

www.bdigital.ula.ve

Otredad:

la Imagen Especular de un
Dibujo Atmosférico





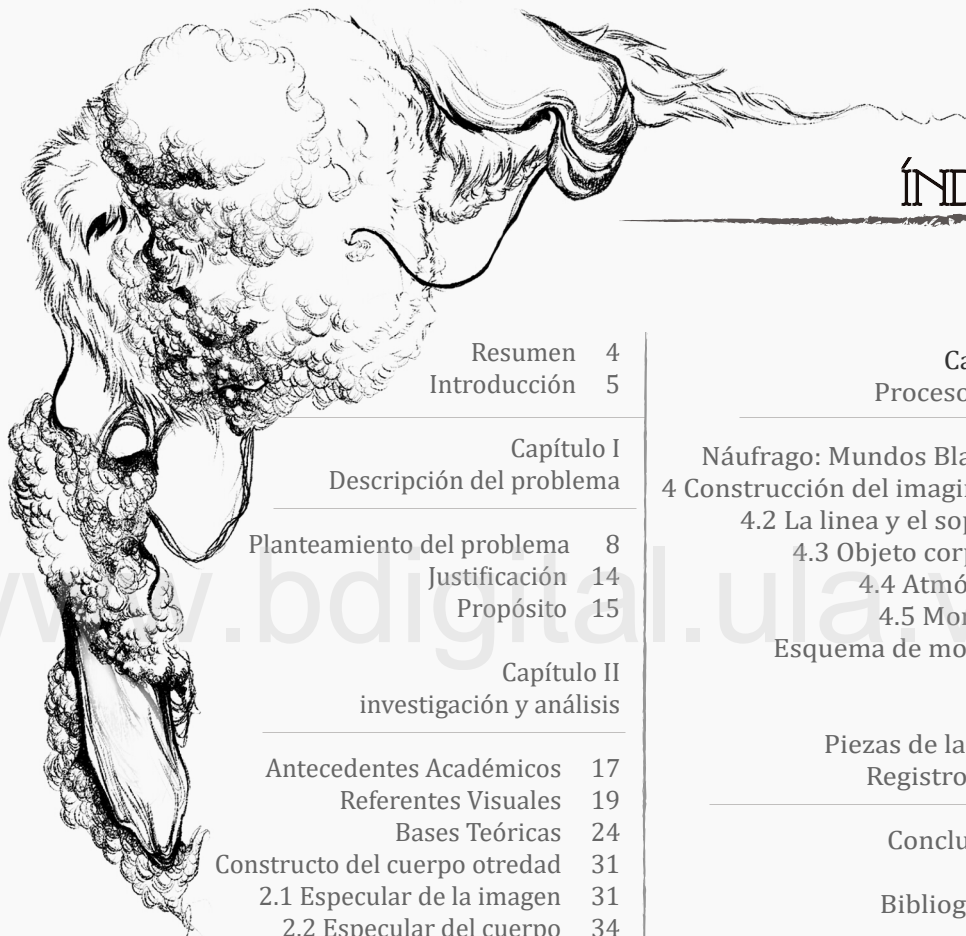
FACULTAD DE ARTE
UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
MÉRIDA VENEZUELA

Otredad:
la imagen Especular de un Dibujo Atmosférico

Trabajo Especial de Grado para optar por el título de
Licenciado en Artes Visuales en la Facultad de Arte
de la Universidad de Los Andes

Autor: Darlin Nahomi Rivas Requena
C.I. V-26467774
Tutor: Ricardo A. Ruiz P.

Mérida, Diciembre 2024



ÍNDICE

Resumen	4		
Introducción	5		
		Capítulo IV	
		Proceso Creativo	
		Náufrago: Mundos Blancos	53
Capítulo I		4 Construcción del imaginario	55
Descripción del problema		4.2 La línea y el soporte	57
		4.3 Objeto corpóreo	61
Planteamiento del problema	8	4.4 Atmósfera	65
Justificación	14	4.5 Montaje	66
Propósito	15	Esquema de montaje	68
Capítulo II		Registro	
investigación y análisis		Piezas de la obra	71
		Registro final	75
Antecedentes Académicos		Conclusión	85
Referentes Visuales			
Bases Teóricas		Bibliografía	89
Constructo del cuerpo otredad			
2.1 Especular de la imagen			
2.2 Especular del cuerpo			
2.3 <i>Wabi sabi</i> : un pasaje entre el despojo y lo íntimo			
2.4 Dibujo atmosférico			
Capítulo III			
Metodología			
Metodología			47
Diseño de la investigación			48
Modelo creativo			49

RESUMEN

En la siguiente investigación se propone un acercamiento teórico/plástico al concepto denominado como “dibujo atmosférico”. El cual es concebido como una instalación que vincula las dimensiones de un espacio real con las de un espacio imaginario, a través de una relación simbiótica entre el dibujo y la escultura. Estos lenguajes plásticos, son interpretados como dos instancias de representación física de la otredad cuando se interpretan como una imagen especular. Permitiendo así, reflexionar y dar sentido a las sensaciones de abismamiento y confort.

Para ello, se presenta un estudio del dibujo como fundamento gráfico de lo imaginario y la escultura como medio transicional del objeto, evocando desde lo estético signos que confrontan la perspectiva de la otredad. De esta forma, el objetivo del trabajo consiste en razonar la imagen como un ecosistema del espacio imaginario, donde, se construyen significados independientes de la realidad pero que, al ser consciente de ellos, pueden ser utilizados para explicar aspectos fundamentales del ser.

Palabras Clave:

Imagen especular

Wabi sabi.

Objeto transicional.

Otredad

Dibujo

Línea de investigación:

la otredad como dibujo atmosférico



INTRODUCCIÓN

El presente Trabajo Especial de Grado es una propuesta creativa desarrollada desde las artes, donde se propone un recorrido teórico-visual que reflexiona sobre la complejidad de un acto expresivo cuando un sentimiento se encuentra en la ambivalencia de dos sensaciones. Para ello, se presenta un recorrido teórico partiendo de la otredad como término madre de investigación, vinculándola con diferentes conceptos capaces de connotarle posibilidades instalativas. Con el objetivo de proponer una búsqueda referencial donde se plantean las bases plásticas que construyen la conceptualización de lo denominado en el trabajo como "dibujo atmosférico".

Para ello, el estudio se basa en valer la creación artística como un medio de índole cartográfico, donde se teje una línea de coherencia teórica entre términos que fundamentan el diálogo visual como puentes metafóricos entre distintas posibilidades técnicas, buscando vincular la tridimensionalidad de una escultura y la bidimensionalidad de un dibujo en una misma propuesta plástica.

En orden de lograr lo planteado, es necesario definir de manera generalizada el concepto de otredad. Al buscar una definición antropológica, se encuentra que está íntimamente relacionada con el término alteridad, el cual, según Esteban Krotz (2002), añade una carga cultural al referirse al reconocimiento del otro como un individuo diferente. En esta diferencia, se permite el reconocimiento propio. Un ejemplo de ello, puede ser entendido a través de las culturas diferentes, son formas de alteridad que conciben la diferencia de uno ante otro.

No obstante, si se analiza etimológicamente la palabra otredad en el diccionario Etimológico Castellano, vemos que el sufijo -dad indica una cualidad y que la raíz -otro se vincula con la noción de "el uno y el otro", "el distinto". Altera, verbo derivado de esta raíz, significa "hacer que se vuelva otro". Así, la definición de "otredad" no se limita a un plano físico, sino que se extiende a un plano metafísico, donde habita la idea de una conciencia propia que opera más allá de lo consciente. Esta conciencia se manifiesta cuando el individuo percibe su diferencia en el otro.



La última concepción de otredad ofrecida, remite a las ideas propuestas por el poeta e historiador Octavio Paz, que ayudó a establecer la base que inicia la disposición estructural de los capítulos que acompañan el trabajo.

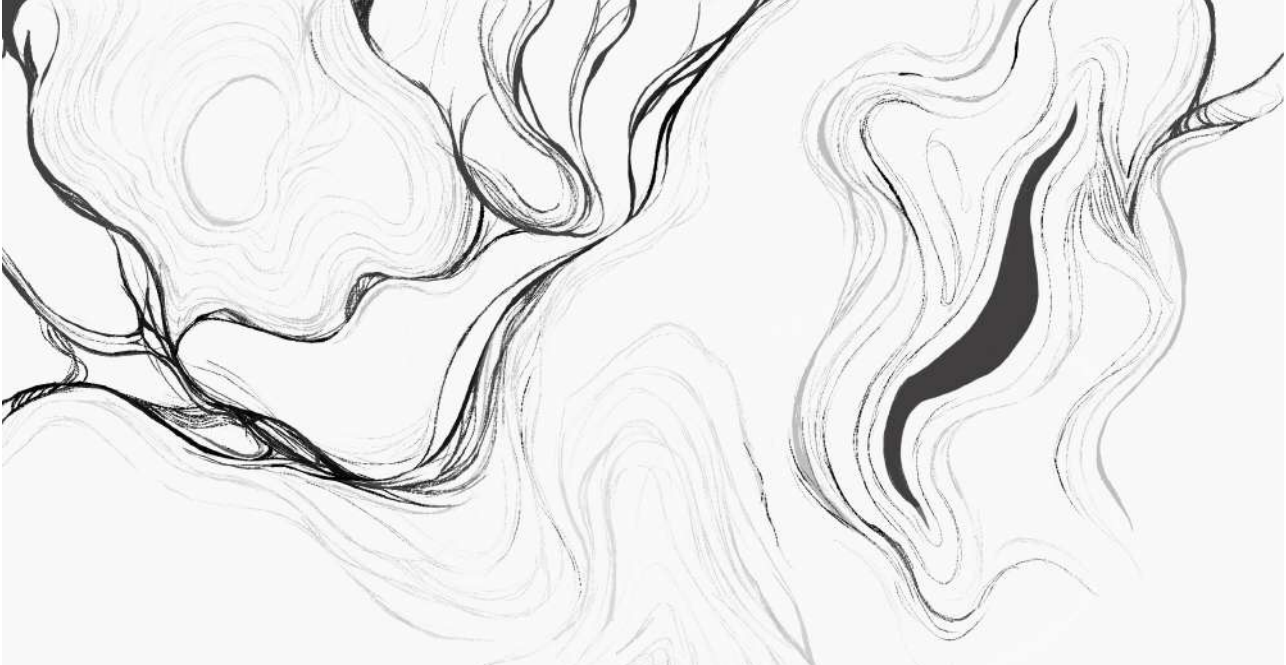
En el capítulo I, se presentan el problema a investigar, partiendo de la imposición poética que Octavio Paz le atribuye al término, concibiendo la analogía como un medio que vincula la ambivalencia entre sensaciones confrontadas. Estas sensaciones, concretadas en el capítulo como abismamiento y confort, establecen el panorama que motiva la investigación.

Las consideraciones arrojadas en el capítulo, describen un problema que conlleva la necesidad de desarrollar un constructo teórico de la otredad como concepto poético hasta, la otredad como ente proyectado, acuñando una nueva visión del término, al añadir la teoría de Jacques Lacan sobre la imagen especular. De esta forma, en el capítulo II se establecen las bases y condiciones que permiten considerar a la otredad como un gestor de la construcción plástica de la obra. Bajo este panorama, se da paso a un desglose teórico y sensitivo que razona la representación gráfica, corpórea y estética de la otredad cuando es concebida en la analogía del confort y abismamiento.

Esta exposición de conceptos, permite testimoniar la opinión del autor como método que estudia al fenómeno investigado. Los signos generados a partir de estos conceptos son concebidos desde la experiencia personal del autor ante las sensaciones descritas, atribuyendo una carga personal al estudio. En este sentido, la metodología que presenta el objeto de estudio corresponde con la experiencia vivencial del investigador. Por lo tanto, resultó contraproducente proponer el texto como un diálogo distante y ajeno a sí mismo. Por el contrario, es óptimo el uso de la narrativa personal, defendido por el método etnoautográfico, el cual justifica el uso de la primera persona para racionalizar un tema de índole personal.

Gracias a esta propuesta metodológica se refuerza la visión artística del autor, estableciendo en el capítulo IV el proceso creativo que inspira la constitución cartográfica que articula la plástica que incide en la construcción de un dibujo atmosférico.





CAPITULO I

Descubriendo del problema

Planteamiento del problema

Objetivos-Justificación-Propósito

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Consideraciones preliminares del problema

La atopia, según el Diccionario Etimológico Castellano, proviene del griego prefijo α-/av- (no, sin) más τόπος (lugar, sitio) y el sufijo de cualidad -ia, que en conjunto significan “fuera de lugar”. Atopía fue un término utilizado por distintos eruditos griegos al derivar del adjetivo atopus (fuera de lo común, no habitual) para connotar lo infrecuente, lo contranatura, lo inapropiado, entre otros. En cualquier caso, el término es acuñado en la filosofía y los artistas para hablar sobre algo imposible de clasificar, connotándole ideas sobre lugar, pertenencia, migración y geografía dentro de una posición que niega la ubicación, es decir, lo atópico sugiere la idea de algo que está y no está. Bajo esta perspectiva, el término explora lo ambivalente de las sensaciones que no tienen una respuesta concreta, o busca ser un testimonio de lo difusa de una sensación cuando el cuerpo no se percibe en un espacio concreto.

Esa incapacidad de ubicar un espacio o significado específico, conlleva un disentiimiento que dificulta concretar respuestas mediante un discurso lógico. Lo que abre paso al arte como medio expresivo capaz de configurar diálogos entre lo plástico y lo dialéctico, con el fin de crear puentes metafóricos que relacionan lo que no se logra determinar en un sentir concreto.

Friedrich Schlegel (1798) filósofo, escritor e historiador alemán propone una alternativa en la manera que la razón determina al discurso como un postulado fijo, apartándose de una visión Socrática. Acuña la “ironía romántica” como un recurso literario capaz de afirmarse en lo paradójico; se esboza en la capacidad que tiene el discurso de reflexionar en sí mismo. En este, la lógica se entraña en una construcción ficcional y, a su vez, en la deconstrucción de esa ficción, cuando se toma una distancia crítica ante ella; es decir, la constante reconsideración del sentido en la obra impide el establecimiento de un significado fijo, tambaleando su postulado en cada autocreación, autoreflexión y autodestrucción. Y sin embargo, es capaz de establecer un testimonio de conocimiento en cada pasaje que implica recorrerlo. En esencia, la ironía romántica construye su sentido de existir en la analogía. A modo de referencia, Carmaña Navia Velasco (1995) en “la poesía y el lenguaje religioso” nos introduce la poética de la analogía como:



La poética de la analogía consiste en concebir la creación literaria como una traducción; esa traducción es múltiple y nos enfrenta a esta paradoja: la pluralidad de autores. Una pluralidad que se resuelve en lo siguiente: el verdadero autor de un poema no es ni el poeta ni el lector, sino el lenguaje. No quiero decir que el lenguaje suprime la realidad del poeta y del lector, sino que las comprende, las engloba: el poeta y el lector no son sino dos momentos existenciales del lenguaje (1995, p. 127).

En otras palabras, la analogía permite establecer la ilusión de un puente que vislumbra el vínculo entre esto o aquello, posicionándose en la visión de conexión y no de su contradicción. Este juego de semejanzas desvela la facultad que tiene la creación de un lenguaje en una imagen: la búsqueda de comprender y asociar sentidos conflictuados, concebidos en algo traducible, comprendiendo así la pluralidad de un autor, que en este juego, no se basa solo en quien crea sino también en quien lo escucha, puesto que el verdadero autor no es ni el creador, ni el lector, ni la imagen, es el manifiesto sensible de un ente que solo puede existir cuando es comprendida por ambos.

Esta constitución atribuida al lenguaje, como un manifiesto que sensibiliza la conexión de uno ante otro, propone que la búsqueda de esos puentes ilusorios produce una revelación con los términos que escapan de un razonamiento lógico, presentándose como una conversación donde se involucra un emisor y un receptor. Pero, si discutimos que la ocurrencia de estos relatos ocurren bajo el manto de lo atópico —cuando la soledad es el único testigo del encuentro— entonces ¿Quién escucha? Y ¿Quién responde?

