

CAOS/CONTROL

Subconsciente, azar y elección en el proceso creativo

TRABAJO FIN DE GRADO
Álvaro Pérez Arias

Dirigido por: Dra. Ruth Zaragoza Sanchís

GRADO EN BELLAS ARTES
Universidad de Zaragoza

CAOS / CONTROL

Subconsciente, azar y elección en el proceso creativo.

Indice

Introducción	4
1. El contexto actual de las prácticas de producción simbólica.	6
1.1. El sentido de la obra de arte. Entre modernidad y posmodernidad.....	7
1.2. El triunfo del eclecticismo (Foster en los infiernos).....	8
1.2.1 El Arte como testigo implicado	10
1.3. Cambios de paradigma	11
1.3.1. El fin de la Historia y el dominio de la visualidad.....	12
1.3.2. Industria cultural y vacíos existenciales	13
1.3.3. La cultura de lo nuevo	14
1.3.3.1 Qué es innovar	15
1.3.4. La era del capitalismo cultural	15
1.4. Utopía y desilusión	17
2. Fuentes de la creación. Beber en la oscuridad y vomitar luz.	18
2.1. Lo espiritual en el arte. De la Antigüedad a las Vanguardias.....	19
2.1.1. Plotino.....	20
2.1.2. La mística romántica. Blake y Friedrich.....	21
2.2. Abstracción. Hacia el absoluto visual.....	23
2.2.1 Los albores de la abstracción.....	23
2.2.2. Kandisky.	24
2.3. El automatismo como proceso.....	26
3. Sobre la propia obra.....	28
3.1 Deriva y puntos de anclaje.....	29
3.2 Aspectos procesuales.....	29
3.3 Confluencias y azar. Yves Klein.	29
3.4 Poética de la obra.La lógica inversa del tatuaje	31
3.5 Aspectos estéticos. La belleza de lo espectral.....	31
3.6 Nota sobre los referentes.....	32
4. Conclusiones	32
5. Bibliografía	35
6. Apéndice	39

Introducción

Este trabajo se centra en la investigación de los aspectos prácticos de la creación pictórica y sus implicaciones cognitivas: la búsqueda del conocimiento a través de la praxis. Se ha planteado como una exploración de las posibilidades del proceso creativo basado en los automatismos de origen surrealista. Es una indagación en las posibilidades reveladoras del proceso pictórico. El resultado, materializado en la obra presentada, es fruto de un diálogo abierto entre el autor y la práctica en el que partiendo de un caos inicial, se introducen la elección y el azar como factores fundamentales en la asignación de sentido.

Partimos de la consideración de que el ejercicio del arte se basa fundamentalmente en este trabajo práctico, y algo menos en el teórico, posicionándonos como artistas y no filósofos o historiadores del arte³. Pero para desarrollar una práctica válida es necesario, al menos desde un punto de vista académico, contextualizar la misma en el marco de los discursos contemporáneos acerca del tema. Para la elaboración del apartado teórico hemos partido de un material fragmentario, basado en lecturas dispares cuyo criterio de convergencia se apoya en el interés por aprehender el origen y sentido de las prácticas artísticas en el momento actual. Este bloque teórico se articula en dos partes; en la primera se analizan distintas posturas de corte filosófico acerca del sentido del arte en la actualidad. En la segunda se habla de varios temas acerca de la concepción del hecho artístico tras la modernidad, relacionándolo con lo espiritual y lo subconsciente, como factores primigenios y profundamente fundantes de la creación artística.

En cuanto a la investigación práctica, su objeto ha sido la elaboración de un discurso personal partiendo de un proceso libre de investigación y deriva, experimentando con el automatismo como germen de ideas y conceptos ocultos. El resultado de esta fase del trabajo se ha desarrollado y dotado de una dirección en un proceso posterior regido por la elección y el azar, apelando a un principio de necesidad interior⁴. La producción ha ido definiendo sus propios temas de interés en un progreso autoconstituyente. Así, se nos revela que el tema a desarrollar se centra en la propia praxis como medio de conocimiento intuitivo y de generación de ideas. El resultado pasa a un segundo plano y se antepone la relevancia de lo procesual como instrumento de conocimiento.

3 Joan Miró habla a este respecto en una entrevista realizada por Manuel Quinto y Jean Michel Fossey, en 1978: "Yo no medito cuando estoy pintando. Si lo hiciera, sería otra cosa, un pensador, un filósofo y no un pintor. Me limito a dejar salir en completa libertad todo lo que en mi vida, en la vida de mi alrededor he querido o he podido asumir y el peso que los siglos de civilización e historia han ido acumulando dentro de mí."

"Entrevista con JOAN MIRO Por Manuel Quinto y Jean Michel Fossey" *Revista Hombre de Mundo*, año 3, No 6, 1978. [consultado el 15/07/2012] < <http://libroscolgados.blogspot.com.es/2012/08/entrevista-joan-miro-mi-pintura-intenta.html>>

4 W. KANDINSKI, W. "La forma y la necesidad interior; el problema de la forma" *Der Blaue Reiter*, Munich, 1912, pp. 20-26 citado por Juan Antonio Ramírez en *Historia del Arte. Vol IV: El mundo contemporáneo*. Alianza ed. Madrid, 1997. p. 262

Origen y necesidad de este proyecto.

Este proyecto se planteó en un principio como una investigación acerca de la dualidad realidad-representación en el arte actual. La intención era trabajar con un tema y una técnica más o menos definidos experimentando en un campo conceptual y procedimental acotado, pero en el transcurso de la investigación, por diversos motivos, cobra un interés más genuino el tema que ahora nos ocupa.

En el fondo, la elección de un tema, en muchas ocasiones sólo es un pretexto para hablar de “otra cosa”. En nuestro caso la práctica nos indicó que el asunto y la forma de trabajar establecida era artificiosa y no aportaba nada valioso a la propia experiencia, había que encontrar esa “otra cosa”. De esta forma decidimos en un momento a medio camino romper con la dinámica de trabajo previa. Es en este punto cuando el enfoque del proyecto se orienta hacia la investigación de los mecanismos de creación pictórica asociados directamente al acceso al subconsciente. El objetivo será analizar y reelaborar los propios recursos y planteamientos en el campo de la pintura.

La investigación se ha planteado como un proceso de deriva, experimentando como hemos dicho con el automatismo, y anteponiendo la relevancia de lo procesual al resultado “acabado”. Este planteamiento ha resultado más interesante y fructífero que el ya clásico esquema de tema-problema > investigación > solución-invencción, y hemos subvertido esa lógica de trabajo para transformarla en otra (investigación->problema> revelación) más acorde a estos tiempos sin sentido de capitalismo salvaje, en que la elección de ciertos temas al uso – léase *los no lugares, la identidad, las cuestiones de género, el territorio*, etc.–, parece programada por tendencias mercantilistas o avatares pseudo-culturales institucionalizados.

La producción generada en este proyecto se articula en dos partes: un conjunto inicial de dibujos que ha servido como campo de pruebas para la experimentación con los métodos de los que hemos hablado, y la serie *espectral*, que ha surgido como resultado derivado de estos primeros dibujos. En esta serie, mediante el desarrollo de una técnica particular a medio camino entre la estampa y el dibujo, se llega efectivamente a una tematización surgida por elección y azar, y se hace una reflexión sobre el concepto de huella y su relación con el recuerdo y la ausencia.

I. El contexto actual de las prácticas de producción simbólica.

“(…) resulta interesante que el arte nunca ha sido más libre. No existe una teoría predominante que todo el mundo tenga que abordar y, si la hay, es la ausencia de ella. En este contexto tan abierto, sin normas ni movimientos principales, sin ninguna crisis propiamente, ¿cómo se pueden orientar los artistas?, ¿qué va a pasar?”³

Comenzamos este estudio con observaciones sobre algunas las teorías acerca del arte en la posmodernidad y analizamos conceptos clave para la comprensión del contexto de la cultura y las prácticas artísticas en la actualidad, como el fenómeno del eclecticismo y la pérdida de sentido. Dado el ingente volumen de literatura a este respecto, hemos hecho una selección de temas basada en intereses personales, con el objeto de comprender mejor la situación en el presente, pero fundamentalmente el sentido de la propia obra.

Hay que señalar aquí que cuando profundizamos en textos teóricos o filosóficos que tratan cuestiones “demasiado” actuales, como es el caso de algunos de los escritos que venimos empleando con profusión en la construcción de este discurso, corremos el peligro, de perdernos y divagar en un territorio que no habiendo adquirido (aún) la entidad que aporta la perspectiva histórica puede resultar puramente especulativo y a la postre estéril, lo cual, si no es una perspectiva muy alentadora, es un el riesgo al que debemos enfrentamos.

En este tiempo de profundos cambios, incertidumbre y desequilibrio, se ha producido una situación de desorientación y pérdida de sentido en muchas de las prácticas culturalmente establecidas. El interés de esta situación estriba en el hecho de que en las épocas críticas, suelen producirse –ya sea por supervivencia o necesidad de adaptación a las nuevas circunstancias–, innovaciones y replanteamientos en todos los ámbitos del conocimiento humano, que suelen revertir en mejoras significativas para la colectividad. El personaje que interpreta Orson Welles en la famosa escena final de *El tercer hombre* alude irónicamente a este hecho

“(…) en Italia, cuando mandaban los Borgia había mucho terror, guerras y matanzas, pero también fué la época de Miguel Ángel y Leonardo daVinci, y el Renacimiento. En Suiza pasó lo contrario, hubo quinientos años de amor, democracia y de paz, y ¿cual fue el resultado?: el reloj de cuco.”⁴

Ironías aparte, trataremos en este apartado de dilucidar cuales son los factores más relevantes de este nuevo marco de referencia con respecto a las prácticas artísticas.

³ “Metrópolis; Jeff Wall, *El sendero sinuoso*.” RTVE, emitido el 18 /02/ 2012. Documento en línea. [consultado el 18/05/2012] < <http://www.rtve.es/television/20120208/jeff-wall/496606.shtml> >

⁴ REED, Carol.(1949) *El tercer hombre*, London Film Productions. Gran Bretaña.

1.1. El sentido de la obra de arte. Entre modernidad y posmodernidad.

En el violento avance de la economía capitalista enfocado hacia un horizonte de progreso tecnológico y crecimiento a cualquier precio, se ha producido la destrucción de las tradiciones, el entorno natural y el sentido de la cultura. Han caído las grandes máquinas productoras de sentido: la Iglesia, la familia, el Estado⁵.

Por su interés en la contextualización de las prácticas artísticas en la actualidad, haremos un breve repaso por las teorías de dos de los más relevantes pensadores de este campo en una época reciente, J. F. Lyotard y Theodor Adorno, para dilucidar cuáles son las perspectivas que la posmodernidad planteaba para el arte. Para ello seguiremos el estudio de Joan Compás y Anna González Rueda, *Art del s. XX*⁶, en que se analiza esta cuestión en el contexto de la historia del arte.

Desde esta perspectiva de la posmodernidad como proceso de pérdida que conduce a la destrucción de todas las referencias y objetivos, la máxima del arte podría ser tan lúdica como dice Lyotard “juega y déjanos jugar en paz”⁷. Según Lyotard, es obvio que en estos tiempos posmodernos en el ámbito de las prácticas culturales los conceptos de sujeto, significado, símbolo, signo, verdad, son eslabones de una misma cadena que debe ser cortada. Ni el arte ni la filosofía tienen ya nada que ver con significado o verdad, sino solamente con transformaciones de energía, y propone transformar lo semiótico en energético y renunciar a cualquier posible reconciliación con los juegos lingüísticos.

La posmodernidad participa de una ambigüedad causada por la consciencia poco clara de ser un final o una especie de transición, de no se sabe exactamente qué, ni hacia dónde. Superada la modernidad, para el Arte ningún material ni procedimiento puede ser ya considerado tabú, y sólo la propia individualidad de la obra puede decir lo que es estéticamente posible. Se plantea un pluralismo de materiales y procedimientos, con lo que aparece una nueva libertad a la que va asociada una también nueva dificultad, pero en cualquier caso, no hay posible marcha atrás en cuestiones estéticas.

