

**Habitar:
El Cuerpo
en la Geografía
de una Memoria**

• Trabajo de Grado •

Tutor

Orlando Martínez Vesga
Trabajo de grado para optar al título
de Maestro en Artes Plásticas

Universidad del Cauca
Facultad de Artes
Departamento de Artes Plásticas
Popayán
2018

**Habitar:
El Cuerpo
en la Geografía
de una Memoria**

CADEZONT

Dedicatoria

Este trabajo lo dedico:

A la memoria de María Emma Buitrago, en cuyo rostro encontré la alegría que significó hallar por fin el mapa de regreso a casa.

A Diana P. Aroca, por su apoyo incondicional y por creer en mí.

A mis hijos Camila y Josué porque son la fuerza y la luz en mi camino

Carlos Calderón Torres

Agradecimientos

Agradezco:

Al Todopoderoso, por hacer posible mi vida, mi cuerpo y mis percepciones.

Al Maestro Orlando Martínez Vesga, por sus pertinentes indicaciones y dirección en este proyecto.

A mi madre Carmen Torres porque me brindó los valores que marcan las acciones de mi vida.

A mi familia, por su continuo aliento en el transcurso de mis estudios.

A los profesores de la Facultad de Arte, quienes contribuyeron de forma decisiva al alcance de mi potencial como artista.

A todas las personas, que de una u otra manera contribuyeron al feliz término de este proyecto.

Carlos Calderón Torres

Resumen

Este documento considera el arte a partir de la sensación según Deleuze, del *Ritornello* como génesis de la expresión artística, de la puesta en escena del cuerpo como sujeto y objeto, que en su carne, como soporte de la memoria, del origen y el vivir, territorializa las experiencias por medio de la urdimbre de los puntos, que van desde el caosmos hasta la forma, metáfora foucaultiana, que transporta contenidos hasta el espectador, volviendo lo invisible en algo perceptible, por medio del fenómeno de la percepción.

Así, la fenomenología de la percepción de Merleau-Ponty y la adscripción de la corporeidad a la experiencia, como territorio, hecha por Guattari, transforman el cuerpo en memoria, en registro, en el que deviene el ser al pasar el tiempo, siendo la carne un *arte-facto*, que hace comprensibles las huellas, los pliegues, la cartografía que se expone, como arte pictórico en el retrato de Emma, o a través del dibujo de sus manos. Emma permite entonces una reflexión que se originó en las memorias de la mente de un niño que vio con asombro la realidad y que en el dibujo encontró el retorno a casa porque comparte con Berger que el arte es descubrimiento.

Palabras Claves

Cuerpo, Memoria, Percepción, Sensación, Territorio

Abstrac

This paper regards arts as a sensation according to Deleuze, from *the Refrain* as a source of artistic expression, putting the body in the scenario, as object and subject, that in its flesh, supports the memory, the heritage and the living, landmarking experiences through the weaving of points, going from the chaosmos to the shape, foucaultiana metaphor, carrying contents to the observer, becoming the invisible into something perceptible, by means of perception phenomenon.

So, Merleau-Ponty's perception phenomenology and bodily adscription to experience, as a landmark, made by Guattari, turns body into a memory, a record, in which the being comes to be with the time, being flesh an *art-fact*, that makes understandable the traits, the foldings, the cartography exposed, as pictorial art in the Emma's portrait, or by the drawing of her hands.

Then, Emma let us a reflection that begun in the memories inside a boy's mind who saw astonished the reality and who found in the drawing the return home because is sharing with Berger that art is discovery.

Keywords

Body, Landmark, Memory, Perception, Sensation

Contenido

Introducción	19
Cuerpo y Territorio	22
Retrato Emma	30
Dibujo y Pintura	38
Pintura	38
Dibujo	42
Conclusión	46
Referencias	47
Anexos	50

Lista de Anexos

Anexo A. Plano del montaje	50
Anexo B. El Retrato de Emma	51
Anexo C. El dibujo de las manos de Emma	52
Anexo D. Montaje Final salón	53
Anexo E. Bocetos de cuerpos	54
Anexo F. Bocetos de rostros	55

Lista de Figuras

Figura 1. Dibujo sobre la pared, en carbón vegetal centro histórico Popayán feb 2010	24
Figura 2. Dibujo a tinta. 70 x 100 cm	27
Figura 3. Primer retrato de Emma 120cmsx140cms óleo sobre lienzo	30
Figura 4. Desierto de la Tatacoa, Huila, Colombia	32
Figura 5. La pintura “La Violencia de Alejandro Obregón, 1962.	33
Figura 6. Fragmento de boceto de las manos de Emma	42

Introducción

Este proyecto teórico-práctico evidencia el entramado de relaciones grabadas por el tiempo en un rostro, como reflejo del propio territorio. El dibujo de las manos representa el vínculo activo transformador de la realidad en función de sus percepciones, de las huellas propias del territorio, llegando a ser una metáfora donde el cuerpo físico adopta la morfología que permite crear una cartografía del paisaje. La línea se presenta como el hilo conductor que teje caminos en una dimensión topológica semejante a la del territorio geográfico, como una solución plástica basada en los pliegues del cuerpo, usando la pintura y el dibujo, como nexos entre el cuerpo y el habitar.

El proyecto se motiva en las vivencias causadas por el choque cultural al pasar de un territorio a otro, de una forma de vivir a otra totalmente distinta. Los hechos cotidianos dejan en el rostro, en las manos, en el cuerpo, las huellas, sus memorias, aquellas que se pueden percibir en los distintos seres humanos. Un antecedente importante de este proyecto es una serie de retratos de ancianos de Suaza (Huila), realizados en el año 2015, personajes que mantienen viva la transmisión de la memoria oral de tradiciones y costumbres, como un patrimonio que se debe vivir y transmitir, como una herencia cultural. Estos retratos fueron motivados por un miedo primitivo al olvido,

ante la fragilidad y lo efímero de la memoria. Los retratos son memoria de estos pequeños cúmulos de saberes.

Así, este trabajo se nutre de la experiencia de vivir en Popayán, ciudad que habité por un lapso de tiempo, que me provocó un choque cultural debido a la diferencia entre los dos territorios, el propio y el ajeno. Este hecho me permitió pensar en la identidad, la diferencia y el otro. Los retratos que he mencionado ya tenían estos mismos elementos y el mismo hilo conductor, pero fue el retrato de Emma, mujer de 97 años de edad, el rostro de los encuentros en una tierra ajena. Ella fue la fuente principal del trabajo, quien logró conectar las percepciones físicas acerca del territorio con sensaciones de recuerdos grabados en mi mente desde la niñez, acerca del rostro de mi padre y las sensaciones de la tierra que dieron origen a mi subjetividad, que se enriqueció gracias a la diferencia. Esto despertó mi interés por ciertos elementos, que como líneas invisibles unen y forman estructuras que demuestran que somos parte de un todo, puntos de una línea que teje los órganos de un cuerpo, en interacción y afectación constante entre sí.

La pieza principal es una pintura al óleo sobre lienzo, técnica de mis afectos porque permite ir más allá de la representación

de características formales y conectar con la realidad, ser parte de un fenómeno expresivo, incorporando la percepción en ella. La pintura reafirma la concepción que “la percepción no es un mero acto de conocimiento, sino el modo originario de un sujeto corpóreo con su mundo circundante” (Merleau-Ponty, citado por Larison, 2010, p.1). En el proyecto, la fotografía funciona como un recurso necesario para partir de la expresión visual que es innegable a ella, para tener una emanación del referente, una mirada que permita reconstruir el paisaje, el territorio, desde la perspectiva no sólo de las características sino también de la percepción como sustrato de construcción de la realidad.

Este referente se utiliza para la construcción de los retratos, donde el rostro y el cuerpo reflejan el territorio. El dibujo de las manos hace presente otra forma de retrato de su cuerpo, que de alguna manera complementa la búsqueda de la identidad, la reflexión sobre la estructura de unos rasgos que han sido fotografiados, para desde ellos trabajar mi propuesta. Mi propuesta estética se relaciona con algunos referentes del campo de la filosofía, la historia del arte y la sociología. En este sentido he utilizado como marco teórico-filosófico los conceptos de Gilles Deleuze, Gerhard Richter, Georges Didi-Huberman, Merleau-Ponty, sobre la pintura y el cuerpo y su relación con el entorno,

y también me he basado en el estudio de la cartografía en las reflexiones teóricas de Fernando Moreno Sanz y Javier García-Abad. Estos autores me permiten hallar la unidad del cuerpo, el territorio, la memoria y el tiempo, los cuales están presentes en mi trabajo pictórico.