Esta aparente paradoja de la conversación en soledad, Octavio Paz (1956) poeta, filósofo e historiador Mexicano en su obra "El arco y la Lira" le discute una posible solución. Al reflexionar sobre la función del diálogo y el monólogo cuando estos confrontan el lenguaje de la inspiración poética, donde, el enfoque es el "yo" consigo mismo. En ese contexto, los términos conjugan una contradicción; el primero no puede concebir al yo como un emisor y receptor, y el segundo amerita la existencia de otro que le escuche. Pese a ello, establece que cuando la comunicación es ante el yo, el intercambio dialéctico entre diálogo/monólogo se funda diferente. Develando una presencia—ya sea el inconsciente, la inspiración o una entidad más abstracta— que media la dualidad del lenguaje, donde el "yo" del diálogo se transforma en el "tu" del monólogo. "la poesía ha sido siempre una tentativa por resolver esta discordia por medio de una conversión de los términos: el yo del dialogo en el tú del monologo" (Paz, 1956, p. 171).



El develamiento de esa entidad mediadora explica las ironías que atisban reflexiones sobre la condición de sujeto del autor como un ser ambivalente incapaz de pertenecer únicamente a sí mismo, ameritando darle presencia al otro, pero no, como una relación intersubjetiva directa sino, como una reflexión que metaforiza la co-pertenencia que un sujeto tiene ante la contradicción de su anhelo de ser uno, "mi yo eres tú" (Paz, 1956, p. 171) dirá el autor para referirse al fenómeno de la otredad que nace de ese anhelo, y en su condición de poeta lo asociará a una "otra voz" que le escribe; un fenómeno que encuentra "fragmentos" despojados que le inspiran a traducir en palabras los códigos que se enmarañan en su percibir como un ser incompleto. Al respecto Paz (1956) sostiene:

El lenguaje poético revela la condición paradójica del hombre, su "otredad" y así lo lleva a realizar lo que es (...) El acto mediante el cual el hombre se funda y revela a sí mismo es la poesía (...) recrea al hombre y lo hace asumir su condición verdadera, que no es la disyuntiva: vida o muerte, sino una totalidad: vida y muerte en un solo instante de incandescencia (1956, p. 101).

Esta conversión, inspiración y presencia poética que utiliza Octavio Paz para teorizar el fenómeno de la otredad, permite a la investigación centrarse en el principio intrínseco de un algo que se "está buscando". Configurado por la necesidad de relacionar ideas que escapan de una razón lógica, ubicando su enfoque en generar atisbos de comprensión cuando es vislumbrada en analogías que generan puentes de sentido entre la incógnita y la respuesta, ocurriendo ambas simultáneamente. No obstante, es importante señalar que la pregunta a investigar no busca razonar la inspiración poética como impulso que origina la otredad, sino cómo se sensibiliza plásticamente la analogía que metaforiza la razón del impulso de pertenecer a otro.

El problema: La posibilidad del otro en la proyección.

Partiendo de la dinámica diálogo/monólogo, puede considerarse que el fenómeno de la otredad puede proyectarse en un objeto; un ente externo al sujeto que es interpretado según la relación que una persona establece con él, adoptando cualidades que reflejan el sentir de un autor. Sin embargo, también presenta en el sujeto la proyección de una imagen que jamás podrá aferrar, es decir, la imagen que proyecta la otredad no tiene una respuesta en la realidad física porque solo puede percibirse a través de la imaginación, la cual la inviste de simbolismo para permitirle reflejarse ante el sujeto como una imagen especular. Término concebido por Lacan (1977) en sus estudios sobre el estadio del espejo.



Bajo las dos consideraciones expresadas, me permití establecer la siguiente conjetura: si se plantea la otredad como un otro, que se suspende en un estadio de la mente ajeno al sujeto, donde desencadena la necesidad de compartir un pensamiento que no puede explicar ante sí mismo, entonces se puede acotar que el símbolo que genera lo especular puede proyectarse en un elemento plástico/visual que le da vida por el fragmento de su memoria, pero sobre todo por la relación que desarrolla con el otro al instante que es sentido. Bajo este escenario, se propone la otredad como el impulso que lleva la razón de la obra, pero que proyecta su existir en la imagen y el objeto para poder confrontar al autor.

A partir de esta premisa, me dispuse a concientizar en el motor inicial que da origen a la analogía que comienza el impulso de la otredad, que en este caso se mueve en la ambivalencia entre dos sensaciones que no ubican un sentimiento en concreto: Abismamiento y confort, como una relación en que uno es capaz de evocar al otro y viceversa. Para ello, es necesario comprender la individualidad plástica que desglosa cada uno según su interpretación sensorial.

- El confort se estimula mediante lo tridimensional. Una corporeidad que establece mediante la materia la posibilidad del tacto, como un acto de conexión sensible. Dicha presencia física incita la construcción escultórica como un principio artístico contemporáneo para estudiar la materia como un objeto de carga vulnerable.
- El abismamiento, como sensación, corresponde a un plano que escapa de lo real. Se gesta en la mente como un invasor que desatura, hunde y absorba. Esta sensación busca poetizarse en la imagen mediante un dibujo que trama y configura distintas formas neofigurativas capaces de representar el acercamiento inicial del tacto, pero que tensan y anudan un universo que escapa a la representación literal.

La configuración visual se concienso desde la estética wabi sabi, la cual busca conferirle al signo del algodón, la tela, la guata y el papel crepé una carga tosca, fluida y desnuda, para abordar la interpretación simbólica que evocan las sensaciones.

Como resultado de estas reflexiones, pude establecer el acercamiento visual y sensorial que puede trazar formas traducibles de la imaginación como signos despojados que establecen la relación entre las sensaciones presentadas respecto a la proyección de la otredad. Indagando esta confrontación, en una obra que pretende instalar un espacio



inspirado como una atmósfera, donde el dibujo especula la relación simbiótica de lo imaginario con lo real, atreviéndome a llamarlo “dibujo atmosférico”.

Dicha conjetura me lleva a plantear las siguientes preguntas de investigación:

¿Cómo el dibujo desde su comprensión de representación gráfica puede traducir la imagen especular que se encuentra en el dibujo atmosférico?

¿Cuáles son los elementos matéricos que contribuyen en la elaboración de un dibujo atmosférico como representación corpórea de una imagen especular?

¿Cuáles son los códigos visuales confabulan en la configuración de un dibujo atmosférico como recurso de una imagen especular?

www.bdigital.ula.ve



Objetivo General

Desarrollar una propuesta instalativa bajo la noción de dibujo atmosférico y la convergencia de lenguajes artísticos como una otredad metaforizada de la sensación de confort y abismamiento

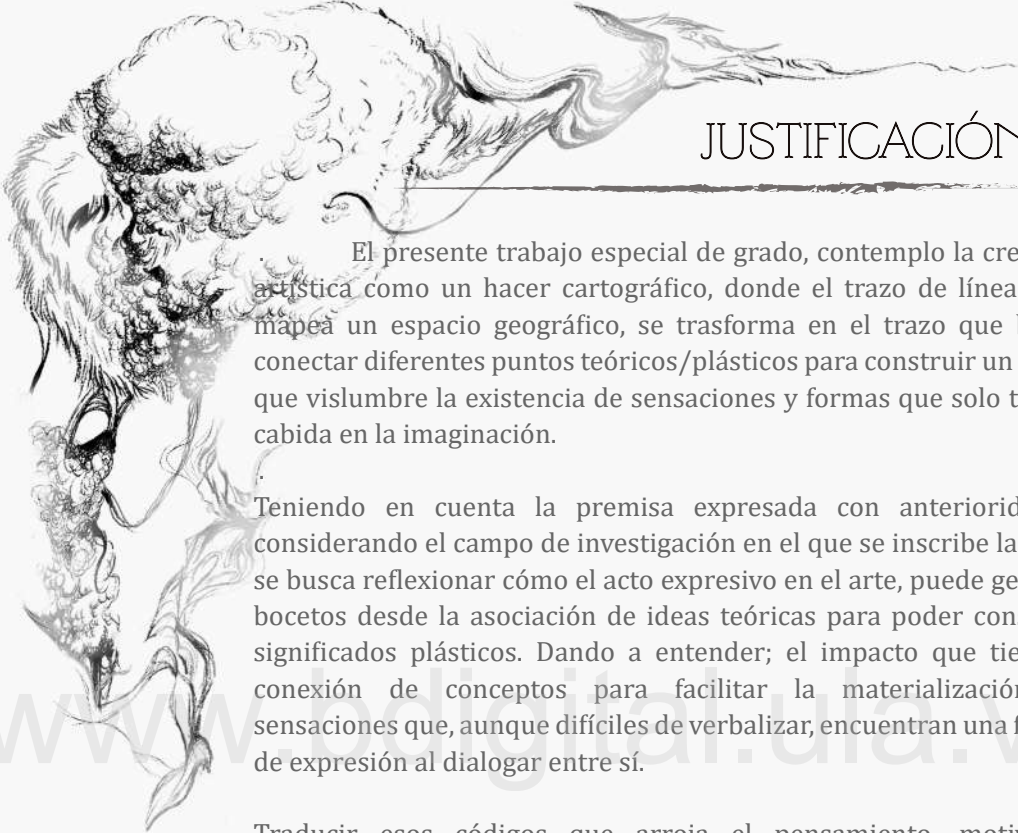
Objetivos Específicos:

Comprender los códigos visuales que imprimen al dibujo características que dan lugar al dibujo atmosférico.

Estudiar los elementos matéricos que a través de la estética wabi sabi dan lugar a una escultura con propiedades que contribuyen a la elaboración de un dibujo atmosférico.

Definir los códigos plásticos que confabulan en la configuración de un dibujo atmosférico como recurso de una imagen especular.





JUSTIFICACIÓN

El presente trabajo especial de grado, contemplo la creación artística como un hacer cartográfico, donde el trazo de líneas que mapea un espacio geográfico, se trasforma en el trazo que busca conectar diferentes puntos teóricos/plásticos para construir un mapa que vislumbre la existencia de sensaciones y formas que solo tienen cabida en la imaginación.

Teniendo en cuenta la premisa expresada con anterioridad y considerando el campo de investigación en el que se inscribe la tesis, se busca reflexionar cómo el acto expresivo en el arte, puede generar bocetos desde la asociación de ideas teóricas para poder construir significados plásticos. Dando a entender; el impacto que tiene la conexión de conceptos para facilitar la materialización de sensaciones que, aunque difíciles de verbalizar, encuentran una forma de expresión al dialogar entre sí.

Traducir esos códigos que arroja el pensamiento, motiva la determinación de signos capaces de configurar en objetos y dibujos elementos que comiencen a dialogar sobre mi hacer artístico.

De esta forma, se puede establecer diálogos plásticos capaces de vincularse ante un lector, y que contemple en ellos la fragilidad y tosquedad que la relación de sus elementos presenta. Con el anhelo de invitar al espectador a habitar el manto que ejerce otredad ante las conversaciones en soledad.

Como testimonio de esta relación entre la búsqueda del entender teórico y la conexión plástica, la presente investigación busca dejar un acercamiento inicial a la conceptualización del término “dibujo atmosférico” como una propuesta instalativa que converge e íntima estrechamente la tridimensionalidad de una escultura y lo bidimensional de un dibujo, como una representación del objeto real y el mundo imaginario.

PROPÓSITO

En esta propuesta se buscó explorar una de las posibilidades sensibles que pueda tener la “otredad”, indagado desde el desarrollo de un discurso plástico con la textura, forma y color. Planteándose en una obra contemplativa que busca recrear una atmósfera, construido a partir de la interacción visual entre lo bidimensional (dibujo) y tridimensionalidad (escultura) que en concordancia crean lo que es interpretado como un “dibujo atmosférico”.

www.bdigital.ula.ve



CAPITULO II

Marco Teórico

Antecedentes academicos/artisticos- bases teóricas

MARCO TEÓRICO

En consideración de los objetivos, la investigación amerita la confrontación de teorías que puedan conceptualizar el fenómeno de la otredad en un hacer plástico. Para ello, la indagación teórica presenta una división: aquellos autores que aportan las bases que construyen el concepto matriz, y aquellos que concientizan al sujeto sensible que dicho constructo es capaz de adoptar.

Antecedentes Académicos

La siguiente tesis doctoral, presenta las bases que concientizan la relación de los códigos gráficos con los sensoriales.

 La escultura posible: Resistencia y Perspectiva del Cuerpo en la Contemporaneidad. del profe. de Montes Rojas y Luis Andrés en 2008 para la Universidad Politécnica de Valencia

Partiendo de la siguiente premisa:

La escultura siempre se ha encontrado dispuesta para ser experimentada por el cuerpo, para ser rodeada, percibida y sentida, y mediante la acción, ser también comprendida y develado su significado. Esta doble vinculación podría ser el principio de referencia para la escultura contemporánea, y si esto ocurriese tal y como lo hemos planteado, la vinculación entre escultura y cuerpo ha de ser estrecha (2008, p. 16)

Los autores se permiten enfocar la investigación en un recorrer histórico sobre la escultura y el cuerpo, buscando establecer la estrecha relación entre ambos. De esta manera, a partir de los cambios conceptuales que han ido aconteciendo en la percepción del cuerpo a través del arte, presentar la disciplina escultórica como una técnica que evolucionó de sus raíces clásicas y proponerla como un manifiesto de la corporeidad contemporánea. Por ende, la escultura se vuelve un testimonio de lo fisiológico, lo social y territorial.



El enfoque de esta tesis doctoral se centra en la presentación y explicación de términos como: espacial, cuerpo, objeto y territorio, que añaden una nueva perspectiva a la escultura, incorporándole caracteres significativos que van más allá del hecho representativo. Por lo tanto, esta puede asociarse a diferentes disciplinas que le confieren nuevas cualidades, sin abandonar su predominio a lo tridimensional y la proyección espacial.

La presentación de estas ideas en torno a la escultura permite establecer bases teóricas/plásticas que fundamentan la escultura como un objeto, lo cual posibilita reflexionar sobre las características de proyección que se desarrollan en la tematización de la otredad. Estas ideas, conectan con la empatía sensorial que surge al discutir la otredad como la proyección de una presencia que habita al ser.

A consecuencia del análisis previo, la siguiente Tesis Doctoral:

 La Presencia de lo Ausente: El concepto y la Expresión del Vacio en los Textos de los Pintores Contemporáneos Occidentales a la Luz del Pensamiento extremo-oriental Del profesor de la Universidad de Salamanca Manuel Luca de Tena Navarro en 2008

Se referencia, para establecer una explicación que concientiza en la estética mencionada. El autor confronta diferentes pensadores tanto occidentales como orientales en torno a la estetización wabi sabi, y los orígenes que construyen el concepto. Para ello, desglosa parte de la historia taoísta que establece las bases del término, además de presentar como en la contemporaneidad del arte occidental este concepto se ha adoptado sin necesidad de ser mencionado.

De la presente investigación, se adoptó únicamente la explicación estética del término wabi sabi y los signos y símbolos que gestan representación física del mismo.

Por último, se hace referencia a la Tesis Doctoral:

 La atmósfera. De lo pictórico al arte multidisciplinar realizada por Marta Díaz Villoslada en 2013



En esta investigación, se desarrolla un estudio exhaustivo sobre el término 'atmósfera' en el arte. Se explora cómo este término, evocador de lo inaccesible y asociado al 'aire', se interpreta como una presencia que surge de lo invisible y permite indagar en lo circundante como una interioridad de la representación. Para ello, se presenta un recorrido histórico, desde el arte medieval hasta el arte digital, donde la autora analiza a diversos artistas y las formas en que, de manera consciente o inconsciente, la atmósfera ha estado presente en sus obras. De esta manera, se revela cómo este término relata en sí mismo la conceptualización de diferentes formas de pensamiento según sea lo circundante de su época.

El motivo de esta referencia radica en su reflexión sobre lo atmosférico, terminó que da origen al nombre de la obra que se pretendió crear. La conceptualización de lo atmosférico dentro de todo el mapa de términos planteados sirve como capsula que da sentido a la obra como "dibujo atmosférico".

Antecedentes Artísticos

Miodrag Djuric

Lo que me interesa del dibujo, ya vez, es su lado austero, terriblemente austero. No tiene atracción externa. Es duro, como la sal. Dibujar con bolígrafo es, digamos, sesenta veces más lento en ejecución que dibujar con lápiz negro. El bolígrafo te frena y el papel casi necesita ser incitado, como un tatuaje, porque el papel es realmente vulnerable, tiene su lado "carnoso". Cada vez que me he sumergido en él, he querido someter la hoja a una lluvia de veneno, pero que al final crearía algo hermoso (Djuric, 1979)

Así, se expresa Miodrag Djuric en una conversación con Michael Peppiatt al preguntarle sobre sus preocupaciones en torno al dibujo respecto a la pintura. Mejor conocido como Dado, fue un pintor, dibujante y escultor Yugoslavo nacido en 1933-2010 destacado por sus pinturas surrealistas donde crea mundos irreales cargados de elementos orgánicos, cuerpos imposibles donde la mancha busca lo orgánico. Sin embargo, la razón principal de Dado en este trabajo viene de su dibujo, línea y composición.



