

La estética de la autorreferencialidad a partir de fenómenos y gestos pictóricos en la construcción de la obra plástica

The Aesthetics of Self-referentiality Based on Phenomena and Pictorial Gestures on the Construction of a Plastic Work

Leonardo Alonso Muñoz Patiño 

Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia

Artículo de investigación - PP. 115-137

Recibido: 25/05/2022 - Aceptado: 09/02/2023

Publicado en línea: 01/12/2023

DOI: <https://doi.org/10.36436/30283388.459>

RESUMEN

El objetivo del artículo es dar a conocer *la estética de la autorreferencialidad* como estrategia metodológica, a partir de la construcción de un documento escrito y un cuerpo de obra plástica como registro del proceso de la investigación-creación. El proceso de investigación-creación se soporta desde los referentes de: Flusser (1994), Calabrese, (1994); *La mano que piensa* de Pallasmaa (2012); Falcón (2010) y Contreras (2013). El conjunto de obras analizadas corresponde a: *Questioning Children* de Appel (1949), *Autorretrato* de Warhol (1986), *Pintura y escultura Jungli Kowwa* de Stella (1979), artistas con sus respectivos movimientos: informalismo, pop art y pintura abstracta. El método de investigación empleado fue investigación-creación, desde los estudios de María José. Por su parte, la metodología estuvo basada en el hacer y la práctica, y la reflexión crítica del sujeto que crea experiencias estéticas, quien, a su vez, es el centro como opción de autoanálisis. Entre los resultados a destacar se encuentran: la estructuración de un método de investigación-creación para la construcción de obra plástica, incorporación de fenómenos estéticos (repetición y fragmento) desde un gesto pictórico, trazo consciente en obra plástica.

PALABRAS CLAVE: autorreferencialidad, estética, fenómeno estético, gesto pictórico y obra plástica

ABSTRACT

The main purpose of this article is to present the *aesthetics of self-referentiality* as a methodological strategy, based on the construction of a written document and a body of plastic work as a record of the research-creation process. The research-creation process is supported by the referents of: Flusser (1994), Calabrese, (1994); *The thinking hand* of Pallasmaa (2012); Falcon (2010) and Contreras (2013). The set of works analyzed corresponds to: *Questioning Children* by Appel (1949), *Self-portrait* by Warhol (1986), *Painting and sculpture Jungli Kowwa* by Stella (1979), artists with their respective movements: informalism, pop art and abstract painting. The research method used was research-creation, from the studies of María José. For its part, the methodology was based on doing and practice, and the critical reflection of the subject that creates aesthetic experiences, who, in turn, is the center as an option for self-analysis. Among the results to be highlighted are: the structuring of a research-creation method for the construction of plastic work, incorporation of aesthetic phenomena (repetition and fragment) from a pictorial gesture, conscious stroke in plastic work.

KEYWORDS: self referentiality, esthetic, esthetic phenomenon, pictorial gesture and plastic work.

CÓMO CITAR: Muñoz, L. (2023). La estética de la autorreferencialidad a partir de fenómenos y gestos pictóricos en la construcción de la obra plástica. *Revista Arte y Creación*, 1, 115-137.

Introducción

■ *La estética de la autorreferencialidad*, a partir de fenómenos y gestos pictóricos, se deriva de la actualización en conceptos estéticos que posibilita proyectar obras plásticas únicas, producto de pulsiones internas y ficciones en un acto creativo (obra). Desde la conjunción de la teoría y la práctica, como timón bastión, surge la pregunta: ¿cómo utilizar la autorreferencialidad para construir una estructura metodológica en la investigación-creación y un cuerpo de obra plástica? Este cuestionamiento faculta configurar el diseño, la metodología y, finalmente, la producción de resultados mixtos (obra, más documento escrito).

El proyecto apunta entonces hacia el campo de las prácticas estético-artísticas contemporáneas, impulsado por implementar la *estética de la autorreferencialidad* en la investigación-creación, a través de la metodología basada en el hacer práctico. Para ello se diseñó un marco teórico filosófico y estético que fundamenta la investigación y la metodología para construir un cuerpo de obra, que replica conceptos estéticos en la argumentación de una obra plástica autorreferencial, buscando fundamentar el problema de la investigación-creación como innovación no sólo en el plano de las ideas artísticas, temas y contenidos, sino también en el plano de la materialidad de los procesos, los modos de hacer y la posibilidad de proponer variaciones, transformaciones o refundaciones del campo artístico, en particular, y del dominio de la producción significativa, en general.

Por su parte, el rastreo de información y referentes teóricos de investigación pertenecen a la estética y movimientos artísticos como el *Tachismo*, *Expresionismo abstracto* y *Pop art* en las nuevas inscripciones del arte. Mientras que los artistas que influyen la obra plástica son Karel Appel, con *Questioning Children* (1994) y el concepto del fragmento; Frank Stella, quien traspasó el concepto de pintura y realizó obras a las que podríamos llamar *esculturas verticales para paredes*, presente en su obra *Jungli Knowwa* (1979), de la serie *Indian Birds*.

Se suma a ellos el polémico Andy Warhol, con su serie *Autorretrato* (1967), quien aporta repetición al fenómeno, con la estética autorreferencial e hizo de su estilo de vida un objeto en el que se referencia para construir obra plástica, influenciada también por sus relaciones sociales con intelectuales, homosexuales y personajes famosos.

Ahora bien, como un punto de partida para la construcción de obra, la influencia de Picasso, Henri Matisse y Jean Dubuffet. Cada uno de estos genios artísticos aportaron estrategias metodológicas para la exploración a la experiencia estética, por ejemplo, Picasso con el cubismo, en la yuxtaposición de piezas de madera con formas geométricas. Matisse, con la experiencia del recorte y el color plano. Dubuffet, con la presentación ingenua y desconcer-

tante de la obra. Las obras, autores y movimientos estéticos son analizados a la luz de los planteamientos de los teóricos Vilem Flusser, Omar Calabrese y Luis Álvarez Falcón, porque permiten estructurar la *estética de la autorreferencialidad* como metodología para construir obra plástica.

En la primera parte se encuentra la discusión de los conceptos que estructuran la investigación: pulsión, fenómenos estéticos, gesto pictórico. Seguidamente, la metodología abordada para la ejecución de esta investigación-creación, basada en la práctica y el hacer, en la triangulación que relaciona conocimientos previos, con conceptos estéticos y la reflexión crítica en la construcción de obra. La planificación es el rizoma desde la formulación de la pregunta de investigación, la traducibilidad de la práctica al discurso teórico, la divulgación de resultados y la unión de las emociones corporales y el discurso en un objeto obra. Luego, los resultados, para cerrar el texto aparecen las conclusiones de la investigación creación.

