

LA FORMA DE LAS EMOCIONES: MORFOLOGÍA DEL GESTO IMPROVISADO

MANUEL JULIAN ATENCIA ALVIZ

Monografía de grado para optar al título de Maestro en Artes Visuales

Asesora

BEATRIZ ELENA ACOSTA RÍOS

Magíster en Estética

INSTITUTO TECNOLÓGICO METROPOLITANO

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

MEDELLÍN

2020

LA FORMA DE LAS EMOCIONES: MORFOLOGÍA DEL GESTO IMPROVISADO

MANUEL JULIAN ATENCIA ALVIZ

Monografía de grado para optar al título de Maestro en Artes Visuales

INSTITUTO TECNOLÓGICO METROPOLITANO

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

MEDELLÍN

2020

Tabla de contenido

Resumen	5
Introducción.....	6
Planteamiento del problema	9
Justificación	10
Objetivos.....	11
Objetivo general.....	11
Objetivos específicos	11
1. Marco teórico.....	12
1.1 El Dibujo Gestual.....	12
1.1.1 El Dibujo Gestual y el Dibujo Expresionista	14
1.1.2 El Dibujo Gestual y las tendencias de la Nueva Figuración	17
1.1.2.1 Expresionismo Abstracto.....	18
1.1.2.2 Informalismo	19
1.1.2.3 Neofiguración	20
1.1.2.4 Neoexpresionismo	22
1.1.2.5 Transvanguardia	24
1.1.2.6 Figuración Libre	25
2. Metodología.....	28
3. Gesto	30
3.1 ¿Qué es un gesto?	30
3.1.1 Origen del gesto	33
3.1.2 Tipos de gestos	36
3.1.2.1 El gesto de dibujar	38
3.1.2.2 El gesto de la línea.....	44
3.1.2.3 El gesto de la mancha	46
3.1.2.4 El gesto de improvisar	48
3.1.3 Las recurrencias en el gesto improvisado	50
3.1.4 La estética del gesto improvisado	52
3.1.5 El gesto del dibujo improvisado.....	53
4. Entre las emociones y las sensaciones.....	55
4.1 ¿Emociones o sensaciones?	55
4.2 El arte y la expresión de las sensaciones	59
4.2.1 El devenir y las sensaciones	62
4.2.2 El cuerpo y las sensaciones	63
4.2.3 El artista y las sensaciones	64
4.2.4 El espectador y las sensaciones.....	68

5. Dibujo	71
5.1 Dibujo Gestual y el <i>Outsider Art</i>	71
5.1.1 <i>Art Brut</i>	74
5.1.2 Arte Punk	76
5.1.3 <i>New Wave</i>	77
5.1.4 Grafiti	78
5.2 El Dibujo Gestual y el Dibujo Expandido	82
5.3 El Dibujo Expandido	83
5.3.1 El Dibujo Expandido en el Arte Moderno	86
5.3.2 El Dibujo Expandido en el Arte Posmoderno	90
5.4 Del Dibujo Gestual hacia el Dibujo Expandido	92
5.5 Componente de creación	96
6. Conclusiones	99
Bibliografía	101
Cibergrafía	103

Resumen

A partir de la indagación teórica de conceptos vinculados al dibujo gestual, tales como el gesto, la sensación y el dibujo como tal, se busca encontrar el vínculo intrínseco entre estos, que confluyen en un dibujo caracterizado por la improvisación, la resistencia a la figuración mediante el gesto expresivo y automático del trazo o la pincelada. Adicionalmente, gracias a una revisión historiográfica desde los orígenes del Dibujo Gestual, se emprende una búsqueda de los caminos a lo largo de la historia del Arte Moderno y Posmoderno. Esta búsqueda termina hallando en la teorización de las características propias del dibujo, el camino para liberarse del plano bidimensional y migrar al plano tridimensional, el campo expandido y el espacio virtual.

Como consecuencia, el Dibujo Gestual logra actualizarse, conservando su estética y su origen en el gesto improvisado, ahora en medios, soportes y materiales en el contexto del Arte Contemporáneo.

Palabras claves: Gesto, Sensación, Dibujo Gestual, Dibujo Expresionista, Campo Expandido, Dibujo Expandido.

Introducción

Al final de este proceso de formación profesional como Maestro en Artes Visuales, surge la necesidad de encontrar los orígenes del impulso creativo de una obra desarrollada a partir de poco antes de iniciar el proceso académico con miras a la profesionalización como artista. Con el fin reflexionar sobre el desarrollo del proceso como artista, se plantea una mirada a los referentes teóricos y plásticos. Para hacerlo, se precisa de una mirada a la historia del arte de finales de la primera mitad del siglo XX; buscando los orígenes del Dibujo Gestual y posteriormente al Dibujo Expandido como medio de expresión en las Artes Visuales en el contexto del Arte Contemporáneo.

En esta revisión, se toma como punto de partida el Dibujo Expresionista y su relación con el movimiento expresionista en la pintura. De allí la búsqueda avanza en paralelo con la pintura en una mirada historiográfica que comprende las escuelas de la Nueva Figuración, el Expresionismo Abstracto, la Transvanguardia, la Figuración Libre, el *Art Brut* y el *Outsider Art*, que a su vez comprende el Arte Punk, *New Wave* y el Grafiti.

Posteriormente, se da un enfoque en tres aspectos esenciales característicos en la obra: El gesto, las sensaciones y el dibujo. Se realiza un estudio de estos aspectos por separado desde diferentes perspectivas y métodos, antes de buscar su vínculo conceptual en el discurso estético de la obra. Estos vínculos concluyen en la posibilidad de migrar el Dibujo Gestual improvisado a un campo expandido donde las características tales como la línea, el punto o la mancha, se apliquen desde su definición conceptual en un Dibujo Expandido como producto del proyecto de investigación – creación.

Mediante el análisis del concepto de gesto, se busca encontrar su relación con el Dibujo Gestual improvisado, desde el punto de vista fenomenológico, comprendiendo el asunto corpóreo y las implicaciones motoras del gesto.

Adicionalmente, a través de la profundización del concepto de sensaciones, desde los procesos de percepción, como también desde los procesos de creación, se indaga sobre las implicaciones de las sensaciones en las Artes Visuales desde las perspectivas de artista y espectador. En consecuencia, a partir de la revisión historiográfica y conceptual del gesto, las sensaciones y el dibujo; se exploran las posibilidades del Dibujo Gestual improvisado en el campo expandido, como recurso para avanzar en un proceso artístico marcado por el dibujo bidimensional.

El desarrollo del contenido se da en tres fases, en una primera fase, se revisa el gesto como expresión humana, su origen y sus formas. Esto para comprender el origen del Dibujo Gestual improvisado desde sus dinámicas corpóreas y motoras. La definición de gesto como una acción con intención, permite encontrar el gesto en el contexto de las artes en el gesto de crear, de pintar o dibujar, relacionados entre sí por una concatenación de intenciones que tienen como fin una creación artística.

En la segunda fase, el estudio de las sensaciones desde distintas perspectivas busca encontrar la relación de estas con las Artes Visuales, desde los procesos de creación por parte del artista y los procesos de percepción por parte del público. Distintas perspectivas basadas en varias hipótesis planteadas por Guilles Deleuze, son revisadas y analizadas para encontrar vínculos conceptuales que permitan interpretar la dinámica de las sensaciones en torno a las Artes Visuales.

En la tercera fase, se realiza una revisión del dibujo gestual en el Arte Moderno y Posmoderno, sus características esenciales, analizadas desde su eje conceptual, a partir de varios autores que, en distintos contextos, exploran las posibilidades del Dibujo Gestual en el plano bidimensional, tridimensional, el campo expandido y el espacio virtual. Gracias a la conceptualización de los atributos del dibujo, se hace posible la exploración y la aplicación de estas características y el Dibujo Gestual como tal, en diferentes medios, materiales y soportes presentes en el contexto del Arte Contemporáneo.

Finalmente, como conclusión, el proceso artístico se condensa y se proyecta en la creación de una obra en la que resuenan los conceptos estudiados a lo largo de la investigación.

Planteamiento del problema

Como consecuencia del proceso como artista y el desarrollo de un estilo en el Dibujo Gestual a través de la improvisación, en el contexto actual, cuando la conceptualización de la obra llega a ser tan importante como parte consustancial de la obra; surge un interés por indagar sobre los orígenes más remotos del gesto improvisado en las Artes Visuales, tanto desde el análisis del gesto mismo en su dimensión fisiológica y estrictamente humana, como desde una revisión de la historia del arte con el fin de encontrar la ruta de la configuración del gesto improvisado, a partir de la evidencia de su presencia en el dibujo y la pintura, marcando un punto de partida desde los orígenes del Expresionismo hasta el arte actual.

Por otro lado, con la intención de migrar del dibujo bidimensional a otros medios, al revisar las relaciones del objeto con el espacio, se encuentra la posibilidad del espacio expandido como un terreno poco explorado por el Dibujo Gestual. Con lo anterior, se busca nutrir conceptualmente el trabajo desarrollado en el Dibujo Gestual en el plano bidimensional, con el propósito de sustentar su presencia en el plano expandido.

Justificación

En principio, la necesidad de abordar el trabajo artístico en el desarrollo del programa académico, con fines de ahondar en conceptos involucrados con el mismo, resulta ser un motivo esencial para emprender la investigación sobre el Dibujo Gestual, los procesos de percepción y el recorrido del Dibujo Gestual en la historia del arte.

Para entender el dibujo desde el gesto, se parte de la idea de que “los gestos son movimientos del cuerpo que expresan una intención” (Flusser, 1994, p.8). Allí, la intención del dibujo marca la pauta del gesto de crear y del dibujo respectivamente. Estos gestos como medio de expresión (entendiendo expresión, como acción de expulsar las fuerzas internas), son estímulos para cuerpos receptores en el exterior. En este punto Deleuze (1984), liga el arte a las sensaciones. Al mismo tiempo, aborda estas sensaciones desde varias perspectivas con el fin de explicar su incidencia en las artes tanto desde el lado del artista, como del lado del espectador, comprendiendo las dos caras de las sensaciones.

En segundo lugar, la revisión del dibujo en la historia del arte lleva a seguir el cauce del Dibujo Gestual hasta el arte actual, llevándolo de un plano bidimensional a las posibilidades en el plano tridimensional, el campo expandido y el espacio virtual. Estas posibilidades se encuentran fundamentadas en los conceptos de las características del dibujo, estudiadas por Deleuze (Figura), Kandinsky (línea y plano), Krauss (campo expandido) y Butler (espacio digital).

Como consecuencia, el análisis sobre el Dibujo Gestual y la conceptualización del Dibujo Expandido llevan a la experimentación con una obra de trayectoria gestual en la bidimensionalidad, ahora en un espacio nuevo en el campo expandido, de este modo aportando una perspectiva propia del Dibujo Gestual en el campo expandido para la actualidad.

Objetivos

Objetivo general

Revisar el dibujo gestual y el dibujo expandido como medio de expresión de las emociones en las artes visuales contemporáneas.

Objetivos específicos

1. Analizar el concepto de gesto y su despliegue en el dibujo improvisado
2. Profundizar en el concepto de emociones en el marco de la expresión artística
3. Estudiar las posibilidades del dibujo expandido como alternativa al dibujo bidimensional

1. Marco teórico

1.1 El dibujo gestual

El dibujo se cuenta como uno de los primeros gestos dentro de los medios para la comunicación en los humanos. Según la RAE, el concepto del dibujo se encuentra vinculado al contorno (o delineado), a la figura y al objeto. Siguiendo esta lógica, se puede entender el dibujo como la acción de representar los objetos mediante la mimesis de su figura. Es decir, la acción de delinear el contorno de la forma de un objeto.

Sin embargo, el dibujo puede ser algo más, cuando este no responde al objetivo de la representación sino a una necesidad de expresar la fuerza del impulso, a la acción de dibujar. Según Estrada (1985), “el dibujo extrae de las formas eso que nos atrae y por medio de la línea establece un contorno que delinea el alma que está ahí contenida” (p. 95). Desde dicha posición, el dibujo puede contener la esencia del objeto a través del contorno de su figura. Igualmente, la figura es réplica de la fuerza que emana del objeto, esta fuerza es ceñida a él mediante el contorno que lo contiene. Al conceptualizarlo, se puede entender el objeto como el contenido en el dibujo.

Ahora, resulta inevitable reconocer el vínculo del dibujo con la pintura, puesto que ambos gestos comparten su origen en el impulso. No obstante, a partir del renacimiento sucede algo particular y es que artistas como Alberto Durero, Leonardo Da Vinci y posteriormente en el Barroco Rembrandt, el dibujo comenzó a tener autonomía con respecto a la pintura, desde el desarrollo de técnicas como el grabado y usos como la ilustración, ya no en textos religiosos como en la Edad Media, sino en textos literarios o científicos. En este punto, “el dibujo constituye un ámbito perfectamente diferenciado de la pintura (...) erigido como fin mismo en sí

mismo, al principio caracterizado por la preocupación de ser completo, pero luego cada vez más libre” (Estrada, 1985, p. 95). La evidencia de la importancia del dibujo en el renacimiento se encuentra en que sirvió de recurso para representar ideas gráficamente, como también diagramas y especialmente en el estudio de la anatomía. Gracias a Da Vinci, el dibujo se convierte en un recurso para la ciencia, tanto en las ciencias naturales como en las ciencias exactas. En el primer caso, no solo en la representación de la anatomía del cuerpo humano o animal, sino también en la ilustración de la flora en la botánica (cabe destacar posteriormente el trabajo de José Celestino Mutis, desde finales del siglo XVIII en América). En el segundo caso, en la ingeniería y la arquitectura principalmente, siendo un recurso esencial en la revolución industrial a finales del siglo XVIII. El dibujo entonces se convierte en una disciplina que no es exclusiva del campo artístico y esa autonomía se soporta en su utilidad imprescindible en otros campos como los ya mencionados.

Por otro lado, el dibujo en el arte no quedó estático y fue evolucionando gracias o en consecuencia de los desarrollos tecnológicos. Como se ha dicho anteriormente, la relación del dibujo con la pintura, al ser tan cercana, influyó también en que los avances de la pintura se vieran reflejados también en el dibujo. Tal como sucede con la invención de la fotografía en la primera mitad del siglo XIX; el impacto en la representación pictórica trajo como consecuencia el Impresionismo y el Expresionismo. La descomposición de la forma a través de las pinceladas y el protagonismo de la luz y el color al ser traducido en el dibujo dio como resultado el Dibujo Expresionista, característico por los trazos ligeros, como también los colores vibrantes y expresivos. En este dibujo cabe resaltar que si bien en la escuela del Expresionismo alemán, la pintura tuvo más protagonismo, varios de sus principales artistas, como Ernst Ludwig Kirchner y Otto Mueller, tuvieron una fuerte influencia del dibujo por su formación como dibujantes o

ilustradores. Adicionalmente, en el Expresionismo austríaco, Egon Schiele y Alfred Kubin son conocidos mayormente por sus dibujos y acuarelas.

Ahora, desde la definición de lo gestual como “aquello que lleva implícita la espontaneidad (...) el carácter gestual de una obra de arte es producto del dominio motor y del impulso creativo del artista” (Estrada, 1985, p. 131). El Dibujo Gestual se puede entender como un dibujo en el que la fuerza motora que controla el impulso se encuentra sobre cualquier intención representativa que tenga esta. El Dibujo Gestual, se convierte en una batalla entre la fuerza brutal del gesto del dibujo y la intención racional de la representación, como consecuencia, un dibujo a mitad de camino, entre una figuración deformada y una expresión figurada. Por esto, el Dibujo Expresionista y el Dibujo Gestual no complacen del todo a los defensores del arte figurativo, ni tampoco a los defensores del Arte abstracto. Se trata un dibujo que se rige bajo sus propias reglas, lo que Alois Riegl define como “voluntad del arte” o *Kunstwollen*. Por lo anterior, no es difícil comprender que el Dibujo Gestual sea vinculado con los artistas empíricos y naturalmente con el *Outsider Art*, el cual se ahondará más adelante. No sin antes hacer una revisión historiográfica de la evolución del dibujo en paralelo a la pintura de corriente expresionista a lo largo del siglo XX.

1.1.1 El Dibujo Gestual y el Dibujo Expresionista

El Dibujo Gestual puede encontrar su origen en el Dibujo Expresionista en la medida en que ambos, por un lado, obedecen al impulso del gesto del crear improvisado donde no hay diferencia entre el dibujo y el boceto. Por otro lado, no pretenden la figuración como primera intención (si se diera, respondería más a la implicación fenomenológica del gesto del dibujo improvisado). Adicionalmente, tanto el Dibujo Gestual, como el Dibujo Expresionista al estar

involucrados con la expresión del gesto improvisado, dejan salir también las emociones y sensaciones del artista mediante el dibujo.



Figura 1. *Resting Head*, 1912. Dibujo Expresionista de Ernst Ludwig Kirchner. Copyright: © Galerie St. Etienne. Se utiliza sin intención de infringir los derechos de autor. Recuperado de: <https://galleryintell.com/eric-fischl-art-drawing-galerie-st-etienne/ernst-ludwig-kirchner-resting-head-1912-pen-and-ink-on-thin-cream-wove-paper>

Según Estrada (1985) cuando se habla expresión, “es la cualidad que tiene o que se le da al arte, para conferirle emoción y para que trascienda a la presencia formal de la obra (...) se logra por la distorsión y la exageración cuando se trata de la forma. Por la intensidad y la extensión cuando se trata del color y de la textura” (p. 118). Es decir, la expresión en el arte es la intensidad del gesto, dada desde características como la forma, el color, la textura y la fricción que se da entre estas a través de los niveles que tengan cada una en el gesto dibujado. De acuerdo con esto, la presencia del dramatismo de la figura denota el grado de expresión en el dibujo.

Como fuente del Dibujo Expresionista, se encuentra el Expresionismo como movimiento artístico y literario que aparece a comienzos del siglo XX y que se verá reflejado en la pintura, la arquitectura, la música, la danza, el cine y la fotografía. En la pintura, es un movimiento que “da primacía al asunto para poner de presente el contenido pasional y humano. Busca las emociones y renuncia a la imitación fiel de la naturaleza. Es subjetivista más que objetivista. Niega la primacía del objeto. Más que un estilo pictórico o escultórico es una concepción de la vida, una

manera de mirar el mundo desde adentro, de decir que las cosas no gustan como son” (Estrada, 1985, p. 118). Por este motivo de negación a una realidad externa y la tendencia al intimismo como perspectiva de la vida, se facilitó la incursión del Expresionismo no solo en la pintura sino en la literatura, el dibujo, el teatro, la danza, etc. Esto, sin imaginar la influencia que el Expresionismo tendría posteriormente, como antecedente de diferentes corrientes del arte a lo largo del siglo XX, incluso en la sociedad y las culturas urbanas de la segunda mitad de siglo.

Es importante señalar que el Expresionismo se da en un contexto histórico especial y como consecuencia de una situación tensa de crisis social, ya que este sucede en el periodo entre guerras. “El Expresionismo se acentúa en las épocas de crisis económicas, políticas y religiosas. Representa el rechazo del mundo. Sus temas preferidos son la miseria, el abandono, el subdesarrollo. Es como grito de protesta y tiene mucho de romanticismo. El Expresionismo exagera, deforma, estiliza la realidad” (Estrada, 1985, p. 118). Entendiendo este movimiento como una posición frente a la realidad, que además defiende el pensamiento de libertad individual; se pueden encontrar allí respuestas en cuando a las razones que lo motivan, tales como la inconformidad y el sentimiento de rechazo tanto a la realidad, como a la represión. Aunque el Expresionismo se pueda percibir como un movimiento que busque ser factor de cambio, este no tiene una intención clara de cambiar la realidad, sino más de expresar la posición frente a ella. El impacto se da directamente en la percepción de la realidad en la sociedad y la acción de cambio queda relegada a la sociedad sensibilizada por el grito de protesta asumido por el Expresionismo.

Teniendo en cuenta que el Expresionismo se da como un modo de exponer las emociones y las sensaciones que la realidad produce en la sensibilidad del artista, se puede ver como un movimiento de reacción más que de acción o respuesta concreta.

1.1.2 El dibujo gestual y las tendencias de la Nueva Figuración

El Dibujo Gestual, al estar vinculado con las alternativas de la figuración, por sus intenciones poco realistas en cuanto a la representación, se encuentra en un proceso de evolución paralelo al surgimiento de tendencias pictóricas del siglo XX que se alejaron de la representación y se centraron en la exploración matérica o expresiva de la pintura como razón de ser y fin del acto creativo.

Aunque el impresionismo, a finales del siglo XIX puede considerarse el inicio de la pintura moderna proyectando distintos niveles de abstracción, el Expresionismo es el comienzo de varias tendencias que se alejaron del realismo desde la distorsión o la deformación de la imagen realista. La reconfiguración del concepto y la percepción de la imagen tanto en el periodo entre y post guerras se vio reflejado en su impacto en la pintura con el Expresionismo alemán y el Expresionismo austriaco. Las ideas del Expresionismo han aparecido continuamente en la historia del arte desde el siglo XX, en algunos periodos más presentes que en otros, pero siempre respondiendo a periodos de guerras o de crisis. Esta característica del Expresionismo ha sido motivo de estudio de historiadores e investigadores desde los estudios iconológicos o la estética desde entonces.

Para comprender la evolución del Dibujo Gestual o expresionista, es necesario revisar su desarrollo en paralelo desde la pintura Expresionista y las escuelas de la Neofiguración, hasta el Dibujo Gestual en la contemporaneidad.