Todo queda registrado como una especie de electrocardiograma. Y para mí lo más maravilloso, por supuesto, es cuando los volúmenes y los blancos se forman de una manera que nunca podría haber imaginado (Djuric, 1979)

Expresaría Dado sobre el uso de la tinta como herramienta de dibujo. Esta utilización de la tinta como herramienta que incide en el papel como si fuese carne, capaz de hacer una rasgadura sin posibilidad de retorno. Comparte mi acción del lapicero ante el soporte, el cual constantemente se agrade por la composición frágil y ligera que conlleva el papel crepé, en una incisión que busca irónicamente componer mundos imposibles llenos de elementos blandos.



A su vez, Dado muestra una tendencia a dejar espacios de respiro dentro de la composición, creando una sensación de desolación entre las figuras orgánicas que no re-ensamblan una realidad concreta.

Esta visión más poética de la creación comparte mi relación respecto al dibujo; Composiciones donde la línea se concentra en la materia que alude formas y la composición responde a muchos elementos en primer plano donde el dinamismo construye raíces de las zonas vacías y el protagonismo de la gráfica se da por estar en oposición al soporte que la sostiene.

Armando Reverón

Artista venezolano nacido en 1889 y fallecido en 1954, fue un pintor y dibujante, pionero del happening, ensamblaje artístico y la instalación, además, su obra artística ha sido comprendida e interpretada por periodos, los cuales describen la época y pensamiento del artista.

Enfocando el periodo blanco, Reverón se centró en explorar la luz como una fuerza que deforma la percepción, “te enceguece, te enloquece y te tortura



porque no puedes verlo de forma directa” (2004, p. 11) expresara el artista ante esa revelación de la luz como manifiesto plástico.

Estas consideraciones ante la luz y la pintura, llevaron a Reverón a crear una serie de pinturas cromáticas al blanco, donde se develaba la materia del soporte, su tramado natural, el tejido del lienzo, se vuelven tan protagónicos como el pigmento mismo. Jens Andermann profesor de la Universidad de Zurich-Suiza en su artículo “Reverón: El paisaje evanescente” (2013) destaca esta ambivalencia entre sustancia y soporte, señalando que “trabaja de manera obsesiva el problema del lugar en tanto cautivo entre presencia y evanescencia —que no es otro que el problema de la forma misma”.

Este acercamiento a la forma; desde su esencialidad, plantea una tensión entre el espacio y lo que en él reside, resaltando la presencia del vacío y el silencio como una huella gestual del creador. Por ello, la analogía de Reverón radica en la relación entre la luz como fuerza invasora y la materia pigmentada como manifestación del soporte. Bajo este acercamiento, el límite que provee uno con el otro no busca distanciarlos sino, encontrarlos, como lo expresa Andermann “el lienzo provee literalmente el límite y el lugar de encuentro entre materialidad y representación, entre una luz que se derrama a través de las grietas y aperturas” (2013)



Fig. 2 Armando Reverón, *Luz tras mi enramada*. Óleo sobre tela, 1926. 48 x 64,7 cm

La visión plástica de Reverón en este periodo mimetiza con la visión que adopta la materia en mi obra, además, relaciona mi intención con el soporte. Destacando la materialidad de estos como un manifiesto plástico por sí mismo, considerando la visión wabi-sabi que involucra el soporte ante las herramientas que lo inciden cuando buscan desarrollar la atmósfera en ellos.



Ernesto Neto

Es un artista brasileño contemporáneo que, a través de sus instalaciones, construye paisajes donde las esculturas actúan como superficies que delimitan un ambiente y lo estructuran a través de la percepción sensorial. Neto conceptualiza estas superficies como una especie de "piel" que envuelve al espectador y lo invita a establecer una relación sensorial con la obra.

En una entrevista realizada en España con motivo de su inauguración en el Centro Gallego de Arte Contemporáneo, el artista señaló que esta "piel" se desdobra en un espacio espiritual; como una especie de nido, tejido de la necesidad filosófica que tiene el hombre al relacionar lo afectivo con lo que refugia. El contacto, cuando es ejercido desde esa interacción, transforma las superficies, nos relaciona, volviéndose extensiones del cuerpo. Por ello, Neto enfatiza en sus obras la idea de interconexión, inspirándose en la naturaleza y en las membranas que unen todo lo existente. Para el artista, "todo está aconteciendo ahora, en este momento, en todo lugar (...) Todo está relacionándose e interconectándose" (Neto, 2001).

Bajo estas concepciones, Neto otorga un valor fundamental a la cualidades como el peso, levedad y espacio, considerándolas como "valores eternos", los cuales confabulan con la blancura, para construir atmósferas oníricas o espirituales, donde predomina la transparencia, la iluminación y la gravedad como fundamentos físicos que atraen esa materia a tierra, donde se interconectan, se simbolizan y se relacionan. En la entrevista, lo explicara como:

El símbolo es estructura y la estructura es símbolo, y todo acontece en un sistema de relaciones. El material tiene espíritu, y finalmente es éste el que habla. Cuando los materiales se encuentran, revelan la intimidad de la relación. Creo que todo es relación, existe una continuidad entre los cuerpos en el tiempo (Neto, 2001)





Ernesto Neto, "The Dangerous Logic of Wooing," 2002
Lycra, styrofoam, and rice



Ernesto Neto, Humanoides (Humanoids), 2001, tubo y media de
poliamida, terciopelo, especias y bolitas de espuma de estireno

Centrándome en estas últimas dos obras del artista brasileño, puedo señalar mi interés en su obra en relación a la indagación plástica y visión conceptual del presente trabajo. Al abordar lo material desde sus valores evanescentes y construir esculturas que habitan espacios, Neto me aporta valiosas nociones sobre la espacialidad cuando se busca esta-blecer relaciones afectivas y sensoriales con el espectador.

Así mismo, el uso del blanco para condicionar la atmósfera y evocar lo espiritual coincide con mi propia concepción del "color" y la sustancia que acontecen las texturas y materiales que buscan hablar desde su composición sobre el confort y abismamiento.



Bases Teóricas

En primera instancia, se presenta el pensador principal detrás del concepto de otredad para la Tesis:

 Octavio Paz, referenciando específicamente el libro de 1956 *El Arco y la Lira: El poema. La revelación poética. Poesía e Historia*

Como menciona el título, Octavio Paz reflexiona sobre la poesía como un espacio donde se explora el lenguaje y la búsqueda de la identidad, vocalizando su inquietud ante la vo-cación del “yo” en la contemporaneidad. A través de la revelación poética, presenta un concepto que alude la existencia de una presencia que media en el hombre, el encuentro con algo más allá de sí mismo. No obstante, el problema que advierte la Tesis requiere focalizar la atención al desarrollo del término “otredad” que Octavio Paz construye a través del texto. El cual concibe como la presencia de una entidad inherente de sí mismo, que lo aqueja y lo motiva a captar en signos, diálogos que no corresponden a respuestas concretas, sino que pertenecen al abismo que arrastra la conciencia a otra orilla, donde las ironías y analogías armonizan como una unidad. Puede usarse de referencia este pequeño párrafo del texto:

La experiencia de lo Otro culmina en la experiencia de la Unidad. En el echarse ha-cia atrás ya late el salto hacia delante. El precipitarse en el Otro se presenta como un regreso a algo de que fuimos arrancados. Cesa la dualidad, estamos en la otra orilla. Hemos dado el salto mortal. Nos hemos reconciliado con nosotros mismos (1956, p. 85-86).

El foco central de la obra se establece en la adopción de la visión poética que Paz acuña sobre la otredad. Bajo el contexto aportado por el pensamiento del autor se pretende ex-plicar cómo sensaciones que, aparentemente, no encuentran respuestas en el plano de la realidad, habitan en el ser humano. Además, se busca analizar cómo la concienciación de estas sensaciones manifiesta una presencia que arroja códigos encriptados, susceptibles de ser reconfigurados en un hacer plástico.



Seguidamente, se busca asociar las ideas de Paz en un contexto que contemplen la otredad en un plano visual. Para ello se referencia el artículo:

 El estadio del espejo: Antecedentes y fenomenología de José García-Arroyo profesor/doctor del departamento de Psiquiatría de la Universidad de Sevilla. presentado en la Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría en 2022.

Este artículo presenta y recopila las ideas del psicoanalista francés Jacques Lacan sobre el estadio del espejo, desglosando las teorías que sustentan el registro de lo imaginario. La necesidad de este trabajo radica en la recopilación de información sobre los distintos trabajos del psicoanalista, lo que permitió localizar el concepto de “imagen especular” que desarrolla en la discusión de sus teorías sobre la construcción del “yo” del infante.

Mediante la exposición de esta teoría, se discute cómo la presencia de otredad que Jacques Lacan aborda sintoniza con la proyección, aludiendo a cómo en el pensamiento se especulan las imágenes que dan cuerpo al otro.

Una vez definido el concepto, se referencia un libro que aborda la técnica que pretende desarrollar el acercamiento gráfico sugerido en esta investigación.

 El dibujo en Venezuela: Estudio y Antología de textos de Esteva Grillet escrito en 1992.

El presente, escudriña el dibujo como técnica y concepto, abordando sus posibilidades y límites respecto a otras técnicas gráficas. Esteva Grillet realiza una recopilación de información y autores que han discutido el término a través de la historia venezolana y la manera en que diferentes artistas han visualizado la técnica.

La importancia de esta referencia radica en las bases que arroja sobre el dibujo, permitiendo presentar la técnica como un concepto que media y armoniza la imagen especular y la otredad desde una representación física. En este sentido, el dibujo se propone como un espacio donde se construyen los signos de lo imaginario y, por consiguiente, los diálogos que establece el autor con el objeto sensibilizado.



En consideración de la necesidad objetual de la obra se presentó el siguiente referente, el cual describe el discurso que acompaña la concientización de la escultura/objeto como corporeidad de la otredad.

 Sentido y sin sentido en la obra de arte: diálogo entre la Hermenéutica y el Psicoanálisis. Bareiro, Julieta (Conicet-UBA) en 2013

El artículo presenta las ideas del psicólogo Donald Winnicott sobre el objeto transicional para explicar el apego que el ser humano desarrolla a ciertos objetos y cómo, en ese acto, el objeto es capaz de individualizarse y presentarse a sí mismo como un ente independiente. Además, de conectar estas ideas con las de Heidegger en torno a la cosa y el útil, se permite presentar al objeto transicional como una obra de arte.

A partir de este referente, se puede establecer una conexión entre las sensaciones expresadas en la investigación —abismamiento y confort— con el objetivo de nombrar y definir el objeto que desarrolla la relación sensorial con el cuerpo de la otredad.

La armonización de los referentes presentados permite establecer las bases que sustentan el desglose teórico hacia el concepto de dibujo atmosférico.

Asociación de términos.

La búsqueda de la tesis, consiste en construir el término de otredad como un fenómeno evocable en la sensorialidad de un objeto, para posteriormente, plantear un “ejemplo” a partir de las consideraciones personales que suscita el motivo de la tesis.

2. Constructo teórico: otredad como proyección

Como ya se ha expuesto con anterioridad, la otredad no es un concepto con una definición concreta, por lo que su significado depende del contexto en el que sea utilizado y no de ella misma. En este caso, el contexto ha sido heredado de las ideas de Octavio Paz en “El Arca y La Lira”, quien plantea el término como una inspiración que describe, mediante lo poético, la presencia de un “otro” ante la vastedad de sí mismo. Parafraseando al autor, se puede ofrecer un acercamiento primario al significado de otredad:



No se puede crear de la nada, incluso la palabra que es, algo creado, deviene de algo, y aunque no comprendas si está afuera o adentro, sabes que te pertenecen. Son parte de nosotros mismos, pero carecen de cuerpo, y por ello se sienten ajenas, esa lejanía hace que la soledad tartamudee y trata de inventar un lenguaje que evoque al otro, que, bajo esta ecuación es el mismo. Por ello, el poeta escucha de sí mismo una voz extraña, una voz que le da presencia de otro.

De esta forma, se explica la experiencia del otro como el reconocimiento de un hueco que enmaraña y separa al hombre de sí mismo. Es una visión analógica de un sentir irracional: extrañeza y reconocimiento, repulsión y fascinación, coexisten en una especie de comunión donde el estado de soledad corresponde a una reunión que encuentra al hombre con su otro. Como el propio Paz afirma: "La verdadera soledad consiste en estar separado de su ser, en ser dos. Todos estamos solos, porque todos somos dos. El extraño, el otro, es nuestro doble." (p. 86). Y ese doble anhela reconciliarse en unidad, advirtiéndose mediante el amor, la aparición o la imagen.

De esta manera, la presencia de ese otro permite concebir al yo como una pluralidad, sugiriendo que la comunicación, incluso en soledad, puede generar respuestas gestadas de la inspiración que este estado implica, sin embargo, esto solo ocurre cuando reconoce que la existencia del otro es un producto de la cruda conciencia de soledad del ser humano ante el mundo.

Gracias a esto, Octavio Paz considera el acto poético como una manifestación del diálogo del lenguaje; un impulso que revela la interioridad del hombre y lo empuja a buscar significados en signos aparentemente incomprensibles. Bajo este dialogo que se establece con el otro, pero también consigo mismo, ya que el otro es, en última instancia, una proyección del yo, la poesía se convierte en una especie de confesión o encuentro íntimo con uno mismo.

Hay cierta esperanza agri dulce en las palabras de Paz, al menos desde mi perspectiva. La consideración de una presencia que acompaña el diálogo solitario, sugiere que incluso en la ausencia física de algo más, hay un espectador pasivo atento, expectante y anhelante a escuchar. Me hace estimar como estas conversaciones, implican la búsqueda más honesta por tratar de entender lo que inconscientemente aqueja, aquello que posiblemente sea la causa por la cual es tan difícil la satisfacción, la cual parece estar enmarañada en el deseo inherente-



de vincularte con ella, de que sea tuyo, en un pequeño momento de presencia donde tú eres tu ante otro.

Al final, el impulso hacia la otredad se manifiesta en el testimonio que dejamos en nuestra conciencia, un testimonio que busca trascender nuestra propia existencia y conectarse con alguien o algo más.

De esta forma, puedo captar la visión poética de Octavio Paz y comprendo cómo desde su condición como poeta, la interpreta como una poesía. Sin embargo, mi visión como artista visual me impulsa a considerar la otredad como un ente que se proyecta en los objetos. Una presencia que evoca “vida” en seres inamovibles, habitantes de un espacio lo suficientemente íntimo para que el diálogo pueda emitir una confesión del fenómeno explicado.

Para ello, conecto al hilo argumental al psicoanalista francés Jacques Lacan (1997) quien explica el registro de lo imaginario mediante su teoría del estadio del espejo, donde aborda la “imagen especular” como la imagen primaria que reflexiona al sujeto como “yo” en su edad más temprana. En ella desarrolla el eterno conflicto que acompaña la percepción del sujeto en lo imaginario ante lo real. Al respecto José García-Arroyo resumirá que:

El estadio del espejo es un drama cuyo empuje interno se precipita de la insuficiencia a la anticipación; y que para el sujeto, presa de la ilusión de la identificación espacial, maquina las fantasías que se suceden desde una imagen fragmentada del cuerpo (2022)

Esta fragmentación perceptual ocurre cuando la mente confronta una percepción de la que no tiene registro, por lo que la imaginación proyecta una imagen que intenta representarlo para atribuirle significado, le aporta un símbolo pero no una forma concreta. Este proceso Lacan lo llama “imagen primaria”.

El reflejo de esa imagen implica a lo especular como otro, pero al construirse de la imaginación genera un conflicto entre yo y lo otro, a razón de que este último, “roba” la imagen primaria. Es decir, cuando se confronta un desconocido propio del sujeto, el cerebro proyecta una imagen primaria que le atribuye una identidad, dicha identidad al no estar fundada de una posibilidad real se interpreta como una imagen especular.