Se parte de la subjetividad del cuerpo, que es un ente dinámico, cambiante con el paso del tiempo y las experiencias que con él se viven, por lo que el sentido de esta obra es una búsqueda de cómo el cuerpo es memoria del tiempo y de la manera en que, a través del otro, de ese ser externo, mi propio cuerpo y vida encuentra sentido y se comunica. Comparto con Merleau-Ponty la visión del cuerpo como unidad universal, que, como lo afirma Foschi (2013) es “un cuerpo que percibe y es percibido, que ve y es visto, el cuerpo como posibilidad que se abre también a la comprensión y al sentido. La corporalidad constituye el medio de relación permanente con los otros y con nosotros mismos” (p.12). Esta concepción la comparto y reflejo en mi obra desde distintas perspectivas que manejo en mis piezas, tanto en pintura como en dibujo.

Cuerpo y Territorio

Todo comienza con nuevas experiencias suscitadas por las vivencias de habitar nuevos territorios, donde la mirada se extravía en las cumbres de nuevos horizontes; una de ellas se abrió paso entre las blancas paredes de la ciudad de Popayán, causando una reflexión sobre el caos. El conflicto implícito en salir del propio territorio sobre los referentes simbólicos que tenemos arraigados, hace surgir preguntas sobre la manera de comprender al otro, al que pertenece a una cultura extraña, sobre las implicaciones de sentirse extranjero.

Por tanto, desde esta reflexión, se empiezan a crear nuevos espacios, reconstruyendo las experiencias con base en las memorias propias y ajenas. De esta manera, al leer al otro no se puede hacer de forma neutral sino en la interacción con él, porque se está observando y se es observado; en la cotidianidad están implicados procesos de desterritorialización, territorialización y reterritorialización, en los términos de Deleuze y Guattari, que abren espacios, crean oportunidades en las que se observa el paisaje nuevo con los colores de otros territorios; se ve al otro con otros ojos, se tiene una base de datos nueva, un referente en el que se empieza a construir, integrando su diversidad, condicionándolo para asumir esta nueva experiencia, de forma

más rica y compleja.

Según Deleuze y Guattari (2013) en su obra “¿Qué es la Filosofía?”, el arte es un objeto que tiene como finalidad la investigación, ser un objeto distinto pero complementario al pensamiento y por lo tanto relacionado con el territorio, formando una triada en la que lo estético sirve de elemento de prueba al pensamiento con respecto a sus propios límites. Además, Deleuze et al., (1989) en “Mil Mesetas” sostiene que el pensamiento es como un modelo arborescente, que de hecho es complejo, con consistencia a gran escala, que se repite de forma reiterativa, formando estructuras de gran escala y que el arte, es un modelo nómada, dinámico, igualmente, que se entremezcla con ese pensamiento, deviniendo en un caos, en un ir y venir, en movimientos que implican la identidad y el territorio.

Entonces, de esta realidad caótica surge la necesidad de creación, que para Deleuze y Guattari exigen el primer movimiento de la desterritorialización, que sirve para abandonar el territorio en el que se está, el estado en el que se encuentra el sujeto. Se trata de una operación de líneas de fuga, lo que lleva a una acción de consistencia en la que se colocan juntos elementos disímiles, en un espacio abierto, que es el territorio, y por ello,

deviene en una reterritorialización, como construcción de un nuevo territorio, de un nuevo espacio, dando soporte a la creación artística, a la estética.

Luego, Deleuze y Guattari ven este desplazamiento a un hábitat diferente, en términos de agenciamientos, de capacidad de actuar sobre lo posible y lo real, tanto en términos discursivos como enunciativos o virtuales. En el arte, estos agenciamientos hacen probable el distanciamiento de lo caosmico, mediante contenidos de complejidad incorporal y de orden maquínico, simbólico, que son propios de sus dinámicas. De manera que, el agenciamiento territorial, implica aislarse del caos, entrar al espacio del territorio artístico creativo en sí mismo, de un acto creativo, que en mi caso es pintar, acto de creación de territorio que marca y delimita la producción de trazos, de huellas, de memorias.

Por tanto, se llega al espacio de la sensación y el experimento, de la pasividad, de la creación, de forma consistente, aunque soportada en la diferencia, convirtiendo la materia en material de expresión, de representación, de construcción, de modo que" el *Ritornello*(término que en sentido general denomina todo conjunto de materias de expresión que traza un territorio y que se desarrolla en motivos territoriales, en paisajes territo-

riales(Deleuze y Guattari,1994, p.328)) va hacia el agenciamiento territorial, se instala en él o sale de él. Puede considerarse el punto de partida donde el arte emerge, aquí alcanza una constancia temporal y espacial, la acción de marcar es la operación misma del *ritornello*, pero sobre todo una manera de conmensurar tiempo.

Así, en "Mil Mesetas", Deleuze y Guattari (1980) hablan del *Ritornello*, del estribillo, que es un medio para vencer el miedo, porque, como el niño asustado que canta para estabilizarse, calmarse, orientarse, el artista usa su acto creador para enfrentar el caos, para saltar desde éste hacia un orden, en un espacio limitado, donde diversos componentes participan. Así logra una estructura consistente, dejando las fuerzas del caos afuera de este círculo, cuanto sea posible, por medio de una actividad de selección, eliminación y extracción que es una forma de resistencia al caos. Esta resistencia que sigue un ritmo, un devenir expresivo, evitando la entrada de los elementos del caos, marca caminos del hábito al hábitat territorial, permitiendo el despliegue de las fuerzas creadoras, que son afectadas por el territorio que las territorializa, afectando los medios y los ritmos, porque "El territorio es el producto de una territorialización de los medios y de los ritmos "(Deleuze, 2002, pág. 320)".



Figura 1.

Dibujo sobre la pared, en carbón vegetal

Lugar: Centro histórico Popayán feb 2010

Fuente Propia

Entonces, dado que el hábito es la repetición de actividades y medios, el acto de pintar en sí, la constancia y disciplina del oficio de pintor y el ritmo se da por la comunicación entre los medios, se generan los espacios que funcionan como marco social, académico, artístico, etc. Estos escenarios de desarrollo de la acción de la pintura, plasman el territorio como espacio vivido o sistema percibido cuando el sujeto siente una cosa, algo que le afecta. Los medios se transforman en el espacio físico, tangible, en el cuerpo sin órganos, que ocupa la pintura de Emma, la carne en la reconstrucción de mi paisaje.

En este orden de ideas, el personaje Emma encarna exteriorización de mi territorio, de ese cuerpo ajeno que ha dado figura a mi memoria, potenciada por el agenciamiento, la multiplicidad de cosas vividas y percibidas en mi territorio, en mi espacio

vital. En su rostro confluye el movimiento del tiempo que se ha grabado en cada uno de los trazos, pliegues y líneas de ese prosopon identitario, con un ritmo que le ha sido dado por el tiempo de su vida. Luego, en esta pieza es donde se posan mis subjetividades, pero se abre al otro como un contenedor vacío, que en el momento de la contemplación el observador la llena y la lee desde su experiencia.

Por otra parte, es importante anotar que Deleuze utiliza el pliegue como la articulación de la tierra con la tierra misma de ese cuerpo externo, ese medio de la naturaleza que hace parte de la geo-estética espacial, que habla de lo más natural y no humano, de la expresión que se encuentra alrededor, de lo que el artista ve y encuentra para la creación de su territorio; el pliegue es un complemento del *Ritornello* como acto creador del territorio, en el retorno al origen que se devela en el arte, relación que expresa Roa-Corredor (2015) cuando manifiesta que “El *Ritornello*, por su parte, es ese eterno retorno que da origen a la génesis del arte con la constitución de un territorio” (p. 258).

