

TABULA RASA
TRABAJO DE GRADO



CRISTIAN BERNARDO MUÑOZ

ARTES PLÁSTICAS

Código: 100911010193

DIRECTOR: GUILLERMO MARIN RICO

UNIVERSIDAD DEL CAUCA

FACULTAD DE ARTES

POPAYÁN

2017

Todo lo que es nuevo o singular da placer a la imaginación; porque llena el ánimo de una sorpresa agradable; lisonjea su curiosidad; y le da idea de cosas que antes no había poseído. Estamos en verdad tan familiarizados con cierta especie de objetos, y tan empalagados con la repetición de unas mismas cosas, que todo cuanto sea nuevo o singular contribuye no poco a diversificar la vida y a divertir algún tanto el ánimo con su extrañeza: porque ésta sirve de alivio a aquel tedio de que nos quejamos continuamente en nuestras ordinarias y usuales ocupaciones. Esta misma extrañeza o novedad es la que presta encantos a un monstruo; y nos hace agradables las imperfecciones mismas de la naturaleza. P 140¹

Lo que hace que Fausto sienta sus triunfos como trampas es que hasta ahora todos ellos han sido triunfos del mundo interior. Durante años, tanto mediante la meditación como la experimentación, la lectura de libros y el uso de drogas —es un humanista en el sentido más verdadero; nada humano le es ajeno—, ha hecho todo lo que estaba a su alcance para cultivar su capacidad de pensamiento, sentimiento y visión. Y sin embargo cuanto más se ha expandido su mente más profunda se ha hecho su sensibilidad, más aislado se encuentra y más se ha empobrecido su relación con la vida exterior, con las demás personas, la naturaleza e incluso con sus propias necesidades y poderes activos. Su cultura se ha desarrollado apartándose de la totalidad de la vida. Pág. 24²

¹ ADDISON, JOSEPH. *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*. Editorial Visor 1991. Madrid, España. Compilación de Tonia Raquejo

² BERHARD, MARSHALL. *Todo o solido se desvanece en el aire, La experiencia de la modernidad*.1982. Editorial, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, Argentina. 1989.

Índice

1) Introducción	4
2) El oficio del escapista	7
2.1) El escapismo y sus medios	12
3) Espacio y Representación	17
4) Narración y Espacio	24
5) Representación y Narración	29
5.1) Una posible temática	30
5.2) El porqué de los personajes	32
5.3) El porqué de los lugares	33
7) Bibliografía	35

Anexo

Registro fotográfico de las piezas y plano de montaje

Introducción

¿Me contradigo? Pues bien, me contradigo.

Walt Whitman, 1886, Hojas de hierba³

El siguiente escrito se propone como una serie de pequeños ensayos encargados cada uno de abordar un aspecto en particular de lo que es mi trabajo de grado de Artes Plásticas. Esto lo propongo como una forma para evitar hacer una lectura homogénea sobre mi trabajo, ya que es fruto de muchas relaciones en la que no cabe destacar una temática de mayor importancia, excepto claro, la caracterización de la figura del escapista. A la vez destaco como ámbito aglutinador de todo lo propuesto dentro del trabajo de grado la importancia del enriquecimiento de la vida como fin último del arte en general y de mi obra en particular.

El concepto de vida del que hablo, no debemos ubicarlo, por ejemplo, dentro del campo de la biología, si no en cambio dentro del campo de la filosofía. Schopenhauer por ejemplo es uno de los autores que más destaca este factor, de manera similar a como lo hicieran los autores de la antigüedad. Schopenhauer sin embargo, a diferencia de sus predecesores, se centra en una faceta sumamente negativa sobre la vida y las imposiciones a las que esta nos empuja. A la vez, y de un modo menos agónico, propone muchas tesis sobre el cómo alcanzar la felicidad, o por lo menos entrar en un estadio de equilibrio especialmente adecuado para la creación artística o la contemplación del mundo.

En la práctica creativa sincera y en la figura del artista comprometido con su oficio, encuentro yo de manera intrínseca muchas de las recomendaciones que Schopenhauer hace

³ WHITMAN, WALT. *Hojas de hierba*. Ediciones elaleph.com. Pág. 30

a cualquiera sobre el cómo lograr su felicidad. El arte lo considero de este modo como un ámbito desde el cual, y después de situar la felicidad como el fin último de la vida, empezar con ventaja y camino recorrido por delante de muchas otras formas de vivir.

No obstante, la verdadera dificultad del arte radica en el llegar a esa esfera en la que la práctica artística se asume de manera completa como algo de lo cual no deseamos desprendernos. De este modo vemos como muchos estudiantes desisten de la carrera al notar la complejidad de penetrar en ellos mismos. Mi trabajo de grado por tanto podrá leerse a modo similar en que se leen los manuales de Schopenhauer acerca de la felicidad, ya que en ellos condense muchas de las estrategias que me ayudaron a reducir la parte que de la duda deviene en inactividad o temor dentro de la práctica artística; a la vez que me ayudaron a la sobrevaloración de la vida a través del arte como forma de habitar el mundo.

La vida la entiendo en relación opuesta a la forma en la que a través del sentido común y el tiempo convertido en mero transcurrir desmejoramos nuestra forma de estar en el mundo.

Los ensayos por tanto referirán a la forma en la que gracias a estrategias creativas de tipo ritualístico, podemos expandir las fronteras del arte hacia la vida, rescatando lo que más podamos de esta oponiéndola a la desvaloración del tiempo como tiempo muerto.

El primero de los capítulos, “El origen del escapista”, se centrará en dicha figura y la actividad del escape como metáfora del delirio y la figura del artista. En él se abordará también la idea de lo imaginario y lo concreto dentro del arte, como esferas entre las cuales el escapista se mueve.

El capítulo segundo trabajará la relación entre espacio y representación, abordando un tipo particular de ritualística como estrategia creativa que medie la reflexión plástica sobre estos conceptos.

El tercer capítulo trabajará la relación entre narración y espacio, ejemplificando la repercusión directa que tiene el espacio inmediato del autor como catalizador de narrativas dentro del plano pictórico.

El cuarto capítulo finalmente abordará la relación entre representación y narración, trabajando las posibles lecturas que sobre las imágenes del trabajo de grado, refiriendo a los elementos representados y a los referentes citados, puedan hacerse. En este capítulo también es donde se hace una lectura más objetiva acerca de los cuadros, priorizando el resultado final por sobre lo pretendido en un inicio, o por sobre las maneras de concebir y abordar la imagen.

En el siguiente texto, intento abordar las ideas de espacio, representación y narración, como principales materias conceptuales que apoyan mi trabajo. Al confrontarlas entre sí en sus posibles relaciones es que encuentro estrategias que definieron las imágenes que propuse, así como también mi experiencia creativa. Estas estrategias, a las que llamo formas ritualizadas de mediar la creación artística, ejemplifican al mismo tiempo los movimientos que durante el texto asociaré al acto del escape y a la figura del escapista.

El Oficio Del Escapista

“Mi mente es la llave que me libera”.

Harry Houdini

El que escapa está siempre determinado ante todo por tres cosas, de que o de donde escapa, hacia donde huye y por qué vía lo hace. El hecho de hacerlo sin embargo rara vez tiene valores positivos, evidentemente desde un punto de vista militar es horroroso ya que el que escapa generalmente es cobarde. Desde un punto de vista social también es malo ya que lleva implícita la idea del egoísmo, de negarse a sentir como suyo la desventura de otro. Sin embargo el escapismo después de convertido en espectáculo se reinventa, el escapista aun siendo menos fuerte que lo que lo oprime, termina escapando gracias a su habilidad y astucia. Convertido en espectáculo el escape pasa a convertirse en algo distinto, algo digno de alabanza. Escapar por tanto ya no se condena e incluso se aclama y se juzga mucho mejor, cada vez con mejores apelativos, entre más urgente sea la necesidad de su escape, entre más comprometida esté la vida frente al fracaso, frente al no poder escapar.

Al referirme como artista a la idea del escape, no me refiero sin embargo a la manifestación más evidente de este acto, esto es, al espectáculo del escapismo. Con escape no me refiero al escapar de cadenas o nudos hábilmente hechos, me refiero si en cambio a las metáforas que sobre ésta idea se pueden plantear, y que en disciplinas como las artes, la sociología o el psicoanálisis han sido tratadas. Desde las artes el escape puede asociarse a la idea de la locura o manike, termino griego que en la antigüedad hacía referencia al arte del delirio, a las infinitas posibilidades creativas a las que lleva la imaginación sin reglas, como también a los casi que seguros equívocos que la ausencia de cánones da por resultado. En este

sentido el delirio es evidentemente distinto de la inspiración, ya que influido por esta no se cae en fallo alguno, puesto que el entusiasmo que suscita la obra es una sola y misma cosa con la idea que busca representar. Nuestra época sin embargo ha renegado mucho de la idea de la inspiración, priorizando el trabajo constante en lugar del raptó genial fortuito. Del mismo modo yo quiero, al renegar de la posibilidad del maniqueo como delirio sin reglas, priorizar la idea de escape como una mejor forma de abordar y trabajar la idea del delirio o la imaginación pura y libre.

