

HACIA UNA HERMENÉUTICA de los procesos de creación en las artes plásticas*

Jorge Andrés Espinoza-Cáceres **



(palabra)

(pensamiento), (palabra)... Y oBra

* Este texto surge del proyecto "Hermenéutica de los procesos de investigación-creación en artes plásticas" del Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali, de acuerdo con la Resolución 149 de julio del 2020. CDP: 20200824. CAD: 20200919. Proyecto: 1121.

** Magíster en Pensamiento Contemporáneo, IDH, Santiago, Chile. Docente e investigador del Instituto Departamental de Bellas Artes, Santiago de Cali, Colombia. jespinoza@bellasartes.edu.co. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4521-1584>

Resumen

Este artículo surge a partir del planteamiento general de la siguiente problemática: ¿existen algunos rasgos fundamentales en los procesos de creación plástica? Debido a la amplitud de este cuestionamiento, el presente texto se limita específicamente a responder esta interrogante a partir de un enfoque hermenéutico sobre los procesos de creación en las prácticas de formación en artes plásticas realizados en el Instituto Departamental de Bellas Artes, Cali, Colombia. Para ello, explicitaremos primeramente algunos conceptos fundamentales de la posición hermenéutica H.G. Gadamer, para desde esta, ensayar una interpretación sobre los procesos de creación plástica y los posibles sentidos abiertos al interior de estos procesos de creación.

Palabras clave: artes plásticas; hermenéutica; obra de arte; creación

Towards a Hermeneutic of the Creative Processes in the Plastic Arts

Abstract

This article arises from the general approach to the following problem: are there some fundamental features in the plastic creation processes? Due to the breadth of this question, this paper is specifically limited to answering this question from a hermeneutical approach on the processes of creation in the training practices in plastic arts carried out at the Departmental Institute of Fine Arts, Cali, Colombia. To do this, we will first explain some fundamental concepts of the hermeneutical position H.G. Gadamer, to test an interpretation of the processes of plastic creation from this point of view and the possible sense open to the interior of these creation processes.

Keywords: plastic arts; hermeneutics; work of art; creation

Para uma hermenêutica dos processos criativos nas artes plásticas

Resumo

Este artigo surge da abordagem geral do seguinte problema: existem algumas características fundamentais nos processos de criação plástica? Devido à amplitude deste questionamento, este artigo limita-se especificamente a responder a esta questão a partir de uma abordagem hermenéutica sobre os processos de criação nas práticas de formação em artes visuais realizadas no Instituto Departamental de Belas Artes, Cali, Colômbia. Para isso, primeiro explicaremos alguns conceitos fundamentais da posição hermenéutica H.G. Gadamer, a partir disso, ensaiar uma interpretação dos processos de criação plástica e os possíveis significados abertos dentro desses processos de criação.

Palavras-chave: artes plásticas; hermenéutica; obra de arte; criação





Introducción¹

Cada vez en Colombia son más los proyectos y propuestas de artes de circulación y especialmente de difusión y formación académica que se centran en crear desde una modalidad denominada *investigación-creación*.² Ante la creciente integración y expansión de esta modalidad en los procesos de creaciones artísticas, el siguiente artículo ensaya una primera y limitada interrogante: *¿existen algunos rasgos fundamentales en los procesos de creación en las artes plásticas actuales?* Esta interrogante surge en principio ante la dificultad que existe para orientar tanto a docentes y artistas como a estudiantes en sus propios procesos de creación, indistintamente de que estos se inscriban o no exclusivamente en la institución académica o incluso en la ya nombrada modalidad de investigación-creación. A esta dificultad se suma el escaso material bibliográfico a nivel nacional que dé cuenta teóricamente de las dificultades, momentos y conceptos en los procesos de investigación-creación, o solo de creación, específicamente en los procesos en artes plásticas. Ante este escenario surge la necesidad de investigar para tratar de esclarecer si existen algunos rasgos comunes, tal vez fundamentales, dentro de estos procesos de creación, no solo para su posible sistematización y diálogo académico, sino también para el fortalecimiento en las aulas de clases, las asesorías y colaboración con y entre artistas.