1.1.2.1 Expresionismo Abstracto

Para continuar este proceso, es preciso mencionar que después de la Segunda Guerra Mundial aparece en la escena norteamericana, el Expresionismo Abstracto. Primero como el *Action Painting* o Pintura Gestual, abriendo campo a varios estilos dentro de una pintura matérica e informalista que era presentada de manera recurrente en cuadros de gran formato, con colores primarios en su mayoría, aunque posteriormente se evidenciara una economía del color en pinturas monocromáticas y bicromáticas en varias tonalidades de los mismos colores (esta tendencia sería precedente del posterior Minimalismo).



Figura 2. El pintor Franz Kline hablando con una prsona no identificada en su estudio, 1958-02. Copyright: © Time Inc. Photo collection. Se utiliza sin intención de infringir los derechos de autor. Recuperado de: <https://artsandculture.google.com/asset/AgFRBgeLy5-jOA>

Si bien no hubo un maestro o una escuela como tal, el Expresionismo Abstracto tuvo defensores acérrimos como Clement Greenberg y Harold Rosenberg quienes fueron sus principales teóricos y críticos. De alguna manera, el Expresionismo Abstracto “unió a artistas que propugnaban por una pintura abstracta de expresión dinámica y de libre composición. En algunos aspectos podría considerarse como la etapa final del Expresionismo figurativo, cuando

ya renuncia a lo objetivo” (Estrada, 1985, p. 120). Esto facilitó la formación de un colectivo de artistas que compartían el uso de técnicas pictóricas similares y que fueron denominados *La Escuela de Nueva York*.

En este movimiento la pintura se acerca a Dibujo Gestual desde nuevas técnicas, como el *Action Painting*, el *Dripping* y el *Color Field*; cada una con sus propios niveles de abstracción. En el Expresionismo Abstracto, la pintura se usa como la tinta y el pincel como la pluma en el dibujo. En artistas como Franz Kline y Robert Motherwell, se puede evidenciar el uso de la mancha en la pintura tal como funcionaría en el Dibujo Gestual; donde la característica del negro sobre blanco, propia del dibujo con tinta, es una referencia clara del Dibujo Gestual en el Expresionismo Abstracto norteamericano.

1.1.2.2 Informalismo

Mientras el Expresionismo Abstracto sucedía en Norteamérica, en Europa, bajo los mismos ideales de materialidad pictórica, surgía el Informalismo en Francia, España e Italia principalmente. El Informalismo, “parte de la base de que la materia, que antes era medio plástico puede ser un fin. La materia misma es el cuadro. Es un nuevo realismo, el realismo de la materia. El arte informal juega en extensión, con la mancha; en profundidad y el relieve, con la textura; y en el espacio, con los vacíos de la materia”. (Estrada, 1985, p. 142). El uso de las texturas en la pintura se convierte en su sello y su diferencia con el Expresionismo Abstracto americano; el cual se enfocaba más en técnicas de la aplicación de la pintura y el color, que por el contraste de las texturas en el cuadro. Es característico el imprevisto de los materiales que se mezclan en el cuadro con el color de la pintura, dejando notar nuevas texturas inusuales en la pintura tradicional.

Dentro del Informalismo se pueden agrupar distintas corrientes del Arte abstracto no figurativo, al cual el crítico francés Michel Tapié define como Art Outre, en el libro que publica con el mismo nombre en 1952. En este grupo se encuentran la Abstracción lírica, la pintura matérica, la pintura de la Nueva Escuela de París, el Tachismo y el Espacialismo.

El dibujo gestual en el informalismo encuentra su conexión en la abstracción lírica, donde el gesto de la pincelada se asemeja a las líneas y manchas del dibujo gestual. Aunque el dibujo expresionista hiciera un mayor uso de las líneas que de las manchas, al reconocer la mancha como gesto, la combinación de ambas se convierten sus características propias a modo de juego de dualidad entre la línea como dureza punzante y la mancha como fricción abrasiva sobre la superficie.

1.1.2.3 Neofiguración

Después del Informalismo en Europa, se dio una mirada de vuelta a la figuración, desde luego, gradualmente y con la intención de actualizar la configuración de la forma. Se da entonces, la Neofiguración. Allí los artistas “buscaban recuperar en sus obras algunos elementos figurativos (sin retornar a las leyes de la perspectiva ni al naturalismo). (...) Posteriormente, el término se ha usado genéricamente para cualquier tipo de recuperación figurativa del decenio de 1960”. (Estrada, 1985, p. 172). Si bien esta tendencia se presentó posterior al Informalismo en Francia, Italia y España; también tuvo eco en América, esta vez en México, Argentina y Venezuela.

Dentro de la Neofiguración se pueden identificar tres corrientes: la Figuración abstracta, la Figuración grotesco-primitiva y la Figuración connotativa. En la Figuración Abstracta se pueden encontrar artistas del Expresionismo Abstracto, que también en algún periodo de su obra mostraban una figuración con un gesto expresivo que marcaba distancia con la representación

realista de los objetos y solo dejaba insinuar sus figuras distorsionadas. Entre los principales artistas se pueden mencionar, Willem de Kooning, Franz Kline, Wols, Asger Jorn, Luisa Richter o Antonio Saura.



Figura 3. *Woman II. Woman II, 1952. Óleo sobre lienzo. De Willem de Kooning. MoMA. Copyright: © Fine Art Images/SuperStock. Se utiliza sin intención de infringir los derechos de autor. Recuperado de: <https://www.britannica.com/art/abstract-art>*

En la Figuración Grotresco-Primitiva los artistas buscaban la liberación del arte geométrico y cualquier rigidez de las formas, dando libertad de creación de formas libres y espontáneas dictadas por el automatismo de un impulso psíquico reflejado en el gesto y las formas primitivas traídas a un contexto modernista. Aquí se debe mencionar al grupo CoBra (fundado por Asger Jorn y Christian Dotremont y conformado por artistas de las ciudades: Copenhague, Bruselas y Amsterdam, las cuales conforman el nombre del grupo) y el pintor y escultor francés, Jean Dubuffet (promotor del *Art Brut*).

Por otro lado, la Figuración Connotativa. Donde los artistas proponen una actitud incisiva y distorsiva frente a la realidad, tomando acción desde una estética que descompone y deforma la figuración tradicional, con la intención simbólica de mostrar la fuerza superior del arte sobre la

realidad. En esta tendencia se debe mencionar a Francis Bacon y el grupo El Paso (conformado por el pintor Manolo Millares, el escultor Pablo Serrano y otros pintores españoles que se adjudicaron al grupo).

La influencia del Neofiguración en el Dibujo Gestual, se puede encontrar especialmente en la resistencia a la figuración, la gestualidad de la pincelada y la distorsión abrupta de la figura que mostrara algún nivel de realismo, de modo que se ve como una figuración interrumpida o deformada a través de la intervención del gesto expresivo y dramático.

1.1.2.4 Neoexpresionismo

A finales de los sesentas y comienzo de los setentas, el Expresionismo reaparece en Alemania, actualizado como Neoexpresionismo o *Bad Painting*. Esta tendencia, según Estrada se manifiesta con una pincelada vigorosa que comunica emociones y vivencias del artista generalmente en gran formato. Son también característicos los colores vibrantes y dramáticos, al igual que la deformación, desfiguración y ‘abocetamiento’ de las figuras acercándose aún más al dibujo con pincel, ya sea con líneas o con manchas sobre la superficie.



Figura 4. *Untitled*, 1981. Acrílico y técnica mixta sobre lienzo. De Jean-Michel Basquiat. The Broad Contemporary Museum, Los Angeles. Copyright: © 2012 Jean-Michel Basquiat / Artists Rights Society (ARS). Se utiliza sin intención de infringir los derechos de autor. Recuperado de: <https://www.artsy.net/artwork/jean-michel-basquiat-untitled>

El Neoexpresionismo fue popularizado en Europa por Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Pedro Sandoval y Markus Lüpertz. Además de varios grupos, como Heftige Malerei o Pintura violenta (con Rainer Fetting, Helmut Middendorf, Bernd Koberling y Salomé, el seudónimo de Wolfgang Cihlarz) y Mülheimer Freiheit o Libertad de Mülheim (Hans Peter Adamski, Peter Bömmels, Walter Dahn y Jiří Georg Dokoupil). En Norteamérica fueron representativos Jean-Michel Basquiat y Keith Haring (quienes, junto a Andy Warhol, impulsarían el Grafiti en Estados Unidos en la década de 1980).

Sobre el Neoexpresionismo, Estrada (1985) menciona de manera despectiva que, “más que un estilo o movimiento artístico, es un acuerdo de galerías y críticos para exaltar la mala pintura hecha por jóvenes, en los años 1978 y 1980” (p. 60). Sin embargo, no hay evidencia verificada sobre la intención conspirativa o de boicot institucional para legitimar el Neoexpresionismo como movimiento artístico. Al contrario, con el tiempo, artistas como Basquiat, han tenido gran relevancia en la actualidad al lograr introducir la contracultura y el Grafiti en las galerías y museos. Siendo referente no solo en las artes plásticas, sino también en el cine, la música, la moda, etc.

En este movimiento, la rapidez de la pincelada hábil, al mismo tiempo rústica y gestual, hace referencia a la expresividad del Dibujo Gestual del Expresionismo alemán y los comienzos de la pintura expresionista con colores vibrantes, combinados con una gestualidad automática propia de la improvisación.

1.1.2.5 Transvanguardia

Posteriormente en la década de 1980, en Italia emerge la Transvanguardia en respuesta al Arte Povera y el Arte conceptual. El concepto de Transvanguardia lo acuña el crítico italiano Achille Bonito Oliva, para agrupar varios pintores italianos, en la versión italiana del Neoexpresionismo.

La Transvanguardia, en un intento de retornar al lenguaje pictórico, trae de vuelta la pintura, el color y el arte figurativo. Esta vez en un arte ecléctico en el que convergen distintos estilos con una misma premisa: volver a la figuración, sin tener en cuenta los estilos referenciales que varían desde el clasicismo, el fauvismo y el arte naif. Por esto, una característica inherente de los artistas de la Transvanguardia, es el nomadismo estilístico que les permitió transitar entre un estilo y otro a modo de exploración de la figuración. En cuanto a la temática fue recurrente la mitología griega, la pintura de género y los bodegones. Dentro de los artistas más relevantes se pueden mencionar Sandro Chia, Horacio de Sosa Cordero, Enzo Cucchi, Nicola De María, Francesco Clemente y Mimmo Paladino.

En la Transvanguardia, si bien se marca un retorno a la figuración, la exploración de estilos y la combinación de estos en la pintura, crea ligeras deformaciones y un nivel de abstracción que se podría percibir como la expresividad de la figura resistiéndose al intento de realismo, ya fuera desde la figura o desde el color, puesto que los colores vibrantes fueron usuales y estos aportaban la percepción de una imagen discordante que no pertenecía a la realidad. Así, la expresividad del color hace referencia al Expresionismo y su vínculo con el Dibujo Gestual, desde las variaciones del color y el eclecticismo estilístico que aporta la referencia a la distorsión, propia del Dibujo Gestual.

1.1.2.6 Figuración Libre

Esta tendencia de la Neofiguración surge en Francia a finales de la década de los setentas, siendo la versión francesa del Neoexpresionismo europeo y americano, al igual que la Transvanguardia italiana. Sin embargo, el término como tal fue acuñado por Ben Vautier, un artista Fluxus italiano.

Los artistas de la Figuración Libre defienden, la espontaneidad y la libertad de expresión en general. Tomaron como referencia el rock, la cultura pop, los dibujos animados, el cómic, la publicidad y el cine. Por lo anterior, la Figuración Libre se diferencia del Dibujo Expresionista en cuanto al nivel de abstracción y la cercanía en estilo a la estética del comic y el arte pop, conservando la variedad cromática, aunque en algunos artistas fue característico el blanco y negro. Sus artistas más representativos son Remi Blanchard, Robert Combas, Hervé Di Rosa y François Boisrond.

La Figuración Libre y su influencia de los dibujos animados, el cómic y la caricatura junto a la intención de no cumplir con las reglas de la figuración, no hacen más que acercarla al Dibujo Gestual y la libertad de interpretar una propia perspectiva de la realidad a partir de tomarse licencia para deformar la figura a conciencia y al nivel de expresión, exageración o abstracción deseado por el artista. Al mismo tiempo, La Figuración Libre tiene la misma característica del Dibujo Gestual de formar con la práctica un estilo propio del artista a través del ejercicio continuo del gesto creativo.

Desde la segunda mitad del siglo XX, el Dibujo Gestual ha incursionado en las disciplinas que han ido surgiendo desde entonces, apoyándose del estilo particular de cada artista. Gracias a la conceptualización de las características del dibujo y la pintura, desarrolladas por Wassily Kandinsky, Alois Riegl, Clement Greenberg, Michel Tapié, como los estudios sobre

la percepción del arte y el diseño de las escuelas de la Gestalt, De Stijl y la Bauhaus, fueron un gran avance para la proyección del Dibujo Gestual al plano tridimensional. Estos procesos de exploración se acentúan en la materialidad del campo bidimensional en la segunda mitad del siglo XX con el movimiento Neodadaísta, la escultura y la arquitectura moderna. Se pueden mencionar los artistas del *assemblage* o ensamblaje como Georges Braque, Jean Dubuffet, Marcel Duchamp, Pablo Picasso, Kurt Schwitters, Man Ray, Joseph Cornell y Robert Rauschenberg. Quienes tuvieron participación en la exposición *The Art of Assemblage*, del MoMA de Nueva York en 1961, curada por William Seitz. Adicionalmente, los artistas del arte Madí y el arte cinético, al igual que los artistas colombianos Omar Rayo y Edgar Negret, que combinaron características del dibujo con la pintura, la escultura y el arte objetual y son referentes de los inicios del Dibujo Expandido en el Arte Moderno latinoamericano.

En la contemporaneidad, estudios de teóricos como Ellen Lupton en *Intuición, acción, creación* (2015), desde el diseño; en el arte, Rosalind Krauss en *Un arte nuevo: el dibujo en el espacio* (1996) y en *La escultura en el campo expandido* (1996), Fernando Castro y Robert Smithson en *El dibujo en el campo expandido* (2006), Jorge López Anaya con *El extravío de los límites* (2007); también los artículos *El dibujo contemporáneo* (2007), de Sol Astrid Giraldo y *El trazo virtual: dibujo sin fronteras en el entorno digital* (2019), de Ana García López en la Revista *Vis* de la Universidad de Brasilia. Al igual que el trabajo de grado *Noción de dibujo (dibujo expandido)*, de Moisés Londoño Bernal de la Universidad Nacional de Colombia en 2014, son referentes de los estudios del Dibujo Gestual y el Dibujo Expandido en la actualidad. Por otro lado, la obra de la arquitecta iraquí Zaha Hadid es un ejemplo de la incursión de la gestualidad en el plano tridimensional, llevando las líneas curvas a construcciones monumentales referentes de la arquitectura contemporánea. En el arte, las intervenciones del artista suizo Felice

Varini en los espacios arquitectónicos, las esculturas del artista norteamericano Ryan Roa y del artista británico Antony Gormley, además de las obras de los artistas colombianos Rodrigo Echeverri, Cesar del Valle y el colectivo Mangle, que son así mismo ejemplo de exploraciones con el dibujo en la escultura, la instalación y el Dibujo Expandido en la actualidad del arte nacional.

2. Metodología

El inicio de la investigación se marca a partir de varias entrevistas (estructuradas y no estructuradas) sobre los intereses como artista, las influencias y referentes tanto teóricos como plásticos de obra, con el fin de encontrar un enfoque claro y del mismo modo definir tanto un punto de partida, con unos objetivos concretos.

Adicionalmente, como metodología de investigación en este proyecto, se tomó una metodología cualitativa que permitiera hacer seguimiento a una estética en particular a través del método de estudio de caso, desde una perspectiva fenomenológica a lo largo de la historia del arte, con un enfoque especial en la pintura y el Dibujo Gestual y expresionista.

Este estudio de caso se divide en dos perspectivas, una inductiva y otra reflexiva. La perspectiva inductiva se aplica en el estudio del gesto (capítulo I) y el dibujo (capítulo III). En estos dos capítulos se realiza una revisión de bibliografía y arqueo de fuentes, con el fin de encontrar un enfoque historiográfico, con una narrativa que se contrasta con varias fuentes o autores. A través de este contraste se trata encontrar una posición crítica apoyada en la articulación discursiva con citas que apoyen la idea propuesta.

Por otro lado, la perspectiva reflexiva se aplica mayormente en el capítulo sobre las sensaciones (capítulo II). En este se parte de varias hipótesis de Deleuze presentadas en *Francis Bacon: lógica de la sensación* (1981), con el fin de encontrar distintas perspectivas de la sensación en el contexto de las artes y su relación con la percepción y las emociones tanto del lado del artista, como del espectador. En el último capítulo, sobre el dibujo (capítulo III), la investigación se proyecta a una investigación-acción, debido a la naturaleza de investigación-creación. Las bases históricas y conceptuales se vuelven aplicables a la práctica a través de la

experimentación a través de técnicas de improvisación.

Finalmente, la revisión del desarrollo de la propuesta artística en paralelo con la investigación historiográfica y conceptual arroja nuevos descubrimientos que ayudan a soportar la obra conceptual y estéticamente, cumpliendo con uno de los principales objetivos: teorizar la obra para lograr una solidez que permita defenderla en el contexto de Arte Contemporáneo. Como resultado de este ejercicio, el proyecto de creación de obra busca lograr concretarse desde el planteamiento hasta el desarrollo de la idea plástica como producto final de la investigación – creación en Artes Visuales.

3. Gesto

3.1 ¿Qué es un gesto?

Se vive rodeado a diario de gestos directa o indirectamente relacionados con la manera en que se lleva la cotidianidad. Alzar la mano para llamar al mesero, un guiño o señalar la muñeca para reclamar por impuntualidad. Un movimiento sutil o agresivo, una seña con un significado consensuado por la sociedad o entre personas; una seña con significado codificado o encriptado, según la naturaleza pública o privada del mensaje. Algunas veces, se atienden y se actúa siguiendo las indicaciones de ellos y otras veces simplemente se ignoran, volviéndose estos en gestos invisibles, pero no por ello dejan de ser gestos y dejan de existir allí, en todos lados, esperando ser vistos, interpretados y cumplir su razón de generar alguna reacción reveladora del mensaje.

Según Flusser (1994), aunque se suelen considerar los movimientos del cuerpo, no todos ellos son gestos, puesto que gestos son aquellos movimientos que constituyen una forma de expresión de una intención. Así, movimientos naturales del cuerpo como la contracción de las pupilas o los actos reflejos (relacionados con el sistema nervioso central), no son gestos; ya que son movimientos que responden a la naturaleza física del cuerpo y estos no expresan idea o intención alguna. El autor afirma que, “los gestos son movimientos del cuerpo que expresan una intención” (p.8). De este modo, los gestos son movimientos que contienen un código programado en el lenguaje corporal. Este programa es desarrollado desde lo social y cultural, en un contexto de necesidad de comunicar una idea conocida y codificada por medio de un sistema de consenso en el que sea conocida la intención y vinculada al gesto, el cual al realizarse puede generar una comunicación.

Con lo anterior, podemos afirmar que un sistema de signos puede constituir un lenguaje que haga posible la comunicación entre personas. “La idea de que los gestos constituyen un amplio sistema de comunicación que puede llamarse propiamente un ‘lenguaje’ fue formulada explícitamente y dotada de base teórica en el siglo XVII sobre todo (Knowlson, 1965). Según las retóricas científicas de entonces, la gesticulación se describía *expressis verbis*, como el ‘lenguaje universal’, un medio de comunicación innato en la naturaleza humana” (Barash, 1999, p. 10).



Figura 5. *Lengua de Signos* de Juan Pablo Bonet. Tomado de *El Real Colegio de Sordomudos de Madrid en la crisis del Antiguo Régimen* de Eduardo Montagut. Se utiliza sin intención de infringir los derechos de autor. Recuperado de: <https://www.lasnuevemusas.com/el-real-colegio-de-sordomudos-de-madrid-en-la-crisis-del-antiguo-régimen>.

Un ejemplo claro de la programación del gesto codificado como lenguaje es el lenguaje de señas, como una lengua natural de expresión y configuración gesto-espacial, instaurado por Juan de Pablo Bonet y luego perfeccionado por Charles-Michel de l'Épée, y que se mantiene vigente hasta hoy como el alfabeto manual español, el cual es base para el lenguaje de señas en Hispanoamérica.

Como es bien sabido, la lengua natural (lenguaje con signos gestuales y signos sonoros) es un precedente del lenguaje de señas actual, que también fue utilizado por las tribus de América del norte, debido a la diversidad de lenguas en el territorio y la necesidad de comunicarse entre los pueblos, los amerindios recurrían al lenguaje con señas y sonidos; así lograban relacionarse entre tribus para lograr acuerdos y realizar trueques entre sí, facilitando el relacionamiento y la convivencia pacífica. No en vano, en Europa en el siglo VII, “Giovanni Bonifacio, estudioso de la tradición retórica renacentista, lamentaba la variedad y diversidad de las lenguas habladas, causa de dificultades y continuos malentendidos (...) y planteaba la posibilidad de traducir lo que decimos en idiomas diferentes a uno solo natural y visible, a los gestos, pues los signos que compondrían el lenguaje de los gestos, si se adoptase universalmente, podrían echar abajo las barreras creadas en Babel” (Bonifacio, como se citó en Barash, 1999, p. 10).