El escape visto desde el punto de vista de la sociología o el psicoanálisis también ofrece muchas visiones que llegaron a influir mi trabajo. La primera de estas piensa en el escapismo al referirse a una cierta tendencia de evasión de lo más concreto o urgente de la vida diaria. El escapar por tanto se relaciona con lo momentáneo o pasajero, ya que él que escapa está condenado al fracaso de verse tras tiempos generalmente cortos devuelta dentro de lo más inmediato o apremiante. Acerca de esto nos puede decir mucho la forma periódica en la que destacamos ciertos días de fiestas a lo largo de un año generalmente monótono sino angustiante. El escape para la sociología tiene por tanto un aspecto catártico o vigorizador de la vida social, al permitir espacios distintos dentro de la devaluada vida diaria. Por otro lado dentro del psicoanálisis el escape lo pongo en relación a la idea del olvido inconsciente de Freud. Para él existe una tendencia interna al ser humano por la cual tendemos a olvidar aquello que es traumático, inconscientemente hacemos esto esperando que esas memorias no afecten un buen desarrollo de nuestra personalidad. Sin embargo lo traumático, aun siendo presuntamente olvidado, no desaparece del todo regresando a veces en momentos repentinos o persistiendo sutilmente en ciertos comportamientos. Esta idea definió mucho mi trabajo ya que si bien el escape es el método mediante el cual espero

analizar la posible existencia del campo de la imaginación pura, concibo también la idea de que este ámbito no exista; de que sea imposible el ejercicio pleno del delirio al ser imposible escapar de toda determinación, del mismo modo que a veces no escapamos ni de lo que hemos olvidado.

El ejemplo más claro del acto del escapismo puede llegarnos a través de la conocida historia del Decamerón. En ella un grupo de jóvenes temerosos de la peste deciden ignorarla privilegiando los placeres de la vida, marchan a una villa, ríen, beben y cuentan historias que poco a poco hacen olvidar tanto en ellos como en el lector la causa de encontrarse ahí. La forma de escape que se manifiesta aquí podríamos juzgarla de egoísta, los jóvenes vencen la enfermedad al dejar de temerle, a la vez que dejan de temerle al dejar de contemplarla en otro que la sufre. El arte contemporáneo tiene mucho de este tipo de estrategia, una obra ya no necesariamente responde a un contexto, puede hacerlo, incluso pienso que es lo que se tiende a esperar de una obra crítica; sin embargo el responder a una época en concreto ya no es una condición necesaria e ineludible ni de la obra de arte ni de la figura del artista. Que una obra responda a su contexto o las problemáticas propias de su sociedad desde que es solo idea hasta que se hace pieza, lo pienso como el polo contrario a la idea del escape, la obra de arte claramente intencionada configura de este modo una de las caras de la moneda del arte contemporáneo.

En este punto revelo la que es mi principal motivación dentro de este capítulo, analizar la posibilidad de existencia del plano de la imaginación pura, espacio en el que a modo de tabula rasa no se halle determinación alguna. Digo analizar la posibilidad ya que se tiende a pensar de un espacio semejante, lo mismo que se puede pensar acerca de la utopía, esto es, que solo existe como plano virtual. Sin embargo defenderé que incluso lo inexistente

puede manifestarse como motivación, y más importante aún, como hábito, esto es, como idea capaz de estructurar toda una ritualidad en el esfuerzo por lograr llegar a ella. Al formular esta pregunta al mismo tiempo que no me comprometo del todo a resolverla, recuerdo lo que nos dijera Bergson sobre las preguntas de la filosofía:

Pero lo cierto es que, en filosofía, como en otras partes, se trata de encontrar el problema y por tanto de plantearlo, más aún que de resolverlo. Porque un problema especulativo está resuelto desde el momento en que está bien planteado. Entiendo por ello que entonces existe solución, aunque pueda estar oculta, o por así decir, cubierta: no queda más que descubrirla. Pero plantear el problema no es simplemente descubrirlo, es inventarlo.⁴

¿Y usted por qué pinta esas cosas, esos personajes, esos lugares, que tienen que ver con usted? Esta era una pregunta que a menudo escuchaba en algunas de las entregas de trabajos en la carrera. ¡Qué deseo de decir que eso era lo que me gustaba hacer! que ganas de usar categorías estéticas simples y decir que me parecía bonito, o que ganas de utilizar un juicio actual y decir que lo que hacía porque lo creía chévere. Tarde entendí que todas estas preguntas tenían en común el reclamar una lectura más coherente de lo que me era más inmediato. Tarde entendí también que no me interesaba dicha coherencia ya que pretendía que el discurso al que remitiera mi trabajo no fuera del todo coherente, esperando encontrar en la falta de esto, el modo de cargar a mis imágenes de cierta naturaleza extraña y desconcertante. Herré sin embargo al creer que al escoger una línea temática algo

⁴ BERGSON HENRI: *Memoria y vida Textos escogidos por Gilles Deleuze*, Editorial Alianza, Madrid 1977, traducción de Mauro Armíño. Pág. 182

coherente dejaba de lado necesariamente el camino opuesto, creí entonces que el camino de la imaginación, seguido en pos de la originalidad y lo indeterminado, se oponía necesariamente al plano de lo más concreto o coherente, al que terminaba asociando generalmente a la repetición. Ahora sin embargo sé que ningún camino que uno asuma desprecia necesariamente la línea que se tiende a asumir como opuesta, paralela o antagónica, ya que es prácticamente imposible evitar las contradicciones. Atributo esto último que lejos está de ser una consecuencia negativa de la actividad creativa, ya que mucho ayudan al interés o extrañeza que pueda provocar una obra, las contradicciones internas que esta contenga o de las que esta sea fruto.

El círculo de temas que el artista puede abarcar se extiende hasta lo infinito; lo externo adquiere la libertad de moverse y conservarse en su peculiaridad y su particularidad, y, a su vez, lo interno puede mostrarse en todas las coyunturas, debatirse en miles de situaciones, relaciones, conflictos y satisfacciones; todas las esferas vitales y todos los fenómenos tienen ya cabida en el arte: "Por un lado se da el extremo de la objetividad prosaica, cuando el contenido del arte es la vida ordinaria, no aprendida en su sustancia, sino en su alterabilidad y caducidad; por otro lado aparece la genialidad subjetiva, que es sólo opinión, arbitrio, capricho que todo lo disuelve. No obstante, Hegel piensa que el arte moderno tienen otro momento esencial, y que no se le puede negar a sus productos el nombre de obras de arte, cuando el talento individual permanece fiel a la vida en si sustancial de la naturaleza tanto como a las configuraciones del espíritu, y aun en los confines más extremos de la contingencia puede, mediante su verdad y su destreza, hacer significativo lo para sí carente de significado mismo. La única exigencia que tiene Hegel

para el artista moderno es que el contenido constituya para él "lo sustancial, la verdad más interna e su conciencia, y le dé la necesidad del modo de representación".⁵

Pasó mucho tiempo hasta que me di cuenta que al no tener razones muy claras del porqué de las obras, si se tiene que tener estrategias conceptuales o herramientas discursivas para poder apoyarlas. De ahí que piense que cuando se le pregunta a un artista por la temática que trabaja, debiera este decir que no sabe que temática trata, pero sí que problema trabaja. En mi caso mi problema es la imaginación, sobre todo pensar si existe un ámbito superior de la misma, ámbito que sin determinación alguna caracterice la idea de la imaginación pura. Para esto he identificado el escape como medio o método de anulación de determinaciones, esto es, de todo lo impuesto que imprime en nosotros nuestro contexto más inmediato, y que generalmente desmejora nuestra vida. Al ubicar mi problema dentro del mismo plano que ocupa dentro de otras disciplinas la idea de utopía, es decir, de lo posiblemente existente, manifiesto que no es este trabajo la defensa y reivindicación desesperada y casi que agónica en defensa de la imaginación, si no justamente su puesta a prueba. Y es que lejos de confirmar las fantasías que a mi obra creativa le eran convenientes, es decir, dar por hecho la existencia del plano de la imaginación pura, acepto que no he logrado cumplir este cometido.