En este sentido, el presente artículo busca responder esta interrogante desde una posición hermenéutica, explicitando, en estas pocas páginas, algunos de los momentos estructurales de los procesos de creación en artes plásticas, especialmente de acuerdo con las distintas prácticas desarrolladas en el programa de Artes Plásticas en el instituto departamental de Bellas Artes, Santiago de Cali, Colombia. La asunción de esta perspectiva hermenéutica pretende destacar cómo estos procesos, sus alcances, dificultades y sentidos, están inscritos en procesos comunicativos, y, por lo tanto, condicionados no solo por las motivaciones de sus autores, sino también por los rasgos intersubjetivos propios de todo contexto histórico.

Para abordar esta interrogante el artículo está dividido en tres momentos. En el primero definimos de manera sintética una posición hermenéutica, principalmente de acuerdo con los planteamientos de H. G. Gadamer (1999), desde la cual será llevada a

1 Agradezco especialmente a Connie Gutiérrez, artista y docente colombiana, con quien he venido trabajando durante varios semestres en el aula de clase de Bellas Artes para el programa de Artes Plásticas algunos de los rasgos aquí presentados en torno a los procesos de creación en artes plásticas.

2 Así se denomina en Colombia a la modalidad que rige, identifica y cualifica los procesos académicos de creación en los programas de Artes como generadores de nuevos conocimientos junto a sus respectivos productos, lo que permite incorporarla en las mediciones de grupos de investigación, desarrollo tecnológico e innovación (Asprilla, 2014).

cabo el reconocimiento de estos rasgos estructurales. En el segundo momento identificamos hermenéuticamente algunos rasgos fundamentales de los procesos de creación enmarcados en el programa de artes plásticas del Instituto Departamental de Bellas Artes a partir de una selección de obras de un trabajo de grado dicho programa. Por último, en un tercer momento, concluiremos tentativamente la relación entre estos rasgos estructurales y los procesos de creación, para de este modo comprender los posibles sentidos que pueden adquirir estos procesos de creación no solo en esta institución, sino también para proponer un diálogo a partir de estas consideraciones con las diferentes prácticas artísticas a nivel nacional o internacional.

La posición hermenéutica

Existen muchas posiciones de enunciación para estudiar, analizar e interpretar los variados procesos en las artes plásticas y sus posibles productos; estos pueden ser comprendidos desde sus relaciones de poder, con base en sus factores económicos y sistemas de producción, así como desde sus peculiaridades históricas y sociales, y una larga y siempre renovada lista de posiciones de interpretación. Sin embargo, la posición que nos interesa identificar y asumir para la escurridiza tarea de interpretar los procesos de creación en artes plásticas en este escrito corresponde a una *posición hermenéutica* por varias razones. Primero, porque la hermenéutica reconoce el giro lingüístico, la centralidad del lenguaje en los procesos artísticos y, por extensión, en todo proceso de comprensión e interpretación humana. Segundo, porque esta perspectiva permite asumir una posición que inscribe a las obras de arte y a sus propios procesos de creación dentro de los procesos comunicativos, y con ello, a una peculiar verdad emergida por ellas. Por último, esta posición permite tensionar una línea de interpretación tradicional de las obras de arte y del arte en general como fenómenos exclusivamente estéticos-sensoriales, delimitados a un autoerotismo incapaz de salir de sí mismo por parte de sus creadores, como también de sus posibles lectores-consumidores (Han, 2019). De acuerdo con estas razones, la siguiente exposición que asume este ensayo de una posición hermenéutica no pretende de ningún modo resolver los elementos fundamentales y/o problemáticas sugeridas en las discusiones sobre el arte y una posible hermenéutica de estas, sino ante todo, funcionar como una posición metódica que permita (a)parecer la obra de arte en sus procesos de creación desde sus niveles fundamentales de comprensibilidad, para, de

este modo, explicitar algunos de sus rasgos fundamentales, sin reducir la riqueza de estos a una perspectiva subjetiva o estética, sino para ampliar e inscribir estos procesos en sus respectivos contextos de comprensión e interpretación históricos.

