

PRÁCTICA ARTÍSTICA: REFLEXIONES SOBRE Y DESDE LA PINTURA.
Natalia Rosa Alarcón Pino, Universitat Politècnica de València, España.

Recibido: 2022-10-03

Aceptado: 2023-02-20

RESUMEN

El siguiente texto corresponde al proceso de investigación artística que he desarrollado estos últimos años, que busca en la insistente representación del cuerpo, reflexionar sobre el mismo, desde el medio pictórico. Comprendiendo la pintura y con ello la investigación en artes, como el medio que nos posibilita conocer el cuerpo desde la reflexión crítica que se desarrolla dentro de la propia práctica. En ese sentido, el texto es una invitación para reflexionar desde la práctica artística, como una vía para encontrarnos, pensarnos en otras posibles representaciones corporales, que van entre la figuración y la abstracción.

Palabras claves: representación, cuerpo, identidad, huella pictórica, pintura.

ABSTRACT

The following text corresponds to the process of artistic research that I have developed in recent years, which seeks in the insistent re-presentation of the body, to reflect on it, from the pictorial medium. Understanding painting and with it the investigation in arts, as the medium that allows us to know the body from the critical reflection that develops within the practice itself. In this sense, the text is an invitation to reflect from research in artistic practice, as a way to find ourselves, to think about other possible

bodily representations, ranging between figuration and abstraction.

Key words: representation, body, identity, pictorial trace, painting.

Introducción

—07-02-2020—¹ Antes de profundizar en mi trabajo, intenté reflexionar sobre los momentos decisivos que han hecho que piense o considere la pintura y el cuerpo como vías de pensar y hacer. Quizá esto se inicia con la propia historia de vida. Bosquejaré aquí algunas ideas al azar, quizá desde las más importantes hasta las más confusas y las más dolorosas, o al revés. Aparece una idea, pienso que lo más relevante fue conocer a Paula, que me dijera que quería pintar y acompañarla a la Plaza de Armas durante años a pintar frente a gente que nos miraba y esperaba que la pintura fuese igual a la foto que colgábamos a su lado. No, quizá fue aprender a ver. Habrá sido ir al matadero y oler la carne de miles de vacas colgando, o quizá oler la morfina de los cuerpos que se mantenían en la Escuela de Anatomía de la Universidad de Chile, mientras el profesor Miguel cogía una pierna mutilada para cortarla y mostrarme lo bello de sus formas internas. Quizá todo es porque recibí un tipo de educación en un colegio católico con compañeros de clase media baja, en una sociedad machista, patriarcal y capitalista. Quizá la verdad surgió de la vez en que vi a Xavier Le Roy, mientras leía a Deleuze y soñaba con ver una pintura de Bacon o de Goya. Quizá ir a tantas manifestaciones, asambleas y esperar que la policía ardiera. La verdad hoy creo que fue la muerte, mis muertos, los muertos y sus cuerpos. La muerte de mis abuelos. La de mi padrino. La de mi padre. Su cuerpo, que según él, no servía para nada más que para sostener su mente o alma, o lo que fuese, mientras su cabeza no paraba de pensar, así como va la mía en este momento. O la gallina muerta de mi abuela para la cazuela, los conejos y los pájaros cazados para el asado. El cuerpo del chivo de mi hermana, el que compró para quemar su carne y

1 Natalia Alarcón, *Bitácora de procesos pictóricos* (2019-2020).

estudiar su esqueleto. O los cuerpos deformes en vasitos que trajo la hermana enfermera a casa. Los cuerpos. El cuerpo golpeado de mi abuela por el de mi abuelo. El cáncer en mi madre. La mutilación de los pechos de mi madre. Su cuerpo adolorido. La deformación del cuerpo de mi abuelo y de mi padre. Mi propio cuerpo, las terapias para superar los duelos. Quizá es porque me crié con rojos, con un padre policía y con la historia de una familia de clase media baja, en la que me hablaron de dictadura y de colonialidad. Quizá son los cuerpos de los quemados, torturados, desaparecidos, los que sientes cada vez cuando recorres Chile y Sudamérica de extremo a extremo. Yo creo que son los cuerpos de mis amigas, hermanas, tías, abuelas, vecinas. El cuerpo de mi amigo gay, el de mi amiga lesbiana, el de las amigas trans. El cuerpo social, individual, grupal. El cuerpo que se expone, el que se esconde, el que se tapa y destapa. Los cuerpos de los indígenas o los cuerpos de las revistas de moda. Los cuerpos y la muerte. El cuerpo que vive en las estrellas según los selknam, los cuerpos celestes para los científicos. O quizá es el otro cuerpo. — Me pregunto si siempre seremos otras y si es que siempre seremos marginadas aquí en el reino de España y Europa por ser migrantes y en Chile por ser pobres, mestizos y rojos —.

Me ha parecido pertinente y necesario comenzar a hablar de la propia práctica artística con una nota de mi bitácora, en la que intento mostrar cómo las problemáticas tratadas en esta investigación mantienen un vínculo con mis propias vivencias y maneras de comprender-habitar el mundo. Por lo anterior, me parece necesario invitar al lector a leer el siguiente texto desde esa conexión, que intentaré hacer presente mediante breves notas y apuntes de la bitácora pictórica.