Tanto Adorno como Lyotard coinciden en la progresiva negación de sentido que caracteriza este proceso, pero para Adorno significa una negación del “sentido heredado” y, en cambio, para Lyotard significa “negación de la representación de la realidad”. Esta negación de la realidad supondría una negación de las reglas establecidas por toda la tradición del arte y que cada nueva obra debería establecer ahora por sí sola.

En cuanto a la definición de la obra de arte, para Adorno sería “la presencia sensorial y aparente de alguna cosa no pensable ni representable”. Utilizando los mismos términos, Lyotard, en cambio, dice que el arte señala una cosa pensable que no es representable: “El punto de

⁵ BREA, José Luis. *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Ed. Cendeac, Murcia, 2004. p. 56

⁶ COMPÁS, Joan y GONZÁLEZ, Anna. *El art del segle XX*. Ed UOC. Barcelona, 2009.

⁷ op. cit p. 52

partida de la pintura moderna es hacer visible que hay una cosa que se puede pensar, pero no ver ni hacer visible.”

El arte evoca el horror a la nada, así el objeto del arte sería intensificar el sentido de vivir. Lyotard habla de una “estética del efecto”, y entiende efecto como algo casi físico, psicosomático, que se desencadena por el efecto psicológico que causa la confrontación de la obra de arte. Así, se sustituiría la semiótica por una hipotética “energética”. Hablar de una dimensión semiótica de la obra de arte implica que hay algo que “hay que comprender”, y la idea de la “comprensión estética” no es sostenible porque la intención artística no puede reducirse a elementos de significado.

En el arte tradicional, la comprensión estética de la que hablamos, tenía una base relativamente segura en un lenguaje articulado con vocabulario, sintaxis, convenciones formales y expresivas, etc., pero en este camino de negación del sentido se han disuelto estos elementos significantes y la comprensión estética se ha tornado un problema de grandes dimensiones. El arte moderno se interpreta como un movimiento irreversible en dirección al concepto puro que remite a un “más allá” del lenguaje y la representación. La obra, así, se abre a dos canales de desarrollo: un sentido superior (Adorno), o un sinsentido, pura energía (Lyotard). Aunque divergentes en sus planteamientos, ambas vías albergan la esperanza de hallar un camino que amplíe los límites del sentido, de lo que se puede decir y representar, los límites del mundo y del sujeto.

1.2. El triunfo del eclecticismo (Foster en los infiernos)

En estos tiempos de derrota de la disensión y desarticulación social, caída de los valores, corrupción del poder, gobierno de las corporaciones, desastres climáticos y desorientación general, el eclecticismo artístico parece encajar a la perfección con el conjunto de características que definen la sociedad occidental: falta de dirección, profunda desilusión y pérdida de identidad del individuo, y aparente desinterés por su propio sentido “humano” materializado en una especie de desgana vital.

En este contexto, la práctica artística actual, deudora en gran parte de la tradición de las vanguardias que ha llegado a nuestros días, e influenciada en muchos aspectos por el surrealismo y sus procedimientos –el automatismo y la asociación libre de ideas de origen inconsciente–, se ha sumido en la dispersión. Y esta dispersión es originada, en parte, por el hecho inevitable de que el subconsciente, al que apelan estas prácticas, “no tiene personalidad”, no es “uno”, sino muchos. El eclecticismo en el arte de la actualidad, –tendencia que ya preocupaba a Hal Foster hace más de dos décadas–, se erige en signo de los tiempos alentado por el fenómeno que ha dado en llamarse la “democratización de la cultura”. La proliferación de medios de producción artística al alcance de cualquiera y la consiguiente expansión de esta actividad a sectores de la población no profesionalizados, es un fenómeno progresivo que se originó a mediados del s. XX con la llegada del estado de bienestar, catalizado en la actualidad

por los innumerables y omnipresentes estímulos visuales que habitan en el entorno cotidiano, creando una esfera de referentes de un volumen desconcertante.

Por su parte, los artistas “profesionales” también están desorientados: demasiada cantidad de información, demasiada libertad en el acceso a la misma, al banco de la cultura y la historia, al conocimiento entero. El mundo está archivado, catalogado y almacenado y el acceso es libre y universal. Superando cualquier delirio del sueño enciclopédico de Voltaire. El peso de lo cultural pesa más que nunca. Estos factores, unidos a la sintomática sensación de pérdida de identidad del individuo propia de la cultura del día, forman un conjunto cuyo fruto no puede ser más que plural, diverso: ecléctico.

En su conocido ensayo “Contra el pluralismo”⁸, publicado en 1985, Hal Foster arremete contra el eclecticismo resaltando sus valores negativos en la producción artística en cuanto elemento que aporta una pérdida de sentido a la obra por difusión, pero en la actualidad el eclecticismo se ha convertido en una cualidad de la situación de la realidad circundante, que se ve reflejado en las prácticas artísticas, legitimando el valor del concepto del Arte como “testigo de su tiempo”.

“El Arte es un testimonio significativo de la situación histórica del hombre (...), de un tiempo y lugar determinados. El Arte, cuando es Arte, se está refiriendo a problemas concretos de la cultura de un tiempo, la forma de estar, la visión y proyecto del mundo. Es testimonio de un lugar y tiempo determinados. Es la mejor memoria que el hombre puede dejar de sí mismo. (...)”⁹

Y en cuanto a testimonio parece adecuado un arte acrítico y ecléctico, pluralista, testigo mudo e impotente de un mundo expuesto a una serie de fenómenos causados por el expansivo proceso de globalización al que el arte ya no concierne. En la política y los medios, el discurso pluralista se justifica apelando a elementos integradores (neutralizadores) del choque de culturas, necesario para armonizar la nueva situación causada por multitud de factores problemáticos, como la ubicuidad de la comunicación telemática, el culto al libre mercado, la abusiva financiarización de la economía mundial, el desarrollo de los transportes, el interesado “fin de la historia” del que ya hemos hablado, la crisis energética, el acceso universal a la información, el dogma de lo tecnológico, y un largo etc.

El discurso pluralista responde a un proyecto de coexistencia en el que la homogeneidad del pensamiento se ve sustituida o complementada por una libertad restringida al “zapping”, es decir, no se centra en la posibilidad de elegir el medio, sino simplemente de cambiar de canal dentro de uno dado.¹⁰

8 FOSTER, Hal. Contra el pluralismo. (1979) Reprod. en: “La Gaceta de Cuba, La Habana,” n° 5, septiembre-octubre del 2000, pp. 34-39. Artículo en línea, [consultado el 15/04/2012] < <http://www.criterios.es/pdf/fosterpluralismo.pdf> >

9 GALVÁN, José María Moreno, et al. Catálogo de la “I Bienal de pintura Provincia de León” Ed. Fundación Fierro, Diputación de León. León, 1971. p 41

10 PÉREZ, David. (2009) “Pluralismo, ¿Una nueva academia?” Ed. UPV, Valencia. p.15. Artículo en línea [consultado el 15/04/2012]. <<http://www.ugr.es/~hum736/revista%20electronica/numero13/2%20pluralismo.pdf>>

Foster afirma que (a mitad de la década de los 80), el Arte existe en un estado de pluralismo en el que ninguna posición crítica es dominante, afirma que este pluralismo, (eclecticismo) absorbe toda disensión, no promueve antagonismos, dispersa la intención, volviendo impotentes al Arte y a la crítica.

Hace un repaso de la historia reciente y habla de una mayor coherencia en el pasado, de la solidez del expresionismo abstracto, de la autocrítica que en los 60 mostraba el Arte, – cualidad de la que la sociedad estadounidense en su opinión carecía –, sugiriendo la idea de la influencia de las prácticas culturales, de su discurso, en la orientación de la sociedad. Así, asigna al Arte el papel de explorador en la sociedad, no en vano ya desde las Vanguardias clásicas, el propio término, de origen militar, sugiere esta idea de función exploradora, de unidad que abre camino para el grueso de las tropas, que llega detrás.

1.2.1. El arte, testigo implicado

Tenemos así dos funciones interdependientes que tradicionalmente se han asignado al conjunto de las prácticas culturales que llamamos arte: por una parte, la función de registro, testimonio, de “reflejo” del espíritu de su tiempo, el *zeitgeist*, y, por otra, la más moderna función de vanguardia, de modelo y luminaria que muestra el camino y guía al resto de la sociedad.

En este sentido es interesante el análisis que realiza de este segundo aspecto –la función del Arte como modelo para la sociedad– Eva Keny en el prólogo del libro *Are you working too much?*¹¹ y que vincula de una forma original y reveladora el papel del Arte en esta supuesta, pero difusa, influencia en la sociedad. En este texto se habla de como las condiciones de trabajo, –la especialización, la movilidad, la flexibilidad, dictada por las necesidades del mercado tras la época del denominado Post-fordismo, cuando el modelo de producción fabril en línea entra en crisis, han afectado profundamente tanto a la sociedad, como a los artistas en cuanto trabajadores y, por consiguiente, a su producción, es decir, al arte, poniéndose en la línea de José Luis Brea en su trabajo “La era postmedia”¹², en el que argumenta que los cambios acaecidos en el ámbito de la producción artística son fruto indisociable de las condiciones o modelos laborales de cada época en el último siglo y medio.

Pero en este texto lo más ilustrativo es la aportación de ejemplos concretos de esta influencia del Arte en otros ámbitos de la realidad, y así se habla de que ocupaciones como la medicina o la gerencia han adoptado del arte valores como el virtuosismo o la “intensidad”; de cómo el capitalismo ha aprendido de las críticas lanzadas por los artistas de la Vanguardia o la contra cultura de los años 60. Habla también de ejemplos concretos, como el de una compañía alemana que contrata a un ex-artista Fluxus para adiestrar a ejecutivos en cómo ser “intensos e inconformistas”, cualidades previamente propias de los artistas, o a adoptar formas de pensam-

¹¹ VV.AA. *Are you working too much?: Precarity, Post-fordism and the Labor of Art*. Ed Colophon. Londres. 2011

¹² BREA, José Luis. *La era posmedia*. Ed. Cendeac, Murcia, 2002

iento más creativas en el trabajo de management. Expone ideas como que el modelo de gobierno “post-democrático” tiene mucho en común con el esquema de comportamiento errático del artista-genio: es opaco, corrupto y completamente irresponsable.

Así, dice que la razón por la que la oligarquía contemporánea adora al arte es, justamente, porque trabaja para ella. El arte que es aceptado en las estructuras de poder en que vivimos todavía mantiene vestigios de rebelión contra ese poder, y éste trata al arte como a cualquier otro enemigo conquistado, le extrae información valiosa y, haciéndolo preso (del museo) lo confina, neutraliza y se olvida de él para siempre. Concluye que el capitalismo a pesar de sus grandes esfuerzos, no es particularmente imaginativo y utiliza al arte como fuente de ideas de las que nutrirse para conseguir sus oscuros objetivos. Lo que en un tiempo era bueno acerca del arte es lo que se ha convertido, paradójicamente, en lo malo del capitalismo, al reinterpretar estos valores a su propia conveniencia.

1.3 Cambios de paradigma. Un presente siempre convulso.

Aunque se hable de un cambio de paradigma, parece que siempre habitamos una misma cotidianeidad plagada de elementos opacos, que impiden la visión de una realidad más profunda. En el presente que nos ha tocado, vivimos a merced de los gobiernos y las corporaciones, y se ha implantado una realidad normativa y unificada orquestada por los medios. El consumo, el conformismo, la desculturización de los pueblos, la tendencia a disminuir el nivel educativo, la criminalización de la disensión, la ausencia de criticismo, el imperio de lo vulgar y lo políticamente correcto, etc., perfilan un mundo de eterno pan y circo donde siempre es mejor lo conveniente que la verdad.

paradigma: Ejemplo o modelo en un contexto epistemológico. Esquema formal de organización. Puede utilizarse como sinónimo de “marco teórico” o conjunto de teorías”. Es un término originalmente perteneciente a la gramática. Saussure lo empleó para referirse a una clase de elementos con similitudes.¹³

Parece que la experiencia demuestra que si hay algo inmutable eso es el cambio, y así lo afirman fuentes tan respetables, como la física moderna y el libro más antiguo conocido, el *Libro de las mutaciones* o *I Ching*, libro sapiencial que fascinó a Jung y a Borges y ha sido empleado durante milenios como instrumento oracular. Los cambios de paradigma, entendido aquí como las condiciones de vida que determinan los modos de organización, producción, socialización, etc., de una comunidad, han acontecido constantemente a lo largo de la existencia del hombre, y su radicalidad ha sido en ocasiones devastadora.