La comprensión como modo fundamental de ser

Para empezar, me gustaría destacar que la hermenéutica se popularizó en los años treinta y cuarenta del siglo pasado principalmente gracias a Martin Heidegger, quien pretendió inicialmente responder a la pretensión fenomenológica de un acceso originario y sin prejuicios al (a)parecer de todas nuestras vivencias, ya fuesen estas sentimientos, objetos físicos o imaginarios o entes del mundo en general (Heidegger, 2005). Ante esta pretensión, y a partir especialmente de la analítica existencial del Dasein (Heidegger, 2008), Heidegger propone interpretar el término *fenómeno* como el indeterminado aparecer de todo ente,³ es decir, como el originario mostrarse tanto de nuestros sentimientos como de los entes físicos, imaginativos o ideales (De Lara, 2009).

Ahora bien, esta pretensión ya se encontraba presente en los estudios fenomenológicos de Husserl,⁴ pero el rasgo distinto que Heidegger centralizó en su filosofía de los años veinte y treinta consistió en reconocer que toda vivencia (*Erlebnis*) está ya siempre y necesariamente inscrita en un horizonte preteórico de sentido(s): el mundo; de modo que un estudio sobre el aparecer de cualquier ente, en este caso el aparecer de la obra de arte y sus respectivos procesos de creación, debería asumirse primeramente la comprensión de este mundo como el origen desde el cual aparece todo cuanto es. Esta diferencia, añadida por Heidegger al método fenomenológico de Husserl (Rodríguez, 1997), va a permitir una modificación en la comprensión del ser de lo ente, contenido en el término de hermenéutica, pues va a tratar de prolongar el aparecer de todo ente conforme a su circunstancia en el mundo, preservándose de la tentación de reducirlos a características teórico-descontextualizadas, es decir, a una mirada objetiva científica (Heidegger, 2005) privilegiando de este modo la comprensión originaria que posibilita cualquier interpretación de lo ente.

3 “El λόγος [logos] de la fenomenología del Dasein tiene el carácter del ἐρμενεύειν [hermeneien], por el cual le son anunciados a la comprensión del ser que es propia del Dasein mismo el auténtico sentido del ser y las estructuras fundamentales de su propio ser. La fenomenología del Dasein es hermenéutica, en la significación originaria de la palabra, significación en la que designa el quehacer de la interpretación” (Heidegger, 2008, p. 60).

4 Edmund Gustav Albrecht Husserl, Prossnitz, 8 de abril de 1859-Friburgo, 27 de abril de 1938. Fundador de la fenomenología trascendental y, a través de ella, del movimiento fenomenológico.

Lo decisivo de la transformación hermenéutica de la fenomenología heideggeriana consiste entonces en reconocer que nuestras vivencias aparecen de acuerdo a una circunstancia o contexto de sentido(s). Pero, ¿por qué tratar de responder al ser de lo ente de acuerdo a su contexto mundanal?⁵ Por un lado, debido a que la fenomenología, conforme a los planteamientos originales de Husserl, pretendía un acceso no solo a los distintos modos del aparecer de nuestras vivencias, sino al ser originario de estas,⁶ y por otro, debido a que Heidegger va a tratar de reconocer y asumir la actitud originariamente prerreflexiva de la vida,⁷ es decir, la posición no teórica originaria de nuestra existencia, que según sus primeros análisis no es más que *simpatizar con la vida* (Heidegger, 2005). De este modo, la hermenéutica en Heidegger (2005), y con ello su ejercicio filosófico, pretende asumir esta posición preteórica propia de nuestra vida, es decir, asumir “la intención originaria de la auténtica vida en general, de la actitud originaria del vivir y de la vida como tales, de la absoluta simpatía con la vida que es idéntica con el vivir mismo” (p. 133). Por lo tanto, podemos entender en primera instancia que la hermenéutica para Heidegger refiere al modo originario de ser de la comprensión del ser humano, es decir, al fundamento último de comprensión sobre el que descansa cualquier interpretación, ya sea objetiva o científica, del mundo.⁸

