



Institución Universitaria

El territorio interior: una lectura del quehacer pictórico

Juan Camilo Velásquez Rodas

Monografía de Grado para Optar al Título de Maestro en Artes Visuales

Asesora

Gloria Ocampo Ramírez

Doctora en Artes

ITM. INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

MEDELLÍN

2022

El territorio interior: una lectura del quehacer pictórico

Juan Camilo Velásquez Rodas

Monografía de grado para Optar al Título de Maestro en Artes Visuales

**ITM. INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES**

MEDELLÍN

2022

A los míos

Agradecimientos

A mi tutora Gloria Ocampo. Sin usted, su constancia y paciencia este trabajo no hubiese sido posible, su dirección y consejos fueron útiles cuando se me agotaban las ideas. Su apoyo es importante en esta historia; a los docentes: Kamel, Kike, Rojo, Luz Analida, Juan David, Lázaro, Víctor, Ferran, Rangel, Luis, Tulio, y los otros que se me pasan. Sus conocimientos ya son los míos, gracias por compartirlos; a mi familia, siempre a mi lado, siempre con fe, siempre guiando, los elegiría mil veces; a mis compañeros y amigos de viaje: Juan Manuel, Herney, El enano, Henao, el poeta, Valentina, Alejo, Manuela, Jeison, Sirley, Adolfo, Ricardo y todos los que algo de ellos me han entregado para escoger este camino, gracias por la paciencia, por el ánimo, por la compañía y todo el soporte en las horas más difíciles; a ti también mi compañera hermosa, mi novia, mi esposa. Te amo Lauren, gracias por ver lo que yo mismo no puedo. Agradezco a todas las personas que se han cruzado en mi camino y de una u otra manera han dejado huella y me han guiado. La vida sabe quiénes son.

Tabla de contenido

RESUMEN.....	7
INTRODUCCIÓN.....	8
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	10
DECLARACIÓN DE ARTISTA	13
OBJETIVOS	17
OBJETIVO GENERAL	17
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	17
1 MARCO TEÓRICO.....	18
1.1 DILUCIDACIONES PRIMARIAS	18
1.2 PROXEMIAS.....	19
1.3 DEFINIENDO EL INCONSCIENTE.....	25
1.4 HACIA EL TERRITORIO INTERIOR	31
2. METODOLOGÍA.....	35
3 MODELO TOPOGRÁFICO DEL TERRITORIO INCONSCIENTE.....	38
4 SINTOMATOLOGÍAS PICTÓRICAS.....	46
4.1 LA IMAGEN ES UN SIGNO	48
4.2 GENERALIDADES SOBRE EL PROCESO SEMIÓTICO	52
4.3 ANÁLISIS DE LAS OBRAS ESCOGIDAS.....	54
4.3.1 CAÍDA EN TRES TIEMPOS	54
4.3.2 PARAPETO	58
4.3.3 SHEOL	62
4.3.4 LETEO.....	66

5 NO ES UN PRODUCTO, ES UN PROCESO.....72

6 CONCLUSIONES..... 89

REFERENCIAS 92

Resumen

El reconocimiento propio a través del autoanálisis fortalece cualquier labor que se realice. Entender por qué se hace lo que se hace ayuda a mejorar en el proceso, en este caso, el de la creación en las artes. Gracias al entendimiento autorreferente y al ubicarse como sujeto que al mismo tiempo es objeto de estudio, se puede entender lo que significa el arte y como se participa de él más allá de las dinámicas del desarrollo pictórico. Este trabajo está enfocado en la investigación/creación y está encaminado a encontrar las relaciones existentes entre los conceptos de *inconsciente* y *territorio interior* presentes en la propia obra y, además, desenmarañar los pensamientos en torno a la labor que se enfrenta en el campo de la pintura. Por esta razón, se busca entender la función del trabajo creador y las lecturas internas y externas que puedan aparecer en el proceso mismo de las obras. En suma, gran parte del inconsciente que subsiste en las divagaciones e indagaciones creativas.

Palabras claves: pintura, inconsciente, *territorio interior*, semiótica, autorreferencial.

Introducción

*(...) Lo esencial es saber ver,
saber ver sin estar pensando,
saber ver cuando se ve,
y ni pensar cuando se ve
ni ver cuando se piensa.*

Fernando Pessoa (2016)

Todos los seres humanos reconocemos nuestro entorno dependiendo de las experiencias. Eso significa que como individuos hay una necesidad de identificarse con diferentes realidades que obligan a reaccionar en el día a día de maneras que, muchas veces, ni entendemos. El camino del autoconocimiento empieza cuando se mira hacia afuera esta forma de relación con el mundo, para el artista no es diferente. En ocasiones, la acción creadora puede parecer incipiente o carente de fundamento, pero, por el contrario, los códigos implícitos en el lenguaje visual poseen gran cantidad de datos que pueden ser pistas para desenmarañar nuestro inconsciente. Este trabajo habla de eso también, de la búsqueda de la propia identidad en el arte y del concepto tras el proceso.

La investigación-creación presentada en este proyecto evalúa la actividad artística personal enfocada en dos conceptos primarios, el inconsciente y el territorio, con el fin de encontrar relaciones teóricas entre ellos y de esta manera ligarlos a lo que he llamado el *territorio interior*. Todo esto con la intención de proponer una serie pictórica que los contenga. Este proceso se desarrolla dentro de un enfoque mixto de investigación, el cual involucra un método cualitativo que, a través del acercamiento a varias disciplinas, depura los conceptos abordados y explica el problema estudiado, para en última instancia presentar un producto pictórico en el espacio de exposición. A su vez, la implementación de un enfoque semiótico utilizado en el estudio de

manifestaciones previas en la pintura, ofrecerá las herramientas para posteriores lecturas del trabajo expuesto.

Entonces, esta monografía tiene como objetivo, contextualizar los conceptos de inconsciente y territorio interior desde una mirada holística. Para lograr esto, es indispensable el acercamiento desde el punto de vista de varias disciplinas con el propósito de entenderlos por separado, encontrar similitudes y relacionarlos para soportar la idea de lo que es el *territorio interior*, además, se plantean tres objetivos específicos los cuales son desarrollados cada uno en un eje temático o capítulo.

El primero suscita definir los conceptos de inconsciente y territorio. La definición de inconsciente, fue apoyada en las teorías psicológicas de Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, Jaques Lacan y otros teóricos exponentes sobre el tema. La idea de territorio, fue sustentada en los análisis propuestos por Gastón Bachelard en varios de sus escritos, y otros teóricos desde propuestas psicológicas y filosóficas, buscando a través de sus teorías encontrar un acercamiento al territorio interior y a los procesos de desterritorialización. El segundo, consiste en un análisis semiótico de la pictografía propia, el cual se centra en la profundización detallada de las figuras, palabras, formas, colores y demás elementos que contribuyen a conferir significado y valor comunicativo al objeto estudiado; todo esto desde los autores Umberto Eco y Charles Sanders Peirce. Por último, en el tercer capítulo se propone crear una nueva obra pictórica de naturaleza abstracta, que ponga en diálogo todos los conceptos expuestos en el trabajo de investigación y valide desde el espacio expositivo la narrativa referente a los territorios interiores.

Planteamiento del problema

Parafraseando a Platón somos seres ligados, prisioneros y esclavos de muchas formas, por esta razón, este trabajo estará sustentado en la búsqueda del conocimiento, de la libertad, esa que sugiere el arte en el sentido de que nos confiere tiempo, tiempo para pensar. En este punto mis creencias se contradicen, ya que a pesar de que el arte libera, el desarrollo de este proceso de investigación esclaviza en el sentido de que tiene plazos, de todas maneras, a pesar del obstáculo temporal externo se trata de esbozar una demostración para aclarar el objeto de estudio que se propone en esta monografía: la lectura y posterior análisis de la obra pictórica en donde se busca encontrar con la ayuda de varias disciplinas, un concepto que he hecho personal: el de *territorio interior* y su relación con el inconsciente, es entonces este concepto el caballo de batalla usado para desarrollar este escrito.

Todos los artistas utilizan -o por lo menos deberían hacerlo- su propia experiencia como objeto de estudio, es decir, son autorreferentes, autobiográficos, aunque parece que son muy pocos los que han descrito, o por lo menos han dejado sustentación sobre sus motivaciones a la hora de crear. Este proyecto está dirigido entonces, hacia la revisión del quehacer en las artes, en este caso puntual hay un proceso artístico que muestra y otro proceso, que podría decirse, científico que demuestra. En esta medida, todos los lenguajes empleados desde la expresión plástica son solo posibilidades de conocimiento que sirven para enfrentar el mundo interior. En otras palabras, la oposición entre la experiencia personal subjetiva y el conocimiento objetivo se elimina con la implementación de estas soluciones pictóricas, porque únicamente ellas producirán las preguntas

y las respuestas buscadas como fin último de la ejecución de cualquier técnica o lenguaje en las artes, en donde el objeto -pintura, dibujo, collage, ensamble- no es lo importante, sino la experiencia adquirida en cuanto a forma, color, disposición, composición, que del proceso proviene, y a su vez, este producto solamente será un lenguaje manifiesto, en el cual, la exploración desde la dimensión mental inconsciente permitirá que se abran los canales capaces de acceder al material específico que se quiere expresar en el arte y, hacer las relaciones en cuanto al territorio que se buscan.

Luego de una concienzuda revisión de los referentes, no se encuentra una relación directa entre los intereses de estos artistas y el *territorio interior*, o no en el sentido manifiesto de la definición propuesta en este escrito, sin embargo, es de profunda importancia acudir a aquellos que de una u otra suerte plasmaron sus ideales más allá de la plástica para dejar testimonio escrito de sus intereses artísticos y dan cuenta de la importancia como creador de indagar en uno mismo. Algunos, como Van Gogh, por ejemplo, quien en sus cartas al igual que en sus pinturas expresa con vehemencia y profundidad su opinión, sus gustos, sus críticas sobre su obra y la de otros; otro ejemplo en concordancia, serían los textos del pintor Vassily Kandinsky, en donde de manera muy lírica al igual que su obra, plasma pensamientos y emociones que no solo deben ser leídas como notas sobre sus lienzos, sino, de manera autónoma y como referentes de sus intereses como pintor. Él, en general, habla sobre la vida y la muerte y da sus apreciaciones desde la postura del ojo del artista. Otros escribieron sobre todo para dar profundidad teórica a su trabajo, señalando quizá las claves para que este no fuera malinterpretado, entre ellos Paul Klee que se desempeñó como un influente teórico en las artes.

Estos acercamientos junto a los análisis semióticos sobre las obras propias creadas entre 2018 y 2021, podrán ayudar a esclarecer el concepto de *territorio interior* y a declarar las posturas desde el punto de vista de categorías estéticas, más allá de las referencias visuales. Son pues estas pesquisas pictóricas el medio expresivo que ayuda a fundar la búsqueda por la identidad personal en el arte y como ser humano.

Declaración de artista

Habito esta ciudad como un nómada, como un ente itinerante, ambulante y errante. El desarraigo y el desasosiego habita en sus calles porque nací desplazado, me crie en familia, pero nunca sentí pertenecer a lugar alguno, lo que me ha llevado a perderme más cuando pretendo encontrar un sitio. Ya no recuerdo en cuantas partes he residido, razón por la cual respiro fragmentado.

He vivido en parajes propios y arrendados, arrimado donde amigos, donde tías, donde tíos, donde primos, donde abuelos... en corredores, en bancas de parques, en quebradas y bajo puentes, en cárceles, en hospitales, en hospicios y en clínicas mentales... en piezas, en piecitas, en habitaciones, en mansiones y en muladares. La relación con el espacio- la ciudad- la casa, la manera de percibirlos y el sentimiento que genera recorrerlos, es el de extraviarme. Conozco de la calle como es arriba y como es abajo, como es un lado y como es el otro y aun así sigo sin orientarme.

De esta manera emprendí mi recorrido en el arte; espectro al que, trasladando mis visiones del entorno, imágenes construidas de fragmentos, de pedazos de un lado y del otro que traigo conmigo, de los trozos que voy dejando desperdigados, de desgarros y de remiendos. Mi experiencia plástica y pictórica es de catarsis, donde me vació, donde producir en el arte es la manera para liberar lo que siempre he sentido abarrotado- mi espíritu.

Es mi interés personal el territorio; no como realidad espacial absoluta, sino más bien como la representación emocional que este suscita, las impresiones que dé él perduran y la perspectiva que hoy tengo desde la sensibilidad. Así pues, la pérdida del territorio como pertenencia, rompe

toda relación con la historia y la memoria de los lugares y provoca en mí una especie de amnesia terrenal que presupone extrañeza y limita los lugares a simples ubicaciones temporales, además, los desviste de su relación cultural. Es por esto que poco me habita, mi relación con las raíces creadas en una comunidad propia, ha sido desligada de su identidad materna y me he olvidado de sus usos y costumbres.

Justificación

Este proceso de investigación procura aportar a la disciplina de las artes, las nacionales en este caso, tal vez desde el punto de vista de la historia, - ya lo dirá el tiempo-, y también de la estética enfocada a la mirada y traducción de la propia obra como artista. Esto logrado al establecer conexiones entre el quehacer práctico y el autoconocimiento, utilizando el proceso personal como una categoría de análisis, del cual se harán lecturas desde la óptica de disciplinas como la semiótica, la psicología, la filosofía, la historia del arte, etc. que aporten perspectivas nuevas sobre el trabajo creador, apoyadas en dimensiones estéticas. Se logrará entonces, una visión desde la importancia de la autorreferencialidad en el desarrollo de una disciplina artística, con el fin de llegar a un entendimiento de la labor como artista más allá de la producción de objetos de arte, que a su vez permite desligar la intención de la acción, además, de encontrar relaciones entre el *territorio interior* y el inconsciente.

Es pertinente este estudio en el contexto de las artes en la actualidad, ya que la dimensión como artista sigue dada a partir de la capacidad creadora y no se manifiesta la importancia de la simple pulsión desde la inquietud material, es decir, se crea por el simple placer de hacerlo sin importar si se quiere expresar algo de manera consciente o se tiene un tema determinado o, en otras palabras, como artista no se tiene que saber por qué se hace lo que se hace, ese es un territorio que concierne a otra nación dentro del mundo de las artes. Sin embargo, la obra de arte no está aislada, pertenece a un conjunto gracias a que cada creador tiene su propio estilo, su propia letra, su paleta de color preferida, la manera de ejecutar, los materiales de su interés, la trama y cómo desarrolla

su trabajo, en fin, todos estos factores de gran importancia a la hora de establecer reconocimiento como artista. Esta reflexión también es para eso, para establecer pautas que ayuden a vislumbrar el porqué de la labor como artista y que faciliten cerrar el círculo dialógico.

Los artistas participan en el juego del arte, algunos más creadores que conceptuales, aunque en las lecturas de sus propuestas aparezcan luego de la creación conceptos y racionamientos, entonces también es lenguaje, porque comunica, y es pulsión, ósea se hace porque es lo que se hace.

Objetivos

Objetivo general

Reconocer en el desarrollo de la obra pictórica, la disposición mental inconsciente y la relación de ésta con el territorio interior como categorías conceptuales.

Objetivos específicos

1. Contextualizar los conceptos de inconsciente y territorio interior desde una mirada holística.
2. Realizar un análisis semiótico de piezas pictóricas propias creadas durante el periodo comprendido entre 2018 y 2021 teniendo en cuenta los conceptos de inconsciente y territorio interior.
3. Crear una serie pictórica nueva con las líneas generales de la reflexión propuesta en cuanto a inconsciente y territorio interior.

1 Marco teórico

1.1 Dilucidaciones primarias

Lo que vamos a encontrar en este trabajo, además de los acercamientos autorreferenciales que otros artistas han tenido sobre su obra, la relación adyacente entre las manifestaciones psicológicas del inconsciente, en coherencia con la figura del *territorio interior* y la puesta en común del análisis, partiendo desde la semiótica de los procesos pictóricos, también será, el hecho lateral de que este es un trabajo autobiográfico y por ende la figura de la autorreferencialidad también parte de estas reflexiones en cuanto a la vida.

La autobiografía más allá de ser una descripción espontánea, puede aportar mucho porque arroja pistas que permiten dirigir la mirada hacia la creación artística, en este caso, la propia. Estas pistas, están indefectiblemente ligadas a las experiencias, sensaciones y creencias. Es pues, una elaboración personal, encaminada a aprender sobre diversas maneras de expresar la relación con las artes, haciendo presente el pasado, no solo desde los hechos históricos externos, sino también desde los propios, para reinterpretarlos y reformularlos en función del objetivo establecido en esta monografía. Así mismo, la revisión de la historia personal, también puede desarrollar en el presente un nuevo enfoque desde la práctica profesional que deleve nuevos caminos a la hora de crear. La escritura de la experiencia adquirida es la que en mayor medida va formando la identidad, y la particular identidad como artista está constituida en estos saberes previos a la creación.