La estética de la autorreferencialidad en el arte contemporáneo

La *estética de la autorreferencialidad* es una posibilidad en el arte contemporáneo para producir la obra plástica en la que el artista se agencia a sí mismo como obra de arte, un sujeto como opción y tema para la creación de obra autorreferencial. En ella se es consciente del trazo, de los fenómenos estéticos que enmarcan las artes plásticas, no para responder u oponerse a las instituciones normalizadoras del arte sino para agenciarse como creador a través de la experiencia artística voluntaria y se convierte en un estilo de vida, en una búsqueda personal en la que durante el hacer se amplía la comprensión de sí mismo y de otros.

“No se trata de un encorvamiento ególatra a sí mismo, confundirse con la idea vulgar de la admiración por uno mismo, de rendirle tributo al ego del ser artista” (Lortz, 2008); sino de recuperar el encorvamiento hacia sí mismo creando obra desde nuestra referencialidad y no desde referentes externos, de imagen, moda, mercado o normas de la institución. La idea del Yo en función de mejora del cuerpo y de su psiquismo:

De manera que el cuerpo se devela a modo de instrumento de transmisión efectivo con un impacto sobre la producción de sentido configurado como arte, en el momento que logra hacerse objeto señal fuera de las márgenes del sistema simbólico y de valores, y por ello con posibilidades estéticas inscritas en la creación de todo orden. (Gutiérrez, 2012)

Consciente de que al cambiar de lógica en la experiencia estética y en su relación con la aparición de lo artístico, cuando el sujeto operatorio queda incluido como propia condición, principio y ejecución donde se comprende a él como sujeto-objeto de la obra de arte, la autorreferencialidad es más que un recurso expresivo manifiesta en todos los casos la dinámica de la subjetividad ante la crisis que hace posible la experiencia del arte, en la que surge la apariencia de un Yo consciente de su presencia y de un sujeto que se descubre en su tendencia a completar el estado inacabado de la forma estética, es decir, integrar al sujeto en la obra y a su vez representar la desintegración de la obtención propia del objeto.

Es en esta otra lógica, en cuya autorreferencialidad se constituye la estructura del gesto pictórico como experiencia estética, que su vez es autorreferente, los resultados de la relación lógica afectan la estructura simbólica de la obra y al proceso de comprensión de sí mismo. Al modificar la propia naturaleza del proceso básico de conocimiento a través de la abstención por la representación en mimesis del objeto, en la que la identidad se pone en desacuerdo al denunciar el efecto retorno de la racionalidad, induciendo a un retorno sobre sí, una alteridad que suscita una flexibilidad, en una apariencia paradójica o alegórica.

De otro lado, la *estética de la autorreferencialidad* del profesor Luis Álvarez Falcón dará cuenta del ser y del posicionamiento en el mundo como artista, que implica la capacidad de autoanálisis, gestualidad y creación estética. Así, la lógica formulada desde la *estética de la autorreferencialidad* en el arte contemporáneo se traduce en la resignificación de lo que implica la investigación-creación y la investigación artística, al denotar la diferencia entre ambas ubica la génesis de la metodología utilizada para construir obra plástica basada en la estética autorreferencial y en el hacer.

De acuerdo con Hernández (2008), la investigación-creación, llamada también investigación basada en las artes o performativa da lugar a una integración en el flujo entre lo intelectual, el sentimiento y la práctica. Este significado incluye la creación de arte y palabras, las artes como método del hacer en el que se usan elementos artísticos y estéticos como fenómenos de la representación simbólica.

Entonces la investigación basada en las artes se interesa por dar cuenta con palabras del cómo se llega a un producto, para que la ruta pueda ser leída por otras personas. Mientras que la investigación artística desde un inicio se enfoca en dar cuenta de ella a través de un producto artístico como su único interés, en algunas ocasiones con objetivos financieros, o con alternativas y soluciones que ayudan a fundamentar decisiones políticas, culturales o sociales.

El profesor Hernández (2008) considera que la finalidad de cualquier investigación es permitir acceder a lo que las personas hacen y no sólo a lo que dicen. En este sentido las artes llevan “el hacer” al campo de la investigación y pone en relación las formas artísticas y textuales.

Al llegar a este punto es relevante responder ¿qué es la autorreferencialidad? Falcón (2010) menciona: “La autorreferencia estética es el resultado de la integración del sujeto en la “obra” a través de la flexibilidad de sus relaciones lógicas (flexibilidad operativa), y a su vez, representa la desintegración de la ostensión propia del “objeto”.

Entonces, ¿cómo utilizar la *estética de la autorreferencialidad* para construir una estructura metodológica en investigación-creación y en un cuerpo de obra plástica? La inquietud se despeja a medida que se relacionan ciertos conceptos importantes.

La pulsión es como una corriente interna del ser humano influenciada por el estilo de vida y sus creencias; religión, cultura, economía, política del sujeto. La pulsión se produce al interior de algunas personas, sólo las que sienten voluntariamente la necesidad de estructurar el Yo interno, agenciar sus vidas, ampliar la sensibilidad y percepción en torno a una búsqueda personal que le genera placer.

La pulsión sería la búsqueda voluntaria y personal, el enigma del artista y toma sentido cuando sus obras son producto de una vigilancia constante de su pensar, sentir y hacer. Es decir, de un autoanálisis que se hace visible con el gesto pictórico, con el que se sirve el artista para significar y dinamizar la autorreferencialidad. El profesor y arquitecto Pallasmaa (2012) en *La mano que piensa*, se refiere al enigma del hacer, en la construcción de obra a través de una cita de Henri Matisse, que dice:

Esta imagen [del modelo del artista] se me aparece como si cada trazo de carboncillo hubiera arrancado a un espejo el vaho que me impide hasta entonces verla realmente [...]; a través de la vaguedad de esta imagen incierta siento una construcción de líneas sólidas. La primera imagen libera mi imaginación y le permite trabajar en la sección siguiente, según la inspiración que le infunde esa primera construcción o bien el modelo mismo [...]. De aquellos dibujos que conllevan las sutilezas de la observación entrevista durante el trabajo brotan, como en un estanque, las burbujas de una fermentación interior. (Matisse, citado por Pallasmaa, 2012)

Para dinamizar la *estética de la autorreferencialidad* en obra, el modelo es el sujeto mismo que crea, a partir no del modelo que ve, si no de lo que ficciona de

sus aspectos mentales y físicos en su vida cotidiana, en un acto sensible que le permite permear sus pensamientos y las relaciones intersubjetivas para que fluya la idea en la mente del artista y este fluya en el mundo, la fusión entre el Yo artista y el sujeto con su mundo como objeto que tiene lugar en la experiencia estética y el origen de lo esencial no conceptualizado.