Actualmente, aún se usan algunas señas en las tropas de diversos ejércitos en el mundo, como sistema de comunicación codificado, que funciona como un recurso de estrategia militar en operaciones de riesgo donde se hace necesario emitir el menor ruido posible. Así como también, en deportes como el fútbol es usual el lenguaje con señas para la comunicación entre los árbitros y los jugadores aun cuando estos no hablen un mismo idioma; se logra una comunicación asertiva en el contexto de las competencias deportivas.

Así bien, se puede afirmar que el gesto es el origen de las lenguas y “‘es la única habla natural del hombre’, y por tanto ‘puede ser llamada lengua y lenguaje general de la humana naturaleza, con el que los hombres de todas las regiones del mundo habitable se entienden fácilmente sin haber aprendido a primera vista’” (Sobre Bulwer, Hodson y Norman, como se citó en Barash, 1999, p. 10).

3.1.1 Origen del gesto

Al ser un movimiento corporal o instrumental desde la extensión del cuerpo que, además, implica la motricidad de este, el gesto tiene su origen en la historia del cuerpo, su desarrollo anatómico y su conocimiento a través de la exploración motriz de las extremidades, los músculos, las articulaciones y los órganos. Después de las primeras nueve semanas de gestación, cuando el feto comienza a desarrollar sus extremidades y a partir de la decimosegunda semana, cuando el feto empuña los dedos por primera vez, se desarrolla la capacidad de gesticular de acuerdo con la sensación de comodidad o incomodidad dentro de la matriz, permitiéndose movimientos que tarde o temprano comienzan a ser interpretados por la madre de acuerdo con la sensación que estos le producen. En consecuencia, lo orgánico del gesto puede interpretarse con su relación inherente con el cuerpo y sus posibilidades de transmisión a otros cuerpos desde ese nivel de corporalidad y esa capacidad de gesticular a través del movimiento de las extremidades, inicialmente. No obstante, Charlotte Wolff (como se citó en Barash, 1999) afirma, “el gesto es un lenguaje pre-verbal que empieza con el nacimiento” (p. 11). Lo que puede interpretarse como una manera de negar que exista alguna posibilidad de definir los movimientos del feto como gestos, hasta que este haya nacido y sea expuesto al lenguaje natural fuera de la matriz. Por el contrario, existen indicios de que un feto (a cierto tiempo de gestación) al ser expuesto a estimulación prenatal, puede reaccionar a ellos aun estando dentro de la matriz que, si bien no serían gestos codificados, pueden comprenderse como gestos sintomáticos, los cuales se mencionarán más adelante.



Figura 6. Feto de ocho a doce semanas de gestación. Existe contenido similar en varios sitios de Internet. Se utiliza sin intención infringir los derechos de autor. Recuperado de: <http://www.gatetomedicine.com/ug/blog/free-karnataka-mcq-11-march-2016/>

Sin embargo, la naturaleza del cuerpo humano o animal puede llevar el gesto a un terreno ambiguo y confuso en el que si bien, el humano tiene la capacidad de ser consciente de la intención del gesto, el animal gesticula desde su instinto. Con lo anterior, se podría cuestionar sobre si es posible la comunicación entre el gesto instintivo del animal y el gesto consciente del humano. Antes de intentar encontrar una respuesta, es necesario saber que “los rasgos esenciales de la gesticulación técnica propia del hombre están vinculados, evidentemente, a la prensión (...) las acciones de prensión interesan a toda una categoría de mamíferos, los cuales, desde los roedores a los carnívoros, ofrecen en grados variados, las mismas actitudes. En los diferentes niveles interviene la distinción entre las operaciones en las cuales la acción de la mano está combinada con la de la cara, y en particular con los labios y los dientes anteriores, y aquella donde la acción de la mano, bilateral o unilateral, se hace sin participación facial” (Gourhan, 1971, p. 234). No obstante, se pueden identificar otras situaciones en las que el animal

reacciona parecido al humano, como por ejemplo las situaciones de riesgo, amenaza, protección, vulnerabilidad o bienestar. Sabiendo esto, se puede encontrar una similitud entre los gestos que despliegan las reacciones tanto de animales, como de humanos frente a situaciones el miedo o la amenaza. Adicionalmente, se debe tener en cuenta que el humano y el mono son las principales especies que tienen la facultad técnica de realizar la acción de prender, debido a sus características manos bilaterales, anatómicas, la longitud de los dedos y sus articulaciones, además de sus brazos articulados. Por lo cual, si se piensa desde la perspectiva evolucionista, la evolución anatómica y el desarrollo de habilidades motrices pueden reconocerse como precedentes del desarrollo del cerebro humano y por ende de su gran capacidad técnica para el gesto de hacer, que se mencionará más adelante.

Por otro lado, sabiendo que en cuanto más domesticado es el animal, mayor interacción gestual tendrá con el humano y que, aunque no se desarrolle en concreto un complejo sistema codificado de lenguaje, puede llegar a haber un nivel de comprensión en dichas interacciones desde los hábitos, la memoria y la vinculación que se genere en relación con el gesto (signo gestual), el sonido (signo sonoro) y la intención humana de interpretar el gesto del animal. Si bien no se trata de una comunicación basada en un complejo sistema de signos que permita la decodificación de mensajes textuales; se puede identificar un sistema de gestos que permita inferir hacia una comunicación hipertextual en que la relación entre el gesto y la interpretación humana puede llegar a permitir una interacción asertiva. Por ejemplo, el gruñir de un perro (hablando del animal doméstico por excelencia) puede ser interpretado por el humano como un gesto defensivo del animal, al igual que el ladrido. Lo anterior no descarta una evolución cerebral del animal doméstico en el tiempo, que permita en la actualidad este nivel de comprensión de gestos. Incluso es un hecho que un animal domesticado puede llegar a recordar

gran cantidad de palabras que relacionará a la acción a la que haya sido vinculada a través de la repetición y con el tiempo se haya convertido en una conexión habitual.

3.1.2 Tipos de gestos

Ya sabiendo que los gestos humanos son considerados modos de expresión y por consecuencia, un recurso para la comunicación a través de un sistema de códigos gestuales (y sonoros) consensuados que constituyen un lenguaje natural; según Barash (1999) se puede identificar dos tipos de gestos de acuerdo con el nivel de conciencia con relación al gesto: los gestos de tipo sintomático y los gestos de tipo convencional. “Los gestos del primer tipo se llevan a cabo espontánea e involuntariamente, e incluso, a veces, sin que seamos conscientes del hecho de estar haciéndolos. Enrojecer o palidecer, dar un respingo o echarse atrás ante un peligro repentino, son ejemplos cotidianos” (p.11). Estos gestos inherentes a la naturaleza del cuerpo y sus reacciones vinculadas al sistema nervioso central, son gestos que se generan desde el subconsciente del cerebro y se tiene conciencia de ellos al tiempo en que se están accionando, no antes. En el cuerpo humano, también existen gestos-manías que son resultado de la relación entre una situación específica y la memoria del cuerpo. Por ejemplo, cuando se está expuesto a una situación que genere ansiedad o incomodidad. Por ejemplo, el temblar de una pierna, una mano o incluso de un área de la cara, son gestos involuntarios de primer tipo que, si bien pueden no ser recurrentes en la mayoría de las personas, en menor medida son normales de acuerdo con el contexto psicológico del individuo en cuestión.

Por otro lado, este primer tipo de gestos desde luego, al ser propios del cuerpo y de los seres del reino animal, se ven reflejados en las reacciones de los animales a distintas situaciones en las que se genere una reacción en el sistema nervioso, proyectada desde el instinto. Si bien

estos gestos son espontáneos e involuntarios, están directamente relacionados con el estado sintomático del animal y se ven reflejados en gestos que sirven para interpretar signos diagnósticos del estado del animal expuesto a determinada situación. Muchos de estos gestos son analizados desde la medicina y la psicología, ya que permiten evaluar y diagnosticar un paciente debido a que, al ser involuntarios, revelan la realidad y exponen el interior a través de la somática de los estados del cuerpo a través del comportamiento del cuerpo mismo, de nuevo se estaría hablando de un lenguaje del cuerpo en el que el cuerpo expresa su interior traicionando la conciencia.

El segundo tipo de gesto, según el autor, son los gestos derivados de la cultura. Se estaría hablando de los gestos con intención consensuada previamente por una sociedad o comunidad e interpretados posteriormente de acuerdo con el sistema en que estos hayan sido codificados. “Se trata de un producto humano que se produce en el transcurso de la historia, y tanto es así que podemos precisar fácilmente cuándo fueron creados algunos gestos. Lo más importante para nuestro objeto es que los gestos convencionales fueron concebidos inicialmente como medios de comunicación (...) se lleva a cabo con la finalidad de expresar un mensaje y por tanto somos plenamente conscientes de lo que estamos haciendo y de que se supone que tiene un significado específico” (Barash, 1999, p. 11). Sabiendo esto, mientras el gesto sintomático responde a la naturaleza del cuerpo de una manera involuntaria, el gesto convencional responde a la necesidad de comunicar un mensaje específico de acuerdo con la necesidad de expresar a través de un sistema de lenguaje codificado en el que la especificidad del significado de los códigos, hacen que el gesto sea recibido e interpretado con inmediatez. Así mismo, al ser gestos consensuados y codificados tienen un nivel de objetividad mayor que los gestos sintomáticos. Por ejemplo, el temblar al ser un gesto sintomático involuntario puede interpretarse de distintas maneras de

acuerdo con el contexto y la subjetividad a la que amplía los límites de interpretación. Por otro lado, el mostrar pulgar arriba al ser un gesto con intención y al estar codificado en un sistema de lenguaje de señas, goza de un alto nivel de objetividad ya que, al tener un significado específico, limita el significado facilitando la transmisión del mensaje y a su vez haciendo posible una comunicación efectiva.

3.1.2.1 El gesto de dibujar

Dentro de los gestos convencionales del humano, existen dos gestos que están especialmente vinculados con el desarrollo histórico de la humanidad, estos son las maneras de representar a través de, primero la pintura y luego la escritura. La pintura, como un gesto de representación manual de las formas y la escritura con un gesto de codificación de conceptos y luego palabras; ambos gestos han sido utilizados por el hombre por miles de años. La pintura, desde la prehistoria y la escritura, desde el inicio de la historia.

Cabe aclarar que se toma la pintura como referente y precedente del gesto de dibujar. En la medida en que se llega al dibujo desde la pintura. Esto a través del proceso progresivo desde la acción de untar el dedo con pigmento y posteriormente pintar con él en una superficie, se suma la habilidad técnica de prender un instrumento (sustituto del dedo) como el pincel, que permitan la extensión de la mano para pintar. Al tener la habilidad del uso de instrumentos y ante una eventual falta de pigmento, se desarrolla la habilidad de utilizar instrumentos rígidos que permiten la acción de tallar sobre la superficie, pasando de la pintura a la inscripción de formas, por consecuencia, el gesto intencional y técnico de dibujar. Algunos autores sitúan el gesto de dibujar en el campo del gesto de pintar en relación con que, en la acción de dibujar, se expresa el espíritu del artista desde una perspectiva metafísica. “Dibujar -dijo en una ocasión Paul Klee-, es sacar una línea de paseo” (como fue citado en Morales, 1994, p. 19).

Ambos gestos, según Flusser (1994) son irruptores y penetrantes desde la intención técnica de intervenir una superficie, desde la acción de inscribir códigos o plasmar formas en una superficie donde antes predominaba lo homogéneo del material que lo compone, que al ser intervenida dejará la huella del gesto gracias a las características visuales de la composición. Con el desarrollo de las habilidades motrices de la mano.

Por otro lado, según Gourhan (1971), “la mano humana es humana por lo que se desprende de ella y no por sí misma: un dispositivo osteomuscular bastante sencillo, apto ya en los monos para asegurar con mucha economía mecánica unos movimientos de prensión, de rotación y de traslación que permanecerán luego inmutables. El valor humano del gesto no está, pues, en la mano, siendo su condición suficiente que esté libre durante la marcha, precisamente en la marcha vertical, con sus consecuencias paleontológicas sobre el desarrollo del aparato cerebral. El enriquecimiento progresivo de la sensibilidad táctil y del dispositivo neuromotor interviene cualitativamente sin cambiar la naturaleza de los aparejos fundamentales” (p. 237). Con lo anterior, se puede evidenciar la relación directa que existe entre la habilidad técnica manual y el desarrollo del cerebro, que a su vez permitirá a través de la memoria un desarrollo cognitivo que en consecuencia afinará la capacidad de percepción, la interpretación y la concepción de la estética. Las habilidades manuales ayudarán a desarrollar destrezas que, vinculadas a la actividad cerebral, concebirán gestos impregnados de estilo propio del autor de este. Por ejemplo, en la escritura, se podrá identificar un estilo en caligrafía y en la pintura un estilo en las formas.

Así como el gesto de escribir es un gesto inherente al desarrollo cognitivo humano, lo es el gesto de dibujar, en una etapa temprana. “No tenemos conciencia de ello porque ese gesto está cubierto para nosotros por estratos más densos que la costumbre (...) Es algo más que un gesto

habitual, es casi una facultad con la que hemos nacido” (Flusser, 1994, p. 31). Por lo cual es un gesto esencial en la historia del cuerpo como en el desarrollo cognitivo del humano.

A diferencia de la escritura, a través del dibujo se toma consciencia de la naturaleza de las formas y sus características, al igual que su relación con el espacio y los conceptos transversales en torno a ellos. Se trata de una programación tanto genética como cultural en el individuo, que en cuanto más expuesto al mundo mayor será su entendimiento del dibujo como una manera de replicarlo a través del gesto convencional del dibujo representativo. Sin embargo, “la distinción entre un programa genético y cultural es difícil, porque el hombre habita en la cultura a la manera en que el animal habita en la naturaleza. Pero es necesario hacer esa distinción: es preciso diferenciar los gestos de los movimientos condicionados por la naturaleza, toda vez que en los gestos está en juego la libertad” (Flusser, 1994, p. 32). No se puede separar el desarrollo del programa genético del desarrollo social y cultural, puesto que ambos se encuentran en un proceso que se intercepta de acuerdo con la situación y el contexto, que igualmente se complementa mediante una relación constantemente de estos procesos. No obstante, en los gestos existe una conciencia del cuerpo, gracias a la experiencia y la exploración, lo cual permite conocer sus limitaciones y por ende encontrar maneras de adaptarse a ellas sin que esto signifique limitarse, sino por el contrario, liberarse de ellas por medio de la expresión codificada de los gestos. Así pues, como sentencia Flusser, “la libertad no está solo en el desprecio de las reglas (...) sino también en su cambio” (p. 33), cabe aclarar, en lo anterior entiéndase cambio, como la habilidad del acomodo para lograr dicha libertad de expresión.

Para Gombrich (1997), en el gesto de dibujar “el cómo queda en gran medida sujeto al azar, un azar que frecuentemente da placer al niño y a nosotros (...) cuando el niño pierde su inocencia, y un despertar descontento con el cómo estropea su gusto por el dibujo. Esto nos

ocurre a la mayoría de nosotros tan pronto como nos damos cuenta de que dibujar es un difícil arte que tiene que ser aprendido por medio de ejercicios” (p. 27). Según el autor, existe un placer en la libertad que permite el gesto de dibujar; sin embargo, en cuanto esta se ve limitada cuando el niño se hace consciente de que el dibujo (según la hegemonía del arte figurativo) implica la representación fiel del objeto, entonces pierde el interés ante una frustración cuando se comienza a exigir destreza en el dibujo figurativo. Berger (2011) describe el dibujo desde su percepción del gesto en el dibujo de Van Gogh, de la siguiente manera:

Los gestos parten de la mano, de la muñeca, del brazo, del hombro, posiblemente también de los músculos del cuello; los trazos que hace en el papel, sin embargo, siguen unas corrientes de energía que no son físicamente tuyas y que solo se hacen visibles cuando las dibuja. ¿Corrientes de energía? La energía de un árbol que crece, de una planta que busca la luz, de una rama que ha de acomodarse con sus vecinas, de las raíces de los cardos y de los arbustos, del peso de las rocas incrustadas en la ladera, de la puesta del sol, de la atracción por la sombra de todo lo que está vivo y padece el calor, del mistral que sopla del norte y ha moldeado los estratos de roca. En una lista arbitraria: lo que no es arbitrario es el dibujo que sus trazos hacen sobre el papel. Se asemeja a una huella digital. ¿Una huella de quién? Es un dibujo que valora la precisión -todos y cada uno de los trazos son explícitos e inequívocos-, pero se olvida completamente de sí mismo en su apertura con respecto a aquello con lo que se encuentra. Y el encuentro es tan próximo que es imposible distinguir de quién es cada trazo. Un mapa del amor, en verdad (p. 20).

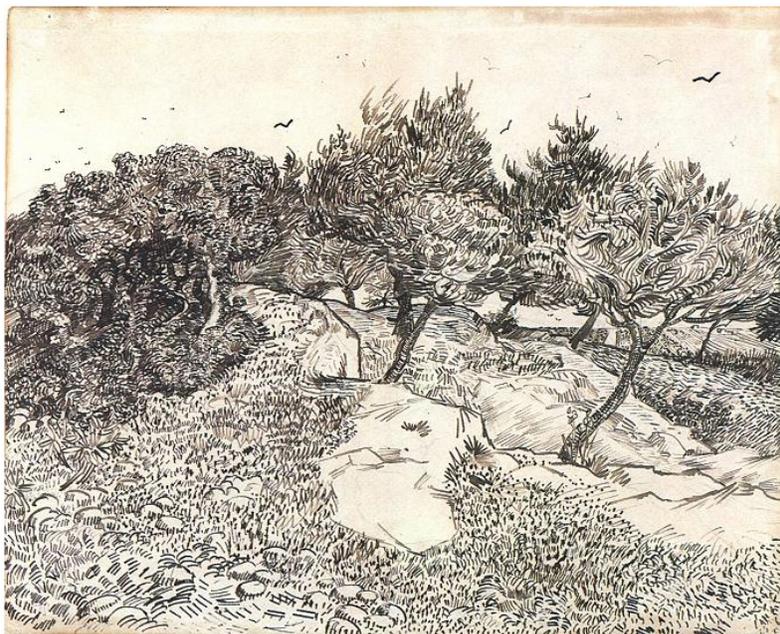


Figura 7. *Olivos en Montmajour*. Vincent Van Gogh, 1988. © Museo de Bellas Artes de Tournai. Recuperado de: <https://www.vangoghgallery.com/es/catalogo/dibujos/1205/Olivos,-Montmajour.html>

En definitiva, los gestos también expresan lo que se encuentra en la imaginación, y en el gesto del dibujo en especial, posiblemente se encuentre la manera más efectiva de transmitir una idea que no haya sido comprendida a través de la escritura. Aunque se pueda subestimar el gesto del dibujo al considerarse un gesto más intimista que social (como lo es el gesto de escribir), puede ser un medio poderoso de expresión en el que sin importar el idioma se comunica a través de convenciones universales, no solo en cuanto a la forma sino en atributos como el color, la mancha, la línea o el punto.

Según Berger (2011), “un dibujo es un documento autobiográfico que da cuenta del descubrimiento de un suceso, ya sea visto, recordado o imaginado” (p. 8). Esto apoya la idea mencionada anteriormente de que, el gesto de dibujar es una manera de expresar a través de la representación, lo que se encuentra en la imaginación, ahora también, en la memoria. En efecto, se trata de un gesto intimista que, aunque puede comunicar ideas codificadas en las formas, la

perspectiva de un contexto individual, la destreza en la representación, así como la habilidad en la interpretación, hacen del gesto de dibujar un gesto susceptible a la mutabilidad, que se presta para la reinterpretación de la composición en el dibujo.

Por otro lado, para Edwards (1994), “dibujar es la habilidad global (o ‘total’) que solo precisa de un conjunto limitado de componentes básicos (...) Una vez se han adquirido estas habilidades componentes y se las ha integrado, se sabe dibujar (al igual como una vez se ha aprendido a leer, se sabe leer para toda la vida; o como una vez se aprende a caminar, se sabe caminar también para siempre). No es necesario continuar añadiendo otras habilidades básicas. El proceso requiere de práctica, de perfeccionamiento de la técnica y de aprendizaje de aquello para lo cual se usa la habilidad” (p. 14). Estas habilidades básicas de percepción según la autora son: la percepción de los bordes, de los espacios, de las relaciones, de las luces y sombras, y de la totalidad o *gestalt*. Igualmente, el proceso de adquisición de las habilidades es progresivo y acumulativo de la información aprendida que termina en la percepción *gestalt*, la cual es la única percepción que no se enseña ni se aprende, sino que surge como el resultado de haber adquirido las anteriores habilidades.

Ahora, para realizar el gesto del dibujo son esenciales tres elementos: primero, la mano como mecanismo osteomuscular articulado que permitirá gesticular mediante movimientos horizontales, verticales, así como circulares que darán las formas del gesto. Lo imprescindible de la mano como principal elemento del dibujo radica en que “las manos son agentes de provocación subversión; han socavado la naturaleza para suplantarla, y en tanto que antinaturales son enojosas y hasta arriesgadas. Y desde luego resulta evidente a todas luces que las manos son una de las maneras con que nosotros, los hombres estamos en el mundo” (Flusser, 1994, p. 51 – 52). Segundo, el instrumento que, si bien no goza de lo imprescindible de la mano, ya que con

las yemas de los dedos untadas con pigmento es posible pintar y del mismo modo dibujar, ya sea untando la superficie con pigmento o trazando con los dedos sobre una superficie blanda que permita dejar sus huellas en forma de bajo relieves. El instrumento es en sí una herramienta que permite controlar el trazo, variar el grosor de la línea, permitir manchas y pinceladas o bien, tener control en la economía del pigmento. Tercero, la superficie, que puede ser blanda o dura, por ejemplo: papel, cartón, madera, textiles, arcilla, vidrio, metal, etc. La superficie es el soporte del gesto donde quedará la huella de los movimientos de la mano sobre esta, el trazo del instrumento, la composición del gesto, la forma: el dibujo.