Para comenzar podría decir que mi práctica pictórica se inicia a veces desde el azar, otras veces desde un acto controlado y de reflexión constante, a partir de diversas decisiones y desde una posición política, ideológica, vivencial. En ese sentido, me parece acorde rescatar lo que indica Nicolas Bourriaud:

Toda práctica artística comienza con un conjunto de decisiones (la elección de las herramientas, de los soportes, de los temas) y por la elección de una actitud con la que el artista habitará estos materiales... El artista se construye así una *identidad formal* a partir de la lengua

que hereda y del estilo que denota su historia personal: dar forma es comprometerse; crear es crear valor.²

Podemos decir, entonces, que la práctica artística es un hacer pensado y articulado de manera crítica y reflexiva, que produce significados mediante la visualidad y la propia identidad. En mi caso, desde el medio pictórico. Por lo que, las decisiones que escojo en el proceso creativo se vuelven relevantes al momento de representar una imagen, debido a que con ellas podré construir diferentes caminos para crear otros posibles significados de nuestro entorno.

En esa dirección, mi intención es que mediante la insistente representación pictórica del cuerpo pueda reflexionar sobre la construcción visual, social y política de este mismo. Con este fin, he intentado acercarme por medio del carácter analógico de la pintura y la dimensión digital de la fotografía, a la imagen de un cuerpo en constante fragmentación, mutación y transformación, que sobrepasa los límites de la realidad hacia lo diferente. De esta forma, se expone y se sitúa al cuerpo y a la pintura entre la figuración y la abstracción. En esta insistente búsqueda, por mi parte, de re-presentar el cuerpo, he logrado hacer que aparezca representado desde la mancha, el gesto, la línea, las formas. He trabajado desde el collage fotográfico-pictórico, entre fragmentos, deformaciones y abstracciones. Para visualizar mi proceso, es necesario tomar algunas cuestiones expuestas en la nota de inicio. Por ejemplo, mi práctica pictórica desde sus inicios ha estado relacionada con el estudio de la carne, lo que desarrollé centrándome en la figura humana y el retrato. Estos intereses poco a poco fueron centrándose en la figura del cuerpo, para construir diferentes visualidades del mismo. Este proceso me ha ayudado, por un lado, a conocer de forma cercana las distintas maneras de abordar los elementos de la pintura, es decir: el gesto, las manchas, las veladuras, los tiempos, sus representaciones, colores, formas, líneas, composiciones, materia, etc. Así también he podido aprender a ver y pensar el hacer y la corporalidad desde paradigmas cercanos a las sensaciones.

Para ello es importante aclarar que la siguiente investigación surge como parte del proceso artístico que he llevado a cabo estos últimos años, el que

² Nicolás Bourriadu, *Formas de vida. El arte moderno y la invención de sí* (CENDEAC, 2009), 95.

desde la práctica pictórica intenta problematizar cuestiones relativas a la re-presentación del cuerpo y junto a ella reflexiones que nacen en torno a su construcción tanto visual y social como político y cultural. Por lo que, se ha articulado la investigación tomando la práctica artística como eje revelador y gatillador de las interpretaciones visuales, experienciales y teóricas. Entendiendo la práctica como el lugar donde se gesta de manera visual y textual el conocimiento y pensamiento crítico. Práctica que es capaz de crear conocimiento del mundo tácito y sensorial, propio del trabajo en arte.

De esta manera, se posiciona el acto de hacer, no solo como un medio que nos permite representar, sino más bien como una activación vivencial. Como indica Nicolas Bourdieu: «De manera análoga, el arte es fundador de existencias y productor de posibilidades de vida, por medio de las informaciones que proporciona».³ Desde allí es que podemos considerar que el artista como productor e investigador produce relaciones con el mundo con la ayuda de objetos, formas, signos, gestos que están motivados por una visión del mundo en la que puede aportar, activar.

En ese sentido, podemos decir que «La tarea del artista consiste en inventar una economía subjetiva que manipula los posibles, trasciende territorios existenciales, opera conexiones inéditas, el artista es el analista de lo real» indica Bourriaud.⁴ Así, la figura del artista —por ende creador e investigador— se vuelve relevante, mientras traza nuevas líneas de fuga para producir y cultivar, para pensar un mundo que posibilite relaciones complejas y no unívocas.

Todo esto pensado y articulado en un entramado de relaciones que van desde la sociología, la filosofía, el cine, con un modelo de análisis cualitativo y aproximaciones hermenéuticas. «La práctica artística se centra en productos artísticos y procesos productivos. Esto puede implicar puntos de vista estéticos, hermenéuticos, representativos, expresivos y emotivos».⁵

Las herramientas utilizadas han sido la propia práctica, el estudio, la consulta de exposiciones, catálogos, tesis, revisión y visionado de

3 Bourriaud, *Formas de vida*, 106.

4 Bourriaud, *Formas de vida*, 119.

5 Henk Bendorff. *El debate sobre la investigación en las artes* (Amsterdam School of the arts), 30 de mayo, 2023, <https://www.researchcatalogue.net/profile/download-media?work=129470&file=129476>, 18.

artistas, sistema de citas, experiencias propias y de otras. En el ejercicio de comparación y reflexión surge el contenido crítico de la tesis. Hemos utilizado una metodología cualitativa, basada en la hermenéutica, buscando describir ciertos fenómenos producidos dentro de la práctica pictórica contemporánea a partir de la interpretación, asimismo buscando comprender y analizar ciertos fenómenos desde diversas perspectivas.