Décadas después, esta pretensión heideggeriana fue radicalizada a mediados del siglo pasado por H.G. Gadamer (1900-2002), como “el intento de restaurar la dimensión originaria de la verdad que caracterizó el impulso reflexivo de la filosofía clásica quebrado en la modernidad por una triple estructura” (Bayón, 1992, p. 93). Siguiendo a Heidegger, Gadamer (1999) asume la hermenéutica como el modo originario del ser humano —“comprender es el carácter óntico original de la vida humana misma” (p. 325)— y, por lo tanto, como la condición de todo ejercicio o área del conocimiento humano. Justamente a partir de la radicalización de esta pretensión ontológica de la hermenéutica, ya no solo como fundamento originario de la comprensión del ser humano, sino como el modo de ser fundamental del ser humano, Gadamer propone una recompreensión del ser de la obra arte trascendiendo su posición eminentemente estética, interpretando las obras de arte originaria y primeramente como acontecimientos lingüísticos, esto es, como acontecimientos cargados de lenguaje, un lenguaje portador de discursos y verdades propios de las obras arte.

5 Entiéndase *mundano* como referido al horizonte de mundo, esto es, inscrito en un horizonte de mundo histórico.

6 A propósito de la falta de prejuicios del método fenomenológico confróntese la siguiente cita de Husserl: “Una investigación epistemológica, que seriamente pretenda ser científica, tiene que satisfacer [...] al principio de la *falta de supuestos*. Este principio empero no puede, en nuestra opinión, querer decir otra cosa que la rigurosa exclusión de todo enunciado que no pueda ser realizado fenomenológicamente con entera plenitud” (2015, p. 228). Para Husserl, esto quiere decir la intuición esencial ejecutada sobre la base de intuiciones singulares ejemplares de vivencias; para Heidegger, en cambio, la remisión al carácter circundano de las vivencias, esto es, a nuestra situación y, con ello, a nuestro horizonte de mundo histórico concreto.

7 Distingo entre la traducción del término alemán *reflexionslos* (arreflexivo) empleada, entre otros autores, por Paul Natorp (1854-1924), del término alemán *vorreflexion* (prerreflexivo) utilizado por Heidegger debido a la relevancia metódica de dicho concepto. La distinción destaca que mundanamente no nos movemos en una irracionalidad posiblemente sugerida en el término *arreflexivo* utilizado por Natorp, sino más bien, en una comprensión prerreflexiva de sentidos, posibilitadora justamente de la posición teórica y reflexiva.

8 “El vigor y la renovada pujanza de la hermenéutica contemporánea parte de la conclusión de la analítica existencial desarrollada por Heidegger en *Ser y Tiempo* según la cual la comprensión no es solo un modo más, entre otros, de comportarse el *Dasein*, sino su modo propio y específico de ser, el fundamento de su mundanidad” (Bayón, 1998, p. 99).

Por eso, Gadamer señala que “la experiencia de la obra de arte implica un comprender, esto es, representa por sí misma un fenómeno hermenéutico” (1999, p. 142). A partir de esta posición de Gadamer, la obra de arte puede ser considerada ya no solo como un objeto posibilitador de complacencia para el sujeto que lo contempla o lo produce, sino también, como un fenómeno eminente de la comprensión y autocomprensión del ser humano, cargado de símbolos, léxicos e ideologías, esto es, de lenguaje. De este modo, Gadamer propone que “la conciencia estética del intérprete [de la obra de arte] es también histórica y necesita autocomprenderse. En definitiva, la experiencia del arte es más que experiencia estética pura, es una forma de enriquecimiento del mundo y de nosotros mismos” (Sáenz, 1998, p. 332).