Por esta razón, la identidad visual que representa la imagen especular deviene de la interpretación imaginaria que gesta la mente, la cual está condicionada por la experiencia y asociaciones propias de la persona, quien, al llevarlo a una representación gráfica tendría que evocar en un elemento de la realidad que sea capaz de sugerir lo que la imagen especular razona.

Con estas explicaciones en mente, es posible articular la otredad poética de Paz con la imagen especular de Lacan, al observar un punto donde ambas teorías guardan relación: la concepción de un otro que habita el ser, un ajeno, un extraño, y que sin embargo, es una presencia que devela una respuesta que se siente propia. Por ende, me atrevo a establecer un puente entre ambos conceptos, imprimiéndole a la concepción poética de la otredad la característica de proyección fragmentada de la imaginación ante objetos de la realidad.

Siguiendo con esta línea, puedo concebir que la presencia de la otredad se manifieste a través de fragmentos que se reagrupan y buscan construir una figura o un objeto, como una especie de repertorio de signos, dueños de significados temporales y variables. Este vocabulario, describe la otredad en este trabajo como una: “otredad proyectada”

En pocas palabras, se trata de un fenómeno que revela la compleja naturaleza del ser humano como una entidad múltiple. Este fenómeno nos impulsa a explorar aquello que escapa a la palabra, despertando un 'ajeno' que habita entre la conciencia y el inconsciente. Aunque este 'ajeno' permanece elusivo, se manifiesta en fragmentos que, al ser dotados de significado y símbolo, adquieren vitalidad, se convierten en compañeros de nuestro mundo interior. De esta forma, lo inefable encuentra una forma de expresarse, puesto que, al percibirlos como “seres” somos capaces de habitarlos, o ellos habitar en nosotros.

Después de reflexionar y establecer las pautas que enmarca “otredad” como término que acoge las inquietudes sensitivas de la investigación, resultó necesario comenzar a discutir la posibilidad plástica que la otredad adopta para confrontar al autor como término significativo en la obra. Trayendo consigo la interrogante: **¿qué cuerpo tiene otredad?**



Dicha interrogante parte de una base muy concreta: el cuerpo. Y no cualquier definición de cuerpo, sino uno que lo reflexiona desde la plástica. Partiendo, en primera instancia, que el eje principal del cuerpo implica el de una realidad física que, a su vez, está ocupando un espacio. Sin embargo, la percepción del ó hacia el cuerpo está inscrita en un sinfín de posibilidades (culturales, sociales, morales, entre otras) que dificulta percibir desde la sensibilidad del arte como “algo” que ocupa un espacio real. García Cortés, en su obra “el cuerpo mutilado” (1995) nos acerca a una definición de cuerpo que congenia con la visión que pretende la investigación: “una construcción simbólica, no una realidad en sí misma”. De esta forma, me permito consolidar la noción de otredad como un cuerpo que toma forma real respondiendo al reflejo que mis ideas construyen de él.

La pregunta que ahora se arroja es: **¿plásticamente cómo se atribuye significado a lo especular de la otredad? ¿Cómo se construye el símbolo de la otredad proyectada? Y ¿Cómo se establece dibujo atmosférico como un manifiesto de obra que representa la otredad?**

Para responder estas preguntas se utiliza la siguiente gráfica como referencia:



figura 1. Diagrama de otredad proyectada para la investigación. Fuente: Autor



Es importante acotar, que esta propuesta de otredad puede tener un sinfín de respuestas visuales, ya que depende de la percepción de un autor ante alguna sensación o sentimiento que lo hace estar en un estado ambivalente, donde, no encuentra respuestas claras a la “cosa” que lo aqueja.

En el caso particular de este trabajo, el enfoque se delimita entre las sensaciones de confort y abismamiento. A partir de esto, se establece la necesidad de relatar cómo se especula las dos instancias en orden de concebirlas como una unidad.

CONSTRUCTO DEL CUERPO OTREDAD

2 Especular de la imagen

2.1 Abismamiento:

El término abismo según La Real Academia Española etimológicamente proviene de abyssos que significa “sin fondo”. No obstante, el profesor-investigador de la Universidad autónoma de la Ciudad de México Edgar Sandoval en su ensayo “Hermenéutica: tensiones, condiciones y abismos en la interpretación” (2020) explica cómo la interpretación “sin fondo” condujo en Heidegger la noción de “sin fundamento”. Apuntando a la idea de un precipicio, una separación entre cosas imposibles de “aferrar” y que la única forma de interpretar es mediante simbolismos:

El abismamiento se da en el encuentro con un otro sin que medie racionalidad alguna. Abismarse es romper el fundamento del yo formal y permitir la aparición de un tú, de un otro de carne y hueso en un aquí y ahora que somete a un yo a un sentimiento oceánico (2020. p, 24)

Por ello, abismarse implicaría la experiencia del tiempo atrapado en un signo que le dé lenguaje; un lenguaje que representa un sentimiento oceánico que no tiene cabida en la representación de un objeto. Bajo esta concepción, la sensación de abismamiento fue acuñada en la investigación como una sensación que distancia al cuerpo de la existencia real y lo inmersa en la idea de un mundo que no existe. Mediante este, lo imaginario gobierna sobre el conocimiento consciente.



En otras palabras, el abismamiento como sensación es inherente a lo inconcebible, y por consecuencia, condiciona al pensamiento a un estado nulo; una especie de estela blanca que desatura toda tonalidad viva se hace presente, dirigiendo al pensamiento y al cuerpo a un estado, que, a falta de mejor palabra: nulo.

Gracias a esa cualidad inconcebible el pensamiento especula en fragmentos, formas de la realidad que puedan acotarle interpretación, los cuales aluden a representaciones gráficas, para posteriormente desglosarse en composiciones que dan “realidad” a esa sensación.

Teniendo en consideración esta descripción del abismamiento, se puede entender que el dibujo conceptualiza la forma de la otredad cuando mediante él se expresa la especulación de lo imaginario.

2.1.2 Dibujo como lenguaje del imaginario

La palabra dibujo según el Diccionario Etimológico Castellano, significa “representación gráfica sobre papel”, por su parte, representación viene del latín representatio que significa “acción y efecto de simbolizar” y el adjetivo gráfico adjudica a lo que se representa por medio de trazos, ambos, tienen una íntima relación con los conceptos de “percepción” y “conocimiento”. Los cuales, aluden al dibujo como un proceso activo de análisis y síntesis donde la forma se interpreta a raíz de un proceso cognitivo que en armonía a un “trazo” es capaz de crear una imagen.

El desarrollo de ese trazo en la imagen configura un lenguaje, asociado generalmente a la línea como elemento básico del dibujo, esta relación entre conceptos permite entender que el carácter representativo del mismo no se resume a la literalidad de la forma respecto a su entorno, si no, que también puede aludir a la representación de las abstracciones que desarrolla el imaginario ante su conexión con un objeto que alude un entorno, de esta forma, maneja un coqueteo entre lo existente y lo irreal. Esa dinámica retroalimenta constantemente el saber gráfico, impulsando cada vez una nueva capa de entendimiento a un objeto desde la visión del creador.



En favor de profundizar al dibujo como lenguaje visual, Manuel Quintana Castillo en el libro antológico “El dibujo en Venezuela: Estudio y Antología de Textos” de Roldan Esteva-Grillet (1992), lo destaca como “Un vocabulario gráfico compuesto por un código de líneas y signos, mediante los cuales se puede interpretar la estructura de los objetos y la composición de los seres de la naturaleza” (1992. p, 63).

Desde un punto de vista gráfico, el dibujo expone un ejercicio analítico sobre la condición del objeto mediante la abstracción en la línea, plano y volúmenes en formas que no necesitan representar la literalidad del objeto, pero que necesitan comprender la sabiduría que él conlleva.

Los estudios visuales guiados por los fundamentos gráficos permiten abstraer la realidad en formas nuevas. Según Leonardo Da Vinci (1976) la línea tiene la potestad de mediar como un agente invisible entre el cuerpo y lo externo, traza el límite entre una cosa u otra y al mismo tiempo tiene la capacidad de connotar mediante el trazo el significado completo de la imagen, adoptando en el movimiento, el valor, gravedad y tensión la naturaleza del objeto comprendido desde la imaginación:

La imaginación no ve el aspecto o la similitud de los objetos tan bien como los ojos, los cuales reciben el aspecto o la similitud de los objetos, transmitiendo todo ello a la sensibilidad para que ésta a su vez lo transmita al sentido común, que es el que juzga (Da Vinci, 1976, p 114)

En la misma línea de pensamiento, Baudelarie sostiene que la más alta y filosófica de nuestras facultades es la imaginación, parafraseándola como; una capacidad inherente a nuestra temporalidad esencial, para convertir en imágenes la continua avidez de encarnar de esa misma temporalidad.

Bajo esta premisa, es interesante considerar al dibujo como un lenguaje plástico donde la abstracción y la figuración pueden ir de la mano, ya que en algunos casos, la literalidad del objeto no corresponde con la interpretación sensitiva que el autor necesita para dar cuerpo a un “algo” que no existe en un plano real, sino que, mediante el trazo, busca componer una figuración del objeto a través de la abstracción que interpreta el imaginario.



2.2 Especular del Cuerpo:

2.2.1 Confort:

El confort, para mí, es una experiencia íntima que surge de la necesidad de cobijo y de la vulnerabilidad inherente a esta necesidad. Al buscar refugio, nos exponemos a la vez que nos protegemos. Esta dualidad se materializa en objetos como los peluches, que no son simples objetos, sino entidades capaces de transmitir confort gracias a la naturaleza de sus materiales.

La idea expuesta dialoga con la presentada por José Miguel Valle, en el artículo “Apología de la zona de confort” (2017) donde señala que la zona de confort se genera por el anhelo humano de construir espacios de equilibrio por el deseo de bienestar. Tomando en consideración, que el ser humano invade inconscientemente este deseo en la contradicción, por ello, el autor explica esta zona como un “ecosistema optimizado para resolver problemas que comprometen nuestras necesidades vitales tanto afectivas como materiales” (2017, p. 132).

Las nociones expuestas, llevan a considerar que la suavidad del algodón, la tela y la felpa, (materiales inherentemente vulnerables) son capaces de evocar el confort al invitar al tacto y al abrazo como un acto de vulnerabilidad compartida. De esta forma, se crea un vínculo entre el individuo y el objeto, generando una sensación de confianza y seguridad. El confort, entonces, se convierte en un puente entre lo conocido y lo desconocido, entre lo propio y lo otro.

Al explorar esta idea en el ámbito artístico, el confort se puede materializar en esculturas u objetos que evocan la sensación de cobijo, quienes a través de la forma, la textura y el color, invitan al espectador a experimentar una conexión emocional similar a la que se establece con un peluche. La vulnerabilidad de los materiales, como la fragilidad del algodón o la suavidad de la tela, se convierte en un elemento clave para transmitir esa sensación de confort y protección.



2.2.2 Corporeidad de otredad

Al proponer la otredad como cuerpo, es natural pensar en la escultura como lenguaje plástico, no obstante, la inclinación empática del cuerpo, deduce que las proyecciones gestan una forma conocida, una que sea familiar, este cuerpo, es más cercano a un objeto que a una escultura. Sin embargo, no sería necesario marcar una división de los términos si se considera lo siguiente:

2.2.3 Escultura contemporánea: escultura en el campo expandido

Si buscamos una definición de diccionario sobre escultura, obtendremos que se la define como un objeto resultante del acto de labrar un material. Esta definición, aunque señala la tridimensionalidad como característica esencial de la escultura, alude también, que la acción escultórica está limitada solamente al acto de “labrar un material”, lo cual no es del todo cierto. Al tomar en consideración que, históricamente, la técnica indudablemente a estado íntimamente ligada a la representación del cuerpo humano, adaptándose a las convenciones estéticas de cada época.

No obstante, esta explicación, tiene una vigencia acorde con la concepción clásica de la escultura, siendo difícil, en la contemporaneidad decir que la escultura solo busca representar el cuerpo físico del hombre. Al sopesar que, la preocupación del siglo XX esta acometida en explorar lo conceptual desde la materia, la forma y la comprensión del espacio como un lugar que el cuerpo habita. Luis Andrés Montes Rojas en su tesis doctoral “La escultura posible: Resistencia y Perspectiva del Cuerpo en la Contemporaneidad” (2008) retoma las ideas de Kant para afirmar que el espacio puede entenderse como “la forma del sentido externo”, a partir de esta premisa se aventura, a concluir que el cuerpo, a través de sus sentidos, establece una distinción entre el interior y el exterior, convirtiéndose así en un espacio en sí mismo. Por lo tanto, la escultura contemporánea explora la materialización de este espacio corporal en una representación física.



Cuando se concibe la escultura desde esta perspectiva, se concientiza en el valor inherentemente sensorial que tiene la técnica, ya que, para adjudicarle lugar a un cuerpo, se necesita primero apropiarse el espacio que ese cuerpo habita, para ello, las funciones motrices y sensoriales del cuerpo construyen puentes de significados que permiten corporizar el espacio, re interpretando todo lo que en él se encuentra. Esta explicación es la que apropia Luis Rojas en su tesis para definir la escultura relacional. La cual propone con estos dos principios fundamentales:

■ Ser tridimensional, concienciando su forma por el espacio que la circunda, que le permite confrontar al espectador según la realidad que ella misma propone.

■ Considerando la similitud inherente de la escultura contemporánea con la apropiación artística de un objeto, sería innecesario establecer una diferencia entre ambos, por el contrario el autor establece que desdibujar la línea entre ellos permite considerar que la corporeidad no depende únicamente de la representación de un cuerpo físico real, sino de la interpretación que se apropia de cualquier objeto al atribuirle cualidades de cuerpo. Por ende establece lo siguiente:

Al estar en el espacio físico la escultura será considerada como un objeto más. la escultura un objeto más, por lo cual será necesario analizar la naturaleza de dichos objetos y también la relación de estos con el cuerpo del hombre (p. 46)

Esta prioridad al entorno, lleva a la reflexión del reflejo que implica la confrontación de la escultura ante el creador, siendo el mismo su origen y su destinatario. Virtualiza la posibilidad escultórica de un objeto como un cuerpo que transita del mundo intelectual al mundo real. Rojas, reforzara esta visión a través de las palabras de Baudrillard, filósofo y psicólogo francés señalando que “nuestro cuerpo es fundamentalmente débil y nuestra debilidad es la que construye el mundo que nos rodea, por lo cual nuestro entorno no es otra cosa que la materialización de la debilidad del cuerpo” (2008, p. 59) Esta explicación acarrea la mismas condiciones que



hacen a Rosalind Krauss (1977), profesora, historiadora y crítica de arte estadounidense cuando analiza la escultura en su ensayo “la escultura en el campo expandido” como una práctica artística “infinitamente maleable” que se entrelaza con distintas disciplinas sin perder su predominio tridimensionalidad para explorar la posibilidad sensitiva del espacio y del objeto que refleja al cuerpo.

Arraigando este concepto de escultura, cuerpo y espacio a la investigación, me permito reflexionar que: si el entorno no es otra cosa que la materialización de la debilidad del cuerpo y la escultura no es más que un medio que corporiza los vínculos internos y externos del hombre en un espacio, con el objetivo de habitar un lugar que evoca para el hombre un significado que desvela una condición de sí mismo, entonces la corporeidad de la otredad corresponde a la de un objeto que traduce en su forma la realidad del entorno, que gesta las sensaciones ambivalentes presentadas.

Esta contemplación, discute directamente con la elección de materiales que devienen de formas que alegorizan con los que se encontrarían en un cuarto. Presentando que, la sensibilidad ante los materiales blandos, (tela, algodón, guata) está influenciada por la relación sensorial que tengo con objetos como; almohada, cobija, sábana.

Teniendo en cuenta que la escultura relacional y/o la escultura en el campo expandido priorizan la comprensión del material que construye el cuerpo por encima de su forma física, me permití abordar el diálogo con otredad desde estos materiales que evocaban en mi cuerpo la sensación de abismamiento y confort, percatándome de que icónicamente dirigían a la construcción de un objeto con características que se asocian a un peluche, lo que indujo la siguiente pregunta: **¿Cómo se atribuye simbolismo al objeto de otredad?**



2.2.4 Objeto transicional: la empatía al objeto que se apropia

“Somos producto de la creación de nuestros objetos primarios, pero tardamos en reconocer la deuda, el tiempo de tardanza se llena del diálogo transformador por el que logramos separarnos, devenir sujetos, crear nuestros objetos, y ser otros de otros en una eterna cadena vital.”