Durante la acción de pintar, el pincel se convierte en una extensión no separable de la mano y de la mente. Pallasmaa lo establece sobre el gesto. Un pintor plasma por medio de la intencionalidad inconsciente de la mente más que con el pincel en tanto que objeto físico. Lo que sucede durante la unión de la mano, lo que sucede en el acto - herramienta y la mente es lo que llamó gesto pictórico, también se da como una especie de comunión obra-artista, donde existe un proceso mental y operativo en búsqueda de lo óptimo, a través del gesto pictórico se manifiesta la obra con la que el artista siente que lo representa, su vida sensible para él tiene sentido, determinado por la motivación y el deseo de agenciar su Yo artista en la obra.

En el párrafo anterior el enfoque no está en el gesto corporal (guiño), sino que está, más bien, en el carácter estético, desde lo sensitivo. Por ejemplo, el gesto es porque representa algo distinto a la razón y trata de dar un sentido a alguna cosa. El acto de pintar es un movimiento de autoanálisis en el que el gesto se analizan los bordes, los contornos de la superficie bocetada, dibujada con la punta del lápiz que se convierte en una extensión de las yemas de los dedos: el color, las pinceladas yuxtapuestas en plano, la composición colorista y de la forma. La conexión entre la mano, el ojo y la mente al pintar, resulta natural y fluida, como si el pincel y la pintura constituyeran el puente que media entre dos realidades: la pincelada física y la imagen inexistente en el espacio mental que describe la pintura.

Tal como enuncia el profesor Flusser (1994), el gesto es "un movimiento del cuerpo, o de un instrumento unido a él, para el que no se da ninguna explicación causal satisfactoria". Dentro del contexto, el gesto estético se enmarca en la lógica operativa, en la experiencia estética que relaciona la percepción entre Yo artista y la complacencia interna que emociona, da forma y configura la obra de arte. La experiencia estética es temporal, en otras palabras, la experiencia estética es ese tiempo sin tiempo, es decir la subjetividad es corpórea para que las coordenadas sensibles se distribuyan en movimientos quinesésicos, adoptados y asociados en una libre orientación.

La sensación se cambia desde el movimiento quinesésico. En este sentido los videojuegos son un claro ejemplo: un aeromodelista frente a la controladora de vuelo usa lentes FPV que le permiten una visión en primera persona, el piloto

(aeromodelista) tiene los pies en la tierra, pero la fenomenología estética es el tiempo externo (el tiempo común de todos los hombres). Lo que marca el tiempo sin tiempo, que es lo que se ejemplifica aquí, es la sensación que le produce el sentir de estar dentro del objeto, piloteándolo y que además con los movimientos de sus manos altera el vuelo, y, por ende, la sensación del movimiento, esa recreación en la que el piloto puede orientar el destino es el tiempo interno (subjetivo) en un espacio recreado en un video juego, para este caso, un buen aterrizaje. Lo que se puede ver en el ejemplo anterior es que hay una implicación del cuerpo en un sistema quinesésico para crear el espacio, localidad e interioridad.

En la experiencia estética se realiza la acción de crear, en la que nos ubicamos en un espacio dispuesto con materiales y herramientas, en el que se localizan recortes, fragmentos, se repiten composiciones, se pinta, se recrea, se relacionan conceptos teóricos y prácticos, se fragmenta en un todo, en el oficio, en el constructor de la obra.

El concepto de la autorreferencialidad en la construcción de obra plástica no es tan novedoso como pareciera, ha estado presente en la creación de obra artística en la que el artífice, además del conocimiento operativo e instrumental, necesita un conocimiento existencial moldeado a partir de sus experiencias de vida. Se plantea la exploración de la autorreferencialidad de una manera intencionada, sin experiencia y sin pericia arrancándola desde cero.

La investigación-creación y la obra plástica autorreferencial

Según Sullivan (2004) la investigación-creación se desarrolla en la práctica del arte. Puede reconocerse como una forma legítima de investigación. El taller del artista, en donde se investiga desde la experiencia en un hacer práctico y en el que realiza su síntesis la acción. Un elemento fundamental de recolección de datos es el archivo de imagen en el que se va consignando toda la información necesaria para la obra y los seguimientos requeridos, mientras se van ejecutando con el fin de mejorar la calidad y la supervisión ya que se encuentra a la mano toda la información necesaria, también llamada la bitácora. Allí se inscriben elementos, apuntes, conceptos, al tiempo que se construye la obra. De los apuntes y de la obra en construcción, se hacen reflexiones que evocan a los referentes teóricos y de imagen; cuál es la ruta personal para la ejecución de la investigación-creación.

Una parte del proceso es común a todas las investigaciones: la indagación y lo que genera gusto y placer al operar con la materia en una práctica artística.

Es aquí, el hacer. La práctica como investigación va acompañada de una alta dosis de incertidumbre, que implica que, a diferencia de aproximaciones más convencionales (cualitativas, cuantitativas, pero también, por ejemplo, de estudios teatrales) necesariamente definen a priori un diseño de investigación que da cuenta de sus objetivos generales y específicos de los procedimientos que se van a realizar.

En la investigación basada en la práctica, el diseño es fuertemente “emergente”, en el sentido en que varía a medida que se desarrolla el proyecto. En este sentido, Contreras (2013) afirma que la práctica como investigación se emparenta más con la investigación cualitativa, pero con una dificultad de la traductibilidad discursiva de la práctica, puesto que implica soportes plurimodales y polisensoriales. La práctica como investigación requiere de un delicado equilibrio y la simultaneidad en unión entre la creación de la obra y la construcción discursiva de la aparición metodológica, logrando objetos mixtos únicos, propios de la investigación-creación.

Para que la investigación estética y creación no queden en una experiencia del artista, sino que tal experiencia en artes plásticas sea un recurso, instrumento para explorar y organizar información, que dé respuesta a la pregunta inicial, la indagación, en la que teoría y práctica se articulan en una investigación de tipo académico.

La predominancia de la práctica no implica que todo lo que sucede en el curso de la investigación es exclusivamente práctico, sino que más bien se favorece una triangulación entre tres tipos distintos de conocimiento: El conocimiento del investigador (que influye conocimiento corporizado, experiencia fenomenológica, el saber hacer), la reflexión crítica (investigación-acción, conocimiento explícito) y el conocimiento conceptual (entendidos como marcos teóricos). (Jones, citado por Contreras, 2013)

La búsqueda interna en la creación de obra solo se puede responder mediante la experiencia estética, relacionando el conocimiento, la reflexión crítica y los referentes teóricos en una triangulación metodológica.