3.1.2.2 El gesto de la línea

La línea es en términos generales la huella del movimiento de un punto. Siendo el punto la unidad de la línea y el “punto de partida” de la línea, no se puede concebir la línea sin el precedente del punto. “El punto geométrico es invisible. De modo que debe ser definido como un ente abstracto. Pensando materialmente, el punto semeja un cero (...) habla sin duda, pero con la mayor reserva. En nuestra percepción el punto es el puente esencial, único, entre la palabra y el silencio” (Kandinsky, 1986, p. 21). El punto entonces, aunque se considere la unidad primaria de la línea, tiene propiedades y atributos que elevan su estado de unidad básica y sin mayores implicaciones, a un gesto con fuerza suficiente para soportar, dirigir y controlar el trayecto de la línea. Además, su mayor propiedad, la del silencio es tan determinante en su uso, que en la escritura tiene la capacidad de alterar el sentido de una frase, separar una idea o terminarla.

En el gesto del dibujo, el punto se encuentra solo o aplicado en la línea a través del trazado. Incluso el punto, por sí mismo en su repetición y de acuerdo con propiedades como el color, la forma y el tamaño, puede formar composiciones que a la distancia pueden generar la ilusión de una imagen, como se puede evidenciar en el puntillismo o en el arte del píxel

(*pixelismo*). De igual manera, se conoce que una línea es la unión de dos puntos: el punto de partida y el punto de destino. En el dibujo vectorial se puede entender una línea como la unión de dos nodos, que a su vez tienen aristas que permiten que la línea recta pueda convertirse en curva de acuerdo con el movimiento de las aristas tirando la línea y haciéndola curva.

Ahora, el gesto de la línea “surge del movimiento al destruirse el reposo total del punto” (Kandinsky, 1986, p. 57), en consecuencia el gesto de la línea es posible gracias a dos propiedades del punto: primero la continuidad, que implica el movimiento sostenido del punto sobre la superficie, lo cual traerá como resultado el trazo de la línea (recta); y segunda, la combinación de la continuidad y la dirección gesticulada del movimiento del punto, lo que por consecuencia permitirá el trazo de líneas curvas e irregulares, que a su vez traerán las formas a la superficie.

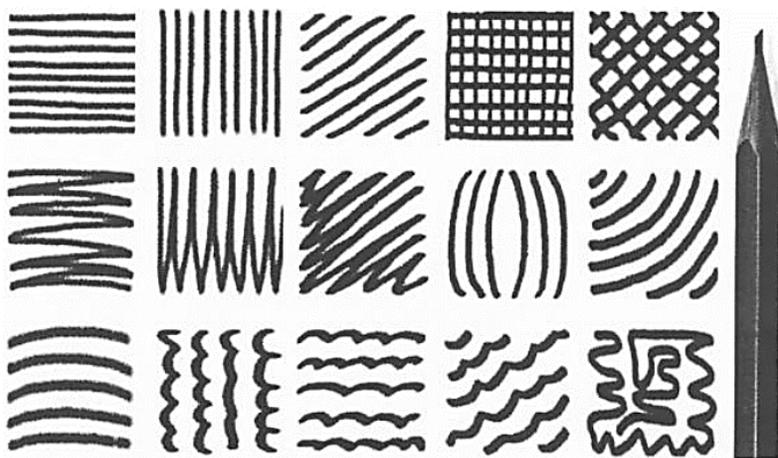


Figura 8: Tipos de líneas de acuerdo con su dirección continuada o gesticulada. Existe contenido similar en varios sitios de Internet. Se utiliza sin intención de infringir los derechos de autor. Recuperado de: http://www.juntadeandalucia.es/averroes/centros-tic/41702011/helvia/sitio/upload/Dibujo_1415_.pdf

En el gesto de la línea, la principal propiedad es la dirección. Cabe aclarar que esta, no puede existir sin una continuidad. Esta propiedad se puede dividir en cuatro: el movimiento

horizontal, el vertical, el diagonal y el circular. Los primeros tres movimientos permiten líneas rectas, paralelas o interceptadas de acuerdo con su dirección y su continuidad. El cuarto movimiento, tal vez sea el más importante gracias a que permite cambios suaves de dirección a través de los giros que se realizan con la mano y las articulaciones de los dedos. La combinación de los cuatro movimientos aplicando las propiedades del punto traen a la superficie, las formas: el dibujo.

Un ejemplo en el que el dibujo combina el gesto de la línea en todo su furor es el *Art Brut*, impulsado por Jean Dubuffet en Francia en 1949, donde se apoyan formas de expresión artística espontánea, irreflexivas y cercanas al subconsciente. Los artistas del *Art Brut*, no tienen la intención figurativa, por lo cual las líneas de su dibujo son tan irregulares como diversas en formas y colores, lo cual permite apreciar una mezcla de líneas rectas o curvas en diferentes sentidos, igualmente las formas varían entre geométricas, abstractas o en una Figuración Libre cercana al dibujo expresionista y la post figuración.

3.1.2.3 El gesto de la mancha

Si el gesto de la línea es el resultado del movimiento del punto, el gesto de la mancha a su vez es la expansión del punto sobre la superficie. Una expansión que puede ser controlada o no. Este control de la expansión del punto que dará origen a la mancha es determinante en la forma de la mancha. Un punto que se expande de manera uniforme dará una mancha redonda, de la misma manera un punto que se expande de manera desigual dará una mancha irregular.

Hay que tener en cuenta que existen manchas que se originan de la repetición de líneas en el plano a manera de trama. Estas manchas son usuales en el dibujo con instrumentos rígidos como los lápices, las plumas y los rotuladores. A su vez, las manchas que se originan de la huella

del punto son propias del dibujo con pinceles, carboncillos y pasteles. Este último tipo de manchas se expanden en la superficie por medio de la técnica del frotado o *frottage*.

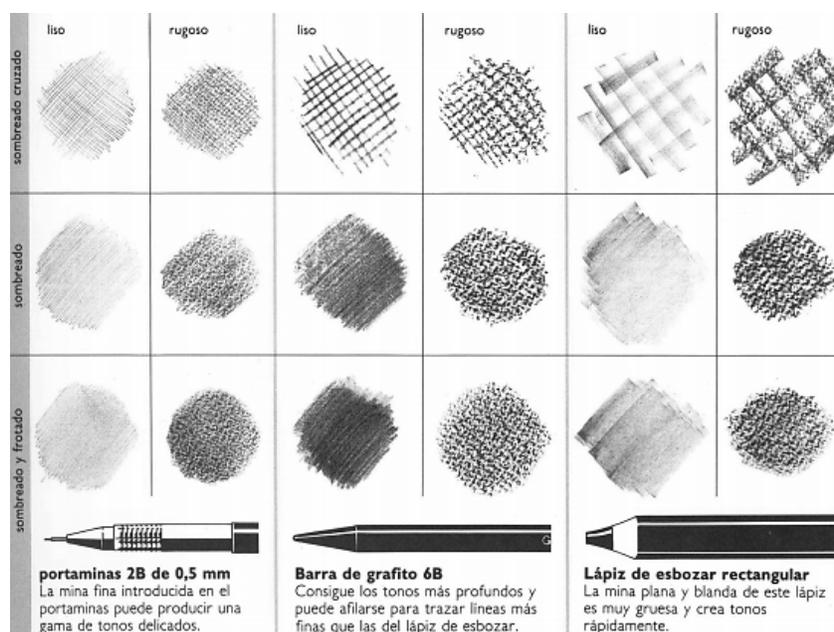


Figura 9. Tipos de manchas de acuerdo con la técnica y la naturaleza de la superficie. Existe contenido similar en varios sitios de Internet. Se utiliza sin intención de infringir los derechos de autor. Recuperado de: <http://brd.unid.edu.mx/recursos/Taller%20de%20Creatividad%20Publicitaria/TC04/lecturas%20PDF/dibujo.pdf>

En cuanto a las técnicas de dibujo con pincel con tinta o acuarela, el gesto de la mancha tiene dos referentes importantes, en lejano oriente la técnica *Sumi-e* o *Ink Wash Painting*, que según María Eugenia Manrique (2016), se originó en china en la dinastía Tang (618-908) y posteriormente se introdujo en el arte japonés en el siglo XIV, donde se alcanzó gran nivel de calidad en la técnica. Esta consiste en dibujos con pincel de bambú y tinta sobre papel de arroz, madera o tela. Para dibujar, la muñeca se encuentra rígida y el brazo es el que realiza el movimiento que dirige el pincel y su trazo sobre la superficie.

En occidente aparece la aguada, que consiste en una técnica que se mezcla agua o alcohol y tinta en diferentes proporciones para lograr distintas intensidades del pigmento sobre la

superficie, usualmente papel. Fue una técnica que logró popularidad en Europa a partir de mediados del siglo XV. Por lo que fue utilizada por varios artistas conocidos como Rembrandt, Goya y Blake.

Igualmente, en América existe evidencia de su uso a partir del siglo XVI, con la llegada del papel y el afán de los exploradores europeos por usar los servicios de dibujantes que pudieran producir imágenes que representaran la riqueza, diversidad y los colores del Nuevo Mundo. También, en el siglo XX existe otro referente de la mancha, en este caso en la pintura del movimiento de Campos de color o *Color Field*, desarrollado en Nueva York en paralelo al auge del Expresionismo Abstracto norteamericano; donde el color deja de ser un atributo de la forma y se convierte en la forma misma permitiendo servirse de la pintura para crear manchas de color sobre el lienzo, como se puede ver en las pinturas de Mark Rothko, Clyfford Still, Helen Frankenthaler y Roberth Motherwell.

3.1.2.4 El gesto de improvisar

El gesto de improvisar se encuentra inherente al gesto de vivir, entre los gestos sintomáticos y gestos convencionales, existen los gestos improvisados. La vida misma se encuentra cundida de gestos improvisados, estamos obligados a ellos con el simple hecho de vivir y exponernos a la vida. Kundera (1984) dice, “el hombre lo vive todo a la primera y sin preparación. Como si un actor representase su obra sin ningún tipo de ensayo. Pero ¿qué valor puede tener la vida si el primer ensayo para vivir es ya la vida misma? Por eso la vida parece un boceto. Pero ni siquiera boceto es la palabra precisa, porque un boceto es siempre un borrador de algo, la preparación para un cuadro, mientras que el boceto que es nuestra vida es un boceto para nada, un borrador sin cuadro” (p. 16).

El gesto de improvisar es para la vida, una habilidad para hacer desde la intención y la recursividad. Es la capacidad de solucionar problemas cotidianos del hacer mediante la habilidad en la exactitud del acomodo (Goodman, 1978). La improvisación no debe ser entendida como el accionar con la presión de la premisa de un tiempo designado, sino desde la libertad en la intención de hacer.

En el gesto de hacer, todo el cuerpo se encuentra involucrado, sin embargo, la simplificación del gesto se concentra en las manos, dejando las demás partes del cuerpo excluidas de atención alguna (Flusser, 1994, p. 52). No obstante, el mayor excluido en esta simplificación es el cerebro que, al estar la cabeza casi inmóvil, se olvida que es donde se procesa la información y se emiten las órdenes al resto del cuerpo para obedecer a la intención del hacer y lo más importante: donde se produce el gesto de improvisar.

Por otro lado, término improvisación es mal utilizado con frecuencia: “actualmente, la palabra improvisación se utiliza ampliamente en diversos contextos y en muchos casos, de manera despectiva. Decir en el lenguaje cotidiano que algo es improvisado es decir que carece de preparación, que es caótico y ciertamente mejorable. El uso diario del término ‘improvisado’, como quien hace algo sin preparación con el único recurso de la espontaneidad y el azar, no corresponde con las técnicas de la improvisación artística. No obstante, el arte ha estado ligado profundamente a ella” (Miranda, 2011). Desde el surgimiento del Dadaísmo, la improvisación ha sido un pilar para el arte en sus diferentes campos como en el teatro, la música, la danza, la literatura y las artes visuales. El Dadaísmo llega en el siglo XX con el propósito de salvar la poética natural del ser humano, fuera de la hegemonía del arte instituido y encarcelado en la tradición. “El espíritu del Dadá es el nihilismo, negación de todas las normas y valores. Es un movimiento de protesta y reacción contra la lógica, la tradición, el arte. Su lema: ‘destrucción es

también creación'. Para algunos, es más un estado mental que un estilo o tendencia" (Estrada, 1985, p. 87).

La fuerza y la libertad del Dadaísmo dota de numerosas posibilidades al gesto de improvisar, desde que solo la intención de hacer se cuenta como punto de partida de una creación. La idea se ve materializada en acciones, escritos, música y producción e intervención de objetos y espacios. El principal instrumento para crear es el cerebro y se sirve de todo el cuerpo, los objetos como los instrumentos y demás elementos son recursos sustituibles que con su sustitución permiten una nueva posibilidad, un nuevo resultado.

3.1.3 Las recurrencias en el gesto improvisado

Si bien el gesto de improvisar goza de una libertad del pensamiento y del hacer, esta libertad se ve influenciada por la memoria y lo que Jung (2002) llama *arquetipos*¹. Para Jung, los arquetipos se encuentran vinculados a un inconsciente colectivo que reúne conceptos e ideas que resultan familiares en una colectividad a través de un fenómeno que implica un consenso inconsciente e inherente al ser humano. Sin embargo, también existen recurrencias en el gesto del hacer improvisado que traen recuerdos, gestos, palabras, conceptos, objetos, colores, etc. Recurrencias que terminan influenciando el gesto improvisado (trátase de un gesto sintomático o convencional), relacionando desde el subconsciente su historial íntimo con su historial creativo en la acción de improvisar.

La improvisación quizá sea la manera creativa que se encuentre vinculada más íntimamente con el artista; gracias a que lo incita a recurrir a elementos de su singularidad y su

¹ JUNG, CARL GUSTAV (2002). *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Traducción Carmen Gauger. Madrid: Editorial Trotta.

historia íntima al obligarlo a verse a sí mismo e identificar el punto de inicio o detonante instantáneo de su maquinaria creativa la cual ejecutará una pieza mientras resuelve problemas estéticos, plásticos y conceptuales en un proceso de creación motivado por el impulso del gesto improvisado, a través de preguntas que tienen origen en su experiencia vital y en una insaciable búsqueda de sentido de dicho impulso. Estas recurrencias, identificadas como patrones, pueden convertirse en rasgos naturales del artista en acción, quién expuesto a condiciones tales como el tiempo y los recursos para el acto de creación; puede entrar en un afán que lo incite a retar su destreza en la ejecución mediante la demostración de habilidad mental y técnica a través de la ejecución del acto y que, en un momento determinado, al sentirse identificado con la sensación al ver la pieza, la pueda declarar terminada. Esta última decisión, solo podrá ser tomada cuando el artista llega al clímax de la transmisión conceptual y estética de su discurso singular en la ejecución del gesto del crear improvisado.

Elementos como gestos, rasgos y condicionantes físicos o técnicos, al ser reconocidos e identificados en una obra, a través de un análisis o investigación rigurosa, pueden llevar a contar relatos ocultos que revelan la memoria visual, motriz y sensible del artista. Particularmente, en la improvisación, estas recurrencias pueden identificarse desde el mismo proceso creativo mediante la observación y la comparación entre cada ejecución de una pieza.

En el dibujo y la pintura, a través de la improvisación se puede identificar la habilidad técnica, la destreza en la composición, como también las recurrencias en cuanto a formas, gestos, trazos, colores y elementos expresivos en la composición de una pieza producida mediante la improvisación. En esta disciplina, además puede verse la coherencia conceptual y la consistencia estética en la obra del artista. De este modo es posible identificar si el artista se encontraba o no en condiciones físicas o emocionales óptimas, al compararse con cualquier pieza producida en

otro momento. Cada ejecución podrá arrojar información nueva que permita conocer al artista desde estas recurrencias y patrones estéticos. Teniendo en cuenta lo anterior, la singularidad del artista puede reconocerse como elemento esencial para el acto de creación y las recurrencias a los elementos que la conforman, pueden definirse como determinantes en la dirección del discurso conceptual y en la producción artística.

No obstante, es necesario mencionar los factores externos y situacionales a los que el artista se enfrenta a la hora de realizar una improvisación. Sin embargo, estos podrán ser elementos determinantes o no, dependiendo de su interés en ellos y de su habilidad para incorporarlos o de su capacidad de permearlos. Estas habilidades, también pueden convertirse en factores importantes en el desarrollo de la destreza en la práctica de la improvisación, como también en el campo cognitivo y en la habilidad técnica, en un proceso de creación.

3.1.4 La estética del gesto improvisado

La estética del gesto improvisado no se rige por una estética clásica, ya que no se deben buscar los valores clásicos de la belleza en un objeto improvisado. El gesto improvisado se encuentra cómodo en un plano en que la estética valore la potencia expresiva del gesto de improvisar sobre la belleza del gesto físico de improvisar y de su resultado. Sin embargo, el objeto resultado del gesto improvisado puede dar cuenta de la improvisación y a su vez indexar el gesto en sí como su huella, su movimiento y su razón: el ego. Bien lo explica Behar y Carassou (1990), “El arte que preconizan los dadaístas, liberado de toda convención académica, incluso de la preocupación de hacerse entender, aparece como un testimonio inmediato del ser caótico que lo ha producido o escogido. (...) Paradójicamente, Dadá, que parecía haber tirado por la borda la subjetividad, nos lleva forzosamente al egoísmo. Culto del yo bien conocido por la estética romántica, pero del todo distinto en lo referente a ese yo que está completamente desestructurado” (p. 150).

Así pues, la estética del gesto improvisado más que validar o valorar el objeto de arte, busca la afirmación de la singularidad y la defensa de su multiplicidad, mientras la hegemonía de una estética clásica pretende catalogar y agrupar en lugar de permitir la libertad del gesto de ser y del hacer a través de la improvisación.

3.1.5 El gesto del dibujo improvisado

El gesto del dibujo improvisado en consecuencia, es la combinación del gesto improvisado y la intención del dibujo reflejado en líneas y manchas de formas arbitrarias dictadas por el impulso de dibujar. Kandinsky (1987) dice que el espíritu creador (espíritu abstracto) accede al alma, que a su vez provoca una inspiración, un impulso interior y entonces el valor espiritual va en busca de una materialización (p.13), esta materialización se convierte en el gesto del dibujo improvisado. El espíritu del artista se refleja en las formas del dibujo improvisado y estas formas a su vez constituyen el estilo de expresión del artista. La libertad del gesto del dibujo improvisado se expresa a través de la liberación de las formas (formas antiguas), para crear formas irregulares e infinitamente variadas que darán cuenta de la libertad del artista, su destreza, su conocimiento y su personalidad: su estilo. “Las formas que el espíritu extrae del arsenal de materiales disponibles se ordenan fácilmente alrededor de dos polos: la gran abstracción y el gran realismo (...) entre estos dos polos se sitúan las numerosas combinaciones de lo abstracto y de lo real, con sus diferentes correspondencias” (Kandinsky, 1987, p. 20). Así mismo, la convivencia de lo abstracto y lo figurativo se hace posible en el gesto del dibujo improvisado en cuanto a la relación entre la intención del dibujo y el gesto improvisado, que lleva a una Figuración Libre emparentada con el Dibujo Expresionista, estilísticamente hablando. En consecuencia, en las artes visuales, el gesto del dibujo improvisado se encuentra tanto en el *Art*

Brut, como en el Dibujo Expresionista en la medida en que este no pretende ser fiel a las formas más que al impulso del dibujo materializado a través del gesto improvisado.

4. Entre las emociones y las sensaciones

4.1 ¿Emociones o sensaciones?

Antes que todo, es necesario aclarar que el título de esta investigación se inspira en el escrito *La forma de las emociones*², sobre la obra de Barubaro. Ahora, si bien las emociones tienen fuertes implicaciones en el gesto de crear del artista, se hará un enfoque en la sensación creativa y algunas hipótesis que evidencian su presencia, en distintos estados del proceso creativo en las artes visuales. No obstante, para hablar de las sensaciones y hacer enfoque en ellas, es preciso definir el aparato conceptual y sus orígenes biológicos en contexto. Para esto se tomarán conceptos de Ignacio Morgado y Antonio Damasio, respectivamente. De igual manera, se hará un análisis de la sensación que motiva el gesto del artista en la interpretación de la realidad, desde el punto de vista de Gilles Deleuze con un énfasis en su apreciación la obra de Francis Bacon. A su vez, la estructura conceptual de Deleuze será útil para analizar los procesos de percepción y sensación tanto en el artista como el espectador.

Ahora sabiendo esto, se comprende que las sensaciones se encuentran en medio de los procesos sensitivos y neuronales, que comienzan con los estímulos (mayormente externos) que provocan sensaciones percibidas por los sentidos que, a su vez, definen emociones que establecen estados anímicos; los cuales, al prolongarse, producen sentimientos o estados sintomáticos. Aunque estos conceptos se encuentren definidos y sean utilizados por distintos teóricos de la psicología, su orden en la secuencia de los procesos de sensación-percepción, puede variar según el autor.