La práctica artística es, al mismo tiempo, practicas estéticas, lo que significa que aspectos como el gusto, la belleza, lo sublime y otras categorías estéticas entran en el asunto y pueden formar parte del tema del estudio. Además, las prácticas artísticas son prácticas hermenéuticas, porque siempre desembocan en interpretaciones múltiples y ambiguas e incluso provocan.⁶

Es decir, reflexionaremos sobre pintura y lo que con ella acontece, a partir de la selección de pintores contemporáneos que se vinculan con la problemática del cuerpo, metaforizando el mismo mediante el gesto y la representación pictórica. Comenzamos a desvelar el acto pictórico en tanto es importante en el propio quehacer práctico como reflexivo. En ese sentido, llegamos a ciertas interpretaciones, a partir de la observación, la reflexión y el análisis visual y teórico. Para acercarnos a partir del contexto histórico, cultural, social y político en el que nos desenvolvemos a los objetivos y la hipótesis planteada, la que se va complejizando y enriqueciendo en el mismo quehacer investigador artístico.

En ese sentido buscamos comprender la propia pintura, su quehacer práctico y reflexivo, como una instancia que nos permite investigar posibilidades del propio cuerpo y generar interacción entre las obras observadas y los textos estudiados, para hacer surgir interpretaciones que nos permitan ir profundizando en la investigación por medio de nuevas preguntas y respuestas. Todo esto desde posibilidades y sentidos diversos, para generar una instancia en constante construcción de diálogos. Analizar una obra implica verla en aspectos formales, visuales, visibles e invisibles, y poder establecer un marco teórico a partir de la propia imagen, con un carácter explicativo que abarca la producción pictórica contemporánea.

6 Bordorff, *El debate sobre la investigación en las artes*, 17.

Para ello es necesario recoger una serie de datos mediante la observación, análisis de documentos, catálogos, entrevistas, exposiciones, aportaciones y libros, con el fin de luego llegar a un análisis a partir del lenguaje escrito y visual, para ser parte de un discurso representativo, estableciendo vínculos y modelos de redes en la práctica pictórica. Por ello comprendemos la investigación:

Donde conceptos y teorías, experiencias y convicciones están entrelazadas con la práctica artística y, en parte por esta razón, el arte es siempre reflexivo. De ahí que la investigación en las artes trate de articular parte de este conocimiento expresado a través del proceso creativo y en el objeto artístico mismo.⁷

También podemos indicar que el objeto de estudio es la obra de arte personal y de otros artistas, mientras que los materiales y el proceso de la investigación es lo que representa la propia producción artística, que desarrolla imagen y conceptos. Por su parte, el contexto es el mundo del arte, lo que nos vincula a otros artistas, referentes, espacios, públicos y entornos culturales. En ese sentido, los trabajos y los procesos creativos no están separados de lo que vivimos, pues la práctica artística refleja y comunica situaciones propias. También el conocimiento es práctica y se forma creando y haciendo surgir procesos íntimos, en el que el cuerpo se hace presente en imagen, textos, forma y materia. Y como bien vemos a través de Merleau-Ponty en su «conocimiento corporal»: El *al priori* del cuerpo supone el lugar del *a priori* del conocimiento intelectual, convirtiendo la intimidad corporal pre-reflexiva con el mundo que nos rodea en el fundamento de nuestros pensamientos, acciones y sentimientos.⁸

Por otra parte, a investigación se desarrolla desde un lado práctico y otro escrito. Desde la práctica pictórica se hace posible en la creación de una serie de obras que varían en función de los materiales, formatos y técnicas, además de la paleta de colores e imágenes iniciales. Ellos van tomando forma dentro del proceso de investigación, en la búsqueda de las diferentes posibilidades que podemos alcanzar con la pintura. Es decir, el

7 Bordorff, *El debate sobre la investigación en las artes*, 10.

8 Bordorff, *El debate sobre la investigación en las artes*, 10.

taller se transforma en el laboratorio de investigación en el que desde la fotografía se da inicio a la imagen inicial y el proceso pictórico que permite su transformación, gestándose poco a poco vías para estudiar y pensar la pintura y lo que esta devela. Este proceso va acompañado, a su vez, de un libro de pintura (bitácora de proceso) que se ha realizado en dos formatos diferentes durante los años de la investigación. Toda esta parte práctica visibiliza una investigación a nivel procesual, temporal, activa y reflectiva.

Desarrollo

Para acercarme a lo expuesto, dentro del proceso creativo he ido intentando develar diferentes formas de abordar la corporalidad, a través de reflexiones vivenciales, procesuales y teóricas. Ellas me han invitado a repensar el cuerpo, ya sea como imagen o texto, abierto, expuesto, sin forma, con forma, sin norma, en mancha, gesto, línea, grotesco, sutil, grande, pequeño. Visible e invisible, figurativo y abstracto. Entre contradicciones, borrado, tapado, destapado. Podría decir que ha sido el propio proceso pictórico el que me ha ayudado a pensar el cuerpo representado en imagen visible, e invisible desde el gesto de mi acción corporal sobre la tela. Y mientras reflexiono sobre el cuerpo, me parece necesario rescatar a un autor como Nancy, quien indica: «Los cuerpos no tienen lugar, ni en el discurso, ni en la materia. No habitan ni el espíritu ni el cuerpo. Tienen lugar al límite, en tanto que límite: límite-borde externo, fractura e intersección del».⁹ De esta manera, entre distintas reflexiones, intento acercarme a la pintura, a su especificidad manual y corporal, donde la carne y el cuerpo se han vuelto necesarios para poder pintar capa por capa veladuras, materialidades, matices y formas.