Ahora nos encontramos en una de esas coyunturas, una situación en la que el cambio, en muchos aspectos, está perfilando una nueva realidad a nivel global. Y en este punto lo que nos

¹³ Definición basada en el artículo: “Paradigma” *Wikipedia, la enciclopedia libre*. (última revisión: 6 /06/ 2012). [consultado el 12/08/2012] <<http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Especial:Citar&page=Paradigma&id=59445342>>

interesa es el rol que las prácticas artísticas desempeñan en este proceso. No vamos a entrar aquí en un análisis exhaustivo o una enumeración de los factores de este cambio, simplemente hablaremos de algunos temas que pueden ser útiles para nuestro discurso acerca de las consecuencias de las modificaciones del marco referencial para las prácticas artísticas.

1.3.1. El fin de la Historia y el dominio de la visualidad

La historia como tal, como una sucesión lógica y lineal de periodos e ideologías ha llegado a su fin, un mundo final, definitivo, basado en una democracia liberal que se ha impuesto tras el fin de la Guerra Fría. Se ha producido una fractura en el devenir del tiempo histórico que nos ha sumido en una época caótica de futuro impredecible. Así podría resumirse el incendiario ensayo *El fin de la historia y el último hombre*¹⁴, que en 1991 publicaba Francis Fukuyama, cuyas teorías, –de las que se retractaría años después–, arrojan cierta luz sobre la situación de este presente fraccionado y pleno de incertidumbre en que vivimos. A este respecto, son valiosas las reflexiones de John Gray acerca de este fin de época y su relación con la saturación de imágenes en que vivimos inmersos¹⁵. Gray habla de una pérdida de la verdadera perspectiva de la historia, refiriéndose tanto a la conciencia del pasado como a la perspectiva de un futuro alcanzable, y de los peligros que ello entraña. Achaca la causa de este fenómeno al derrumbe de las ideologías seculares de progreso, pero también a la saturación de nuestra conciencia por el “constante bombardeo de imágenes 24 horas al día, que aceleran nuestra percepción y nuestros pensamientos sin dejar espacio a la reflexión, confinándonos en un presente continuo”. Así, arguye el clásico axioma que propone que, si vivimos simplemente en un tiempo presente, estaremos condenados a repetir los errores del pasado.

Estar atrapados en el presente es una especie de destino postmoderno, una condición empobrecedora de la realidad que, concluye, podría superarse si recuperásemos el sentido de la historia y el proyecto de un futuro alcanzable. Deberíamos, pues, encaminar nuestros esfuerzos hacia la superación de las profecías de Baudrillard sobre el asesinato de lo real¹⁶, para devolver a esta realidad su entidad, pero la aparición del fenómeno de la imagen digital y su incontenible profusión parece haber complicado el problema, “devolviéndonos a esos años posmodernos en que se imponía el sueño barroco de considerar el mundo una representación”¹⁷. El desarrollo alcanzado por las tecnologías de distribución de la imagen es a este respecto determinante. Nos encontramos en un marco en el que el dominio de la visualidad impera. El auge de internet hace que todas las imágenes posibles puedan ser consumidas, el fenómeno “Web 2.0” es clave para entender dónde estamos; no sólo ha revolucionado el comercio, sino

14 Francis Fukuyama, *El fin de la historia y el último hombre*. Editorial Planeta. 1992

15 “Soy cámara: el programa del CCCB” - “Now. Encuentros en el presente continuo”, RTVE emitido el 13/01/2012. Documento en línea. [Consultado el 20/04/2012] < <http://www.rtve.es/alacarta/videos/soy-camara/sala-soy-camara-20120113-1900-169/1293987/> >

16 BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Editorial Kairós, Barcelona, 1978. p. 54

17 QUINTANA, Ángel. “Y los ordenadores tomaron el poder” *Cahiers du cinema España*, nº 3 Febrero 2010 p.12,

el consumo de imagen, creando públicos fragmentarios, muy alejados del modelo generalista de difusión televisivo, (ya obsoleto), creando nuevos sistemas de consumo de lo visual y lo audiovisual. Se habla del inicio de un nuevo ciclo, un nuevo orden no logocéntrico¹⁸, en que el principio organizativo no es la palabra, sino lo visual. Es importante señalar aquí que este espacio relativamente nuevo de lo visual, con todo su potencial generador de realidades, se halla profundamente politizado, y que las prácticas de la visualidad y representación ostentan un decisivo poder en los procesos de producción y agenciamiento de identidad, cuestión política por excelencia en la actualidad. Así, el control sobre la difusión y el empleo de la imagen (técnica) ostenta la capacidad de crear y modificar relatos, de influir en los modos de ver y comprender pasado presente y futuro.

Según Brea, la politización de lo visual en aras de crear efectos identitarios manipulables, ha generado un territorio de “micropolíticas de la identidad” en el que el Arte de las últimas décadas ha encontrado su horizonte más propio. El arte se ha convertido en un productor de realidad, la obra contemporánea debe hablar, en su opinión, mostrándolo u ocultándolo, de “su propia e imposible singularidad”, ya que el tiempo en que las artes tenían por misión respaldar el mundo de los seres particulares, ha pasado. Interpretando de una forma más concreta un concepto próximo, dice Joan Foncuberta, que la función del artista en esta época se traspone y, más que de fabricar imágenes, se trata de asignarles sentido, “el acto de creación más genuino consiste en asignar sentido a las imágenes existentes”¹⁹

1.3.2. Industria cultural y vacíos existenciales

En la era del capitalismo de consumo, la industria cultural ha venido convirtiéndose en uno de los más poderosos sectores de crecimiento en las economías actuales. Y este crecimiento coincide en el tiempo, no por casualidad, con la pérdida de sentido que ha causado la decadencia de las “grandes máquinas productoras de identidad”: el estado, la religión, la familia, la patria, la clase, la etnia, etc. Así, las industrias culturales se han transformado en industrias del entretenimiento, en “ocio cultural”. Aparecen y se consolidan lo que Brea denomina “industrias de la subjetividad”²⁰, a saber, industria cultural, industria de la información e industria de las comunicaciones, que han suplantado las viejas instituciones en su tarea de investir identidad y se erigen en la nueva administración de relatos e iconografías fundantes. Así, el horizonte de contraste del Arte se desplaza y deja de ser la Academia para convertirse en esta industria que dicta los valores en todo el campo de las prácticas culturales. Se abandona el programa de transgresión propio de las vanguardias y se pasa al cuestionamiento de los mecanismos de esta nueva institución, es decir, los criterios mediante los cuales unas u otras prácticas se convierten en hegemónicas.

¹⁸ BREA, José Luis. *La era posmedia*. Editorial Cendeac, Murcia, 2002

¹⁹ FONCUBERTA, Joan. “Por un manifiesto posfotográfico” *Suplemento Cultura/s. La Vanguardia*, 11-05-2011. pp.3-9. Documento en línea. [consultado el 19/07/2012] < <http://es.scribd.com/doc/55174955/Cultura-11-05-2011> >

²⁰ BREA, J. L. *El tercer umbral*. Editorial Cendeac, Murcia, 2004. p. 120

El mayor problema a nivel social de esta nueva organización y ministerio de la cultura por parte de estas industrias de la subjetividad o “industrias del yo”, es la gran carencia que el ciudadano va a padecer; la falta de autenticidad, de una identidad propia y definida. Y ahí es donde estas estructuras crean una falsa identidad, unos valores vacíos con los que identificarse que, a la larga, sólo producen más vacío en el consumidor.

1.3.3 La cultura de lo nuevo

“La gran catástrofe del siglo XX nos ha desencantado de la necesidad de innovar a toda costa, de estar siempre en vanguardia [...] porque en los últimos años se ha caído en una especie de exhibicionismo que dio demasiadas esperanzas luego frustradas. Nada que no se cure con humildad y un poco de cautela”²¹

La exploración crítica de los propios límites de un lenguaje es lo que a finales del s. XX se considera Arte. En el presente más reciente, las nuevas tecnologías de imagen, el arte por ordenador, la imagen de síntesis, el arte de programación, el net art, etc., han demostrado su ineffectividad para aportar hallazgos significativos a esta tradición de autocritica que caracteriza el desarrollo de las artes en el siglo XX. Tal vez esta circunstancia se deba a que el concepto del Arte del que habla Brea haya perdido su vigencia, puesto que la Historia nos muestra que las definiciones de lo que es Arte cambian con las épocas, y a la luz de los cambios que se están produciendo en los ámbitos de lo social, económico, de las comunicaciones, etc., parece evidente que nos hallamos ante un cambio de marco referencial.

La definición de lo que se considera arte, es un asunto complejo en continua controversia, pero hay un concepto heredado de épocas recientes incluido en las últimas definiciones de lo que se considera una obra de Arte y que parece perdurar: la idea de innovación, sin la cual la obra no puede ser calificada de arte. Con respecto a este proceso de innovación (y transgresión) constante que propicia la continua expansión del campo del Arte Brea explica:

“La acumulación de hallazgo desborda lo ya conocido y rompe la normación vigente. Luego se produce el proceso de recuperación de esa anomalía para formar parte de la nueva norma, de la nueva convención lingüística y estética. Lo transgresor es absorbido. Se transforma la línea de fuga en línea de código, lo cual supone una especie de dialéctica negativa en virtud de las contradicciones culturales del capitalismo avanzado.”²²

Este breve análisis resume el fructífero diálogo de transgresión-absorción que ha mantenido el arte con sus respectivos “antagonistas” (La Academia, La industria cultural, etc.) desde mediados del s XIX hasta la actualidad, y que ha generado multitud de innovaciones enriqueciendo y ampliando su lenguaje.

²¹ LOSILLA, Carlos. “Elogio del radicalismo”, *Cahiers du cinema España*. nº1 05/ 2007. p. 10

²² BREA, José Luis. *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Ed. Cendeac, Murcia, 2004. p. 56

1.3.3.1. Qué es innovar

En ocasiones hay una idea romántica de lo innovador como algo revelador o completamente nuevo, pero generalmente lo innovador está basado en la tradición. Sin una tradición creativa no hay innovación. Una innovación no es algo que rompe con todo lo anterior, ya que, si lo hiciese, se quedaría sin contexto y entonces sería un hallazgo difícil de interpretar en los términos del problema que trataba de solucionar. “Innovar resulta ser algo nuevo en el marco de una tradición existente”.²³

La innovación no se puede predecir. Cuando se dan ciertas circunstancias, que incluso a veces podemos medir, el sistema en cuestión inventa y explora en dirección a una innovación que no podemos predecir. Lo único que podemos hacer es un análisis a posteriori.

A nivel institucional, la innovación suele producirse en la periferia de los sistemas, porque sus centros suelen ser muy rígidos. Pero todos los sistemas se encuentran obligados a innovar, a reaccionar planificadamente a los cambios, de otra manera no sobrevivirían. De hecho la innovación siempre ocurre, es constante.

Uno de los factores más desconcertantes de la actualidad lo constituye la creciente cantidad de innovaciones que surgen continuamente en todos los campos del saber propiciadas por la gran inversión en desarrollo tecnológico y científico propio de las sociedades avanzadas contemporáneas. Estar al tanto de tales novedades se convierte en una tarea casi imposible, y cada vez se hace mayor la diferencia entre lo que se conoce y lo que existe.