Cristina López de Caiafa

Un objeto, en el ámbito artístico, no es solo un instrumento con una función específica, es también un soporte material capaz de contener un mundo de significaciones, dotadas por el autor. Dicha capacidad de resignificar los objetos, otorga al creador una cualidad omnipotente que lo designa como poseedor del objeto, dominándolo para acotar en él marcas que lo transforman en algo nuevo. Sin embargo, la naturaleza de un objeto no se debe únicamente a la utilidad que un autor le da en pro a un fin, sino al grado de resistencia que tiene ante la confrontación de ser totalmente dominado por él.

Dicha resistencia es adquirida en el objeto a través de su materia. Está tiene la tarea de delimitar el consenso de posibilidad que tiene de ser diferente a su función inicial, de este modo, el objeto se convierte en un sujeto activo en el proceso creativo; co-construyendo su propia identidad. Así, el objeto se erige como un ente autónomo, capaz de dialogar con el creador y generar un significado que va más allá de la intención original.

Esta idea de que un objeto puede adquirir una significación propia, más allá de su función utilitaria, se reflexiona a partir de la teoría psicoanalítica de Donald Woods Winnicott (1896) sobre la transición que ocurre en un infante cuando comienza a configurar su condición de “yo” respecto al ambiente que lo circunda, adoptando objetos que le permiten reconocer la otredad que lo distingue. En el artículo de 1945 “el desarrollo emocional primitivo” Winnicott enfatiza en la figura de la madre, como ente iniciador a dicha transición entre el mundo interno del niño y la realidad externa, acotando el nombre de “objeto-madre” a aquellos objetos que forjan un vínculo de apego con el infante. No obstante, la prioridad de esta investigación no radica en profundizar sobre



los fundamentos psicológicos que razonan al objeto-madre, sino en la condición distintiva que le asigna Winnicott a la transicionalidad que se gesta mediante el objeto.

El objeto transicional, tal como lo conceptualiza Donald Winnicott en su artículo de 1968 'El uso de un objeto y la relación mediante identificaciones', emerge a partir de una subjetivación del objeto de uso. Para comprender este proceso, es necesario aclarar que el “objeto de uso” refiere a los objetos con existencia propia, aquellos que se descubren, que responden a la naturaleza intrínseca de su materia, que tienen particularidades inherentes y conductas propias, no proyectadas. Sin embargo, cuando el acercamiento de un sujeto al objeto es el de un creador, estos se subjetivizan moldeándose a la ilusión y anhelo que el autor les propone.

Winnicott invita a reflexionar la subjetivación tomando de ejemplo el apego que un infante desarrolla en un oso de peluche. El significado de este objeto no reside por su existencia como “peluche” sino, por la interpretación sensitiva que el niño le asocia a partir de los materiales que lo componen, la suavidad y calidez de la felpa, puede aportarle una carga afectiva al objeto. De este modo, el objeto de uso establece un vínculo con el sujeto que lo posee, adoptando nuevas connotaciones que lo distinguen de otro.

Es bajo esa reflexión, que Winnicott designa al objeto transicional como un fenómeno que otorga al objeto la condición mixta de ser propia y extraña, una constitución establecida por la “ilusión” y “otredad”. La primera, íntima con el anhelo del sujeto, es la que establece el vínculo que le otorga al creador omnipotencia para que el potencial de creación se despliegue en el objeto, no obstante, la segunda se establece cuando el objeto no subsume a la ilusión para existir, delimitando el acto de agresión y conservando al objeto como un extraño de su creador.

Esta facultad de extrañeza inherente del objeto, les permite no ser eliminados una vez el creador deja de interactuar con ellos, existiendo ahora como una especie de colaboración creativa donde se co-construyó una nueva realidad donde las marcas del creador se entrelazan con las propiedades inherentes del material.



2.2.5 ¿Cómo se entiende el objeto transicional como obra de arte?

La condición distintiva que Winnicott otorga al objeto transicional se puede discutir con las ideas planteadas por Heidegger al explicar la cosa, el útil y la obra de arte, en el artículo presentado por Bareiro (2013)

El autor, tomando como punto de partida los fundamentos de Heidegger, reflexiona sobre cómo el objeto de uso se presenta como útil para el creador. Para ello, parte de la premisa de que un "útil" emerge en el mundo circundante con una naturaleza material propia, susceptible de ser utilizada para nuevos fines, bajo esta perspectiva, el objeto se concibe como una herramienta. Sin embargo, la utilidad de un objeto trasciende su función original, pues puede adquirir un significado paralelo a medida que se utiliza. En otras palabras, la resistencia que el objeto ofrece a su uso puede generar nuevos sentidos y significados:

El objeto transicional plasma en su materialidad un sistema de sentido que es el primer recorrido de obras de arte (...) todo en la medida que el objeto adopta uno de los rasgos fundamentales de los seres naturales, la autonomía e independencia (2013, p. 5)

Ese acto de gestación autónomo que funda un nuevo mundo en el objeto es lo que lo diferencia de una herramienta, dotándolo de otredad y, por consiguiente, de coseidad. Esta afirmación surge de comprender que la independencia que se gesta en el vínculo entre el objeto transicional y su creador le permite circundar el mundo como una existencia propia, apropiándose de las marcas que le confieren un nuevo significado. Así, borra su origen y se reinterpreta en un sinnúmero de posibilidades significativas, lo que, según Heidegger, es un rasgo fundamental de las obras de arte: "fundar un sistema de significados por sí misma (...) sino que en diversos contextos de recepción la obra habla, funda un mundo" (2013, p. 4) La propuesta es que: el objeto transicional funciona como una obra de arte al discutir el pasaje autónomo entre lo propio y lo ajeno, lo familiar y lo extraño, con esto en mente, Bareiro (2013) concluiría con la siguiente reflexión:



Escuchamos uno de los últimos cuartetos de cuerdas de Beethoven (...) la experiencia, sumada a mi manera de prepararme para ella, me permite crear un hecho glorioso. Lo disfruto porque, como digo, yo lo he creado lo alucine y es real y estaría de todos modos allí aunque yo no hubiese sido concebido" (2013, p. 6)

Un ejemplo de este fenómeno, acontece en la investigación presente, dónde se le atribuye a un oso de peluche la facultad de otredad. En este particular, el oso de peluche emerge como un ente que parece gozar de una autonomía que permite confrontar al autor en cualquier diálogo que genere, y que por sí mismo es capaz de permitir la reflexión ante las sensaciones que se tiene cuando se entra en contacto con su materia. Comprendiendo que la reflexión ante lo matérico no se da, por la posibilidad plástica del material, sino por la transición que permite adjudicar a dichos materiales blandos la condición humana de confort y abismamiento.

Mencionada reflexión se ahonda más claramente en la plástica al enfrentarla con la estética, llevando la investigación a la reflexión con lo *wabi sabi*.

23 Wabi sabi: un pasaje entre el despojo y lo íntimo

Tomando como base referencial la tesis doctoral de Manuel Navarro (2008), mencionada anteriormente, podemos construir un sentido estético que envuelve el diálogo visual expresado. La estética *wabi sabi*, en particular, busca visualmente una serie de signos que surgen de la interpretación perceptual de los objetos susceptibles a los agentes atmosféricos. Estos objetos, sufren una transformación (decoloración, manchas, marchitamiento, arrugas, contracciones o rasgaduras), que pretende mostrarlos desde una perspectiva que los rescata desde su finitud, donde, la belleza está, en su vulnerabilidad desnuda.

Sin embargo, para entender mejor los signos y símbolos de este concepto estético, Navarro otorga una explicación a la significación de cada verbo por separado, justificando que el término *wabi-sabi* carece de una traducción exacta.



Por ello, señala que *wabi* etimológicamente proviene del verbo *wabu* que significa languidecer, cuyo adjetivo es *wabishi*, y su significado se relaciona con lo solitario, lo pobre y lo simple (Navarro, 2008, p 73). *Wabi* se comprende en la carencia de cosas terrenales, contemplándose en la presencia interior de algo que está por encima de esa carencia. En otras palabras, lo *wabi* implica la idea de despojo, pobreza y carencia como una virtud que precede a la unión con lo místico, capaz de contemplar la naturaleza como una simbiosis donde la fugacidad y lo impermanente son experiencias que intiman más allá de la concepción de lo feo y lo bello. Bajo esta visión, Navarro explica el signo de lo *wabi* como:

Está más vinculado a los acontecimientos que se relacionan con el espacio; con la "simplicidad" espacial de líneas arquitectónicas, trazos de pincel o volúmenes cerámicos en que el proceso de creación artístico es la clave, más que la otra acabada (2008, p. 73)

En consideración de lo presentado, la percepción visual de lo *wabi* corresponde a los signos que acontecen el espacio desde la "simplicidad": trazos, líneas y volúmenes construidos a conciencia de una sencillez, donde el proceso de creación se prioriza por encima de la imagen acabada.

Cuando la misticidad y el paso del tiempo propios de lo *wabi* se hacen evidentes en un objeto, adquiriendo características como lo tosco, lo primitivo o lo irregular, estamos ante lo *sabi*. Etimológicamente, *sabi* alude a lo solitario, y unido al verbo *sabiru* (oxidar), evoca el color, la textura y el sabor que un objeto adquiere con el paso del tiempo ante la exposición de agentes externos. De esta manera, el objeto se convierte en un testimonio vivo de su propia historia.

La íntima relación de ambos términos les permite constatarse como una comunión donde *wabi* valora la experiencia subjetiva de lo despojado, lo impermanente y evanescente. Y *sabi* refleja la tangibilidad de esa finitud. Por eso, la combinación *Wabi sabi* conjuga un binomio que complementa un razonamiento estético donde se aprecia la belleza de lo imperfecto.



Este tratamiento estético le otorga al objeto una dimensión humana, ya que lo observa desde la finitud de su condición de perecer ante un ambiente que habita, imprimiendo en los elementos de naturaleza muerta signos que los vulneran, los marchitan (arrugan) los rasgan, los contraen, simulando una humanidad en ellos al exponer su materia frágil ante un tratamiento que evidencia su paso del tiempo.

Este escrutamiento ante la intimidad de un objeto y el ambiente que lo circunda, insinúa la existencia de un enlace invisible entre ambos; una simbiosis que consiste en el impacto que uno genera en el existir del otro. Al interpretar visualmente este discurso, se puede considerar ese enlace como una atmósfera que circunda entre ambos.

Bajo esta explicación, me permito objetar el aspecto visual que adquiere la otredad proyectada de las sensaciones expuestas con anterioridad. De esta forma, convergen y congenian los dos instantes especulares que le dan existencia. Toda esta asociación de términos se condensa en la interpretación de un concepto que parece establecer la unión entre todos: La atmósfera. Puede observarse la siguiente figura(2) para dar una idea esquemática de lo propuesto:

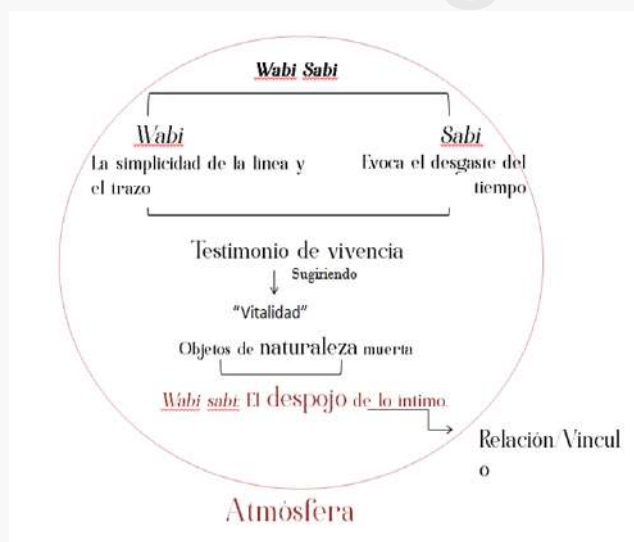


figura 2. Diagrama de wabi sabi como atmósfera. Fuente: Autor



2.4 Dibujo atmosférico: la relación entre lo imaginario y lo real.

Para comprender el concepto de atmósfera en el ámbito de las artes es necesario partir de la definición más básica que se nos viene a la mente al pensar en “atmósfera”: aire, sin embargo, cuando el término se traslada a la creación artística, resulta más complejo de explicar. Loza Villoslada, en su tesis doctoral, profundiza en esta idea y la define como la materialización del aire circundante. Pero, ¿cómo se concibe esta materialización en las artes visuales?

Para responder dicha pregunta, la autora consideró fundamental repasar la historia del arte, la siguiente frase presenta la premisa que justifica dicho análisis: “cada cultura tiene una manera de representar su realidad, es decir lo que es visible, y en cierto modo, cada cultura conforma la realidad en su representación”

La representación de la realidad siempre estará asociada directamente a la interpretación que el ser humano tiene del tiempo y el espacio. Considerando que, el hombre vive el espacio, por ende su relación ante este es imposible de separar, y como el espacio es imposible de aferrar, adquiere un factor temporal. Bajo esta relación de términos se establece una percepción atmosférica de la realidad según cada época. Por ello, Díaz marca un quiebre fundamental en la historia al explicar el espacio matemático del espacio vivencial: el primero siendo representativo del renacimiento mientras que el segundo corresponde a la contemporaneidad.

El enfoque de esta tesis se sostiene en la comprensión del espacio vivencial, como se explicó en el contexto de la escultura contemporánea. La contemporaneidad se caracteriza por una vocación a entender los abismos del hombre. El tiempo, antes una preocupación impersonal, se convierte en una experiencia individual y subjetiva. En este contexto, la atmósfera, lejos de ser un concepto abstracto, se materializa como una sensación tangible que da sustancia al espacio vivido. El artista, consciente de esta nueva relación entre el hombre y su entorno, busca trascender la representación objetiva de la realidad



para adentrarse en lo místico y lo desconocido. Términos como 'inmensidad', 'soledad' y 'profundidad', comúnmente asociados a la literatura, encuentran su correspondencia visual en la sensación como una suerte de cuerpo que sea capaz de darle sustancia, produce una tendencia a lo infinito y el movimiento dinámico es interpretado como discontinuo, donde la fuerza de gravedad ha sido abolida o sustituida por una acción simultánea de centro de fuerza.

Esta explicación, sugiere que la atmósfera en una obra tiene una representación dual: la realidad material y la ficcional. A través de ella se compone la representación de la realidad y, a su vez, construye una realidad imaginaria de la percepción que representa la escena, bajo esta perspectiva, la imaginación adquiere un valor primordial ante la posibilidad real de algo que no es divisible por el ojo.

Además, la construcción de una atmósfera radica en la experiencia con lo presentado, como bien lo señala Villoslada al explicar la contemporaneidad. Sin embargo, los elementos que ofrece una imagen bidimensional también crean una atmósfera, ya que en la composición se construye un espacio donde los grafismos se enlazan unos con otros para configurar un diálogo visual.

En consecuencia, la confrontación de fundamentos gráficos en una imagen generan una inmersión dentro de la naturaleza de los elementos, esta característica permite proponer la atmósfera como el espacio que circunda la imagen por la imagen, y su valor instalativo recae en la posibilidad del plano de habitar el soporte que lo soporta. Bajo ese panorama, el convenio que se realiza con los objetos de la realidad busca reforzar la experiencia de la irrealidad desde lo real.

Gracias a esta reflexión, La relación entre la imagen bidimensional y la tridimensional es fundamental en la construcción de atmósferas. A través de un convenio visual, los elementos gráficos pueden evocar la profundidad y el volumen propios de la escultura, mien-tras que los elementos escultóricos pueden sugerir ideas abstractas y conceptuales. Este diálogo visual, es mimético a lo especular de la imaginación y la realidad.