Continuando con esta idea, para Nancy el arte de la pintura está relacionado con los cuerpos:

La pintura es el arte de los cuerpos, porque ella solo conoce la piel, es piel de una parte a otra. Y otro nombre para el color local es la carnación. La carnación es el gran desafío arrojado por esos millones

9 Jean-Luc Nancy, *Corpus* (Arena libros, 2010), 18.

de cuerpos de la pintura: no la encarnación, donde el cuerpo esta henchido de espíritu, sino la simple carnación como el latido, color, frecuencia y matiz, de un lugar, de un acontecimiento de existencia. Así Diderot decía envidiar al pintor capaz de acercar con colores lo que él, el escritor, no podía acercar.¹⁰

De esta manera, podemos apreciar que el cuerpo casi se vuelve un pretexto para pintar. Esto es, debido a sus cualidades plásticas, es decir, a sus colores, formas, materialidades, las que me y nos invita a introducirnos al modelo. Y así poder pensar, desde cerca, lo que vemos. Es decir, su imagen, la que con el acto de pintar, podemos traer hacia adelante y hacer que surja en el soporte, dejándola grabada ahí como cuerpo imagen o como cuerpo huella, presencia de quien pinta y forma representada. Hoy en día, en esa insistencia de hacer presente el cuerpo, me pregunto ¿Para quién pinto, pinto para nosotros? ¿Qué es lo que busco con la pintura y el referente cuerpo? Quizá simplemente pintar por el gusto de hacerlo.

En relación a lo anterior, creo que mientras pinto intento crear un fragmento de una parte del cuerpo, el que he mutilado de forma digital casi sin darme cuenta, sobre la imagen de alguna persona conocida a la que fotografié hace un tiempo. Y así, vuelvo a pensar en el cuerpo, mi cuerpo, el del otro. Creo que cuando pinto intento sacar o retener algo sobre el soporte, desde un azar pictórico no tan azaroso, entre manchas, gestos, veladuras y materia. Busco una idea, forma y manera de ver. Desde la foto a la pintura y de la pintura a la foto. Intento hacer ver, a mí por lo menos, que hay algo distinto que puede tensionar la imagen construida por la publicidad y el capital. En este proceso pictórico busco crear y acercarme a ese acontecimiento, tiempo devenir, momento de la pintura. De esta manera, van surgiendo reflexiones, pensamientos, y en el proceso se vuelve necesario detenerme, dar unos pasos atrás y observar lo que se ha creado. Pensar y ver me hace consciente de las decisiones que voy tomando en la medida en que la propia investigación va evolucionando.

Para acercarme a lo planteado, rescataré, una vez más, las reflexiones del pintor Francis Bacon, quien se refiere directamente al acto de pintar de forma cercana y sensitiva. Bacon describe a la pintura, en la entrevista con

10 Nancy, *Corpus*, 17.

David Silvester, como el simple pero complejo acto de ubicar una mancha al lado de otra sobre el cuadro. Él lo describe de la siguiente manera:

«En realidad, todo es una constante lucha entre accidente y sentido crítico. Porque lo que yo llamo accidente puede proporcionarte una pincelada que parezca más real, más verídica respecto a la imagen, que otra, pero solo tu sentido crítico puede elegir y seleccionar así que tu capacidad crítica funciona al mismo tiempo, como una especie de manipulación semiinconsciente. O muy inconsciente, en general, si es que funciona».¹¹

Las reflexiones del pintor invitan a que el acto pictórico cobre sentido y sea posible gracias a esa combinación entre el azar y el pensar, donde actuamos desde las sensaciones para hacer surgir la presencia del cuerpo.

En ese sentido, podemos considerar que la pintura nos puede entregar diferentes experiencias a nivel técnico y material. Por un lado, a mí me ha permitido estudiar ciertos aspectos formales de las cosas que nos rodean, lo que ha hecho que luego de estudiarlas quiera, de alguna forma, atraparlas en el soporte. Como si fuese algo necesario que me cautiva por dentro.

Así, entre las posibilidades gestuales de la práctica, se puede hacer presente lo que pintamos y volver visible lo que tenemos delante, es decir, poder mostrarlo de forma cercana, palpitante y sensible. Considero que, para ello, sin duda es necesario el contacto directo con los materiales, las formas, los colores, olores y gestos. Desde el inicio de la presente investigación me he centrado en acercarme a las diferentes visualidades del cuerpo, desde una pintura manual, es decir, desde su gesto entre representaciones variadas, como si la obra en sí fuese un proceso, un estudio constante. En este estudio la repetición de formas, colores y gestos nos invitan a comprender la evolución visual de una idea y el propio proceso pictórico en sí.

Bajo esta perspectiva, mi proceso ha ido evolucionado por series que cada año han pasado por diferentes fases, tanto matéricas como visuales, teóricas como vivenciales, llegando a crear aquel instante donde se puede comprender de forma casi sensitiva el acto pictórico, el cuerpo, el hacer manual. Como bien lo indica Bacon: «Lo que me emociona es cómo es que el cuadro abre toda clase de válvulas de sensación dentro de mí, que hacen

11 David Silvester, *La brutalidad de los hechos. Entrevista con Francis Bacon*, 106-107. Consultar también Bacon, Francis. *Lógica de la sensación* (Arena libros, 2002).

volver más violentamente a la vida».¹²

Vale decir, llegar a pintar el cuadro como si fuese un instante temporal que no se volverá a repetir, ni con la misma sensación ni estado, llegar a lograr que se evidencie todo esto sin necesidad de la palabra.

