lugar de consulta previa antes con el ánimo de reunir

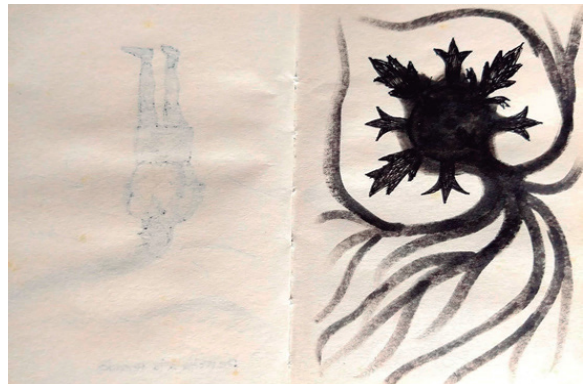
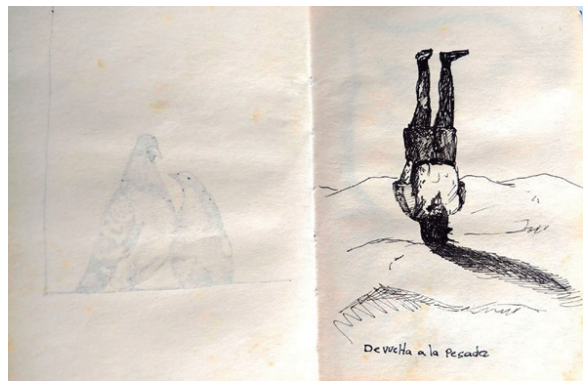
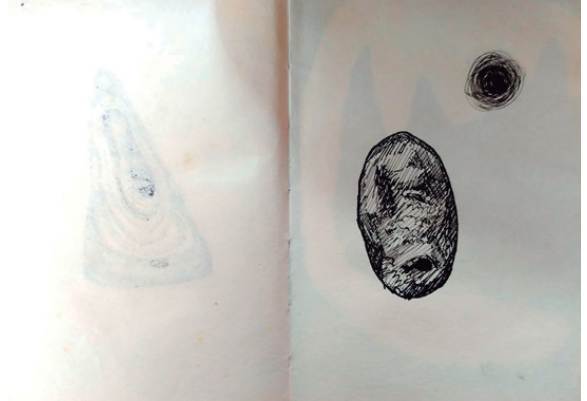
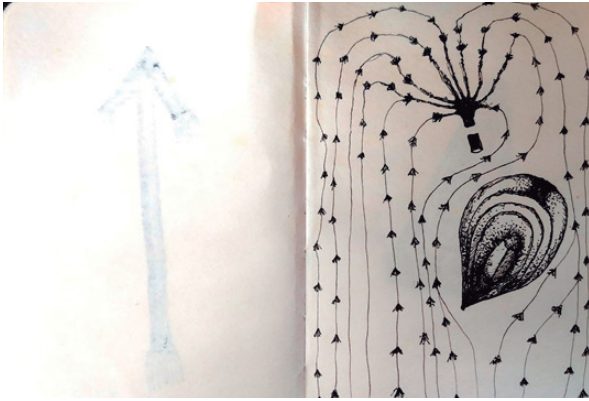
referentes, construyo un banco de imágenes y textos que resultan de registros de imagen fija propios, capturados con dispositivos móviles, así como imágenes capturadas en internet, donde encuentro relaciones con las latencias significativas en el proceso; también, aparecen las bitácoras como registros desde el dibujo, a modo de bocetos, que dan como resultado la ampliación de este banco de imágenes, el cual, funciona como lugar de consulta previa antes de iniciar los laboratorios de creación, dando ideas para la construcción de los diferentes sistemas de imagen y de pintura en mi obra.

De este proceso de recopilación, resultaron tres libretas con dibujos; dichas libretas surgieron del dibujar constante de las imágenes, que quedaban de los recorridos diarios por la ciudad, en relación a lo visto. Por eso, pueden observarse en ellas, dibujos que aluden a las tensiones con lo cotidiano y lo híbrido, como posibilidad de generar otras realidades. A la par, emergió un banco de imágenes de acceso virtual, el cual puede ser consultado en el siguiente enlace Drive poner imágenes Registro de libretas.