1.4 La era del capitalismo cultural

Para tratar de dilucidar la situación y función del Arte contemporáneo en esta era de la visualidad desde un punto de vista teórico, seguimos aquí el texto de José Luis Brea “El tercer umbral. El estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural”. El autor comienza hablando de Benjamín y su conocido ensayo “El Autor como productor” y así introduce la posibilidad de equiparar la situación del artista contemporáneo a la de un trabajador cualquiera, despojándolo del estatus superior que tradicionalmente se asigna a tal sujeto. Así, el artista ya no sería orientador del proceso histórico ni productor de ideología y, como a otro trabajador cualquiera, le correspondería simplemente ser consumidor. En este punto hay que señalar que el texto que comentamos (Brea) pertenece a una época (2003) que, si bien avanzada en el desarrollo e implantación de la tecnología web, es anterior al fenómeno realmente paradigmático que se produce en este ámbito tecnológico a partir del año 2005 con la introducción del modelo “Web 2.0”, en el que la estructura misma de internet cambió profundamente para pasar de ser un modelo centralizado y unidireccional a otro matricial, multicéntrico y

²³ Extraído de una entrevista a Philip Ball en: “Soy cámara. El programa del CCCB. Now. Encuentros en el presente continuo”, RTVE emitido el 13/01/2012. Documento en línea. [consultado el 20/04/2012] < <http://www.rtve.es/alacarta/videos/soy-camara/sala-soy-camara-20120113-1900-169/1293987/> >

colaborativo, donde cada usuario pasa de ser un mero espectador-receptor a productor de contenidos, apareciendo así un nuevo modelo de actor social, mezcla de productor y consumidor, que ha dado en denominarse “prosumer”²⁴. Hecha esta puntualización diremos que consideramos la validez de los aspectos más generales de este estudio como vigentes en sus afirmaciones más retrospectivas, y queremos hacer notar como esto mismo que estamos tratando es un ejemplo de la velocidad de los cambios que se están produciendo en la actualidad en todos los campos del conocimiento propiciados por la aceleración en el avance y la implantación de las nuevas tecnologías de la comunicación-información.

En cualquier caso Brea hace referencia a este mismo concepto apuntando que cualquier clasificación o modelo tiene fecha de caducidad. Pero lo que nos interesa en este estudio es su propuesta de ilustrar las articulaciones que estructuran el arte contemporáneo no basadas en lo formal o lo estilístico, sino en su relación con las transformaciones que se han producido en la esfera del trabajo y la producción. De cómo estos cambios han ido determinando la demarcación de las prácticas de producción simbólica, y de cómo esta producción se relaciona con el imaginario social.

Así nos centraremos en la parte de su estudio que consideramos más útil, por esclarecedora de la situación actual del Arte en el sentido apuntado, y es la parte en la que aísla un problema importante y definitivo en la historia del arte reciente, confronta el Arte (a partir de las vanguardias y hasta la actualidad, dividiendo esta etapa en tres periodos principales) con sus respectivos “fondos de contraste”, que así es como denomina lo que podríamos metafóricamente llamar el “campo de batalla” de las artes en cada una de estas etapas.

1. En un primer momento, en la etapa inmediatamente anterior al s. XX, en la fase de desarrollo industrial del capitalismo y sus procesos de producción fordistas, en que la fábrica es el modelo organizativo de los modos de trabajo, las transformaciones en lo simbólico reclaman del artista un nuevo posicionamiento alejado de su papel pasivo de ilustrador de los ideales de la burguesía. Así, el artista, aún sumido en su modo de producción artesanal-manual, comienza a considerar su actividad como productor intelectual-cultural y se posiciona críticamente contra la clase a la que debe su formación y lugar, incluso mecenazgo, convirtiéndose en una especie de traidor social. Comienza a perfilarse la figura del artista como incipiente agente crítico social, en oposición a los valores de la clase burguesa. Es en este momento cuando aparecen la fotografía, el cine y la imprenta offset, y con ellos la posibilidad de una recepción colectiva de las Artes, a la que la proliferación de museos de Arte contemporáneo no ha sido ajena.

2. La Vanguardia, apoyada en esta nueva condición crítica del artista, desarrolla sus presupuestos contra el academicismo en función de una dialéctica negativa; una suerte de provocación que se articula desde el “antiarte” o desde el silencio de una melancolía irreconciliable con la situación. El arte se constituye en un contradiscurso hacia los modos de ser de la sociedad. El artista de vanguardia se enfrenta a la rigidez de los códigos formales y morales de una

²⁴ op. cit.

Academia que, con el transcurso del tiempo, acaba por ceder, y la burguesía a la que se trataba de apartar acaba convirtiéndose en entusiasta protectora de esta transgresión, que se impone finalmente como una nueva norma, ocupando paradójicamente el lugar de una especie de nuevo Academicismo. De esta forma el artista se queda sin un enemigo contra el que enfrentarse, la lucha pierde sentido, el trabajo transgresor se ve forzado a redefinirse, a buscar un nuevo fondo de contraste.

3. Es en este periodo crítico cuando la obra es remplazada por el análisis de su lenguaje, el antagonista deja de ser la Academia y se desplaza hacia la industria cultural, que ha pasado a ser el árbitro de los valores en el campo de las prácticas culturales. Así se abandonan las dinámicas de la transgresión, y se pasa al cuestionamiento y a la oposición a los mecanismos mediante los cuales unas u otras prácticas se convierten en “Arte legitimado”. En un mecanismo análogo al que convirtió las vanguardias en una nueva academia.

1.5 Utopías y desilusión

La democratización del arte y la cultura es la última gran utopía que se achaca siempre a los nuevos medios, al video, a la red, etc. Se pensaba que con la popularización del video, por ejemplo, y la liberación de las técnicas de emisión como el *streaming*, se conseguiría poder, el poder de lo mediático, pero más adelante se vio que los mecanismos por los que ese virtual poder opera no funcionan de esta forma, y que el binomio de lo mediático continúa siendo dinero-poder, porque, en este caso, el dinero es el factor que ensancha la difusión, que es donde reside el auténtico poder de lo mediático²⁵. Por otro lado, en las prácticas del activismo artístico en la red, se da la situación paradójica de que cuando se realizan acciones de sabotaje a webs de organismos oficiales para denunciar una situación o apoyar una determinada causa, lo único que se consigue es generar un efecto de “vulnerabilidad” del sistema, que se emplea como justificación para reforzar la inversión en seguridad y mecanismos de control. La incapacidad de las prácticas del net-art para repercutir efectivamente en el ámbito off line, supone otra desilusión más con respecto a las expectativas puestas en las nuevas tecnologías del arte.

Ante la compleja y problemática realidad exterior, invulnerable a las críticas que parten del medio artístico, es posible que la impotencia del artista se revele en una especie de melancolía por las expectativas truncadas del humanismo, y en una postura análoga a la que adoptaron los artistas tras la II Guerra mundial, –decepcionado por la constatación de que la utopía del arte como “salvador” de la humanidad había llegado a su fin–, el artista renuncie a la pretensión de hacerle “algo” al mundo, de influir en la esfera de lo político o social, y asume que el campo del arte es ajeno a “eso exterior”.

Ante esta situación y asumiendo la necesidad de posicionarse ante la realidad, el artista se siente profundamente desorientado y apela a su intuición y sensibilidad como refugio para la

²⁵ Universitat Oberta de Catalunya. “Laura Baigorri. Entrevista”. (documento en línea). Youtube. Youtube, LLC. 2010. [consultado el 22/05/2012] < <http://www.youtube.com/user/UOC/videos?query=laura+baigorri.+entrevista> >

creación. Superada la dialéctica del Arte y el museo, la crítica y el mercado, las corporaciones y el mecenazgo, etc., como factores externos y depredadores de un arte puro, retoma el camino de libertad, abierto por el arte de vanguardia y el romanticismo, descargando al hecho artístico de connotaciones exteriores a sí mismo.

2. Beber en la oscuridad y vomitar luz. Fuentes de la creación moderna.

2.1. Lo espiritual en el arte. De la Antigüedad a las Vanguardias

Trataremos en este apartado sobre algunas cuestiones que vinculan el arte con lo espiritual, (entendido esto en un sentido amplio; lo ritual, lo mágico, la mística, la relación de lo humano con lo divino, el alma, lo oculto, lo ignoto etc.), en el contexto de la cultura occidental, limitándonos a ciertos aspectos puntuales y no en un estudio general de esta cuestión.

Hablando del origen remoto de las artes, afirma Louis Cattiaux, (1904-1953), pintor coetáneo de las vanguardias de pensamiento místico anclado en la hermenéutica y la metafísica:

“La misma música, el canto y la danza, en su origen, sólo eran el soporte del pensamiento mágico que se concilia con el mundo hostil o que lo domina. (...) Sólo después de acabado el rito es cuando ha podido tomar conciencia de la gratuidad del arte por el juego de formas, sonidos, colores y movimientos, y elevar su magia hasta intentar comulgar por medio de ella con la gran alma del mundo, a la que los hombres llaman Dios. (...) Por lo tanto, la obra de arte es una creación mágica y, al igual que la procreación, exige, para dar lugar al Ser, una carga psíquica producida por el espasmo de amor.”²⁶

Aunque es un hecho aceptado, la atribución de un origen ritual emparentado con la magia o la espiritualidad a las primeras manifestaciones artísticas conocidas, no es nuestra intención hacer un recorrido por todos los tiempos desde el nacimiento de la humanidad en la búsqueda de los orígenes del arte, eso sería material para un estudio aparte. Así, no hablaremos, por ejemplo, del corpus de imágenes producido en el marco de la tradición hermética y alquímica, un tema interesante con respecto a la concepción moderna de la espiritualidad, lo mágico y lo simbólico en el arte, pero que se aparta de nuestro estudio por su complejidad. Lo mismo podemos decir del tema de la relación entre el arte y las religiones, o del origen de las primeras manifestaciones artísticas conocidas, el origen mismo de la representación.

Centraremos este breve estudio sobre arte y espiritualidad en momentos puntuales de una época más reciente, seleccionados a nuestra conveniencia, comenzando con una nota sobre Plotino y los primeros textos que relacionan el arte con lo espiritual, para desplazarnos a continuación al romanticismo y hablar de su influencia en la concepción actual del hecho artístico.

²⁶ Louis Cattiaux citado por Raimon Arola en “Arte y conocimiento espiritual” (artículo en línea), Revista *Ars Gravis*. [consultado el 07/07/2012.] < <http://www.arsgravis.com/revistas/revista1/article3/article3.html> >

2.1.1. Plotino

En la antigüedad los escritos sobre arte y belleza fueron poco habituales, pero en la última etapa del pensamiento clásico, las artes comienzan a ocupar un lugar de interés, y la estética se convierte en una rama de la filosofía más o menos ya diferenciada. En nuestro estudio sobre las implicaciones culturales del arte y lo espiritual, los textos de Plotino (s. III), unos de los más antiguos conservados sobre estética, ya se atribuye a la obra de arte una función explícitamente espiritual:

“Aquellos antiguos sabios que trataban de asegurar la presencia de seres divinos mediante la erección de santuarios y estatuas, demostraron tener un conocimiento profundo de la naturaleza del todo. Percibieron que aunque el alma se encuentra por todas partes, será más segura aún su presencia si se elabora un receptáculo que la contenga, un lugar especial capaz de albergar una porción o fase de ella, algo que la represente o reproduzca, o sirva de espejo para captar su imagen”²⁷

Plotino, conocido fundador del Neoplatonismo, –un movimiento intelectual de gran influencia en el pensamiento europeo hasta nuestros días–, trató por primera vez la belleza como un tema independiente en sus escritos sobre las artes visuales, considerados ampliamente como el fundamento de la estética. Lo que aquí nos interesa es que el autor trata la belleza en relación a la producción artística como una cualidad emocional y espiritual. En clara oposición a la actitud platónica, Plotino defiende el valor de las artes “imitativas” y compara al artista con el poder creador de la naturaleza, incluso va más allá y otorga al artista la posesión de la “belleza universal” que complementa las carencias de la naturaleza.

