

EL PROCESO DE INVESTIGACIÓN EN ARTE

Sofía Althabe
Universidad Nacional de las Artes

El propósito del presente trabajo apunta a poner en eje y priorizar en el campo investigativo de la UNA el objeto de nuestro conocimiento: el arte, pues, desde que nos constituimos en IUNA hemos desarrollado por lo general investigaciones teóricas con el objeto de alcanzar categorizaciones universitarias acordes con dichos parámetros, pero es menester y de suma importancia activar también investigaciones en arte, nuestro propio y fundamental saber como práctica esencial de la UNA.

Es posible desarrollar actividades investigativas rigurosas puramente artísticas, por los hallazgos que pudieran lograrse tanto formales como estéticos y crear objetos de conocimiento novedosos para el campo actual de las artes, porque ese es el devenir natural e intrínseco de los grandes artistas de la historia del arte.

A partir de la enunciación que Deleuze pronunció acerca de *¿Qué es la filosofía?* (Deleuze, 2006): “Sólo desde la idea de Caos podemos entender dialécticamente el Pensamiento”. Importa la lucha que el Pensamiento mantiene contra el Caos. “Sólo pedimos un poco de orden para protegernos del Caos” y en ese marco define que “el Pensamiento se enfrenta al Caos bajo tres formas diferentes: la filosofía, la ciencia y el arte. La filosofía se enfrenta al caos construyendo conceptos, mediante personajes conceptuales sobre un plano de la inmanencia. La ciencia, a su vez, se enfrenta al caos construyendo funtores, mediante observadores parciales sobre un plano de referencia. El arte, por último se enfrenta al caos construyendo perceptos y afectos mediante figuras estéticas sobre un plano de composición” Entendemos con ello que nuestro saber artístico habilita producir investigaciones propiamente artísticas avaladas por figuras estéticas que lo sustenten.

El arte, como toda actividad intelectual materializada en significantes que adquieren sentido, constituye un saber tan propio como aquellos conocimientos desarrollados por la ciencia dura o por las humanidades.

Toda obra de arte que alcanza tal valoración histórica ha supuesto y requerido un proceso de investigación riguroso y profundo para que la imagen arte logre su definitivo potencial expresivo.

Dan cuenta de ello los muchos abordajes en bocetos que realizara Picasso para dar forma al *Guernica*:

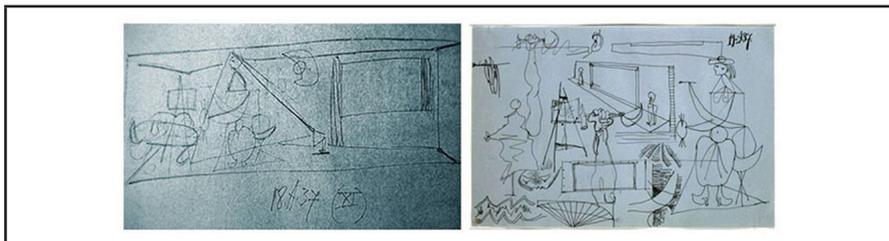


Imagen 01 Bocetos del *Guernica*

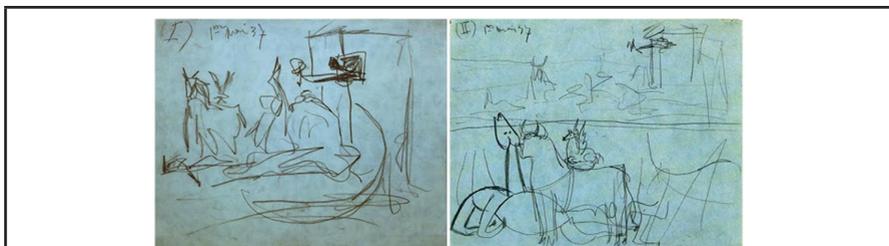


Imagen 02 Bocetos del *Guernica*

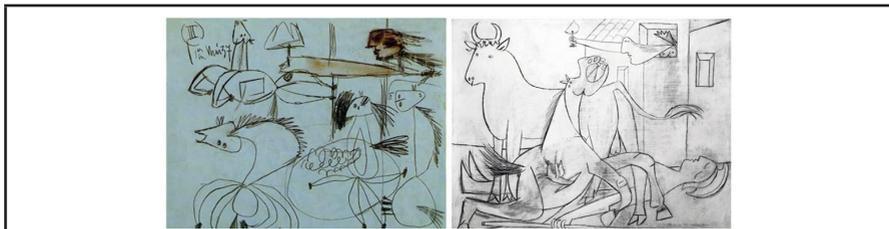


Imagen 03 Bocetos del *Guernica*



Imagen 04 Bocetos del *Guernica*

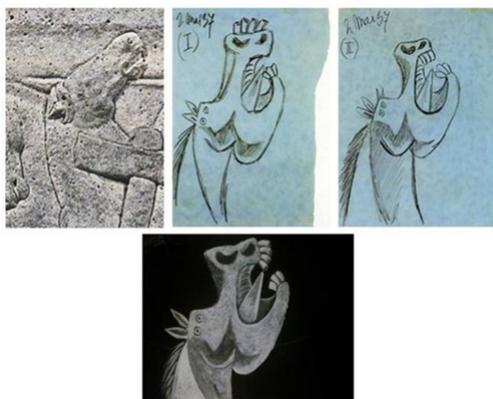


Imagen 05 Bocetos del *Guernica*

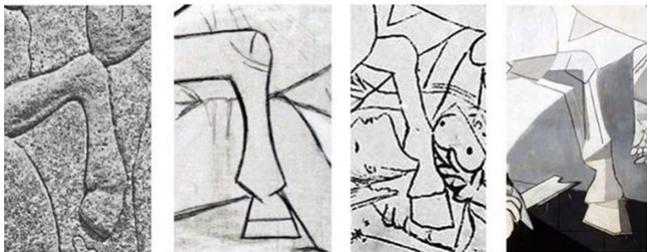


Imagen 06 Bocetos del *Guernica*



Imagen 07 Bocetos del *Guernica*



Imagen 08 Bocetos del *Guernica*



Imagen 09 Bocetos del *Guernica*

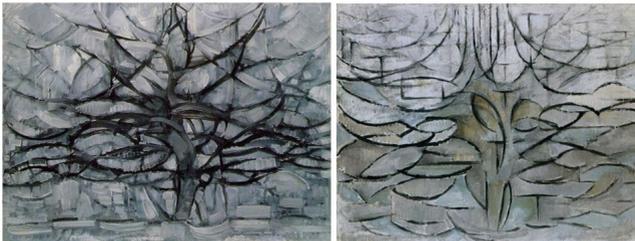


Imagen 10 Bocetos del *Guernica*



Guernica (1937)

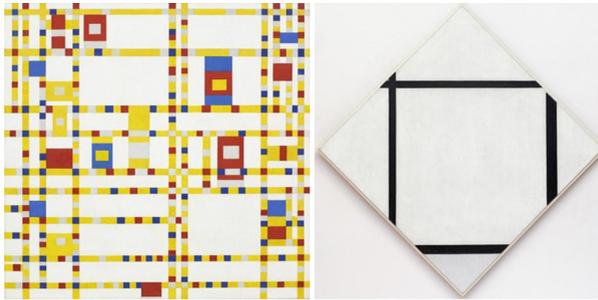
El proceso de análisis en la lectura perceptual visual de un árbol que realizó Mondrian para concluir en la creación de su abstracción.



Árboles



Naturaleza muerta



Abstracciones

A modo de homenaje amerita destacar el proceso de desarrollo investigativo del maestro argentino Julián Althabe, mi padre, Profesor de las Escuelas de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón y Ernesto de la Cárcova; habiendo creado en esta última El Taller de Arte Espacial en la década de los cincuenta.

Desde los comienzos se entregó a la investigación del Espacio y así fue como desarrollo en sus primeras pinturas y dibujos, a partir de los aportes de Cézanne, la definición en imágenes de su “Teoría de la doble visión”, idea original que carece de parangón en el mundo y en la historia del arte contemporáneo, plasmada en sus pinturas mucho antes que el cine 3D bajo los mismos principios perceptuales.