² RUIZ LOPERA, ESTEBAN (2019). *La forma de las emociones*. Publicado en <https://arteapr.com/barubaro>

Según Morgado (2007), “en su más remoto origen las emociones no eran otra cosa que respuestas instintivas simples, es decir, puros tropismos que los animales emitían para huir de cualquier situación peligrosa o para acercarse a aquello que representase beneficio, fuese comida, calor, sexo, etc. (...) pero con el tiempo y la evolución del cerebro en ambientes competitivos, esas respuestas se hicieron cada vez más complejas al añadirse componentes que les aportaron rapidez, precisión y eficacia” (p.23). Esta eficacia de la respuesta a los estímulos en el humano, solo fue posible con la evolución de la capacidad cerebral y los procesos neuronales que gestionan la actividad cognitiva.

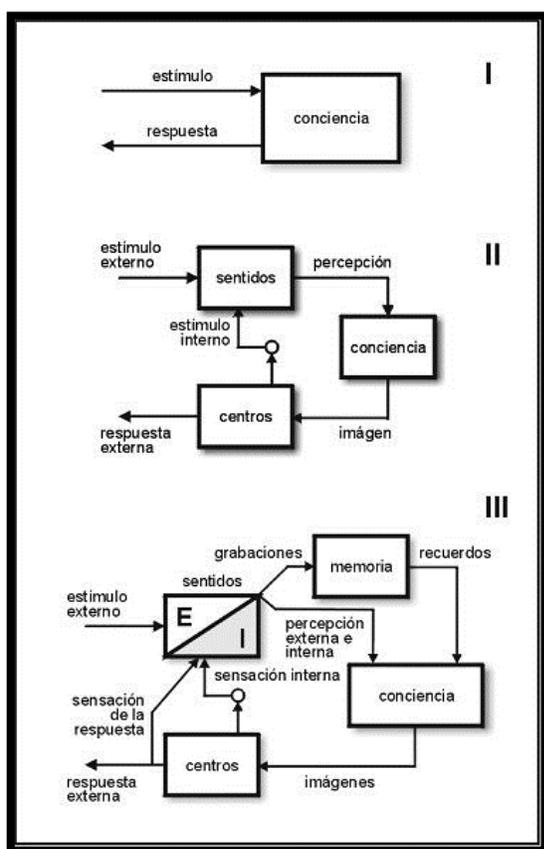


Figura 10: Esquema de la conciencia y la percepción de estímulos. Existe contenido similar en varios sitios de Internet. Se utiliza sin intención de infringir los derechos de autor. Recuperado de: <https://www.elmayordelospoetas.net/1980/06/15/leccion-3-catarsis-esquema-de-la-conciencia-catarsis-profunda>

Para comprender estos procesos, Damasio (1995) lo explica de la siguiente manera: “el núcleo del cerebro antiguo maneja la regulación biológica básica en el sótano, mientras que, arriba, la neocorteza delibera con sabiduría y sutileza. En el piso de arriba, en la corteza están la

razón y la fuerza de voluntad, mientras que en la planta baja, en la subcorteza, están la emoción y todos estos asuntos débiles y carnosos” (p. 186). Con lo anterior se pauta un orden en el que los órganos y los sentidos, son los receptores y los detonantes del proceso sensible, este sería el primer nivel: las sensaciones. Este nivel viene acompañado por el instinto de reacción física al estímulo. Es decir, al pinchazo precede al movimiento defensivo. Se puede decir que esta reacción es motivada por el sistema nervioso, conectado a su vez con todos los sentidos y a su vez, con los órganos implicados.

Después de esta reacción física, viene un proceso neuronal que identifica y define la sensación de acuerdo con la reacción o la expresión que el estímulo provoque. En este orden, es imprescindible la recepción del estímulo para poder llegar a este nivel del proceso. En efecto, en el primer nivel, la sensación es inherente a los órganos, al cuerpo, a la corporalidad impulsada a dar respuesta a un estímulo. Adicionalmente, un factor importante son los objetos, los cuales son el origen del estímulo. “Cada objeto que excita un instinto excita así mismo una emoción” (James como fue citado en Damasio, 2017, p. 189). En el arte específicamente, la cultura material tiene implicaciones directas en relación con la interacción que tienen los cuerpos con los objetos, las sensaciones que estos producen y los enlaces cognitivos que pueden surgir gracias a la conexión, la interpretación o reinterpretación de estos.

Teniendo en cuenta lo anterior, Damasio (2017) habla de un segundo nivel: las emociones, donde existe una división: *las emociones primarias*, más estrechamente relacionadas con las sensaciones provocadas por estímulos físicos y que producen una respuesta definida en la emoción específica para cada estímulo; y *las emociones secundarias*, que se ven más relacionadas con el proceso neuronal que se da al recibir un estímulo situacional, el cual

mediante un proceso cognitivo en el que se realizan enlaces conceptuales, se genera una respuesta; una quizá más consciente o más racional que la que se da en *las emociones primarias*.

Como resultado, en el último nivel se encuentran los sentimientos. Un nivel más complejo y estructurado de las emociones que dan como resultado un estado consciente y definido del síntoma, gracias a la prolongación de la emoción y la construcción de un estado sintomático. Sobre este nivel, Damasio cita a William James: “como seres sociales sabemos que nuestras emociones son desencadenadas solo después de un proceso mental evaluador, voluntario, no automático. Debido a la naturaleza de nuestra experiencia, una amplia gama de estímulos y situaciones se ha llegado a asociar con aquellos estímulos que se establecen de manera innata para causar emociones. La reacción a esta amplia gama de estímulos y situaciones puede ser filtrada por una evaluación consciente interpuesta” (James como fue citado en Damasio, 2017, p. 189). Este último nivel estructura la complejidad de la emoción y la convierte en un sentimiento que engloba las causas, los efectos y las consecuencias finales del estímulo inicial.

En el arte, los sentimientos pueden no tener presencia necesariamente. Ya que una corta exposición al estímulo causa más sensaciones y emociones, que sentimientos propiamente. Es decir, las sensaciones y las emociones obtenidas desde la percepción del estímulo, no son tan fuertes o prolongadas como para alterar de manera directa el control racional de las emociones.

Teniendo en cuenta estos conceptos, se hará un enfoque en las sensaciones como nivel primario y esencial para detonar la potencia creativa, la expresión del impulso de crear y la percepción sensible del espectador.

4.2 El arte y la expresión de las sensaciones

En este punto, se revisarán las ideas sobre la sensación en contexto al acto creador a partir del texto *Francis Bacon: lógica de la sensación* (1981) de Gilles Deleuze, sobre la obra de Francis Bacon; esto con el fin de entender las dinámicas de la sensación mediante cuatro perspectivas planteadas por Deleuze: el devenir, el cuerpo, el artista y el espectador. Lo anterior para evitar un abordaje del concepto de sensación en un marco puramente psicologista, sino abarcarlo desde contextos propios del arte.

A partir de lo anterior, es considerable que desde su naturaleza de expresión (más que de comunicación), el arte es una fuente de estímulos emitidos por el artista y recibidos por un espectador receptivo y atento a procesarlos. Estos estímulos se gestan en su impulso creativo y son proyectados a través de la expresión. “En arte, tanto en pintura como en música, no se trata de reproducir o de inventar formas, sino de captar fuerzas. Por eso ningún arte es figurativo. La célebre fórmula de Klee, ‘no hacer lo visible, sino hacer visible’, no significa otra cosa. La tarea está definida como la tentativa de hacer visibles fuerzas que no lo son.” (Deleuze, 1984, p. 35). Es preciso en este punto, tener en cuenta que la humanidad tiene un conocimiento acumulado que permite la concepción de varios niveles de realidad, los cuales tienen sus propias dinámicas y se mueven en distintos niveles de vibración. Por esto, cuando Klee habla de “captar fuerzas” para hacerlas visibles en un nivel de realidad (el del artista o creador), se hace evidente que estas fuerzas conviven en simultáneo con una realidad visible o tangible que puede ser percibida tanto por el artista como por el espectador. Al mismo tiempo al ser visibles, se podrá notar que, si bien estas fuerzas conviven con las formas de los objetos en el plano tangible, no es su única función ser el contorno de dichas formas, sino que también tienen autonomía de movimiento. No son fuerzas estáticas pues si lo fueran, no podrían percibirse al no sentirse su movimiento.

Ahora, la relación entre las fuerzas invisibles y las sensaciones se da desde la capacidad sensible de percibir las gracias a los sentidos. “La fuerza está en relación estrecha con la sensación: para que haya sensación es necesario que una fuerza se ejerza sobre un cuerpo, es decir, sobre un lugar de la onda.” (Deleuze, 1984, p. 35). Sabiendo lo anterior, los dos factores para producirse la sensación son la fuerza (estímulo) y el cuerpo sensible (los sentidos), ambos imprescindibles para generar una reacción ya sea física o emocional.

Como se ha dicho anteriormente, estas fuerzas no tienen el único fin de servir de contorno a la forma, sino que, al ser fuerzas autónomas, son capaces de desgarrar la forma del contorno para mostrar nuevas figuras. Estas figuras se gestan en las fuerzas que impulsan la potencia creativa que modifica la forma; una potencia que da vida a nuevas figuras derivadas de las formas que conviven con las fuerzas en el plano tangible.

Con relación a la representación, las fuerzas invisibles arrebatan las sensaciones de cualquier intención representativa, narrativa o ilustrativa de las formas y las resumen a la sensación de la figura dotada de atributos (como el color, la mancha, las texturas y las líneas) que pueden causar desde sí mismos un estímulo a los sentidos en diferentes niveles de percepción. Cabe aclarar que la fuerza liberada se hace más evidente en el arte abstracto y el arte expresionista, donde se explota de manera magistral la potencia creativa. Sin embargo, en algunas pinturas religiosas, por ejemplo, “las Figuras están liberadas de su rol representativo, entran directamente en relación con un orden de sensaciones celestes. La pintura cristiana ha encontrado ya esto en el sentimiento religioso: un ateísmo propiamente pictórico, del que se podía tomar al pie de la letra la idea de que Dios no debía ser representado.” (Deleuze, 1984, p. 8). Gracias al éxtasis de la gracia espiritual y la sensación de luz divina, las formas de objetos tangibles se liberan y se tornan cada vez más abstractas, más *Figuras* sin pretensión formal,

ilustrativa o narrativa; solo *Figuras* en movimiento empujadas por las fuerzas invisibles. Como dijo Deleuze (1984), “las Figuras se levantan o se pliegan, o se contorsionan, liberadas de toda figuración. No tienen nada que representar o narrar (...) entonces, por su cuenta, no tienen asuntos más que con las "sensaciones" celestes, infernales o terrestres” (p. 8). Lo anterior no significa que la liberación de las formas sea algo resuelto en el arte, menos teniendo en cuenta que se debe lidiar con una hegemonía de cánones estéticos. “No se puede decir que renunciar a la figuración sea más fácil para la pintura moderna como juego. Al contrario, la pintura moderna está invadida, asediada por fotos y clichés que se instalan sobre la tela aún antes de que el pintor comience su trabajo. En efecto, sería un error creer que el pintor trabaja sobre una superficie blanca y virgen. La superficie está por entero cubierta virtualmente por todo tipo de clichés con los que tendrá que romper” (Deleuze, 1984, p. 9). Como consecuencia, la liberación de la potencia creativa resulta un ejercicio de alta complejidad. La percepción de las fuerzas invisibles de las que se recibe el impulso creador y la sensación de liberación del gesto de crear sobre la superficie de inscripción debe reconocerse propiamente como un logro del artista.

Por otro lado, Deleuze también revisa la opinión de Bacon sobre las sensaciones y resuelve que “Bacon no deja de decir que la sensación es lo que pasa de un ‘orden’ a otro, de un nivel a otro, de un ‘dominio’ a otro. Por esto la sensación es maestra de las deformaciones, agente de las deformaciones del cuerpo” (Deleuze, 1984, p. 23). Deformaciones provocadas, resultado de la fricción y la presión de las fuerzas invisibles que mueven los trazos, las pinceladas, cinceladas, los objetos; el cuerpo inmanente que produce las huellas del gesto que dan como resultado lo que reclama el nombre de arte.

4.2.1 El devenir y las sensaciones

Al hablar sobre el origen de las sensaciones la respuesta no es unilateral, la respuesta se encuentra en la hipótesis de un devenir de las sensaciones planteada por Deleuze. Un devenir de qué producen las sensaciones y de dónde se producen. Esto ya que, como se ha dicho anteriormente, las sensaciones se dan a partir de las fuerzas que estimulan y los sentidos que las perciben, que luego las proyectan expresándolas afuera. Por esto, al hablar de sensaciones se admite la idea de una doble cara en ellas. Tal como menciona Deleuze (1984), “la sensación tiene una cara vuelta hacia el sujeto (el sistema nervioso, el movimiento vital, ‘el instinto’, el ‘temperamento’, todo un vocabulario común al naturalismo y a Cézanne), y una cara vuelta hacia el objeto (‘el hecho’, el lugar, el acontecimiento). (...) como dicen los fenomenólogos: a la vez devengo en la sensación y algo llega por la sensación, lo uno por lo otro, el uno en el otro” (p. 22). De acuerdo con lo anterior, la sensación es y produce mutaciones en sí misma. Es decir, la sensación nace, circula y en su transitar, trae consigo mutaciones que a su vez generan nuevas sensaciones.

En el arte, las dos caras de la sensación se encuentran en la representación (sensación: *figuración*) y la evocación (sensación: *Figura*). Por ejemplo, “la violencia tiene dos sentidos diferentes: ‘cuando se habla de violencia de la pintura, no tiene nada que ver con la violencia de la guerra’. A la violencia de lo representado (lo sensacional, el cliché) se opone la violencia de la sensación” (Deleuze, 1984, p. 24), como consecuencia la Figura (evocación) no debe nada al objeto figurado (representación).

En cuanto a niveles, se hace referencia a la intensidad de la sensación en orden a la percepción de su fuerza. Así como la intensidad del tono de un color, la fuerza de un trazo o de

un movimiento puede representar un nivel de fuerza del estímulo, de la misma forma se traduce en un nivel de la sensación percibida. “Cada sensación está en diversos niveles, de diferentes órdenes o en muchos dominios. Si bien no hay las sensaciones de diferentes órdenes, sino diferentes órdenes de una sola y misma sensación”. (Deleuze, 1984, p. 23-24). Lo anterior deja en claro que, al hablar de niveles, no se trata de un cambio de sensación sino una intensidad de esta. En otras palabras, una intensidad de la fuerza que puede o no ser la misma en ambas caras de la sensación.

4.2.2 El cuerpo y las sensaciones

Desde una perspectiva naturalista, Deleuze plantea una nueva hipótesis de las sensaciones basado en palabras de Cézanne. Para Cézanne, la sensación “es en el cuerpo, siendo este el cuerpo de una manzana. El color está en el cuerpo, la sensación está en el cuerpo y no en los aires. La sensación es lo pintado. Lo pintado en el cuadro es el cuerpo, no como objeto representado, sino como vivido experimentando tal sensación (lo que Lawrence, hablando de Cézanne, llamaba ‘el ser manzanesco de la manzana’)” (Deleuze, 1984, p. 22). Con lo anterior, cuando Deleuze habla del naturalismo de Cézanne, hace referencia a la teorización del artista sobre las dinámicas de la potencia creativa en el plano de lo físico. Por lo cual, en el tema de las sensaciones, Cézanne se remite a los orígenes comportamentales de lo corpóreo, en una perspectiva y términos materiales de la carne y el cuerpo inmanente en contexto a las sensaciones. Al mismo tiempo, esto soporta la idea de una circulación de las sensaciones como fuerzas físicas que se manifiestan en el cuerpo, las superficies o los objetos. En esta perspectiva la sensación no pertenece al plano de lo conceptual sin antes haber pasado por el plano de lo experiencial, es decir, no se puede hablar de una sensación sin haberla vivido, por el mismo

hecho de que al desconocerse la experiencia, la precisión de las palabras para definirla estará limitada a un supuesto.

De acuerdo con esta hipótesis Deleuze considera que, “la Figura es la forma sensible tomada en la sensación; actúa inmediatamente sobre el sistema nervioso que es de la carne. Mientras que la forma abstracta se dirige al cerebro, actúa por intermedio del cerebro, más próxima a los huesos” (Deleuze, 1984, p. 22). En este sentido, en la carne se encontraría el órgano receptor de las sensaciones; luego, de acuerdo con la intensidad de estas y la definición de la emoción, el estímulo tocaría los huesos en una percepción más completa y compleja de la sensación, concretando un sentimiento (si el impacto fuese suficiente). Así mismo, “los niveles de sensación serían verdaderamente dominios sensibles remitiendo a los diferentes órganos de los sentidos; pero justamente cada nivel, cada dominio, tendría una manera de remitir a los otros, independientemente del objeto común representado” (Deleuze, 1984, p. 26). De acuerdo con esto, la intensidad del estímulo sería relativamente proporcional a los niveles de sensación percibidos y el alcance de este en la secuencia de órganos en el cuerpo receptor.

4.2.3 El artista y las sensaciones

La perspectiva de la motricidad es otra hipótesis de las sensaciones según Deleuze. Motricidad, definida como la “capacidad del sistema nervioso central de producir la contracción de un músculo”³. Puede dar claridad sobre esto Deleuze, cuando afirma que “el movimiento no explica la sensación, se explica, al contrario, por la elasticidad de la sensación, su *vis elástica* (...) en una palabra, no es el movimiento el que explica los niveles de sensación, son los niveles de sensación

³ **REAL ACADEMIA ESPAÑOLA:** Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., versión 23.3 en línea. <https://dle.rae.es/motricidad>. Consultado el 06 de abril de 2020.

los que explican lo que subsiste de movimiento.” (Deleuze, 1984, p. 26). Es decir, el cuerpo inmóvil se mueve por la sensación de las fuerzas invisibles que lo impulsan. El cuerpo del artista se convierte en un recurso en reposo dispuesto a ofrecer su elasticidad al estímulo, a la sensación. Convirtiéndose en una máquina que produce bloques de sensación a través de las fuerzas inscritas en el soporte de la obra, una obra que es el resultado de un cúmulo de seres de sensación.



Figura 11. *Three Studies of Isabel Rawsthorne*. Francis Bacon, 1966. Credit: Sotheby's. Existe contenido similar en varios sitios de Internet. Se utiliza sin intención de infringir los derechos de autor de la imagen. Recuperado de: https://artsbeat.blogs.nytimes.com/2013/06/26/francis-bacons-works-steal-the-sale-at-sothebys-in-london/?partner=rss&emc=rss&_r=0

En la pintura de Bacon según Deleuze, se puede evidenciar esta posición cuando “si bien su pintura vuelve el movimiento muy intenso y violento. Pero en el límite, es un movimiento sobre el lugar, un espasmo, lo que testimonia otro problema propio a Bacon: la acción sobre el cuerpo de fuerzas invisibles (de ahí que las deformaciones del cuerpo se deban a esta causa más profunda)” (Deleuze, 1984, p. 26). Los retratos de Bacon demuestran una dualidad entre el cuerpo estático y las fuerzas que arrebatan y deforman su figuración creando una nueva *Figura* en el retrato que escapa de la insinuación primaria de una figuración predecible.

El movimiento entonces es en sí, la propia sensación en sus niveles, en la intensidad de su fuerza manifestada en su huella visible, que a su vez evidencia las fuerzas invisibles que la conciben. Lo mismo sucede en artistas como Picasso, donde el movimiento del artista genera una distorsión de la figura sobreponiendo varias perspectivas en un mismo plano creando una *Figura* con una dimensionalidad múltiple, idea en la cual se fundamenta el Cubismo. O también, en la obra de Basquiat, donde la velocidad del gesto que trata de esquivar el espasmo mientras pinta, arrebatada la *Figura* de cualquier intención figurativa o referencial y que apenas permite mostrar insinuaciones figurativas interrumpidas por la fuerza de una pincelada ligera y potente que se roba el protagonismo frente a la figuración. Un ejemplo cercano, es la obra de la pintora antioqueña María Villa, donde el tema de sus pinturas sobrepasa sus intenciones figurativas y preciso esta omisión revela la fuerza de la pincelada, los trazos y los colores, dando como resultado pinturas crudas representativas del *Outsider Art* colombiano. En el dibujo de Barubaro, una dualidad se da en el juego entre la bidimensionalidad de la línea y la insinuación de tridimensionalidad que le aporta la mancha, en una competencia entre dos dimensiones que terminan por distorsionar el gesto del dibujo mediante el *frottage* sobre la superficie.