Redactó un ensayo sobre la “belleza espiritual” en el que propone la superioridad de la obra de arte con respecto a la naturaleza, y a su vez, la superioridad del artista con respecto a la obra, puesto que éste posee “el principio creador, la fuente”. Así, también dice que la imagen pintada por un pintor no es asimilable a un reflejo del objeto representado como el que produciría el agua, o un espejo, sino a la imagen que de éste reside en su alma, dándonos una impresión de las ideas.

Poco tiempo después de la elaboración de estos escritos en el año 325, Constantino promulgó la libertad de culto en el Concilio de Nicea, y acabado definitivamente el imperio romano, occidente se vio sometido a una larga dominación cristiana que cambió progresiva y profundamente los códigos culturales y la relación del arte con la moral y la espiritualidad. En la Edad Media las artes visuales quedan relegadas a los gremios artesanales, lejos de la intelectualidad, y la imagen se somete a lo religioso a expensas de un programa iconográfico con fines e intereses ajenos al propio hecho artístico. La imagen, a menudo denostada por el pensamiento teológico y monástico, fue acusada de tentadora, superflua, e incluso “demoníaca”,²⁸ lo que en

²⁷ BARASCH, Moshe. *Teorías del Arte. De Platón a Winckelmann*. Alianza ed. Madrid, 1999. p. 45

²⁸ op. cit p. 47

cierto modo sigue siendo una vinculación con cualidades de tipo sobrenatural que, al fin y al cabo, proceden de la labor del artista, pero en todo caso la creación es considerada un terreno exclusivo del Creador, es decir, de Dios,²⁹ excluyendo todo lo espiritual de la tarea del artista/artística, so pena de incurrir en la herejía. A pesar del gran cambio acontecido en todos los ámbitos con el advenimiento del Renacimiento, con la recuperación de los valores clásicos y la conquista de un lugar superior en la escala de valores para el arte y los artistas, no hay que olvidar que la institución eclesiástica, auxiliada por el temible *Santo Oficio*, seguía ejerciendo un gran poder en toda Europa, y no será hasta el s. XVIII, bien entrada la modernidad, que el arte se libera por fin de su lastre temático (religioso, mitológico etc.) y comienza a ejercerse como una actividad libre en la que plantearse nuevas cuestiones

2.1.2 La mística romántica

El Romanticismo surgió en esta época cumbre de la modernidad, en un tiempo en que la ilustración había instaurado definitivamente el imperio de lo racional. Paradójicamente, con todo su aparato de conocimiento desplegado, el mundo parecía más estrecho. Ya no había lugar para nada que no pudiese ser medido, pesado, analizado y clasificado, y cualquier fenómeno fuera del alcance de la razón había sido condenado al oscuro mundo de la superstición, ignorancia, o simplemente, la negación.

En un mundo cartesiano el romanticismo reivindica la sensación, lo desconocido, las pasiones violentas, una vuelta a lo espiritual, no necesariamente a través de lo religioso, (aunque inevitablemente influido por siglos de cultura judeo-cristiana) y, en definitiva, una ruptura hacia la libertad individual.

Éste ha sido el movimiento artístico más influyente y rico de los últimos siglos, y su efectos están aún en activo. Fauves, simbolistas, VanGogh y los cubistas, dadaístas, expresionistas y un largo etc., que sería interminable, beben de una u otra manera de las fuentes del romanticismo. Es éste periodo, y sobre todo su manera de interpretar el concepto de lo espiritual como germen virulento, más que como producto del arte, lo que nos interesa especialmente a efectos de la construcción del discurso personal. De entre los artistas que representan este espíritu salvaje, alucinado y visionario comentaremos la aportación de dos de los más conocidos y representativos de la primera edad del romanticismo.

2.1.2.1 Blake

“En innumerables ocasiones, desde el romanticismo de principios del siglo XIX hasta la actualidad globalizada, se ha debatido acerca del valor sagrado de la creación artística. Pero, a pesar de todas las discusiones y alternativas, las propuestas siguen siendo sustancialmente las mismas que las contenidas en las afirmaciones de William Blake”.³⁰

²⁹ op. cit. p. 67

³⁰ AROLA, Raimon. “El arte como depósito de lo sagrado.” (artículo en línea) *Ars Gravis*. 18/11/2009. [consultado el 09/05/2012] <<http://www.arsgravis.com/detall.php?id=280>>

William Blake (1757-1827) es un autor paradigmático de la reactivación de la relación entre el arte y lo espiritual en la modernidad. La obra de Blake parte de un sustrato místico-filosófico, (más próximo a lo religioso que otros de sus coetáneos “visionarios”), a partir del cual elabora un lenguaje de tintes esotéricos que ha influido considerablemente en la manera de concebir el hecho artístico en las generaciones posteriores y es crucial en el desarrollo de las poéticas de la vanguardia más cercanas al surrealismo. Como Runge, Blake sentía que su cometido como artista estaba encaminado a reanimar y salvaguardar la espiritualidad en el mundo, mostrando lo que de divino hay en la naturaleza y el cosmos³¹. En su obra reclama el poder de la imaginación por encima de la razón, entendiendo la imaginación como una cualidad suprracional que permite al hombre alcanzar un conocimiento más allá de sus propios límites físicos.

En el romanticismo y en la mayoría de movimientos artísticos posteriores, lo sagrado buscaba realizarse en la sublimación artística y, como muchos de sus contemporáneos, Blake identificaba la espiritualidad con la creación, es decir, con la liberación del “genio divino atrapado en la materialidad exterior”³², al tiempo que despreciaba la religiosidad establecida, pero, paradójicamente, para Blake los libros sagrados, el Antiguo y Nuevo testamento, constituyen “el gran código del arte” que él se encargará de reinterpretar en unos términos alucinados a medio camino entre el artista visionario y el *outsider*.

2.1.2.2. Friedrich

«Cierra tu ojo corporal con el fin de ver tu imagen, antes de nada, con el ojo espiritual. Luego, conduce hacia la luz del día lo que has visto en la oscuridad, de manera que la imagen actúe sobre quien la observe desde el exterior hacia el interior. El pintor no debe pintar únicamente lo que ve ante él, sino lo que ve dentro de él; y si no ve nada dentro de sí, que renuncie a pintar lo que ve fuera, pues sus cuadros serán en tal caso pantallas, tras las que sólo se ocultará la enfermedad o la muerte»³³

Caspar David Friedrich, (1774-1840), coetáneo de Blake, definió su actividad en un campo completamente diferente de éste. Lo que nos interesa es su trabajo en la extrema subjetivación del paisaje, añadiendo a la naturaleza un valor místico y simbólico. Friedrich intelectualiza la pintura impregnándola de valores metafísicos. Dentro de lo que para los pintores fue la tendencia generalizada de la época, la búsqueda y la representación de lo sublime, Friedrich se desmarca llevando esta poética de lo sublime hacia el terreno de la experiencia interior, de la sensación, revolucionando los modos de ver aplicados al arte y la realidad.

³¹ RAQUEJO, Tania (RAMÍREZ, Juan Antonio ed.) *Historia del Arte. Vol IV: El mundo contemporáneo*. Alianza Ed. Madrid, 1997, p. 63

³² *Ibid.* p. 65

³³ CARUS, C.G. *Caspar David Friedrich: Friedrich der Landschaftsmaler Gedachtniss*. Dresde, 1841, p.19. Citado por Rafael. Argullol. *La atracción del abismo*, Editorial Destino, Barcelona. 1994 p.83.

2.2 Abstracción. Hacia el absoluto visual

Así como Friedrich llega por medio de la representación de lo exterior a revelar un mundo interior de sensaciones, la abstracción se constituye en un lenguaje plástico capaz de desplazar el “mundo interior” hacia el exterior, mediante juegos de lenguaje de una subjetividad sin límites, que parecen conducir hacia una especie de “absoluto visual”³⁴. En el terreno de la abstracción, los artistas avanzaron en los descubrimientos plásticos deslumbrados por la infinidad de vías que conducían a un mundo nuevo de una riqueza inagotable.

Si bien desde la antigüedad podemos encontrar ejemplos de abstracción en el arte, es a principios del siglo XX cuando los artistas se plantean esta manifestación como una nueva sensibilidad llena de posibilidades. Con la aparición de la fotografía, el formalismo en pintura va perdiendo sentido y es la fotografía la que, como luego ha venido siendo habitual, continúa con la investigación de ciertos lenguajes de la representación que la pintura ha abandonado cíclicamente. Así, al tiempo que la fotografía heredaba una larga tradición de la imagen y se encuadraba en unas estructuras temáticas y técnicas de gran rigidez (la verdad, la realidad, la misma técnica de sus procedimientos, etc.), la pintura se liberaba de ataduras y encontraba caminos de gran libertad que a veces difícilmente podía llenar de significado.

2.2.1 Los albores de la abstracción

La presencia de un arte no figurativo, que en cierto modo podemos llamar abstracto, – aunque en un sentido muy diferente al que se le da al término cuando nos referimos al movimiento artístico moderno –, se puede rastrear hasta los tiempos remotos del arte prehistórico, pero fue en el s. XX cuando los artistas visuales hicieron investigaciones específicas dedicadas exclusivamente a este tema, explorando sus posibilidades como lenguaje.

En las ideas de muchos pintores modernos ya había un germen del concepto de abstracción. Matisse, discípulo de Gustave Moreau, pensaba que en su pintura estaba extrayendo la esencia de lo que veía. En sus “Notas de un pintor” dice: “Una obra de arte debe llevar consigo su significado completo e imponerlo en el espectador antes incluso de que éste pueda identificar el tema tratado” e incluso menciona la palabra “arabesca”, haciéndose eco de los escritos de Baudelaire a quien su amigo, el pintor Eugène Delacroix, enseñó a alejarse de un cuadro para percibir su “musicalidad”, al margen del tema tratado. Baudelaire entendía que esa musicalidad era una especie de abstracción, –tal vez por la asociación con la cualidad puramente abstracta del lenguaje musical– y comienza a hablar de pintura aludiendo a una separación entre lo que denomina el “hieroglyph”, y la forma como cosa aparte. Fue Delacroix quien en sus conversaciones le introduce al término “arabesca”, refiriéndose a la naturaleza abstracta de un cuadro verdadero. Más adelante Moreau, claramente influido por los escritos baudelarianos, escribiría: “El arte está muerto cuando, en la composición, la combinación razonable de inteligencia y

³⁴ DORE, Ashton, “Extrayendo pensamientos de la abstracción”. (documento en línea) *Exit* n° 14. Mayo 2004 / Julio 2004. [consultado el 07/07/2012] < <http://www.exitmedia.net/prueba/esp/articulo.php?id=109> >

sentido común, sustituyen en el artista la concepción imaginativa puramente plástica, el amor a la Arabesca”.³⁵ En este ascenso de la idea de lo abstracto en los círculos teóricos de la pintura moderna, y poco después de que Moureau publicase sus notas, sólo unos años antes de que Kandinski inaugurase oficialmente la abstracción pictórica moderna, el historiador alemán William Worringer publicó *Abstracción y empatía* (1907), curioso título para la época, que tuvo gran éxito internacional.

Las nuevas y abundantes teorías científicas nacientes que cuestionaban la realidad en nuevos términos, – teorías del color y la óptica, la física del sonido, la mecánica cuántica, las teorías del psicoanálisis, etc., fueron otro de los factores que suscitaron el interés de los artistas por la abstracción. En este sentido, el mismo Kandinsky, reconocido habitualmente como padre de la abstracción, de la que elaboró una teoría sistemática expuesta en sus famosos escritos “De lo espiritual en el arte” y “Punto y línea sobre el plano”, hablaba de que cuando conoció la teoría de la desintegración de los átomos se sintió impactado de una forma comparable al fin del mundo, “como si los poderosos arcos de la ciencia se hubiesen derribado ante mis ojos”. Otro artista también ruso, Kasimir Malevich, visionó un mundo sin objetos, un mundo de pura espacialidad, de puro sentimiento, un reino de la pureza, idea que es, sin duda, próxima a lo que sería el campo artístico de la abstracción. Estaba constituyéndose un mundo de nuevas formas y espacios impulsado por esa idea de pureza de la que habla Malevich.