En relación a ello, Bourriaud dice: «Pintar el cuadro, no es fabricarlo como objeto, sino vivirlo, fusionarse con él, impregnarlo. El verdadero trabajo está en otra parte: es el que efectúa sobre sí mismo lo que constituye la materia prima y su verdadera base».¹³ Me parecen contingentes estas reflexiones hoy, cuando algunas maneras de vivir o de concebir nuestras formas de habitar son parte de un sistema que nos rige y construye como creadores de actos productivos. En ese sentido, el decidir pintar o dibujar nos sumerge en un ritmo diferente al habitual, distinto por ejemplo al de una máquina o a la inmediatez de un clic. Cuando pinto creo que intento volver tangible algunas sensibilidades, ya sea del tiempo o de la huella. Quizá esto se vuelve relevante si pensamos en los procesos industriales y tecnológicos del propio sistema, con su vorágine productiva hipertecnologizada, que no nos invita ni tampoco entrega una instancia para crear espacios o interacciones sensibles con nuestro entorno y nosotras mismas.

En relación con la anterior, quiero decir que la propia vida y la vorágine visual y productiva nos alejan de cualquier sensibilidad que podamos tener con nuestro entorno y maneras de habitar el cuerpo y así por consecuencia lo que nos rodea. Al respecto Nicolas Bourriaud realiza una reflexión que me gustaría destacar:

Las obras de arte, al contrario de los productos de la industria, resultan inseparables de lo vivido de su autor, vínculo que se afirma aún más vigorosamente cuando el sistema económico, en su lógica de estandarización y de maquinización, borra de los objetos que fabrica toda huella de invención humana.¹⁴

Todo ello en función y relación con el acto manual, es decir que, «la

12 David Sylvester, *La brutalidad de los hechos. Entrevista con Francis Bacon*.

13 Nicolás Bourriaud, *Formas de vida. El arte moderno y la invención de sí*, 61.

14 Nicolás Bourriaud, *Formas de vida. El arte moderno y la invención de sí*, 13.

mano humana en el proceso pictórico, que inaugura la problemática de la pintura moderna, designa al artista como aquel que produce subjetividad, singularidad, incluso anormalidad», indica Bourriaud.¹⁵ Por lo que, dichas singularidades las puedo materializar, por ejemplo, en los movimientos que hago al pintar, en el registro del pincel sobre la tela, cuando pasamos un trapo o espátula. De esa manera, junto al acto gestual puedo alejarme de cualquier intento de ilusión y del proceso industrial de un objeto producido por una máquina. Así intentaré, desde el sentido subjetivo que aporta mi propia huella, crear un encuentro cercano entre las distintas conexiones que crea mi cuerpo en acción directa con el soporte, el que hará surgir un gesto e imagen corporal que lucha entre la abstracción y la figuración.

Tomando en cuenta lo dicho, retomaré las ideas de cuerpo invisible presente en la obra, que he tratado en capítulos anteriores. «El pintor pone su cuerpo», escribía Paul Valery, y luego remarcaba: «Cada obra de arte refleja disposiciones fisiológicas y pequeñas decisiones existenciales, que expresan un compendio de elecciones, hábitos y gestos que se especializan en superficies o volúmenes».¹⁶ Podemos decir, una vez más, que la pintura nos permite hacer presencia desde y del cuerpo. Que metaforiza el cuerpo a la vez que lo representa. En esas corporalidades, yo intento hacer surgir variantes del cuerpo. Es decir, con mi manera de pintar busco reestructurar, superponer distintas formas y figuras, creando collages entre la foto y la pintura. Para que el cuerpo se pierda, desaparezca completo y vuelva a aparecer. Junto a ese proceso también me hago presente, queriendo o no estarlo. Así, mediante Salabert, podemos recordar las presencias del cuerpo en la obra:

El artista se incorpora a la obra mediante la huella de su trabajo, en ella incumbe al medio empleado para realizarla. De ahí que su afirmación concierne tanto a la representación del mundo como a la expresión física personal (el chorreo no es pincelada, es pincelar es como escribir; indica un temperamento que a su vez acredita el cuerpo activo).¹⁷

15 Nicolás Bourriaud, *Formas de vida. El arte moderno y la invención de sí*, 76.

16 Nicolás Bourriaud, *Formas de vida. El arte moderno y la invención de sí*, 97

17 Pere Salabert, *Pintura anémica cuerpo succulento*, 65

En relación a la idea del cuerpo presente, tomaré reflexiones de la artista Miriam Cahn, parte del catálogo de la exposición realizada en 2019 en el Museo Reina Sofía. En dicho texto la artista dice que su proceso pictórico es performático, lo dice con relación a cómo pinta sus obras y cómo las posiciona frente al espectador. Me parece certero su planteamiento al considerar la pintura como un acto de acción. Si lo pensamos, muchas veces se vuelve un proceso activo donde podemos crear un instante de performance individualizada, dependiendo de cómo cada una se comporte en el espacio taller, lugar en el que logramos expandir esa presencia corporal. Quizá esa presencia corporal se ve reflejada de forma activa cuando la vinculamos también a la idea de performance. La comisaria indica:

La performance –concebida, no como actividad que se realiza en un medio específico, sino como vía de reconocimiento y apropiación de la vulnerabilidad y del lenguaje, con la que captar los diferentes aspectos del sufrimiento, como si corporeizase, verbalizase y expusiese la violencia en toda su crudeza– puede ser considerada rotunda, analíticamente.¹⁸

En ese sentido, en la acción pueden surgir corporalidades, es decir, desde el acto de pintar, de posicionarnos frente a la obra, observar, escoger el color y manchar. Debido a esto se convierte en un acto que implica un tiempo, una actuación determinada que detiene un instante que no se repetirá, aunque lo tengamos mecanizado. Se gesta, así como una acción que es vivenciada por quien pinta y luego quizá por quien observa. En el acto de pintar, surgen diferentes relaciones de las que luego nos damos cuenta, cuando tomamos distancia con lo que hemos realizado. Debido a ello, es necesario el encuentro del pintor con su obra para ver las relaciones que ella presenta.