La ontologización del ser de la (auto)comprensión humana para la construcción de toda posible (auto)interpretación y la centralidad de lo lingüístico como fundamento originario del ser humano le permitió a Gadamer integrar, entre muchos otros rasgos, la finitud y temporalidad de la existencia como fundamento ontológico del ser de la comprensión humana, o, en otras palabras, integrar la finitud y temporalidad de la existencia humana como fundamento del ser de la comprensión. En palabras de Ricoeur (2003),

[...] esta ontología de la comprensión, al romper con los debates de método, se inscribe de entrada en una ontología del ser finito, y reconoce en él el comprender no ya como un modo de conocimiento, sino como un modo de ser. (p. 11)

De aquí proviene en parte el esfuerzo de Gadamer (1999) por recuperar el valor y sentido del término *prejuicio* junto a la ontologización de la tradición. De este modo, en Gadamer la finitud, la temporalidad y la historicidad aparecen como elementos condicionadores de toda interpretación —y por extensión de todo discurso científico—, ya no como rasgos negativos, como debilidades humanas que la modernidad deba superar o suprimir, sino como elementos fundamentales del ser de la comprensión humana, de la historicidad de su comprensión, fundamento último de toda interpretación fáctica.⁹ Por eso, Gadamer (1999) señala que

la lingüisticidad es tan totalmente inherente al pensar de las cosas que resulta una abstracción pensar que el sistema de las verdades como un sistema previo de posibilidades del ser, al que habrían de asignarse los signos que utiliza un sujeto cuando echa mano de ellos. (pp. 500-501)

La centralidad del lenguaje, ya no cómo método, sino como modo de ser fundamental de nuestra existencia, va a modificar y —en gran medida— recuperar algunos sentidos ocultos de la verdad¹⁰ y, con ello, el ser de la obra de arte junto a su comprensibilidad.

La obra de arte como (auto)comprensión histórica: la verdad como desocultamiento

De acuerdo con este horizonte histórico de sentidos podemos interpretar el ser de la obra de arte, ya no solo como un producto estético, cultura o comercial, sino, en primer lugar, como *lenguaje*. Ahora bien, lo que me interesa destacar en este momento es que este giro lingüístico le permite a Gadamer repensar el sentido de la verdad a la luz del ser de la obra de arte. Desde una clara herencia con los planteamientos de Heidegger (1995), Gadamer va a entender que la verdad no debe reducirse a un mero constatar científico objetivo, como correspondencia (*adequatio*) entre una proposición teórica y su correlativo hecho real, sino que debe ser entendida como un acontecer del ser, como un desocultamiento (*aletheia*) del ser, fundamento de toda posición teórica objetiva.

La obra de arte abre a su manera el ser de lo ente. Esta apertura, es decir, este descubrimiento, la verdad de lo ente, ocurre en la obra. En la obra de arte se ha puesto a la obra la verdad de lo ente. El arte es ese ponerse a la obra de la verdad. (Heidegger, 2005, p. 28)

9 “La interpretación se funda en todos los casos en un ‘ver previo’ que ‘recorta’ lo tomado en el ‘tener previo’ de acuerdo con una determinada posibilidad de interpretación [...] Toda interpretación que haya de acarrear comprensión tiene que haber comprendido ya lo que trate de interpretar” (Heidegger, 2008, pp. 169-170)

10 En este sentido, señala Aguilar que “la insistencia en la finitud de la existencia y, por tanto, de la comprensión, pretende subrayar el alcance de todo conocimiento, en claro contraste con la pretensión de tener un conocimiento objetivo como el que persiguen las ciencias, como si fuera posible asentar su carácter definitivo por el mero recurso del método y, lo que es más importante, como si de ese modo fuera posible que el ser humano lograra una comprensión definitiva de sí mismo” (1995, p. 62).

La verdad interpretada de este modo excedería los límites del discurso científico moderno abrazando justamente los comportamientos de la vida misma, de la vida fáctica.