El primer desarrollo del arte abstracto fue determinado por ciertas corrientes de pensamiento teosóficas y esotéricas procedentes de la influencia del romanticismo y algunos artistas creían que las formas y los colores desvelaban las claves de un complejo mundo espiritual y pensaban que el arte no debía mostrar lo material de este mundo, porque su función era la de introducirnos en un ámbito más elevado. Otros, en cambio, desde una postura más materialista afirmaban la obra en su mera existencia objetiva, pero todos ellos aspiraban a crear un arte de valor universal, válido en cualquier época o contexto cultural, lo que en cierto modo ya apunta a una idea de la autonomía de la obra que más adelante sería reivindicado por los artistas.

2.2.3 Kandinsky

Parece ser que Kandinsky se inició en sus descubrimientos sobre la pintura abstracta por casualidad; al contemplar un paisaje pintado de forma libre y estilizada que había quedado apoyado boca abajo en la pared de su estudio, descubrió la posibilidad de una forma de arte no imitativo que revestía un gran interés plástico. A partir de entonces comenzó a experimentar en la dirección de ese hallazgo llenando lienzos de formas irregulares, manchas azarosas, líneas erráticas y otros elementos, y observó que aun trabajando en una especie de proceso caótico, en los resultados se revelaba un incipiente lenguaje de misteriosas armonías formales y cromáticas que no podían ser descritas en términos literarios.³⁶

³⁵ , op. cit

³⁶ RAMÍREZ, J. A. *Historia del Arte. Vol IV : El mundo contemporáneo*. Ed. Alianza. Madrid, 1997. p. 230

Inaugura, así, una nueva estética desconocida hasta entonces y que, si bien se desliza por los terrenos de la abstracción, no renuncia completamente a la alusión o utilización de referentes realistas. Interesado en el poder de la pintura para provocar emociones o sentimientos y evocar ideas, habla de que renunciar a tales referentes en el mundo real sería privar a su pintura de un valioso arsenal de recursos expresivos, lo que explica que en sus pinturas de los años diez aparezcan motivos reconocibles y sus composiciones sugieren temas más o menos tradicionales. De una sólida formación intelectual, Kandisky racionalizó la práctica de su pintura y sistematizó sus hallazgos en un cuerpo teórico coherente y bien argumentado que muestran a un artista convencido del triunfo inexorable de la abstracción en un futuro. Sus escritos tienen un tono místico que lo emparenta con la tradición romántica. En ellos es habitual el empleo de un lenguaje delicado y casi religioso y aparecen constantemente pasajes como “el alma es como un piano con muchas cuerdas. El artista es la mano que mediante esta o aquella tecla la hace vibrar correctamente”, o “el color es un medio para influir directamente sobre el alma”, etc. Así una vez más a lo largo de la historia nos encontramos con una inequívoca vinculación del acto creativo al espiritual.

2.3 El automatismo como proceso.

“El automatismo, “heredero de los médium”, era el procedimiento perfecto para la inmersión en el mundo de lo anhelado, poniendo el espíritu en contacto con las zonas del mar psíquico, allá donde se mezclan y funden sustancias objetivas y subjetivas, donde las imágenes traducen los deseos y los sueños se levantan al menor signo. [...] El automatismo venía a ser, por consiguiente, una profundización y ampliación del concepto de inspiración.”³⁷

Nos centraremos en este apartado en el análisis del automatismo, germen del surrealismo puro, como uno de los factores más importantes en la articulación y el desarrollo de la investigación práctica en este trabajo. El Surrealismo, originado en Francia tras los hallazgos de Bretón al aplicar las técnicas de libre asociación de ideas propias del psicoanálisis al ejercicio de la poesía y la plástica, no es propiamente lo que se denomina un movimiento artístico, sino más bien un hallazgo fundamental en el campo de la creación. El proceso de automatismo, de un mecanismo que accede directamente al subconsciente sin mediación del aparato racional del pensamiento, abre una fuente inagotable de recursos, de infinitas posibilidades que brota del inconsciente. Obtener una imagen partiendo de lo informe, de las oscuras profundidades del pensamiento no consciente es como reconstruir una misteriosa cadena de significantes, de la misma forma que actúa la asociación libre de ideas en el psicoanálisis.

Para aclarar el concepto de automatismo en los procesos psíquicos, utilizaremos el modelo

³⁷ Juan Eduardo Cirlot, citado por Raimon Arola en “ARTE: Pureza y libertad: Joan Miró ”. (documento en línea) *Ars Gravis*, 01/04/2011. [consultado el 26/06/2012]. < <http://www.arsgravis.com/detall.php?id=317>>

de funcionamiento del aparato psíquico que Lacan definió partiendo de los conceptos Freudianos del Yo, Super-yo, y Ello, representados por tres círculos que se intersecan en un nudo Borromeo, (es decir, interdependiente), y cuyas intersecciones corresponden a las áreas de lo real, lo simbólico y lo imaginario, entre las que se desarrolla la actividad psíquica. Simplificando, podríamos decir que al ámbito de lo simbólico pertenecería la metáfora, lo metafísico, y alude a instancias ausentes a las cuales se convoca por referencia. En este campo se asentarían, por ejemplo, las prácticas del arte conceptual. A la parte de lo real corresponden las variantes del discurso exento de connotaciones y, finalmente, al área de lo imaginario se adscribirían los procesos que operan mediante tres mecanismos diferenciados: la fantasía, la imaginación y el automatismo. Mientras que la fantasía consiste en la recreación ilusionista de imágenes procedentes de mundos oníricos como el de los sueños y la ensoñación o de estados místicos o alucinatorios, la imaginación consiste en un mecanismo de invención consciente de tipo intelectual que funciona a base de manipulaciones gestálticas.

El automatismo, objeto principal de nuestro estudio, se define como la vía de acceso al inconsciente –“el lugar donde se lleva acabo el paso de lo biológico a lo psíquico”³⁸– y que como proceso creativo posee distintos niveles de profundidad y elaboración. En las imágenes de este origen, cuando profundizamos en el proceso de automatismo, el grado de representación desaparece, y la imagen “presenta”, y no “representa”, por eso las imágenes de esta naturaleza ostentan una fuerte carga de “verdad”. Al mostrarse, esa “realidad” inédita toma estatus de real. Al materializarse se incorpora, ampliándola, a nuestra experiencia del mundo.

Es importante señalar que no debe confundirse el azar con el automatismo, ya que sus mecanismos son completamente diversos: en el azar operan una serie de leyes físicas que no intervienen en los procesos propios de automatismo psíquico.

La aportación más relevante del Surrealismo a la Historia del Arte no es un cambio de temática, sino el uso de los automatismos como transformación en la dinámica creadora. Podríamos decir que el automatismo sistematiza la “inspiración” creadora mediante la activación del subconsciente. El subconsciente, puesto en acción por medio de la dinámica de la praxis, da lugar a la obra mediante procesos misteriosos. Aquí es donde el sentido de lo artístico podría confluir con la idea de Lyotard mencionada en este estudio (apartado) de la sustitución de la semiótica por una “energética”, puesto que la imagen cuyo origen parte de este automatismo surge de la pura energía mental, puesta en movimiento, que se sublima en la obra. Así, más que el resultado del proceso o el contenido manifiesto de la obra acabada, lo más interesante del surrealismo –entendido como esta forma puramente automática– es el propio mecanismo procesual, el potencial de su contenido latente.

Para concluir, diremos que muchos de los artistas que habitualmente son considerados surrealistas, p.e. Remedios Varó, René Delvaux, Leonora Carrington, por citar algunos, no

38 PUCHE, Rebeca (1971). “Lacán: Lenguaje e inconsciente” [Artículo en línea]. *Revista Latinoamericana de psicología*, vol 3, nº02. Fundación universitaria Konrad Lorentz. Bogotá. p. 172. [consultado el 15/07/2012] < <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/805/80503203.pdf> >

trabajaron con el método del automatismo de forma estricta, sino que apelando a la fantasía y la imaginación elaboraron una producción más cercana a la invención de una especie de mitos y fábulas de corte onírico, cuyo origen es ajeno a la misteriosa descarga energética de base genética que nos interesa en la elaboración de la obra.

3. Sobre la propia obra.

“El sujeto de un cuadro siempre es el autor, el artista. Sólo se puede transmitir la ilusión de que se trata de otra cosa. Creo que esa es la función de la representación: dotar a la imagen de la ilusión de ser sujeto”.³⁹

Como ya se ha mencionado, comenzamos en esta investigación pictórica sin un rumbo determinado, sumergidos en la deriva del automatismo subconsciente como método, partiendo de una libertad absoluta. Del caos que esta libertad absoluta implica avanzamos hacia un cierto orden por el camino que la práctica va mostrando. Para reducir la entropía de este sistema del que hablamos se decide establecer una serie de limitaciones materiales que beneficien la convergencia de los resultados y su desarrollo en un tiempo razonable, y para ello se establece como única norma la restricción de la técnica al uso de carboncillo y papel como materiales exclusivos para la experimentación.

Una vez decidido este punto, que supuso una gran ventaja, comenzamos a trabajar y es el propio proceso el que irá señalando temas e intereses, tanto a nivel conceptual como estético y formal. Se trata básicamente de “pintar y elegir”, dejando respirar al sistema, liberándolo de imposiciones e incluso de la idea de llegar a una obra “acabada”. Así descubrimos que para nuestra forma de trabajar lo más adecuado es estimular la producción mediante el uso de una elaboración rápida, ágil, para no perder intensidad en la conexión con los sutiles mecanismos del automatismo y el azar al detenernos excesivamente en la elaboración.

En una segunda fase de trabajo en la que operamos sobre los hallazgos de la primera, este factor parece invertirse, y la obra demanda contemplación y detenimiento, habla otro lenguaje más pausado y reflexivo. Inmersos en este proceso de deriva pictórica sentimos como los fluidos creativos se reactivan, cómo la praxis adquiere vitalidad y sentido, se transforma en una actividad excitante, gratificante, que podemos sentir verdaderamente creadora.

3.1 Puntos de anclaje

Al trabajar en esta vía fundada en los automatismos de origen subconsciente, el devenir de la obra, la coherencia de su progresión, se basa en la selección de unos puntos de anclaje, obras clave que van situando el conjunto en el horizonte de un universo propio. La selección de estas obras clave, que surgen por azar en medio de un trabajo de deriva sistematizado, (y es en este punto donde entra en juego lo consciente), marcan el camino por el que, mediante una especie de cadena asociativa, la obra va adquiriendo un sentido.

Así, el origen de esta última serie *Espectral*, dentro del proyecto *Caos/Control*, surge cuando, en medio de un proceso de trabajo por procesos de borrado con papeles preparados con pigmento negro, apoyamos accidentalmente una mano en uno de estos soportes tintados superficialmente. La imagen aparecida de pronto resulta de gran interés por muchos motivos, por su

³⁹ John Currin citado en GROSSENICK, Uta, Ed. *ART Now vol. 2*. Taschen, Londres, 2005. p.207

cualidad de huella, por la definición del registro, por su relación con las improntas de manos que abundan en el arte rupestre (Altamira, Lascaux, etc.) y otros motivos imprecisos. De esta forma comenzamos a experimentar en esta dirección en un proceso abierto que desemboca en un trabajar con el propio cuerpo y más adelante con el de otras personas.

Dadas las circunstancias en las que se produce la génesis de este proyecto, finalmente la obra cobra un sentido y se revela sentimental, melancólica; descubrimos que está constituida como una colección de recuerdos, de *recordatorios* de personas con las que se ha establecido un vínculo emocional, y a muchas de las cuales tal vez nunca se vuelva a ver.