1.2 Proxemias

Ahora bien, sería difícil hablar de un estado del arte en todo el sentido del concepto que es donde la realidad se mezcla con la investigación y la frontera del conocimiento, y es aquí que se podría encontrar lo que se ha hecho sobre un tema determinado. En el caso de esta investigación nada se ha hecho antes con respecto a indagar sobre mis obras, pero podríamos conocer un poco lo que han intentado entender sobre sí mismos otros artistas a través de sus meditaciones, entonces, hablaremos del estado del arte desde lo autorreferencial de su trabajo. Tal vez, mediante la apropiación de sus conocimientos podamos encontrar una ruta más clara hacia el entendimiento de la práctica artística propia.

Uno de los genios de la pintura de todos los tiempos, Vincent Van Gogh, por ejemplo, en el libro que recopila la correspondencia que él tuvo con su hermano Theo, se convierte hoy en una oportunidad de entrar en la mente de este personaje y entender por qué pintaba lo que pintaba, ya que para él no era fácil comunicarse con los demás, escogió el arte para expresar sus sentimientos.

[...] Ahora estando enfermo, trato de hacer algo para consolarme, para mi propio placer. Como motivo, pongo frente a mí el blanco y negro de Delacroix o de Millet o según ellos. Y luego improviso el color por encima, pero por supuesto no siendo yo mismo, totalmente sino buscando recuerdos de sus cuadros, pero el recuerdo, la vaga consonancia de colores que están dentro del sentimiento es una interpretación mía (Van Gogh, 2002, pág. 137).

El libro, además, muestra las claves de su vida y obra, se trata de la memoria espiritual y artística de un dotado de la pintura que vivió entre la demencia y la desventura. Desde 1872 hasta

1890, año de su muerte, Van Gogh redactó más de ochocientas cartas, casi todas dirigidas a su hermano Theo. Es un gran epistolario que, por encima de todo, desnuda el alma del artista y expone ilusiones y proyectos como si quisiera, al mismo tiempo, enseñar como mirar una de sus pinturas. También el artista quería copiar la naturaleza, aunque no lograba ponerse de acuerdo con ella, idealizó entonces una naturaleza propia en donde buscaba captar la atmósfera del momento, la transparencia del aire, las partículas de la luz, etc., como afirma:

[...] De vez en cuando hay momentos en que la naturaleza es soberbia, efectos de otoño de un color glorioso, cielos verdes que contrastan con vegetaciones amarillas, anaranjadas, verdes, terrenos de todos los violetas, la hierba quemada donde las lluvias, no obstante, dieron un último vigor a ciertas plantas, que se ponen a producir nuevamente pequeñas flores violetas, rosadas, azules, amarillas. Cosas que uno se pone melancólico al no poder reproducir (Van Gogh, 2002, pág. 143).

La estrecha relación epistolar demuestra el amor fraternal entre Vincent y Theo. Este primero hace partícipe a su hermano de las situaciones que vive a lo largo de sus múltiples cambios de residencia, le recomienda libros, le habla de su interés por el arte y su predilección por ciertos pintores, lo que nos acerca a sus gustos; además, de gran importancia son también las notas en las que Vincent describe los dibujos o pinturas en los que trabajaba, reflexionando sobre la composición y el uso del color, incluso le enviaba pequeños bocetos, a partir de allí es posible conocer rasgos de su personalidad en evolución. Así pues, es este libro un referente lleno de pistas

que permite acercarse íntimamente a su obra, sus *Cartas a Theo* (2002) pueden leerse como un diario y entender al hombre detrás del artista.

Otro de los pintores que formula sus propias teorías sobre lo que para él debía ser el arte, como concebirlo, como leerlo, es Vasili Kandinsky quien creía, por ejemplo, categóricamente en la relevancia de los colores más allá de las formas constituidas:

La pintura es un arte y el arte en conjunto no significa una creación inútil de objetos que se desvanecen en el vacío, sino una fuerza útil para el desarrollo de la sensibilización del alma humana que apoya el movimiento en el mencionado triángulo espiritual. El arte es el lenguaje que habla al alma de las cosas que para ella significan el pan cotidiano, y que sólo puede obtener esta forma (Kandinsky, 2006, pág. 102).

Para comprender a este artista es necesario primero abordar su contexto histórico e ideológico y también dar una mirada desde la neurociencia. Se toma como referencia su texto *De lo espiritual en el arte* (2006), el cual funciona como una suerte de marco epistemológico, se hablará de Kandinsky para poder entender mi propia concepción artística identificando la suya. En el aspecto teórico él parece algo atípico, su acercamiento al arte es más ontológico, metafísico, su manera de reflexionar teóricamente se acerca más al misticismo desde la teosofía, que fue un movimiento cuyo fin era el conocimiento espiritual del mundo, al cual perteneció y lo influenció en su viaje de encontrar la pureza en las formas. Es entonces, que todo lo que escribe, la relación de los colores con el alma, la importancia de atender a lo espiritual, se sustenta en estas formas místicas que dan base a su sistema de creencias. La construcción, sobre una base espiritual, requiere

un largo trabajo que se inicia casi a ciegas y a tuestas, “es necesario que el pintor cultive no solo sus ojos sino también su alma” (Kandinsky, 2006, pág. 89).

Para Kandinsky, y al parecer para los artistas abstractos en general, el arte fue el mecanismo para intentar persuadir a la consciencia y apartarse del materialismo, además de proporcionar asilo a la búsqueda espiritual con relación al decaimiento social de la discursiva política y religiosa presentes en la incipiente Modernidad, “el arte que en estas épocas vive humillado, es utilizado exclusivamente para fines materiales. Busca su contenido en la dura materia” afirma Kandinsky (2006, pág. 29).

La teosofía lo había llevado a la aceptación de la existencia del cuerpo físico, del cuerpo astral, y el alma, además, esos conocimientos y las problemáticas de su época cultivaron en él la idea de que, en ese instante, la historia de la pintura no podía seguir siendo la misma, es decir, figurativa. El artista describe lo siguiente:

[...] De pronto vi por primera vez un cuadro. El catálogo me aclaró que se trataba de un montón de heno. Me molestó no haberlo reconocido... De pronto la pintura era una fuerza maravillosa y magnífica. Al mismo tiempo se desacreditó por completo el objeto como elemento necesario del cuadro (2006, pág. 10).

Otro fenómeno necesario para acercarse al entendimiento de las teorías de Kandinsky, es el de la sinestesia. La sinestesia es la percepción de una misma sensación a través de diferentes sentidos. El término proviene del griego y se compone de los vocablos συν- (sin-), que significa 'junto', y αἴσθησις (aísthesis), que traduce 'percepción'. En el caso de Kandinsky, aparece el color

auditivo, es decir, lo que escucha también lo refiere a colores o texturas. Partiendo de este fenómeno, Kandinsky desarrolla sus teorías sobre el color:

[...] Cuanto más claro tanto más insonoro, hasta convertirse en quietud silenciosa, blanca. Representado musicalmente, el azul claro correspondería a una flauta, el oscuro a un violoncelo y el más oscuro a los maravillosos tonos de contrabajo; el sonido del azul en una forma profunda y solemne se puede comparar al del órgano (2006, pág. 75).

Kandinsky estudia el contexto que lo rodea. Hace referencia a los adelantos científicos, pero mayormente habla sobre arte, música, literatura, entre otros temas. En sus reminiscencias, intenta persuadir al lector que, además de la ciencia, la indagación analítica también soporta la existencia de los hombres, así mismo, las relaciones estéticas en cada época, inflan el espíritu. De lo que ya se vivió solo sirve la experiencia, y esto se aprovecha en el sentido de volverlo actual. Kandinsky percibe que en el arte se ha separado lo espiritual de lo material. Entonces, parece que lo que él pretendía, era adentrarse en el universo de lo psicológico en congruencia con el arte, en oposición al mundo físico en muchas ocasiones, aunque también, a veces complementarlo.

Otro de los artistas y teóricos que más insaciablemente escribió sobre su trabajo, dejando numerosa evidencia del porqué de su labor en cuanto a forma y pensamiento fue el pintor suizo Paul Klee. Para los parámetros de estudio que se buscan establecer en esta monografía, se hará referencia sobre uno de sus textos que se titula *Teoría de arte moderno* (1976), que funciona como una recopilación de varios de sus escritos como cartas, ensayos, conferencias y notas sueltas; sobre todo, las reacciones expuestas serán enfocadas al aparte llamado *Acerca del arte moderno*, que fue

una conferencia que dirigió Klee en 1924 en Jena (1976). En este ensayo, describe su juicio creador pretendiendo descubrir sus procesos inconscientes, los cuales transcurren antes de la obra misma. De esta manera lo plantea el autor, “con este propósito voy a introducirlos en el taller del pintor; verán como llegaremos a entendernos” (1976, pág. 34).

Cuando empieza su disertación, Klee aclara que deberían ser las obras las que hablaran por ellas mismas, esto hace pensar, que recurrir a la palabra en defensa de la pintura sería lo mismo que desviar la mirada del observador, lo que daría pie a que el contenido fuera desplazado de la forma. Entre líneas, Klee devela que el arte moderno ha levantado un muro en contra del público:

Es necesario que exista un terreno que sea común al artista y al profano, un punto de encuentro respecto del cual el artista deje fatalmente de aparecer como un caso al margen, para ser visto, en cambio, como un semejante de ustedes, arrojado en un mundo multiforme, y obligado, como ustedes, a sentirse en el cómo Dios quiera (Klee, 1976, pág. 34).

El artista en su quimera, está en busca de ese territorio general que debe existir entre el profano y el confeso, donde los dos puedan mediar y el artista no sea una figura difusa por fuera de los valores normales. Que se reconozca que su única ventaja – y es ventaja solo para sí mismo – es su dote expresiva. Dice Klee, que el artista es parecido a un árbol, que a través de sus raíces recibe y trasmite a sus ramas, es pues, un canal: “el artista ocupa un lugar muy modesto. No reivindica la belleza del ramaje; ésta solo ha pasado por él” (Klee, 1976, pág. 36). En cuanto a lo formal respecta, Klee profundiza en los fundamentos de la pintura: la medida, que es asunto de la línea, la tonalidad o los valores tonales, qué pertenece a la luminosidad y los colores que son

exponentes de la calidad. Son pues, lo que él ha llamado “las tres ideas rectoras” (Klee, 1976, pág. 39).

Sus ponencias abren sin duda las puertas de su estudio y de su cabeza, lo que invita a descubrir sus códigos, los de su lenguaje y porque no, que empecemos a dialogar con él y tal vez introduzcamos ideas que aún profanas sean asimiladas por el artista. En esta oratoria de Klee se perciben mucho más que conjeturas artísticas, trasluce su genialidad y desarrolla un tratado sobre su estética y su ética, además, ofrece la posibilidad de trascender y entender lo complejo que es intelectualmente, pero también la soltura infantil que tenía a la hora de crear. Su texto es altamente filosófico -él fue un gran lector de esta disciplina-, los antecedentes referenciales y los ejemplos que cita, proponen acercarnos en demasía a este artista y a su profunda estética. “Nada puede precipitarse. Es necesario que la gran obra crezca y se desarrolle naturalmente. Y si un día ocurre que alcance la madurez, tanto mejor. Aún estamos en su busca” (Klee, 1976, pág. 53).

1.3 Definiendo el inconsciente

El término inconsciente se refiere a: adj. Que no tiene conocimiento de algo concreto, o de sus propios actos y consecuencias. Conjunto de caracteres y procesos psíquicos que, aunque condicionan la conducta, no afloran en la conciencia (RAE, 2022). La inconsciencia es un atributo propio de las personas. El inconsciente es un término empleado en la psicología, y se refiere a cuando los sujetos actúan de manera inadvertida. En otras palabras, sus acciones no están ligadas a su voluntad. Para el propósito de este trabajo, se propone el concepto a través de los estudios desarrollados principalmente por Sigmund Freud, las observaciones en cuanto al *Inconsciente*

Colectivo de Carl Gustav Jung y, por último, los aportes de Jaques Lacan, además, se busca ligarlos a las manifestaciones impresas en la obra de arte propia.

Probablemente, la contribución más significativa que Freud ha hecho al pensamiento moderno es su concepto de lo inconsciente. Durante el siglo XIX el pensamiento predominante en Occidente fue el positivismo, que decía que el cerebro funcionaba acumulando los conocimientos reales sobre nosotros mismos y el mundo que nos rodea, y que, a su vez, se podía tener el control sobre ambos conocimientos por medio del uso de la razón. Así pues, “El positivismo es una corriente filosófica que afirma que todo conocimiento deriva de alguna manera de la experiencia, la cual se puede respaldar por medio del método científico” (Chen, 2019). Freud desestima estas aseveraciones y, en cambio, afirma que no somos conscientes de todos nuestros pensamientos y que muchas veces actuamos sin ni siquiera darnos cuenta. Pero, ¿por qué hablar del inconsciente en un trabajo sobre artes? Pues bien, el desarrollo de la mente está compuesto por capas de sus experiencias previas, es decir, es una suma de todas nuestras vivencias una encima de la otra, aunque en ocasiones se transparentan y una experiencia anterior es la que define nuestras reacciones sin que se perciban, a saber, están por fuera de nuestro control. A esto es a lo que los psicoanalistas han llamado inconsciencia y, es aquí donde toman partido las pulsiones a la hora de crear una obra de arte, siendo este enfoque, desde las necesidades de la pulsión o el impulso creador con el que identifico hoy los procedimientos pictóricos expuestos.

Ser consciente es, en primer lugar, un término puramente descriptivo que se basa en la percepción más inmediata y segura. La experiencia nos muestra luego que un elemento

psíquico (por ejemplo, una percepción) no es, por lo general, duraderamente consciente. Por el contrario, la conciencia es un estado eminentemente transitorio. Una representación consciente en un momento dado no lo es ya en el inmediatamente ulterior, aunque pueda volver a serlo bajo condiciones fácilmente dadas. Pero en el intervalo hubo de ser algo que ignoramos (Freud, 1923, pág. 3).

Aunque en el momento de la creación casi todas las relaciones en cuanto a forma, colores, composición y otras, están expuestas y desarrolladas a partir de la razón, o sea, son procesos conscientes, el motivo por el cual se desarrolla la actividad artística- a mi manera de ver- se hace de manera más inconsciente, o por lo menos lo es así desde la perspectiva de los estudios propuestos por Freud. En este sentido, él se acercó en sus definiciones a una sola clase de inconsciencia, pero hoy en día otras profundizaciones en el tema han demostrado que en realidad son varias:

Todo lo que sé, pero que en este momento no estoy pensando. Todo de lo que estaba consciente una vez, pero que ahora me he olvidado. Todo lo que mis sentidos perciben, pero que mi inconsciente no nota. Todo lo que involuntariamente y sin prestar atención, siento, pienso, deseo y hago. Todas las cosas del futuro que se están formando dentro de mí y que alguna vez llegaran al consciente. Todo esto, es el contenido del inconsciente (Casa Jung-Psicología profunda, 2020).

En consecuencia, y partiendo de las teorías de Freud, aparece la figura de Carl Jung. También psiquiatra y figura clave en la etapa inicial del psicoanálisis. Jung, parte de las teorías propuestas por Freud, pero además aporta sus propias investigaciones y nos habla de lo que ha

llamado *inconsciente colectivo*. Él lo llama colectivo, porque, a diferencia del individual, no está constituido por un contenido singular o único, sino, de uno universal (Casa Jung-Psicología profunda, 2020). El inconsciente para Freud tendía a ser algo negativo ya que representaba todas las cosas reprimidas por el individuo, sin embargo, para Jung, era una fuente de indudable beneficio. En el campo de las artes desde la perspectiva de Jung, el inconsciente puede ser una importante fuerza renovadora y creativa dada vez que se trasmite al consciente esta fuerza inconsciente.

Esta definición, es una importante contribución para revalorar los símbolos presentes en la mente humana y que pueden ser rastreados en la obra pictórica, ya que, según su teoría, respondemos inconscientemente a las trazas que deja en nuestra mente la experiencia previa a nuestra existencia: “La mente inconsciente del hombre moderno conserva la capacidad de crear símbolos siendo el arte un canalizador de estos, ya que además de las formas que percibimos, transmiten mensajes que influyen en nuestra consciencia” (Rio M. B., 2009, pág. 39).