Un punto sobre la superficie de una tela, puede leerse espacialmente: se encuentra en un lugar determinado. Pero se puede leer también temporalmente pues es igualmente la huella de un instante, de un

18 Natalia Sielewicz. *Todo es igualmente importante* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2019), 109.

acontecimiento que ha tenido lugar. Se puede mirar una obra de arte como un objeto, pero también como un acontecimiento.¹⁹

De acuerdo con Bourriaud, se vuelve importante valorar el desarrollo artístico como un proceso que surge desde la pintura para construir nuevas maneras de ver, ya sea del cuerpo, de las formas, del color, de lo que nos rodea. En otras palabras, darle sentido y significado al proceso pictórico como una instancia necesaria para una primero, y seguro que para otros también. Pensando en vincularnos con nuestro entorno de manera cercana y sincera, tomo las palabras de Bourriaud: «Un mundo en que las interacciones resultan cada vez más complejas, y las producciones más estandarizadas. Contra la nivelación general impuesta por el *«capitalismo integrado»*, debemos construir territorios, componer motivos, hacernos texto».²⁰

Puede ser, de acuerdo a lo planteado, que como artistas debemos crear interacciones que se distancien de la nivelación general impuesta por el sistema en que vivimos. De esa forma podremos producir relaciones con el mundo donde el arte logre crear modelos de valor y proponer economías de existencia diferentes, ancladas en maneras de habitar con componentes subjetivos, para trazar líneas de fuga. «Tenemos que producir nuestra existencia con ayuda de esas «máquinas de hacer fisuras la subjetividad que son las obras de arte».²¹

Bajo esta idea, quizá con la producción artística podemos acercarnos a otra forma de vida, donde el artista tenga como labor crear una manera de vivir que agencie los territorios de la existencia, desde perspectivas sensibles y construcciones inéditas, que nos inviten a pensar cómo habitamos y nos movemos siendo cuerpos. Hoy el artista, pintor(a), puede llegar a ser un o una analista de la realidad y crear formas hacia una realidad no unívoca. Así como bien indica Berger: «Pintar hoy es un acto de resistencia que satisface una necesidad generalizada y puede crear esperanzas».²² Estas

19 Bourriaud. *Formas de vida. El arte moderno y la invención de sí*, 101

20 Bourriaud, *Formas de vida. El arte moderno y la invención de sí*, 119.

21 Bourriaud, *Formas de vida. El arte moderno y la invención de sí*, 119.

22 Berger, Jonh. *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible* (Ardora ediciones, 1995), 49.

reflexiones me parecen acertadas frente a lo dicho y reflexionado, donde quizá el acto de pintar, para algunos, puede ser camino hacia un proceso de emancipación del pensar y hacer.

Sin embargo, parece complejo hablar del acto de pintar, debido a que hay cosas que con el lenguaje muchas veces no puede describirse, no podemos medir sensaciones ni acciones. Quizá podría decir cómo se aplica un color o el tamaño de una mancha con relación a un gesto. Podría decir que cuando pinto intento crear pequeñas manchas en función de la parte del cuerpo que esté pintando. Por ejemplo, si pinto un brazo intentaré construir manchas con relación a su forma. Escogeré el tamaño de pincel o de la brocha en relación al soporte y la parte del cuerpo que pinte. El color y sus matices estarán sujetos a la fotografía que elija como referencia visual, que me entrega la cercanía con ese color y forma que busco atrapar. También importa la fuerza con la que aplicaré la mancha y ella dependerá de lo que la imagen me entregue a nivel sensitivo y visual. Asimismo podría decir, por ejemplo, en este cuadro hice una pequeña mancha de color carne diluida con trementina, la que dispuse sobre el soporte para luego, al lado, ubicar una de mayor tamaño, de color verdoso y pastoso. La primera mancha la apliqué con una presión leve y a su lado otra con pincel 18 sin diluir con más presión, pastosidad y fuerza.

Todo esto se podría ir leyendo sin que lo describamos con palabras, como si las huellas y el registro se tratasen de una escritura del cuerpo que pinta. Creo que escogemos el medio que necesitamos o creemos más adecuado para expresar lo que no sabemos expresar de otra manera. Entonces de repente pinto, me doy cuenta del tiempo que implica, de la postura que adopta el cuerpo, la mano, el cerebro. Entonces decido y creo una pintura, una representación, desde donde espero que surja el cuerpo representado de otra manera, en mi caso, un cuerpo que se distancie de su foto inicial. De acuerdo a esto, pinto para volver a decir, para hacer presente lo que nos rodea, para hacer una aparición.

La pintura es, como bien indica Berger, una afirmación de lo visible, de lo que nos rodea y que está continuamente apareciendo y desapareciendo en el cuadro pintado. «Posiblemente, sin la desaparición no existiría el impulso de pintar, pues entonces lo visible poseería la seguridad (la permanencia) que la pintura lucha por encontrar. La pintura es, más directamente que cualquier otro arte, una afirmación de la existencia del mundo físico al

que ha sido lanzada la humanidad».²³ Como indica el autor, en ese querer representar la ausencia de eso que vemos y volvemos a ver en el cuadro, se logra realizar una revelación.