Metodología

■ La investigación-creación se ha ido ampliando y extendiendo como lo ha hecho la noción de investigación científica. Es sólo un tipo de investigación, pero que no es la única forma de investigación posible. Sobre todo, si se trata de investigar fenómenos complejos y cambiantes, como los que tienen que ver con las maneras de dotar de significado a las actuaciones y experiencias de los seres humanos (Hernández, 2008). La investigación en particular, parte de una motivación personal hacia una pregunta orientadora que sólo puede ser contestada mediante la práctica artística. Ello implica que, si los referentes teóri-

cos y de obra con su reflexión crítica giran en torno a la pregunta y objetivo de la investigación, la estructura es clara. Tanto la pregunta cómo el objetivo son el timón del trabajo.

Tal como afirma la profesora y artista performativa, Contreras (2013):

En una práctica como investigación, lo más relevante es el proceso de indagación y la experimentación: el fin último es explorar, no crear. En eso se difiere de la indagación artística que busca crear una obra, un producto artístico. En la práctica como en investigación el propósito es auto-reflexivo y busca generar nuevo conocimiento (encarnado, práctico), no (necesariamente) crear una obra de valor estético (aunque esto también pueda darse).

Ahora bien, es de resaltar que para las fases de la investigación-creación fue necesario recurrir a estrategias de recolección y análisis de datos, como pruebas del proceso a manera de escrito (bitácora), bocetos, fotos, estructura detallada de trabajo y video. El registro se convirtió en la génesis del conocimiento de la investigación. Teniendo en cuenta lo anterior, la investigación-creación se efectuó así:

- ▶ Formulación de la pregunta investigativa como timón de la creación.
- ▶ Creación de objetivos generales y específicos que dan cuenta de los procedimientos a realizar.
- ▶ Traducibilidad de la práctica al discurso teórico, la reflexión crítica entre teoría y práctica.
- ▶ Inclusión de dibujos, bocetos, estructuras, diseños, planeaciones, cronogramas, entre otros, en una bitácora o cuaderno de apuntes; insumo que es la génesis de análisis y conocimiento del proceso de la investigación.
- ▶ Unión de la práctica, las emociones corporales y el discurso en un objeto único (obra).
- ▶ Divulgación de los resultados mixtos: texto (narra el proceso) y obra (muestra la exploración del proceso).

Dentro del campo metodológico, como proceso se intenta ayudar en la construcción del paradigma de investigación-creación; es importante describir de forma clara y sintética las partes que han integrado todo el proceso. Cabe anotar que la investigación-creación surge como un ejercicio donde los dos elementos funcionan de forma articulada en una especie de simbiosis. Así las cosas, el hacer, es decir, lo performativo implícito en los laboratorios artísticos (trabajo en el taller) posibilita que mientras se hacen cosas, ocurren cosas por

la injerencia de un trabajo del hacer, mientras se hace arte se está reflexionando con palabras y sistematizando la experiencia para ponerla en discusión con relación a las posturas teóricas de los autores que fundamentan la investigación. La simultaneidad entre lo representativo y las palabras, activa la curiosidad por engranar comprensivamente lo sucesivo. Esa especie de engranaje da cuenta al creador si va tras objetivos, y factores hacia la consecución de resultados, los cuales, por la misma naturaleza continuista de la obra de creación transmiten conocimiento.

La investigación-creación se articula a partir de un gran patrón de apropiación de mundo, identificado como "la fascinación". Dicho patrón de apropiación se estructura a partir de componentes auto-denominados "efectos", los cuales no se articulan de forma estratificada, ni por suceso cronológico dentro del laboratorio de indagación. Al contrario, los efectos, aparecen de forma simultánea ayudándose entre sí alrededor del nacimiento del fenómeno artístico.

Según se puede comprender en la descripción del proceso metodológico, se plantea lo autorreferencial como las respuestas personales y sensibles frente a objetos, situaciones, manifestaciones y sensaciones provenientes del mundo de la cotidianidad, desde donde se proyectan propuestas artísticas y reflexiones conceptuales. Según lo anteriormente enunciado, puede trazarse la siguiente relación:

Autorreferencia (fenómeno estético) / Fascinación (patrón de apropiación de mundo) / Efecto (gestos pictóricos). Fragmentación - repetición - imagen de sí - brillo/traslúcido.

Acorde con el avance del trabajo, se articulan cada uno de los componentes de la matriz de investigación-creación. En primera instancia, argumentar lo autorreferencial y cómo va consolidándose a partir de exploraciones desde la experiencia privada, llevadas a cabo por el uso de la fascinación. Ha sido importante en el proceso llevado a cabo, a partir de la Maestría en Estética y Creación (MEC), encontrar los diferentes paradigmas para comprender lo que de manera particular se ha experimentado a la hora de enfrentar la noción de investigación-creación y desde allí, la posibilidad de formular una obra.

En el proceso experimental, se utilizaron imágenes de los niños a corta edad, desescolarizados, dibujos que ellos construyen de forma sensible, sin tensiones sugeridas por estructuras academicistas en su proceso de formación. Los dibujos infantiles exploraban elementos constitutivos de la propuesta creativa, dichos elementos fueron presentándose, al principio, como latencias

vinculadas a la repetición, la fragmentación y una apropiación del dibujo, visto como lenguaje directo y sintético, sin indagar en los contextos en que los dibujos infantiles se desarrollaron, solo en el interés que dichos dibujos y pinturas producían y cómo aquella fascinación se convertía en un sistema de selección de imagen en la vastedad del archivo de representación propio de nuestra contemporaneidad.