Ubicando como antagónicos la imaginación y la determinación y al escape como medio por el cual el artista puede moverse entre esta dicotomía, no he confirmado la existencia de la imaginación pura, ni tampoco de paso la de existencia de una concreción aplastante. Ya que si bien casi nunca la imaginación logra desligarse de lo más concreto, y por tanto siempre remite a algo conocido reinventándolo o mezclándolo de distintas formas; son aún

⁵ GUTIERREZ GOMEZ, ALBA CECILIA, *El artista frente al mundo, La mimesis en las artes plásticas*. Editorial universidad de Antioquia. Pág. 135, 136

más escasos los momentos en los que nos sentimos conformes con lo que lo inmediato y concreto nos ofrece.

En la circunstancia de que el escapista ni se dirige hacia un punto existente de imaginación plena, ni parte de un punto existente de determinación y concreción total, el escapista debe por tanto ir y venir divagando entre ambos extremos inexistentes, forzando en cada vuelta su propia creencia en estos planos. El escapista describe de este modo movimientos cíclicos y repetitivos en el que forma ideas, inquietudes u obras, y del cual rescato especialmente su dinamismo intrínseco en tanto motivación creativa.

El movimiento hacia uno u otro extremo de la mencionada inexistente dicotomía son movimientos distintos, del mismo modo que elevarse o dejarse caer son desplazamientos opuestos. Al hablar de lo alto y lo bajo no me refiero de manera despectiva hacia el segundo como una versión degradada de lo primero, ya que tanto el elevarse en la imaginación y el deliro como el precipitarse en lo concreto deben ser movimientos igualmente reflexivos. La diferencia sin embargo está en la idea que él que baja se hunde cada vez más en lo concreto para lograr entenderlo, mientras que él que se eleva pretende alejarse en lo etéreo para terminar entendiendo de lo que se aleja desde la distancia. El escapismo, después de anulada la posibilidad de lograrlo en la imaginación pura, lo situó ahora como estrategia y movimiento entre las nombradas esferas, quedando el escapista como el intérprete de los desplazamientos descritos.

Al decir que todo desplazamiento debe ser reflexivo intento destruir la idea en la que el que imagina, va a la deriva o delira, es un personaje que ante todo desatiende lo más cercano, es decir, es poco sensible o atento. Yo creo sin embargo que el que escapa por vías

de la imaginación no lo hace de manera irreflexiva, ya que o bien huye tras conocer muy bien lo que le es cercano y lo rechaza, o aprende a conocerlo a medida que al distanciarse tiene una idea mucho más clara de lo que deja atrás. El que escapa conoce por tanto muy bien de que huye, y a medida que se aleja, o bien rescata de lo que deja atrás lo valioso que contiene o bien se afirma en su rechazo.

La figura del exiliado puede ayudarnos mucho a ejemplificar esta idea, nadie diría que alguien que teme un lugar determinado lo haga de una manera irreflexiva, al contrario, si decide escapar de él es porque le teme o rechaza y al hacerlo decide distanciarse. El arte por tanto del que se dice que todo dentro de él es político, parece entonces haber desechado la incoherencia como método, aquello que los griegos denominaran como manike, como arte del delirio. Una obra sin embargo puede delirar, puede escapar muy lejos de lo político que debiera definirla, sin dejar de manifestar a medida que crece la distancia, la naturaleza hostil o cruda de la circunstancia de la que huye.

El escapismo y sus medios

En mi obra la idea del escape siempre motivó gran parte de mi trabajo. Lo hizo desde el mismo momento en que concebí al arte como proyecto de vida. Al pintar pensaba que me dirigía a un sitio, tenía leves ideas de cómo debía de ser ese punto al cual llegar, decía, de seguro será figurativo pero sin dejar de ser abstracto. Decía también, de seguro será diverso en temas a la vez que se vea conectado a través de una misma preocupación o un mismo problema del arte. No sabía cómo llegar a donde me proponía, pero si como tenía que ser el lugar al que quería llegar. Por otro lado conocía aún mejor de lo que debía deshacerme para llegar a ese punto. Del mismo modo que el asesino en una noche lluviosa sabe que debe

quitarse el lodo de sus botas para no ser descubierto. Del mismo modo, sentía yo que debía deshacerme de mucho de lo que llevaba, ya que esto solo reduciría la lectura que sobre las obras pudiera hacerse, al reducir de ante mano mi disposición hacia el mundo. Entonces con el tiempo empecé a concebir la pintura como un medio por el cual deshacerse de cosas y sentirse más liviano, pienso de este modo la pintura y el arte como una forma de acelerar el proceso de evolución espiritual, adoptando y desechando ideas, gustos y tendencias mucho más rápido de lo que lo haríamos en una vida sin arte.

La pintura me ofrecía un espacio de plenas posibilidades de representación, posibilidades que empiezan a cerrarse tan pronto se lanza sobre la tela alguien demasiado cargado de cosas, creencias, preconceptos, ideas claras o inconscientes. Pensé que si bien la pintura como vía de escape era una ventana abierta de par en par, lo difícil antes que nada era decidir atravesarla. Lo primero era dejar de pensar en lo negativo que pudiera haber detrás de esa ventana, no pensar en si es mejor permanecer como se está, y no ver en ningún momento la posibilidad del escape como algo innecesario. En pocas palabras en un inicio sentí como barreras frente a la pintura, el no poder desligar una oportunidad de sus posibles consecuencias, y el no poder dejar atrás todo lo que quisiera, teniendo que cargar con mucho, al llevarme a mí mismo como lastre.

Lo más cercano que podemos llegar a pensar la existencia del plano de la imaginación pura, es como posibilidad dentro de los medios, y como dinámica dentro del que busque el delirio. Los medios por tanto posibilitan e inducen a la idea del escape, estos de hecho como en el caso del internet casi que a modo de inducción llevan a quien lo utiliza de manera natural por este camino. El problema surge entonces tan pronto alguien sujeto a múltiples determinaciones intenta navegar por la vía de los medios, en la que considero que

se falla al llegar siempre a puntos comunes, al dar con lo que se buscaba, o al confirmar de manera más o menos forzada lo que se quería dar por sentado desde un inicio.

Las referencias que más han marcado mi aproximación a la imagen las he encontrado en el trabajo de Henry Darger y Paula Rego. En ambos creo encontrar manifestaciones de la naturaleza que deseo depositar en mis piezas. Ambos crean su realidad al pasar por filtros lo que por el mundo, su historia y su vida les fue dado, en estos su realidad se enriquece y distorsiona, dejando a su obra como testimonio de la metamorfosis de su realidad. Sin embargo, como no podría ser de otra manera, su trabajo es distinto en tanto que el filtro que su realidad atraviesa también lo es. De Darger diré que lee su realidad a través del filtro de la fantasía, mientras que Paula Rego lo hace a través del de la añoranza. En mi investigación me interesé tanto por los autores como por las estrategias que emplean, en tanto estas les ayudan a presentar la realidad de una manera distinta.

Ya dije que para mí Paula Rego lee su realidad esencialmente como añoranza, lo digo porque la reflexión misma de su obra esta esencialmente en el pasado. La añoranza por tanto es el ejercicio de traer al presente imágenes de lo vivido. La añoranza dista de la memoria ya que esta última aspira a ser genuina, a rescatar lo auténtico, en cambio que la añoranza incluye también el tiempo que separa el momento en el que se recuerda del momento recordado, por tanto da por sentado que esa imagen no se puede rescatar sin distorsión. Esta idea es clave dentro del oficio del escapista, el que escapa en búsqueda de la imaginación tiene dos opciones de hacia dónde dirigirse, o bien puede optar por un lugar conocido, o bien puede ir hacia un lugar que no conoce pero que supone existente. En mi obra, cuando surgen imágenes que refieren a un estado natural, bosques y demás, intento seguir el camino que define a la añoranza y que creo define el arte de Rego. Esto es, ir

hacia el pasado en búsqueda de lo que creemos tiempos mejores y que rescatamos desde una perspectiva menos ingenua, como eventos no del todo puros, inocentes o gratuitos.