Por tanto, para mi, en la pintura de este rostro se impregna el aroma de la tierra, de esos tiempos de un niño de seis años

que recuerda la textura y la sensación del terreno que estaba formando el camino y que conducía de la finca al pueblo, un camino que se recorría por lo general en los domingos, día de mercado, y se trajinaba sobre barro rojo y denso que impedían el avance. También se relaciona con el recuerdo de la cuesta de piedras sueltas que salían despedidas de las patas de los caballos; estos y algunos recuerdos difuminados de mi viejo padre, son algunos elementos del paisaje de mi infancia, imágenes de mi subjetividad que reconstruyo en el tejido de mi memoria, de mi obra.

Por esta razón, ese punto gris, ese agujero negro que caracteriza el *Ritornello*, que parte desde un caos no localizable, de un conjunto de líneas, aberrantes, plegadas sobre sí mismas, como un big bang que entraña las fuerzas del caos, se repliega sobre sí mismo y genera un espacio, “el punto salta sobre sí mismo y radia un espacio dimensional con capas horizontales, secciones transversales verticales, líneas no escritas, una fuerza interior territorial completa (que aparece también en el agua y el aire)” (Deleuze y Guattari, 1987, pág. 312).

Estas percepciones de niño, como pequeños destellos, puntos de memoria que relucen en la oscuridad del pasado de la

experiencia vivida, se ordenan en surcos, líneas, caminos que llevan a otros recuerdos, donde se cruzan, se interceptan, anteponen y se entretajan formando entramados, para completar vacíos de tiempo, en la superficie del presente que se iluminan con una pequeña luz de melancolía. “El *Ritornello* puede desempeñar otras funciones: amorosas, profesionales o incluso espirituales; mantiene una relación esencial con lo Natal, lo Originario” (Deleuze, 2002, pág. 319). Estas son imágenes del pasado hacia la reconstrucción de la memoria y el rostro borroso de aquel padre que no recuerdo.

Por otro lado, Merleau-Ponty (1962), en “Fenomenología de la Percepción”, refiere el encuentro de las propias experiencias, solo en relación con otros, de modo que se exige una nueva manera de pensar, una fenomenología de lo corpóreo para poder obtener después una completa consciencia de sí mismo, de la subjetividad, retomando la idea cartesiana del *cogito ergo sum*, el punto de partida de la Modernidad; esta nueva forma de pensar es mediada por la sensación como unidad del sujeto que permite sentirse afectado y experimentar un estado de sí mismo, de modo que se establece un enlace sentir-experiencia, donde el significado es dado por el sujeto; pero, la coincidencia absoluta con una impresión o una cualidad, exige, de igual

forma, capacidad de memoria para reconocer que una cosa experimentada ahora es la misma que una que se sintió antes, o que tiene las mismas cualidades.

Por lo tanto, todo este proceso requiere de un ser corpóreo, del cuerpo y Merleau-Ponty (1962), lo define como un objeto que está formado de distintas partes, que tiene una funcionalidad mecánica, medida por un sistema nervioso, por una fisiología mecánica, donde es importante la capacidad para recibir estímulos, que la mente procesa y traduce en respuestas, siendo una de ellas la capacidad para reconocer el propio objeto corporal, es decir, de reconocer que está en el mundo. Así, se tienen tres elementos distintivos en la percepción del mundo, de la realidad: el sujeto que sufre la experiencia, el objeto de la experiencia y la relación entre sujeto y objeto. Entonces, el sujeto de esa experiencia perceptual es el cuerpo; el objeto es el mundo y la relación entre ellos es la consciencia.

Por este motivo, se parte de esta idea en la que el cuerpo es objeto de la sensación-experiencia, sujeto de la percepción del mundo, mediante la consciencia subjetiva, punto de partida de toda vivencia, donde el cuerpo es el instrumento con que se mira y se es visto, en una mediación sin interferencia entre el ser y el mundo, en referencia con la experiencia del sujeto que

percibe de su propio cuerpo, como también del de otros. Como afirma Merleau-Ponty (1981), “Existe, entonces, una aprehensión del pensamiento de otros, a través del discurso, una reflexión en otros, una habilidad para pensar de acuerdo a otros, que enriquece nuestros propios pensamientos” (pág.179). Esta noción sugiere que atender al propio cuerpo puede decirnos mucho sobre el mundo que nos rodea, ya que implica atención a los cuerpos de los otros.

En este sentido, la relación del cuerpo con otros, en el devenir de la materia, en la dinámica de las experiencias marcada por el tiempo y los encuentros con los otros, a través del discurso significativo, con significados específicos, hace que el cuerpo se asemeje, en su complejidad funcional, fisiológica, a un objeto fractal, que vive en el mundo complejo, que se conecta en la multiplicidad con el todo y a la vez es más que la suma de sus partes. Este cuerpo está conformado por una superficie compuesta de líneas que se entrecruzan, se entrelazan, se tejen, colocando el cuerpo en el tejido del mundo, del cual es parte, de una realidad, en la que los cuerpos que se influyen mutuamente deben estar equilibrados para no romper el delicado equilibrio que existe en puntos de crítica estabilidad. Allí, los encuentros con los otros tienen relevancia, todo se da en relación y movimiento, al efecto y causa, que ese otro cuerpo tiene



Figura 2.
Dibujo a tinta. 70 x 100 cm
Fuente Propia

en mí y el mío en los otros. En este sentido, Emma, un sujeto externo a mi mundo, hace parte ahora del mío.

En consecuencia, desde la fenomenología de la percepción que Merleau-Ponty, se evidencia

que la consciencia requiere de un objeto para ser consciente si bien puede perderse a sí misma en él, exigiendo que los objetos se nos den como algo real y por esto la interconexión de los cuerpos implica fenomenológicamente que “el mundo está ahí” antes de cualquier reflexión, siendo el hombre parte del entretejido de la naturaleza; “el hombre está investido en las cosas, y éstas investidas en él. La relación que el hombre posee con el mundo es una relación existencial, pre comprensiva que hace del cuerpo su correlato perceptivo” (Foschi, 2013, pág. 13).

Por ello, el cuerpo de Emma me llevó a comprender esa correlación que hay entre la vida y la naturaleza, esa conectividad que hay entre los seres humanos y sus relaciones a lo largo de la existencia, que sólo me fueron visibles al dibujar. El acto de

dibujar me permitió comprender que los cuerpos tienen sus propias grafías, que son pruebas de su existencia temporal en un contexto cultural al que pertenece el cuerpo como objeto relacionado con el medio. Allí, los pliegues, las líneas funcionan como hilos, generando una cartografía que es superficie del cuerpo, interfaz que une y separa los espacios, frontera que media la conexión con otros afuera y de estos con nuestro interior, con el reflejo de la identidad que es soportada en esa membrana que nos recubre, nos hace y define lo que somos, a través de nuestro cuerpo, del ser imaginado como entramado relacional.

Entonces, esta relación que hay entre el cuerpo, el tiempo y el espacio, llevada a la subjetividad permite ahondar en la comprensión del otro porque la percepción que se tiene de nosotros mismos se construye, de cierta manera, a través de las relaciones que se establecen con el otro en esta red compleja de conexiones, de experiencias, de vivencias y comunicaciones de la que somos parte. Se percibe al otro por su carne, su corporalidad, semejante a la mía, porque yo puedo ser también ese otro para otro, a quien conozco a través de sus miradas, sus gestos, sus palabras, y por su cuerpo que es su representación física que lo conecta con el todo.

Por esta razón, cuando se habla de intersubjetividad, se implica más que vacuidad o realidad, porque existen posibilidades que enriquecen la existencia, significados indeterminados, inacabados, que refieren al tejido sólido, compartido con otros, que se llama realidad y que implica la intercorporalidad, la coexistencia (Merleau-Ponty, 1986). Por eso, para dar a conocer esa consciencia que se encarna, se hace corpórea, que percibe y es percibida, el artista busca maneras de tejer y establecer conexiones con el otro y la realidad. En mi caso, esa acción de tejer, de interactuar con otros, la realizo desde el dibujo y la pintura. Un recuerdo de la infancia puede hacer que el pintor transfiera las sensaciones a un soporte, en el que se vuelve tangible para producir impactos, reacciones, transversalidades, emociones, en los espectadores, cascada de acciones que se dinamiza en el tiempo y perpetúa el flujo de la creación artística.