En la insistencia casi de resistencia pictórica, quisiera tomar de ejemplo la novela *La vida instrucciones de uso*, de Georges Perec, especialmente para centrarme en uno de sus personajes: Bartlebooth, quien decide sumergirse en el arte de la acuarela. Bartlebooth, decide que cada día pintará una acuarela, hasta conocer en la perfección esta sutil técnica, para crear un puzle que luego destruirá. Todo para su propio fin, sin importar el tiempo que le tome ello: «En otros términos, Bartlebooth decidió un día que toda su existencia quedara organizada en torno a un proyecto cuya necesidad arbitraria tuviera en sí misma su propia finalidad».²⁴ Quizá en esa insistencia se vuelve importante tomar estos caminos, que en relación a lo que planteaba anteriormente, intentan reservar, conservar decisiones y acciones valorando la especificidad del propio acto, dando valor al hacer en sí y al proceso de investigación que conlleva.

En relación a lo anterior y al tiempo e involucramiento que el acto manual implica, Richard Sennett en su libro *El artesano* nos invita a reflexionar sobre la importancia del hacer, desde las relaciones entre el artista y el artesano, como prácticas vinculadas. Sennett nos habla del proceso, de los tiempos, del vínculo con el oficio de manera cercana. En una parte del texto toma de ejemplo la industrialización, poniendo en valor el acto manual que implican los procesos artesanales de producción. Lo ejemplifica a través del diseño y el dibujo arquitectónico, el que hoy en día se realiza mediante software y programas digitales, que han dejado de lado la práctica de salir a observar y dibujar de forma natural. Así, Sennett logra mostrarnos lo importante del acto de salir a dibujar y observar, donde el ejercicio que hacemos para trasladar las relaciones visuales al papel de forma manual logra hacernos conscientes del espacio, de la solidez de los materiales, de los vacíos, de las perspectivas. Así, el cerebro logra adquirir un aprendizaje que mediante un ordenador no desarrollaríamos

Se puede dejar a las máquinas hacer ese aprendizaje mientras

23 Berger, *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*, 39.

24 Georges Perec. *La vida instrucciones de uso* (Anagrama, 2010), 62.

los humanos sirven como testigos pasivos y consumidores de la competencia creciente, pero sin participar en ella. Por esta razón Renzo Piano, diseñador de objetos complicados, vuelve, en su proceso circular, a dibujarlos a mano a grandes rasgos, los abusos del CAD ilustran como, cuando la cabeza y la mano se separan, la que sufre es la cabeza.²⁵

Respecto a lo que indica Sennett, salir a dibujar implica un acto de mirar, medir, trasladar al papel y grabar en nuestros pensamientos el espacio, las materialidades. Hace que podamos visualizar desde perspectivas quizá más cercanas lo que observamos y lo que nos rodea, con sus desperfectos o perfecciones reales, proceso que no es posible lograr al dibujar en el ordenador.

Así, con la pintura, intento rescatar mediante su textura, su presencia, lo que Berger define de la siguiente manera: «Lo que distingue la pintura al óleo de cualquier forma de pintura es su esencial pericia para presentar la tangibilidad, la textura, el lustre y la solidez de lo descrito. Define lo real como aquello que uno podría tener entre las manos».²⁶ Como bien indica Berger, la pintura es una afirmación de lo visible, de todo aquello que nos rodea que podemos hacer reaparecer en el soporte. Y así pinto e intento atrapar partes de un cuerpo, mediante las imágenes que construyo, con collages fotográficos de forma casi irracional.

En relación a ello, me parece cercana y acertada la manera en que describe el acto de pintar la artista Miriam Cahn:

Esta técnica da cuenta del tiempo exacto que la artista puede pasar en estado de máxima concentración e inmersión en su trabajo para así alcanzar los niveles más profundos de la conciencia, de los que emergen con una explosiva descarga estética con la que crea imágenes internas y no censuradas sobre el lienzo o el papel. Su aguda percepción intelectual del mundo exterior llega a un equilibrio perfecto con su intuitivo discernimiento interior y toda su fuerza emocional y de expresión es impulsada a la superficie. Sin otorgarle

25 Richard Sennett. *El artesano* (Angrama, 2018), 62.

26 John Berger. *Modos de ver* (Gustavo Gili, 1974), 99.

ningún significado psicológico, utiliza este proceso para producir visiones drásticas, aparentemente arcaicas, y representaciones de sueños, de fascinante poética, que surgen de los momentos de intensa experiencia.²⁷

En sintonía con lo dicho, parece que, en el acto de hacer, grabamos el propio cuerpo, intentando hacer presentes formas, líneas, colores, tiempo. En ese ir y venir que el proceso implica, entre la improvisación y la toma de decisiones, busco que los cuerpos que surgen en la pintura se hagan presentes de tal manera que no podamos racionalizarlos ni describirlos en su totalidad. Compartiré una de las anotaciones de mi cuaderno de pintura en relación a una charla que suelo oír cuando me encuentro en el taller pintando.

NOTA: Dic 2019 he vuelto a oír: «Conferencia cuerpos que importan».²⁸

– Decir que un cuerpo está construido quiere decir que no es nada más que un constructo, tenemos que entender hasta qué punto un cuerpo está dotado de significancia en virtud del marco histórico dentro del cual se lo comprende (minuto 38:32).