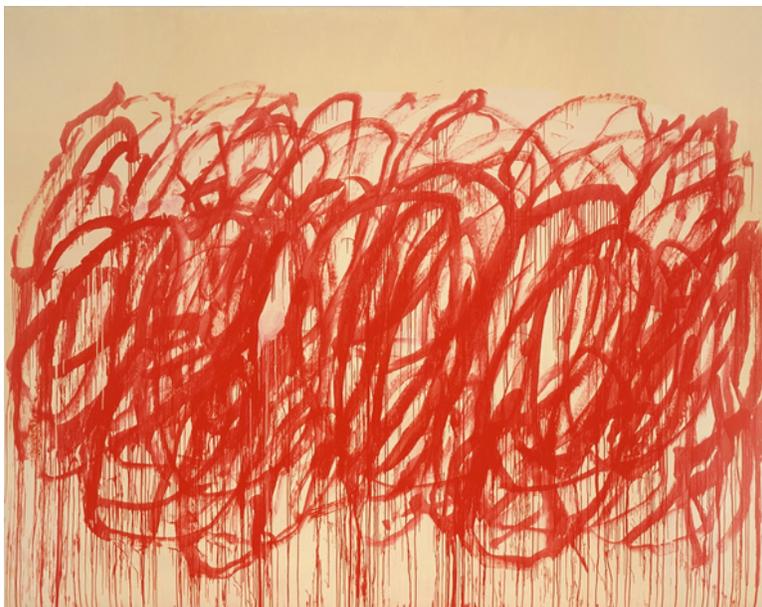


Figura 12. *Untitled (Bacchus)*. Cy Twombly, 2005. Crédito: Cy Twombly. Existe contenido similar en varios sitios de Internet. Se utiliza sin intención de infringir los derechos de autor de la imagen. Recuperado de: <https://www.wikiart.org/es/cy-twombly/untitled-i>

Ahora, en cuanto a los niveles de la sensación de acuerdo con Deleuze, estos “serían como las detenciones o las instantáneas de movimiento, que recompondrían el movimiento sintéticamente, en su continuidad, su velocidad y su violencia: como el cubismo sintético, el futurismo, o en el ‘Desnudo’ de Duchamp” (Deleuze, 1984, p. 25). En la obra del pintor norteamericano Cy Twombly en su serie ‘Untitled’, estas detenciones instantáneas se darían en cuanto el pintor termina de cerrar un círculo y retoma la secuencia modulada que compone el cuadro. A modo de un respiro, un silencio mínimo, apenas necesario para entender que se trata de un gesto humano, una acción orgánica que reconoce los límites del cuerpo.

En términos de las artes audiovisuales (video, cine y animación), sería la velocidad de la secuencia de imágenes la que produce la sensación de movimiento, gracias a la reproducción de determinado número de fotogramas por segundo se produce la ilusión visual de movimiento, que no es más que una secuencia de imágenes estáticas que al producirse la ilusión visual de

movimiento, emulan la contracción de los músculos dando la sensación de un movimiento orgánico. Confirmando que la sensación es antes que el movimiento en sí.

4.2.4 El espectador y las sensaciones

Una última hipótesis sobre las sensaciones contempla la manera en que estas son replicadas y percibidas tanto por el artista, como por el espectador. “La hipótesis psicoanalítica de la ambivalencia no solo tiene el inconveniente de localizar la sensación del lado del espectador que mira el cuadro. Sino que también supone una ambivalencia de la Figura misma, se trataría de sentimientos que la Figura experimentaría en relación con las cosas representadas, en relación con una historia contada” (Deleuze, 1984, p. 25). El riesgo de esta hipótesis de ambivalencia radica en la interpretación que pueda tener la sensación en ambos roles (artista y espectador). Esta perspectiva tiende a ignorar la capacidad sensible del artista para percibir las fuerzas que lo motivan a crear y dota de toda sensibilidad al espectador que percibe la obra, la siente, la hace propia y la interpreta de acuerdo con su memoria visual y el gusto estético que encuentra en ella.

En esta hipótesis, el espectador se enfrenta a la obra de acuerdo con las leyes de la percepción de la escuela Gestalt, donde la forma, la figura, y la configuración dan las bases para la interpretación. Esto en función de la conexión que se dé entre el espectador y la obra. En este punto la objetividad que pueda tener la obra juega un rol importante si no se quiere que la intención del artista (si la tuviera) se perdiera en la interpretación del espectador de acuerdo con su contexto psicosocial. La *Figura*, tiene el riesgo de perder autonomía, de terminar sedada y manipulada por el espectador.



Figura 13. Ejemplo de gráfico de las Leyes de la percepción de la Escuela Gestalt. Existe contenido similar en varios sitios de Internet. Se utiliza sin intención de infringir los derechos de autor. Recuperado de: <https://sites.google.com/site/bibliotekaeducativa/registro-de-revistas/educacion/lewin-kurt>

A partir de la hipótesis de ambivalencia de Deleuze, se da una apertura de la percepción e interpretación de la obra de acuerdo con el contexto del espectador. Una obra maestra siempre es una obra que deja una ventana abierta; no pretende objetividad o tener un sentido rígidamente definido. La obra maestra es aquella que, como la *Gioconda* de Da Vinci, muestra la insinuación de sonrisa y la mirada intrigante sin más, dejando que el misterio sea resuelto por el espectador.

El espectador puede interpretar o reinterpretar la obra de acuerdo con las lecturas y conocimiento del arte que le sean posibles, teniendo como limitante la capacidad de percibir y de permitir vínculos entre la obra y su individualidad. Una individualidad compuesta por la multiplicidad derivada de la experiencia, el conocimiento, la memoria y la libertad de ser y de fluir a partir de la conciencia de particularidad. Dicha libertad puede ser reconocida como fuente de sensibilidad y receptividad al estímulo de la obra, permitiendo además el cuestionamiento de la perspectiva del espectador.

En el artista, las sensaciones actúan de manera automática y no se procesan tanto como sucede en el caso del espectador. Especialmente por tres razones: primero, porque el espectador tiende a observar la obra de manera racional ya sea desde la percepción visual y las sensaciones

que esta le produzca, o desde la mirada racional que busca encontrar enlaces que le conecten conceptualmente con la obra. Segundo, porque el espectador a diferencia del artista percibe la obra desde un número limitado de sentidos que, para completar la experiencia, este debe involucrarse con la obra de una manera interactiva que permita un intercambio en una estética dialógica, más posible en el arte contemporáneo, pero que en el arte moderno y clásico el límite de sentidos para la percepción solo le obliga a remitirse a la memoria visual, al conocimiento o al gusto estético y así poder conectarse con ella. Tercero, el espectador tiene más tiempo de ver, de involucrarse, interpretar y reinterpretar la obra desde sus propias narrativas, mientras que el artista, al estar inmerso en la creación de la pieza, tiene asuntos más demandantes que resolver, incluso simultáneamente, como la solución de problemas plásticos, estéticos y el control del impulso para no desbordarse y terminar desechando la pieza al no encontrar la sensación de satisfacción en ella al haberla terminado.

Ahora, el artista al crear tiene dos caminos alternos al exhibicionismo de sus intenciones: la subjetividad en un sentido del lenguaje metafórico o simbólico y la aleatoriedad en la disposición de los elementos que componen la obra. En el primero los objetos no tendrán una relación clara entre sí (pero la tienen) y en el segundo, los objetos aparecerán al azar y el espectador dará sentido a la composición. No obstante, esto no evita que en ambos casos la obra siga siendo abierta para el espectador.

5. Dibujo

5.1 Dibujo Gestual y el *Outsider Art*

El Dibujo Gestual se encuentra vinculado con la individualidad del ser artista y la multiplicidad de ser humano, con capacidades sensibles, motoras y racionales que se conjugan en el gesto del dibujo. En la primera mitad del siglo XX, con el Dadaísmo, estas características reforzadas con el gesto improvisado, revolucionaron la idea del arte como actividad. Los movimientos artísticos, así como colectivos de artistas unidos por la afinidad de pensamiento o similitud estética, configuraron diferentes ecosistemas que conformaban el mundo del arte de entonces.

En la segunda mitad del siglo XX se acentúa el fenómeno de los artistas empíricos que se manifiestan al margen de la academia, los circuitos del arte y las instituciones. Estos artistas comienzan a ser descubiertos y expuestos tanto al público como a la crítica. Este tipo de expresiones artísticas al margen del mundo del arte empezaron a conocerse como Arte marginal o Arte independiente, en inglés *Outsider Art*. Sobre los artistas de la época, Marcel Evrard de Lille declaró: “Creo que lo que tiene valor en los seres no son sus cortezas, enfriadas y muertas (que alimentan lo que algunos llaman patrimonio cultural de la civilización, y que a mí me parece de poco valor) sino más bien todas las manifestaciones directas e inmediatas del fuego interno de la vida. Este es lo que me parece admirable, y lo que solicito a la obra de arte es que abra camino a este fuego” (citado en Bolaños, 2002, p. 260). Con lo anterior, se reconoce un ambiente superficial en el que se encontraba el arte de la época en el que, tanto los artistas como los curadores, críticos e historiadores terminaban halagando la utopía de un arte que se encontraba vacío, repetitivo y cada vez más cercado en un círculo vicioso, en el que no parecía haber salida sin tener que primero reventar la burbuja y como consecuencia dar entrada a expresiones que se encontraran fuera del mundo del arte, para que refrescaran el panorama.

Siguiendo esta lógica, los artistas de Arte Naif, del Cómic, del *Lowbrow* o del Surrealismo Pop no estarían dentro de la categoría Outsiders, ya que están incluidos en el sistema del arte en sus respectivos nichos, lo cual de alguna manera legitima su statu quo dentro de las artes.

Sobre el *Outsider Art*, Maclagan (2009) lo explica así:

El término *Outsider Art* se refiere, de una manera muy abierta, a obras extraordinarias creadas por personas que de alguna manera están al margen de la sociedad y que, por cualquier combinación de razones, se encuentran incapaces de adaptarse a los requisitos convencionales: sociales y psicológicos, así como artísticos de la cultura que habitan. Lo que hace que este trabajo sea extraordinario es el hecho de que fue creado por personas que no tienen formación y que están tan lejos de las expectativas ‘normales’, que ni siquiera pueden considerarse a sí mismos como ‘artistas’, y mucho menos como Outsiders. Somos nosotros quienes encontramos su trabajo con el que estamos familiarizados, y en segundo lugar porque parecen no tener ninguno de los motivos habituales para hacer arte (una vez asumidos por Freud como 'fama, dinero y el amor de las mujeres'). Más que esto, muchos partidarios del *Outsider Art* creen que es más poderoso, más emocionante y más original que el arte convencional, ya sea modernista o contemporáneo” (Maclagan, 2009, p. 7. Traducción propia).

Con lo anterior, se puede notar que la importancia del *Outsider Art* es la libertad en el hacer, que tienen los artistas al margen de la academia. Esto debido a que, el no tener pretensiones y estar liberados de referentes o influencias, les dota de una autonomía creativa que quizá la mayoría de los artistas formados no tienen o no se permiten, a causa del compromiso que obtienen con su formación y la tendencia a la coherencia en su obra, que termina por aplanarla y encasillarla, conteniéndola en una reputación comprometida.

En torno al *Outsider Art*, también convergen varios conceptos y términos que, frecuentemente suelen relacionarse e incluso tomarse como sinónimos algunas veces de manera errónea. “En 1972 el crítico Roger Cardinal adaptó el término *Art Brut* al inglés como *Outsider Art* (o Arte outsider) para designar el arte que surge de la necesidad de expresión y que es ajeno a los roles y objetivos del arte profesionalizado, situado por ello en los márgenes de la cultura. En el ámbito anglosajón, este concepto viene sirviendo no solo para referirse a las creaciones de artistas con enfermedad mental o diversidad funcional intelectual, sino que también incluye el arte popular y naíf” (Abán García y Moñivas, 2016). No obstante, de acuerdo con la definición de Maclagan, el *Outsider Art* reconoce dentro de sí a los artistas, empíricos y autodidactas que desarrollan su actividad creativa fuera de la legitimación institucional o académica. Siguiendo esta premisa, es de considerar cuando los artistas del Arte Naif o del Arte Popular tienen algún tipo de formación académica, lo cual problematiza su posición y dependería más de su estética de negación academicista, el que puedan o no ser considerados artistas Outsiders.

La relación del *Outsider Art* con las tendencias de la Nueva figuración, el Expresionismo y el Dibujo Gestual, se encuentra en el rechazo consciente o inconsciente a usar referentes formales, la tendencia a crear su propia estética y su propia perspectiva de la realidad, la imagen y la forma. Esto, eventualmente termina por desplazarlos a la periferia fuera de los academicismos y los cánones hegemónicos del arte tradicional. Sin embargo, algunas veces estos artistas son acogidos por entes legitimadores como los críticos, historiadores, curadores o galeristas, que encuentran en estos tipos de arte la mejor manera para oxigenar el mercado, trayendo la novedad y la antítesis del arte tradicional.

5.1.1 *Art Brut*

Ahora, en este cambio de dirección de la mirada hacia afuera de la academia y la institucionalidad del arte, en contexto al *Outsider Art*, se podría reconocer al artista francés, Jean Dubuffet como uno de los pioneros en promover el *Outsider Art*, quien comenzó buscándolo en clínicas psiquiátricas, orfanatos y cárceles, para posteriormente coleccionar y exhibir por primera vez la obra de muchos de estos artistas debutantes en el mundo del arte, que comenzó a conocer estas rarezas como *Art Brut*. Del compromiso de Dubuffet con el *Art Brut*, se reconoce especialmente “la labor promocional y de difusión realizada por el propio artista, pionero de la reivindicación de los valores artísticos de las manifestaciones marginales. Fruto de este interés, recorrió Europa y América desde 1947 hasta lograr la creación de un museo estable en 1976 en la ciudad suiza de Lausana” (Ortega, 2014).

La condición de la psiquis los artistas del *Art Brut*, se manifiesta como una distorsión de la realidad, que encuentra en el dibujo un recurso útil para somatizar el estado psicológico y de salud mental, que se refleja en la inconcordancia con el entorno social, causa y motivo del aislamiento como parte del tratamiento del diagnóstico. Estos individuos apartados de las dinámicas sociales también están excluidos del mundo del arte, aunque su trabajo sea lo suficientemente potente, diferente y proponente para la teoría y la estética del arte.

El artista del *Art Brut*, termina siendo un artista autónomo y algunas veces autosuficiente, en cuanto a que no necesita referentes ni necesita encajar en parámetros preestablecidos, los ignora y crea los suyos propios, los cuales obedecerán a su impulso creativo y a su naturaleza intimista. Cualquier referencia externa enunciada a posteriori será responsabilidad del criterio del espectador. Sin embargo, este arte puede deleitarse mejor al margen de un juicio de valor

tradicionalista que no pretende más que comparar y definir, cuando ni siquiera la obra lo demanda.

El artista del *Art Brut*, termina siendo un artista autónomo y algunas veces autosuficiente, en cuanto a que no necesita referentes ni necesita encajar en parámetros preestablecidos, los ignora y crea los suyos propios, los cuales obedecerán a su impulso creativo y a su naturaleza intimista. Cualquier referencia externa enunciada a posteriori será responsabilidad del criterio del espectador. Sin embargo, puede deleitarse mejor al margen de un juicio de valor tradicionalista que no pretende más que comparar y definir, cuando ni siquiera la obra lo demanda.



Figura 14. *Montreuse de tableau dans la bannière de Montreux*, (página de libreta de dibujo, detalle), 1941. Dibujo de Aloïse Corbaz. Copyright: © Colección de *Art Brut*, Lausanne. Se utiliza sin intención de infringir los derechos de autor. Recuperado de: <https://www.artsy.net/artwork/jean-michel-basquiat-untitled>

Por otro lado, hay quienes ven un error en considerar que la enfermedad mental dota de habilidades artísticas a los pacientes psiquiátricos. Por ejemplo, Ana Hernández afirma que “la esquizofrenia no hace artistas. La enfermedad es una construcción rígida que se contradice con el diálogo que se crea entre la obra y el artista, pero esa enfermedad puede crear en algunos casos,

una necesidad vital de expresar plásticamente aquellos sentimientos del hombre frente al abismo. Es bueno abandonar aquella estetización de la locura de románticos y surrealistas y también la idea de patologización del genio” (Hernández Merino, 2005, p. 15). Si bien dicha discusión excede los límites de este trabajo, vale la pena enfatizar en que el arte en los pacientes psiquiátricos suele ser parte de la estrategia terapéutica para la estabilización emocional y el contacto del paciente con el entorno, por lo cual no toda expresión artística de estos pacientes debería considerarse arte. Algunas veces son ejercicios designados por el terapeuta, para identificar las emociones del paciente y analizar su percepción de la realidad. Igualmente, no todas estas expresiones nacen del impulso natural del paciente, a diferencia de los pacientes que dedican tiempo a la producción artística desde una necesidad interior. Allí es donde el alma del artista se manifiesta.

Aquí entonces, el *Art Brut* y su diversidad de artistas, estilos y materiales no solo aportaría una nueva estética para el Dibujo Gestual, sino que también abriría el espectro de materiales no convencionales para el dibujo y la pintura del *Outsider Art*.

5.1.2 Arte Punk

Continuando con el arte de la periferia, es necesario nombrar el Arte Punk. Esta es una tendencia artística que surge gracias a la aparición de la Cultura Punk a mediados de la década de los setentas. El arte para el Punk se convirtió en un recurso de expresión alternativo a la música y a la moda. Al definirse el Punk como una cultura de periferia, puede considerarse *Outsider* en la medida en que se encuentra fuera del alcance de la institucionalidad del arte. Algo que desde luego, la ideología del Punk rechazaría. Aunque se tomará como referencia a Estrada, cabe

aclarar que, su definición del Arte Punk es discutible y parcializada. Sin embargo, solo se hará una aclaración, delimitando el alcance de la revisión historiográfica de este trabajo.

Estrada (1985), dice que el Punk “aglutina artistas a quienes no se les da importancia, pero que a su propio parecer son creativos” (p. 51). En el manifiesto Punk, dice que el movimiento apunta a la defensa de la libertad de ser, dice “el Punk ES: la expresión personal de la singularidad que proviene de las experiencias de crecer en contacto con nuestra habilidad humana para razonar y plantear preguntas” (Greg Graffin, manifiesto punk). Con la afirmación anterior, se confirma que la cultura Punk defiende la diversidad y la libertad individual, lo cual se evidencia en las expresiones del Arte Punk, tales como Grafitis, pegatinas, objetos y superficies intervenidos con gráficos y mensajes directos contra el Estado, la sociedad, la religión y cualquier tipo de institucionalidad que sea considerada represora de las libertades individuales o colectivas. Igualmente es importante destacar la influencia del sonido eufórico de la música Punk Rock, las letras incisivas de las canciones y el estilo de vida en las expresiones del Arte Punk. De alguna manera, el conjunto compone una cultura autónoma que produce su propia música, literatura, moda y su propio arte. Lo suficiente para marcar un periodo de tiempo en la historia con una cultura que ha sobrevivido en el tiempo.

Tanto la expresividad como el uso de soportes y materiales no convencionales en el Arte Punk, terminaron por mostrar las posibilidades del arte en objetos, accesorios y atuendos que disiparon el límite entre el arte y la moda.

5.1.3 *New Wave*

A finales de los setentas y comienzos de los ochentas, surge la versión norteamericana del Arte Punk: El arte *New Wave*, que reunió la escena *underground* y *outsider* del arte norteamericano.

El movimiento *New Wave*, “busca intervenir en el proceso de decodificación que aspira a nuevas maneras de comportarse, de ver, de escuchar, de oler y tocar. Sin embargo, al tratar de actuar en la periferia de los códigos sociales, da lugar al código del *New Wave*”. (Estrada, 1985, p. 175). Esta tendencia, como el Arte Punk también se acercó al arte gráfico, incorporando elementos de la fotografía, la televisión, y el video, en composiciones geométricas con colores vibrantes incluyendo el efecto neón sobre superficies opacas u oscuras. Adicionalmente, tomó algunos elementos del Art Pop en el contexto de la estética visual de la vida nocturna y los clubes de los suburbios de ciudades como Nueva York, Los Ángeles y Las Vegas. Igualmente, el arte *New Wave* incluyó a la música en el movimiento, como el Postpunk, los sonidos electrónicos experimentales, el Synth Pop, el EDM y el Disco.

El arte *New Wave* actualmente se puede vincular como precedente del NetArt, el Glitch, New Media Art, Internet Art, entre otros. Estos a su vez incorporan el arte sonoro como el Noise, el cual retoma la improvisación, características del Fluxus y el Dadaísmo aplicadas al sonido. Al mismo tiempo estas tendencias serían precedentes de una estética expresiva en el entorno digital que se aplicarían más adelante en el Dibujo Gestual en el campo expandido.

5.1.4 Grafiti

El Grafiti como tal, tiene una historia amplia, sin embargo, siempre se vio como una especie de vandalismo, ya que su razón de ser es la intervención de espacios inusuales o prohibidos para las expresiones artísticas. Por lo anterior es posible considerar el Grafiti como un movimiento de periferia que lo incluiría en el *Outsider Art*.

Aunque la historia del Grafiti es basta tanto en Europa como en América, se hará necesario aclarar el aspecto terminológico antes de hacer enfoque en el Grafiti estadounidense, el

que se considera llevó el Grafiti a ser considerado arte. “El término italiano *graffiti* deriva de las incisiones hechas con materiales de carbón y grafito muy común en aquellas épocas. Toda inscripción fue hecha en espacios públicos no autorizados a tal fin. Los elementos técnicos a emplear dependen de la tecnología de cada época, que van a la par con lo político, lo cultural y lo económico. Estos escritos con carbones inscriben sus desbordes en una jerga común, con un lenguaje sugestivo, en forma gratuita y sin censura” (Claudia Kozak, como fue citada en Pacini).