En armonía con las ideas presentadas a lo largo del texto, propongo el “Dibujo atmosférico” como una instalación de arte que conceptualiza el espacio como una representación de lo imaginario, donde la experiencia inmersiva surge de la irrealidad inherente del dibujo como herramienta plástica, y su convergencia con la tridimensionalidad justifica la presencia del contacto como una atmósfera que revela la intimidad de racionalizar en metáforas la imagen especular de una otredad

Mediante el siguiente diagrama (figura 3) se simplifica como el concepto fue abordado para la visión plástica:



figura 3. Diagrama de *Dibujo atmosférico*. Fuente: Autor



CAPITULO III

Metodología

Diseño de investigación-Modelo
creativo

METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN

El presente Trabajo Especial de Grado se esfuerza en mostrar el proceso sistemático y sensible que construyen el término “dibujo atmosférico” como una propuesta artística, arraigada en la reflexión teórica. Invita a explorar los límites entre lo real y lo imaginario, advirtiendo desde el fenómeno de la otredad la necesidad del autor de utilizar su experiencia personal como objeto de estudio en afán de desentrañar el “cómo” de esta evocación, sin pretender dar respuestas definitivas al “por qué”.

A razón de ello, este proyecto se esboza dentro de los parámetros correspondientes a una investigación de carácter cualitativo, la cual, en palabras de John W. Ceswel (2007) en su obra “Investigación Cualitativa y Diseño Investigativo”, se define como:

Un proceso interrogativo de comprensión basado en distintas tradiciones metodológicas de indagación que exploran un problema social o humano. El investigador construye un panorama complejo y holístico, analiza discursos, refiere visiones detalladas de los informantes y lleva a cabo el estudio en un entorno natural (2007, p. 13).

El enfoque cualitativo destaca por centrar al hombre como objeto de estudio. Al incorporar la voz del autor, permite explorar en profundidad las preguntas de investigación y comprender los fenómenos desde una perspectiva más subjetiva. De esta forma, las investigaciones cualitativas pueden admitir la vivencia circundante del investigador como modelo de investigación.

Un ejemplo de ello se muestra en el modelo de investigación autoetnográfico, el cual, esencialmente, busca “describir y analizar sistemáticamente la experiencia personal con el fin de comprender la experiencia cultural” (p. 17) Para ello, esta metodología adopta cualidades de la autobiografía; como el uso de recuerdos personales para indagar un tema de carácter cultural, considerando en todo momento una mirada analítica ante lo rememorado, con el objetivo de construir eventos que objetivizan el problema, al mismo tiempo que buscan evocar una respuesta emocional en el lector, invitándolo a empatizar con los acontecimientos descritos.



Esta condición heredada de la autobiografía, permite que la autoetnografía haga énfasis en escritos ricos en recursos literarios que permiten esbozar el tema desde la retrospección del investigador. Sin embargo, esta metodología también considera cualidades de la etnografía, planteando la indagación directa ante el hecho cultural que busca retratar. Gracias a los parámetros presentados, este modelo de investigación se comprende como un método que aborda tanto el proceso como el producto.

Es importante destacar que existen diferentes métodos de indagación que acompañan la investigación autoetnográfica. El caso particular de esta investigación sintoniza con “las narrativas personales”, las cuales proponen al autor como fenómeno de estudio y buscan construir relatos que conectan conceptos capaces de exponer y explicar su relación con la vivencia de su cultura. Así, pretenden dar sentido y significado a la experiencia del autor al mismo tiempo que cuestiona su historia, argumentando con ella su relación ante el ideal social que circunda su cultura.

Este diseño de investigación, insta a los lectores a entrar en el mundo del autor “utilizar lo que ahí aprenden, para reflexionar, entender y hacer frente a sus propias vidas” (Ellis, p. 27) Dado que, se busca una conexión íntima entre el lector y el autor, un parámetro fundamental de las narrativas personales es el uso de la primera persona a la hora de escribir el texto.

En consideración de lo explicado, se pudo establecer mediante este método como, la investigación considera lo presentado por el objetivo general: desarrollar una propuesta instalativa bajo la noción de dibujo atmosférico y la convergencia de lenguajes artísticos como una otredad metaforizada de la sensación de confort y abismamiento. Como un gestor del proceso y del producto.

Diseño de investigación

Después de presentar los parámetros que enmarcan la Tesis de Grado, es importante puntualizar el diseño de la investigación, para ello se consideró la investigación fenomenológico, partiendo de la explicación que John W. Creswel (2007) le otorga:



El significado central que subyace a la experiencia y enfatiza la intencionalidad de la conciencia allí donde las experiencias contienen tanto la apariencia exterior como la interior basada en la memoria, la imagen y el significado (2007, p. 38).

Bajo esta lógica, se prioriza el valor de la imaginación sobre la imagen para construir nuevos saberes. Además, dota a la experiencia de un significado que puede ser contrastado con nueva información, permitiendo codificar nuevos conocimientos que se acerquen a comprender el origen y motivo del problema a investigar.

Creswel señala mediante Tewart & Mickunas (1990) que el diseño de investigación fenomenológico sigue una serie de pasos, sin embargo, para esta investigación me centro en tres:

La negación de la dicotomía sujeto-objeto: el objeto se percibe real solo si, en la experiencia del individuo, conlleva un significado.

La internacionalidad de la conciencia: la conciencia siempre se dirige al objeto, ya que el autor está ligado íntimamente con la realidad del mismo.

Una filosofía sin presuposiciones: es lo que Husserl llama epoche, y refiere a que los acercamientos fenomenológicos suspenden los juicios de la realidad ante lo percibido hasta que sean fundadas bases que le adjudiquen certeza.

Con este enfoque, se establece un orden que explora mi experiencia ante la sensación de abismamiento y confort como un objeto de estudio capaz de constatar los objetivos específicos que comprenden a la pregunta de investigación.

Modelo creativo: mundos blancos.

“El florecer tiene su fundamento en el propio florecer, tiene su razón de ser consigo y en sí mismo. El florecer es puro abrirse por sí mismo”.

Martin Heidegger

Mi proceso creativo nace de la misma inquietud que un cartógrafo siente al enfrentar un croquis sin información; un impulso que me lleva a construir una



leyenda que describa el sentido del mapa, mientras su imaginación lo embarca en un viaje mental que recorre cada zona sin descubrir.

La comprensión del recorrido de la línea implica una constante confrontación entre avance y regresión. Es decir, se retorna continuamente al primer saber para contrastarlo con lo nuevo. De esta manera, la línea imaginaria inicial se entrelaza con otra que la guía hacia un nuevo conocimiento, esclareciendo el objeto original a través del viaje que emprende en favor de todas las líneas marcadas.

Gilles Deleuze y Félix Guattari, en su obra "Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia" (1994), proponen un concepto similar al método cartográfico mencionado, utilizando la metáfora del rizoma. Un rizoma es un tallo del cual emergen raíces que interconectan y comunican los nutrientes entre los árboles. En estos tallos no existe jerarquía, ya que su valor reside en la interconexión. De ahí que la importancia no radique en el tronco, sino en la retroalimentación entre las raíces. Gracias a ello, Deleuze y Guattari sostienen que la clave reside en producir inconsciente a través de los rizomas, que se convertirá en razonamiento y no en explicar el inconsciente del tronco. A diferencia del modelo tradicional, que concibe el inconsciente como una estructura fija y jerárquica, el rizoma ofrece un modelo dinámico y abierto, donde el conocimiento se produce a través de conexiones múltiples y cambiantes. Idea ejemplificada en el siguiente texto:

Tratando el inconsciente como un sistema acentrado, es decir, como una red maquina de autómatas finitos (rizoma) (...) Tanto para los enunciados como para los deseos, lo fundamental no es reducir el inconsciente, ni interpretarlo o hacerlo significar según un árbol. Lo fundamental es producir inconsciente, y, con él, nuevos enunciados, otros deseos; el rizoma es precisamente esa producción inconsciente (1994, p.p. 22- 23).

Estos enlaces de comunicación que se gestan entre los saberes, en mi caso buscan trazar significados que puedan esclarecer un carácter emocional a la inquietud que me genera no poder captar un sentimiento que me permita desarrollar una expresión plástica.



CAPITULO IV

Mundos Blancos

Proceso creativo

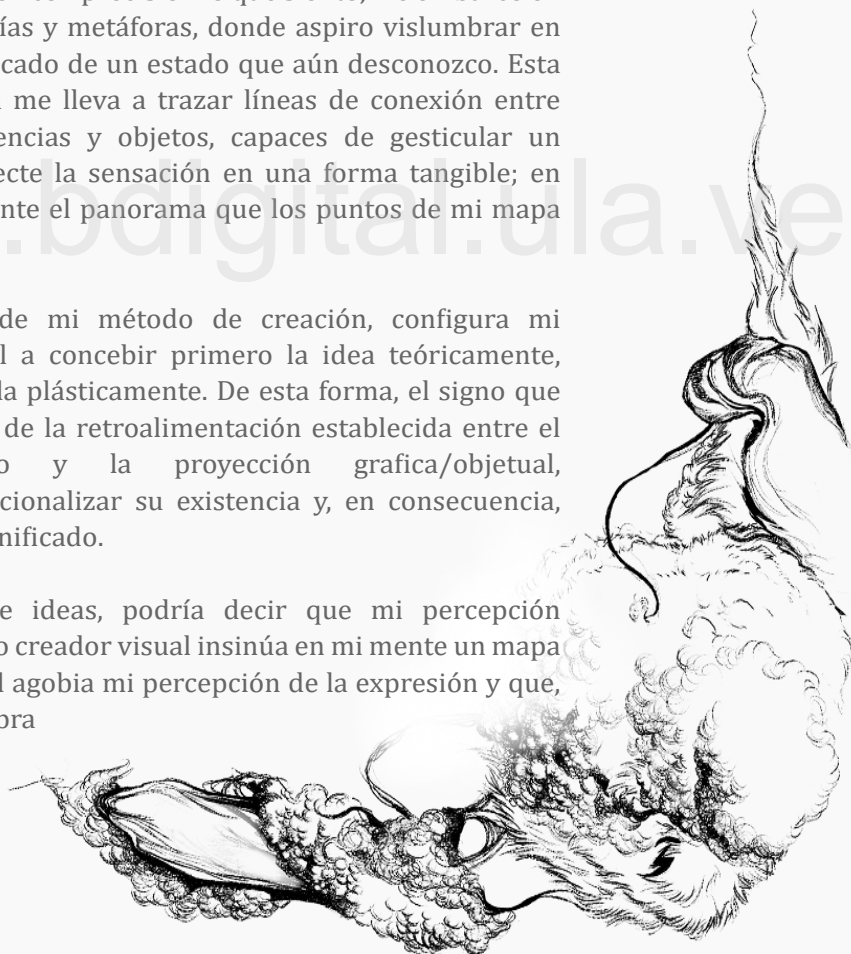
Naufragio de mundos blancos

La ausencia de una comprensión plena me impulsa a buscar la expresión a través de las sensaciones. Estas, a su vez, desencadenan respuestas físicas que dan lugar a la creación de espacios imaginarios que bordean lo existente y lo inexistente. En estos, la convergencia de aristas se yuxtapone en planos que albergan un “algo” que no logro poseer. Michael Foucault (1984) llamaría a esos espacios heterotopías: lugares atópicos que albergan, en mi suposición, un sentimiento.

Ante esta indescifrable vastedad, busco establecer un diálogo entre el objeto y mi mente. Sin embargo, al carecer de las palabras que definen con precisión lo que siento, me embarco en un viaje de analogías y metáforas, donde aspiro vislumbrar en imágenes el significado de un estado que aún desconozco. Esta visión cartográfica me lleva a trazar líneas de conexión entre conceptos, experiencias y objetos, capaces de gesticular un proceso que proyecte la sensación en una forma tangible; en “algo” que represente el panorama que los puntos de mi mapa mental describen.

Esta concepción de mi método de creación, configura mi inclinación natural a concebir primero la idea teóricamente, para luego ejercerla plásticamente. De esta forma, el signo que gesta la idea nace de la retroalimentación establecida entre el entender teórico y la proyección grafica/objetual, permitiéndome racionalizar su existencia y, en consecuencia, comprender su significado.

En otro orden de ideas, podría decir que mi percepción metodológica como creador visual insinúa en mi mente un mapa inexplorado el cual agobia mi percepción de la expresión y que, necesita de la palabra

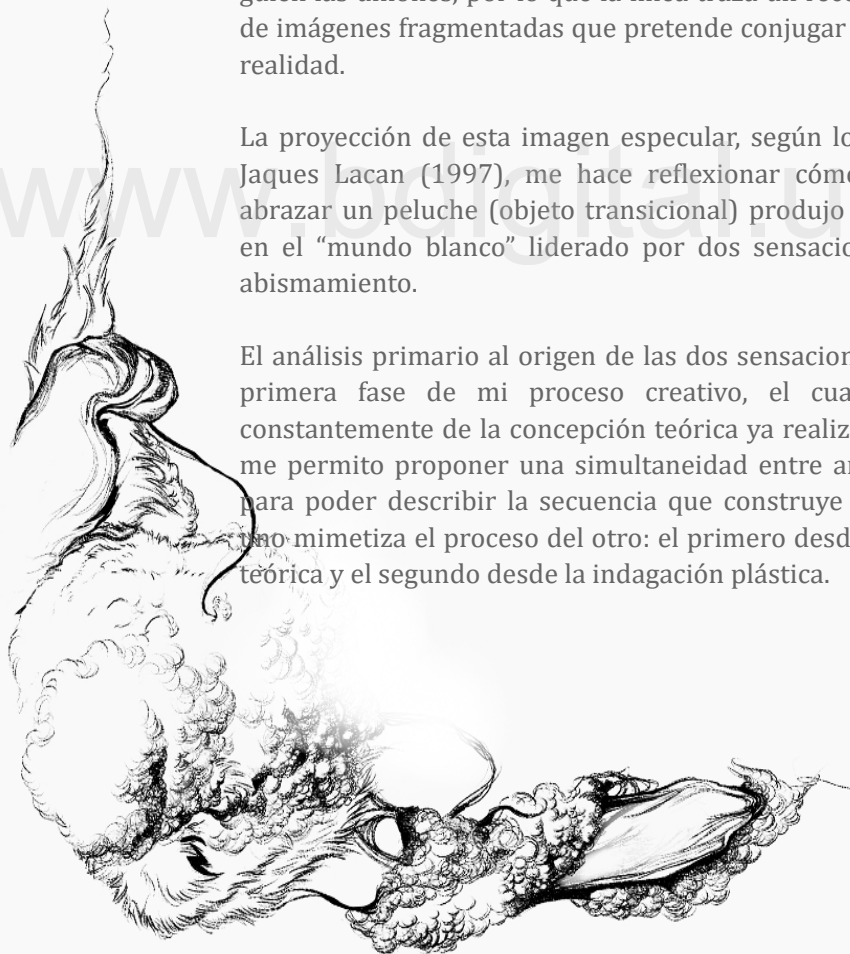


para desbloquear los puentes que dan coherencia a la proyección de imágenes. Esos mapas que recrea mi imaginación, me gusta llamarlos “mundos blancos”: Espacios inmensos, cerrados por paredes enormes donde el blanco gobierna cada límite. La distinción de formas es ambigua, los cuerpos carecen de masa, y en su conjunto proyectan una calma sospechosa que se ve comprometida cuando, de la pulcritud, nacen puntos de tinta negra emanados de las paredes como agentes expulsados del blanco. El ruido que esta anomalía produce me exige trazarlos para esclarecer cual es el motivo de su existencia.

Es similar al juego de “unir puntos”, donde la conclusión está en conectar los puntos seriados para armar un objeto existente. La diferencia, en este caso, es que los puntos no tienen números que guíen las uniones, por lo que la línea traza un recorrido ambiguo de imágenes fragmentadas que pretende conjugar un objeto de la realidad.

La proyección de esta imagen especular, según lo explicado por Jaques Lacan (1997), me hace reflexionar cómo la acción de abrazar un peluche (objeto transicional) produjo una inmersión en el “mundo blanco” liderado por dos sensaciones: confort y abismamiento.

El análisis primario al origen de las dos sensaciones establece la primera fase de mi proceso creativo, el cual se alimenta constantemente de la concepción teórica ya realizada. Por lo que me permito proponer una simultaneidad entre ambos capítulos para poder describir la secuencia que construye la obra, donde uno mimetiza el proceso del otro: el primero desde la indagación teórica y el segundo desde la indagación plástica.



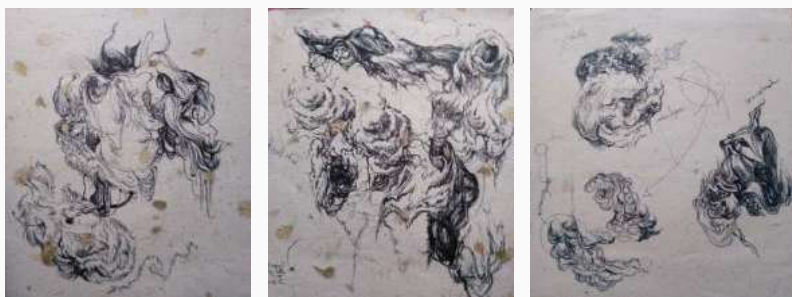
4. Construcción del imaginario.