Ahora bien, Jaques Lacan hace su acercamiento al concepto desde una relación con el lenguaje, y dice que el sujeto cuando nace es permeado por el lenguaje y que son estos significantes previos lo que lo marcan. Lacan dice “el inconsciente está estructurado como un lenguaje” (Lacan, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, 1964, pág. 28). El cual, para su época, ya era un campo de estudio más indagado y de esta manera más accesible, me refiero a la lingüística.

Lacan al inconsciente al referirse a ese algo previo que vive antes de cualquier aprendizaje aún mucho antes de que deduzcamos algo individualmente, es decir, ya hay una fuerza que nos

rige “antes de toda experiencia, aun antes de que se inscriban en él las experiencias colectivas que se refieren solo a las necesidades sociales, algo organiza este campo, inscribe en él las líneas de fuerza iniciales” (Lacan, 1964, pág. 28).

Es interesante como Lacan propone que ya antes de la aparición de cualquiera de nosotros, la naturaleza ya ofrece estos significantes, esto es, que ya existe previamente la representación o el concepto que designa nuestras ideas. Es una valiosa aseveración para la ruta que toma este proyecto por desenmarañar los procesos mentales que organizan la labor creadora, porque en general, siempre nos han enseñado lo contrario, que somos nosotros como humanos los que organizamos estos significantes y, en este sentido, los significantes no dependen del humano, sino, que ya están previo a su existencia:

La naturaleza proporciona significantes, y estos significantes organizan de manera inaugural las relaciones humanas, dan las estructuras de estas relaciones y las modelan... - antes de toda formación del sujeto, de un sujeto que piensa, que se sitúa en él- algo cuenta, es contado. Y en ese contado, ya está el contador (*Ibidem*).

Nuevas miradas hacia las relaciones inconscientes, siguen apareciendo hoy en día, y esto sumado a las diferentes ideas en torno a como se forma una obra de arte, solo deja como posibilidad acercarse a una u otra teoría según sea la identificación con ellas y con las propias creencias. En realidad, no se sabe de dónde surge la idea creativa y por qué se tiene el impulso de materializarla y, si se mira de esta suerte, está fuera del alcance humano establecer las relaciones conceptuales de la dinámica que se halla más adentro de la consciencia. Sin embargo, a esta altura de la elaboración

de este escrito, las posibilidades en cuanto a la labor creadora acontecen, ya no son de alguna manera tan mecanizada. En este momento existen muchas más preguntas sobre el proceso creador que al principio. Siempre había creído que el inconsciente mandaba a que cerrara los ojos si nos cegaba la luz, y que atendía exclusivamente a otras cosas por el estilo, y que, para otro tipo de sucesos, más complicados, las decisiones importantes, eran del dominio de la consciencia. Esta creencia ahora, parece un error en demasía.

Es claro, pues, que el inconsciente solamente se puede observar cuando ya no es inconsciente. Lo que podemos llegar a saber sobre él, es lo que ya ha sido decodificado. Gracias a estas diferentes miradas sobre el concepto se tienen más herramientas para hablar del arte. El arte enaltece, expulsa vida, es también un modo de creatividad, nace de la represión, de la carencia. Las grandes obras del hombre son fruto de la necesidad sublevada, o sea, se eleva. Es cuando los artistas llenan ese vacío con sonidos, con formas, con colores, con movimientos, con gestos, etc. Por lo tanto, el inconsciente genera cultura. Al Indagar en estos temas más de disciplinas acordes a la psicología o la filosofía, se permiten otras posibilidades al acercamiento de la obra expuesta a lo largo de este texto, ya que como para Freud los sueños eran parte fundamental de sus conocimientos sobre el inconsciente, también el arte en general se parece mucho a los sueños, es en parte realidad y en parte ilusión o capricho. Al hablar de psicoanálisis y arte, se hace referencia a disciplinas opuestas, pero diametralmente relacionadas. Entonces, el entendimiento en cuanto al inconsciente está comprendido también en el arte. El artista es un sujeto que regresa a la realidad y, además, es quien posee la capacidad de dar forma a un material al punto de convertirse en la encarnación de su fantasía.

1.4 Hacia el territorio interior

La palabra territorio se define de varias formas. Es un término polisémico en donde se pueden encontrar diferentes acepciones en una misma sustentación y, su connotación hoy en día depende del enfoque, sin embargo, es importante tener en cuenta algunos de estos significados, ya que, de varias formas estarán interrelacionados a la hora de interpretarlos en el arte y específicamente en la aplicación a los cuadros en esta profundización. El vocablo territorio deviene del latín *terra torium*, que traducido diría: “la tierra que pertenece a alguien”, es entonces que una de sus apariciones más antiguas nos habla de la jurisdicción. También, es un término ligado básicamente a la geografía y se redefinirá aquí en función no solamente del espacio, el habitado, el propio, el físico, sino también, el mental. Se hablará pues de pertenencia, eso será para la investigación la función del territorio que busca a su vez un acercamiento teórico a la interpretación del trabajo artístico que estoy analizando.

Territorio es un lugar o área delimitada bajo la propiedad de una persona o grupo, una organización o una institución. El término también puede ser utilizado en las áreas de estudio de la geografía, política, biología y psicología. Por otro lado, es nombrado como territorio todos aquellos espacios que están definidos y que pueden ser de tipo terrestre, marítimo o aéreo que pertenezcan a una persona, grupo o país. En el campo de la geografía el territorio es una de las áreas de estudio más importante, ya que se interrelaciona con otras áreas de investigación como cultura, sociedad, política y desarrollo. También se pueden analizar los paisajes naturales, los espacios culturales y

sus relaciones con las demás actividades que desarrollan los individuos (Llanos Hernández, 2010, pág. 207).

Se va viendo pues, que hay diversidad de vectores que atraviesan la idea de territorio, entonces también aparecen múltiples posibles problemas de investigación que se van cruzando en estas vías de dilucidar una idea clara de lo que es un *territorio interior*. Cada acepción de lo que entendemos por territorio puede ser estudiada desde la visión de diferentes disciplinas, algunas con un foco más abierto como la psicología o las artes. Recordemos, que estos enfoques- los de esta investigación- buscan desarrollar un conocimiento relacionado con una construcción conceptual a través de métodos cualitativos, que tratan de llegar a una comprensión de la propia obra, y no, a demostrar un problema específico.

La angustia de todo investigador estriba en encontrar los ejes de la investigación, la pregunta, el problema, el proceso de cambio que ordena todo lo demás subordinándolo a una lógica del discurso, a un hilo conductor...una investigación sin eje deriva en un almanaque, en un trabajo escrito donde cada capítulo se cocina solo, sin relación con los demás a pesar de los malabares literarios que haga el autor en la conclusión e introducción de cada uno de ellos tratando de ligar agua y aceite...encontrar los ejes de la investigación no es un trabajo sencillo...en dicho proceso, en el ir y venir entre la revisión del estado del arte y el campo, el investigador debe ir dilucidando cómo piensa ordenar su trabajo, qué se va a subordinar en la lógica de su discurso (Llanos Hernández *et al.*, 2008, págs. 13-44).

Detrás de las puertas, no solo las de la casa, sino las del cuerpo y la mente y, saliéndose de la idea pragmática de territorio hacia una posición más desde la experiencia, nos encontramos entonces, en un espacio conceptual desde la geografía humana que es donde aparece la idea de *territorio interior*. Gastón Bachelard, desde sus estudios de la poética del espacio, muestra un campo de exploración interesante de las experiencias del habitar humano en el hogar donde se concibe la personalidad humana (Sañudo Vélez, 2013, págs. 214-231).

Entonces, se es afuera lo que se es adentro, el territorio empieza cuando se reconoce la propia humanidad y se siente de determinada forma de acuerdo a las experiencias, en esta medida son éstas experiencias las que definen cuál va a ser el espacio habitable y, es de aquí, de esta idea que parte la creación pictórica personal, de la noción de un *territorio interior* virgen, al cual hay que llegar abriendo camino por que nunca ha sido transitado, lo que lo ubica en la incertidumbre, solo se va creando desde la experiencia, la cual transcurre en un sentido de no-pertenencia que permite transitar por territorios ajenos. Las experimentaciones artísticas se generan pues en esta búsqueda inconsciente de la propia relación con el espacio.

En este contexto específico, el de Colombia, el de Medellín, las referencias al territorio siempre se han visto marcadas por conflictos de toda índole, pero siempre manifestados en intereses de poder. Esta situación define las dinámicas del espacio que se habita, hasta en el más íntimo. En esta investigación el concepto de territorio o de *territorio interior*, como lo ha sido llamado, comparte los traumas relacionados a la experiencia de nacer y crecer en este país. Es un concepto de suma importancia ya que va de la mano con el fenómeno del arraigo, que, en lo más profundo

de su significado, remite a las raíces, al sentido de pertenecer a un espacio, a una familia, a un barrio, a una ciudad, incluso a uno mismo. El territorio es la instancia física donde cualquier sujeto se puede desarrollar material o simbólicamente, así pues, el *territorio interior*, también es un espacio tangible y se manifiesta, por ejemplo, en la pintura. La reclamación del espacio físico, es una lucha de poder, de manipulaciones. Se tejen redes sobre una superficie, se trazan líneas y se diferencian fronteras, luego se coloniza con formas y se reclama como propio. Ahora es un recinto sagrado. Aquí aparece la historia de una tradición en donde se formalizan los propios símbolos, es la nación consciente del inconsciente. Ya no son simples referencias a espacios que puede conocer o no haber conocido. Es un hábitat nuevo, con posibilidades concretas, donde subsisten los paradigmas del ego.

2 Metodología

La metodología para este trabajo se desarrolló dentro del enfoque Cualitativo de investigación, el cual se entiende como los estudios que producen descubrimientos a los cuales no se llegan por medio de procedimientos estadísticos u otros medios de cuantificación. Estos estudios proporcionan una depurada y rigurosa descripción contextual verbal o una explicación del fenómeno estudiado. Los métodos cualitativos pueden ser usados para descubrir y entender qué yace detrás de algún fenómeno del cual se conoce poco. Existen, básicamente, tres componentes principales en la investigación cualitativa (Strauss, A.; Corbin, J., 1990):

En primer lugar, los datos que pueden provenir de distintas fuentes y de distintos tipos: textuales, gráficos, audiovisuales. El segundo componente de la investigación cualitativa consiste en los diferentes procedimientos de análisis o interpretación usados para arribar a esos descubrimientos, que incluyen técnicas de conceptualización de los datos. Este proceso llamado codificación varía de acuerdo al entrenamiento, experiencia y propósito del investigador. Por último, las conclusiones o reportes escritos o verbales que toman diferentes formas según la audiencia y los aspectos de los descubrimientos a presentar.

La revisión documental para la primera fase de la presente investigación se concentró en la definición de los conceptos de inconsciente y territorio interior. El primer concepto, fue apoyado en las teorías psicológicas sobre el inconsciente de Sigmund Freud, que, aunque de hecho hoy ya se sabe que lo inconsciente es mucho más amplio de lo que Freud consideró – será punto de partida valioso para emprender este trabajo; además, los aportes de Carl Gustav Jung, Jaques Lacan y otros

teóricos exponentes sobre el tema que ayuden a dilucidar esta definición. El segundo concepto, el de territorio, fue sustentado en los análisis propuestos por Gastón Bachelard en varios de sus escritos, y otros teóricos desde propuestas psicológicas y filosóficas, buscando a través de sus teorías encontrar un acercamiento al territorio interior y a los procesos de desterritorialización.

En la última parte de la investigación se abordó la pictografía propia, desde un análisis semiótico, el cual se centró en la profundización detallada de las figuras, palabras, formas, colores y demás elementos que contribuyen a conferir significado y valor comunicativo al objeto estudiado; todo esto desde los aportes fundamentales del autor Umberto Eco (2000), en su libro *Tratado de semiótica general* y Charles Sanders Peirce, con su enfoque semiótico de la imagen.

Para el propósito de este análisis, las categorías de investigación fueron estudiadas desde tres enfoques primarios: la psicología, lo pictórico y el territorio. Desde la psicología, se conceptualizó el término inconsciente para entender qué es lo que hago en las artes y, para esto se hizo una revisión a varios autores que revisten en sus investigaciones, nociones en congruencia con el tema de la autorreferencialidad y la relación en las artes con el inconsciente y el territorio; en lo pictórico, se propuso una mirada a los artistas que, partiendo de su experiencia creadora, han indagado y escrito sobre su trabajo y su entendimiento del mundo, tal vez desde su propio territorio también; desde la semiótica, se profundizó en los aspectos básicos desde la forma, la técnica y el contenido propuesto en cuatro obras propias en un periodo de creación desde el 2018 hasta el 2021.

A su vez, el entendimiento de los procesos artísticos a través del análisis semiótico influirá en el desarrollo de una obra pictórica a partir de un proceso de investigación/creación, el cual se

refiere al método en donde se desarrolla, se valida y se evalúa un nuevo conocimiento. En el caso puntual de esta monografía, los procesos de conceptualización e hibridación de los términos propuestos en los objetivos, los cuales fueron reevaluados, y a través de las teorías propuestas, se avanzó en la construcción de nuevo conocimiento, para el propósito expuesto en este trabajo, un producto de énfasis pictórico. Así pues, la creación posibilitó relaciones que transmiten el valor de la identidad individual y también fomenta el conocimiento colectivo de nuevos conceptos, gracias al estímulo del goce estético.

Los procesos de creación artística, al igual que la investigación, manejan estructuras disciplinadas y planificadas en donde la experimentación constante juega un rol importante en la consecución del producto final, el cual se caracteriza por manejar un lenguaje plástico (como la música, la escultura, la danza, el audiovisual, entre otros) que, en innumerables casos, además de ser original e inédito (es decir de nuevo conocimiento) (Minciencias, s. f.).

3 Modelo topográfico del territorio inconsciente

En el relieve poco entendido de la mente, se considera que una parte del sistema psíquico es consciente y el otro es inconsciente. La parte inconsciente posee impulsos y deseos que tratan de salir todo el tiempo, pero que el hacerlo podría provocar angustia para el individuo. El inconsciente se filtra de forma distorsionada, por ejemplo, a través de los sueños o el arte. También, "es una instancia de nuestra psique (concepto que engloba todos los procesos mentales conscientes e inconscientes que lleva a cabo una persona) que está detrás de lo que hacemos, decimos o deseamos" (Martínez, 2021).

En referencia a este concepto, el de inconsciente, se está hablando de una localidad psíquica, un lugar en la mente, vale decir que también se está abordando el territorio. Aquí, es donde se reúnen los dos postulados y se perfilan hacia una misma idea, la de *territorio interior*. Al inconsciente solo se le puede percibir a través de las conductas humanas, es decir, no se localiza en un punto físico, estas conductas son a su vez el objeto de estudio de la psicología, que busca, entre otras cosas entender el comportamiento humano. Se define como aquello que una persona siente, piensa y dice en relación al ambiente que lo rodea, ya sea, físico, social, actual o pasado. Es menester tener presente esta definición para relacionarla a los conceptos de territorio más adelante.

El psicoanálisis también fue utilizado para desenmarañar el problema de la interpretación de las artes a través de la función del inconsciente. Lo pretendió analizar desde dos manifestaciones profesas: los sueños y la neurosis. Estos dos procesos, son explicados como un conflicto entre el consciente y el subconsciente, desde aquí, se confrontó el estudio de las manifestaciones del arte.

(Vygotsky, 2006, pág. 101). Según esto, el artista está a medio camino entre ser un soñador y un neurótico. Al respecto, dice Freud lo siguiente citado en el texto de Vygotsky (2006), a razón de su comparación de las manifestaciones del arte con algunas conductas infantiles: “Es un error pensar que el niño no se toma en serio el mundo que el mismo crea; por el contrario, se toma su juego muy en serio y lo hace con una elevada dosis de energía” (pág. 107). Recordemos que el arte es también un juego. Lo opuesto a este juego sería la realidad; esta distinción entre el universo interno que se representa en las artes y que se vislumbra como irreal y la consciencia del mundo real, manifiesta la gran percepción de los artistas. Los artistas no viven en su imaginación, por el contrario, están muy conscientes de la realidad específica, allí yace su poder. De esta forma puede reclamar el territorio que le pertenece dentro de su psiquis.