Así las cosas, al concebir, al pensar el cuerpo como territorio y órgano de la percepción, referente en el que el hombre y el mundo están conectados dentro del tejido de las cosas, se establece una conexión profunda en la que todo está formando una membrana de hilos que entretejen a las partes y al todo. Este hecho que me lleva a formular una pequeña metáfora en pintura, como una teoría de cuerdas, por llamarla de

algún modo, que consiste en evidenciar y establecer sentido a las líneas, a los pliegues que se dan en la superficie del rostro, potenciando, agrupando estas fuerzas y tensiones que se dan en la masa, en la carne.

Entonces, este entramado, esta urdimbre de líneas entrecruzadas, repetidas, elemento fractal que forma estructuras, superficies, adquieren características distintivas cuando se las dota de tonos de color para conectarlas a otras, dando forma y presencia a los hilos invisibles de la representación de la realidad percibida, experimentada por el sujeto en el territorio. El acto de pintar implica afinar las cuerdas de un instrumento-órgano, para que el espectador pueda interpretar y componer las mejores melodías de su percepción en este rostro instrumento-órgano que tiene la función de caja de resonancia, amplificando cada acto o movimiento en vibración del mensaje que se convertirá en sonido, afectando otros cuerpos y repitiendo los ecos de los otros.

Retrato Emma

Emma es un espejo perdido que se niega a ser olvidado, que se esfuerza por ser recordado porque es un ejemplo de cuerpo, consciencia y realidad, consistente, que expone sus memorias, las percepciones en la geografía, los límites del caos y complejidad de la superficie y accidentes del territorio que se refleja en toda la espacialidad de su rostro. Emma y el mundo están conectados dentro de las cosas, a través del cuerpo, mostrando un tejido denso de las realidades experimentadas durante los 97 años de su existencia, espacio vital reflejado. La superficie de su rostro es como un registro, un itinerario de conflictos, de esas desesperanzas donde vive la memoria que la acompañó hasta sus últimos días, cuando el escaparate del tiempo desapareció, se desplomó, quedando todas sus memorias, sus experiencias, sus imágenes, sus historias sin tiempo y fue ahí cuando murió.

Emma es la más profunda reflexión sobre el tiempo, desde su rostro, donde éste se ha hecho visible y se ha inscrito en la piel, en surcos, pliegues y accidentes que forman todo un entramado de líneas; en las que encontré una identificación pictórica relacionada con mi memoria, porque en ella pude ver el camino, montañas, valles, y toda la percepción geográfica del territorio.

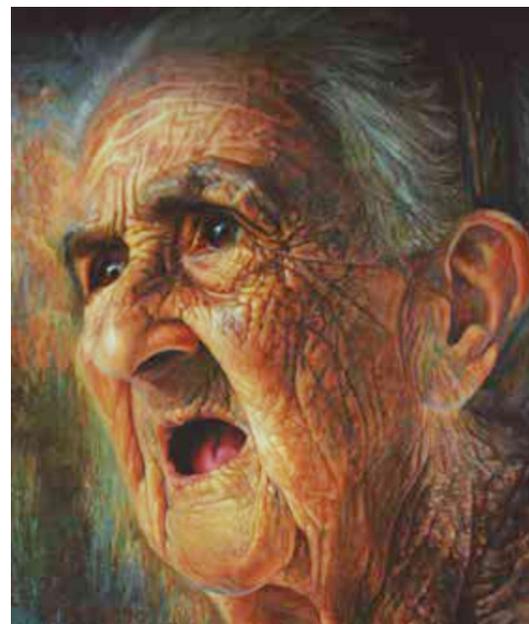


Figura 3.
Primer retrato de Emma
120cms x 140cms
Oleo sobre lienzo
Fuente Propia

Emma me compartió un poco de su existencia, y una de sus experiencias con el tiempo, que deja huellas interesantes, pero poco agradables a la vista; cuando le enseñé un retrato que había construido de su rostro, ella me dijo: —¿Quién es esa?—. Le respondí —es usted, Emma—. Abrió la boca, más que de costumbre, se dió media vuelta y se acercó al espejo, palpándose su rostro hasta identificarse y reconocerse; se había hecho vieja sin mirar al espejo, porque no era consciente del cambio en su cuerpo, no podía creer cómo el tiempo había transcurrido en ella, no podía reconocer la crudeza de su propio cuerpo; Para mí fue un acto de crueldad y absoluta belleza, la inocencia de su reacción. (Figura 3.)

Esta experiencia conduce al nexo que existe entre el tiempo y

la identidad porque como manifiestan Campbell, O'Rourke y Silverstein (2010) "El tiempo es una parte intrincada y profunda de nuestra experiencia. En verdad, parecería que el paso del tiempo es un prerrequisito para tener cualquier experiencia. Pero aún quedan preguntas sobre este concepto: ¿es el tiempo real?; ¿fluye subjetivamente?; ¿los momentos pasados y futuros existen exactamente como el presente, o es un presente presentado de manera especial?" (pág. 1)

Estas interrogantes llevan a la cuestión de la identidad personal y al hecho que el rostro de Emma tiene movimientos que se hacen visibles solo con el tiempo; cuando se está en su cumbre de vitalidad, la membrana se extiende, siendo normal la superficie lisa: los pliegues son las anotaciones o cuentas del tiempo como registro, que se intensifica con el ocaso del cuerpo; marcas que surcan, dividen y separan, placas o masas de carne que se juntan debido a la contracción, al encogimiento, por la pérdida de materia; plegamientos hacia adentro que causan profundos surcos, como cañones que desembocan en flácidos valles, donde se van abultando por la acumulación, por gravedad, delineando formas materiales, elevaciones en movimientos ascendentes y erosiones en dinámicas descendentes,

a manera de las fuerzas tectónicas que reconfiguran, moldean el paisaje terrestre, el territorio físico, geográfico.

También hay líneas pequeñas casi imperceptibles que se dan en la superficie, delicadas, finas, pero por eso su fuerza o tensión deja de ser menor, son cortas, algunas intermitentes, para conectar con otras, prolongándolas hasta hacerse muy largas, y separadas por grandes pliegues, porque son transversales a estos; literalmente atravesados por estas pequeñas líneas, con mucha tensión superficial, siendo origen de nuevas formas., que marcan interfaces, accidentes, dejando una red de surcos que se transforman en caminos, que terminan modificando el paisaje, conformando la orografía del territorio.

Entonces, en el rostro de Emma confluyen las huellas del tiempo, la identidad personal, las experiencias, el territorio, la memoria, ligada a la conciencia y al sujeto, al sí mismo, de modo que como afirma Hamilton (2013), "la memoria y sus juicios no dependen de la sensación o de cualquier otro estado introspectivo conocido. Por tanto, una explicación basada en la información personal retenida, desde las experiencias, es mucho más atractiva" (pág. 41). Esta memoria es la que combate

Figura 4.
Desierto de la Tatocoa
Lugar: Huila, Colombia
Fuente Propia



contra aquella de la era digital, que se traduce en bases de datos de información utilizable, anónima y desechable y que lleva a la amnesia, a cambiar y reconfigurar la percepción sobre nosotros mismos, alterando el valor de la memoria respecto a planear y tener una perspectiva prospectiva del futuro, condición necesaria para la supervivencia e identidad del ser humano (Groes, 2016).

Por tanto, Emma es el espacio pictórico donde la superficie de su rostro es fuente primaria de información, con la parte física y estructural del territorio, utilizando la pintura para realizar una “cartografía”, una especie de vista aérea de la tierra, a escala lo suficiente pequeña para hacerse visible en el rostro de Emma, creando la sensación, de percibir en el retrato todas las formas y elementos geográficos del paisaje, fundiéndose con los accidentes del rostro; provocación intencional para remitir o hacer una analogía en la reconstrucción de mi memoria y mi territorio, porque es un acto de representación y creación inmersa en un ejercicio artístico, siguiendo lo que dice Deleuze, citado por Roa-Corredor (2015), “que el pliegue es el concepto fundamental de la geo-estética, en tanto estética de la geología, de lo terrestre, y es que de la naturaleza misma puede surgir el

arte” (pág. 260). (Figura 4.)

Así, es posible percibir el arte de lo terrestre, ya que es el territorio el que se expresa, pues son las huellas territoriales la expresión del espacio que se ha construido como reflejo de una relación ontológica directa con éste, con la geografía y al paisaje, que no es más que la melancolía de la observación y una introspección a la memoria, donde por analogía se recrean caminos, montañas, accidentes del terreno, entre otros. Los surcos que se forman en la piel de los cuerpos y en la materia, asemejan a aquellos que se producen en la tierra, rastreados en la naturaleza amorfa del cuerpo que los contiene.