Imagen 12

Desde que comencé a pintar, mi preocupación fue lograr el espacio, es decir, representar más que las cosas, el espacio que las separaba o unía y ubicarlas en el punto preciso que me había propuesto, delante o detrás de la tela. (Julián Althabe).

Estas conclusiones visuales derivaron en la investigación del espacio tridimensional realizando desde 1953 esculturas abstractas de chapa y alambres que exaltaban el puro espacio para alcanzar en 1970 la imagen plena de su idea, pues como diría Leonardo: “El arte es cosa mental”. Así creó Julián P. Althabe lo que dio en llamar *Espacios*, en vez de escul-

turas, obras realizadas en acrílico e hilos de nylon, para hacer sensible la transparencia del puro espacio en un tiempo simultáneo.

En esta búsqueda de lo espacial, hurgando en las geometrías cuatridimensionales, advertí que conceptualmente mi plástica estaba en ese enfoque. Pero trabajando en la tela bidimensional, por mucho que llegase a lograrlo, no podría dar lo tridimensional, sino solamente sugerirlo; y menos aún lo cuatridimensional que era mi nueva preocupación. Pretender alcanzarlo significaba saltar dos dimensiones. (Julián Althabe)

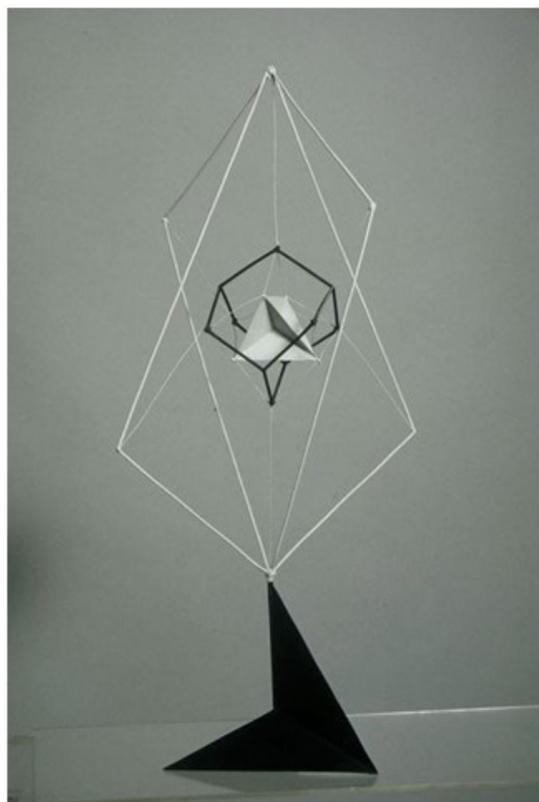


Imagen 13

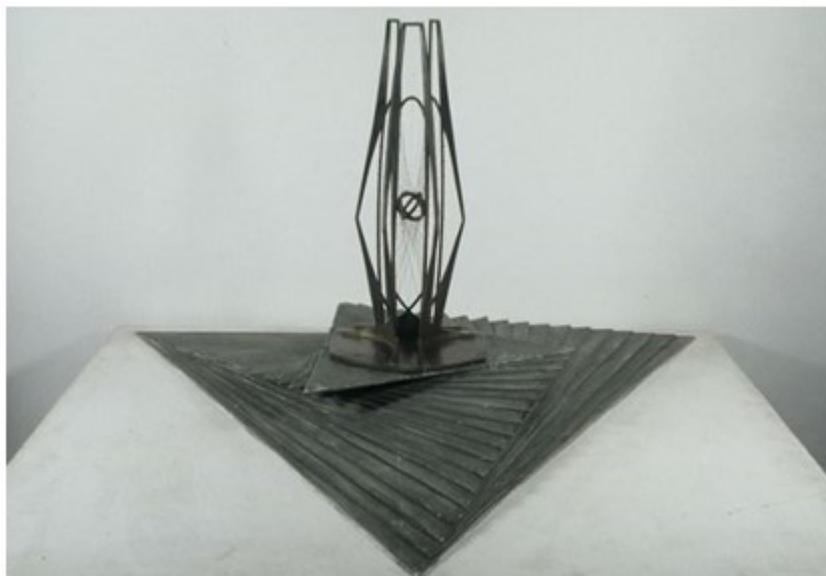


Imagen 14



Imagen 15 y 16

Intento expresar tan fuerte y precisamente el espacio que pueda llegar a sugerir la cuarta dimensión (Julián Althabe)