Me gusta pensar en las obras de Rego como en expresiones sintomatológicas, no quieren denunciar algo en concreto, pero muestran lo que eso concreto produce al evidenciar las cicatrices que deja. En mi caso lo concreto es de lo que esencialmente quiero escapar, esto puede tener otros nombres, lo inmediato, lo demandante, lo urgente, sin embargo al igual que rego deseo manifestarlo y denunciarlo de manera indirecta. Dejando pistas a manera de migajas de pan pretendo que al escapar y al hacer las distancias más grandes entre lo que soy yo y de lo que me alejo, más manifieste el deseo de estar lejos la naturaleza del lugar del que se huye. Para este propósito sé que el que escapa debe necesariamente ser seguido por alguien, en este punto entra el espectador de la obra. Éste al primer vistazo de las piezas deberá preguntarse ante todo que pasa, que quiere decir la obra. Deberá el espectador asumir el papel de detective y seguir las pistas, para que hilando un elemento con otro dentro del cuadro, o un cuadro con otro, comience a sospechar de lo que la obra en general trata, es decir, manifestar mediante el deseo de escapar, la realidad y naturaleza de lo que se huye.

Por otro lado el método de Henry Darger -si es que hay método alguno- es distinto, él no va hacia un pasado mediante la añoranza, el recurre en cambio a la fantasía. La fantasía a diferencia de la añoranza no se produce al distorsionar escenas de la memoria, si no al concebir escenas nuevas, con una realidad, tiempos, espacios y circunstancias propias. La fantasía sirve para concebir lugares, personajes, acciones e historias. Estas sin embargo se nutren del tiempo al igual que la añoranza, solo que se una forma distinta, la fantasía sitúa

en futuros lejanos, cercanos, pasados remotos, mundos paralelos o alejados de nuestra misma línea de tiempo, el desarrollo de su narrativa.

En el caso de Darger es latente la forma en la que crea casi de forma ex nihilo, lugares personajes y escenas. Su mundo se define esencialmente por una guerra en la que un grupo de chicas, “las vivían girls”, luchan contra un ejército de tipo esclavista cercano a lo que en la historia fue el ejército confederado norteamericano. Las chicas luchan, sufren y mueren, muchas veces de manera horrible y similar a los tormentos de los mártires del cristianismo. En Henry Darger tanto como en el arte al que generalmente se le asocia, el art brut, hay mucho de lo que identifico como el escape. En las obras de estos artistas se nota claramente como estas no representan casi nunca lo más inmediato del autor, a la vez que manifiestan aspectos muy profundos de la psicología, vida y temores de estos. En otras palabras, estas obras tienen la capacidad de manifestar a la vez lo que se quiere ser, y a la vez lo que se es en verdad.

De un modo similar a lo anterior, el escape concebido como movimiento entre lo imaginario y lo concreto manifiesta en el deseo por huir hacia el delirio, la naturaleza de las cosas que del mundo no le gustan o le aterrorizan. Los movimientos que puede describir el escapista se parecen en este sentido a la figura retórica de la antífrasis, es decir, cuando una idea se manifiesta al trabajar su contrario. Del mismo modo, y al pensar esta cualidad retórica como algo inevitable dentro del escape, el escapista no puede entregarse al influjo de lo imaginario o de lo concreto, sin resaltar a la vez el ámbito opuesto. Circunstancia que a la vez me permite juzgar como inexistente la naturaleza completa de estos planos.

En los siguientes capítulos, me propongo trabajar las ideas de espacio, representación y narración, en sus posibles relaciones. Al confrontarlas entre sí como materias conceptuales que apoyan mi trabajo, establezco estrategias que median mi experiencia creativa. Estas estrategias las describo como formas rituales de abordar la creación plástica, buscando cargar de sentido la mayoría del tiempo posible de la creación artística, como así mismo, el espacio, los movimientos, ideas, y el largo etcétera de sensaciones, órganos y materias que en la creación plástica se implican.

Espacio y Representación

En mi trabajo tuve muy en cuenta la importancia entre la relación espacio - representación. La consecuencia más evidente de esta fórmula se puede observar en algunos de los formatos que decidí realizar en el trabajo de grado. El hecho que muchos de los cuadros tengan formatos importantes, se debe en parte a que por obra del azar siempre dispuse de lugares bastantes amplios, crecí por tanto a la medida en que mi espacio me lo disponía. La relación entre espacio y representación contiene sin embargo multitud de otro tipo de manifestaciones, llegando a determinar incluso el temperamento mismo de mi actividad creativa.

El espacio, ya sea una tranquila habitación pequeña o una convulsa zona de protesta social, permiten intuir mucho del carácter del que lo habita. Por ejemplo, tenderíamos a pensar que el hombre que habita en la tranquila habitación no se sentiría tentado a estar dentro de la zona convulsa, y que tal vez de encontrarse en ella por accidente sentiría algo de temor. Del mismo modo podríamos decir del agitador, que su temperamento de seguro no estaría del todo cómodo en una habitación tranquila, su interés no descansa de manera tan fácil y ante espacios cerrados o tranquilos desespera o siente frustración. Nos enfrentamos en este punto a un problema interesante, ¿Es el espacio el que determina el temperamento del que lo habita, o es este último quien determina el espacio según sus propios gustos? Gracias a mi trabajo creo en una mutua relación entre estas dos fuerzas, una mutua determinación entre estas dos formas de pensar el espacio que ocupamos.

El espacio tiene una relación directa con la forma en la que se representa, a la vez que la representación crea abstracciones en las cuales configuramos el espacio. *“La física ha*

*demostrado también de manera contundente que la realidad es visible y no visible, y que la aproximación a lo esencial de la naturaleza se logra mejor por medio de modelos matemáticos, símbolos ajenos a semejanza alguna con las apariencias inmediatas”.*⁶ Los orígenes de las formas geométricas por ejemplo juegan con la idea según la cual dios no conoce ni ángulos ni líneas rectas, lo que deja el lado de lo geométrico dentro del orden de lo puramente humano. Para muchos cuando el hombre primitivo vio en las cuevas un lugar para protegerse no imaginó jamás que un espacio en el que no podría ver, propiciaría la invención o descubrimiento del orden de lo geométrico. En las cuevas, al no poder ver del mismo modo que lo hacia abajo el sol, la vista del hombre empieza a descomponer su espacio en formas mucho más sencillas, formas que le permitan concebir de manera abstracta la forma de habitar su espacio de un modo mucho mejor. Se piensa que al atravesar por una reducción de ciertos estímulos perceptuales otras sensaciones tienden a reemplazar las faltantes o a agudizarse; sin embargo lo fantástico del caso descrito es que no es el sentido, es decir el medio, si no la percepción misma la que se altera. Igual como lo mencionaba antes se discute a un si este hallazgo supone una invención o un descubrimiento, ya que es innegable ahora como lo geométrico reside también dentro del orden de la naturaleza, podría ser este ejemplo el descubrimiento del orden natural por parte de la percepción humana, sin embargo no se puede negar como el espacio cataliza e induce descubrimientos de este tipo.

El espacio determina en el ejemplo anterior la forma en la que representamos la concepción y percepción del espacio mismo, al tiempo que detona en el hombre especulaciones de tipo abstracto a través de la intuición. De este modo entiendo el problema de la representación

⁶ GUTIERREZ GOMEZ, ALBA CECILIA, *El artista frente al mundo, La mimesis en las artes plásticas*. Editorial universidad de Antioquia. Pág. 142

como la forma en la que, incluso sin productos u objetos, nos construimos la forma misma en la que experimentamos nuestro mundo. La representación por tanto no la entiendo como una cualidad del arte, si no como una de las formas en la que hemos ritualizado nuestra forma de estar y ser en el mundo.

Aquí entra el valor central que quiero trabajar en este capítulo, ya que si bien éste se centra en la relación entre espacio y representación, esta fórmula estaría incompleta sin aspectos comunes de unión que les dieran sentido. La ritualidad por tanto debiera ser en realidad el tema de esta parte del texto, ya que es el elemento que yo sitúo en medio de las esferas que dan título al capítulo y tensión a la relación, espacio-representación.

Sin ánimo de emular la famosa pretensión con la que Schopenhauer anunciara, en el prólogo a su “mundo como voluntad y representación”, la mayor síntesis de pensamiento de toda la historia de la filosofía⁷, pero sin restar importancia a uno de los mayores hallazgos dentro de mi trabajo pictórico, intentaré exponer mi idea acerca de la ritualidad. Hago la comparación ya que el descubrimiento de la ritualidad como estrategia creativa, ha influido mi obra de modo igual al que lo hiciera el ya mencionado autor alemán, en el ámbito de mi vida.