Se está apuntando hacia una geografía porque según sostiene Sauvagnargues en Deleuze el arte es geo-grafía ya que el prefijo geo denota la idea de arte como grafía, semiótica en la que



Figura 5.
La pintura “La violencia de Alejandro Obregón” 1962
Fuente [www. Google.com](http://www.Google.com)

los símbolos se entienden como marcas, huellas, trazos de las que afirmamos son materia de expresión.

Además, la idea de geo-grafía como modalidad del arte se puede encontrar ya en la pintura del periodo moderno colombiano, en artistas que tematizan sobre la violencia en el país, siendo un antecedente importante para esta obra, el de Alejandro Obregón, quien, según Malagon-Kurka (2008), hace parte de la generación de pintores que fueron influidos por las tendencias de la segunda posguerra, cuando se volvió a incluir en el arte el cuerpo humano, pero con un alto grado de distorsión, utilizando tonos de negro.

Así, Malagon-Kurka (2008) afirma que Obregón en su pintura “La Violencia”, Sugiere la figura de una mujer boca arriba que se funde visualmente con el paisaje. Ha sido atacada y asesinada;

la piel de su cara parecería haber sido rasgada y levantada. El cuerpo gris, con rasguños y sutiles pinceladas de rojo, presenta una imagen desolada y triste. El uso predominante de colores neutros y oscuros contribuye a crear esta impresión. Obregón logró transmitir la atmósfera ominosa y la perversión particular evidente en los actos violentos ocurridos en las áreas rurales, incluido el ataque a mujeres en cuanto perpetuadoras de la raza. (pág.21).

Entonces, lo interesante de esta pintura de Obregón es que, por su escala, por su tonalidad, el espectador se siente afectado, implicado en ese escenario de violencia, en sus horrores, lo que confirma la apreciación de Guerrero-Hernández (2015) que “Obregón propone un mito que domina el paisaje y el horizonte de modo que desde donde quiera que se mira y a donde quiera que se avanza en el espacio pictórico, el espectador se siente cómplice de la violencia” (p.58). Esta es precisamente una de las ideas claves de mi obra. (Figura 5).

En este orden de ideas, Emma encarna la percepción y subjetividad de mi territorio, lo que me permite encontrarme, re-

presentar y reconstruir mi memoria, que sobresale del cruce entre el observador y lo visible; un rostro que emerge de la gran tela, con una mirada inquietante y un golpe de luz que ilumina las cumbres del rostro, con penumbras de un ocaso, donde, como sujeto, como otro, también estamos reflejados, como una protuberancia en el tejido del mundo, en las ideas de Merleau-Ponty, toda conciencia es perceptiva, apoyándose en la facticidad del cuerpo y de su apertura al mundo, constituyéndose la encarnación de la conciencia en el mundo de la experiencia vivida. Dentro la estructura de la existencia, se da una relación entre el hombre, el territorio, y su entorno, tanto físico como cultural, porque hombre y mundo están conectados dentro del tejido de las cosas, en una conexión profunda que se produce a través del cuerpo. Emma es ese cuerpo, donde encuentro el mío.

Emma es una propuesta pictórica de un retrato en primer plano, en gran formato (200 X 300 cm); su tamaño ofrece varias posibilidades, de una parte, escapa a la noción de retrato convencional, proponiendo el retrato como medio pictórico conceptual; de otra parte, el rostro ya no pertenece a un grupo en particular, pierde su carácter privado y del ego, de retratarse,

de exhibirse, deviniendo un rostro de encuentro, que escapa a ser prototipo.

Igualmente, su formato abstrae la noción del cuerpo; y facilita la lectura como paisaje- territorio; perdiendo su dimensión de carne, llegando a metamorfosearse en denso material de tierra, con toda su geografía accidentada, perdiendo la dimensión de rostro, abstrayéndose de la realidad. Un rostro que hace sentir al espectador dentro de la pintura, formando parte del paisaje, su volumen y peso, promoviendo la idea de un derrumbe inminente, por el gran volumen de materia, generando tensiones, sentimientos, sensaciones en el momento de la observación, porque la interpretación se soporta en la experiencia y los recuerdos de la memoria. Así, la pintura habla por sí misma, se traduce en sensación, en producción de sujetos y objetos como dice Cézanne, en producción de figuras según Bacon, de manera que como manifiesta Deleuze en la "Lógica de la sensación", "La sensación es lo pintado. Lo pintado en el cuadro es el cuerpo" (p.22). Crear sensaciones objetiva y subjetivamente es el objeto del arte y esta es la búsqueda que he hecho en mi retrato.

Por tanto, retomando las ideas que manifiestan Deleuze y Merleau-Ponty no sólo sobre la corporalidad, el sujeto, la percepción, sino también la sensación, que es el hecho de registrar, de forma figurativa, abstracta, lo que le pasa al cuerpo, la propuesta pictórica de Emma recuerda que la percepción de lo visible está habitada por un horizonte inagotable y elementos que no puede ser presentados, pero que subyacen a la realidad de lo visible representado. En este sentido, se elige el rostro porque posee la capacidad de presentar distintas alternativas, al ser explorado, revelando varios estados del ser que van más allá de su estructura orgánica.

Bacon pinta las fuerzas invisibles que impactan, que dan forma al cuerpo visible y por eso Deleuze afirma que la intención del pintor es la de plasmar lo invisible a través de lo visible, a lo que responde Merleau-Ponty, diciendo que el pintor "torna visible" con su cuerpo el paisaje que plasma sobre la tela, haciendo coincidir en un mismo gesto ambos instantes mediante "el entrelazamiento de la visión y el movimiento", creando un cuerpo sin órganos que es la figura.

Entonces, en el arte más que hacer una representación se

refiere pictóricamente a una sensación, a un acto que es ocasionado por fuerzas invisibles, porque como afirma Deleuze (2003), "las figuras están hechas de carne y lo que es fascinante en ellas son las fuerzas invisibles que modelan o sacuden la carne" (pág. 10). Así, en el retrato de Emma se hacen visible todos los detalles del rostro, exigiendo más información de la que está disponible en las fotografías; los detalles los suministra la densidad y accidentes que saturan la tierra, llevando la pintura a niveles mucho más detallados.

El hecho que el rostro sea fractal refiere a la propiedad de la complejidad, de repetición una y otra vez de las mismas estructuras como lo son líneas, pliegues, colores, de escalabilidad en gran tamaño, de manera que cuando el observador se acerca al retrato se disuelve la visión general; entonces, es posible la abstracción para permitir otras lecturas, mediante la sensación de estar percibiendo fuerzas y movimientos telúricos, propios de la tierra, lo que desdibuja a la noción tradicional de retrato haciendo que se convierta en percepción del observador.

Deleuze (2003) comenta que la pintura de Bacon posee una violencia muy especial porque realiza un tráfico con la escena

en la que aparecen espectáculos de horror, crucifixiones, mutilaciones y monstruos, que son realmente atajos fáciles que el artista emplea en su trabajo porque su propósito es mostrar más que el horror el grito que este causa, es decir, ir más allá del círculo que encierra la figura, la persona, mucho más que figurativo, abstraer y delimitar para hacer visible lo que es imposible de pintar, lo inasible. Por tanto, Emma como propuesta pictórica y desde la mirada figurativa, es un cuadro que remite a la presentación de lo desagradable, decadente, arrugado; que causa escozor, desde la óptica más capitalista y funcional del cuerpo, que lo considera improductivo, inútil; por lo tanto, sinónimo de fealdad que debe ser ocultada, porque no tiene espacio en una sociedad mediática donde se tienen como valores absolutos la belleza, la juventud, en función de la capacidad de producción.

Entonces, se entra en el dominio de una ruptura artística semejante a la que Manet introdujera en su obra "El Balcón", donde, Foucault ve un alto grado de fealdad, en el sentido del desprecio que encuentra las convenciones estéticas, ya que no sigue los cánones tradicionales de la pintura y por tanto se obtiene una alta agresividad, una ruptura en sus pinturas (Tanke, 2009).