3.2 Aspectos procesuales

La línea de trabajo (*spectral*) adoptada se reveló tras un periodo de investigación en un campo ambiguo entre la pintura y el dibujo. Este terreno se volvió aún más ambiguo al introducir en este ámbito ya de por sí difuso, –cercano a la pintura por lo formal y procesual, y al dibujo por lo material–, la adición de un tercer elemento constitutivo cercano a dos técnicas de estampación, el monotipo y la manera negra. Próximo al monotipo por su cualidad de unicidad, y a la manera negra por el concepto del trabajo por sustracción partiendo de una superficie completamente negra. Así llegamos por un hallazgo casual en el transcurso de un proceso experimental de dibujo en negativo con superficies negras y gomas, a una técnica particular próxima en sus resultados a las pinturas *Antropometrías* de Yves Klein, pero muy diferentes en su planteamiento conceptual.

Obtenemos así una serie de improntas por un proceso de trabajo en negativo emparentadas con la monotipia y la técnica de estampación de la manera negra. El cuerpo actúa como una matriz viviente que produce una stampa única, produce una huella que es el registro permanente de una presencia efímera sobre la superficie del papel, con connotaciones análogas sobre la identidad y la *presencia de una ausencia* que ostenta la fotografía.

3.3 Confluencias y azar. Yves Klein.

Sobre la similitud del resultado de esta investigación con la obra de Yves Klein, *Antropometrías*, sólo podemos decir que se trata de una *inocente coincidencia*. La obra surge por un accidente azaroso desencadenante de ideas, que surge en un contexto práctico coherente consigo mismo, es legítima, espontánea y original. Sólo después de materializada surge el inconveniente de la excesiva similitud, al menos en lo formal, con la archiconocida obra *Antropometrías* de Klein, que podría poner objeciones a su validez. En descarga de tal sospecha, diremos que la intención y los objetivos, así como los conceptos y las motivaciones de la misma, son muy diferentes, siendo ambas fruto del recorrido de caminos diferentes.

Klein partía de un concepto contextualizado en el entorno performático del *Body-Art* y el *action painting*. Usa los cuerpos a modo de pinceles, invocando la acción sobre el soporte, arrastrando a sus modelos sobre el mismo, en acciones con grandes dosis de dinamismo.

Preocupado por romper con toda forma de expresionismo, Klein “rechazó el pincel” prácticamente desde los inicios de su carrera porque era un instrumento que él consideraba “excesivamente psicológico” y empleaba rodillos, que eran “más anónimos” y le permitían “generar una ‘distancia’ entre [él mismo] y [sus] lienzos”². Entre 1958 y 1960 perfeccionó una técnica que le permitió ahondar en esta idea: utilizaba modelos desnudos a modo de “pinceles vivos” (pinceaux vivants) que creaban marcas y huellas bajo su dirección. Las Antropometrías (Anthropométries), como las bautizó el crítico Pierre Restany, amigo de Klein, mantenían la separación insistente de Klein entre la obra y su propio cuerpo y también le permitían revivir el desnudo sin recurrir a los medios tradicionales de representación. Klein presentó una demostración de la técnica en la Galerie Internationale d’Art Contemporain de París el 9 de marzo de 1960, a la que asistieron unos cien invitados. Mientras los músicos interpretaban la Sinfonía Monótona Silencio, el artista vestido de esmoquin dirigía las acciones de tres modelos desnudas que esparcían la pintura sobre sus torsos y muslos y presionaban o arrastraban sus cuerpos sobre hojas de papel blanco. Además de un “monocromo corpóreo”, las pinturas resultantes incluían huellas estáticas simples y rastros dinámicos de los cuerpos en movimiento.⁴⁰

En nuestro caso la intención es diferente, el proceso es íntimo y sumamente delicado, el registro sobre el soporte es sutil y detallado, como una huella digital, inequívocamente identificador de la unicidad de cada individuo, la intención es una especie de recordatorio, de impronta de una presencia, de imagen espectral.



Yves Klein. Antropometría sin título (ANT 56). 1960

El resultado del proceso nos ha conducido a un camino que entronca, en cierto modo, con la obra más conocida de Yves Klein, pero esta confluencia se da sólo en cuanto a los aspectos superficiales y no en los relativos al sentido. Aunque ambas obras comparten un punto común en el uso del cuerpo como instrumento, parten de sensibilidades, métodos, intenciones diferentes, y, así, los resultados también son muy diversos. En nuestro caso la obra habla más de la huella como identidad, de la huella asimilable por su precisión y el registro detallado de la superficie cutánea, de un resultado más próximo a los procesos fotográficos, como la fotocopia y la radiografía, que a las pinturas de Klein.

⁴⁰ RIOUT, Denys “Yves Klein”, [documento en línea] *Colección del Museo Guggenheim Bilbao, Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao*; TF Editores, Madrid, 2009. [Consultado el 029/07/2012] < http://www.guggenheim-bilbao.es/secciones/la_coleccion/nombre_obra_version_imprimible.php?idioma=es&id_obra=49>

3.4 Poética de la obra. La huella de la piel o la lógica inversa del tatuaje

En el proceso de trabajo, la piel se adhiere a la tinta y, al retirarse, su contacto deja una huella superficial sobre el papel. La huella es el testigo de una presencia y la presencia de esa misma ausencia en un sentido estrictamente simbólico. Así, al producir una serie de estampas de los cuerpos y rostros de personas que han sido cercanas o influido en el propio devenir vital, ya sea por amistad u otros motivos, se produce un registro físico de esa influencia, un rastro sutil y verdadero que constituye un catálogo de recuerdos que atesora la esencia – como vestigio de lo que fue en su momento– de un presente, ya superado, convertido en pasado y atrapado en un papel de manera análoga a como lo hace una fotografía: la huella de un instante, una fractura en el tiempo.

Si la fotografía atrapa un destello de luz, esta *dermografía* registra un contacto físico, más íntimo y matérico (en el papel pueden quedar restos de piel muerta, sudor, grasa, vello corporal, etc.,) aportando a la obra una fisicidad virtual que la aleja de la fotografía, pero que, al igual que ella, certifica una presencia, verifica un momento, da estatuto de realidad.⁴¹

La poética de la huella entabla un diálogo entre la superficie hollada y la materialidad del contacto que la produce, la melancolía del papel que propicia la ausencia del cálido contacto de la piel que nunca volverá a tocar. Se genera en este proceso una imagen análoga de la persona retratada, una suerte de espectro de su presencia. Se abre, aquí también, el concepto de pérdida inevitable que es la existencia, del abismo insalvable que se abre entre la percepción y lo percibido.

La piel presionada sobre la superficie del papel por el peso del propio cuerpo evidencia al deformarse su condición de contenedor infranqueable, de frontera última de la fisicidad del ser, del cuerpo como hogar.

3.5 Aspectos estéticos. La belleza de lo espectral

A este respecto, la restricción inicial de la técnica a carboncillo sobre papel provoca una limitación secundaria, pero de gran importancia: la negación del color, reduciendo el universo expresivo al ámbito de lo monocromo. El hecho de que por el devenir de la propia obra ésta se desarrolle trabajando en negativo, en un ambiente de oscuridad, de *negritud*, avanzando de la oscuridad hacia la luz, ha servido de apoyo, desde lo superficial, para que la estética de la misma se reafirme en el campo de lo siniestro. En su condición de *espectral*, la obra cumple la condición fundamental de lo siniestro de “desvelar lo oculto”, pues existe la intención de representar el misterio de eso oculto tras la apariencia, de mostrar el invisible velo de melancolía que tiñe todo lo viviente, sentenciado a muerte desde su origen mismo. Así se produce cierta convergencia a través de la estética que da coherencia al conjunto – tan ecléctico en origen–, en una especie de belleza espectral, oscura y melancólica, que acerca la obra a lo siniestro.

⁴¹ SONTAG, Susan, *Sobre la Fotografía* (1973). Alfaguara. Madrid 2004. p.76

3.6 Nota sobre los referentes.

A pesar de que se cita a unos cuantos artistas en el desarrollo del trabajo teórico, no se consideran estrictamente referentes. En el caso de Klein, tampoco se podría considerar un referente, puesto que no apareció –al menos conscientemente– en el escenario de la discusión hasta después de finalizado el proceso de investigación, apuntado por una tercera persona.

No hacemos alusión a otros artistas concretos como referentes directos en la obra. Consideramos que ésta es fruto de innumerables influencias y vivencias personales –que residen en el subconsciente, imposibles de enumerar o identificar expresamente. Si hay que buscar un referente auténtico, éste será, únicamente, el proceso de automatismo de origen surrealista. Lo demás son imágenes irrelevantes.

4. Conclusiones

La potencia oculta, el poeta oculto, es el mismo Yo liberado de las cadenas de la racionalidad y, consecuentemente, crecido hacia los horizontes imposibles del cielo y del infierno.⁴²

El arte de nuestros días, atormentado por el legado de Duchamp, ha llevado al extremo los procesos de autoconsciencia e intelectualización. Este es el horizonte que debemos superar, poniendo en crisis los conceptos heredados, los discursos vigentes sobre el arte contemporáneo y las categorías que los sustentan. En este proyecto hemos trabajado, como se ha dicho, partiendo de un proceso creativo autoconstituyente, basado en el automatismo subconsciente como método, desarrollado en completa libertad, sin conceptos o temas preconcebidos, dirigiendo hacia la exploración de cierta idea indefinida de “pureza”.

Por encima de modas o tendencias, más allá de conceptos obsoletos como abstracción o figuración, de antigüedad o modernidad, que no hacen más que limitar la capacidad creativa, hemos tratado de hacer una investigación pictórica olvidando en lo posible todo lo aprendido sobre arte.

Al afrontar un trabajo de este tipo, y una vez desarrollado el cuerpo principal del mismo, se revela que el planteamiento inicial y el resultado final son cosas muy diferentes, y en el proceso constatamos que el proyecto es un ente vivo con cierto grado de independencia de nuestra voluntad. Se descubre que la praxis tiene un gran poder revelador y enseña muchas cosas sobre uno mismo. Se descubre, por ejemplo, que no se pueden evitar ciertas tendencias y que, además, el hacerlo sería artificial; por lo tanto se ha tomado la decisión de aflojar el nudo de la consciencia y dejar el proceso fluir sin demasiadas restricciones. Sólo así dejaremos que la obra

⁴² ARGULLOL, Rafael. *La atracción del abismo*. Barcelona: Editorial Destino, 1994, p.79.

contenga un misterio.

El amor por el trabajo es fundamental para que la obra esté viva, y ese afecto sólo se encuentra en ella misma, en el ejercicio de la praxis con constancia y sinceridad. Es fundamental realizar una obra cercana a uno mismo, con la que uno tenga intimidad, que sea fruto de lo que se es, de las propias vivencias y sentimientos, de la propia historia personal, del punto de vista sobre el mundo, de la propia subjetividad.

Por otra parte, al abordar el apartado del marco referencial en la redacción de la memoria del trabajo, descubrimos que el único objetivo del mismo es elaborar una especie de hoja de ruta para situar al espectador en el terreno en que nos vamos a mover, cosa que para el propio artista es un trabajo, en mi opinión, estéril cuando no perjudicial, pues la excesiva toma de conciencia de ciertas influencias puede ser un obstáculo. Lo idóneo es abrirse al trabajo sin grandes certezas, confiar en lo que éste te ofrece y dejarse guiar por la intuición.

Analizando esta “tematización” del Arte de una manera crítica a la luz de las lecturas que han servido de apoyo teórico para la elaboración de este proyecto, llegamos a las varias conclusiones sobre estas tendencias y su proliferación, y que exponemos a continuación.

Parece ser que hay un interés academicista en estetizar una serie de problemas predeterminados de índole social, cultural, ambiental, etc., que preocupan a ciertos estamentos. Parece como si determinadas estructuras de poder (corporaciones e instituciones, etc.) trataran de dirigir el sentido de las prácticas artísticas, de domesticarlas, premiando a los que trabajan en estos temas “de interés” con becas y/o adquisición de obra, que luego utilizarán en operaciones publicitarias de “lavado de cara” frente a la opinión pública. De esta manera se pretende silenciar –desde la misma génesis–, posibles discursos descontrolados, periféricos, que promuevan la apertura a nuevas realidades, que pueden resultar no convenientes a los intereses mercantilistas o ideológicos homogeneizadores del capitalismo.