Partiendo de lo descrito como imagen especular, consideré el proceso inicial de bocetaje como el desglose gráfico que representa la fragmentación de la imaginación ante la sensación de abismamiento. Bajo esa matriz de sentido, los fragmentos están asociados a elementos de la realidad que vinculan lo sensorial con lo imaginario. Por ello, el común denominador de los fragmentos es telas (sábanas, almohadas), algodón o felpa (peluche) e hilo.

Dichos elementos son abordados desde la abstracción como una figuración, entendido que el carácter figurativo no pretende conservar la literalidad de la forma del objeto real, pero si, mantiene la forma que representa la materia del



objeto. Esa cualidad representada del objeto acciona desde la abstracción, ya que se sensibiliza los elementos por la posibilidad sensorial que tienen más que por su utilidad





composición inicial de las imágenes



Blanco:

La presencia consecutiva del blanco como "color" dentro de la obra, es razonada por el carácter de proyección del mismo, tomando en consideración que desde su definición física, el blanco se concibe como la luz solar reflejada por los objetos sin descomponerse.

Profundizando en ello, podría decir, que sí la luz es la encargada de desvelar los objetos, entonces, el blanco conciben su proyección toda la información desde una pureza que imposibilita al hombre a distinguir uno de otro. Dando paso, a asumir que hay una ausencia de color, antes de pensar que, hay un código indecodificable en esa proyección.

Esta percepción ante el color, me hace asociarlo a lo sublime o trascendente, describiéndolo como un "silencio lleno de información pura". Atribuyendo, la ambientación onírica que representa el mundo blanco.



4.2 La línea y soporte: el trazo de conexión y contraste

El trazo es guiado a través de la línea, está se encarga de dictaminar la sensación de caída que naturalmente tienen los elementos descritos. Además, al usar el lapicero como herramienta, el trazo adquiría una cualidad indeleble que imposibilitaba borrar el recorrido que cada línea describía. Dicha imposibilidad, armonizaba con la asociación cartográfica que describe el mundo blanco. Y al igual que plantea Miodrag Diuric al referirse a la tinta, permite la fluidez de la mano ante la imaginación, incidiendo en el soporte con una línea que lacera en el soporte el testimonio de cada pensamiento.

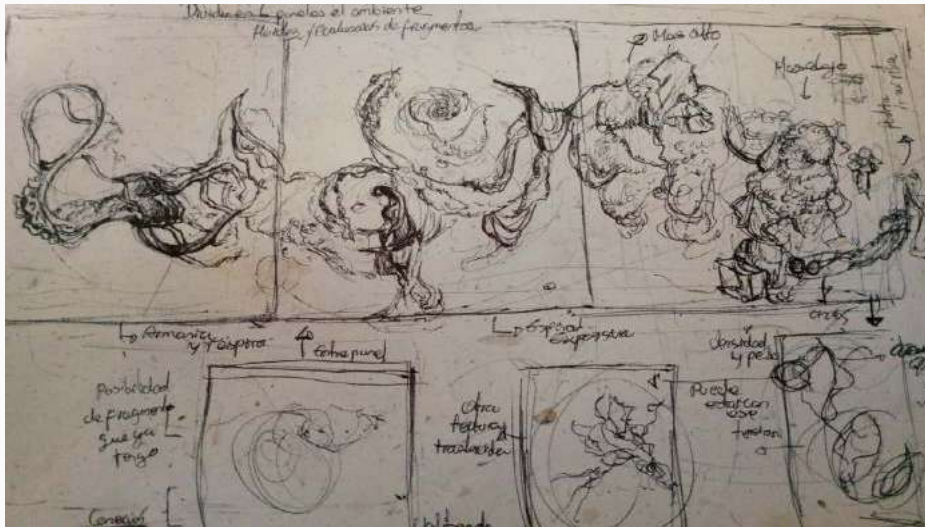


Esta consideración aunada a la percepción estética que otorga lo *wabi sabi*, discute la línea como un agente externo que transforma la composición del soporte, por ello la escogencia del soporte, se vio determinada por la necesidad de relacionar la acción tosca de mi línea respecto a la fragilidad que puede otorgar el material que la contenga.

Buscaba un material que aportara blanco, transparencia y fragilidad, por ello, elegí el papel crepé como base principal del dibujo. La fragilidad inherente del papel crepé facilitaba su rasgado y arrugado, lo cual coincidía armoniosamente con mi visión de la estética *wabi-sabi*.



4.2.1 Composición: recorrido y tensión



Una vez concientizada la proyección que describía cada fragmento, comencé a relacionar compositivamente todos los fragmentos para establecer una unidad, de esta forma, al igual que en un rompecabezas podía construir relaciones entre pedazos, hasta concebir un vínculo capaz de converger las diferentes imágenes arrojadas de lo especular.

Esta convergencia describió una suerte de recorrido, que contenía el ritmo que concebía la relación de formas y determinaba la gravedad que dirigía la composición, inclinándose por aludir puntos de tensión donde los elementos anudaban, permitiendo que cayeran en una suerte de “caída libre” que al nunca tocar suelo, daban la ilusión de estar suspendidos en el espacio.

Seccionando la composición, puede apreciarse la gestación de signos, que comienzan a insinuar diálogos dentro de la imagen. Pudiendo mencionar tres de ellos.





Nudos: estructuralmente redondos, los creaba cada vez que necesitaba establecer un punto de soporte entre la tela y el algodón. De esta forma, compositivamente me servían como puntos de tensión



Espina dorsal: son formaciones de tela, peluche y algodón cuando están transformados por la goma, adquiriendo una cualidad rígida. Simulan el comienzo de una espina dorsal porque son la matriz originadora de los enlaces



Enlaces: formaciones alargadas de tela y algodón que simulan ramas y raíces, aportan una visión natural y orgánica de la imagen. Además, están presentes en toda la obra como un enlace entre imágenes, denotando el recorrido y direccionalidad.



4.3 Objeto corpóreo: materialización de la otredad

Considerando lo descrito en el objeto transicional. Aborde el aspecto corpóreo de la otredad concientizando en la empatía sentida por los elementos descritos en lo especular de la imaginación. De esta forma, podía especular en la materialidad sensorial de los mismos. Para ello, planteé la construcción de un peluche, considerando que la cercanía de los materiales se concebía en el confort que inicialmente estos me proyectaba.

Recordando que mi idea de abismamiento deviene del contacto confortante que proviene de un abrazo, no me fue extraño considerar al peluche como una corporeidad objetual que invita a ello.

No obstante, es importante enfatizar que no se busca una representación literal de un peluche, puesto que, el imaginario que concibe este cuerpo sigue arraigado a la sensibilidad que evoca el material. Concretamente, el material es quien lleva el diálogo entre lo real y lo irreal, ya que es a través de él que se gesta la imagen especular en primer lugar.



¿Cómo nace lo corpóreo en la reflexión de una línea?

Es importante destacar la importancia del dibujo para el objeto corpóreo y viceversa. La creación de esta obra se da simultáneamente, es decir, objeto especula al dibujo, y el dibujo especula al objeto. Esta constancia, permite que el trazo de la línea deconstruya y reconstruya la forma según sea más cercano a lo que las sensaciones emiten en el imaginario.

Quizá, sea el motivo por el cual la corporeidad objetual de la otredad adopta la forma de un animal mutado o una quimera. Lo cual es una configuración propia del humano, tomando en cuenta que el ente “otredad” se plantea como un fenómeno entre el inconsciente y el consiente, por lo que, no me resulta ajeno que la forma se incline al develamiento de lo primitivo, un otro no humano que, en su fantasía se presenta humano.

Otredad: ¿cómo se imagina un peluche por dentro?

Bajo esa reflexión, considero que el aspecto que adopta la forma en relación a los materiales es la visión interna de un peluche. Es como si, se sustituyera la piel que lo recubre con una nueva, que lo muestra vulnerable ante cualquier agente externo que pueda transformarlo.

Bajo esta perspectiva se involucra la percepción humanizada que vela la estética wabi sabi presentada en el trabajo. Así, comienzan a dialogar los elementos matéricos con los morfológicos y conceptuales.

Discurso metafórico que insinúa la forma (acercamiento primario)

Para mí, el silencio es un cuervo blanco
Algo pequeño y sutil
Algo que por mucho que lo intentes no atraparás
Algo que siempre revolotea de ti
Como un acosador interno esperando paciente
por ser observado,

Al observar su blanco plumaje comprendo su incapacidad de entender lo que es mancharse al comer. Sin embargo, su conciencia me perturba y me cuestiona si soy yo quien no lo entiende a él. Y en esa relación silenciosa narra una verdad que parece ocultar





Proceso de la escultura blanda





4.3.1 Materiales.

Es importante señalar que lo especular del dibujo está concebido en lo especular de la escultura y viceversa. Esto debido, a la premisa analógica y ambivalente que configuran las dos sensaciones que llevan la narrativa de la obra. Por ello, me permito describir el aspecto mimético que cada elemento físico tiene respecto al dibujo.

-  Gypsona: debido a su composición, su contacto con el agua la endurece, perdiendo su suavidad inicial en orden de generar una capa que puede recubrir algo. Esta cualidad permite malearla para dar fluidez y al mismo tiempo recubrir el cuerpo del peluche. Acción que se asemeja al uso de la sabana en el dibujo.
-  Sábana: busca ser intermediario entre los diferentes elementos del peluche, siendo el elemento conector principal, al mismo tiempo que, busca describir la sensación de caída que conlleva toda la construcción de la obra.
-  Algodón: elemento de naturaleza frágil y fácil de vulnerar, el cual puede presentar diferentes texturas según el tratamiento que se ejerza en él. Esta flexibilidad, me permitió utilizarlo como un elemento que sensorialmente describe la interioridad del peluche y también puede transformarse en
-  una resistencia que permitió aludirlo a la pared que soporta el soporte del dibujo.
-  Peluche: la tela peluche es utilizada en la obra como un intermediario entre la idea del algodón y la idea de la sábana. Con el objetivo, de establecer un elemento que vincula ambos elementos.



 Hilo: elemento que teje los diferentes elementos, permitiendo que exista una unidad entre ellos. En el dibujo puede verse como el conector entre los diferentes fragmentos al material, en orden de construir una unidad.

4.4 Atmósfera: convergencia de lo especulado

Una vez tenía trazadas todas las líneas en mi mapa mental, comencé a entrelazarlas para dar forma al tejido que convergería las dos instancias que involucra la sensación que buscar evocar la obra. Para ello, fue necesario:

 aumentar la escala de los fragmento

 emplear los materiales usados en la construcción del peluche/otredad

Este paso, que denomino "atmósfera", materializa la idea expuesta en el capítulo II: entrelazar los elementos y confrontarlos en una unidad. Para ello, cosí y pegué las imágenes formadas de los fragmentos, rellenando ciertas zonas con algodón y tejiéndolas a la tela de peluche y la sábana



y la sábana, siguiendo el recorrido compositivo marcado por la línea. Gracias a este proceso, configuré la obra en cuatro imágenes de gran escala, con las que busqué habitar la pared que las soportaría. En este sentido, traté la pared como una extensión de mi soporte y expandí el trazo orgánico de la línea y la tela por las paredes, generando enlaces que conectaban la obra y exponiendo el "aire" que circunda entre todos los elementos plásticos.

4.4.1. Hábitat de la atmósfera

Como mencioné anteriormente, la búsqueda de la atmósfera se daba al converger los elementos bidimensionales con los elementos tridimensionales, buscando asociar los fragmentos escalados en una imagen completa, de esta forma, podía dejar de hablar de ellos como fragmentos y comenzar a discutirlos como unidad. Sin embargo, resultaba necesario concienciar el espacio que habitarían estas piezas.

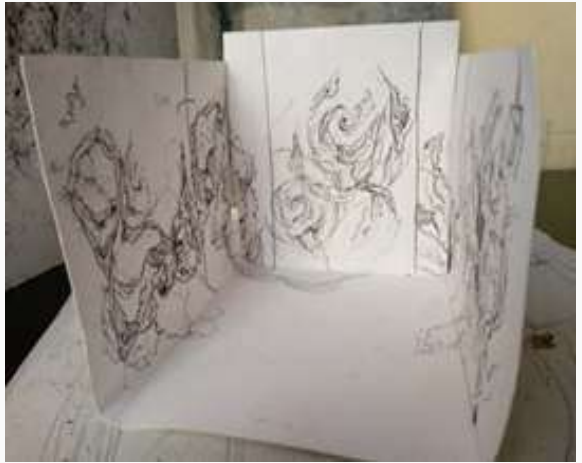
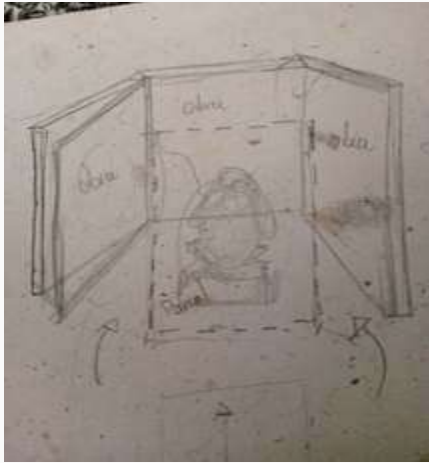
El término "habitar" no es usado al azar, puesto que tiene una carga significativa a lo referido en capítulos anteriores como espacio vivido. En este caso, los objetos que especulan la imagen hacen alusión a un cuarto, por ello, la determinación espacial de la obra consiste en delimitar mediante "paredes" un espacio pequeño el cual estaría semicerrado para instar la cualidad íntima que compone la obra. El montaje en este espacio implicaría la invasión de las imágenes respecto a las paredes, usando el trazo de la línea/hilo como un agente armonizador entre todos los elementos, que buscan relacionarse en afán de armar lo irreal del dibujo con lo real de los materiales. Gracias a ello, la atmósfera construida en cada unidad se globaliza en el espacio permitiéndome llamarla dibujo atmosférico.

4.5 Montaje

El montaje se realizó en la galería Nory Pereira de la Facultad de Artes Visuales y Diseño Gráfico de la Universidad de los Andes. Con el objetivo de adaptar el espacio a uno que corresponda con las necesidades de la obra, se hizo uso de 4 paneles que miden un aproximado de 1,5 metros de ancho por 3 metros de largo. Por otra parte, el piso y el techo correspondiente a la obra fue cubierto por tela blanca, aproximadamente 4x3 metros respectivamente. Los fragmentos del dibujo varían de tamaño y se adherían a la pared mediante la aplicación de un engrudo (maicena y agua). Por último, el tamaño de la escultura blanda es un aproximado de 70cm de alto.



Posibilidades del espacio



www.bdigital.ula.ve



Esquema de montaje





Montaje inicial, que dio paso a considerar más fragmentos que necesita la imagen, y pudo ayudar a concretar la disposición de un panel.





www.bdigital.ula.ve

Registro visual

Conocimiento-No comercial

Piezas
de la obra.