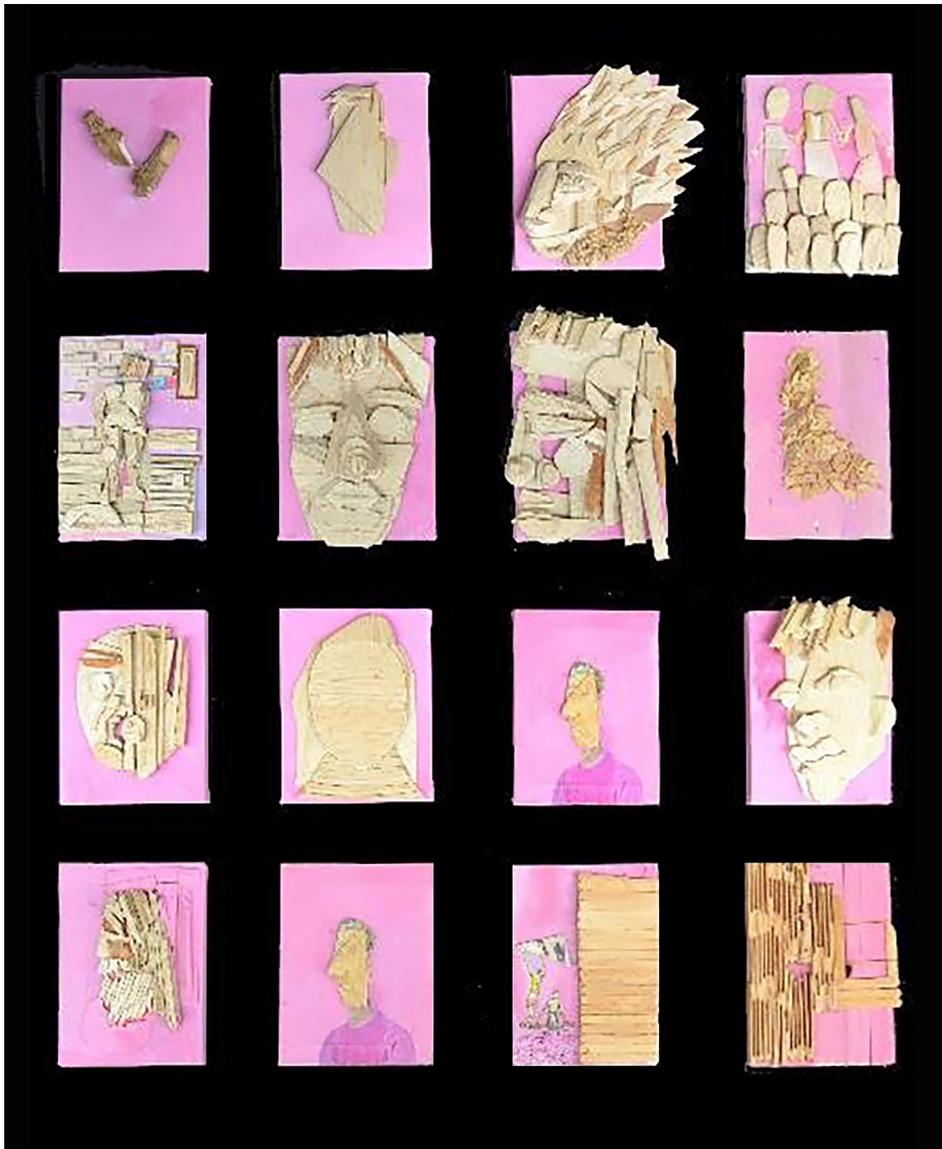


Figura 1. Laboratorio de creación. Fragmentos de madera
Fuente: elaboración propia

A partir de este lugar de comprensión, dado por la fascinación, construir un método de conocimiento derivado de la intuición como una forma de veri-

ficación capaz de ofrecer en el proceso artístico la capacidad por determinar el valor de una manera, la fuerza de un manejo técnico de materiales, pero, sobre todo, la capacidad de una imagen de transmitir de forma clara y diferenciada conceptos y resultados simbólicos.

Aquello que los dibujos infantiles presentaban vinculados con la repetición, la fragmentación y el abordaje de lo que representamos, de repente, se reveló como una tendencia del arte de hoy, donde se insiste en el encuentro con lo siniestro, producto de lo que se repite insistentemente, caso Andy Warhol, artista del Pop Art cuyos retratos, entre otras temáticas, se convirtieron en objeto de culto cuando fueron representados a través de un fenómeno como la repetición, este giro de repetir en serie una imagen, aportó un giro simbólico a las cosas ordinarias.

Quizá no pretenda potenciar el dramatismo, sino de imágenes convenientemente sugestivas que generan nuevas composiciones y representaciones. Las anécdotas autobiográficas que pretenden convertir la pulsión interior, el Yo íntimo, como un tema a desarrollar y no como avance ególatra, evidente en obras de carácter simbolista como las de Naún Senil, Julio Galán u Óscar Salamanca.

Lo autorreferencial comienza a operar como una especie de mecanismo de extracción alrededor de la propia imagen convertida en el reflejo de una intención por detonar inmersiones, encuentros, viajes de autorreconocimiento en medio de destellos de fascinación, donde los objetos previamente seleccionados participarán exentos de cargas contextuales o de anclajes referenciales.

Dicho proceso de vaciado de las cargas que los objetos representan funciona como una nueva narración sustentada como resultado de la fascinación por algunos objetos cotidianos. Como registro del proceso de investigación-creación se desarrolló desde un sujeto con conocimiento a partir de la fenomenología (saber hacer). El hacer, lo performativo, la práctica artística como método en la investigación-creación en el que se registran experiencias personales con la única intención de agenciarse a través de la obra. Atento al proceso de creación emerge una metodología de investigación-creación en la que se utilizan la autorreferencialidad, los fenómenos estéticos, el gesto pictórico, los conceptos teóricos y la distancia del objeto en mimesis para detonar en la obra plástica.

En los discursos actuales del arte y la estética es importante volver a estudiar y utilizar la forma de producción de certidumbre que durante años tuvieron los creadores, como lo fueron la fascinación y la intuición. La propuesta consiste en formular que la investigación-creación debe recuperar el valor de la intuición y la fascinación como objeto de conocimiento válido a la hora de pretender configurar un sistema articulado en el hacer del arte. Quiere decir que el artista de hoy recuperará con nuevos insumos la seguridad de la certidumbre, creer en su valoración crítica y con ello articular lo intuitivo como un desafío que permita corroborar los gestos y señales de tendencia, los cuales alimentan la comprensión simbólica de la producción artística y filosófica.

La artista Paula Rego (Portugal) reconoce en la fascinación un lugar muy importante para la construcción de su obra plástica, utiliza la escenografía, la teatralidad, el dramatismo y manejo de las figuras humanas, así como las de animales que de niña veía sorprendida en la ópera, acompañada de su padre.