Hibridación conceptual. Entonces, ¿cómo se construye un territorio? El territorio es fruto de un proyecto social, este alude a lo concerniente o lo relativo a la sociedad, la cual es un grupo de personas que comparten una misma cultura y, que, a su vez, interactúan entre sí para conformar una comunidad. En este sentido, el término de la palabra social puede ser perteneciente a algo que se comparte a nivel comunitario, a las relaciones sociales, que se traduce a los modos de convivir que tienen las personas que forman una sociedad. (Rodríguez, 2021). Entonces, el territorio está en constante construcción y reconstrucción, deviene de las relaciones sociales con el espacio. En otro orden de ideas, requiere de la participación del otro, así pues, el *territorio interior*, no es un espacio individual dentro de la idea de uno mismo, sino, una construcción en torno a las interacciones físicas que provienen de la experiencia vivida.

Un territorio es un espacio, uno social, uno que fue construido. Así pues, que un espacio social, es la manifestación física de nuestro territorio; es donde se han tenido acciones, es decir, experiencias: la ciudad, el barrio, la cuadra, la casa, la manifestación de los recuerdos. Al respecto, dice Bachelard:

La casa primera y oníricamente definitiva debe conservar su penumbra. Se relaciona con la literatura profunda, es decir, con la poesía, y no con la literatura disertada que necesita de las novelas ajenas para analizar la intimidad. Sólo debo decir de la casa de mi infancia lo necesario para ponerme yo mismo en situación onírica, para situarme en el umbral de un ensueño donde voy a descansar en mi pasado. Entonces puedo esperar que mi página contenga algunas sonoridades auténticas, quiero decir una voz lejana en mí mismo que será la voz que todos oyen cuando escuchan en el fondo de la memoria (Bachelard, 1957, pág. 34).

Los espacios empiezan a significar algo cuando se impregnan de acciones, empiezan a tener sentido y se reclaman como propios –recuerdo pasar tiempo en el callejón, allí exclusivamente jugábamos nosotros, los niños de esa cuadra-, ya no únicamente vive en mi mente. Es una sensación física: ese lugar tiene un olor, una forma, un color, se percibe cómo es el aire, se conocen los sonidos que lo habitan, se sabe dónde está todo. Estas cosas tienen un significado más allá de su función. Es el significado de la infancia donde los árboles son trincheras, las piedras son canchas de fútbol, los amigos son familia. Y aparecen estos símbolos, y son así, porque ya se resignifican diferente, el *territorio interior* es entonces muy amplio, vastísimo. Esta interacción social, no se produce solamente con las personas, también es con las cosas y los lugares, con el entorno.

La pintura radica en esos espacios, en sus formas, en sus colores, la textura de sus calles. Cada lienzo es un fragmento, uno muy pequeño. Fronteras dentro de las fronteras, -percibo la idea de frontera con un carácter horizontal- entonces, el espacio social contenido en estas pinturas, son las vivencias que le dan sentido al espacio físico en el lienzo, este sentido las convierte en parte del territorio propio. Son un lugar tangible del inconsciente, reclamado por el ser interior. Lo dijo Paul Klee (1976) en uno de sus textos: “en este terreno nuevo, hasta las repeticiones pueden expresar una nueva especie de originalidad y convertirse en formas inéditas del yo” (pág. 31). Él se refería al florecimiento de su *yo interior*. En esta instancia, tiene total relevancia su comentario.

Entonces, se hace referencia también a la idea circunscrita al inconsciente, como un espacio social, ya que es allí donde está diseminado todo ese *territorio interior* al que se está haciendo apología. Este territorio aparece definido por diferentes regiones en donde persisten las vivencias, por tanto, está dividido por esas calles que se habitaron, pero ya necesariamente no es el mismo. Este nuevo hábitat es el de los recuerdos, allí, puede ser que en una cuadra sea donde montaba bicicleta cuando era niño, y en la otra, donde se dio el primer beso en la adolescencia. El tiempo en esta instancia, ya no es un dios. Además, no todos los recuerdos son exactos, han sido percepciones indiferentes de la inconsciencia, y, puede ser, que lo recordado realmente no sea lo que realmente fue. Se convierte en una construcción más que en una conquista, en este sentido, los recuerdos de las generaciones pasadas – los recuerdos de recuerdos- también formulan el nuevo espacio en el que se habita cuando se es consciente de todo este proceso profundo de la mente. La pintura es igual: está construida de todo esto. Primero el instinto profundo, la pulsión más tirante que requiere que se pinte, es casi una orden. Ni siquiera es satisfactorio muchas veces. Luego la

construcción de la obra empieza como toda construcción: se limpia el terreno, se levantan los cimientos, luego las paredes. En este punto todavía no es habitable, todavía no parece nada o por lo menos no se siente como nada, luego con el esfuerzo y el trabajo espontáneo, va tomando forma, se puede transitar por ahí, tal vez, convertirse en un hogar, un sitio donde habite el alma, por lo menos en pretensión:

Tenemos que descubrir un edificio y explicarlo: su pico superior ha sido construido en el siglo XIX, la planta baja data del XVI y un examen minucioso de la construcción demuestra que se erigió sobre una torre del siglo II. En los sótanos descubrimos cimientos romanos, y debajo de éstos se encuentra una gruta llena de escombros sobre el suelo de la cual se descubren en la capa superior herramientas de sílex, y en las capas más profundas restos de fauna glacial. Ésta sería más o menos la estructura de nuestra alma (Jung citado en Bachelard, 1957, págs. 22-23).

Esta nueva dimensión de los territorios conquistados o construidos por la mente, se vuelven dominio de ese *territorio interior* del que se ha venido hablando, ahora, en una relación consciente con el presente, se puede enriquecer de pasado. No importa si la pintura es de naturaleza abstracta, es decir, no se relaciona directamente con la realidad conocida, o mejor, su grado de iconicidad es bajo. Ya lo trascendental, es que el espacio que habita el cuadro- no el lienzo, sino el mental-, no está regido por estas leyes de la naturaleza habitual, ya depende de otras como las mencionadas: los recuerdos, los propios y los de otros, los sueños, el pasado, y también, en mayor medida, por la capacidad creadora del espíritu, la creatividad.

Ahora bien, ¿hasta dónde llega este *territorio interior*?, ¿cuáles son sus dominios?. Lo dijo Jung más arriba: son los dominios de nuestra alma. Ese tema se vuelve indefinido, o por lo menos para una carente humanidad, o, por el contrario, es infinito, para el omnisciente espíritu. Otra vez, las vivencias de los antepasados permiten, en comunión con las propias, que se establezca una imagen del espacio y, a su vez, se reinterprete en la pintura. Es así como, de todas estas cosas, que se han considerado, se desprende otra: El conocimiento. Lo importante de este nuevo concepto, es que de él proviene la idea de gobierno, que en suma, es lo que realmente condiciona un territorio. Es decir, el territorio es algo que estamos dispuestos a defender porque ha sido reclamado como nuestro. Nunca en realidad se sabe que tan vasto es un territorio, la imagen que se tiene de él es la determinada por los conocimientos transmitidos, por los mapas que existen sobre ese espacio. Con el *territorio interior*, pasa lo mismo, lo que se sabe de nosotros mismos, en primera instancia, es por el reflejo de otros, esto es: somos lo que percibimos en los otros. Aquí aplica la mirada sobre el concepto de inconsciente colectivo desarrollado por Jung, o la idea del Rizoma de Deleuze y Guattari:

Como cada uno de nosotros era varios, en total ya éramos muchos. Aquí hemos utilizado todo lo que nos unía, desde lo más próximo a lo más lejano. Hemos distribuido hábiles seudónimos para que nadie sea reconocible. ¿Por qué hemos conservado nuestros nombres? Por rutina, únicamente por rutina. Para hacernos nosotros también irreconocibles. Para hacer imperceptible, no a nosotros, sino todo lo que nos hace actuar, experimentar, pensar. Y además porque es agradable hablar como todo el mundo y decir el sol sale, cuando todos sabemos que es una manera de hablar. No llegar al punto de ya no decir yo, sino a ese punto

en el que ya no tiene ninguna importancia decirlo o no decirlo. Ya no somos nosotros mismos. Cada uno reconocerá los suyos. Nos han ayudado, aspirado, multiplicado (Deleuze & Guattari, Mil mesetas, Capitalismo y esquizofrenia, 2002, pág. 9).

En el sentido de que el territorio tenga un ánimo de control, también es un proyecto político. O sea, que se puede gobernar, conservar y subsistir en él. De aquí que, para ejercer control se necesitan límites, tiene que tenerlos para poder ser reclamado. Entonces, ¿cuáles son los límites del *territorio interior*?: El territorio propio, de dominio del inconsciente, debe ser percibido en este trabajo también como un espacio de control político, el cual se desarrolla en beneficio de la nación que defiende, hoy la del alma perpetuada en el inconsciente. Todas las acciones por fuera de ese espacio repercuten en su autonomía. En este caso específico, las lecturas pertinentes a la labor pictórica, y más precisamente a la pintura abstracta, deben ser construidas bajo el dominio de las leyes del territorio expuesto en esta tesis. Esos son los límites del territorio interior, los dispuestos por la inconsciencia al servicio de las artes.

Ya los conceptos de territorio e inconsciente han sido articulados aquí de varias formas, unas veces el uno o el otro figuran en el proceso creador. En tal sentido, la pulsión comunicativa, manifiesta en la pintura, no es el resultado del pensamiento, sino una parte inseparable del mismo, que es el inconsciente, el cual, a su vez, depende del *territorio interior* para expresarse. Son las dos caras de una moneda, dos procesos de un crecimiento común, de modo que, la no aparición de uno implicaría la no existencia del otro. De nuevo se manifiesta la teoría rizomática, que a grandes rasgos lo que implica es que, en un mismo recorrido, en este caso la búsqueda de la relación entre conceptos, se articulen las ideas y se vuelven heterogéneas, múltiples, y se desplieguen conexiones

que procuren un entendimiento basado en diversas teorías dinámicamente unidas por un lado u otro. En otras palabras, todo tiene que ver con todo:

La etimología de rizoma nos remite a una palabra griega que puede traducirse como “raíz”.

Un rizoma es un tipo de tallo que crece de manera subterránea y en sentido horizontal, dando lugar al surgimiento de brotes y raíces a través de sus nudos. Gracias a su crecimiento indefinido, los rizomas pueden avanzar y cubrir una superficie muy importante.

Es habitual que, con el correr de los años, ciertos sectores vayan muriendo, pero sin que dejen de producirse brotes en otras áreas (Porto y Gardey, 2014).

En esta instancia, se ha desarrollado el objetivo propuesto para este primer capítulo. El pensamiento creador, incluye un impulso activo en su propia naturaleza, dicho impulso, en el desarrollo del pensamiento, necesita comunicarse. En este caso, se hace pintando territorios, los interiores, los propios, como afirma Paul Klee (1976) “el arte a imagen de la creación. Es un símbolo, tanto como el mundo terrestre es un símbolo del cosmos” (pág. 63). Parfraseando a Kandinsky, la necesidad interior, sera la guia de toda creacion. Como conclusion de esta parte, en el acto creador caben cualquier cantidad de conceptos, como la consciencia, las emociones, la mente, el territorio, pero es necesario que exista una necesidad previa, que aunque sea impulsada por los estímulos inconscientes, no aparece de la nada.

4 Sintomatologías pictóricas

Esta investigación en sus razones más profundas, busca desentrañar el discurso contenido en los procesos pictóricos propios, para tal efecto, el abordaje hacia esta práctica artística se empapa de teoría, con el fin, de dirigir la mirada del espectador hacia la obra y, que éste cuente con las herramientas para dialogar con ella. Para empezar, se puede decir que lo que observamos no son en realidad cosas, sino, significados, ya que lo que atrae a nuestra mirada, es en esencia, lenguaje, y, por ende, se debe recurrir a la semiótica y sus postulados. A este respecto Jung menciona que “el hombre emplea la palabra hablada o escrita para expresar el significado de lo que desea transmitir. Su lenguaje está lleno de símbolos, pero también emplea con frecuencia signos o imágenes que no son estrictamente descriptivos” (Jung, 1964, pág. 20).

Como semiótica se conoce a la disciplina encargada del estudio del signo, es decir, aquello que se emplea para representar una idea o un objeto diferente de sí mismo. Todo lo que nos rodea, aquello que pensamos y percibimos son signos y tienen un significado. Para entrever esta relación existe la semiótica, que en última instancia lo que busca es entender la realidad. Desde esta disciplina se busca proveer lecturas que profundicen el entendimiento desde la técnica, la forma, el color, en el corpus de obra seleccionado para este propósito. Todo lo que nos rodea y es percibido por los sentidos genera una interpretación en nuestra mente y es a partir de esta, que desarrollamos la expresión, o sea, la manera de explicar nuestra realidad. En las Artes Visuales, en este caso, la pintura, se utiliza la semiótica desde la imagen, que también busca, a través de un conjunto de

signos puestos en el espacio, comunicar un mensaje. Umberto Eco, en su *Tratado de semiótica general*, nos dice:

La semiótica se ocupa de cualquier cosa que pueda considerarse como signo. Signo es cualquier cosa que pueda considerarse como sustituto significante de cualquier otra cosa. Esa cualquier otra cosa no debe necesariamente existir ni debe subsistir de hecho en el momento en que el signo la represente (Eco, 2000, pág. 22).

Así, toda producción e interpretación supone una práctica significante, que ocurre a través de los signos y se concreta en los textos -me gusta la función de texto que reposa en las pinturas. En otras palabras, los objetos, los comportamientos y los valores funcionan como tales porque obedecen a leyes semióticas. La semiótica, es una disciplina joven, y es la práctica que trata de las leyes generales con las cuales se nos es posible conmutar signos y comunicar.

Inicialmente, la semiótica fue una reflexión desde el lenguaje con Saussure y la Teoría de los signos, pero, para el propósito planteado en los objetivos de esta investigación, este trabajo plástico de creación personal, será apoyado en los acercamientos semióticos de la imagen, desde la mirada de Charles Sanders Peirce. En este estudio se conceptúa a la obra como un signo comunicativo, poseedor de *representamen, fundamento e interpretante*. Entonces, se enfoca el presente apartado, al método presentado por Peirce, porque él se remite al estudio de cualquier signo de comunicación. En este caso específico, enfrentado a cuatro obras pictóricas de mi autoría que representan los procesos desarrollados entre el año 2018 y el 2021. Con el apoyo de la mirada semiótica a través de ellas, se encontraran los puntos conceptuales comunes en cuanto a modo y

forma, expresados más arriba en esta investigación. Para Pierce, es la semiótica y no la semiología, la ciencia que estudia los signos y los dispone como una forma de entender el mundo.

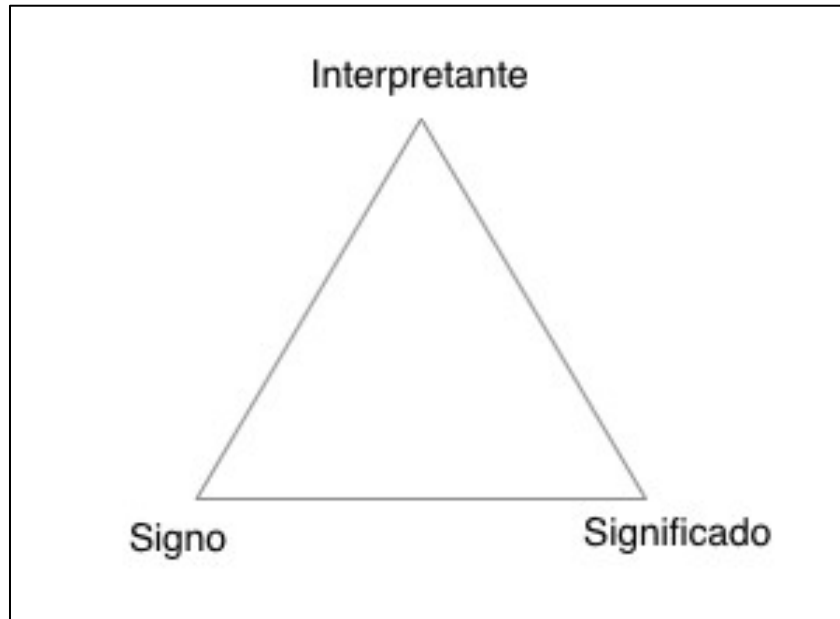
La lógica, en su sentido general, es, como creo haberlo demostrado, sólo otro nombre de la semiótica (Q~~EIW'CLKI~), la doctrina cuasi-necesaria, o formal, de los signos. Al describir la doctrina como "cuasi-necesaria", o formal, quiero decir que observamos los caracteres de los signos y, a partir de tal observación, por un proceso que no objetaré sea llamado Abstracción, somos llevados a aseveraciones, en extremo falibles, y por ende en cierto sentido innecesarias, concernientes a lo que deben ser los caracteres de todos los signos usados por una inteligencia "científica", es decir, por una inteligencia capaz de aprender a través de la experiencia (Pierce, 1974, pág. 21).