Como se mencionó anteriormente, el Grafiti tuvo presencia en Estados Unidos desde la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, en la segunda mitad cobró mayor relevancia. En América los Grafitis “se manifiestan en las nuevas generaciones de jóvenes en los años treinta y cuarenta, una diferente mirada crítica del contexto político mundial. Ya que el mundo se caía a pedazos por la gran depresión económica en los años 30, por la caída de la bolsa Wall Street, además de las dos guerras mundiales y agresivas dictaduras. El mundo era un campo minado para el futuro de los jóvenes, sin embargo, en los Estados Unidos, comenzaba a gestarse un estilo diferente y audaz, en combate contra las ideologías xenofóbicas y racistas. Cada grupo de jóvenes buscaba, una propia autenticidad e independencia para un reconocimiento territorial del entorno” (Hernan Panessi, Como fue citado en Pacini). Según lo anterior, como el Expresionismo, el Grafiti se da en un período de crisis lo cual los ubica en un terreno contextual común y al mismo tiempo los relaciona como procesos de reconfiguración tanto de la forma, como de la estética de la expresión. A pesar de esto, la diferencia entre el Grafiti y el Expresionismo radica en la principal razón de ser del primero: la ilegalidad de la intervención y el espacio en contexto. “En ocasiones el *graffiti* se hace cargo de nombrar irónicamente su propia ilegalidad para reforzar así su sentido de la inadecuación” Kozak (2008). Esta característica del Grafiti lo aparta de su vínculo legítimo con el Expresionismo y por esta razón es desplazado por

mucho tiempo a la periferia del mundo del arte, como una expresión artística inadecuada y vulgar.

La dinámica del Grafiti en Estados Unidos en un comienzo fue particular, ya que este era utilizado para delimitar las zonas dominadas por diferentes pandillas principalmente en Nueva York. “A principios del S.XX el *graffiti* de pandillas tuvo un fuerte impulso en Estados Unidos, que pasó a individualizarse con el tiempo bajo la premisa del *getting up* o hacerse ver, convirtiéndose en un juego competitivo mediante el cual conseguir el respeto de otros escritores; produciendo lo que se ha llamado la economía del prestigio. Tras la experiencia norteamericana, el *graffiti* se adoptó mundialmente tomando forma en el seno del conjunto Hip-hop y seguidamente en la escena del arte” (Couvreux, 2006 p. 43). Como era de esperarse, de nuevo el arte visual y la música convergen para crear un ecosistema cultural, en este caso con el Rap. Esta ecuación trae como resultado la Cultura Hip-hop, esta fusión se ve reflejada en una identidad visual del Grafiti, al ritmo del Rap, luciendo moda holgada y que además se involucra con el delito desde la ilegalidad de las intervenciones en espacios no autorizados hasta usar estas intervenciones como señal para delimitar las zonas de dominio de diferentes bandas delincuenciales en el contexto social de los suburbios de Nueva York. Este entorno cultural, artístico y social se puede ver en el documental *Style Wars* (1983) de Henry Chalfant y Tony Silver.



Figura 15. *Zephyr en la década de los setentas.* Zephyr (Andrew Witten) es un legendario artista del Grafiti de Nueva York en los años setentas, fue creador de varios estilos. La fotografía se utiliza sin intención de infringir los derechos de autor. Recuperado de: <https://www.widewalls.ch/10-new-york-graffiti-legends-still-kicking-ass/zephyr/>

Sin embargo, el grafiti de este período comienza a ser más que una acción ilegal y empieza verse su relación con la cultura y como un fenómeno social, resultado de las condiciones y el contexto de las comunidades que lo adoptaron como forma de expresión y de identidad. “El estudio de Pamela Dennant (1997) vincula el *graffiti* con la resistencia de grupo a la cultura dominante: ‘El grafiti puede ser considerado como una forma artística de resistencia a la autoridad y, al mismo tiempo, una expresión de solidaridad y explicitación del propio contexto en el que se formó’” (Dennant como fue citada en Couvreur, 2006, p. 43). A finales del siglo XX y en la primera década del siglo XXI, el Grafiti y el arte urbano logra ser un aspecto fundamental en la reestructuración social y en la economía de sectores marginados en ciudades como ciudad de México, Medellín, Sao Paulo, Buenos Aires, Barcelona y Miami.

Sobre estos procesos de recuperación de la memoria desde la intervención y apropiación de los espacios, Acosta et al (2017) recurre a la figura platónica del artista como un *poietés* y lo describe de la siguiente manera:

El *poietés* es quien crea la memoria del pueblo inventándola. Si la ciudad se consolida luego del olvido del origen, si es connatural a la ciudad esa amnesia y los *poietés* esculpen los lugares que luego habitamos como propios, si en el umbral de la ciudad está la grieta y Caín, el desterrado fundador de ciudades nunca encuentra lo que busca al crearlas, entonces sus hijos también desterrados, monumentalizamos un pasado inmemorial que nunca encontraremos porque viene del olvido. Y en cada época, en cada uno de los tiempos de cada ciudad, sucesivos olvidos son rescatados y con sus pedazos, los *poietés* escriben para un pueblo por llegar" (Acosta et al, 2017, p. 169).

Así, el artista es el escritor de la memoria de los pueblos a través de su huella sobre diferentes soportes conocidos a lo largo de la historia del arte. Igualmente, el Dibujo Gestual es una manera de afirmación de identidad del artista como *poietés*, desde el gesto del dibujar improvisado como huella personal, encontrando nuevos soportes en las tendencias del Arte Posmoderno en la actualidad especialmente en el Dibujo Expandido. El cual hasta ahora se ha marcado por el minimalismo y el arte cinético en un sentido geométrico, por esto la intención de búsqueda de posibilidades más expresivas mediante un Dibujo Gestual improvisado en el campo expandido.

5.2 El dibujo gestual y el dibujo expandido

El dibujo gestual encarna la intención de la potencia creativa, en cuanto a que es el momento en que la forma se diluye en las fuerzas invisibles que muestran figuras imprevistas, improvisadas.

Las tendencias figurativas del arte se liberan en el Dibujo Gestual y esta experiencia liberadora del gesto de improvisar domina las intenciones figurativas. Siguiendo la perspectiva de Deleuze a propósito de la pintura, podría decirse que esta liberación es algo que merece reconocimiento a la resistencia del artista. “No es fácil renunciar al horror, o a la figuración primaria. Es necesario volverse contra sus propios instintos, renunciar a su experiencia” (Deleuze, 1984, p. 24). Se trata de una resistencia frente a una tendencia primaria fundada en la formación visual y la tradición creativa del individuo.

En el gesto del dibujo se exploran infinidad de posibilidades de expresión a través de la línea, el punto y la mancha, mostrando la fuerza del impulso extrayendo las sensaciones y haciéndolas visibles en un plano bidimensional. Sobre el dibujo, como dijo Deleuze a propósito de la pintura, “no se trata de reproducir lo visible, se trata de volver visible” (Deleuze, 2007, p. 69). En este sentido, lo visible se hace reflejo de lo interior y trabaja como puente sensible entre lo interno y lo externo a través de la percepción y la expresión.

Pero ¿qué sucede cuando las fuerzas se encarnan en lugar de ser plasmadas en una superficie? En la historia del arte, cuando las fuerzas invisibles no eran plasmadas en una superficie, solían en un comienzo, reflejarse en objetos tridimensionales. Es así como la escultura, la cerámica y la orfebrería, fueron las principales técnicas artísticas para la creación de objetos ya fueran de uso doméstico o decorativo, precedentes del Dibujo Expandido.

5.3 El dibujo expandido

Si bien en el arte antiguo y clásico, los bajo y alto relieves junto a la cerámica facilitaron la incursión del dibujo y la pintura en el mundo de los objetos; entrado el siglo XX, la escultura fue la principal manera para que el dibujo artístico alcanzara la tridimensionalidad y se convirtiera en

un objeto de arte disipando las barreras entre arte pictórico y escultórico. Con la aparición del Dadaísmo entrando en la segunda década del siglo XX, donde el *Ready Made* materializó la posibilidad de que los objetos fueran considerados objetos de arte. Posteriormente, el Arte conceptual les dio a los objetos la posibilidad de encarnar el contenido de una obra de manera simbólica o literal mediante el Arte Objetual o la instalación, donde también el movimiento Fluxus hizo su aporte con instalaciones de Joseph Beuys, Wolf Vostell y Nam June Paik (entre otros). En estas intervenciones, la puesta en escena ubicaba en el espacio aplica el concepto de la instalación tal como los dadaístas habían configurado el espacio: como un contenedor donde existe y sucede el arte, tal como también lo concebía el Arte Povera a mitad de los sesentas.

Sin embargo, de alguna manera sucedía algo que no permitía que el dibujo dejara su estado bidimensional y migrara a la tridimensionalidad sin dejar de considerarse escultura o instalación. Como si desde el concepto de dibujo no se contemplara la tridimensionalidad, sin involucrar a la escultura y un alejamiento del dibujo. Sobre el concepto de dibujo, Rubiano (1997) dice:

No es fácil, de todos modos, definir que debe entenderse por dibujo. El dibujo tiene que ver con la línea, pero hay dibujos que no son lineales; tiene que ver con el negro de ciertos medios como el grafito, el carboncillo, la tinta china, pero hay dibujos con color; tiene que ver con el papel, pero hay dibujos sobre muchos soportes. Igualmente hay muchas clases de dibujos si se piensa en los medios (p. 14).

El dibujo entonces siempre había involucrado técnicas tradicionalmente bidimensionales, por lo cual era de alguna manera inconcebible la idea de que el dibujo dejara la comodidad de lo bidimensional para entrar en otros planos ajenos a su tradición técnica. Sin embargo, autores como Kandinsky venían estudiando la posibilidad de que el dibujo, habiendo entrado a la

pintura, pudiera incorporarse a otras disciplinas del arte. Para encontrar esta posibilidad, Kandinsky partía de la línea y que su posterior figura pudiera contener la esencia del cuadro en su contorno. “El elemento interior de la obra es su contenido(...) el elemento interior, creado por la vibración del alma, es el contenido de la obra. No puede existir ninguna obra sin contenido” (Kandinsky, 1996, p. 43). Estos cuestionamientos sobre el contenido y el contenedor de la obra no dejan más que preguntas sobre el arte fuera de la superficie, tanto en lo conceptual como la plástica. Al llegar a la plástica, con la exploración de la materia, los objetos y los materiales, estos se convierten en el contenido simbólico de gran parte de lo que compone una obra. Así, siguiendo la teoría del elemento interior y el elemento exterior de la obra, el material del objeto es el contenido simbólico y contenedor literal de la obra. Esto evidencia que la dinámica del dibujo y la escultura es la misma en planos distintos, de este modo se logra un acercamiento entre estas dos disciplinas lo cual significó un avance teórico que se reflejaría más adelante en la práctica artística.

Por otro lado, Kandinsky defendía el arte desde una posición constructivista donde el dibujo sería parte del proceso creativo y no significaría la realización de la obra. La consideración de la obra como una construcción por partes, una composición, lleva a la afirmación de que estas partes, “tomadas por separado, estas están tan desprovistas de vida (...) Esta combinación racional es la construcción. La obra de arte está sometida a la misma ley que la obra natural: a la ley de la construcción. Sus diferentes partes adquieren vida por el conjunto” (Kandinsky, 1996, p. 44). En este sentido, el dibujo pasa de ser una disciplina autónoma a una que reclama tridimensionalidad para ser completada, para tener cuerpo en el plano tangible. Es posible que este reclamo lo haya alimentado la arquitectura, que tal como propone Kandinsky, trabaja mediante la construcción material a partir de bocetos.

Adicionalmente, si se tiene en cuenta que “para Deleuze, el paso de la imagen semejanza a la imagen presencia implica una renuncia a la imagen figurativa; ahora el dibujo vale por sí mismo, ya no tiene por qué representar algo” (Deleuze, como fue citado en Ocaña, 2013, p. 252). Es posible pensar de cara a este razonamiento, la ruptura entre el dibujo figurativo bidimensional y el dibujo llevado al plano tridimensional: el Dibujo Expandido.

5.3.1 El dibujo expandido en el Arte Moderno

Hay que reconocer que antes de la Segunda Guerra Mundial, con el Dadaísmo y la Bauhaus, había un antecedente conceptual y teórico del arte como objeto, que en la postguerra se acentuó y desarrolló, entonces no solo los objetos sino también la disposición de estos en el espacio fue tema de discusión y teorización para fundamentar movimientos como el Arte conceptual, el Arte Povera, el Minimalismo y el Fluxus, tendencias donde el objeto jugó un papel protagónico ya fuera como parte de una composición en el espacio o como un único objeto en el espacio.

En el arte moderno, las exploraciones que permitió desde un comienzo el Dadaísmo tuvieron como consecuencia duras críticas de los más puristas y, por otro lado, elogios de los más experimentales. Sin embargo, la esencia de la escultura no admitió otras formas de expresión. Sobre esto Krauss (1996) dice, “la lógica de la escultura es inseparable, en principio, de la lógica del monumento. En virtud de esa lógica, una escultura es una representación conmemorativa. Se asienta en un lugar específico y habla en una lengua simbólica sobre el significado o el uso de dicho lugar. (p. 292). En este sentido la escultura ya no es escultura, cuando el objeto no tiene intención de conmemorar o cuando no tiene función de monumento. Precisamente en la ausencia de estas características, se pueden encontrar las vanguardias que incorporaron el concepto de objeto de arte.

Las vanguardias reconfiguraron el concepto de objeto, por un lado con el *Ready Made*, tomaron objetos cotidianos para ponerlos sobre el pedestal y por otro lado tomaron los monumentos y los bajaron del pedestal o hicieron de este un monumento móvil que al perder su función estática deja de ser monumento, es decir, se da la descolocación del monumento, convirtiéndolo en un objeto común que puede volver a tomar valor de acuerdo al contexto espacial, en cierto modo el objeto deja de ser índice referencial de lugar y se convierte en un objeto auto referencial, un ícono que representa su estado como objeto de arte.

De alguna manera, por un tiempo estos objetos se encontraron en el limbo puesto que, al no cumplir con las funciones de la escultura, se convertían en obras desclasificadas. “La escultura es aquello con lo que tropiezas cuando retrocedes para ver una pintura’, afirmaba Barnett Newman en los años cincuenta” (Newman como fue citado en Krauss, 1996 p. 295).

Así mismo, en el espacio abierto los objetos perdían su valor como objetos de arte al situarse en un espacio ambiguo donde de acuerdo con su función común, podrían ser una cosa o varias al tiempo, con el riesgo de dejar de verse como objetos de arte. Según Krauss, en los sesentas, la manera de identificar un objeto como escultura era diferenciándolo del paisaje y de la arquitectura. Precisamente por sus características modernas y abstractas, factibles de generar confusión. No obstante, aunque varias de las esculturas modernas, fueran abstractas, por su estado inmóvil y referencial de lugar, podían continuar clasificándose como esculturas. Aun así, había otros objetos que no compartían estas características y continuaban a la deriva. No por mucho, puesto que, de acuerdo a Krauss, la escultura minimalista en los sesentas trajo consigo críticos constructivistas que comenzaron a concebir la idea de una paternidad para estas obras y autenticar su rareza sin necesidad de que su contenido fuera conceptualmente el mismo, incluso aunque trataran de conceptos opuestos, podían convivir en una misma disciplina. Con esto surge

el Neodadaísmo, popularizado por la historiadora estadounidense Barbara Rose en varios ensayos publicados en la década de los sesentas. En esta tendencia se agruparon varias actualizaciones del arte objetual del *ready made*, el *assemblage*, el Arte de acumulación, entre otros. Dentro de esta categoría se inscribieron varios artistas del Fluxus, Pop Art, Junk Art y el Nuevo realismo, al igual que otros artistas del Arte conceptual y experimental.

Sin pretenderlo tal vez, el Neodadaísmo abrió la puerta a más posibilidades, esta vez del objeto en el espacio, un espacio expandido y abierto a recibir expresiones objetuales o no objetuales (digitales). Según Krauss, el campo expandido se genera problematizando las categorías hospedadas por la escultura como disciplina, dando la posibilidad de identificarlas y definir las a través de sus diferencias. A partir de esta apertura, los artistas encontraron la necesidad de expresar el espacio como un nuevo contenedor del arte tal como lo había hecho el Dadaísmo, pero esta vez incluyendo actualizaciones conceptuales, teóricas y técnicas que habían apoyado ya la posibilidad de que los objetos habitaran el espacio. El campo expandido se convirtió en un espacio nuevo para el arte, donde podían habitar y cohabitar diferentes disciplinas que habían sido desplazadas por el Expresionismo Abstracto y el Arte conceptual. Sobre esta coyuntura Butler (2010) dice:

A fines de la década de 1960, artistas de muchas partes del mundo, inspirados por el pensamiento social revolucionario, atacaron los valores de las instituciones establecidas de gobierno, industria y cultura, cuestionando si el arte, como expresión privada e individual, aún podía reclamar autoridad, autenticidad, o incluso una razón ética para existir (...) abrieron nuevos espacios en los cuales las prácticas convergieron, ahora cruzando la línea y haciendo explícita la línea. Viniendo de diversas posiciones culturales y moviéndose en diferentes direcciones, a menudo trabajaron para ocupar un espacio

social 'real'. La línea era evidente en todas las disciplinas. Al mismo tiempo, el dibujo surgió de la década de 1960 como un medio de y por sí solo.” (p. 68, traducción propia).

Ya en el transcurso del siglo XX varios artistas y teóricos venían investigando sobre estas cuestiones, las posibilidades del plano bidimensional en el espacio. Según Butler, los artistas venían trabajando sobre la idea de la línea dibujada y pintada como tal. Describiendo sus características, las cuales ayudarían a reconfigurar su concepto de forma y función. Esto ayudó a que el dibujo con sus características propias estuviera preparado para irrumpir en el campo expandido, en un plano tridimensional donde tiene las posibilidades para convertirse en objeto a través de diversos medios y materiales.

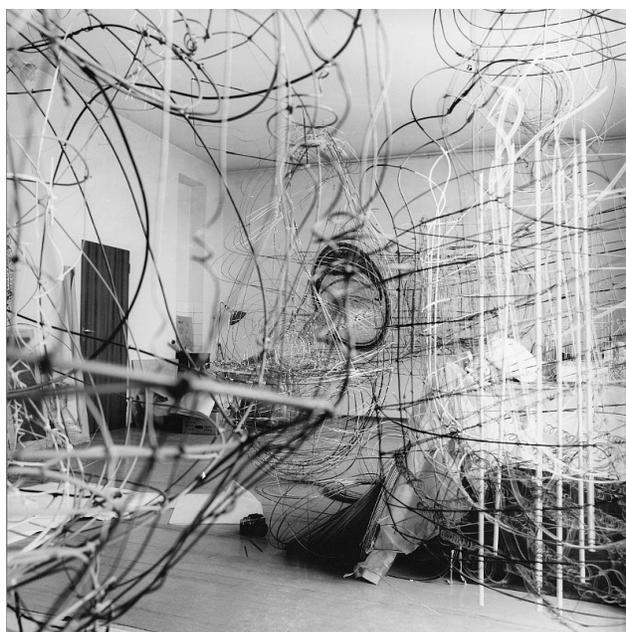


Figura 16. El estudio de Karel Malich en Vinohrady de Praga, en los años setentas. La fotografía se utiliza sin intención de infringir los derechos de autor. Recuperado de: <http://www.karelmalich.cz/en/artist>

Algunos movimientos artísticos y artistas que fueron esenciales para la acumulación de información que hiciera del Dibujo Expandido algo posible, fueron el Suprematismo y el Constructivismo. Igualmente, la obra de artistas como Piet Mondrian, Kazimir Malévich, El Lissitzky, Karel Malich, Georges Vantongerloo, Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Walter de María, Robert Irwin, Sol Le Witt, Bruce Newman e Yves

Klein. Adicionalmente, los artistas del grupo Madí: Carmelo Arden Quinn, Rhod Rothfuss, Gyula Kosice y Lucio Fontana, fundador del Espacialismo. Krauss identifica este suceso como una ruptura cuando dice: “para referirse a esta ruptura histórica y a la transformación estructural del ámbito cultural que la caracteriza es preciso recurrir a otro término. En otras parcelas de la crítica, el término que se emplea es ‘posmodernidad’. No parece existir ninguna razón para no utilizarlo” (Krauss, 1996, p. 300).

5.3.2 El dibujo expandido en el arte posmoderno

A partir de la década de los setentas se comprende como el inicio del Arte Posmoderno, no solo sucediendo al Arte moderno, sino como el resultado de varios cambios económicos, políticos, sociales, culturales y tecnológicos sucedidos a finales del siglo XX. En el arte estos cambios influyeron en la implementación de nuevas tecnologías, nuevas estrategias de mediación y nuevas narrativas, así como temáticas, en concordancia con los temas contemporáneos. El Arte digital es una de las novedades que trae el Arte Posmoderno, al igual que la incursión de la Internet en los procesos de creación, como también en la difusión y circulación del arte.

En cuanto a estos cambios que aportan nuevos medios tecnológicos, “aportan al dibujo la posibilidad de ampliar su ámbito de representación, considerado espacial y ceñido especialmente a la superficie bidimensional, asentándose en una configuración espacio-temporal, sin que por ello las imágenes pierdan su virtualidad en la reproducción” (Lloret, como fue citado en García-López, 2000, p. 127). De alguna manera el arte siempre se ha adaptado al desarrollo tecnológico, lo hizo con la invención de la fotografía y el cine. Igualmente lo hizo con la computadora y el internet, estos cambios no son más que pruebas de que el arte avanza en paralelo con los

desarrollos tecnológicos que hacen que mantenga su vigencia como medio de expresión y de producción creativa.