Cuando las culturas europeas, especialmente los portugueses, llegaron al Japón compartiendo con estos algunas de sus ventajas tecnológicas y religión; los japoneses tras aceptar de entrada las ventajas tecnológicas de los europeos, no concibieron jamás a esta cultura como superior a la suya. Ellos en cambio los degradaron a la categoría de barbaros

⁷ “Opino que ese pensamiento es lo que durante largo tiempo se ha buscado bajo el nombre de filosofía y que, precisamente por ello, los sabios de la historia consideran tan imposible de descubrir como la piedra filosofal”. SCHOPENHAUER, ARTHUR. *El mundo como Voluntad y Representación I*. Editorial Trotta. Traducción de Pilar López de Santa María. Pág. 24

debido a la poca cultura que demostraban en las cosas cotidianas más comunes. La cultura japonesa en cambio, a diferencia de la europea, había creado un complejo entramado de ritos que regulaban cada aspecto de la vida, de cada individuo sin importar su estrato u oficio. Esta idea sin embargo puede causar controversia pensada desde la perspectiva de una cultura que elogie ante todo la idea de la libertad individual. Serian pocos los que dentro de una sociedad actual, esperanzados en la promesa que de su felicidad ha hecho el actual mercado, se resignaran a dejar de lado su individualidad como principio sine qua non, lograr un estado de gran comodidad, aunque de relativa felicidad.

El tiempo aparece en este punto como un factor de importancia, de él dice el mercado al que antes me refería que ante todo es oro. El tiempo sin embargo, como nos lo advierte Seneca, no debiera ser la preocupación de nuestras vidas, ya que si hay algo opuesto a la vida no es la muerte sino el tiempo. Seneca opone por tanto la vida al tiempo, o por lo menos a la parte que de éste destinamos a lo urgente o superfluo, yo en cambio, a pesar de mantener dicha distinción, diferenciaría a uno y otro opuesto como extremos dentro una línea en la que la vida es el tiempo completamente cargado de sentido, mientras que el mero tiempo, en la esquina opuesta, carece de esta carga. La ritualidad y la vida se unen en este punto, ya que es la primera una herramienta para cargar de sentido a la segunda, la ritualidad aleja a la vida del mero tiempo, del mismo modo que la ritualidad en el Japón rescataba la cultura alejándola de la barbarie.

Ritualizar la forma en la que nos relacionamos con el espacio, a veces priorizando las características de este, u otras imponiéndole una dinámica propia, permite cargar de sentido cada aspecto y momento de la vida. La ritualidad, que no es más que una forma compuesta y estructurada de relación con el espacio, ha de funcionar a manera de filtro en la que al

atravesarlo el tiempo, quede entre sus redes la mayor cantidad de vida posible. La monotonía en la que muchas veces incluso la creación artística termina cayendo, creo podría reducirse mucho con este tipo de estrategia. El artista sin embargo termina definiendo de manera casi que inconsciente y natural una ritualidad muy propia con su medio de expresión, sin embargo, el ser consciente de la importancia de este proyecto como modo de convertir su propia vida en un medio de expresión artística, sino en una obra en sí misma, me parece que si necesita un grado de interiorización muy alto en el que la ritualidad puede ayudar. La ritualidad permite de este modo llevar el oficio, en tanto modo hacer, al arte; y el arte, en tanto forma ritualizada y consiente de habitar el mundo, a la vida.

Para esto sin embargo hay que encontrar el punto en el que la ritualidad, definida en los términos que antes lo hice, difiere de la monotonía o del mero tiempo, ya que si pensamos en el rito como un acto que aunque especial, se desarrolla de manera cíclica y periódica, es decir, repetitiva, pues aparentemente no distaría mucho de su opuesto. La ritualidad sin embargo es esencialmente distinta del desmejoramiento del tiempo, ya que no es una forma letárgica de habitar el espacio, su naturaleza en cambio es dinámica, naturaleza que sin prometer cambios constantes si los precipita al invitar constantemente en movimiento.

Otro problema al querer proponer la ritualidad como método favorable a la creación artística, es la idea del cansancio, consecuencia que aparece inevitable al decir de la ritualidad que es movimiento constante. Este tipo de dinámica como ya lo ha demostrado la psiquiatría al estudiar la neurosis, muchas veces desemboca en manifestaciones nocivas que para prevenirse necesitan del descanso, de experimentar la pérdida del tiempo, o experimentar de una manera más o menos periódica la pérdida de la individuación. Esta idea sería un problema de no ser el rito una actividad principalmente catártica, en este punto

no se tiene que pensar en la ritualidad trayendo a la mente un montón de reglas sobre etiqueta y protocolo, sino más bien pensando en una especie de danza que incluso minuciosamente coreografiada, excite la idea de la libertad.

La ritualidad debe ante todo representar las aspiraciones y obsesiones de las subjetividades, es decir, las estrategias y modos de interacción con el entorno deben surgir del individuo mismo. Es curioso como un niño puede reaccionar de mala manera a que se le pretenda enseñar clarinete, mientras que un adulto obsesionado por haber empezado tarde dentro de la música, lleva su obsesión hasta el punto de definir su vida por entero en torno de esa actividad, sin eliminar jamás de su mente el dolor que le causa el sentir que su tiempo se agota, o que desde el principio era poco. En ambos ejemplos notamos como la ritualidad al ser impuesta y entendida como norma puede motivar el rechazo en alguien al que mucho podría enriquecer esta estrategia. Distinto es el caso en el que el artista estructura su cotidianidad creativa como un espacio absolutamente grato, un espacio que reduzca al mínimo las ocasiones en que las dudas o temores devengan en inactividad. El crear cada vez una mejor forma de interactuar con el espacio y el mundo, es el objetivo en el que puede ayudar la ritualidad, como forma de rescatar lo que del mundo nos oculta lo monótono o lo presuntamente conocido.

Antes de empezar mi trabajo pensé que quizá este terminaría con imágenes pictóricas que similares al trabajo de Henri Darger, respondieran a una estructura narrativa definida, lugares, historias y personajes unidos a través de una misma línea de sucesos. Al no lograrlo sin embargo no pensé que no hubiera hecho de mi trabajo lo que este debiera ser, ya que en torno del trabajo pictórico mismo logre crear un modo ritualizado de abordar las imágenes, método creativo que considero un hallazgo más valioso que lograr definir una

narrativa más o menos coherente a la que las imágenes puedan remitir, y que igual es una alternativa que me gustaría explorar en lo sucesivo.

Deseo ahora trabajar la forma concreta de ritualidad que me ha permitido llegar a concebir y realizar mi obra. Decía en el capítulo anterior como la figura del escapista, describía una serie de movimientos entre dos esferas inexistentes hacia las cuales ir, lo imaginario y lo concreto. Ahora bien esos movimientos son los que en este capítulo llamo ritualidad, en concreto la que surge entre las esferas del espacio y la representación. La forma de ritualidad que media en la relación descrita, la planteo tras identificar la inercia como una fuerza dentro de la creación artística, y a la ritualidad necesaria para combatir esta fuerza como mi método.

La inercia está definida dentro del campo de la física como una tendencia que experimentan los cuerpos a permanecer en un estado de movimiento o reposo constantes, a pesar de que su definición es simple, lo es aún más entender la forma en la que esta ley se manifiesta. Al arrancar un coche todos hemos sentido una resistencia que nos impulsa hacia atrás, ya que nuestro cuerpo al haber estado quieto intenta recuperar este estado. Del mismo modo si ese mismo coche se detiene abruptamente experimentamos una fuerza que nos impulsa hacia adelante, ya que nuestro cuerpo al estarse moviendo intenta conservar este impulso. Esta idea llevada al plano de la creación artística la encuentro en el momento en el que lejos de encontrar la disposición adecuada para su oficio, el artista divaga entre mil y una preocupaciones sin lograr encontrar nada parecido al clásico impulso creador incontenible. Al haber experimentado constantemente esta situación, no puedo hablar de mi trabajo como si mi disposición creativa fuera constante e inalterable, mi desarrollo en cambio ha sido

mucho más penoso, ya que aunque he logrado desarrollar una disciplina notable, me veo cumpliendo muchas veces mi oficio como si de un compromiso se tratara.

Alejado del raptó genial de la inspiración acaba uno pensando en la creación como una obligación, algo que como tal a veces uno no desea cumplir y que a veces termina por evitar, sintiendo aún más inquietud al dejar de hacer lo que debería estar haciendo, como si de una especie de traición al arte se tratara. Termina uno desmeritando la instancia en la que alejado del espacio del arte siente perder el tiempo, y se extraña el oficio incluso cuando se hace de una manera resignada. Es esta sintomatología algo que anuncio desde mi experiencia propia del arte, y que como tal creo existente en cada artista en mayor o menor grado dependiendo de su compromiso y talento. Lo anterior es el efecto propio de lo que llamo inercia en el arte, esto es, la dificultad para entrar o salir de cierto estado creativo, de contemplación o de reposo, desmeritando la instancia actual en pos de una circunstancia pasada o futura.