JOSEPH CAMPBELL'S





Las latencias

Cuando hablo de latencia en mi proceso de creación me refiero a una especie de escenografía de acontecimientos, algo que existe en el mundo, sobre lo cual, la posible obra desarrolla sus anclajes. Es aquí donde comienzan a florecer los dos sistemas de pintura e imagen, puesto que, las latencias buscan, en el arsenal propio del laboratorio creativo, los colores, las formas que se articularán como una sumatoria de pantallas de interacción pictórica. También, considero que la latencia podría aludir al campo pleno del concepto, pues la idea de autorreferencialidad, que nutre mi propósito testimonial, logra rodear diferentes posibilidades de entramados y tensiones de orden sui géneris.

Dentro de las latencias presentes en mi trabajo de creación aparece la autorreferencia, como posibilidad de exploración íntima, donde yo soy reunión y respuesta de un devenir contextual, en el cual, el ejercicio del pintar resultaría ser el puente de acceso a lo interior, a la experiencia privada, a la anécdota; lo fragmentario aparece, en mi sistema de pintura, a partir de la decisión de colocar pantallas tonales de manera estratigráfica, es decir, una sobre otra, generando así atmósferas tonales en las que convive el sistema de imagen.

Otra latencia podría ser la pérdida de gravedad, la cual, aparece como una noción de lo ligero que atañe a la vida en la contemporaneidad.

Marca una victoria contra lo grave y, de esta forma, genera ganancia de flotabilidad, dando importancia a lo pequeño. La pérdida de gravedad, se da en la obra, por la decisión clara de disponer las formas del sistema de imagen flotando en las atmósferas construidas en el sistema de pintura.

Experiencia, prueba y error para la construcción de un sistema de imagen y de un sistema de pintura

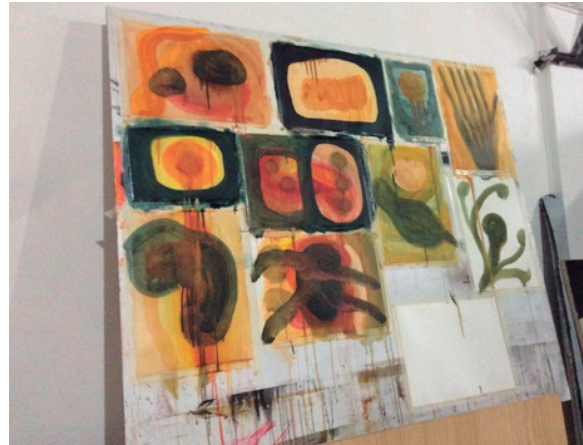
En mi proceso creativo es importante el taller como un espacio donde se lleva a cabo la síntesis y se da cuerpo a las ideas, allí dispongo las superficies a intervenir; sin embargo, muchas veces me encuentro con que varias superficies pueden y son trabajadas de manera simultánea.

Durante dicho proceso, regularmente, parto de tres momentos importantes: 1. Comienzo de la construcción del sistema de pintura, el cual parte con el proceso iniciático de templar los papeles sobre una superficie, aparejar los lienzos y encolar, (algunos papeles reciben cola, un pegante de extracción animal), también, utilizo papel convencional sin encolar y dejo secar durante un día, en algunos, intervengo lo más pronto posible, al tiempo que, realizo un proceso de exploración pictórico, donde se generan superposiciones

de capas de pintura a todas las piezas en simultáneo, ayudándome, algunas veces, de brochas grandes, espátulas, mi cuerpo y otras herramientas o sólidos que me permitan explorar diversas posibilidades atmosféricas. Para este momento, la pintura se hace leve en su materialidad, ya que procuro que se presente con una carga amplia de disolventes, generando los primeros estratos pictóricos que sostendrán las diferentes variaciones tonales construidas en el ejercicio diario, pues a ellas se regresa, en varios momentos, incluso días, como un nuevo intento constante; aunque no siempre se logra, algunas se agotan, esperando otro momento para retornar, es decir, para ser intervenidas nuevamente.