Reconocimiento-No comercial



Reconocimiento-No comercial



Registro final

Primer panel





Reconocimiento-No comercial



www.digital.ula.ve

Tercer panel





Segundo panel





Reconocimiento-No comercial

Montaje completo



Reconocimiento-No comercial





Reconocimiento-No comercial



www.bcdunr.uk/e

Reconocimiento-No comercial



CONCLUSIONES

www.bdigital.ula.ve



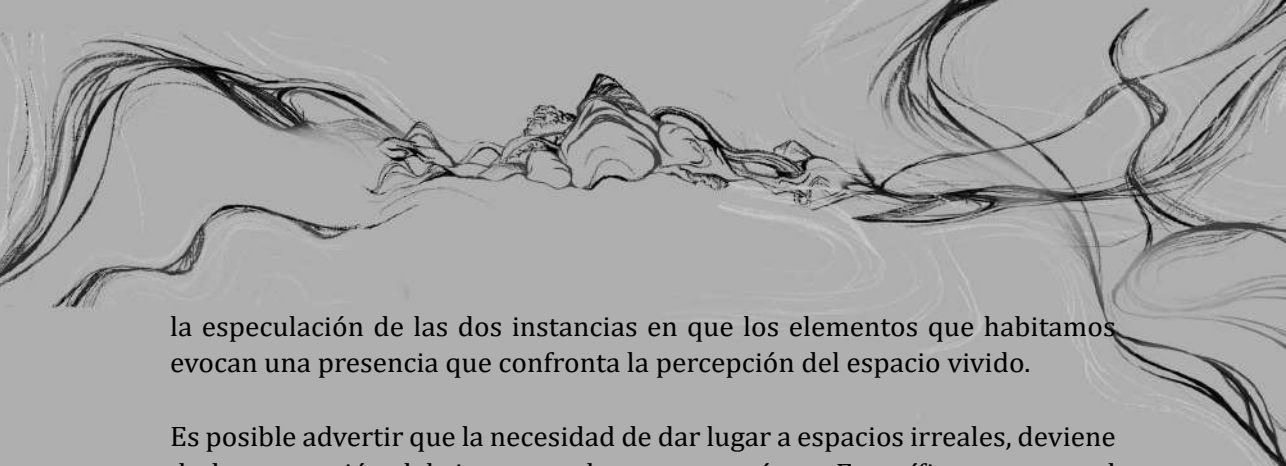
CONCLUSIONES: reflexiones finales.

Al finalizar este recorrido, puede recapitularse como el dibujo atmosférico describe una obra de arte, para ello, resulta necesario enfatizar en el impacto que la estética wabi sabi tiene en la construcción visual y dialéctica de la tesis.

En primer lugar, al trabajar con los materiales desde la perspectiva del wabi sabi, concebí el proceso creativo como una gestación. Cada objeto creado dejaba de ser mío para convertirse en un habitante de un espacio, expuesto a los elementos y al paso del tiempo. Así, los materiales, al envejecer, deteriorarse o transformarse, adquirirían una cualidad humana, aquella que asociamos a como el cuerpo evidencia el paso del tiempo. Esta carga simbólica se trasladaba al tratamiento plástico, donde se buscaba mostrar cómo los materiales blandos se vuelven vulnerables, para contemplar las marcas que aluden ese transcurrir.

De esta forma, la conexión emocional que surge del tratamiento de los materiales se extiende al trazo bidimensional. Los códigos visuales resultantes, como los enlaces, nudos y la 'espina dorsal', comparten un mismo principio: la unión. Esta idea de interconexión se refleja en cómo la línea y el hilo tejen diferentes elementos en una sola unidad, generando una tensión que los une y los mantiene en constante equilibrio. Esta alusión espacial evoca en la disposición de los elementos un principio ilusorio, irreal; imaginario, por ello, la especulación que se ha mencionado tantas veces es capaz de asistir los elementos plásticos.

Dado el propósito de la obra, tanto el peluche como la composición bidimensional compartían un mismo lenguaje visual. Las características de los materiales, como las arrugas, la fragilidad y la pátina del tiempo (reflejado en el tono amarillento que adquiere el algodón por acción del engrudo), se repetían en ambas piezas, creando una especie de reflejo visual. Estos elementos comunes, establecían un diálogo entre ambas dimensiones, revelando una estrecha relación entre lo tridimensional y lo bidimensional. Por ello, la matriz visual de esta propuesta instalativa fue



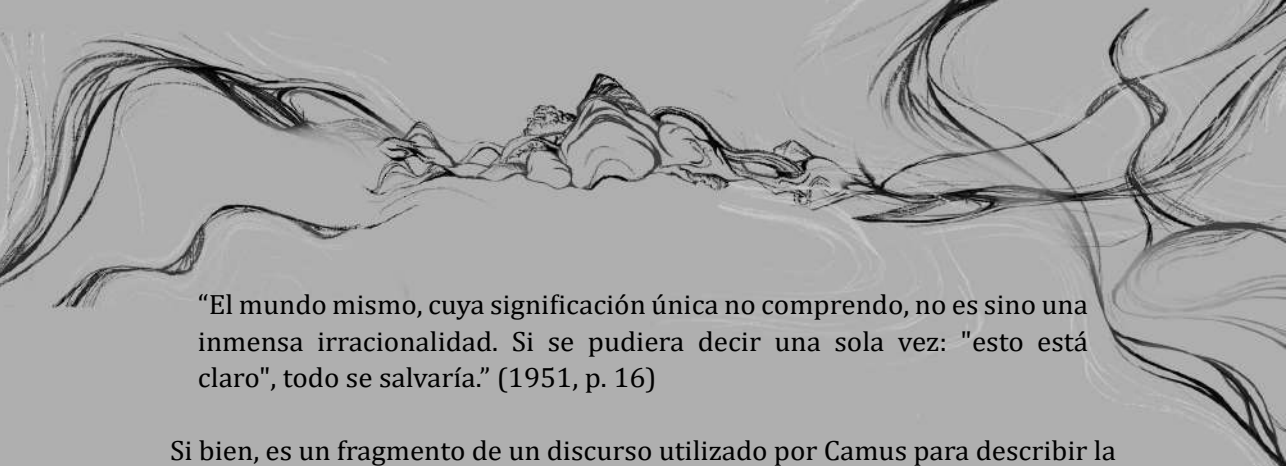
la especulación de las dos instancias en que los elementos que habitamos evocan una presencia que confronta la percepción del espacio vivido.

Es posible advertir que la necesidad de dar lugar a espacios irreales, deviene de la percepción del tiempo en lo contemporáneo. Específicamente en el arte, la presencia de los espacios vividos como manifiestos de una inquietud que se gesta desde la individualidad de cada persona, implica que habitamos el reflejo de nuestras afecciones individuales (y colectivas según como se vea). No obstante, estos espacios imposibles no aspiran a una realidad objetiva, sino a crear ilusiones habitables que nos permitan compartir nuestras experiencias personales, de esta forma, lo individual se transforma en algo que puede tener significado para otro. “Te presento el espacio que habita mi mente” sería quizá, la forma más simple de explicar al espectador porque esta obra se presenta como se presenta.

Bajo esta reflexión, me permito mirar hacia atrás y remarcar la importancia de “atopia”. Término que, indirectamente estuvo involucrado en todo el desarrollo del trabajo, al presentarse como; la búsqueda de “lugar”, “significado” o “razón” a la realidad que habitamos, cuando estos, parecen no estar establecidos únicamente en un plano real. Permitiendo la implicación de un diálogo que puede involucrar la concienciación de conceptos abstractos que, dentro de la libertad expresiva del arte pueden ser objetivables, demostrando como ese bosquejo dialéctico/visual puede construir puentes que describen un problema plástico.

Por estos motivos, pude conferir el dibujo atmosférico como una construcción espacial donde la atmósfera que circunda la realidad se presenta mediante la interconexión entre elementos de lo irreal y lo real.

Las ideas recapituladas en este capítulo, pueden entenderse con una pequeña parte de un discurso de Albert Camus (1913) en “El mito de Sísifo”:



“El mundo mismo, cuya significación única no comprendo, no es sino una inmensa irracionalidad. Si se pudiera decir una sola vez: "esto está claro", todo se salvaría.” (1951, p. 16)

Si bien, es un fragmento de un discurso utilizado por Camus para describir la conceptualización de lo absurdo, es quizá la frase que puede resumir en pocas palabras el recorrido de esta tesis. La necesidad de por un momento dar “claridad” a las sensaciones que se gestan en la soledad de un diálogo ante la vulnerabilidad de espacios que habitamos. Espacios llenos de elementos que constituimos de vitalidad, donde el valor de la cosa se justifica en la conexión que establece en cada diálogo que construye un “yo” que se ampara en sí mismo.

Creo que esta suerte de ecosistema, que el dibujo atmosférico buscó construir confiesa la desnudez de ese espacio, que si bien, la racionalidad objetiva no es su credo. Si demuestra en su configuración la ilusión de intentar confesar esa “claridad”. Es posible entonces, que la sistematización de este proceso artístico culmine en la gestación de una obra de arte, considerando que, esta “claridad” radica en el develamiento de aquello que, a pesar de estar presente, pasa desapercibido.

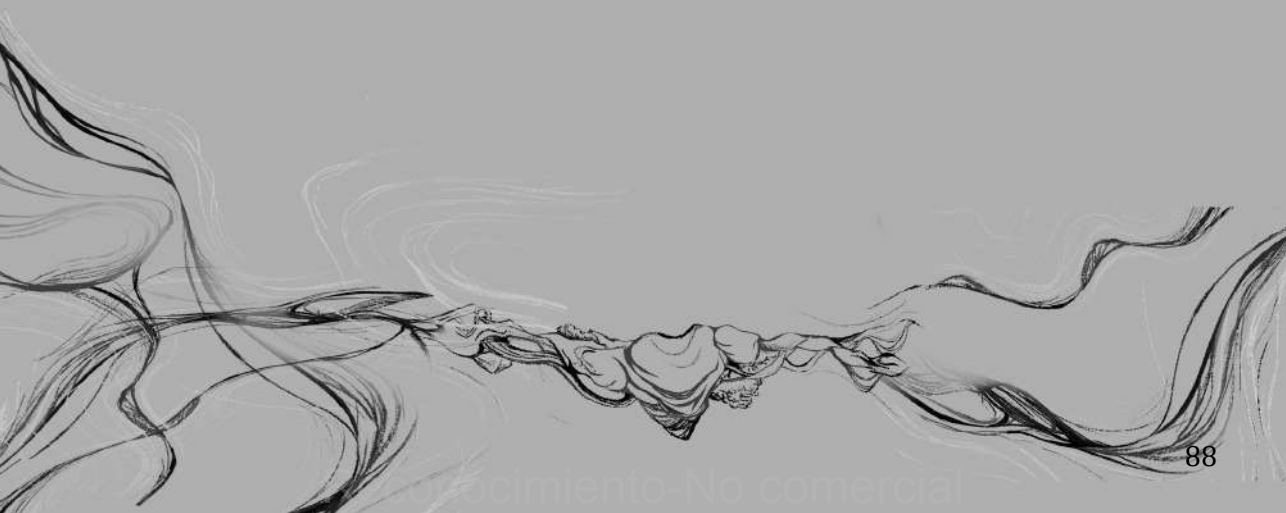
Lo inadvertido en este caso es la aparente apatía a los espacios habitados. Bien sea por la sobreestimulación de los sentidos a causa del contexto contemporáneo, caracterizado por la globalización y la hiperconexión, donde la percepción del tiempo se interpreta con una velocidad que quizá no tenga. Me hace considerar que la transicionalidad de los objetos que hacen de los espacios ecosistemas pasan desapercibidos, solo existen, mas no se viven. En consecuencia, no se desarrollan vínculos que cooperan en las discusiones de soledad que evocan esa inspiración de la que tanto hablaba Paz.

Como víctima o victimario de esta conducta, dispuse este Trabajo Especial de Grado como un culmen de mi formación académica en Artes Visuales en la Universidad de los Andes, tomando en cuenta que como institución, busca instruir el arte como un acto basado en procesos, donde

la técnica acompaña un diálogo, y los constructos teóricos que pueden ser concienciados a través de la sensibilidad se convierten en un proceso de búsqueda, donde los lenguajes visuales se vuelven los protagonistas de un mensaje.

Así, “otredad: la imagen especular de un dibujo atmosférico” se convirtió en un proceso autoreflexivo sobre el significado de mi hacer artístico. Presentado un culmen de una etapa académica de mi vida, pero abriendo un nuevo camino a un recorrido sobre el arte

www.bdigital.ula.ve



Bibliografía

- Caiafa, C (2009) El objeto - el otro, pensados a partir de ideas de D. Winnicott
Revista Uruguaya de Psicoanálisis Disponible en:
<https://www.apuruguay.org/apurevista/2000/16887247200910802.pdf>
- Camus, A (1951) El mito de Sísifo. Editorial Losada Buenos Aires. Madrid
disponible en: https://www.correocpc.cl/sitio/doc/el_mito_de_sisifo.pdf
Cerezuela, M (s.f) Rosalind E. Krauss – La Escultura en el Campo
Expandido Tomado de
https://academia.edu/10069785/Rosalind_E_Krauss_La_Escultura_en_el_Campo_Expandido?auto=download
- CeTR. (2014) La poesía como revelación. Tomado de
https://cetr.net/es/la_poesia_como_revelacion/
- Creswel, J. (2007). Investigación cualitativa y diseño investigativo selección
entre cinco tradiciones. Estados Unidos.
- Da Vinci. (1976) Tratado de pintura. Editorial Nacional.
- Deleuze, G. Guattari, F (1994). Mil mesetas capitalismo y esquizofrenia
pre-textos.
https://www.academia.edu/11538898/Mil_mesetas_capitalismo_y_esquizofrenia_deleuze_y_guattari
- Diccionario Etimológico Castellano (2024) Información sobre otredad
<https://etimologias.dechile.net/?otredad#:~:text=La%20palabra%20otredad%20tiene%20el,otro%2C%20alterar%20y%20tambi%C3%A9n%20altercado.>
- Diccionario Etimológico Castellano (2024) Etimología sobre atopia
<https://etimologias.dechile.net/?atopia>
- Diccionario Etimológico Castellano (2024) Información sobre dibujo
<https://etimologias.dechile.net/?dibujo>
- Real Academia Española (2024) Abismo <https://dle.rae.es/abismo>
- Esteva, R. (1992) El dibujo en Venezuela: Estudio y Antología de textos.
Fundarte, Caracas.



- Foucault, M. (1984). Des espaces autres, Hétérotopies. Berlin, Germany. Architecture Mouvement.
- Galfione, M. (2015) Los orígenes del pensamiento romántico de Friedrich Schlegel Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas Vol.17 (no.34) Disponible en: https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-1324201500200008
- G, Cortés. Miguel, J. () El cuerpo mutilado. Recurso informático. CD-Rom. Generalitat Valenciana, 1999.
- Jens, A (2013) Reverón: El paisaje evanescente Universidad de Zúrich. Zürichbergstrasse (no.29) Disponible en: https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-12002013000100003
- Lacan J. (1977) El estadio del espejo como formador del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica. Escritos. https://arditiesp.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/10/lacan_estadio_d_el_espejo.pdf
- Navarro, M. (2008). La presencia de lo ausente: el concepto y la expresión del vacío en los textos de los pintores contemporáneos occidentales a la luz del pensamiento extremo oriental. [Tesis doctoral, Universidad de Salamanca]
- Neto, E. (2001) Entrevista a Ernesto Neto. Por Eliana Vozmediano. Obtenido de <https://elena.vozmediano.info/entrevista-a-ernesto-neto/>
- Paz, O. (1956) El Arco y la lira. Elcavernas https://redescolar.ilce.edu.mx/sitios/micrositios/19abril_aniver_luctuoso_octavio_pa_z/opar.pdf
- Reverón, A (2004) "Untitled Statements". En Patrick Frank (ed.), Readings in Latin American Modern Art, New Haven, Yale University Press.
- Rojas, L. (2008) La escultura posible: Resistencia y Perspectiva del Cuerpo en la Contemporaneidad [Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia] <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/2604/tesisUPV2845.pdf>



The dado Syndrome (2010) DADO BY MICHAEL PEPPIATT. Dado's Virtual Antimuseum. Recuperado el 28 de Octubre de 2024
<https://www.dado.virtual.anti.museum/michael-peppiatt>

Sandoval, E. (2020) Hermeneutica: tensiones, condiciones y abismos en la interpretación [Ensayo, Universidad Autónoma de la Ciudad de México]
<https://andamios.uacm.edu.mx/index.php/andamios/article/view/762/pdf>

Silvia M (2019) Autoetnografía Una metodología cualitativa. Editorial Calva
Selección de textos Disponible en:
<https://editorial.uaa.mx/docs/autoetnografia2.pdf>

Valle, M. (2017) Los sentimientos también tienen razón. El entramado afectivo en el quehacer diario, Editorial CulBuks, Sevilla, 2017, pp.132-134

Velasco, C. (1995) la poesía y el lenguaje religioso. Editorial Facultad de Humanidades Lenguaje y Cultura
https://books.google.co.ve/books?id=K_A1LYWDFJQC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Villaruel, G. (2005) Esteban Krotz, La otredad cultural entre utopía y ciencia en Dimensión Antropológica, vol. 33 Disponible en:
<http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=1112>

Villoslada, M. (2013) "La atmósfera. De lo pictórico al arte multidisciplinar"
[Tesis doctoral, Universidad de Vigo]