Mi confesión aunque un tanto dramática no representa sin embargo que mi disposición para el arte no sea en su gran mayoría de una entrega total. Las dudas representan entonces una faceta casi que inevitable y casi que universales tanto en mi vida como también, creo yo, en las vidas de la gran mayoría de artistas. Contrapongo entonces dos espacios o disposiciones creativas, uno esencialmente dinámico al que asocio a la creación artística y al pensamiento sobre el arte; su contra parte, generalmente estática la caracterizo como la esfera en la que el artista no dispone enteramente de sí mismo mientras crea o piensa, esfera en la que el arte convive con la vida común, con una desmejorada forma de estar.

La forma de vencer la inercia es expandir el rasgo del arte al de la vida, de algún modo, trabajar nuestra disposición al mundo como si de una obra se tratará. Pensar que al ritualizar a través del arte nuestra forma de estar en el mundo, empezamos a extraer más belleza y fascinación de lo que harían las mismas cosas en alguien que solo se relaciona con el mundo y la vida en pos de proyectos o aspiraciones. La disposición frente a la vida, con el arte como vanguardia y bandera y con la ritualidad como estrategia, lo enriquecerá todo de una forma mucho más compleja, original y bella, entre más cercana y constante haya sido nuestra aproximación al arte.

En ciertos parlamentos se sientan miembros ex – officio. Un científico o un erudito habrá logrado su objetivo cuando haya analizado correctamente un fenómeno; un técnico, cuando haya inventado una herramienta útil; mientras que el objetivo del artista es la creatividad misma. La creatividad es el elemento decorativo de la ciencia y la tecnología, pero es la esencia del arte. P 298⁸

⁸ TATARKIEWICZ, WLADISLAW. *Historia de seis ideas, Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Editorial Technos (traducción de Francisco Rodríguez Martín).

Narración y Espacio

*Por lo dicho se ve cuantos caminos tiene la poesía para dirigirse a la imaginación, como que no está limitada a solo la naturaleza, sino que crea mundos nuevos, nos muestra personas que no se hallan en parte alguna, y aun representa las facultades del alma con sus virtudes y vicios, en forma y carácter sensibles.*⁹

En mi trabajo quise experimentar las posibilidades narrativas de la imagen pictórica, esto me llevó a alejar los elementos plasmados de la forma de representación naturalista, optando mucho más por la creación de espacios distintos, espacios con una naturaleza propia justificada por la realidad interna de la obra. A la vez especulaba sobre la forma en que el espacio funciona como catalizador de narrativas, el entorno en relación al espacio de la tela puede nutrir las escenas plasmadas de impresiones que del mundo nos llegan, bien individuales o bien relacionadas entre sí, a forma de narraciones. Piénsese de este modo por ejemplo como en las nieves, al encontrar formas que asemejen elementos y al poner estos en relación, podemos extraer elementos sobre los cuales construir relatos de lo que al inicio no fue más que una impresión. De esto nos puede enseñar sobre todo el hombre del pasado, para él los fenómenos naturales como las lluvias, los eclipses, etc., no ocurría sin toda una trama de razones que estaban detrás de lo que percibimos.

En mi trabajo me interesó también el tema de la imaginación o lo ficticio en relación a lo verdadero y al mundo. “¿Si el arte significa presentar la verdad, entonces como se logra este objetivo? La mayoría de los antiguos creían que lo que hay que hacer es [[imitar]] simplemente la realidad. Sin embargo, esto no resulta evidente; podía enseñarse también,

⁹ ADDISON, JOSEPH. *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*. Editorial Visor 1991. Compilación de tonia raquejo Pág. 201-202

como hizo Filostrato, que la imaginación tiene más posibilidades que la imitación. [[Es más sabia que la imitación]], escribe, [[por que no se limita a lo que ve]].¹⁰

Trabajé en mi experiencia creativa dos formas contrastadas de concebir el espacio, una que lo ve como algo a ser llenado, algo que existe para que algo más lo ocupe. La otra concepción es la del espacio vacío, algo necesario para un clima reflexivo que se da plena satisfacción a si mismo sin necesidad de contener algo. En nuestro caso particular, por ejemplo, como latinoamericanos, no sería del todo erróneo situarnos, al menos culturalmente, dentro de los que buscamos la plenitud, es decir la idea de lo completo, de lo lleno. De ahí que el arte barroco sea una de las expresiones más representativas de la arquitectura, la música y la cotidianidad latinoamericana. Por otro lado la otra idea, la del vacío, nos sitúa dentro de una concepción orientalista en la que la que lo recargado o lleno, termina restando significado a las cosas en vez de otorgárselo. En mi trabajo pictórico intenté dar cabida a ambas formas de concebir el espacio, la concepción barroca quizá sea casi que exclusiva dentro de los aspectos compositivos de la obra, sin embargo la concepción orientalista determino gran parte de mi relación con el espacio por fuera de la obra, con el taller y el mundo.

Me gusta pensar a menudo en la forma en que los espacios determinan narraciones, desde mi experiencia recomendaría que el espacio del que se buscan extraer esas historias esté vacío, mientras que el plano en el que condensar narraciones se llene todo lo compulsivamente que se pueda. Es conocida la forma en la que Andrés Bello impulsaba a los escritores de su generación a abandonar las narraciones de temática europea, ya que

¹⁰ TATARKIEWICZ, WLADISLAW. *Historia de seis ideas, Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Editorial Techos (traducción de Francisco Rodríguez Martín). Pág. 338

para él ante los nuevos escritores latinoamericanos estaba todo un continente por conquistar, o más bien por hacer propio, un continente que estaba vacío al menos de relatos, habían múltiples climas, terrenos y gentes sin narraciones que los significaran. Esta idea, a pesar de ser cuestionable desde el punto de vista de que América jamás fue una hoja en blanco sin nada escrito, no deja de tener cierta belleza. Para Bello la conquista de un espacio no está completa hasta que no se lo reinventa, hasta que ese lugar no se pueda leer con base en un relato que lo cargue de significado, no puede ser considerado como propio.

Existen sin embargo en la forma de la relacionarse con el espacio, efectos secundarios. Por ejemplo, es curioso como el llamado de Bello a la literatura, que terminó generando en América el movimiento de las novelas de la tierra, genere a su vez el sentimiento de hastío que algunos de los escritores del boom desarrollaron ante este tipo de novelas y la idea de espacio y lugar al que éstas referían. Aparece por tanto la necesidad de buscar nuevos espacios en los cuales imaginar, aparece en lugar del campo la ciudad, pero la ciudad fragmentada, descompartmentada, ya no la ciudad de la modernidad, la producción y las clases, si no la ciudad como lugar a recorrerse.

Aparece aquí la idea del hastío, efecto que se produce en el momento mismo en el que se tiene la percepción de la plenitud de un espacio. Al contrario, un espacio vacío no se rechaza de entrada ya que primero debe ser trabajado, construido, llamado propio y desacralizado como forma de someter sus límites a prueba. El imperio inglés, al completar el mapa del mundo y considerarlo como suyo, rebatía la creencia de que en algún punto existieran seres fantásticos, monstruos, portentos y hombres de naturaleza y apariencia sumamente rara. El imperio crea en su esfuerzo la circunstancia perfecta para ampliar la esfera de lo fantástico a través de libros en los que se crean mundos exóticos por fuera de la

realidad objetiva de los mapas. Surge entonces el reino de nunca jamás, el mundo de Narnia, o los viajes de Gullibert, surge la necesidad de imaginar lugares que contengan la fantasía que antes se pensaba que lo desconocido escondía. Lo anterior lo leo en relación a la idea de hastío que lo lleno o completo tiende a desarrollar en el que lo contempla, como también lo veo en relación a la tendencia a expandir los límites de lo que se siente resuelto o desentrañado

En mi pintura intentaba hacer uso de este tipo de estrategia, el llenar compulsivamente el espacio pictórico era para mí una forma de intentar llegar a los límites en los que algo se nota lleno y completo, para ver si después es posible expandir algo más esos mismos límites, o desechar la escena al notarla terminada, completa o cerrada

Decía antes que en mi trabajo intentaba contrastar dos formas de concebir el espacio, la primera de ellas, la de la plenitud, en relación a la naturaleza interna de mi obra pictórica creo ya haberla desarrollado. Sin embargo al concebir la pintura como una actividad de espacios superpuestos, el de la tela y el del autor y su entorno, es necesario caracterizar el segundo de estos, definido principalmente por el vacío.