Por ello, la imagen del rostro de Emma pasa de ser repulsiva a subversiva, puesto que es una mirada hacia lo que nos hace humanos, solo que, expuesto desde la perspectiva de la figura, exposición de los ritmos, de las fuerzas e intensidades que atraviesan un rostro, donde se identifica el hecho pictórico que Deleuze y Guattari denominan cartografía.

En esta cartografía se traza un plano de potencia del cuerpo en el que se actúa para demarcar las intensidades que recorren y surcan el rostro, que posibilita percibir el arte de lo terrestre, ya que es el territorio el que se expresa en tanto que resulta trazado, marcado; son las huellas territoriales la expresión del espacio que ha sido construido. Esta expresión pictórica se despliega como significado en la actitud pintada, que pasa de las experiencias vividas en un instante del presente, a la externalidad del espacio pictórico

Pintura y Dibujo

Pintura

Cuando me pregunto ¿qué es pintar? la respuesta no es fácil, porque es algo que he elegido hacer, quizás una *techné*, un conjunto de acciones que son parte de quien soy, que exigen en mi inteligencia estética, desde mi experiencia, una búsqueda constante de la perfección desde la praxis. Definir qué es pintar deviene en un término axiomático, sin un sentido estricto, pero un bloque fundamental de construcción de mi existencia. Solo sé que es algo inacabable y perfectible, a lo que podría aproximarme desde la manera en que lo siento. Recogiendo las ideas de Merleau-Ponty, desde cuya perspectiva puede considerarse como ese retorno en el que recobro la infancia, apelando a las imágenes que vienen a mi mente, cuyo contenido refiere a las experiencias del niño de cinco años que corre hacia su padre, ya muy anciano, para, con asombro, relatarle todo lo que ha mirado y experimentado en el pueblo.

Ese niño, que para describir en detalle sus experiencias utiliza palabras llenas de emotividad, con las cuales pinta-narra, un mundo primigenio desconocido a sus ojos nuevos; aunque para su padre, con la memoria llena, que pareciera ya lo ha mirado todo, eso no le conmueva porque todo el peso de la cotidianidad ha domesticado su curiosidad y las cosas las ha

normalizado, de manera que todo parece sin novedad. Así, para mí, pintar es conmover hasta los huesos, capturar el sentido que la obra pictórica tiene, reinventarla, reinterpretarla cada vez que se mira para ver en ella lo invisible a través de lo visible, circunscrito, limitado, encontrar la frontera que contiene la obra, que puede ser el lienzo; la pintura es, parafraseando a Canady (1958) más que un arreglo de colores, mucho más que un cuadro que el artista ha realizado sobre un tema, una idea en una época específica, puesto que en ella, si bien existe un aspecto visible que el espectador promedio puede describir, existen contenidos más sutiles, que se deben buscar, y para ello es necesario descubrir la gramática de la pintura, los indicios que el mismo autor nos ofrece, de manera que se pueda dar una lectura correcta de la obra y darle además nuestra propia interpretación, lo que la convierte en una dinámica inacabada y perfectible.

Además, así como la peste conmueve a los cuerpos por dentro, dejando intactos los cuerpos en su apariencia externa, contagiándose, propagándose a las multitudes, suscitando toda suerte de sentimientos y reacciones, es también el teatro, en términos de lo planteado por Artaud(1958) una forma de con-

tagio que conmueve hasta los huesos, que saca de la cotidianidad, que revela el interior de nuestras realidades, saca a la luz lo que somos. Transforma al sujeto dejando intacto el cuerpo, lo que puede igualmente decirse de la pintura, cuando utiliza la apariencia del rostro para resolver su problema fundamental, que según Deleuze y Guattari (2013) es la superficie del paisaje, que está opuesto al estribillo, al *Ritornello*, que es como la sonoridad, la música del arte, su ritmo diferencial.

Entonces, el poder de conmoción de la faz del territorio a los ojos nuevos del niño, que con mirada curiosa y expectante trata de abrirse paso en un mundo duro, insensible, que se olvidó de soñar, es el poder que traslada el artista a la pintura. La memoria que remite a la experiencia aparentemente rutinaria, ordinaria, de ir al pueblo, de ver el camino, los accidentes geográficos, pero siempre con capacidad de asombro, tratando de conmover al viejo de cara dura, hacer de lo ordinario algo extraordinario, y ese es el significado de lo que es para mí pintar.

A veces me pregunto por qué en mi obra se pintan personas de avanzada edad, probablemente una de las razones es que constituye un intento inconsciente por reconstruir la difuminada imagen de mí padre que se fue, murió de viejo cuando

apenas era un niño de seis años; no le alcanzó el tiempo; otra razón puede ser que considero el rostro como la superficie, la membrana en que se refleja el territorio, como memoria y remembranza también de mi niñez, haciendo referencia al paisaje que veía entonces en los lares donde crecí.

Las otras razones son conceptos de carácter intelectual y responden a las pautas de la investigación que se realiza, del soporte conceptual, de diseño, de la concepción que una obra debe tener. Un concepto fundamental es el expresado por Deleuze (2003) que “el cuerpo es la figura o el material de la figura y no debe ser confundido con la estructura espacial, colocada para oponérsele” (pág. 20). Luego, la centralidad del pintor está en dejar ver la manera en que experimenta vivencias el cuerpo, que en este caso es de un animal, uno racional, como es el ser humano. Para ello se retoman las ideas de Merleau-Ponty sobre el cuerpo, cuya matriz es la carne, tangible, palpable, concreta, de manera que se tiene delante de nosotros la vida en movimiento, de la capacidad de sentir, de ver lo que nos rodea, de vernos, de considerarnos a nosotros mismos, de tener consciencia. Así, la pintura pasa a ser una metáfora del cuerpo, de su carne, de su vida, de sus experiencias. El cuerpo se convierte en reflexión, en objeto y en sujeto porque toda percepción em-

pieza en los objetos y entonces se llega a una metafísica de la carne, del acontecimiento, se establece un vínculo directo con la realidad, con lo visible y lo invisible, con las múltiples interpretaciones del mundo, visto ahora con ojos nuevos.

Esta relación entre consciencia y realidad, entre el ser y el mundo, es dinámica, porque existe la variable tiempo que altera las cosas a cada momento y el ser debe apelar a la memoria para recuperar los registros de sus experiencias. Tales vivencias, son expresadas en la pintura que está moldeada, asume formas, por medio de fuerzas, para cuya representación se necesita elegir los colores adecuados, para ir desde el caos, de las etapas no conceptuales y experienciales, hasta los distintos accidentes y ensamblajes del entramado superficial, del territorio y su cartografía, de sus diferentes componentes.

El referente de mi pintura, Emma, es el espacio donde mi reflejo encarnó los aspectos de la percepción de la geografía de mi paisaje reafirmandose la identidad, en su sentido más amplio, no sólo como personas, sino como comunidades, colectividades y como miembros de una cultura específica. Seres humanos con las mismas necesidades pero diferentes

cosmovisiones, aunque siempre con la capacidad de ser mejores, de buscar situaciones que despiertan la creatividad y la imaginación, para escapar de los conflictos, para dialogar. El retrato es una respuesta a la angustia existencial generada por la fragilidad de la memoria de un pueblo, que se sumerge cada vez más en la amnesia de la modernidad que da tanta libertad al sujeto pero ésta es una libertad vacía de sentido. Se pierde el tiempo para reflexionar sobre la identidad, la subjetividad y el valor de la comunidad y el territorio, de manera que el retrato es un contrapoder, una oposición al olvido.

La pintura es una invitación al espectador para que inicie un recorrido visual, que como en el rostro de Emma implica la realidad en la expresión, el territorio en la cartografía y los accidentes de su superficie. El cuerpo se presenta como envoltura de un ser encarnado, viviente, experiencial, capaz de ejercer juicios de valor, de percibir a otros y percibirse a sí mismo; lo facial es una metáfora y una analogía del territorio, sus pliegues, sus protuberancias, sus concavidades, el paisaje en sus distintas presentaciones y también un signo de la identidad. Entonces la pintura es expresión creativa de la identidad individual y colectiva y del territorio como espacio experiencial

y vital, en el marco de una cultura, que remite a la diversidad humana, siempre enmarcada en una frontera, en una superficie en el espacio y en el tiempo pues como dice Roa-Corredor (2015), "el arte es comprendido como una creación territorial. El *Ritornello*, como ese continuo estar volviendo, es la creación artística misma" (pág. 265). Al pintar se crea un sentido para el territorio a través del cuerpo como superficie que lo contiene, que comprende su subjetividad, estructurándolo, representándolo e identificándolo como realidad física y material, como reflejo de las relaciones del ser con el mundo externo, llevando a la práctica al territorio como estructura corporal.