Registro del proceso en el taller, primeros momentos de las pinturas, 2017



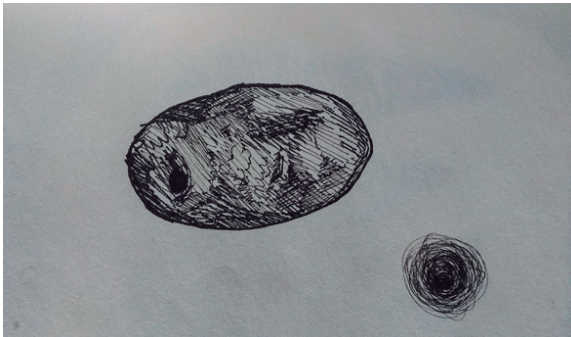
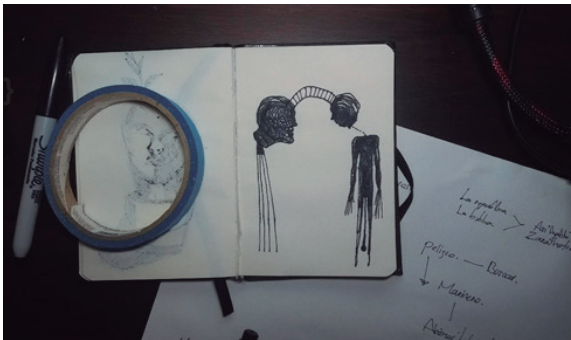
Registro del proceso en el taller, primeros momentos de las pinturas, 2017

Las primeras capas de pintura, tenues y traslúcidas, abren paso a intersecciones por superposiciones y cargas tonales que marcan los fragmentos, nichos donde se construirá y reposará el sistema de imagen.

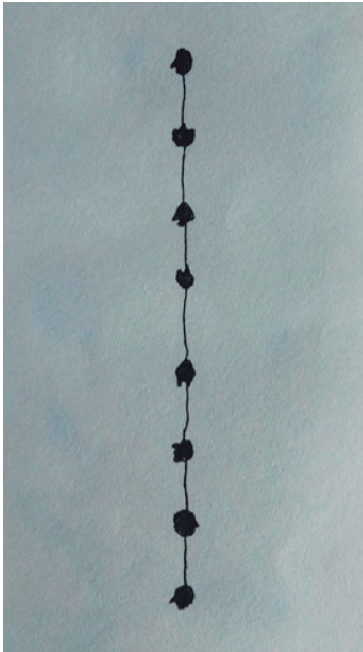
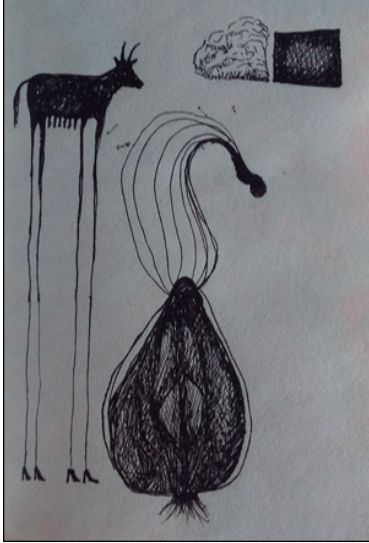
Una vez que, en el diálogo con la pintura y los materiales, resuelvo que el sistema de pintura se encuentra en condiciones para dar paso al sistema de imagen, inicia el proceso de realización del sistema de imagen con las atmósferas creadas para ello, buscando relacionarlas con el sistema de pintura y tratando de enlazarlas con conexiones de tiempo y memorias personales; es en este momento, donde la intuición toma gran importancia, al tiempo que, intento alejarme de nuevo, en un constante diálogo con la obra y sus sistemas. Los dibujos se

disponen en contrastes tonales y matéricos llevándolo a construir otras realidades, otras naturalezas propias de lo híbrido y de formas que flotan, por su levedad, como respuesta a lo contemporáneo.