La forma de concebir el espacio desde el vacío y que incluye en mi caso la relación con el ámbito inmediato por fuera de la obra, se apoya en dejar el espacio en el que las piezas se realizan todo lo vacío que se pueda, esto como forma de desarrollar una mejor forma de relacionarse con el espacio. Éste al estar vacío, logra crear un lugar en el que nuestro interés puede separarlo de los fines utilitarios que los objetos que lo ocupan le imponen, desencadenando muchas otras formas de desenvolvernos en un lugar.

Los objetos demandan siempre de nosotros cierto uso, por ejemplo, si en una habitación solo encontráramos una silla y a la vez debiéramos permanecer en este lugar, probablemente nos sentaríamos en ella, ocupando de manera invariable el espacio en la forma y postura a la que la silla nos obliga. Otras cosas pasarían sin embargo de no encontrar en dicha habitación objeto alguno. Al imaginarlo vacío no se nos revela de entrada la forma de estar dentro de él, ya que muchas otras formas de estar se hacen posibles. Incluso si pensamos en el sentarse, descartando otras formas de ocupar ese espacio, no imaginamos de forma fácil el modo en el que alguien lo haría, ya que no hay algo que determine nuestra postura. La idea central es que la ritualidad sobre un espacio creativo no se determine en el choque con objetos que limiten las posibilidades de desenvolverse de un modo personal o distinto, al empezar a relacionarnos con el espacio únicamente a través del uso que los objetos demandan. En este punto se hace necesario también esclarecer la forma en la que los objetos son distintos de los materiales, estos segundos no demandan al igual que los objetos un uso determinado, ya que no tienen una forma que configure una utilidad específica, y si al contrario la posibilidad de adoptar múltiples usos.

De este modo el espacio vacío sugiere progresivamente desde sus detalles un hilo conductor que la mente sigue desembocando casi siempre en una forma ritualizada de estar dentro de él. En mi caso particular esta relación distinta con el espacio la uso como forma de extraer historias del lugar mismo. Aclaro sin embargo que al referirme al espacio como detonante de narrativas, estas están pensadas en tanto imágenes y no tanto en términos de la literatura, ya que esta última puede tener otras o más formas de construir historias. Desde mi experiencia este tipo de estrategia basada en la ritualización del espacio como aliciente a

la imaginación me fue útil, ya que antes mi ojo intentaba intuir historias dentro del plano pictórico, espacio indeterminado que como tal aturde a quien queriendo encontrar en el algo, lo encuentra todo. Algo distinto me pasaba con los espacios físicos vacíos, al contemplar un techo o las nubes por ejemplo uno se encuentra con pistas, la imaginación no se aturde, empieza a divagar haciendo que detalles insignificantes empiecen a crecer en importancia, transformándose finalmente en posibles personajes, espacios y acciones en los que componer una escena.

Las dos formas de concebir el espacio que intentaba trabajar dentro de mi experiencia creativa, se materializan en la forma en la que lo narrativo, extraído del espacio inmediato vacío del autor gracias a la intuición, crea escenas recargadas de múltiples interpretaciones dentro del plano pictórico. Esta cualidad narrativa, que la historia responda más a una suerte de intuición que a una estructura preestablecida, centra a su vez otro problema en torno de lo verdadero. Dije antes que mi forma de representación pictórica la pensaba de manera deliberada como forma de indeterminar lo que en el cuadro se representaba, por lo que podríamos decir que lo pintado es falso. Del mismo modo sostengo que la ritualidad que manejo en el espacio de creación la soporto con base en la intuición; por lo que a la creencia de que las obras manifiestan aspectos verdaderos propios de otro plano, o en su defecto solo de la psicología del autor; también tendría que dársele algún lugar. Sin embargo al ser el problema de lo verdadero en relación a la intuición algo ampliamente tratado por grandes intelectuales a lo largo de mucho tiempo sin respuesta definitiva alguna, mi objetivo sobre esto no es lanzar hipótesis, y al plantearlo solo lo hago como una inquietud suelta.

Representación y Narración

En este capítulo antes que nada se hace necesario diferenciar, entre por un lado, la relación entre narración y representación, en cuyo punto medio como unión puede encontrarse la ilustración; por otro lado propongo la relación entre representación y narración como punto intermedio en el cual puede situarse la especulación. La diferencia entre estos dos tipos de relaciones en las cuales las partes son las mismas, no es más que la importancia y fase previa del primer elemento en mención por sobre el segundo. En mi trabajo intenté trabajar ambas relaciones como forma de ampliar la indagación sobre lo narrativo, sin embargo tras empezar por la primera de estas, la ilustrativa, y no lograr todo lo que quería, terminé adoptando más la segunda. Esta se basaba en proponer una imagen priorizando las necesidades de lo pictórico por encima de lo literario, después de hecha la imagen debería suscitar a través de la especulación de quien la observa, muchas posibles historias a la que la imagen pueda remitir. Por el contrario la primera de estas relaciones, caracterizada por la ilustración, se realizaba a través de proponer primero una narrativa como sustento de la imagen, y después realizar la obra apoyándose en la guía de lo literario. Como decía antes mi objetivo inicial fue valerme de ambas estrategias a la hora de realizar las obras pictóricas, y a pesar de conseguir este cierto grado, acepto que la segunda de estas estrategias tuvo mayor desarrollo que la primera.

La importancia de proponer la unión de estas dos estrategias narrativas a la hora de proponer la imagen, la resalto al igual que el pecador que aceptando su incompleta ilegitimidad para lanzar una piedra decide lanzarla de todos modos. En mi caso al no lograr dentro de mi trabajo plástico el desarrollo paralelo y continuado de ambos ejercicios narrativos se nota un desequilibrio en favor de la representación y en detrimento de la

narración. Ya había mencionado en el primer capítulo la relevancia que el trabajo de Henry Darger tenía para mí. En su trabajo Darger propone a la par de las imágenes, una secuencia narrativa de cierta claridad, cualidad de la que intenté cargar a mi trabajo pero que no logré del todo. Puede que esto se deba a una tendencia desde mi parte mucho más dedicada a cuestiones de forma que de fondo, literariamente hablando, o puede que mi trabajo aun necesite más tiempo para lograr un corpus narrativo del cual valerse, siendo mi trabajo de grado un atisbo de lo que espero sea más adelante.

Cero por tanto que en mis pinturas hay un cierto desequilibrio del plano de la representación por sobre el de la narración, dando como resultado imágenes similares en términos de forma pero con circunstancias internas algo distintas. En este punto me interesa abordar lo que queda del resto del capítulo ejemplificando las posibles lecturas y relaciones que pueden proponerse a modo de especulación sobre lo representado en los cuadros; como también hablar sobre los aspectos formales de la obra que pueden propiciar estas lecturas.

Una posible temática

“De esta forma, el alejamiento de una práctica mimética tradicional que va perdiendo confianza en sus propias posibilidades se ve rebasada por una realidad percibida como irrepresentable, y de este modo surgen modos alternativos de realismo.”¹¹

La violencia es a menudo una de las características sobre las que más se especula dentro de mis cuadros, desde mi perspectiva, y a pesar de no considerar este elemento como concepto agrupador de las piezas, tampoco puedo juzgar este juicio como equivocado, especialmente frente a lo evidente de este factor en los cuadros. Sin embargo como dije antes no debe ser

¹¹ TOMÁS CÁMARA, DULCINEA *“Una poética de la violencia. La práctica discursiva en contextos de conflicto extremo en la literatura africana contemporánea.* (1980 – 2010). Universidad de Alicante (2014). Pág. 194

éste concepto entendido como elemento temático en los cuadros, ya que de estar presente solo lo hace como manifestación de lo concreto que impone peso y lastra el ejercicio de la imaginación. Mi trabajo como puesta a prueba de la posible existencia de un plano de imaginación pura, desligado de la influencia de lo inmediato, lo urgente, lo demandante, es decir de lo concreto; es a la vez la manifestación del fracaso de mi objetivo ya que justamente la violencia aparece como un elemento que de manera latente nos llega del plano de lo concreto y lo inmediato. De este modo es mucho más fácil pensar la casi devoción que el arte colombiano muestra ante temáticas truculentas. Ya que si como colombianos no podemos ausentar la presencia de la violencia como centro de una retórica artística por más imaginarios que queramos ser, entonces por fuerza debemos situar esta fascinación dentro de lo que nos es interno y característico. Alejando la lectura sobre la violencia que hace el arte colombiano de una simple estrategia exotista de mercadeo, basado en el malditismo y la marginalidad, como tendía a pensarlo antes.