4.1 La imagen es un signo

El signo -como se mencionó anteriormente- es algo que está en lugar de otra cosa para alguien. En el caso de una obra de arte, se puede decir que un cuadro está en sustitución de una realidad, que se refiere a los preceptos estéticos del momento o a los referentes artísticos. El cuadro es el *representamen* o signo que el artista ofrece para ser interpretado por un observador. Aquí es donde se cumple la dinámica manifiesta por Pierce, en donde, signo, objeto semiótico e interpretante, completan la función estética y comunicativa. Para el semiólogo, no existe el signo sin alguna de estas tres partes. Mírese la figura 1.

Figura 1

Triángulo semiótico de Pierce (Eco, 2000, pág. 59).



Entonces, ese algo para alguien, Pierce lo llama *representamen*, la otra cosa que representa, la llama objeto y a ese alguien, lo llama interpretante:

Un signo tiene una materialidad que percibimos con uno o varios de nuestros sentidos. Podemos verlo (un objeto, un color, un gesto), oírlo (lenguaje articulado, grito, música, ruido), sentirlo (olores diversos), tocarlo o aun saborearlo (Joly, 1999, págs. 36-37).

Pierce habla del signo en general, en donde no hace falta que el emisor sea una persona como en la lingüística. Otra característica importante para tener presente, es que, el proceso semiótico, no termina cuando la información ha sido representada, es una relación recíproca, en donde el interpretante, se convierte a su vez en un nuevo signo. Aquí se desmitifica la idea del

sociólogo francés Pierre Bourdieu quien advertía que las obras de arte son portadoras de un lenguaje oculto, que solo algunos pueden llegar a entender (Bourdieu, 1971, pág. 47), esto no es del todo cierto, porque hoy en día aparecen a favor de los mecanismos de representación, los enfoques multidisciplinares del análisis e interpretación; en otro orden de ideas, el interpretante es poseedor del entendimiento de las obras, partiendo de su propia realidad. Al respecto dice Greenberg:

Este extenso acervo de trabajos críticos y teóricos, surgido a partir de la quiebra del discurso moderno en distintas disciplinas (teoría literaria, psicoanálisis, ciencias sociales...), logró que el centro de atención se desplazara desde las obras, hasta las propias operaciones de la modernidad, que las divisiones de la cultura tradicional perdieran importancia, y que se favoreciera un enfoque interdisciplinar de los mecanismos de la representación. Estos escritos estudiaban específicamente la función de los mitos culturales en la representación, la construcción de las representaciones en los sistemas sociales y la perpetuación y el funcionamiento de estos sistemas a través de la representación (2006, pág. 48).

Ahora bien, existen varias clases de signos provenientes de diferentes vías de interpretación. Aunque los signos comparten la misma estructura, eso no los hace iguales. El ejemplo que describe Pierce en el texto *Introducción al análisis de la imagen* (Joly, 1999) es el siguiente: “una palabra no es lo mismo que una fotografía, ni que una vestimenta, ni que un cartel, ni que una nube, ni que una postura, etc.” (pág. 39), sin embargo, se constituyen como signos, porque pueden significar algo más que ellos mismos. Entonces, desde esta perspectiva, Pierce propone tres formas del signo:

El icono, el índice y el símbolo. El icono mantiene una relación de analogía con lo que representa; la relación del índice, es de causa y efecto y, el símbolo, mantiene una relación de convención hacia su referente, por ejemplo, la relación que tiene una paloma con la paz (Joly, 1999).

Sobre esta parte, es concerniente decir, que la teoría sobre la función de los signos en referencia a las imágenes elaborada por Pierce, es mucho más profunda y requiere más conceptualización, pero, como preámbulo a los análisis propuestos en este apartado, es suficiente con las validaciones dadas en cuanto al enfoque semiótico presentado, en cuanto a la pintura respecta, se enlazaran algunos de los conceptos expuestos con las obras pertinentes al enfoque planteado. Como nota final, solo queda recordar, que la subjetividad formulada en los análisis siguientes, está directamente relacionada con la propia interpretación y entendimiento del mundo, además, de la determinación en creer que las imágenes desarrolladas, poseen un lenguaje heterogéneo que, a través de signos particulares y dirigidos, propone herramientas que son pruebas de la libertad intelectual. A este respecto:

El hecho de que el artista utilice recursos plásticos para destacar lo que estima importante o para equilibrar una composición relacionando formas de un mismo color, por ejemplo, no significa que la obra controle el recorrido de la mirada... nuestros ojos son más independientes y menos inocentes de lo que estas teorías quieren indicar (Romero, 2006, pág. 38).

4.2 Generalidades sobre el proceso semiótico

El medio de expresión de estas obras, en primera instancia, es la pintura sobre lienzo, sin embargo, se emplearon diversas técnicas que deben ser tenidas en cuenta en el momento de la interpretación, ya que ellas son de indiscutible potencial poético y narrativo en su creación. Algunas de las pinturas, dibujos, collages y ensambles, son de naturaleza abstracta, y aunque no encierran un significado encriptado u oculto, por el contrario, revelan en una manifestación plástica de formas, bloques y líneas que se cruzan e intersecan, en una confusa pero potente expresión de color y textura. Libera gestos catárticos y fuerzas contenidas en el inconsciente, los cuales, se manifiestan a través de composiciones cuadrículadas, laberintos y cruces, rutas y líneas que no conducen a ningún lado, colores vecinos por casualidad, tamaños, texturas y brillos por caridad. Estas y otras piezas rompen el plano bidimensional y a través de sus materiales se proyectan a una idea sensorial de tridimensionalidad, a un relieve tenue que provoca los sentidos.

Ya se dijo antes, que mi interés personal es el territorio; no como realidad espacial absoluta sino más bien como la representación emocional que este suscita, las impresiones que dé él perduran y la perspectiva que tiene desde la sensibilidad. Se busca el territorio propio, el de adentro, con el que el juego del arte permite identificación. Muchos de los procesos artísticos contemporáneos son evaluados desde la mirada crítica del curador, donde tiene que haber un concepto. Entonces el artista será crucificado muchas veces si dice que hace lo que se imagina; es en este sentido, cuando este tipo de procesos, debe ser evaluado desde otro tipo de esquemas mentales por fuera de las estructuras clásicas que son heredadas del arte procesual de los 60, sin

embargo, las lecturas enfocadas al análisis crítico y teórico partiendo desde la perspectiva de disciplinas como la semiótica, pueden ayudar a dilucidar sus intenciones inconscientes y sus intereses relacionados per se.

Clement Greenberg, en su *Ensayo sobre la pintura moderna* (2006), ya sugería fuertemente el auto criticismo desde un horizonte Kantiano donde la apreciación es sensorial y subjetiva al observador. En el análisis sobre esta pictografía se abordarán unos lineamientos específicos: desde los aspectos básicos; técnica, forma, contenido, y también, desde otros enfoques disciplinarios como el psicoanálisis, y el acercamiento al concepto del *territorio interior*. La puesta en escena de un manejo de la materia, que es en realidad lo que exponen dichos trabajos, es ahora la base del desarrollo de este escrito. De tal suerte, a continuación, se dilucidan varios criterios importantes para el entendimiento y la lectura de las obras.

En primera instancia, se establece este análisis enfrentando las relaciones semióticas con algunos de los trabajos desarrollados en un periodo previo de cuatro años. Para un mejor entendimiento de las lecturas, se debe tener presente que en este caso específico se habla de la pintura, la abstracta. Se ha pensado que solo un experto en arte es quien puede valorar un cuadro de naturaleza abstracta. En el enfoque académico, lo hace desde dos frentes: el manejo de la técnica y el estilo, esto quiere decir que, presenta un avance o un aporte a los recursos del lenguaje de la abstracción. Esto -a mi parecer- es ridículo, ya está expresado en apartados anteriores, en donde encontré las relaciones entre inconsciente y territorio interior. El conocimiento y la aplicación de este, no se escapa a la creación en las artes, siempre toda producción es una suma de antecedentes y por eso es que se pueden hacer esta clase de análisis. El conocer sobre la historia del arte,

indudablemente permite tener un acercamiento teórico a los procesos artísticos, pero no se pretende dirigir la experiencia que cualquier persona pueda tener desde su mirada propia, además, la aproximación buscada hacia estas pinturas, no es teórica, sino, contemplativa.

Dicho lo anterior, y aunque el propósito de este texto es de naturaleza académica, sería interesante proponer en los análisis, claves fáciles de entender y aplicar, de manera que se presenten más asequibles a cualquiera que solamente quiera disfrutar de la pintura abstracta en cualquier visita a un espacio de exposición. Para el acercamiento a este trabajo monográfico, o a cualquier otra lectura enfocada al arte abstracto, el espectador solo tendrá que tener en cuenta tres ideas: estructura física del cuadro y elementos compositivos, ya sean variables o formales; grado de realismo o iconicidad presente en la obra; y si se puede, acceder al objetivo o intención del artista al momento de desarrollar la obra. A este último respecto, se quiere decir, encontrar el motivo o la intención presente en la obra, que es diferente a rehacer los procesos mentales de su autor, esta labor sería sobre manera imposible. En suma, la aplicación del método peirceano, depende de cada investigador y como él quiera adecuarlo a su trabajo, por esta razón, este análisis, no coincidirá con otros.

4.3 Análisis de las obras escogidas

4.3.1 Caída en tres tiempos

Formas. Al enfrentar un cuadro, lo primero que se visualiza son imágenes determinadas por formas. Las hay de carácter figurativo o no figurativo, que se refieren a objetos o son puras. Cuando se tiene alguna práctica referente a observar una obra de arte, lo que se busca primero, es tratar de

reconocer qué se quiere figurar, es decir, encontrar qué formas son familiares. El error radica, cuando lo que se busca identificar es la realidad física y no la realidad pictórica.

El lenguaje en el arte, se define en eventos de naturaleza plástica. De aquí, la relevancia del estudio pictórico determinado por el arte abstracto que nos acerca a las formas en su propia magnitud. Hasta en las pinturas más figurativas, lo que finalmente prima en el interés de los entendidos en el arte, es el alcance formal de la obra. Las formas pueden ser construidas por la línea, el dibujo, la mancha determinada por el color, etc. Y se refiere a una estructura delimitada por un contorno ya sea exterior o interior. Las formas utilizadas para desarrollar el cuadro de la figura 2, son cuadrados, cubos y paralelepípedos. Los primeros, se acumulan como bloques en toda el área de la tela apoyando la composición y sirviendo de fondo a la construcción del cuadro. Los cubos y los paralelepípedos, aparecen al frente de la composición como líneas que insinúan volúmenes en el primer plano de la pintura.

Figura 2

Caída en tres tiempos, Juan Velásquez, Técnica: Mixta sobre lienzo, 100 x 80 cm, 2018



Composición. Dinamiza la obra, se desarrolla por superposición de bloques de forma y color que llenan toda la superficie de la tela, a su vez, aportan equilibrio y profundidad a la imagen. Aunque parece que no tiene aire, la ilusión de perspectiva- si lo miramos por un momento-, propone una visión cenital en la cual se intuye el espacio vacío. Las líneas en la imagen, dirigen la mirada hacia el centro del cuadro, en donde también, se soporta el fondo de la pintura. La falsa perspectiva, permite que ciertas formas sean más grandes o más pequeñas, aun cuando sea contradictorio para las leyes visuales de lo real establecido. Todos estos elementos, junto al juego con colores oscuros y claros, confieren un ritmo quebrado a la composición del cuadro. Una disposición fragmentada.

Colores. Son básicamente colores planos, con algunas variaciones de tonos cálidos: ocre, marrón, pardos, azules profundos, que dan valor de frivolidad e inocuidad al cuadro. Mas adelante en otro de los análisis, profundizaré en la importancia del color en la consecución de las obras.

Texturas. La definición de este término va más allá de la relación con los tejidos, los del soporte de la obra. Se aplica también al recurso de utilizar diferentes materiales en la composición del cuadro, además, no solo se refiere a su apariencia externa o física. En síntesis, se puede definir como el atributo delegado al tacto o la vista que ofrece un objeto en su superficie. En el cuadro, *Caída en tres tiempos* (fig. 2), las texturas son múltiples. Las hay de índole material y visual, además, de que están relacionadas con la consecución pictórica de la obra, es decir, la conexión entre las diferentes clases de técnicas empleadas y la percepción visual de la misma. Digamos que la materia más plana, es la pintura acrílica, la cual deja percibir la rugosidad de la tela, algunos pedazos sueltos de lona cruda, apoyan la composición y revisten la pieza de un carácter tosco, el papel de lija es otro protagonista en mis pinturas y aparte de su rasposa textura al tacto, aporta

luminosidad. La profundidad evocada por la consecución de una forma sobre otra y la ligereza de las líneas, construyen la tridimensionalidad visual de la pintura.

Sintaxis del cuadro

Este apartado empieza retomando una cita de Dondis, ya que su libro, se acerca minuciosamente al tema, explorando las leyes del lenguaje visual. En esta medida, es interesante y es un significativo aporte al acercamiento semiótico proyectado en este trabajo desde el punto de vista de la alfabetización visual:

En la conducta humana no es difícil detectar una propensión a la información visual. Se busca un apoyo visual de nuestro conocimiento por muchas razones, pero sobre todo por el carácter directo de la información y por su proximidad a la experiencia real. (Dondis, 1984, pág. 14).

Ejes y centros. La distribución de los ejes en la figura 2, está dividida igualmente en horizontales y verticales, ambos en una perspectiva ascendente desde el vértice central de la composición. Por otro lado, los centros están referenciados por la figura negra del fondo de la obra, expuesta al centro del lienzo. Otro centro inmediato, se muestra en el origen de cada forma compuesta por las líneas que disponen las figuraciones de edificaciones. Si se imagina que se está viendo el cuadro desde arriba, se puede percibir un predominio de ejes verticales hacia el cielo.

Soporte y equilibrio. El soporte visual en esta obra, está dado por diferentes variantes: en primera instancia, las formas se distribuyen de acuerdo a tamaño y color, de manera que se soportan en la perspectiva ilusoria que presentan estos contrastes; también, los materiales pegados, a manera de collage, aportan soporte a la distribución del cuadro. El peso se distribuye a lo largo del lienzo

de la misma forma, una figura más grande sostiene a la otra más pequeña, o en contraste de color, a su vez, la ligereza de las líneas, suaviza la sensación de profundidad. Las líneas diagonales de las formas que parecen casas, equilibran la pieza y ofrecen consistencia a la composición. El espacio vacío, en este cuadro, es de naturaleza virtual, es decir, se intuye una vez se percibe la perspectiva cenital de la imagen, si esto se logra, la composición se abre y se amplía.

Manejo de colores y grados de luminosidad. La paleta que se ofrece es sobria, básica si se quiere. Alude a cierto clima de tranquilidad, quietud, los contrastes de luz son enfocados al dibujo elaborado con las líneas, se proyectan las líneas de color blanco y se advierten en primer plano, son algo así como la primera capa de visión.

4.3.2 Parapeto

Formas. En *Parapeto* (fig. 3), las formas se componen de manchas difusas (sin un contorno definido), bloques fijos de material pegado (tela, lija y malla de construcción) y, espacios de material ausente (décollage). También, son insinuaciones cuadrículadas, cubos y paralelepípedos formados por líneas. Igual que en el cuadro de la figura 2, se acumulan como bloques en toda el área de la tela, pero esta vez, se emancipan los bordes del bastidor al no estar definidos los contornos. En el primer plano de la pintura, se esbozan varias siluetas, que figuran ser humanos, tal vez corriendo, y cuya disposición y forma, contribuye a que haya movimiento y dirección en la pintura.

Figura 3

Parapeto, Juan Velásquez, Técnica: Mixta sobre lienzo, 100 x 80 cm, 2019



Composición. El cuadro es de orden vertical y la composición es dispersa, es decir, se desarrolla en varias partes de la disposición del cuadro. Aparece un bloque lineal en el centro a manera de horizonte que atraviesa toda la pieza, de manera que queda dividida en dos partes, de igual forma, las figuras humanas pasan por encima de este límite del territorio de la tela, pero en disposición diagonal, lo que en un principio desestabiliza la imagen, pero es contrarrestada con el peso de un bloque de color dispuesto en la esquina inferior izquierda. Las líneas, desarrollan a su vez, una composición triangular, pero muy tenue a primera vista.