Efecto de fragmentación

La fragmentación produce el recorte que podríamos conceptualizar como un fragmento propio de una totalidad. En el ámbito artístico el efecto de la fragmentación, se emplea para separar algunas partes significativas de una identidad autorreferencial (la propia imagen), sin que se afecte ontológicamente la representación simbólica de la imagen de sí mismo. Ello produce el fragmento considerado ahora como un contenedor referencial que lleva directamente la mirada comprensiva hacía la presencia personal dentro del conjunto de elementos participantes de las composiciones, es decir, una especie de rastro identificativo. Fragmentar como el verbo que es, no quiere decir dentro del tratamiento de imagen, una situación dramática de cercenar, separar con dolor, eliminar, dar por terminada una presencia por la desmembración, sino que, por el contrario, significa atomizar el Yo a partir del detalle, donde no se hace necesaria la totalidad para demostrar lo íntegro del cuerpo o al menos la presencia irradiante del espectro.

El fragmento como resultado de un hallazgo casual, la parte respecto al todo del que procede. Los fragmentos, de la imagen de sí, como retratos de un todo, recortes que a su vez se presentan como una forma inacabada que cuando se observa evoca a un indicio del todo, de qué fragmento forma parte, convirtiéndose en una nueva poética cuando se reconstruye a partir de tomar de la cotidianidad objetos sin contexto, sólo con la carga de haber sido seleccionados por la fascinación y el efecto autorreferenciado.



Figura 2. Laboratorio de creación, yuxtaposición de imágenes traslúcidas
Fuente: elaboración propia

Efecto de repetición

Referido a los fragmentos superpuestos en una variación y un gusto interno por el ritmo, la composición y la organización por efecto de los objetos yuxtapuestos, las alegorías producto de las relaciones y no a la producción en serie de una obra.

En el arte de posguerra se produjo una tendencia por utilizar la repetición de elementos, en aras de potenciar lecturas críticas donde se evidenciaba una lectura de lo real desde circunstancias derivadas de la extrañeza. Al parecer, repetir imágenes de manera obsesiva producía lo siniestro, entendiéndolo como una sensación de temor, algo extraño a nosotros, por demás, amenazante. Aquello misterioso, producto de lo siniestro, representó un abordaje intelectual de nuestra búsqueda por lo abyecto, aquello que no nos permite ser en la contemporaneidad.

Repetir no fue sólo una moda superficial o decorativa, sino que representó una vía de exploración tan vital que aún continúa seduciendo la configuración de imagen en el mundo actual. En la obra, se insinúa el efecto de la repetición como un gesto pictórico, la posibilidad de insistir en la multiplicidad, ya sea en términos de representación o presentación, que produce develamiento de significados.

A partir de residuos y sobrantes recolectados de ebanistería, se realizó una selección por tamaños y formas modeladas para hacer más evidente la semejanza de la repetición expuesta por capas, con las que se da forma y por cuenta del avance emerge la obra como sumatoria de un plano, pero no sólo la repetición es evidente con trozos de madera, también con puntas de metal obtenidas por decomiso a personas al margen de la ley y que por azar y oficio se rescata el objeto en otro contexto, desde la forma repetitiva que contienen y el destello propio del metal, efecto que resulta oportuno y posibilita su recreación. La obra construida es robusta por su volumen y por la fuerte carga emotiva que el espectador pone a la presencia de las puntas por el imaginario y las relaciones que hace sobre ellas. La punta brillante es autorreferente de sí misma como objeto cortante; pero a la vez durante la experiencia estética sobresale la repetición con la que se estructura la obra.



Figura 3. Laboratorio. Repetición con fragmentos de madera
Fuente: elaboración propia



Figura 4. Autorretrato 80x 80 cm. Madera, 2020
Fuente: elaboración propia

Efecto de la imagen de sí

La obra plástica como referencia de sí mismo incorporó fragmentos corporales impresos en soporte traslúcido, en un juego en el que la obra se va revelando en capas que son aglutinadas, condensadas, en las que el sujeto aparece de forma omnipresente. El efecto de la imagen de sí resulta fascinante, al sentir las pulsiones como necesidad de dar cuenta de la autorreferencialidad en la obra. Durante la experiencia estética se da una comunión entre el artista y la obra, en una reflexibilidad crítica de: el objeto (efecto fascinación), el sujeto (que imagina) y la obra (creación). De esta reflexibilidad se desprende un proceso del que derivan tensiones desde lo performativo, de las incertidumbres que están presentes en la investigación-creación, en la obra y del efecto por el cual se siente fascinación.

Son numerosas las investigaciones que rodean la exposición del Yo como tema, lo cual ha permitido tejer un abanico de posibilidades de interpretaciones acerca del significado actual sobre lo autorreferencial. El trabajo *Supotismo*, del artista plástico, Ángel Balanta (quien plantea la recuperación de un puente ancestral con la tribu Balanta, desde la novela gráfica, esclavizada en nuestro territorio). Su intención autorreferencial fue directa ya que entretejió elementos de ficción con archivos familiares orales para producir un engranaje sentimental profundo desde el dibujo como medio de producción. Ángel Balanta juega con la imagen de sí, la utiliza desde formas y conjugaciones disímiles: unas veces enfrentándola a un alter ego, otras con un direccionamiento de observador crítico, pero en todos los casos, en clave de representación figurativa.