De aquí nace la bocetación, en los registros y bancos de imágenes que he construido en donde se relacionan las latencias, la pérdida de gravedad, lo absurdo y los anclajes cotidianos como imágenes de ensoñación, mis recorridos, referencias a una botánica urbana, lo híbrido de nuevas naturalezas entre lo humano y las plantas.



Registro de bocetos realizados para la construcción del sistema de imagen, 2017



Registro inicio de producción del sistema de imagen. 2017

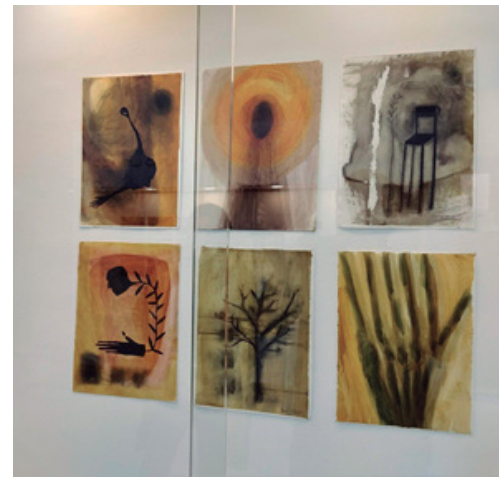


La obra de creación del presente trabajo de grado titulado PINTURA RESIDUAL: DE LA INTUICIÓN AL GESTO PICTÓRICO AUTORREFERENCIAL, se conforma como una serie de 15 pinturas, 55 dibujos de distintos formatos y 2 objetos encontrados, los cuales fueron exhibidos en el espacio curatorial Muro Líquido, dirigido por la Maestría en Estética y Creación, desde el 7 de febrero hasta el 4 de marzo de 2019 y que tuvo como nombre Pintura Residual. El jurado tendrá la oportunidad de apreciar en el laboratorio de la Maestría, al momento de la sustentación si no el conjunto, parte de las obras anteriormente mencionadas.

En cuanto al montaje, éste se realizó de manera aleatoria y fragmentada en correspondencia con mi proceso y con las exigencias de la obra en sí. En dicha exposición fue posible ver una disposición modular de dibujos (pertenecientes al sistema de imagen), bocetos, un panel central, también con dibujos, y otra disposición reticular con las pinturas. La misma aleatoriedad en la ubicación de las piezas se llevará a cabo en el nuevo montaje de la sustentación.







Registro de la exposición Pintura Residual en el Muro Líquido, 2019.



Registro detalle de la exposición
Pintura Residual en el Muro Líquido,
2019.

Como parte del proceso de socialización del conocimiento, los productos generados en la presente creación investigación han sido expuestos en diferentes espacios académicos y artísticos, con impactos tanto regionales como nacionales, y hacen parte de los productos del grupo de investigación L'H, del cual soy coinvestigador.

Entre los eventos en los que ha participado mi obra aparecen el Salón de Aquí realizado en el Museo de arte del Quindío en diciembre del año 2017 y la exposición colectiva internacional Solo Pintura IV, realizada en el Museo de Arte de Caldas, en la ciudad de Manizales, durante el mes de febrero de 2019.



Registro de la exposición Salón Internacional Solo Pintura IV Museo de Arte de Caldas, 2019



CONCLUSIONES



A manera de conclusión, el creador contemporáneo aparece en la escena como un generador de relaciones y de nuevas conexiones, las cuales no implican, necesariamente, su vinculación fáctica para producir la obra de arte.

Quiero decir que, el giro etnográfico ha dado luces hacia la construcción de un arte basado en la autorreferencia, es decir, el artista como etnógrafo es un artista del hacer en contexto, propiciado por el uso de los sistemas derivados de ciencias diferentes al arte, lo que permite al creador artístico contemporáneo generar un espectro de construcción de sentido con implicaciones que van más allá de su relación intrínseca con la virtualidad del arte.