Colores. verdes, ocre y amarillos, pero con una disposición en la aplicación que los configura con suciedad, con ruido. Se sospecha un paisaje urbano frío, tal vez nocturno, un paraje no muy plácido. Yo en especial lo siento nublado, como cubierto por un velo blanquecino.

Texturas. Específicamente, en este cuadro de la figura 3, quiero detenerme un poco y profundizar en el manejo de la textura de la obra. Todo objeto observable, es caracterizado por lo que llamamos textura, es una característica de la materia que lo compone cuando es de índole natural, pero también, puede ser modificada por el hombre, razón por la cual se presume artificial. Sobre este particular nos dice Villafañe:

La imagen retiniana y sus variaciones. constituyen un correlato del estímulo externo. lo que supone que determinados elementos visuales. como los contornos, las superficies, las texturas, etc., tienen una representación retiniana característica. La percepción del mundo físico supone captar el espacio concreto en el que se mueve el hombre. Este espacio es característico debido a sus propiedades: tiene profundidad, es estable, ilimitado, está matizado por distintos tipos de luces y texturas e integrado por superficies, formas, Inter espacios, etc. Estas características del espacio visual constituyen la clave para su percepción (Villafañe, 2006, pág. 67).

Al igual que la figura anterior, este cuadro también ha sido desarrollado con texturas múltiples. El manejo de la materia es uno de los intereses pictóricos a los que más acudo en el momento de la consecución de una pintura, me atrae sobremanera. El discurso poético de énfasis háptico, aunque también el visual y su potencial compositivo, es uno de mis énfasis de investigación matérico. Mis creaciones han sido desarrolladas con el fin de ser tocadas también, en

este sentido no son de energía museal. La idea del territorio está muy presente en esta disposición material. Construyo mis cuadros trabajando por capas, las más inferiores muchas veces no se van a ver, lo asimilo como una estratigrafía de la composición de la obra. De aquí la importancia de los materiales pegados, funcionan de varias maneras: como procedimiento pictórico y además como textura, por sí mismos, ya simbolizan. La rugosidad de la malla de construcción, lo tosco de la lona virgen, la tersura del cuero y lo abrasivo de la lija, son los elementos que disponen la sensación hacia esta pieza, más que la composición o el uso de los contrastes de color. Dice Dondis:

La textura es el elemento visual que sirve frecuentemente de «doble» de las cualidades de otro sentido, el tacto. Pero en realidad la textura podemos apreciarla y reconocerla ya sea mediante el tacto ya mediante la vista, o mediante ambos sentidos. Es posible que una textura no tenga ninguna cualidad táctil, y solo las tenga ópticas, como las líneas de una página impresa, el dibujo de un tejido de punto o las tramas de un croquis. Cuando hay una textura real, coexisten las cualidades táctiles y ópticas, no como el tono y el color que se unifican en un valor comparable y uniforme, sino por separado y específicamente, permitiendo una sensación individual al ojo y a la mano, aunque proyectemos ambas sensaciones en un significado fuertemente asociativo (Dondis, 1984, pág. 70).

Sintaxis del cuadro

Ejes y centros. Los ejes dispuestos en la figura 3, están posicionados en dos direcciones básicamente: la primera, la división en el medio que parte el cuadro en dos segmentos y funciona como horizonte, y la segunda, son las figuras humanas que trazan una diagonal. Luego, en estos

dos segmentos divididos, su centro reposa en el mismo sitio de la figura con mayor peso, en la parte inferior izquierda.

Soporte y equilibrio. El soporte en la figura 3, aparece por la disposición de las formas y por los diversos materiales que la componen. El peso está equilibrado por la composición dividida y la rítmica de los elementos del dibujo. También, las líneas que construyen las estructuras, cimientan la densidad de la composición. Es una distribución apretada que implica peso. El espacio vacío es vaporoso y se distingue en los bordes del cuadro.

Manejo de colores y grados de luminosidad. El uso de complementarios divididos, favorece la ambientación del cuadro. La paleta, otra vez es en tonos tierra, se vislumbra un entorno más natural, algo pastoso. La iluminación imita las luces artificiales de una calle en la noche y se ubica de izquierda a derecha.

4.3.3 Sheol

Formas. Para la consecución del cuadro en la figura 4, las formas se llevan el protagonismo, el estudio de la figura en esta pintura, da fe de un acercamiento a objetos más orgánicos, sin dejar de lado la importancia compositiva y la relación con el color. Una vez más, la mancha abarca toda la superficie del lienzo, pero en este caso, la aparición de la pintura es vaporosa, dispersa, y los cimientos de la obra son suaves y fluidos, flotantes. Las figuras florales, emergen desde abajo, también, son imitaciones vivas. La disposición cuadrada del lienzo, explota las formas. El cuadro es aire, fluido, volátil, liviano y fresco.

Composición. La composición está distribuida en la forma cuadrada del bastidor. Hay una composición del fondo y otra de primer plano de la escena, ambas aportan a la diversidad

estructural. De todas maneras, la declaración visual, la parte que ejerce control, es la conseguida por la materia orgánica. Esta, se ubica mayormente en la esquina inferior izquierda del cuadro. La composición de esta pieza, es la tesitura de sus formas principales.

Figura 4

Sheol, Juan Velásquez, Técnica: Mixta sobre lienzo, 130 x 130 cm, 2020



Colores. Es una paleta vivaz, almidonada, de tez tibia, se siente fresca. El equilibrio dinámico entre complementarios, es suelto. Tonos rojos, amarillos, violetas y contrastes de cafés. Es uno de los elementos que domina la declaración visual en este cuadro, de todas formas, el potencial de la imagen, sigue dependiendo de mi expresión subjetiva como artista. Como afirma Dondis:

Mientras el tono está relacionado con aspectos de nuestra supervivencia y es, en consecuencia, esencial para el organismo humano, el color tiene una afinidad más intensa con las emociones. Podemos comparar el color con el merengue estético del pastel, muy rico y útil en muchos aspectos, pero en absoluto necesario para la creación de mensajes visuales. Sin embargo, esta sería una visión muy superficial del asunto. En realidad, el color está cargado de información y es una de las experiencias visuales más penetrantes que todos tenemos en común (Dondis, 1984, pág. 64).

Textura. La textura es visual pero palpable, casi se saborea. Es amorfa, pero con movimiento, dura pero delicada, liviana y pesada a la vez. Contrasta con la rugosidad evidente que traslucen las formas del fondo. La materialidad que dispone esta cualidad en la figura 4, es la pintura y el manejo de sus efectos.

Sintaxis del cuadro

Ejes y centro. En el momento de mirar una obra cualquiera, el ojo y el cerebro hacen muchas cosas a la vez. Una ojeada periférica a la totalidad del cuadro, un movimiento de arriba a abajo y de izquierda a derecha y se va aislando nuestro campo de visión a vectores específicos, no solo ejes culturalmente y biológicamente establecidos, sino también, aquellos elementos que nos ayudan a

encontrar el equilibrio de la imagen. Todo aparece en nuestra mente como un mapa en el que se separan todas estas fuerzas de la composición que, en suma, son las que revelan el mensaje y desenmarañan los símbolos y signos. De esta forma, naturalmente y de manera simultánea, se debe confiar en que nuestra experiencia milenaria, ya se entiende lo que se está viendo. Al detenerse por un instante a mirar, por ejemplo, este cuadro de la figura 4, el ojo ya se da cuenta de que ya sabe leer. Los ejes principales son verticales y desarrollan la lectura desde la esquina inferior izquierda hacia el resto de la composición, además, la línea vertical, que atraviesa toda la superficie de arriba abajo, de izquierda a derecha, en diagonal, provoca que la observación no se disipe, y, en cambio, fluya con la movilidad de las manchas, se dispone como un ancla de percepción que perdura en el espacio del lienzo.

Soporte y equilibrio. Los contrastes entre formas y colores, que son los elementos que contienen las tensiones y los equilibrios dispuestos en el cuadro, se apoyan en el eje primario de observación, la esquina inferior izquierda, el peso lo soportan las líneas lánguidas y dinámicas del dibujo, y los contrastes tonales entre las figuras. En este punto, también se podría hacer referencia a una importante función del equilibrio, pero ya por fuera de la función formal de la imagen, es decir, la mediación del equilibrio entre la intención expresiva y la utilidad final de la creación, en otro orden de ideas, el acercamiento subjetivo y objetivo del artista.

Manejo de colores y grados de luminosidad. El cuadro maneja una paleta tenue, suave, que fluye con las formas. No posee contrastes bruscos entre zonas de luz y sombra. Es apacible y tibia. El golpe de luz que ofrece el fondo, es el encargado de aportar profundidad a la pieza.

4.3.4 Leteo

Formas. Esquemáticamente, el fondo son dos bloques duros de forma y color que dan consistencia a la composición y las figuras florales en disposición triangular, junto a las líneas verticales, estilizan y dinamizan, dando la sensación de ligereza y movimiento a la pintura. Con el contraste de las formas y el manejo de las líneas, se muestra que están distanciados los ejes. Las formas en la parte superior del cuadro también generan una sensación pesada, que contrasta con la movilidad de las flores.

Composición. La composición en la figura 5, es triangular y está dispuesta por la distribución de los tallos de las figuras que asemejan flores. Se percibe la división del horizonte, y la imagen se separa en dos: cielo y tierra.

Figura 5

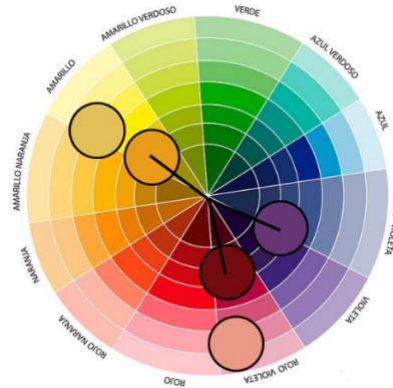
Leteo, Juan Velásquez, mixta sobre lienzo, 90 x 80 cm, 2021



Colores: De acuerdo con el análisis colorimétrico la obra *Leteo* se compone por un acorde cromático de complementarios divididos.

Figura 6

Círculo cromático y armonía del color triádica de la pintura *Leteo*.



La unión de los tres tonos dominantes (amarillo - azul violeta - rojo violeta) acompañada por los mismos tonos, pero menos saturados, que ayudan a completar los contrastes marcados y el protagonismo de estos. También se el juego de las figuras negras que resaltan en la composición en contrapeso a las otras formas.

Tono dominante: es el amarillo, se extiende con amplitud en el fondo del cuadro, además, ayuda a resaltar las figuras negras y las de sus respectivos colores complementarios (en especial en la parte inferior derecha) que componen la pintura. Aporta dinamismo.

El tónico: el violeta que se encuentra en la parte inferior derecha, complementario directo del amarillo, acentúa su presencia en el espacio pictórico y determina el ritmo y el movimiento de las formas que lo componen, las líneas no son estáticas, y convergen bien con el tono de mediación.

Figura 7

Leteo, Paleta de color



El de mediación: aparece aquí el rojo-violeta que actúa como conciliador entre los otros tonos principales, es un modo de transición al estar cerca al tónico, junto con las figuras negras que contrastan radicalmente le brindan mayor dinamismo y movimiento a la pintura. Se siente en la obra un contraste de temperatura en colores cálidos, ya que la percepción visual del cuadro es caliente, aunque también se puede hablar de un juego de contraste claro-oscuro que juega con la profundidad y movimiento del cuadro, lo cual se percibe gracias a la variación tonal presente. En la composición del cuadro se muestra una cromática fantasiosa, que surge de figuraciones oníricas, de mis reflexiones personales sobre la percepción del paisaje, natural o artificial, aplico entonces, colores arbitrarios que no necesariamente están sujetos a la realidad ni a aspectos psicológicos, tampoco exaltan ni dramatizan para mayor expresividad. Se imponen sobre la forma icónica y la lógica de la percepción.

Por otra parte, el abandono de lo real, produce que el color ofrezca su propio discurso. Este posee una relación directa con la idea de territorio, de un paisaje natural, que, junto a la composición, tal vez alude a una naturaleza seca, muerta. Para este fin, la paleta que uso está constituida por colores tierra. Este tipo de colores, de tonalidad generalmente suave, genera tranquilidad, además, son evocativos, reminiscentes y que aluden al pasado. La gama de los tonos tierra no solamente incluye los marrones, en ella, persisten los tonos naranjas y amarillos que combinados ambientan el espacio del lienzo.

Cada persona asimila diferente la relación con el color, en función a su experiencia personal, la información que llega a cada uno a través de un color puede ser diferente a la que otra persona tenga, así pues, esta explicación, aparece, desde una perspectiva personal. Para las personas videntes, la vida se abre paso gracias a la luz, que a su vez permite que se perciban los colores y nos susciten sensaciones diversas. Hay en esta obra varios colores importantes que apoyan la composición: el gris, en el fondo del cuadro aparece de manera tímida, es un color neutro e inspira estabilidad y calma, aunque su aparición también soporta la construcción del cuadro, separando el fondo de la composición de las otras formas, a su vez, aporta paz y quietud, también está apoyado en el blanco, un vacío mental a manera de comodín. El rojo, es otro protagonista, tiene una aparición fuerte, que libera energía y acompañado de los trazos rápidos y diagonales, desprende calor y determina vitalidad; el violeta a su vez, al ser complementario directo del amarillo, enfatiza la dirección de la lectura, lo cual aporta dinamismo al cuadro; el amarillo recurrente en la composición intercede como mediador en las profundidades de la obra, es luz, pero llama a la tierra, es cálido y seco, también se relaciona con la debilidad o lo efímero. El marrón

conforta, da equilibrio y evoca el final del verano, o el despertar de un sueño, dependiendo de los estados de ánimo; el rosa pálido genera esperanza, da la sensación de que queda algo vivo y da énfasis a las sombras circundantes.

Textura. Es similar a la imagen en la figura 3, con la diferencia, de que este cuadro posee empastes de pintura que proporcionan cuerpo y peso a la composición visual. Los detalles rítmicos en las pequeñas pinceladas, contribuyen a que haya una texturización granulada.

Sintaxis del cuadro

Ejes y centros. Los centros están constituidos por las figuras del fondo. Un centro secundario son las figuras en forma de tallo al frente de la obra. Hay un predominio de ejes verticales ascendentes, que atraviesan ambas figuras.

Soporte y equilibrio. Las figuras verticales están soportadas en la zona más liviana del plano básico. Su “peso” allí es bien tolerado gracias a la suavidad de las líneas y a la ausencia de contrastes fuertes en relación al resto del cuadro. Las figuras que parecen flores, ocupan la base del cuadro y se elevan en forma de triángulo, lo que da estabilidad a la composición. Los espacios vacíos, que serían los del fondo, dinamizan la pieza y le dan amplitud a la composición, esto junto a los colores más tenues, producen una sensación de profundidad.

Manejo de colores y grados de luminosidad. El cuadro no presenta grandes contrastes de luz y sombra, otorgándole cierto clima de languidez y placidez. Se destacan las formas negras al frente de la composición, diferenciándose de los colores que predominan en la obra en general. La relación condicional, que parte de considerar estos elementos plásticos y nuestro contexto específico, nos provee de significaciones que, conjugadas con los componentes icónicos y

lingüísticos de las piezas permite percibir emociones comunes: frío, calor, tristeza, enojo, opresión, etc. Además, cuando se es consciente de estas leyes de la observación de las imágenes, se reconoce en el trasfondo abstracto de la pintura, la relación codificada de nuestro entorno natural, entonces, aparecen las flores, edificios, personas, paisajes, ríos, nubes, la tierra virgen, etc. Dicho de otra manera, la posibilidad de reconocimiento provoca la identificación con las obras y dejar atrás la frustración de la separación de la realidad que en un principio propone el arte abstracto. Aquí estos territorios reclamados, se vuelven comunes, y existen en la memoria colectiva, son reales.