Sobre la transición del dibujo del siglo XX al del siglo XXI, Butler (2010) dice:

A la luz de las prácticas actuales, traza la evolución del dibujo en los siglos XX y XXI como una transformación radical del medio, rastreando su recorrido desde la línea como un movimiento de puntos, a través de la estructura de cuadrícula, para señalar como un cruce de líneas, tanto como en conexión en línea en Internet y la World Wide Web. De hecho, a fines del siglo XX, los términos 'online' y 'offline' habían llegado a referirse a un estado de conectividad o desconectividad con respecto a la tecnología informática y las telecomunicaciones. Sin embargo, al analizar esta transformación y un cambio al espacio virtual, también atendemos al cuerpo corpóreo en sí mismo como un punto en movimiento, como en la coreografía, en la que el bailarín traza líneas a través del escenario, o en *Land Art*, donde las divagaciones el artista dejan huellas en la tierra.” (Butler, 2010, p. 24, traducción propia).

Según lo anterior, la concepción de la línea se reconfigura al punto de virtualizarla, convirtiéndola en tiempo y en espacio en el plano, en función de que el trazo de una línea va midiendo la longitud de la distancia en el plano bidimensional y que simultáneamente de acuerdo con la intensidad, fuerza, altura y velocidad del trazo, va haciendo que la sensación de espacialidad sea percibida incluso si se tratase de un espacio virtual.

Desde la última década del siglo XX y la primera década del siglo XXI, el dibujo concretó su independencia y autonomía frente a las demás disciplinas del arte, al tiempo que se acercada al diseño a través de la ilustración y la animación digital.

Tal como lo menciona Butler (2010), “en la segunda mitad del siglo, el dibujo se volvió independiente e interdependiente. Sus diferencias con la pintura, la imprenta y la escultura son borrosas; el apoyo ya no sirvió como separación entre disciplinas. Se estaba desarrollando un nuevo lenguaje visual, basado en un campo expandido para cada disciplina estética, en nuevas relaciones entre ellos y en el uso de medios tecnológicos y eventualmente digitales.” (Butler, 2010, p. 68, traducción propia). Esto da la certeza para afirmar que, en el Arte posmoderno, la implementación de los nuevos medios y nuevas tecnologías ha sido el principal cambio en el dibujo. Afectando al mismo tiempo la concepción de la línea en el Dibujo Expandido como una presencia-ausencia que es posible desde la virtualización de la línea, una línea invisible que en un campo expandido significa tiempo, espacio y movimiento.

Gracias a la reconfiguración de la línea, el dibujo tiene la facultad de adaptarse fácilmente a los cambios de la tecnología y está dispuesto a la exploración con las nuevas posibilidades que estos cambios ofrecen. Ejemplos de estas posibilidades son técnicas como el *Video Mapping* (urbano o en objetos 3D), Hologramas, Performance de luces láser, entre otros. Se podría decir que una vez la línea se haya adaptado a los cambios tecnológicos, se asegura la incursión del dibujo. Aunque la línea sea uno de los atributos del dibujo, con el tiempo puede concluirse que es probablemente la característica más importante. Tal vez la incursión en el espacio expandido significó más de lo que se esperaba y el dibujo demostró su resistencia adaptándose al espacio, asegurando su vigencia en una era de cambios constantes y de actualizaciones automáticas.

5.4 Del dibujo gestual hacia el dibujo expandido

Entendiendo que la línea es la característica más importante del dibujo debido a sus connotaciones espaciales y formales, al encontrarse en un plano expandido, la línea es protagonista y su gesticulación proporciona una atmósfera en la que surgen las figuras en

distintos niveles y planos. El Dibujo Expandido puede combinar lo bidimensional y lo tridimensional, además a través del concepto de sus características principales, entra en lo digital, la realidad aumentada.



Figura 17: *Silentes*, 2016. Objeto de alambre intervenido, de Johanna Calle artista colombiana. Exposición *Silentes*, 1985-2015. Copyright: © Museo Amparo, Puebla. Se utiliza sin intención de infringir los derechos de autor. Recuperado de: <https://revistacodigo.com/arte/johana-calle-30-anos-silentes-museo-amparo-dibujo/>

Sobre las dinámicas de la línea en el dibujo, Butler (2010) dice que:

Es una práctica cinestésica de tracción -atracción, extracción, protracción- nace de un gesto externo que vincula los impulsos internos y los pensamientos entre sí al tocar una superficie con marcas y líneas gráficas repetidas (...) el dibujo incluye ‘solo el arte de formar la semejanza de objetos por medio de contornos, donde se emplea un solo color, como tinta china, para producir sombras’. La disposición de las líneas para determinar la forma, la línea, es mucho más antigua que su compañera, perspectiva. Mientras que la perspectiva se ocupa de la colocación de objetos en el espacio. La combinación de delineación y perspectiva permite que los objetos en el espacio real se transcriban al plano imaginario” (p. 23, traducción propia).

La perspectiva en el dibujo juega el rol de complemento de la línea. El punto de fuga logra dar profundidad en el espacio tanto bidimensional como tridimensional. La dirección de la o las líneas insinúa el espacio que ocupa la línea. Ocupar, en el sentido de habitar, como en el sentido de hacer uso de las líneas y la perspectiva ayudan a ubicar los objetos en el espacio a modo de coordenadas en una cuadrícula imaginaria en el plano. Estas dos características combinadas, permiten infinidad de posibilidades para el dibujo expandido.



Figura 18: Exposición "*La Villette en suites*", del artista suizo, Felice Varini en el pabellón Paul-Delouvrier en el Parc de la Villette, en París en mayo de 2015. Copyright: © Galexlafée. Se utiliza sin intención de infringir los derechos de autor. Recuperado de: <https://galexlafée.com/2015/05/04/balade-au-musee-felice-varini-la-villette-en-suites>

Desde la perspectiva constructivista de Kandinsky, el dibujo bidimensional entra al campo expandido con estas ventajas disponibles para su uso en este nuevo espacio. Las experimentaciones en cuanto a la gesticulación de la línea y el uso de colores serían otros recursos disponibles para el dibujo expandido. No obstante, es sabido que el dibujo como tal tiene una tradición monocromática. No fue sino en el expresionismo cuando el dibujo con color tomó fuerza con el uso de colores vibrantes que acentuarían la expresión. Posteriormente, con la Neofiguración el dibujo con pintura se hizo presente dando color en forma de manchas, trazos y pinceladas bruscas sobre la superficie del cuadro.

Al llegar el dibujo al campo expandido, lo hizo con sus aspectos básicos, que desde luego se centran en la ausencia de colores. Tal como lo concibe Butler (2010):

Pensar en el dibujo excluye principalmente el color. La línea y el color pueden, por supuesto, estar relacionados en el dibujo, pero el lápiz, el grafito, la tinta y el carbón se han considerado tradicionalmente los materiales del medio. La claridad y la legibilidad pueden parecer comprometidas por el color, y la lucidez del pensamiento es exactamente el aspecto de un dibujo que más se valora. Como en la escritura, esta aclaración parece estar relacionada directamente con el hecho de que el trazado negro es fácilmente discernible, en contraste, contra el supuesto fondo blanco, mientras que se ve que el color confunde esta perceptibilidad. Una larga división entre línea y color persiste en la historia del arte.” (p. 23, traducción propia).

Así es como era de esperarse, que el Dibujo Expandido se haya presentado en un principio en blanco y negro. Entre otras razones porque en este punto de la historia del arte ya se venía utilizando el espacio expositivo bajo el concepto de cubo blanco, propuesto en 1976 por Brian O’Doherty en su libro *Inside The White Cube*, impactando tanto la manera de producir, como de exhibir arte en la Posmodernidad.

La idea del cubo blanco favorece al Dibujo Expandido puesto que, al darse las condiciones de espacio estéril y neutral, naturalmente se pone a disposición del gesto del artista, donde cualquier objeto o intervención es potencializado, resaltando el gesto creativo. A su vez, el Dibujo Gestual al estar dotado de figuras expresivas y especialmente potentes, tiene la oportunidad de impactar dentro del cubo blanco al resaltarse el gesto sobre un espacio impoluto. Ahora, si se combina la expresividad del Dibujo Gestual y las posibilidades del Dibujo Expandido para adaptarse y habitar el espacio transformado en el cubo blanco, los resultados de

las intervenciones pueden ser tan potentes como su convergencia técnica y generarán tanto impacto visual en tanto el cubo blanco potencialice el gesto creativo del dibujo en el espacio dispuesto.

5.5 Componente de creación

Después de la revisión y el análisis del concepto de dibujo en el arte contemporáneo, vuelvo la mirada en retrospectiva al desarrollo de mi obra como Barubaro⁴, para enseñar las conexiones que existen con los temas estudiados, desde los orígenes del impulso creativo y la proyección de este hacia la creación en contexto a este trabajo de investigación-creación.

El comienzo, el dibujo artístico tradicional y académico lo fue todo. En mis primeros años, estuve influenciado por un ambiente creativo entre pintura al óleo, dibujo con grafito y diseños de tipografías realizadas en estencil o pintadas a mano. Posteriormente, al iniciar la etapa escolar, tuve un primer acercamiento al recurso primigenio para iniciar una vida creativa: Los lápices de colores. Desde ese descubrimiento, quizás el sueño común de cualquier niño de ser médico se fue desvaneciendo para que, al terminar mis años de escuela, el Diseño Gráfico fuese la opción para mi formación superior.

El estudio del diseño aportó objetividad, el conocimiento de las formas, la teoría del color, la semiología y el desarrollo de una identidad visual en la imagen análoga y digital. Sin embargo, la hegemonía de la geometría y la exigencia de la cuadrícula, siempre me impulsó a salir del marco. Cuando me decidí a hacerlo, descubrí que debajo del gusto por el diseño se encontraba una vocación de artista innata de la que siempre me resultó difícil escapar. Una

⁴ En este numeral aclaro, continuaré la escritura en primera persona con el fin de que la narrativa se torne más personal tal como lo es el proceso de creación.

vocación que halaba hacia la distorsión y la creación desde el caos. Entonces el arte me reclamó de vuelta, esta vez para la formación en Artes Visuales.

A través de ejercicios de fotografía, video y dibujo rápido con estímulos musicales y patrones formales de la naturaleza, la fluidez comenzó a mostrarse: el Dibujo Gestual improvisado. Posteriormente, la combinación de técnicas tradicionales y experimentales, junto a estrategias de autenticación a través de los procesos y los materiales, me condujeron a una búsqueda de un estilo desde el ejercicio del Dibujo Gestual y la composición improvisada sin pretensiones formales. En consecuencia, un dibujo más con un deseo de expresar emociones del instante, que con una intención representativa de la imagen natural.

Con varios años de práctica y experimentación en el dibujo, el estilo logra consolidarse mientras al mismo tiempo, reclama nuevos retos como pasar del dibujo en blanco y negro con carboncillo, a tinta, pigmentos naturales y óleo pastel. Este último aportaría la posibilidad de crear piezas con la misma gestualidad del carboncillo, ahora en colores. Con trazos duros y manchas de color producto del *frottage*.

Aun así, con varios avances significativos, el dibujo bidimensional comienza a demandar de nuevos materiales, soportes y espacios. En este punto, la instalación, el Arte Objetual, el video (de nuevo) y el video performance se convierten en disciplinas atractivas donde migrar mi obra mayormente bidimensional. No obstante, al estudiar las tendencias del Arte Posmoderno, el Dibujo Expandido se convierte en una disciplina a través de la cual el estilo de mi obra podría encontrar un espacio para avanzar, donde pudiera suceder, sin dejar las características propias del dibujo que se encuentran habitadas un estilo. Así, en la transversalidad de los medios y materiales, surge el interés de encontrar nuevas características que enriquezcan el Dibujo Gestual improvisado.

Materiales habituales en mi obra tales como el carbón, el papel, el lienzo, la madera y el metal en diferentes presentaciones, ayudarán a la creación de una obra que busca liberar la línea gesticulada, que para que se haga visible y tangible en un espacio del campo expandido gracias a la técnica de la improvisación.

Así, la obra que presento en el componente de creación consiste en la aplicación literal de la cita de Paul Klee mencionada anteriormente: “dibujar es sacar una línea de paseo”. En este sentido la liberación de la línea gestual del plano bidimensional llevará a la incursión de esta en el campo expandido. Ya no como una línea sobre el papel o como una mancha sobre la superficie, sino como una línea en el espacio gracias a la maleabilidad de los materiales, buscando aplicar la premisa de gestualidad e improvisación, al mismo tiempo que la creación funciona como continuidad a una obra realizada previamente, con el título de “Gestación” (2015). Con esta nueva creación, la línea romperá el umbral y tal como en el acto de concebir, nacerá en el campo bidimensional, conservando el ADN de Dibujo Gestual improvisado ahora en el campo expandido.

6. Conclusiones

La estrecha relación que tienen el Dibujo Gestual y el gesto improvisado se traduce a atributos como líneas, texturas y colores presentes en la naturaleza y que, de acuerdo a sus estímulos, son equivalentes a las informaciones que se transmiten a los sentidos a través de la estimulación de procesos de percepción, los cuales permiten decodificar un lenguaje sensorial. Un lenguaje que, a su vez, permite la transmisión de estímulos entre la naturaleza y el cuerpo, mediante de la percepción de gestos que en el nivel del estímulo es proporcional al nivel de expresión de una obra.

A partir de este proceso de reconocimiento de la expresión de estímulos sensitivos, despierta el interés de este trabajo por valorar y elevar la expresividad, las alteraciones formales y el ‘error’ en el Dibujo Gestual improvisado, considerándolo como un gesto propio e improbable de replicar con exactitud; esto gracias a la manera de ejecución, donde cada intento formula variaciones desde la fluidez y el gesto mismo. Sin embargo, algunos patrones y recurrencias del artista comienzan a formar un estilo. Igualmente, por medio del acercamiento a éste como modo de autenticación, se logra definir una particularidad que puede demostrar la autoría de una obra de arte análoga o digital en un plano bidimensional, tridimensional, un espacio virtual o un campo expandido.

Mediante el estudio de la historia del arte, se logra identificar la alteración de las figuras y características como la perspectiva y la dimensionalidad de los objetos en el espacio, como también la sinestesia en los medios digitales, ambos como recursos para la creación conceptual de una imagen con atmósfera propia. Con esta idea en mente surge la intención de explorar el dibujo en un espacio expandido, aplicando el estilo gestual improvisado desde las definiciones y la estructura conceptual de las características propias del dibujo. Esto buscando migrar el dibujo

a nuevas posibilidades incluso fuera de sí mismo; apoyado en la teorización de sus orígenes, su historia conceptual y su proyección en el Arte Posmoderno.

Nuevos medios y tendencias del arte experimental como el *Glitch*, *Mapping*, *Noise*, Hologramas, etc; se convierten en posibilidades para una estética que desde sus más remotos orígenes viene defendiendo la idea de la libertad del gesto improvisado y su potencia creativa desde el caos y hacia los nuevos horizontes del futuro.

Bibliografía

- BARASH, M. (1999).** *Giotto y el lenguaje del gesto*. Madrid: Ediciones Akal, S. A.
- BEHAR, H. y CARASSOU, M. (1990).** *Dadá: Historia de una subversión*. Barcelona. Ediciones Península.
- BERGER, J. (2011).** *Sobre el dibujo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- BOLAÑOS, M. (2002).** *La memoria del mundo. Cien años de museología: 1900-2000*. Gijón: Ediciones Trea.
- BUTLER, C. H. y DE ZEGHER, C. (2010).** *On Line: Drawing through the Twentieth*. New York: The Museum of Modern Art.
- DAMASIO, A. (1995).** *El error de Descartes*. Barcelona: Editorial Planeta S. A.
- DE BALZAC, H. (2005).** *La obra maestra desconocida*. Córdoba: Ediciones del Sur. Versión digitalizada. Disponible en: <https://wiki.ead.pucv.cl/images/f/f4/Obramaestra.pdf>. Consultado el 07 de abril de 2020
- DELEUZE, G. (1984).** *Francis Bacon: Lógica de la sensación*. Editions de la différence.
- DELEUZE, G. (2007).** *Pintura: El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1993).** *¿Qué es la filosofía?*. Barcelona: Editorial Anagrama S. A.
- EDWARDS, B. (1994).** *Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*. Barcelona: Editorial Urano S. A.
- ESTRADA, L.(1985).** *Arte actual: Diccionario de términos y tendencias*. Medellín. Editorial Colina.
- FLUSSER, V. (1994).** *Los gestos: fenomenología y comunicación*. Barcelona: Editorial Herder.
- FOSTER, H. (2008).** *Dioses prostéticos*. Madrid: Ediciones Akal S. A.

- GARCÍA, A. (2019).** *El trazo virtual: dibujo sin fronteras en el entorno digital*. Revista VIS, Vol. 18, No.1. Brasilia: Universidad de Brasilia - UnB. ISSN: 2447 – 2484. p.126-139.
- GOMBRICH, E. (1997).** *Temas de nuestro tiempo: Propuestas del siglo XX acerca del saber y del arte*. Madrid: Editorial Debate S. A.
- GOURHAN, L. (1971).** *El gesto y la palabra*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- HERNÁNDEZ, A. (2005).** *La imagen que siembra palabras*. Catálogo de exposición.
- IVERSEN, M. (1993).** *Alois Riegl: Art History And Theory*. Cambridge, MA; London; MIT Press.
- KANDINSKY, W. (1986).** *Punto y línea sobre el plano*. Barcelona: Barral Editores S. A.
- KANDINSKY, WASSILY (1996).** *Gramática de la creación. El futuro de la pintura*. Barcelona: Paidós Iberica S. A.
- KRAUSS, R.(1996).** *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Editorial Alianza.
- KUNDERA, M. (1984).** *La insoportable levedad del ser*. Barcelona: Tusquets Editores S. A.
- MACLAGAN, D. (2009).** *Outsider Art: From the Margins to the Marketplace*. London: Reaktion Books LTD.
- MORGADO, I. (2007).** *Emociones e inteligencia social*. Barcelona: Editorial Ariel S. A.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA:** Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., versión 23.3 en línea. <https://dle.rae.es/motricidad>. Consultado el 06 de abril de 2020.
- RUBIANO, G. (1997).** *El dibujo en Colombia: de Vásquez de Arce y Ceballos a los artistas de hoy*. Bogotá: Editorial Planeta.

Cibergrafía

- ABÁN G., ÁNGEL M., y MOÑIVAS, E. (2016).** *Arte Outsider o sobre la pluralidad expresiva*. Madrid: Exposición colectiva organizada por la Comunidad de Madrid en el Arturo Soria Plaza. Texto comisarial de la exposición “Trazos al aire”. Disponible en: https://www.academia.edu/32044440/AB%C3%81N_M._A._MO%C3%91IVAS_E._Arte_outsider_o_sobre_la_pluralidad_expresiva_.Texto_comisarial_de_la_exposici%C3%B3n_Trazos_al_aire_.Arturo_Soria_Plaza_Madrid_10_03_2016_-16_03_2016.Exposici%C3%B3n_colectiva_organizada_por_la_Comunidad_de_Madrid. Consultado el 15 de abril de 2020.
- ACOSTA, E.; ROJAS, MANUEL B. y PARRA, J.(2017).** *Mitópolis*. Medellín: Fondo Editorial ITM y Universidad Nacional de Colombia Consultado el 01 de junio de 2020. Disponible en línea en: <https://fondoeditorial.itm.edu.co/libros-electronicos/mitopolis/index.html#p=158>
- COUVREUX, N. (2006).** *La Biblia del Graffitero. Una teoría constructiva para la generación que tomará el relevo*. Granada: Universidad de Granada. Tesis de doctorado. Versión digital. Disponible en: https://www.academia.edu/36487032/La_Biblia_del_Graffitero._Una_teor%C3%ADa_constructiva_para_la_generaci%C3%B3n_que_tomar%C3%A1_el_relevo. Consultado el 14 de abril de 2020.
- GARCÍA, G. (2010).** *Procesos creativos en artistas Outsider*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Tesis de doctorado. Versión digital. ISBN: 978-84-693-6552-6. Disponible en línea en: <http://eprints.ucm.es/11022/1/T32149.pdf>. Consultado el 15 de abril de 2020.
- GRAFFIN, G. (ND).** *Manifiesto Punk*. Fragmento del libro homónimo, publicado en la página web oficial de Bad Religion. Disponible online en: <https://web.archive.org/web/20071112194944/http://www.bad-religion.net/Espanol/manifiesto%20punk.htm>. Consultado el 27 de abril de 2020.
- KOZAK, CLAUDIA (2008).** *No me resigno a ser pared. Graffitis y pintadas en la ciudad artefacto*. Revista La roca de crear, No. 02. Caracas: Instituto de las Artes de la Imagen y el Espacio, octubre-diciembre 2008. Versión digital. ISSN 1856 8556. Disponible en:

<https://www.academia.edu/5810667/41766781-Claudia-Kozak>. Consultado el 14 de abril de 2020.

OCAÑA, J. (2013). *Dibujo Expandido en la obra de César del Valle*. Medellín: Revista colombiana de pensamiento estético e historia del arte. Ed. 2, ISSN 2389 9794. Disponible en línea en: https://cienciashumanasyeconomicas.medellin.unal.edu.co/images/revista-estetica-pdf/segunda_ed/9.dibujoexpandido.pdf. Recuperado el 28 de abril de 2020

ORTEGA, I. (2014). *Nuevas Visiones del Arte Outsider*. Revista Arte, Individuo y Sociedad. Valladolid: Universidad de Valladolid. Versión digital. ISSN: 1131-5598. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=5135/513551291007>. Consultado el 15 de abril de 2020.

PACINI, C. *El Graffiti. Historia social, origen y desarrollo en América. Cuatro casos en Mendoza*. Santa Rosa: Colegio de la Universidad Nacional de La Pampa. Versión digital. Disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39176/Documento_completo.pdf?sequence=1. Consultado el 14 de abril de 2020.