– Multiplicidad de relaciones corpóreas. Hay distintas maneras de pensar la reproducción-sexualidad: expandir paradigma, órgano sexuado, cuerpo sexuado. La dimensión temporal del cuerpo (minuto 45:35)

– El cuerpo material. Los cuerpos perduran. El cuerpo tal vez sea parte de una unidad lingüística. Nos preocupan esos cuerpos, porque están mal reconocidos (minuto 47:40).

– Buscamos el reconocimiento en este mundo para poder existir como sujetos sociales que participan en el mundo. Al mismo tiempo sabemos que no hay reconocimiento en este mundo (minuto 48:40)

– Cómo deben ser reconocidos los cuerpos cuando no se ajustan a la norma social de lo que deben ser los cuerpos (minuto 49: 55). Como se juntan para significar su existencia.

27 Judith Buthler, *Todo es igualmente importante*, 19.

28 Judith Butler, "Cuerpos que todavía importan." *UNTREF*. YouTube, 21 de Septiembre, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=-UP5xHhz17s>. Consultar también Judith Butler, *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"* (Paidós, 2015).

- ¿Quién puede ser reconocido? (Minuto 50:55)
- Si entendemos los cuerpos por su interdependencia quiere decir que no nos entendemos sin otro (minuto 59:06).
- Quiénes son reconocibles dentro de la dominancia de aspecto. ¿Qué y quien será legible y quién no? (Minuto 1:05:00)
- El reconocimiento. Una forma de representación por la que puede pasar el cuerpo. Estar al límite de lo reconocible, lo monstruoso (minuto 1.07.00).

Los apuntes de la conferencia de Butler, que es parte de mis referencias auditivas, me han guiado para comprender las maneras de descomponer las formas o repensarlas y así, junto a ellas, también nuestras corporalidades hoy en día. Todo esto me recuerda las interpretaciones que realiza Paul Preciado al hablar sobre las pinturas de Miriam Cahn.

Quién honrará la vida de los que fueron considerados menos-que-humanos, quién le cantará mientras mueren, quién se tumbará en la frontera, quién pondrá su cuerpo en el lugar en el que está la frontera para llevar después inscritos como testigos las huellas de sus pies que cruzaron. Digo: quiero que pintes el único retrato que habrá de mí. Quiero que el retrato que hagas de mí se oponga a la descripción que hará el gobierno de lo que fue mi vida verán que no tenía el sexo que creyeron. Verán que uno de mis brazos me fue regalado y vino a ocupar el lugar de un pene. Verán que mi pelo estaba hecho de algas luminiscentes. No lo creerán. Pero tú lo habrás inventado como verdadero. Pintarás esa imagen con trazos de un plutonio para que dure ochenta millones de años.²⁹

Hago referencia a estos autores, debido a que han sido parte importante dentro del proceso creativo. Proceso que como vemos se va componiendo con las diferentes vivencias personales, pictóricas y teóricas. Considero que la pintura cobra importancia, debido a que existen también otras(os) que la consideran importante, así como bien describe Preciado cuando habla de Miriam Cahn, buscando la necesidad de mantener sus imágenes

29 Paul Preciado, *Todo es igualmente importante*, 103.

porque con ellas se siente representada. Hoy en día entre las visualidades del cuerpo alejado de la norma, Cahn invita a que lo pensemos desde su crudeza, que la vuelve casi real.

Desde estas reflexiones intento mediante la pintura hacer surgir un cuerpo o varios cuerpos, de distintas maneras. Quiero que sea desde la pintura; es un complemento que, por ahora, no veo separado. Como si las manchas fueran las que me permiten construir un diálogo sobre el soporte, entre las representaciones que se construyen y el registro de las mismas. Como si quisiera realizar una invitación a ver. La pintura como un acto accidental que denota las fuerzas con su presencia. Que hacemos presente desde el acto manual de hacer y el pensar. Y de acuerdo con ello, en el acto manual, podemos vincular nuestra manera de habitar, movernos, concebir las relaciones, etc. Entonces la pintura, el taller, el hacer artístico es un campo de acción, intención y declaración de principios, en el que, como indica Cahn: «La libertad y el trabajo son, por lo tanto, las condiciones básicas y los objetivos del arte. Si el pensamiento es inseparable de la creación, entonces la práctica artística es inseparable del proceso de emancipación».³⁰

Bibliografía:

Alarcón, Natalia. *Bitácora de procesos pictóricos*. 2019-2020, s/n.

Berger, Jonh. *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. Ardora ediciones, 1995.

— *Modos de ver*. Gustavo Gili, 1974.

Borgdorff, Henk. (2015). *El debate sobre la investigación artística*. Amsterdam School of the arts. Research Catalogue. 30 de mayo de 2023, <https://www.researchcatalogue.net/profile/download-media?work=129470&file=129476>

30 Monro, *Todo es igualmente importante*, 149

Bourriadu, Nicolás. *Formas de vida. El arte moderno y la invención de sí*. CENDEAC, 2009.

Butler, Judith. *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Paidós, 2015.

— "Cuerpos que todavía importan." UNTREF. YouTube, 21 de Septiembre, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=-UP5xHhz17s>.

Cahn, Miriam. *Todo es igualmente importante*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2019.

Deleuze, Gilles. *Rizoma: introducción*. Pre-textos, 1997.

Francis Bacon: *Lógica de la sensación*. Arena libros, 2002.

Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Arena libros, 2010.

Perec, Georges. *La vida instrucciones de uso*. Anagrama, 2010.

Richter, Gerhard. *Sils*. Ivorypress, 2009.

Saborit, José. *Lo que la pintura da*. Pre-textos, 2018.

Sennett, Richard. *El artesano*. Anagrama, 2018.