El cuerpo deviene territorio en cuanto es la estructura para el paisaje y el registro de una acumulación de cosas, de memorias sobre experiencias a lo largo de la existencia, el resumen de la herencia en nosotros, el recuerdo de lo que somos, el marco de referencia de la identidad. Siguiendo las ideas de Foucault (1991), se considera el cuerpo como el asiento o la sede donde se enraíza la raza, la procedencia, el origen, la pertenencia a un determinado grupo, "Es el lugar de la *Herkunft*: sobre el cuerpo, se encuentra el estigma de los sucesos pasados, de él nacen los deseos, los desfallecimientos y los errores; en él se entre-

lazan y de pronto se expresan, pero también en él se desatan, entran en lucha, se borran unos a otros y continúan su inagotable conflicto" (pág. 7)

Más aún, el cuerpo como asiento de nuestros orígenes, superficie donde se evidencian las huellas que el paso del tiempo ha dejado, al tenor de las experiencias, no sólo con su intensidad física sino también psicológica, deviene en un lugar, en el sentido expresado por Certau (1990), de "orden, cualquiera que sea, según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia" (pág. 129).

De allí que en los lugares haya direcciones, que existan metáforas como flujos colectivos que transportan significados, de una a otra parte, conformando un espacio como cruce e interacción de ritmos, de velocidades, de moviidades y de dinámicas temporales, que yuxtaponen el espacio geométrico al espacio existencial. Existen multiplicidad de posibilidades de existencia, espacialidades diferentes marcadas por modos de experiencia distintos, que es necesario leer como en un mapa, como coordenadas, para poder realizar un recorrido, es decir, una serie de acciones específicas que van a llevar a una meta determinada (Certau,1990).

Figura 6.
**Fragmento de boceto de las
manos de Emma**
Fuente Propia

En esta lógica, en la que el cuerpo se convierte en objeto asible, manipulable, que lleva en sí memorias de las experiencias y en red cartográfica de los acontecimientos del sujeto, el rostro de Emma es un testigo de cómo la materia se pliega, cede a su gravedad, se encoge, se deteriora con el paso del tiempo. El ser colapsa paulatina e inevitablemente, siendo para sí angustioso notar que su memoria se desvanece, que está en agonía, que su polo antropomórfico se transforma en un paisaje donde sobresalen los accidentes que registran todos los hitos de su existencia, mirados con nostalgia.

La pintura de Emma enfrenta al espectador a una forma alternativa de considerar la espacialidad, el territorio, la subjetividad, la experiencia, la figura, el contenido pictórico. Está construida con un rostro que ocupa la mayor parte de la superficie del cuadro y solo se aprecia una pequeña porción en la parte superior, de un azul gris, que funciona como fondo, dejando el retrato sin espacio para que respire, permitiendo que la mirada del espectador se una a la búsqueda de la mirada de Emma. En su agonía, cuando se escapa la vida, el movimiento, poco a poco atisba el horizonte en busca de nuevas experiencias.



Dibujo

En esta obra que tiene como elemento fundamental el cuerpo, las manos de Emma entrelazan los diferentes ritmos que se ponen en acción en la superficie que las componen, donde entran a estructurar el espacio las fuerzas que modelan su forma para estructurar el paisaje, como conjunto de elementos que, dispuestos en el lugar, conforman la geografía del territorio. Por su dinámica en la conformación del territorio, por su capacidad para crear relaciones, nexos, para hilar, para tejer el registro que reflejan las experiencias que evoco en mi memoria, entiendo las manos como un *arte-facto* que desde el acto de dibujar se genera, emerge el espacio a partir de un punto inmaterial, que es potencia, que se convierte en acto, en la línea,

que se vuelve fractal en las formas de dimensiones irregulares, en los pliegues, armándose una red de hilos, que hacen, a partir de la síntesis, visible lo que es invisible.

En las manos dibujadas de Emma las líneas, en su versatilidad, permiten la flexibilidad, la plasticidad necesaria para entrelazar los accidentes conformando una red, que semeja el paisaje que se ve en la naturaleza, la cotidianidad, el hábitat, como espacio vital, como habitar que tiene que ver igualmente con el acto de construir. Para Heidegger, (1951) el hombre que construye habita, cuida el territorio, el espacio donde despliega, donde erige los elementos que le hacen habitar, que satisfacen las necesidades de su existir y la manera en que ejecuta esa acción de construir y habitar es esencialmente lo que se denomina cultura. La cultura está ligada a las narrativas, a las capacidades del ser humano de utilizar la técnica, a la forma de utilizar el lenguaje para crear los mitos, que son medios para proteger del paso del tiempo, del olvido, la información del origen, de la herencia, que son parte de la identidad comunitaria. Esta relación se puede ver en Guerrero-Arias (2004) cuando expresa que “La conducta humana, [...], tiene que ser vista como acción simbólica, es decir, que está cargada de significados y significaciones

y son éstos los que construyen los sentidos de la existencia” (pág. 76).

El dibujo, para Berger (2001), “es descubrimiento [...] porque el artista al dibujar muestra las fuerzas que observa en el objeto que está delante de él o de las memorias que tiene de él, para descubrir el contenido almacenado en ellas” (pág. 44). Luego, el artista que dibuja algo trata de hacer un reconocimiento de ese contenido a través de los trazos visibles, esos que se componen de colores, de formas, de texturas y escalas; a través de “las características de un imagen generalizada, en la cual está cifrado un “mensaje” que todavía le es misterioso” Berger, (2015), pág. 500.

Entonces, dibujar es la acción donde se realiza el pensamiento ya que se distingue entre la estructura de algo y lo que está presente en él, de modo que se indaga lo visible en el objeto, en la figura; pero para dibujar a Emma, para plasmar en lo visible lo que está oculto, para captar la realidad, con la aproximación requerida, para representar con precisión lo que no se puede ver, se deben hacer muchos ensayos, pintar y volver a pintar, y eso es lo que ha llevado a que, con el paso del tiempo,

po, haya habitado el dibujo de Emma, porque lo he construido ya que es imposible construir sin habitar, y con un propósito, que es descubrir ese misterio que sus manos encierran, que es clave en la construcción de los pliegues, el territorio que se proyecta también en el retrato de su rostro.

En este orden de ideas, las continuas reconstrucciones del dibujo de Emma han llevado a que esté conformado por formas oscilantes, sutiles, en las zonas de menor densidad y más densas en aquellas que requieren mayor peso, más gravedad, retomando las escalas de grises, de lo más fuerte a lo más tenue, para dar idea del efecto del paso del tiempo sobre la capacidad de tejer, de actuar, de habitar, de cuidar, del ser humano y por tanto, de sus manos.

Entonces, el dibujo oscila entre las formas más sutiles y delicadas, a las más densas formas de materia que se manifiestan en los trazos de la tiza y manejo de la línea que llega al punto de grises difuminados y líneas que se adelgazan delicadamente hasta desaparecer en el blanco atmosférico como un manto de niebla que desaparece las formas densas y en ocasiones, haciendo aparecer siluetas planas con formas de nuevos paisajes, como en una danza de siluetas de distintas tonalidades de grises.

El dibujo, sustrato no sólo para plasmar las manos de Emma, sino también para realizar los primeros bocetos de su rostro, ha servido para consolidar el tejido, la estructura del territorio, de las memorias asociadas a él, de la estructura compleja, fractal, arborescente, que permite categorizar las intensidades de las diferentes experiencias representadas, darles una estructura, un orden lógico, como lo exige ese ir hacia adelante inexorable del tiempo.

Solo así toma pleno sentido el que las líneas, propias del dibujo, soporten de forma recurrente a la forma y al volumen, para sugerir lo que está bajo la piel, creando la sensación de que ésta está en las partes iluminadas, colgando de la cabeza, del hueso, simulando dinámicas o comportamientos de la realidad. Las partes oscuras, la trama de líneas del dibujo sirve para mostrar el efecto de deterioro que el tiempo causa en el cuerpo, con una piel que se contrae perdiendo materia, erosionándose, quedando pequeñas elevaciones de venas y tendones, que son protuberancias que descienden por laderas hasta diluirse en valles de carne flácida de grises intensos.