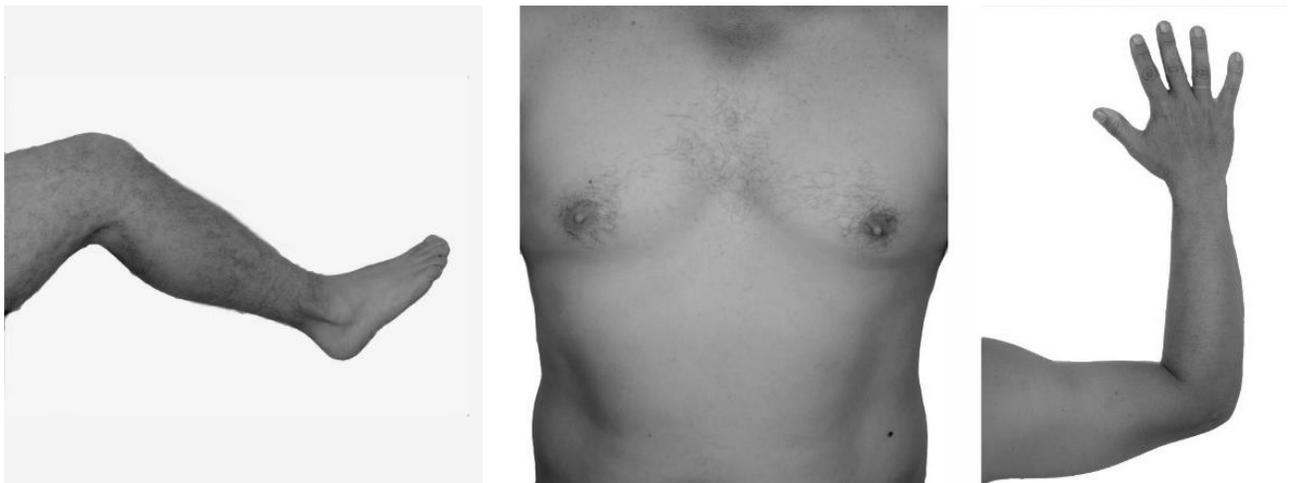


Figura 5. Registro utilizado para construir obra plástica

Fuente: elaboración propia

Desde mi perspectiva, el anclaje autorreferencial tiene que ver con un Yo seducido y por qué no, acuciado por la imagen de la fascinación. La imagen, es decir, el autorretrato fotográfico, aparece en cada composición como una especie de latencia figurada de un ser solitario, con una desnudez sugerida, expuesta en la obra. Otras veces el efecto de la imagen de sí aparece recortado o bien, puede ser también un vestigio, un recuerdo de una presencia, sobre todo cuando se utilizan partes del cuerpo; manos, extremidades, torso. La intención radica en construir una identidad fragmentada, un cuerpo repetido, como un efecto de repetición observado en el dibujo infantil, pero ahora traducido hacia otras significaciones de emergencia.



Figura 6. Dibujo con tinta sobre papel. Serie Supotismo. 28x40 cm

Fuente: Balanta (2019)

Efecto de la brillantez/traslúcido

Los fragmentos con efecto brillante (metal, piedras) son yuxtapuestos en busca del volumen que se desprende de un plano vertical hacia quien observa, influenciado por la obra de Frank Stella; mientras que el volumen de los objetos es encapsulado (condensado) estratégicamente en resinas traslúcidas que encuadran la composición. La piedra es el referente objeto, mientras que el brillo es el autorreferente de la piedra. En esta relación del objeto que brilla, interviene el sujeto fascinado por los visos y surge aquí la génesis de la obra, "...al sustraer del brillo el encanto que me encantase a mí..." (Puelles, 2019), resulta fantástico para el sujeto que crea. El brillo de la piedra es una presencia y no es una representación, entendiendo por representación el tipo de imagen mediada por la intención humana. Es la presencia, la fantasía intrínseca, lo que inspira voluntariamente a construir la obra plástica.



Figura 7. Autorretrato. 27.5x27.5 cm. Resina y puntas de metal 2020

Fuente: elaboración propia

El material sintético utilizado para los encapsulamientos produce, al secarse, una pátina brillante que en la superficie refleja la imagen del contexto que la rodea. De allí proviene el espejo relacionado con la transparencia. Este fenómeno de querer concentrarse visualmente en el interior con interrupciones de lo externo reflejado, es explorado como un medio de producción intencional desde del enturbiamiento de la mirada o mirada indirecta. Puede verse el interior, pero lo exterior igualmente se condensa superficialmente en lo observado. Es algo similar a sentir que no se puede ver directamente algo que posee un brillo, sin convertirnos en presa de lo que nos rodea, que es igualmente pasajero, por demás, iridiscente.

Ahora bien, el efecto de lo traslúcido plantea un aletargamiento de la impresión de las imágenes exentas de una corporalidad densa. Se infiere la impresión cuando se involucran múltiples imágenes, ahora transformadas por lo sucesivo. Lo velado, la transparencia en ese corpus que por efecto de la luz se ve transformado por la difracción. Aquellas formas sujetas a la transparencia pierden el dramatismo de lo real, su crudeza, para someterse a otros parámetros de lo bello donde el accidente es importante en la medida que aparece el efectismo: una metáfora visual potente de atracción, bien sea hacia el auto-

rreflejo o bien hacia la profundidad completamente distorsionada. En este sentido, conviene indagar en el arte óptico, el arte cinético, aunque aquellas alteraciones visuales son tímidas pero prometedoras frente al inmenso terreno que representan.

Encapsulamiento como condensación

La intención del encapsulamiento en la obra plástica pretende afianzar una categoría interdependiente como los otros efectos de fascinación dentro del proceso constructivo, se infiere este recurso plástico como una tendencia personal que, si bien permite solucionar técnicas de montaje, haría falta profundizar en su hacer y reflexionar desde su sustentación teórica.



Figura 8. Laboratorio condensación-resina

Fuente: elaboración propia

La exploración con materiales como el concreto y el vidrio, así como sustancias y resinas sintéticas logró condensar y encapsular estados de realidad donde los objetos ya no aparecen expuestos en la crudeza de su superficie natural, sino que se ven presentados en una nueva naturaleza conformada por un efecto de inmortalidad parecida a la taxidermia o bien, al frasco del laboratorio clínico. Los encapsulamientos de *Damián Hirst*, desde el planteamiento de la eternidad de la muerte; las cajas collages de *Josep Cornell*, o el artista colombiano *Luis Ernesto Parra "Parrita"*. Desde el taller, se encapsulan dichos objetos

de fascinación para crear asociaciones con partes de la propia imagen, con la intención de realizar montajes a caballo, entre objetos encontrados y selecciones precisas del mundo de la cotidianidad por efecto del gusto.

Los montajes pueden considerarse como un producto *collage* que resultan desconcertantes al pretender unir diversas naturalezas: psicológica, estética y fenomenológica y que, a su vez, se contradicen en el sentido de que lo fenomenológico no se enmarca en la lógica de los sentidos, sino desde la alteridad denotada en la fantasía que da sentido a los objetos encontrados y, producto de dicha fascinación, se recrean sensaciones.

Las condensaciones de cuchillos con resinas se presentan como objetos activos (herramienta), pero cuando se invierte la lógica, el objeto cotidiano herramienta-cuchillo, de forma pasiva, no desde su realidad, sino en la identidad del objeto *per sé*, que transmite la fascinación desde una experiencia estética (condensación) en la que, a través de la fantasía, se interioriza otro sentido del objeto que posibilita otras sensaciones que a su vez producen nuevos símbolos y nuevas tensiones significativas, las cuales prevalecen como resultados conceptuales en clave de autorretrato, considerado este, como un estado, un corte en el camino interiorizado como un tema estético y artístico.

Resultados

■ En la investigación-creación hay incertidumbre en la medida en la que se avanza hacia la respuesta de la pregunta investigativa; aunque emergen nuevos interrogantes que pueden hacer perder el objetivo de la investigación, hay que tener presente la pregunta orientadora como el baluarte que dirige las acciones y la flexibilidad en los ajustes surgidos en el proceso, de ser necesario. El método de investigación ayudó a la estética de la autorreferencialidad en los resultados mixtos entre teoría y obra plástica.