Acercándonos a la década del 2000 son importantes las investigaciones visuales realizadas por David Hockney. Se dedicó exhaustivamente a investigar el modo en que los antiguos maestros utilizaron lentes, espejos y otros artefactos ópticos, como la cámara lúcida, patentada en 1807. Quería experimentar por sí mismo cómo la cámara lúcida habría ayudado a los artistas del pasado; así pues, usó esta herramienta para concebir más de 280 retratos entre 1999 y 2000. Recientemente, Hockney se ha valido de la tecnología digital (fotografía y vídeo) para la creación de paisajes de gran formato, compuestos por numerosos bastidores.



Imagen 17

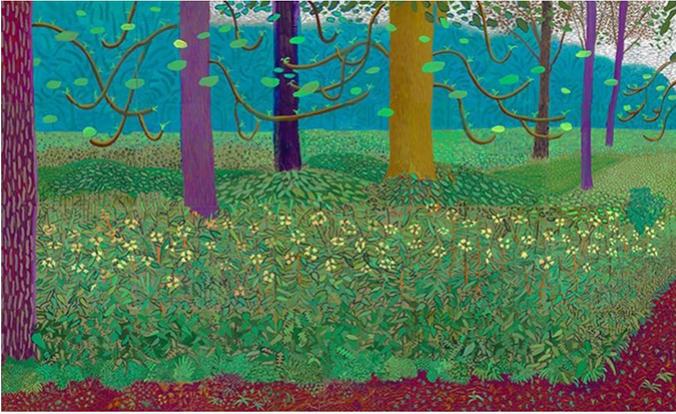


Imagen 18

Y los registros filmográficos de las cuatro estaciones de un mismo paisaje montados en una Instalación de pantallas en la que se proyecta el vídeo donde se funde el paisaje a través de la unión de 18 cámaras, 9 de ellas recogen el camino del verano, mientras que en las otras 9 muestra el mismo paisaje cubierto de nieve.



Imagen 19



Imagen 20

Para hacer referencia a jóvenes artistas argentinos que también abordan su arte bajo investigaciones óptico virtuales, se incluye como ejemplo la obra de Leandro Erlich. La ilusión que crea hace que veamos a la gente colgada o suspendida en el aire, desafiando la gravedad.