Conclusión

El cuerpo y los procesos que le acompañan, particularmente la percepción, como mecanismo fenomenológico, fisiológico y psíquico, permiten al ser humano crear su mundo simbólico, poner en la escena de la realidad su carne, su subjetividad, reflexionar sobre sí mismo, sobre cómo conoce y transforma el habitar, a través de indicios, de huellas, de memorias, que evocan las experiencias y sensaciones, que su quehacer en el mundo ha creado, con complicidad de ese referente implícito, ese reloj biológico y complejo, que es el tiempo. Reflexión que es posible sólo cuando a través de la facialidad del rostro y de ese tejer constante de las manos, con las que interactuamos con el otro para construir territorio e identidad, tomamos plena consciencia de que somos seres simbólicos complejos que habitamos un territorio al que transformamos con base en las conjeturas, en las simulaciones, en las aproximaciones de nuestra mente, a eso que denominamos realidad, la cual siempre tiene un misterio, un rostro escondido, invisible, que es lo que el artista trata de mostrar, de resignificar y dar a conocer. Eso es precisamente lo que he hecho con el rostro y las manos de Emma, para mantener vivo el recuerdo de quienes somos y de donde provengo, en el albor de mi tiempo, así como para motivar múltiples reflexiones en el espectador de mi obra sobre esa corporeidad que hace posible vivir.

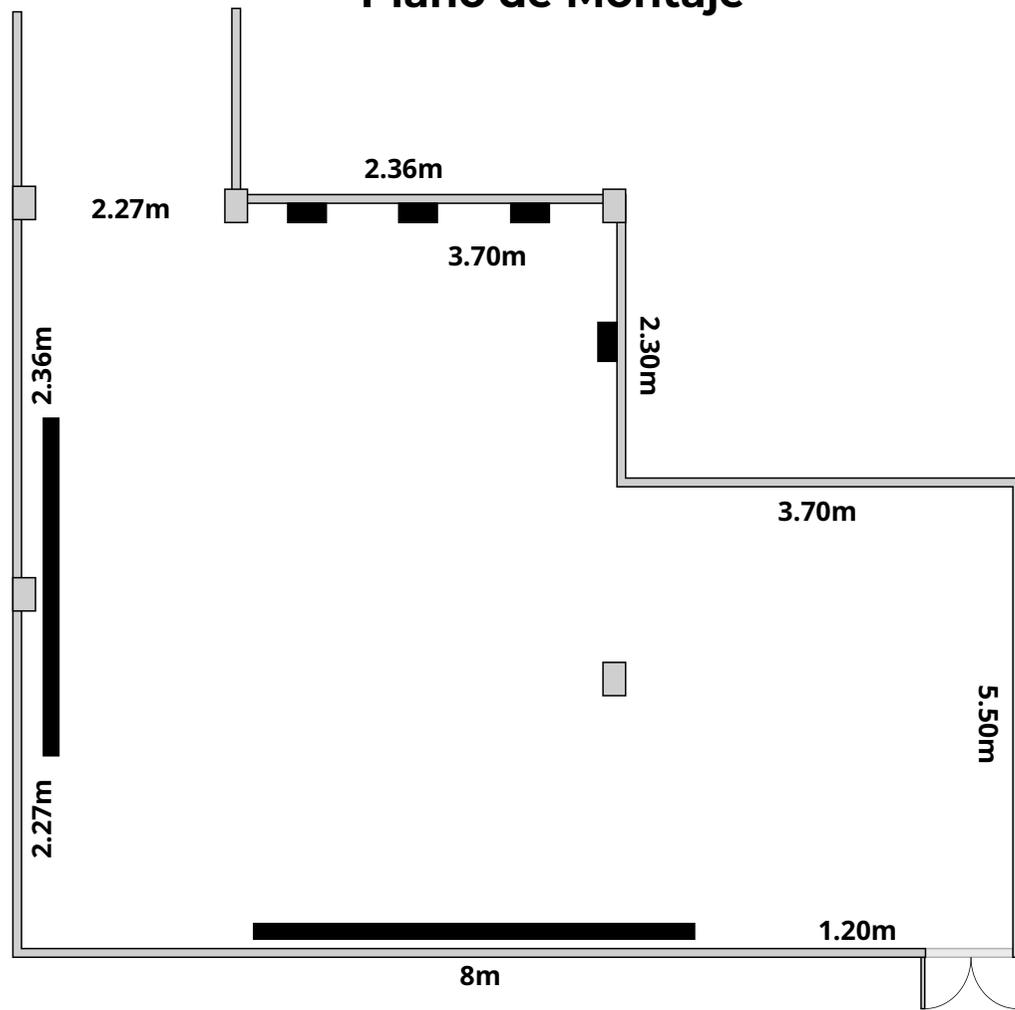
Referencias

- Arias, P. G. (2002). LA CULTURA Estrategias conceptuales para entender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia. Quito: Abya-Yala.
- Artaud, A. (1958). The theatre and its double. New York: Grovepress.
- Berger, J. (2001). Selected Essays. New York: Vintage.
- Berger, J. (2015). John Berger_ Tom Overton (ed. New York: Verso books.
- Bogue, R. (2014). Deleuze on music, painting and the arts. Deleuze on Music, Painting and the Arts. <https://doi.org/10.4324/9781315822044>
- Campbell, J. K., O'Rourke, M., & Silverstein, H. S. (2010). Time and identity. <https://doi.org/10.7551/mitpress/9780262014090.001.0001>
- De Certeau, M. (1980). La invención de lo cotidiano.
- Deleuze, G., & Bacon, F. (2003). the logic of sensation. London: Continuum.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2011). What is philosophy? Retrieved from <http://vzopc4.gbv.de:80/DB=11/PPNSET?-PPN=671659022>
- Deleuze, Gilles, Guattari, F., Deleuze, G., & Guattari, F. (1995). A Thousand Plateaus. SubStance (Vol. 20). <https://doi.org/10.2307/3684887>
- Foschi, M. L. (2013). Merleau- Ponty: El cuerpo como apertura teatral. Cuadernos Universidad Nacional de JUJUY, 18.
- Foucault, M. (1994). Microfisica Del Poder. Madrid, La Piqueta, 189. Retrieved from <http://scholar.google.com/scholar?hl=en&btnG=Search&q=intitle:Microfisica+del+poder#1>
- Groes, S. (2016). Memory in the Twenty-First Century. London: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9781137520586>

- Guattari, F. (1992). Guattari - Caosmose - Heterogênese.pdf.
- Hamilton, A. (2013). The Self in question. Memory, the Body and Self-Consciousness. London: Palgrave Macmillan.
- Heidegger, M. (1951). Construir, habitar, pensar.
- Hernandez, J. C. G. (2015). Mutilated bodies and memories of violence: displacements and contestations of representations of violence, in contemporary video art and photography in Colombia, 1993- 1998. New York: Stony Brook University.
- John Canady. (n.d.). Metropolitan Seminars in Art. New York: Metropolitan Seminars in Art.
- Malagon-Kurka, M. M. (2008). Dos lenguajes contrastantes en el arte colombiano: Revista de Estudios Sociales No. 31 Rev.estud.soc. Diciembre de 2008: Pp. 208. ISSN 0123-885X Bogotá, Pp.16-33., (31), 16-33se.
- Maurice Merleau-Ponty-. (1981). Phenomenology of Perception. Routledge.
- Roa-Corredor, J. C. (2015). DELEUZE, EL PLIEGUE, EL RITORNELO Y LA RELACIÓN ARTE-TERRITORIO. Colombia: Cuestiones de filosofía Universidad del Rosario.

Anexos

Plano de Montaje



Anexo A. Plano del montaje



Anexo B. **El Retrato de Emma (300x200 cms)**



Anexo C. **El dibujo de las manos de Emma (400x135 cms)**



Anexo D. Montaje Final salón



Anexo E. **Bocetos de cuerpos**



Anexo F. **Bocetos de rostros**

Antecedentes Pictóricos











Carlos Calderón Torres
Trabajo de grado para optar al título
de Maestro en Artes Plásticas

Universidad del Cauca
Facultad de Artes
Departamento de Artes Plásticas
Popayán
2018



Universidad
del Cauca