5 No es un producto, es un proceso

El arte es un proceso, no un producto. Después de tanto navegar por estos conceptos desde donde se concibe la obra pictórica, y haber encontrado los ejes comunes en cuanto a su construcción, se requiere ahora concretar la creación pertinente a esta monografía. Este apartado empieza con la idea de que toda imagen creada se desprende de un referente de nuestra realidad y, no importa el grado de iconicidad, la forma o el medio en el que se realice. Ahora bien, aunque se suponga y se defienda la premisa de que las creaciones artísticas radican en la imaginación, se sabe que, de alguna manera por limitada que sea, mantienen una relación directa con el entorno, es decir, lo refieren. En gran medida aquellos territorios que fueron entendidos en los primeros años, levantan las bases de estas nuevas maneras, que, ahora, luego de la conceptualización a través de la mirada semiótica, se perciben como los signos- si se quiere lingüísticos- de la expresión personal en las artes plásticas. La profesora León del Río habla sobre la formación de los símbolos:

La mente humana tiene su propia historia y la psique conserva muchos rastros de las anteriores etapas de su desarrollo, los contenidos de inconsciente ejercen una influencia formativa sobre la psique. La mente inconsciente del hombre moderno conserva la capacidad de crear símbolos siendo el arte un canalizador de estos, ya que además de las formas que percibimos transmiten mensajes que influyen en nuestra conciencia (Río M. B., 2009).

Entonces, la manifestación visual perceptible en la composición y en las formas presente en los cuadros, son consecuencia de un referente que está referenciado en el mundo que de alguna forma ha sido habitado. Mírese, por ejemplo, la relación entre las figuras 8 y 9:

Figura 8

El Géiser Fly, fotografía tomada de https://es.wikipedia.org/wiki/G%C3%A9iser_Fly



Figura 9

Mulato, Juan Velásquez, mixta sobre lienzo, 90x80 cm, 2020



Obviamente, la realidad hacia la proximidad visual está dada en la concreción de formas específicas, es decir, algún detalle recurrente en el significante permite la consecución de la obra gracias a la mirada expansiva del inconsciente, la habilidad en la técnica y la repetición rítmica de las figuraciones. Como preludeo al proceso pertinente a este capítulo, lo que se trata de enseñar es de donde partieron los estudios pictóricos evidenciados en esta creación, y, usando como referencia la teoría rizomática indicada en el capítulo anterior, aseverar que todos los procesos tienen raíces en los trabajos plásticos que se hayan elaborado hasta ahora. En este sentido, la única postulación o creación diferente que se puede decir que es una variable en esta pictografía, deviene de la profundización teórica en cuanto a inconsciente y territorio interior que hoy se vislumbra. Entonces, este nuevo ingrediente concede la capacidad de cuestionar, entre otras cosas, el espacio expositivo en el que se va a ubicar el objeto, también, inquirir en función de los elementos tangibles, tales como tamaño del bastidor, tipo de lona, consecución de los materiales y, los ya subrayados antes en el apartado sobre el proceso semiótico, en cuanto a forma, composición, color, etc. así pues, se unen los componentes a los que se refiere Kandinsky (2016), o por lo menos en parte:

La obra de arte consta de dos elementos: el interno y el externo. El elemento interno, tomado individualmente, es la emoción que siente el alma del artista. Esa emoción tiene la capacidad de provocar una emoción paralela en el alma del espectador. Generalmente, mientras que el alma permanezca unida al cuerpo, sólo se podrán captar las vibraciones por intermedio de la sensación. Por tanto, la sensación es un puente de lo inmaterial a lo material (artista), y de lo material a lo inmaterial (espectador). Emoción-Sensación-Obra-Sensación-Emoción (pág. 14).

Proceso creativo y visual de la serie pictórica *El territorio interior*. La propuesta pictórica que corresponde al desarrollo del tercer objetivo de esta monografía, consiste en un tríptico de pintura abstracta, elaborado en técnica mixta sobre lienzo. Un tríptico básicamente es una imagen en tres partes, que, por lo general, es diseñado para que se exhiban juntas, además, su naturaleza de triada refleja un simbolismo religioso. En ocasiones se dispone como una historia con inicio, nudo y desenlace. En este caso específico, son tres, para que, junto al montaje propuesto, se le confiera a la pieza más fuerza visual y, además, aporte con la narrativa y el sentido del concepto. La naturaleza simbólica del número de piezas también ha sido tomada en cuenta. Usualmente tres era el número perfecto, representando tiempo, materia y espacio; largo, ancho y profundo; sólido, líquido y gaseoso, entre otras configuraciones. A su vez, desde el punto de vista de la propia investigación en la pintura y el desarrollo de la técnica, también es un aporte significativo que sean tres piezas de gran tamaño, ya que permite la profundización de elementos pictóricos en grados de progresión o declive del estudio de formas y colores expuestos. Por último, el desarrollo de una composición de esta magnitud es más fácil de transportar en segmentos divididos.

En cuanto a la profundización técnica con respecto a los cuadros, no es muy diferente a lo expuesto en los procesos previos en el capítulo anterior. Aquí, los esfuerzos son enfocados en mostrar el proceso inicial, partiendo de los bocetos-mentales y físicos- y estudios sobre forma y color dispuestas en los cuadernos de procesos, también, es importante el acercamiento conceptual de la obra determinado por la unión de todos los factores externos e internos propuestos en ella, que parten de los preceptos que se han venido desarrollando a lo largo de este escrito, por último,

la muestra de los procesos terminados determinaran su función simbólica en el espacio de exposición.

En primera instancia, es pertinente observar los trabajos previos de la pintura a la pintura personal actual, estos antecedentes formulan una gran carga poética, ya que, de muchas formas demuestran el interés enfocado hacia la búsqueda pictórica, partiendo de la posibilidad emotiva presente en los materiales utilizados para la consecución de las obras. En el inicio de la inquietud creadora, era de suma importancia el construir los soportes; primero por la curiosidad material que ellos desprenden, además, interceden para entender cómo funcionan y se fusionan todos los materiales y, también, porque en el momento era lo que la economía permitía.

Si se habla de territorios en la pintura, no se puede dejar de lado la colonización del soporte. Un soporte, ya sea madera, papel, lámina o tela, es el espacio desconocido que será reclamado por las expresiones plásticas, que son, en suma, la parte espiritual materializada. En este sentido, la presencia inconsciente es el colono del arte. Se han dejado otros territorios atrás- otros cuadros- a los que ya se les ha exprimido todos sus recursos, y ahora, este nuevo hábitat será explorado en función del progreso, el propio, en el campo de la curiosidad creativa. En este punto, el acto de creación, de muchas formas es una intrusión- o por lo menos en el contexto de la pintura- en donde, se migra de un lugar a otro, no necesariamente por gusto, a veces es un desplazamiento forzado, solo con el fin último de encontrar un sitio en el mundo donde asentarse. El pintor es pues, un nómada, a veces invasor, que construye en terrenos antes reclamados por otros, pero respaldado por su propio gobierno intelectual, esa idea de no pertenencia que lo hace parte de todo. Por esto pintar se vuelve lo más natural del mundo.

El cuadro es la casa en construcción, el territorio ya ha sido reclamado, ahora debe ser habitable, su geografía es mental, la pulsión inconsciente es incontrolable y debe ser expulsada. Existe una separación demencial entre lo que se considera real, y esa orden de pintar o de crear que tiene un artista, es el llamado a ser ordenado como sacerdote de la imagen. Habitar un cuadro es una función epistemológica, es reclamarse a uno mismo, un acto de fe porque nunca se sabe que se reconocerá en la imagen. La relación con el medio físico mejora cuando se pinta, es más amable de muchas formas. Existe una identificación familiar al escuchar a Kandinsky (2006) cuando habla del espíritu del arte:

En aquellas épocas mudas y ciegas, los hombres dan una valoración excesiva al éxito exterior, se interesan únicamente en los bienes materiales y festejan como una gran proeza el desarrollo tecnológico que sólo sirve y sólo servirá al cuerpo. Las fuerzas puramente espirituales son desestimadas o simplemente ignoradas. Los hambrientos y visionarios son motivo de burla o considerados anormales. Las escasas almas que no se pierden en el sueño y persisten en un oscuro deseo de vida espiritual, de saber y progreso, se lamentan en medio del grosero canto del materialismo (pág. 10).

En la figura 10, se puede ver todo esto de lo que metafóricamente se está hablando, el fin último de la obra nunca fue la razón de su conquista, al contrario, terminarla o abandonarla, presupone otra vez extrañeza y vacío, esa, que llenaron los materiales y las formas. Confieso en este punto, que por mucho tiempo era extraño escribir este trabajo en función de un concepto como el territorio o el inconsciente, o los otros que han discutido. Parecía falso, acomodado, ajeno, de muchas formas obligado por la institucionalidad de la academia, el sentimiento era de

deshonestidad con la finalidad de la obra, no se tenía por qué explicar y menos en razón de un discurso, pero a esta altura, se vislumbra la relación que, en el fondo y suspicazmente, ha aparecido; es otra creación en sí misma, ya no es falsa e incoherente, ahora tiene cuerpo, soporte si se quiere. No es totalmente la verdad sobre las manifestaciones expresivas contenidas en la obra, pero es una parte que subyace en la esencia: “Se dice que hay varias maneras de mentir; pero la más repugnante de todas, es decir la verdad, toda la verdad, ocultando el alma de los hechos. Porque los hechos son siempre vacíos, son recipientes que tomaran la forma del sentimiento que los llene.” Diría Onetti (Novelas breves, 2012, pág. 8).

Figura 10

Equinoccio, Juan Velásquez, Polimatérico y mixta sobre madera, 43x40 cm.



Se presenta este cuadro, el de la figura 10, porque lo que se manifiesta en él es un espacio, un lugar, uno conocido, y si es conocido es porque se ha habitado. Se intuye en sus formas y figuras matéricas, el aura de la calle. Los materiales se conectaron solos uno encima del otro, tapando construcciones anteriores; eso pasa mucho en las obras que propongo: se construye y se destruye,

una y otra vez. Es como han sido edificados los pueblos, una conquista sobre otra, y donde estaban sus ruinas hoy aparecen los cimientos, pero en esencia, lo anterior nunca desaparece, aunque los ojos ya no lo vean. Esta estratificación es necesaria en la consecución de cualquier territorio. También, así se construyen las personas, beben de sus antepasados y son parte de ellos, aunque no lo sepan, el guardián de este conocimiento es el inconsciente y, solo va revelando de a poco lo que cada uno vaya necesitando, en lo que a este trabajo respecta, las pinturas son los mapas, aunque codificados aún.

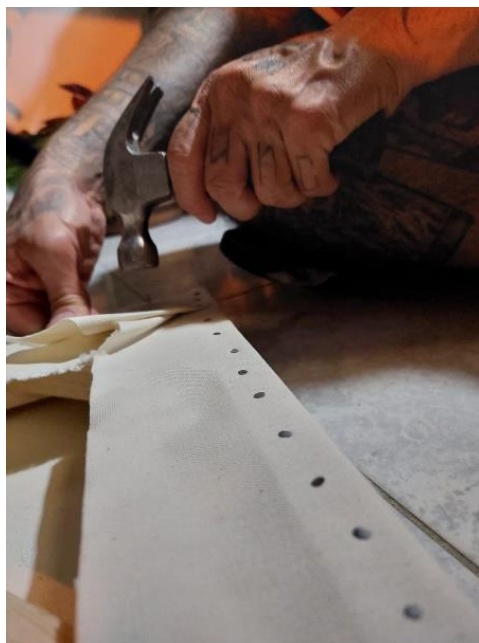
Se edificaron estas piezas como se ha desarrollado esta investigación, por capas. Acercamientos inciertos a la materia, trazos tímidos y manchas dudosas que no van a ningún lado- por lo menos en un principio-. Relaciones con otros referentes, específicos o generales. Se hacen con una certeza de que no sé sabe que se está haciendo, aunque ya se sepa, tal vez en función de varios temas, pero con un fin último, el de encontrarse en la expresión. A lo mejor estos cuadros son los mapas de esos territorios de los que se ha venido hablando, y los hay de varias clases: físicos, topográficos, geológicos, fluviales o por estratos. Los que aquí se presentan, son mentales y para transitar por una realidad subjetiva en el lenguaje de las artes, de varias guisas surreales, pero de profunda utilidad en las manifestaciones pictóricas. Por lo menos, tal vez sirvan a la historia del arte, para ser ubicado en algún movimiento pictórico surrealista abstracto neocolonial mestizo u otra tontería de esas.

El proceso de creación en cualquiera de estas obras es similar. El gusto por la madera, la cual todavía está siendo reconocida, permite la construcción de los propios bastidores en función de las ideas inocuas que transitan la mente. Para este trabajo, fue escogido el pino en listones de

tres por cuatro centímetros, para que el soporte tuviera más cuerpo (fig. 11). Dos de los bastidores tienen la misma medida, y el último es un poco más grande, esto deviene de la idea que se tiene para su exhibición. La lona cruda, gruesa, con mucha textura y poco tratamiento ofrece cuerpo – no sé porque hay una sensación directa con la tierra-, la imprimación es simple: pintura de base acrílica de uso doméstico, mezclada con talco industrial y un ingrediente personal. La textura es tosca, rugosa, como las lijas que muchas veces se usaron en otros procesos. El porqué de esta descripción informa sobre el estado emocional de ese instante en donde la voluntad ya le pertenece a la obra, ya se ha empezado a pintar, es más, la consecución de los materiales, es el ritual de iniciación, si se quiere, el sacrificio necesario para ser admitido en la experiencia creadora y decodificar el lenguaje. Es, en suma, un acto de supervivencia.

Figura 11

Detalle ensamble de bastidor.



En el apunte de cuadernillo de la figura 12, se presenta un ejemplo gráfico de cómo se empiezan las obras, o mejor como son edificadas desde los cimientos del soporte. Al enfrentar el lienzo blanco, son dispuestas formas duras de color, algunas aguadas, en ocasiones se pegan materiales, con la intención de descubrir la composición primaria. Se revelan las columnas en donde se va a sostener la imagen, para el caso específico de la muestra de grado, el medio utilizado fue la pintura en óleo y acrílico, además, de laminilla de oro. La única idea figurativa que se tuvo presente para empezar a pintar, fue la sensación de que sería un paraje nocturno, entonces, se trabajaron veladuras en tonos pardos y rojizos.

Figura 12

Apunte de cuadernillo, estudio de formas y composiciones.



La consecución de las formas (fig. 13), nace en primer lugar de la atracción visual generadas por las texturas compuestas. La voluminosidad, los pliegues, las sombras que aparecen en las

ondulaciones de los cuerpos y que rompen la horizontalidad de la mirada. Los trazos infinitos de presencias orgánicas que no paran de reproducirse y crecer, algunas formas son tan persistentes que las he tenido que han sido pintadas por años. En suma, son las que le dan el sentido de orden interno al contenido del cuadro, también reflejan la conexión entre la realidad natural y la social de los espacios que habitan, se convierten en otra categoría de la estructura de la obra, tal vez, en los seres originarios de estos territorios, son el descubrimiento de la vida extraterrestre si se quiere. La transición entre el contenido, de la vieja y la nueva mancha; la antigua, seca y olvidada figura, hacia la nueva vida en el lienzo, son algo así como una dialéctica del desarrollo. La forma, es la parte interna, el alma, el contenido. Cuando la forma gobierna, aparece el arte porque ya el artista ha sido relegado. Al respecto de este tema, dice Klee:

En otros tiempos, uno representaba las cosas que podía ver en la tierra, que le gustaba o que le habría gustado ver. Hoy, la relatividad de lo visible se ha convertido en una evidencia, y estamos de acuerdo en no ver en ello, mas que un simple ejemplo particular dentro de la totalidad del universo habitado por innumerables verdades latentes (1976, pág. 61).

Figura 13

Estudio de formas y texturas, cuaderno personal.



La figura 14, es la fuente de donde parte toda la idea compositiva e ideológica del presente trabajo pictórico. El tríptico esta desarrollado principalmente con tres elementos base: la composición rítmica de formas coloidales, la implementación de la laminilla de oro y el espacio vacío creado a partir de aguadas en tonos oscuros. La expresión partiendo de estos lenguajes análogos, lo que busca, es enriquecer las sensibilidades y la percepción por intermedio de la contemplación de los elementos en el soporte, es decir, son tres piezas de gran tamaño, con muchas cosas pasando en ellas y que sugieren una lectura gracias a la disposición en el espacio.

Figura 14
Composición de formas coloidales, boceto personal



Aunque el proceso, sigue siendo intuitivo e instintivo de muchas maneras, la basta investigación sobre esta forma de pintar, permite, gracias a la experiencia acumulada, qué se

conozca que contrastes de formas y color funcionan mejor en la composición general, lo que da un paso consciente a la relación simbólica expedita en el concepto relacionado a estos cuadros en específico (fig. 15 y 16). En este instante aparece lo que se podría llamar una transmutación de la naturaleza, en donde las formas ordenadas obedecen a signos específicos, y estos simbolismos ya no son abstractos.