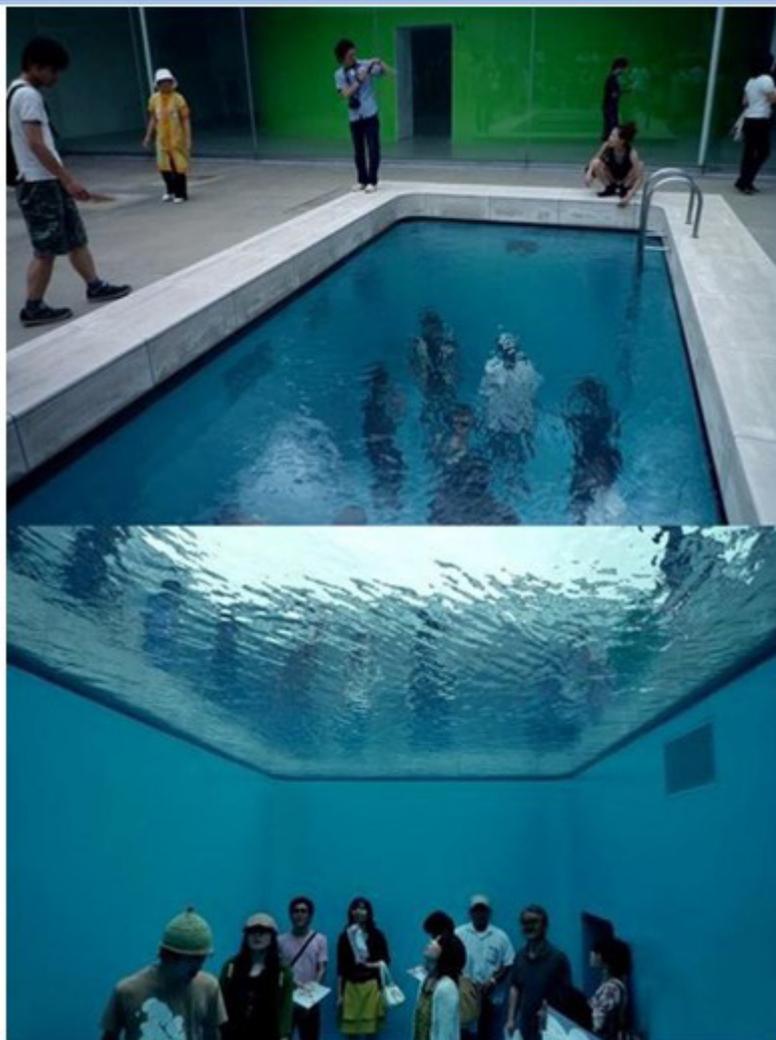


Imagen 21



Imagen 22



Imagen 23
Mirrors (2014)

Y por último, mi derrotero investigativo visual en la cuestión imagen-tiempo con el aporte de las tecnologías digitales.

A partir del análisis que hace Rancière en su texto *Figuras de la historia* de la frase de Adorno: “el horror irrepresentable de los campos. Lo que no se puede ver sería imposible o ilegítimo mostrarlo” Pero la consecuencia es falsa - responde el autor: “no se puede mirar, escribe Goya sobre uno de sus dibujos; pero no deja por eso de fijar la vista en él. Porque lo propio de la pintura es ver y hacer ver lo que no se deja ver” Adscribo enfáticamente a su refutación dando cuenta de tal aseveración en la obra denominada *Espacio lirico* (tronco, alambre y carbonilla s/ tela), expuesta en C.C. Recoleta en 1989 que expresaron la resistencia dolorosa a la atroz dictadura argentina de los años 1976-1983.



Imagen 25

Rancière sostiene que “Es lo contrario lo que es verdadero: después de Auschwitz, para mostrar Auschwitz, solo el arte es posible, porque siempre es lo presente de una ausencia, porque su trabajo mismo es el dar a ver algo invisible, a través de la potencia regulada de la palabra y de las imágenes, juntas o disjuntas, porque es entonces, lo único capaz de volver sensible lo inhumano”. Y agrega: “(...) el problema no radica en desterrar toda representación, sino en saber qué modos de figuración son posibles”.



Imagen 26

Posteriormente desarrollo una imagen de combinación bi-tridimensional: nidos de hornero sustentados sobre muletas comunicados a pinturas sobre bastidor. Tuve una enorme resistencia tanto de organismos de cultura como de galerías para lograr exponerlas. Entendí que había un límite de aceptación del dolor por parte del circuito de arte visual, y opte por esperar próximas oportunidades. Al tiempo liberé las muletas llevando el nido a su natural hábitat y logré exponerlas en conjunción con la obra resistida anteriormente en el C. C. Recoleta.



Imagen 27



Imagen 28

En el año 2007, siguiendo la línea expresiva antes mencionada, en tiempos en que la fotografía había sentado su hegemonía me aboqué a experimentar con las tecnologías digitales interviniendo el paisaje natural con nidos manufacturados que luego fotografiaba y recreaba digitalmente.