En ese proceso de transmisión, el creador se convierte en un sujeto de emisiones, pero no de emisiones de orden personal subjetiva como operaba en épocas modernas, sino que, la emisión corresponde a una deriva donde el sujeto se deja de interesar por el grado de subjetividad en crisis y pasa a convertir su Yo en temática de autorreferencia.

Se concluye, además, que la deriva, habla de un recorrido hacia el interior en tanto posibilidad de autoconocimiento reflexivo, donde los mecanismos de certificación y encuentro etnográfico, permiten el devenir de la abyección, entendiendo la abyección como

un proceso de ubicación y extracción de lo abyecto como fenómeno de atascamiento.

Los atascamientos se identifican con aquellas situaciones de afectación, tristes o felices, desde donde la pintura los interpreta como espectros simbólicos a partir de lo residual.

Es posible concluir que el gesto pictórico, en la contemporaneidad, tiene que ver con un achatamiento de profundidades conceptuales e ideográficas que, necesariamente, se manifiestan en una representación planimétrica, exenta de profundidad ficcional, por ende, representativa de lo real como mimesis, para ratificarse como idea en la pintura, tal cual lo describí en el apartado sobre la obra de Peter Halley.

En cuanto al segundo capítulo, puedo concluir, con respecto al ejercitarse, que lleva a entender cómo la anacoresis nos hace pensar, dentro de las perspectivas del trabajo de grado, que la ejercitación produce una especie de diferenciación de la persona llamada a ella. Esta diferencia es una diferencia de orden ético y tiene que ver con la determinación de elegir salir de una vida ordinaria.

También, esa ejercitación se aleja del mundo del trabajo, aunque en muchos aspectos aparezca en la discursividad del arte de hoy con signos muy útiles como, por ejemplo, el signo de la repetición y el signo de lo múltiple;

pero tanto la repetición, como lo múltiple, se convierten en escenarios de representación vinculados a valores individuales, en los cuales, la noción de arte se emancipa respecto a su forma de trabajo: la obra vuelve a fundirse con el proceso, la obra es autorreferencialidad del artista. Lo cual conlleva a la mejora de uno mismo, entendida ésta, como la vía del entrenamiento diario que transforma la existencia e imprime en la vida la pasión por el área elegida; además, en la mejora del mundo se hace uso de medios que vienen de fuera, como puede ser la idea de progreso, que actúa de tal forma que guía la vida hacia un aligeramiento y reduce así la búsqueda de la vertical.

En conclusión, puede decirse que el gesto contemporáneo tiene que ver con una ejercitación que, de alguna manera, escucha a los antiguos y que se articula a la composición de mundo hoy.

Por otro lado, el viaje al interior aparece como abyección para vaciarse de las cosas que no son propias; de allí que, en mi proceso, se haga importante el regresar al taller o al lugar donde se hace la síntesis, con el fin de reconocer cuáles son esas cosas que merecen ser repetidas a modo de ejercitación.

Además, como se ha podido apreciar, he vinculado, en el presente trabajo de grado, una noción de estética ampliada, que responde a una actividad de análisis contextual muchas

veces utilizada en clave de intuición en pensamiento complejo para que se dé lo artístico. Lo estético, entonces es una configuración de la realidad cotidiana y es una condición de lo vivo. Desde mi punto de vista considero que la estética y lo artístico pueden comportarse como una ciencia, si tenemos en cuenta que ambos campos producen conocimiento.

La autorreferencialidad del arte, podríamos concluir, produce testimonio, dice algo, transmite, busca la relación, teniendo en cuenta que hoy en día se entiende que el mundo que rodea las prácticas artísticas se ha ampliado; ahora éstas son más que un sistema de fabricación, las prácticas artísticas aparecen ahora como un sistema de relaciones, donde se puede generar sentido teniendo en cuenta nuevas y viejas reflexiones.