Figuras 15 y 16

Estado inicial de la construcción de las piezas. Detalle.

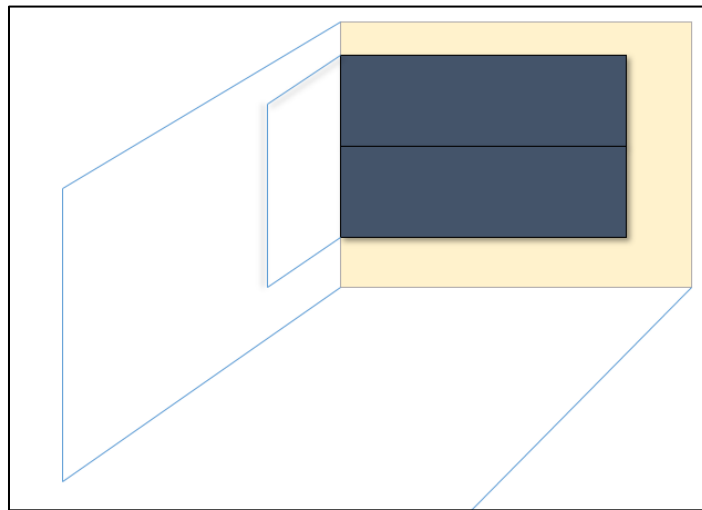


Dicho esto, el estudio presentado, ofrece estos tres cuadros los cuales conforman una sola escena, está hablando sobre la morfología de un paisaje natural, un territorio de una distinción universal. Ha sido pensado para ser ubicado en el espacio expositivo a manera de mediación entre la idea de lo público y lo privado que subyace en el entorno diario para ser recreado en un lugar

simbólico, que, en nuestro contexto, es una referencia con incipiente carga política desde la postura de pertenecer a un territorio, estoy hablando de las esquinas (fig. 17).

Figura 17

Boceto de plano de exhibición de la obra



La esquina es un lindero, un límite, un segmento donde se divide la dirección de un espacio. En un lugar de exposición como un museo, tal vez no sea pensada para exhibir una obra, porque rompe con la continuidad del diálogo museográfico al diseccionar la sala. La esquina es un punto de encuentro o de partición, tal vez de despedida y de añoranza juvenil. Son ejes enfrentados, dos caras que se pueden ver una a la otra. Entonces, por eso se quiere colonizar ese lugar en el espacio que nadie quiere utilizar en su galería, y reclamarlo para estas pinturas, que aunque son objetos bidimensionales, al estar ubicados de esta manera, rompen con la insolente mirada horizontal de los humanos. Obliga a los espectadores a desplazarse, tendrán que moverse si quieren observar

todo lo que pasa. Aquí, si es necesario un esfuerzo para comprender la pluralidad de la experiencia que ofrece el cuadro. La composición está fracturada por ese cambio de eje que propone la esquina, nos cuestiona sobre nuestra realidad. Es como leer un texto olvidado, nos recuerda de donde venimos porque todos conocemos estas referencias aunque no lo sepamos. Es como la experiencia de un poema, nos traspasa así no nos guste, un abismo entre el objeto y su signo, no nos aparta de saber que hay un lenguaje implicado en el cuadro.

Ya antes Malévich, suplantó los iconos con su cuadrado negro sobre fondo blanco (fig. 18).

Figura 18

Malevich, 1915. *Cuadrado negro sobre fondo blanco*



Para Malévich, su arte, era la expresión de un nuevo mundo. Un arte puro que no representa nada ni simboliza nada- según el-, sin embargo, la primera vez que expone su cuadrado negro, lo hace en un ángulo. Dicha acción ya significaba mucho, ya que este lugar, en la cultura rusa, es

donde se ubican los iconos. La intención de Malevich era reemplazar el icono por la nada. En el caso de este trabajo, en cambio, se quiere que las significaciones aludan al icono, es decir, que lo representen gracias a la simbología impresa en la utilización de ese lugar específico. No en función de ser venerado como el altar ruso, sino como la materialización de su pertenencia al mundo.

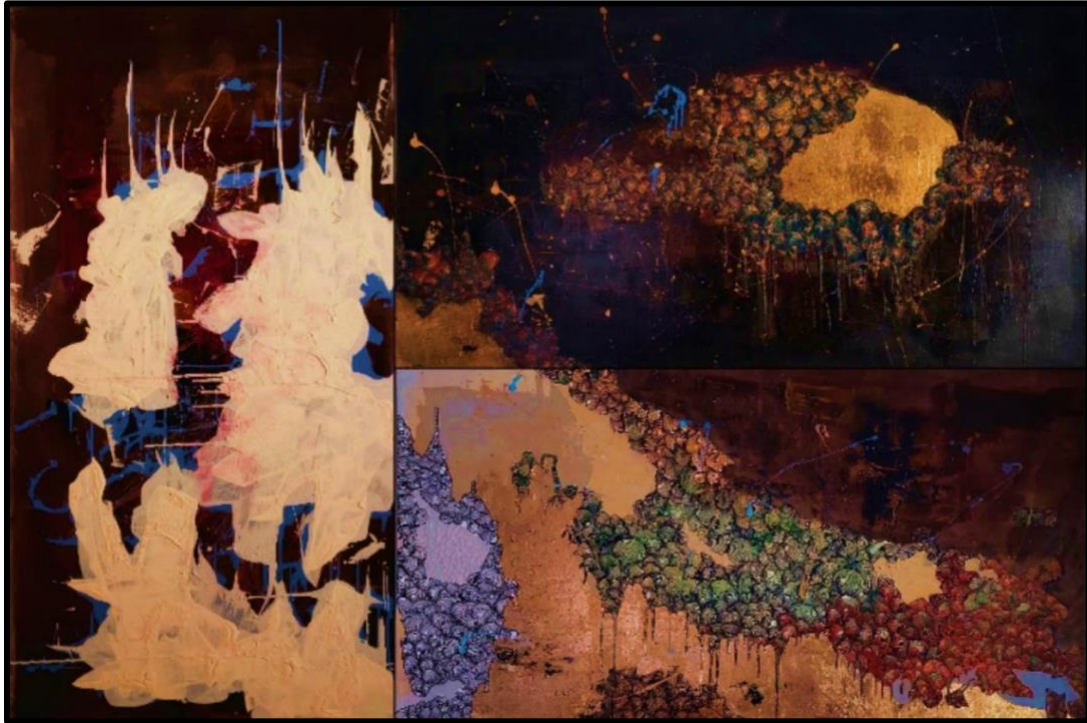
Ahora bien, siempre existirá esta arista que divide el espacio (territorio), desde adentro (lo privado, el interior, el inconsciente), y materializa lo externo (lo público, la obra, el territorio). Es entonces el lindero del territorio interior expuesto en estos trabajos desde la concepción teórica de los elementos relacionados a lo largo de este escrito. Son estos tres cuadros, los ladrillos que evidencian la construcción en cuanto al concepto idealizado.

Figura 19 (Detalle)



Figura 20

Tríptico el *Territorio interior*.



6 conclusiones

Ha sido un gran camino de autoconocimiento el proceso presentado en el desarrollo de este trabajo. En un inicio el tema no era del todo convincente y cuando se empezó a profundizar sobre los conceptos específicos se volvió aún más incierto el alcance de esta monografía. Luego, relacionar los preceptos de inconsciente y territorio, fue una tarea exhaustiva, angustiante de varias formas y absorbente. Por la mente pasó muchas veces la idea de hacer otra cosa. Más adelante, intentar, con mucho esfuerzo, dialogar con las ideas propias y confrontarlas con las creencias, fue doloroso. En el fondo a eso le estaba huyendo, al acercamiento de la propia interpretación sobre el quehacer en las artes. Reconocerse como artista siempre será difícil.

Esta experiencia, duramente adquirida, permite hoy tener una nueva perspectiva y una nueva esperanza en que el camino de la creación es el correcto, digo esto porque el aprendizaje ofrecido por la academia es ya muy distante de la idea pulsional que personalmente concibo de lo que es el trabajo en las artes, hoy se ha convertido solo en un proceso mental, solamente valorado desde los sectores interesados en la mirada intelectual. Este trabajo ha mediado con esa parte desconocida, la de la mente y las pulsiones. Este proceso de aprendizaje también ha logrado aclarar un poco sobre cómo funciona la inconsciencia y ha encontrado relaciones con respecto a la expresión artística que antes no eran posibles, por ejemplo, las psicológicas con el territorio que se habita y con el que se construye en la obra, sin embargo, este escrito no deja de ser un enfoque subjetivo sobre un pensamiento personal, y sería agradable, que la obra se siguiera disfrutando desde la mirada indistinta y no dirigida de cualquier persona que se tope con ella.

Del arte, es sobremanera agradable el acercamiento que tienen las demás personas hacia él. Rara vez voy a museos o galerías, pero cuando lo hago, es interesante mirar a la gente cuando se acerca a una obra; los hay con alguna clase de conocimiento, que adoptan poses extrañas, se alejan un poco, miran desde lejos, luego se acercan, increpan cada ángulo y fruncen el ceño, parece que es una señal de que opinan algo. Algunos asienten con la cabeza o sonríen un poco. Otras personas, por el contrario, pasan de largo, simplemente no muestran interés, y, en cambio, hay unos pocos, que entablan su propio diálogo con la obra, no les interesa aplicar nominaciones tradicionales o hacer juicios desde la idea de lo que creen saber, simplemente, hablan con ella, le preguntan cosas. Ni siquiera, les importa el artista, solamente se han identificado desde su honesta experiencia y no están obligados a sentir el arte. El arte no es un dios que merece ser venerado, por el contrario, nos hace dioses al permitirnos crear; es un acto de fe -como se ha dicho antes-, no hay que creer en él, solo confiar que está ahí.

Quisiera que este trabajo acercara a los lectores, no a la obra, sino, a su propia vivencia en cuanto a cualquier manifestación del alma, a la experiencia estética si se quiere llamar así. No pretendo ni más ni menos, sacralizar la labor, es solo otra cosa que se hace y como todas las otras que realizan, solo es una función que atraviesa el ser, no, lo que lo define. No quiero decir que hoy en día no me sienta artista, sino, que el arte me ha hecho sentir más humano.

Este trabajo es eso, un producto de la relación con la vida, con el espacio, en una progresiva manifestación de energía cinética. Es resultado del movimiento, del psicológico, del emocional y del físico. Del propio reconocimiento en función de los territorios que se reclaman como propios. La única teoría estética que, en suma, importa, es la que ofrece la vida como sistema de

experimentación. Entonces esta monografía, también se refiere a eso, a la experimentación, al juego de la curiosidad material. La conceptualización, luego de este enfoque académico desde la función en las artes, es así mismo, otro juego, pero, en definitiva, es uno menos divertido. Entonces se ha cumplido el objetivo intrínseco de este enfoque, el de no separar la pulsión creadora, de la idea insipiente del inconsciente, es decir, se ha encontrado ese *territorio interior* del que tanto se ha hablado en este escrito.

Por último, se ha logrado entender también, que un lenguaje solo existe realmente cuando es oído y hablado, en esta medida esta obra es ya completa porque se defiende con mis palabras, aunque sean vagas. Y será infinita, porque ha abierto las puertas a convertirse indistintamente en público o en artista. De aquí en adelante, solo quedan los críticos que, en sus descoloridas intenciones, tabularan entre lo bueno y lo malo. Yo, me libero de ese rasero.

Referencias

- Academia tribunal. (s. f.). *Academia tribunal.es*. Obtenido de <https://www.academiatribunal.es/wp-content/uploads/2020/01/2019.-Libro-2.-Tema-1.-Conducta-Humana.pdf>
- Bachelard, G. (1957). *la poetica del espacio*. Paris: fce.
- Bourdieu, P. (1971). *Sociología del arte*. Buenos Aires: NUEva vision.
- Casa Jung-Psicología profunda. (2020). ¿QUÉ ES LO INCONSCIENTE?. Jung, en sus propias palabras.[video]. youtube. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=OdQbJADxB5A>
- Chen, C. (21 de mayo de 2019). *significados.com*. Recuperado el 23 de marzo de 2022, de <https://www.significados.com/positivismo/>
- Deleuze, G. (1987). ¿Qué es el acto de creación? (págs. 1-6). Femis.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2002). *Mil mesetas, Capitalismo y esquizofrenia* (quinta ed.). Valencia: Pre-textos.
- Dondis, D. (1984). *La sintaxis de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A.
- Eco, U. (2000). *tratado de Semiótica general*. Lumen. Obtenido de <http://mastor.cl/blog/wp-content/uploads/2015/08/ECO-Tratado-de-Semi%C3%B3tica-General.pdf>
- Freud, S. (1923). *el yo y el ello*. Elejandria.
- Greenberg, C. (2006). *la pintura moderna*. Madrid: Ediciones siruela.
- Joly, M. (1999). *Introduccion al análisis de la imagen*. Buenos Aires: La marca editora.
- Jung, C. G. (1964). *El hombre y sus símbolos*. Madrid: Aguilar.
- Kandinsky, V. (2006). *de lo espiritual en el arte*. Paidos.
- Klee, P. (1976). *teoria del arte moderno*. Buenos Aires: caldén.
- Lacan, J. (1964). *El seminario*. Paidós. Obtenido de <https://www.bibliopsi.org/docs/lacan/Seminario-11-Los-Cuatro-Conceptos-Fundamentales-Del-Psicoanalisis-Paidos-BN.pdf>
- Lacan, J. (1964). *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanalisis*. Buenos Aires: Paidos.
- Llanos Hernández, L. (2015 de septiembre de 2010). El concepto del territorio y la investigación en las ciencias sociales. *agricultura, sociedad y desarrollo*, 7(3), 207-220. Obtenido de <http://www.scielo.org.mx/pdf/asd/v7n3/v7n3a1.pdf>

- Llanos Hernandez, L., Goytia, M. A., & Ramos Perez, A. (2008). *EL EJERCICIO PROFESIONAL EN MEXICO Y LOS ENFOQUES EPISTEMOLOGICOS DE LAS CIENCIAS NATURALES Y SOCIALES*. Plaza y Valdez. Obtenido de <https://hacerypensar.files.wordpress.com/2015/08/enfoques-metodologicos-criticos-llanos-hernandez.pdf>
- Martínez, S. (22 de marzo de 2021). *que es el inconsciente, la teoria de Freud para la conducta humana que lo enfrento con la comunidad científica*. Recuperado el 8 de 8 de 2021, de eldiario.es: https://www.eldiario.es/red/que-es/inconsciente-teoria-freud-conducta-humana-enfrento-comunidad-cientifica_1_7335236.html
- Minciencias. (s.f.). *minciencias.gov.co*. Obtenido de <https://minciencias.gov.co/investigacion-creacion/que-es-ic>
- Onetti, J. C. (2012). *Novelas breves*. Buenos Aires: eterna cadencia.
- Pessoa, F. (2001). *Pessoa múltiple. Antología biingue*. Bogotá: Fondo de cultura económica.
- Pierce, C. S. (1974). *La ciencia de la Semiótica*. Buenos aires: Nueva visión.
- Porto, J. P., y Gardey, A. (2014). *definicion.de*. Obtenido de <https://definicion.de/rizoma/>
- RAE. (24 de marzo de 2022). *Real Academia Española*. Obtenido de <https://dle.rae.es/inconsciente>
- Rio, M. B. (2009). Arquetipos e inconsciente colectivo en las artes plasticas a partir de la psicología de C. J. Jung. *arte, individuo y sociedad*, 37-50.
- Rodríguez Ponte, R. (2004). *apuntes para una teoría Freudiana de a sublimación*.
- Rodríguez, D. (18 de 10 de 2021). *conceptodefinicion.de/*. Obtenido de <https://conceptodefinicion.de/social/>
- Romero, D. L. (abril de 2006). ¿ES LA PINTURA UN LENGUAJE? *la falacia del paradigma lingüí en los modelos interpretativos del arte*. Madrid.
- Sanudo Vélez, L. G. (enero de 2013). la casa como territorio, una nueva epistemología sobre el hábitat humano y su lugar domestico. *iconofacto*, 9(12). Obtenido de Dialnet-LaCasaComoTerritorioUnaNuevaEpistemologiaSobreElHa-5204342%20(4).pdf
- Tolstoi, L. (s. f.). *Obras completas* (Vol. 30).
- Van Gogh, V. (2002). *Cartas a Theo*. Norma.
- Villafañe, J. (2006). *Introducción a la teoria de la imagen*. Madrid: Piramide.
- Vygotsky, L. (2006). *Psicología de arte*. Barceona: Paidós.