Imagen 29

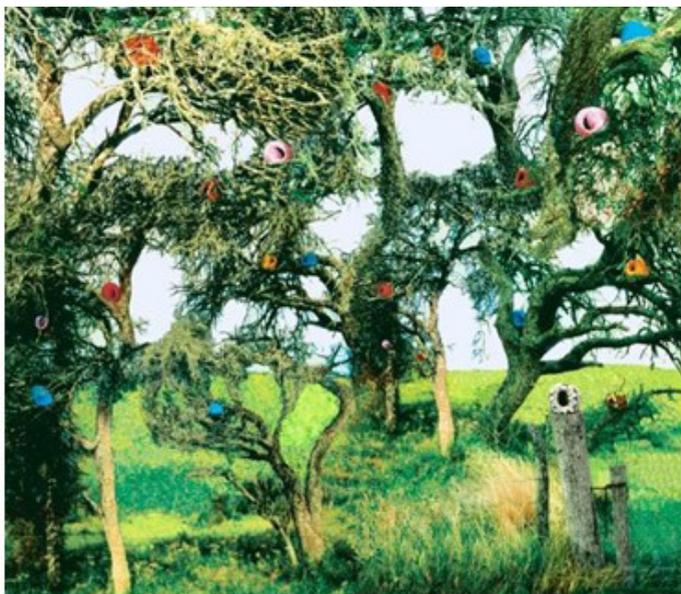


Imagen 30

Es adecuado señalar en este punto lo que piensa Ranciére en la cuestión de la representación:

El arte de nuestro siglo ha enfrentado la historia de un modo más discreto, ya no juega con la construcción de los símbolos o el comentario de las imágenes/signos, sino con los posibles de la pintura. Esta manera se inspira de la poética que he denominado (sur) realista. Esta utiliza todas las transformaciones de la figura y de las relaciones entre las figuras que caracterizan una figuración desligada de las reglas de la figuración. Se recordara el dilema de la figuración planteado por Sartre. Por un lado el pintor auténtico de los horrores del siglo haría huir a la Belleza y al espectador. Por el otro, el ‘traidor’, capaz de pintar un campo de concentración como se pinta una frutera también sería infiel. La

tradición (sur) realista o del realismo mágico ha encontrado una salida para el dilema: no pinta los horrores de la guerra o de las dictaduras, no las olvida en provecho de las fruterías o de las meras formas coloridas. Pinta lo que no provoca ni horror ni indiferencia: el devenir - inhumano del sujeto humano. Ausencia humana del hombre.

Bajo este pensamiento inscribo la actual investigación. Mi pasión por la pintura desafía su futuro de clausura. Parto de alguna captura fotográfica de la naturaleza vegetal criolla. Lugar que amo. La trabajo digitalmente, insertándole figuras a modo de signos icónicos que remitan a determinado imaginario intemporal y globalizado. En algunas pinturas inserto personajes inventados, animales, frutas; en otras figurantes¹ cotidianos y populares.



Imagen 31

1 Figurantes: palabra banal, palabra para los "hombres sin atributos" de una puesta en escena... pero, también, palabra abismal, palabra de los laberintos que toda *figura* oculta. George Didi-Hurberman (2014) *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Ed. Manantial.



Imagen 32

Acr. y óleo. 100 x 150 cm

Así, juego con las innumerables posibilidades de escena que habilita la tecnología digital generando articulaciones a modo collage, es decir, combino imágenes figuradas atemporales de realidades diversas para hacer visible el otro lado de las cosas, su lado oculto o virtual.

Por último elijo aquella imagen que acierta el sentido para llevar a la pintura, y me sumerjo en su aventura.

La alquimia pictórica determina cambios o definiciones inesperadas, y en la medida que la imagen comienza a definirse suspendo su acabado.

Opto por terminar deliberadamente las pinturas en el momento preciso en que comienza a configurarse, cuando apenas se esboza la idea, en el germen en que también puede desvanecerse. La dejo ser, en el punto inconcluso.

Mi obsesión es el devenir de un sinfín de posibilidades de la imagen, y esa cuestión me lleva a atrapar fugazmente la escena a través de la plasticidad pictórica, cuando la emoción gestual juega su partida.

A este respecto, pienso desde Deleuze cuando dice que:

El caos se define menos por su desorden que por la velocidad infinita por la cual se disipa toda forma apenas bosquejada. Es un vacío que no corresponde a la nada, es un virtual que contiene todas las partículas posibles provocando todas las formas posibles que surjan, para así hacerlas desaparecer enseguida, sin consistencia, ni referencia, sin consecuencia



Artículo pictóricamente un conjunto de registros figurativos espacio temporales concibiendo una figuración mínima. Entiendo que allí reside el poder del arte, su fundamental razón de ser; en la capacidad de hacer visible aquello que imaginamos como un cielo fugaz.



Imagen 34



Imagen 35

Acr. y óleo. 80 x 100 cm