Por último, con la noción de obra tomada en el capítulo final de este trabajo, puedo decir que, existe obra en todos los campos del conocimiento, en este sentido todos obramos y hacemos obra en la medida en que somos capaces de producir afectos que median la efectuación de la realidad. Finalmente, la característica principal de la obra es la autopoiesis, es decir, la capacidad de producirse a sí misma, teniendo la capacidad de obrar y abrir el camino hacia más cosas, así como sucede con mi pintura.

BIBLIOGRAFÍA

Definiciones. (2017). Antropología. En Definiciones. Recuperado el 20 de noviembre de 2017 a las 11:30 am <http://definicion.de/antropologia>.

Definiciones. (2017). Etnografía. En Definiciones. Recuperado el 20 de noviembre de 2017 a las 11:36 am de <http://definicion.de/etnografia>.

Foster, Hal. (2001). El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo. Madrid: Akal Editorial.

Debord, Guy. (1958). TEORÍA DE LA DERIVA. Internationale Situationniste #2. Traducción extraída de Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte, Madrid, Literatura Gris, 1999

Guasch, Anna. María. (2004). Arte y globalización. Universidad Nacional de Colombia. Colombia

Hadot, Pierre. (2006) Ejercicios Espirituales y filosofía antigua. Traducción Javier Palacio. Madrid: Editorial Siruela

G. Friedmann, La Puissance et la sagesse, París, 1970, p. 359. Citado por Pierre Hadot, (2006) Ejercicios espirituales y filosofía antigua, Madrid, Siruela

Sloterdijk, Peter. (2012). Has de cambiar tu vida. 1 edición. Valencia: Pre-textos

Acha, Juan. (1988). El consumo artístico y sus efectos. México, D.F.: Editorial Trillas

Mandoki, Katya. (2013). Practicas estéticas e identidades sociales: prosaica II. México: Siglo XXI Editores

Hernández, Fernando. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación Vol. 2. Educatio Siglo XXI

Cuartas, Andrés. (2017). AUTO-FRAGMENTACIONES Paisajes intermediales desde la auto-referencia. Trabajo de grado Maestría en Estética y Creación, Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia

Cabrera, Luis Felipe (2018). Máquinas de castigo, estudio estético sobre el uso del objeto utilitario a partir de la experiencia privada traumática y el humor como vector de creación Trabajo de grado Maestría en Estética y Creación, Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia

García, Juliana. (2016). La angustia como figuración íntima en el diseño del autor. Trabajo de grado Maestría en Estética y Creación, Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia

Acosta, Julieth Paola. (2017). Des-prender, consideración artística sobre el cuerpo en relación con la vida desde la autoreflexión. Trabajo de grado Maestría en Estética y Creación, Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia

IMÁGENES

Robert BOZZI, Georges MACIUNAS et BEN, ConcertFluxus, 1963, Terrasse du Provence, Nice. Ph: Michel Moch © Adagp, Paris 2012

Gary Hume. Two Girls, 2009. Galería Matthew Marks. Recuperado de: <http://www.artnet.-com/artists/gary-hume/2>

“Rodin en medio de sus antigüedades”, de Albert Harlingue. Foto: EFE/A. Harlingue. Recuperado el 21 de feb. de 19 de: <https://www.eluniversal.com.mx/cultura>

Rodin ejercitándose. Fotograma de video de JRH Films recuperado el 21 de feb. de 19 de: <https://es.aleteia.org/2016/11/18/monet-renoir-y-rodin-trabajando-en-sus-talleres-en-video/>

Fotografía del taller de Giorgio Morandi, en Bologna, Italia. Se muestran las superficies, donde arreglaba sus naturalezas y los objetos que pintaba” fotografía recuperada de: <https://www.artcreativodigital.com/giorgio-morandi-bodegones/> el 22 de febrero de 2019

Stork de 1430 obra de Pisanello recuperada de <https://www.wikiart.org/en/pisanello/s-tork-1430> el 22 de febrero de 2019





