En efecto la persistencia de un cierto tipo de violencia está contenida en la mayoría de los cuadros del trabajo de grado, si no en todos. Sin embargo siendo esto una consecuencia no del todo deseada, caracterizo el tipo de violencia representada en las piezas, como de todas, la que más cercana esta al principio de autoridad. Este último concepto si responde a un esfuerzo más consiente de trabajarlo en las escenas, por parecerme muchísimo más complejo que el concepto de violencia, en especial si comparamos las muchas otras formas de manifestación que la autoritario tiene sobre lo violento. De hecho, al situar el concepto de autoridad como algo más cercano a mi obra, sitúo también el concepto de violencia en un plano subordinado al primero, quedando de este modo la violencia solo como una de las tantas expresiones en las que la autoridad se manifiesta.

De este modo tenemos que la violencia y la autoridad son los elementos a los que a menudo refiere la lectura que sobre las piezas se hace, a pesar de ser solo el segundo de ellos un concepto del que conscientemente quise hacer uso. La composición de la obras es un elemento que refiere a este tipo de objetivo, la mayoría de ellas por ejemplo están construidas a modo de frontispicio, en que los elementos van ganando mayor importancia jerárquica dependiendo de qué tan arriba y que tan centrales estén ubicados. Este tipo de composición, basada en horizontales, verticales y algunos puntos de fuga, tiene mucha relación con lo que nos muestra la arquitectura religiosa. En ella todo está estructurado en término de jerarquías, estructura que según la ubicación de las figuras ayuda a fijar el orden de la lectura que debe hacerse, como también la importancia de las devociones que deben profesarse.

El arte religioso de tipo colonial es un referente que no incluí de manera tan directa como lo hecho con Rego y con Darger, pero que sin embargo ha influido mucho sobre el tipo de imágenes que propuse. El uso de herramientas narrativas como la kinesia y proxemia tan ricamente usada en la pintura de tipo religioso, da cuenta de ello en algunos de los cuadros.

Regresando al concepto de autoridad, es importante destacar este efecto como una consecuencia del fallo que antes atribuyera a la figura y acto del escapista. Decía antes que no se puede escapar de toda determinación y entrar en un ámbito de completa libertad de la imaginación, esto no siendo posible dentro del plano de la subjetividad o de la creación artística, es incluso más difícil dentro de un plano social, político o económico. Lo cierto es que lo determinante, caracterizado por lo urgente y lo demandante, puede asociarse en este punto también al concepto de autoridad. De ahí que piense ahora que la violencia que

muchos encuentran en la obra, y que yo asocio al principio de autoridad, sea la huella de la imposibilidad del escape total de lo concreto por vía de la imaginación y la ritualística.

Decía antes que es imposible escapar de un sitio del que se pertenece si uno se lleva a uno mismo como lastre, de este modo el que escapa lleva una fascinación por mucho de lo que cree detestar o rechazar del sitio del que decidió irse. Del mismo modo identifiqué en mi ejercicio de escapismo una fascinación por la forma en la que el poder se manifiesta, y no pude hacer que mi imaginación fuera demasiado lejos de circunstancias violentas que terminaran anclando la lectura de las escenas.

Lo anterior puede quedar de este modo como una suerte de conclusión, no creo posible el ejercicio completo del escape por vías de la imaginación, ya que si bien de lo concreto, urgente y demandante puede uno alejarse. No se puede en cambio decir adiós a la fascinación que mucho de lo que rechazamos o huimos nos despierta. De eso por ejemplo podrá decirnos mucho el arte y el acto mismo de ser colombiano.

El porqué de los personajes

Me interesaba a la hora de abordar los personajes, hacerlo desde cierta indeterminación, definirlos como una especie de personajes andróginos similares a lo que lo hiciera Henry Darger con sus Vivian girls. Mencionaba antes como el concepto de autoridad me había interesado durante la realización de las piezas y como lo tuve en cuenta a la hora de definir la composición y el punto de vista de las pinturas. En ese mismo esfuerzo, pero desde el plano de los personajes, intenté desarrollar igualmente en las escenas el concepto de autoridad, esto se hizo centrando las acciones que los personajes protagonizan en torno de una circunstancia dramática. Algunos de ellos a pesar de parecer semejantes en su

indeterminación y androgeidad, aparecen como enfrentados en bandos no del todo claros, esto como forma de ilustrar la constante oposición que se tiende a hacer en casi cualquier espacio entre los unos y los otros, o entre nosotros y ellos. En este punto menciono el elemento rojo que algunos de los personajes presentan como una herramienta propia de la heráldica que me ayudaba a diferenciar un posible bando de otro.

Decía mucho antes como la influencia de la obra de Henri Darger había marcado mi trabajo, esto queda especialmente claro en la forma de construir los personajes que pueblan las escenas, como también determina en algo las acciones que los personajes realizan. Mi trabajo sin embargo aún carece de muchos de los aspectos de claridad y cohesión que tiene la obra de Darger, especialmente en términos de una base literaria. Ante tal referencia por parte de mi trabajo solo queda seguir dedicando tiempo al arte y la creación, esperando que lo literario llegue o se intuya por añadidura a lo largo del tiempo.

El porqué de los lugares

Los lugares que conforman las escenas de los cuadros, están principalmente definidos por la influencia que la obra de Paula Rego tuvo en mi trabajo. Decía antes como su obra puede leerse desde la añoranza como forma de recordar, enriquecida a la vez por la distorsión del tiempo, escenas pasadas que definen mucho de lo que se es ahora. De este modo si bien la obra de Darger me ayudó a definir personajes y acciones, la obra de Rego me ayudó a definir lugares. Estos tanto en la obra de ella como en la mía, tienden a representar escenas del pasado, en este sentido, habiendo vivido toda mi vida dentro de un ambiente rural, deseaba a través de la pintura situar a los personajes dentro de lugares que dieran cuenta de una ambiente natural.

El lugar en relación con los personajes y acciones debe sin embargo justificarse más allá del simple capricho personal del autor, en este punto surge la idea del ambiente natural como un sitio que pone a prueba el principio racional del hombre en sociedad. La novela del señor de las moscas por ejemplo comienza por proponer un lugar, una isla, en la que sus personajes, un grupo de niños, empiezan poco a poco a perder el sentido de sociedad, como punto intermedio entre el hombre y la bestia. En este relato por tanto es el lugar el que impone a los personajes una nueva forma de relacionarse entre sí, basada en síntesis en el dominio del más fuerte.

La historia del libro mencionado, la obra de Paula Rego, he incluso películas como Aguirre la cólera de Dios de Herzog, me llevó a pensar la naturaleza como sitio que justificara la naturaleza dramática de las escenas representadas. Por ultimo menciono que aunque la obra de Rego y Darger influyeron sobre aspectos en concreto dentro de las escenas, esto no elimina el hecho que su mutua influencia se vea de manera más o menos equilibrada en todos los elementos de las pinturas.

Bibliografía

ADDISON, JOSEPH. *“Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator”*.

Editorial Visor 1991. Madrid, España. Compilación de tonia raquejo

DEBRAY REGIS, *“Vida y muerte de la imagen, Historia de la mirada en occidente”*.

1994 Ediciones Paidós. Barcelona. Traducción: Ramón Herváz

ARNHEIM, RUDOLF. *“Arte y percepción visual”*. 1976, Alianza Editorial, Madrid.

BERHARD, MARSHALL. *“Todo o solido se desvanece en el aire, La experiencia de la modernidad”*.1982. Editorial, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, Argentina. 1989.

WHITMAN, WALT. *“Hojas de hierba”*. Ediciones elaleph.com.

BERGSON HENRI: *“Memoria y vida Textos escogidos por Gilles Deleuze”*, Editorial Alianza, Madrid 1977, traducción de Mauro Armiño.

GUTIERREZ GOMEZ, ALBA CECILIA, *“El artista frente al mundo, La mimesis en las artes plásticas”*. Editorial universidad de Antioquia.

SCHOPENHAUER, ARTHUR. *“El mundo como Voluntad y Representación I”*. Editorial Trotta. Traducción de Pilar López de Santa María.

TATARKIEWICZ, WLADISLAW. *“Historia de seis ideas, Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, expererencia estética”*. Editorial Tecnos (traducción de Francisco Rodriguez Martin).

TOMÁS CÁMARA, DULCINEA “*Una poética de la violencia. La práctica discursiva en contextos de conflicto extremo en la literatura africana contemporánea*”. (1980 – 2010).

Universidad de Alicante (2014).

ARTEAGA AURELIO. “*Tantos tontos tópicos*”. Editor digital: Casc Epub base r1.2

GOLDING WILLIAM. “*El señor de las moscas*”. 1975 Alianza Editorial S. A. Madrid.

Traducción: Carmen Vergara

BOCCACIO GIOVANI. *El decameron*. Libros en red 2004, Amertown International S.A.