En la investigación-creación es crucial el gesto que motiva la práctica para que pueda emerger la acción, con ello se generan nuevas experiencias que dan cuenta de posibles respuestas que relacionan teoría y práctica, sujeto autorreferenciado.

Un trazo consciente en la obra plástica se concibe a partir del hacer práctico de los fenómenos estéticos, de la repetición y el fragmento en la obra. Un cuerpo de artista, no como un Big Data, sino como tema *autorreferenciado* en la creación de obra, en un sujeto que se enuncia y muestra a otros su proceso metodológico para hacer arte. Un artista consciente los nuevos azares, como parte obligada de la ruptura de buscar ser reconocido, y de hacer arte para satisfacer el gusto de la institución o instituciones en las que labora o se desempeña.

La *estética de la autorreferencialidad* da cuenta del sujeto y el posicionamiento en el mundo como artista, esto implica la capacidad de autoanálisis, gestualidad y creación estética. Desde la experiencia estética, hay incertidumbre en la creación de pinturas-esculturas (ensambles); la mano que sujeta un pincel es la prolongación de la pulsión e imaginación que se concreta a través de las manchas, rayas y manos ocupadas imprimiendo fenómenos estéticos, fragmentos en apliques de madera que se repiten y se yuxtaponen, haciendo que del cuadro brote la autorreferencialidad; los trazos que emergen en busca de la propia identidad. La pintura-escultura se piensa como ficción y desacato a las reglas re-elaboradas a partir del gusto estético. Desde los hechos emocionales se forman colores y líneas y el conocimiento permite fantasear, observar la autorreferencialidad desde el autorretrato.

La relación discursiva y las perspectivas corpóreas se utilizan en la *autorreferencialidad* para construir obra plástica, que responde a una pregunta, a un objetivo, atendiendo a la rigurosidad académica. El *gesto pictórico* en la obra plástica no sólo puede verse sino tocarse, pues en la cotidianidad se privilegia la vista sobre el tacto. La exploración de material para crear la obra, facilita crear pintura-escultura para ser expuesta en la pared. El artista se convierte en un sujeto en crisis, producto de la relación teórica con la práctica en la que el sujeto se referencia en la obra, se enuncia como tema a través de la experiencia estética.

■ La *estética de la autorreferencialidad* como estrategia para construir la obra plástica, acepta que el sujeto-objeto se structure y se agence en busca de un mejoramiento en relación consigo mismo y los otros, a través de gestos pictóricos. También el investigador-creador es quien integra la obra desde sus experiencias estéticas, desde sus pulsiones internas, gestos pictóricos y fenómenos estéticos con los que se motiva y provoca en el sujeto el hacer una expresión plástica única como resultado de la reflexión entre teoría, autoanálisis y práctica.

La estrategia metodológica de la triangulación, como en la investigación-creación, permite que el sujeto-objeto entre en conflicto y crisis como opción para crear obra con los conocimientos concretos hacia el arte, se estructura a través de las prácticas y el discurso del arte, explícitos en el desarrollo creativo de una forma intencional y consciente y a partir de la autorreferencialidad del artista.

La autorreferencialidad en la investigación-creación permite comprender que la pintura-escultura posibilita, a través del ensamble, múltiples formas de

Conclusiones

representación, otra manera de evidenciar los resultados mixtos de la investigación-creación. Así también, se identifica otra posibilidad para crear desde la aplicación de dos fenómenos estéticos (repetición y fragmento) desde un gesto pictórico, trazo consciente en la obra plástica.

La estética de la autorreferencialidad se evidencia en varios artistas y su creación de obra plástica, entre ellos: Warhol, Picasso, Appel, Stella, Matisse y Dubuffet. Esto demuestra que sí se puede utilizar la autorreferencialidad para crear obra plástica y no desde la mimesis de objetos externos, sino desde una indagación en sí mismo, que resulta siendo el sujeto como una opción y objeto para construcción de la obra plástica.

A primera vista una obra no es autorreferencial cuando se alimenta de semejanzas externas, ya que desde esta postura no se logra una reflexibilidad del sujeto-obra, en otras palabras, no existe una integración entre ambos, por ejemplo, si miramos un juguete como un objeto puesto en el exterior para hacer obra y lo copiamos (mimesis), tal representación no es autorreferencial. Por el contrario, si el juguete trae a la memoria un recuerdo de infancia, ese recuerdo, pulsión, es el que podemos referenciar en la obra y puede pasar que en la representación no aparezca el juguete, pero ese recuerdo de la memoria es el que detona en el sujeto el hacer práctico, una experiencia estética autorreferencial.

Referencias

- Álvarez, F. (2010). La "autorreferencialidad" de la experiencia estética. *Revista de estética y de las artes*, 9. España. Disponible en <https://revistascientificas.us.es/index.php/fedro/article/view/12685>
- Calabrese, O. (1994). *Neobarroco*. Valencia: Artes gráficas.
- Contreras, L. M. (2013). La práctica como investigación: Nuevas metodologías para la academia Latinoamericana. *Revista Poiésis*, 21-22, 71-86. Bogotá: Universidad Católica Luis Amigó. Disponible en https://www.academia.edu/21518682/La_pr%C3%A1ctica_como_investigaci%C3%B3n_nuevas_metodolog%C3%ADas_para_la_academia_latinoamericana
- Flusser, V. (1994). *Los gestos. Fenomenología y comunicación*. Barcelona: Herder.
- Giddens, A. (1995). *Modernidad e identidad del Yo. El Yo y la sociedad en época moderna*. Barcelona: Península. Disponible en <https://idoc.pub/documents/anthony-giddens-modernidad-e-identidad-del-yo-jlk962kyy345>
- Gutiérrez, M. (2012). *Cuerpo y gesto sonoro en situación desde lo cotidiano* [Tesis de grado en Maestría en Estética y Creación]. Universidad Tecnológica de Pereira.
- Lortz, J. (2008). *Historia de la iglesia. Edad moderna y contemporánea II*. Ediciones Cristiandad.

- Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuesta para repensar la investigación en educación. *Revista Educación Siglo xxi*, 26, 93-118. Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Pallasmaa, J. (2012). *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Gili, sL.
- Parra, J. (2015). ¿Qué es un estereograma? Reflexiones en torno al devenir sensible del espacio. *Revista Colombiana de pensamiento estético*, (3), 64-84. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/estetica/article/view/91679>
- Puelles, R. L. (2019). *Tomar distancia estética y fascinación*. Málaga. <https://idus.us.es/handle/11441/27538>
- Sullivan, G. (2004). *Art practices research inquiry in the visual arts*. teachers Colleges Columbia University.