En un proceso paralelo, se instaura la idea profundamente conservadora de que el hecho artístico reside casi exclusivamente en la obra, excluyendo la vivencia del proceso y el conocimiento adquirido en su transcurso, la comunión con la sensibilidad creativa y el subconsciente, la experiencia de la subjetividad consciente que nos hace humanos.

Arte y vida.

En opinión de teóricos de la cultura como Foster o Baudrillard, el eclecticismo del que hemos hablado, fomentado en la actualidad por el acceso de los *no profesionales* al mundo de la creación, añade una gran cantidad de obra “irrelevante” al espectro de las prácticas de producción simbólica, generando un “ruido” pernicioso, molesto, que no hace sino promover más aún la confusión y la tendencia al pluralismo descontrolado– es algo no deseado.

En mi opinión, es importante tener en cuenta que la popularización masiva de la práctica artística, la hibridación alta-baja cultura, su difusión en el mundo del ciudadano “no artista”,

podría ser una gran revolución, tanto para el individuo como para la propia institución-arte, que –como las rancias casas reales – tras generaciones de endogamias academicistas necesita sangre fresca.

Este nuevo campo expandido de la práctica de las artes podría influir efectivamente en el espectro de lo social, lo político y lo cultural, en las maneras de ver el mundo y posicionarse frente a la realidad. Podría contribuir a formar ciudadanos más libres y comprometidos, más difíciles de manipular. Implicaría la realización del axioma duchampiano “todos somos artistas”, de confundir arte y vida. Esa es la pequeña revolución que puede generar el arte, una gran *re-evolución* –como dice Jodorowski–, necesaria y pendiente todavía.

5. Bibliografía

ÁLVAREZ, Luis. *Realidad, Arte y Conocimiento: La Deriva estética tras el pensamiento contemporáneo*. Horsori Editorial. Barcelona, 2009.

ARGULLOL, Rafael. *La atracción del abismo*. Editorial Destino. Barcelona, 1994

BARASCH, Moshe. *Teorías del Arte. De Platón a Winckelmann*. Alianza ed. . Madrid, 1999.

BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Editorial Kairós, Barcelona, 1978

BAUDRILLARD, Jean. *El Complot del Arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Amorrurtu ed. Buenos Aires - Madrid., 1997

BENJAMIN, Walter. *La obra del Arte en la época de la reproductibilidad técnica*. Editorial Taurus. Madrid, 1991

BOZAL, Valeriano. *El Gusto*. Visor. Madrid, 1999

BOZAL, Valeriano (ed.). *Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías artísticas contemporáneas*. Visor. Madrid, 1996

BREA, José Luis. *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Editorial Cendeac. Murcia, 2004

BREA, José Luis. *La era posmedia*. Editorial Cendeac. Murcia, 2002

COMPÁS, Joan y GONZÁLEZ, Anna. *El art del segle XX*. Ed UOC. Barcelona, 2009

FUKUYAMA, Francis. *El fin de la historia y el último hombre*. Editorial Planeta. Madrid, 1992

GUASCH, Anna María. *El Arte último del siglo XX; Del Posminimalismo a lo multicultural*. Alianza ed. Madrid, 1999

GROSSNIK, Uta. *Art now vol 2*. Taschen. Köln, 2005

HESS, Barbara. *Expresionismo Abstracto*. Taschen. Köln, 2009.

KANDINSKI, W. *De lo espiritual en el Arte*. Ed. Paidós. Madrid. 1999.

KANDINSKI, W. *Punto y línea sobre el plano*. Ed. Paidós. Madrid. 2002.

LOSILLA, Carlos. “Elogio del radicalismo”, *Cahiers du cinema España*, nº1. Mayo 2007

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. «El arte prehistórico». *Historia del arte, Tomo I: Arte antiguo y medieval*. Ed. Gredos. Madrid, 1978

MORENO GALVÁN, José María, ed al. Catálogo de la “I Bienal de pintura Provincia de León” Ed. Fundación Fierro, Diputación de León. León, 1971

QUINTANA, Ángel, “Y los ordenadores tomaron el poder” *Cahiers du cinema España*, nº 3, Febrero 2010

RAMÍREZ, Juan Antonio. *Arte prehistórico y primitivo*. Anaya. Madrid, 1989

RAMÍREZ, Juan Antonio ed. “Las vanguardias”. *Hª del Arte, Volumen IV: El mundo contemporáneo*. Alianza Ed. Madrid, 1997

SONTAG, Susan. *Sobre la Fotografía* (1973). Alfaguara. Madrid, 2004

TRIAS, Eugenio. *Lo Bello y Lo Siniestro*. Ed. Ariel. Barcelona, 1982

TRIONE, Aldo. *Ensoñación e imaginario, la estética de Gaston Bachelard*. Tecnos, 1989

VV. AA. *Historia del arte, Vol III : La edad contemporánea*. Alianza, Madrid. 1997

VV. AA. *Are you working too much? : Precarity, Post-fordism and the Labor of Art*. Ed Colophon. Londres, 2011

RECURSOS EN LA WEB

AROLA, Raimon “Arte y conocimiento espiritual” (artículo en línea), *Ars Gravis* [consultado el 07/07/2012.] < <http://www.arsgravis.com/revistas/revista1/article3/article3.html>>

AROLA, Raimon. “El arte como depósito de lo sagrado.” (artículo en línea) *Ars Gravis*. 18/11/2009. [consultado el 09/05/2012] <<http://www.arsgravis.com/detall.php?id=280>>

AROLA, Raimon. “Arte: Pureza y libertad. Joan Miró”. (documento en línea) *Ars Gravis*, 01/04/2011. [consultado el 26/06/2012] < <http://www.arsgravis.com/detall.php?id=317>>

BAIGORRI, Laura. (2005). “Video y creación colectiva: azar y necesidad”. (documento en línea) *Festival Zemos*. [consultado el 06/07/2012] <<http://www.zemos98.org/festivales/zemos987/pack/pdf/laurabaigorri.pdf>>

DORE, Ashton, "Extrayendo pensamientos de la abstracción". (documento en línea) *Exit* nº 14. Mayo 2004 / Julio 2004. [consultado el 07/07/2012] < <http://www.exitmedia.net/prueba/esp/articulo.php?id=109>>

FONCUBERTA, Joan. "Por un manifiesto posfotográfico" *Cultura/s. La Vanguardia*, 11-05-2011. pp.3-9. Documento en línea. [consultado el 19/07/2012] < <http://es.scribd.com/doc/55174955/Cultura-11-05-2011>>

FOSTER, Hal. "Contra el pluralismo". (1979) (documento en línea) *La Gaceta de Cuba, La Habana*, nº 5, septiembre-octubre 2000, pp. 34-39, [consultado el 15/04/2012] < <http://www.criterios.es/pdf/fosterpluralismo.pdf> >

FREUD, Sigmund. *Lo Siniestro*, 1919 en «Sigmund Freud: Obras Completas. », (documento en línea) *Freud total 1.0*. [consultado el 6/04/2011] < <http://www.librosgratisweb.com/html/freud-sigmund/lo-siniestro/index.htm>>

HENTSCHEL, Martin (2007) : , " From the Abstract to the Figurative: Philip Guston's Stony Path". [Fecha de consulta: 05/04/2011] publicado en <www.artchive.com/artchive/G/guston.html>

PÉREZ, David. (2009) "Pluralismo, ¿Una nueva academia?" (Artículo en línea)Ed. UPV, Valencia. p.15. [consultado el 15/04/2012]. <<http://www.ugr.es/~hum736/revista%20electronica/numero13/2%20pluralismo.pdf>>

PUCHE, Rebeca (1971). " Lacán: Lenguaje e inconsciente" [Artículo en línea]. *Revista Latinoamericana de psicología*, vol 3, nº02. Fundación universitaria Konrad Lorentz. Bogotá. p. 172. [consultado el 15/07/2012] < <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/805/80503203.pdf>>

QUINTO, Manuel y FOSSEY, Jean Michel. "Entrevista con Joan Miró"(documento en línea) *Revista Hombre de Mundo*, año 3, No 6, 1978. [consultado el 15/07/2012] < <http://libroscolgados.blogspot.com.es/2012/08/entrevista-joan-miro-mi-pintura-intenta.html>>

RIOUT, Denys "Yves Klein", [documento en línea] *Colección del Museo Guggenheim Bilbao, Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao*; TF Editores, Madrid, 2009. [Consultado el 029/07/2012] < http://www.guggenheim-bilbao.es/secciones/la_coleccion/nombre_obra_version_imprimible.php?idioma=es&id_obra=49>

ROAS, David (2009) : "Poe y lo grotesco moderno" [artículo en línea], 452 °F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada, 1, 13-27 , [Fecha de consulta: 15/04/2012], < <http://www.452f.com/issue1/poe-y-lo-grotesco-moderno/> >.

Documentos audiovisuales en la web

“Metrópolis; *Jeff Wall, El sendero sinuoso*.” RTVE, emitido el 18 /02/ 2012. (Documento en línea). [consultado el 18/05/2012] < <http://www.rtve.es/television/20120208/jeff-wall/496606.shtml>>

“ Soy cámara, el programa del CCCB - *Pensar el futuro*”, RTVE emitido el 9/10/2010. Documento en línea. [Consultado el 22/04/2012] < <http://www.rtve.es/alacarta/videos/soy-camara/soy-camara-programa-del-cccb-pensar-futuro/898060>>

“ Soy cámara, el programa del CCCB - *Mal de Archivo*”, RTVE emitido el 3/09/2011. Documento en línea. [Consultado el 22/04/2012] < <http://www.rtve.es/alacarta/videos/soy-camara/soy-camara-programa-del-cccb-mal-archivo/1188718/>>

“ Soy cámara, el programa del CCCB - *Now. Encuentros en el presente continuo*”, RTVE emitido el 13/01/2012. Documento en línea. [Consultado el 20/04/2012] < <http://www.rtve.es/alacarta/videos/soy-camara/sala-soy-camara-20120113-1900-169/1293987/>>

Universitat Oberta de Catalunya. “Laura Baigorri. Entrevista”. (documento en línea). *Youtube*. *Youtube, LLC*. 2010. [consultado el 22/05/2012] < <http://www.youtube.com/user/UOC/videos?query=laura+-baigorri.+entrevista>>

6. Apéndice

Incluimos en este último apartado imágenes de la obra producida en el marco de este proyecto pertenecientes a las series *Espectral* y *El libro de lo negro*.



L.S. (de la serie *Espectral*), 2012
Carboncillo sobre papel
51x70 cm



A.C. (de la serie *Espectral*), 2012
Carboncillo sobre papel
51x70 cm



Autorretrato (de la serie *Espectral*), 2012
Carboncillo sobre papel
51x70 cm



A. P. (de la serie *Espectral*), 2012
Carboncillo sobre papel
74 x 102 cm



M. V. (de la serie *Espectral*), 2012
Carboncillo sobre papel
74 x 102 cm



A. M. (de la serie *Espectral*), 2012
Carboncillo sobre papel
74 x 102 cm



A. P. II (de la serie *Espectral*), 2012
Carboncillo sobre papel
74 x 102 cm



M. S. (de la serie *Espectral*), 2012
Carboncillo sobre papel
74 x 102 cm



B. (de la serie *El libro de lo negro*), 2012
Carboncillo sobre papel
51x70 cm



S/T (de la serie *El libro de lo negro*), 2012
Carboncillo sobre papel
51x70 cm



El paso de Borgo. (de la serie *El libro de lo negro*), 2012
Carboncillo sobre papel
51x70 cm



Black Krshna. (de la serie *El libro de lo negro*), 2012
Carboncillo sobre papel
51x70 cm

Álvaro Pérez Arias 2012