La pretensión de Gadamer consiste entonces en recuperar y repensar el modo de ser originario de la verdad que acontece y direcciona nuestra existencia histórica en nuestros comportamientos mundanos. En este sentido, Gadamer comprende la verdad como un acontecimiento prerreflexivo propio de nuestros comportamientos y prácticas —incluso las ciencias exactas, con sus ideales de objetividad, son ellas mismas prácticas, acciones, comportamientos históricos—. La verdad regresa de este modo a su origen: la vida fáctica, sobrepasando las estrechas barreras en las cuales la había situado la modernidad con su ideal de certeza para la construcción de un auténtico conocimiento (Bayón, 1992). Ahora bien, Gadamer sostiene este desbordamiento de la verdad en cuanto desocultamiento justamente a partir del análisis de la obra de arte. Es en este fenómeno de nuestra existencia en el cual brilla eminentemente la comprensión originaria de la verdad al desafiar los límites de nuestras interpretaciones.

Toda obra de arte permite lecturas, interpretaciones abiertas y dinámicas a pesar de la tensión o desconexión entre la posible confrontación de nuestro presente y el cerrado, oculto mundo contenido en las obras, lo que devela el sustrato originario de la comprensión como fenómeno último e inacabado de la existencia misma. La obra de arte es un fenómeno inagotable justamente porque, a pesar de nuestra (in)comprensión de las obras de artes, en ellas obra la verdad como lenguaje en su potencia creadora, esto es, como (auto)comprensión originaria e ineludible, suelo posible de interpretación histórica. La obra de arte nos interpela desde lo pasado —desde nuestra tradición— en nuestro presente, permitiendo cualquier interpretación parcial y subjetiva, develando de este modo el inevitable sustrato de comprensibilidad contenido en ella, emergiendo el ser de la comprensión como fundamento último de toda interpretación. Descubierta el ser de la obra de arte desde su inevitable comprensibilidad, y el desocultamiento que obra en ella, Gadamer puede no solo determinar que toda obra de arte es por sí misma lenguaje, sino que ella permite justamente el reconocimiento del fenómeno originario de la (auto)comprensión humana.

La obra de arte como presentación (Darstellung)

De acuerdo con esta posición hermenéutica, nos preguntamos ¿cómo puede interpretarse la *obra de arte*? Para entender el sentido que propone Gadamer (1999), sobre el ser de la obra de arte desde esta posición hermenéutica, podemos remitirnos a su análisis de la obra de arte como cuadro desarrollado en *Verdad y método I* y el sentido que él le otorga a la obra de arte en cuanto *presentación (Darstellung)*. Para Gadamer, la obra de arte no es una mera representación de algún suceso, objeto o persona real en el mundo —como si la obra o su contenido no fuesen reales—, es decir, la obra de arte no es originariamente un volver a presentar lo representado, algo existente y real contenido en el mundo y al que la obra refiere; aunque por supuesto se puede interpretar de esta manera, como un mero medio para referir al mundo real, a lo representado. La propuesta de Gadamer excede esta interpretación referencial de la obra de arte a partir de la interpretación que establece sobre la imagen (*Bild*), el original (*Urbild*) y la copia (*Abbild*) (López, 1998).

En términos generales, lo que Gadamer señala es la relación estructural que existe entre el original o lo representado, la imagen (original)¹¹ o representación y su copia o reproducción. Si bien el original o lo representado puede servir, ser motivo de la representación en la construcción de la imagen artística —como cuando un artista pinta una escena real, o una acción performática refiere a un suceso histórico— debido a que contiene una relación de referencia con el original, la obra de arte no depende de esta referencia para configurar su sentido y auténtico aparecer. Antes bien, la obra de arte es por sí misma un auténtico y originario aparecer del ser, en el cual el ser se presenta como imagen (original). “En la imagen se muestra internamente el mundo de lo representado de un modo que no sería posible sin la imagen. Ante la imagen se tiende hacia la ‘identidad’, la ‘unidad originaria’ y la ‘no-distinción entre representación y representado’” (Linan, 2008, p. 209). Gadamer

11 Pongo entre paréntesis original para distinguir la imagen copia en tanto reproducción de la imagen original de la obra de arte, ya que, según Gadamer, tanto obra como reproducción son imágenes.

señala por lo tanto que la obra de arte hay que entenderla como imagen, este es el modo “como hay que entender primariamente el cuadro” (p. 209). De este modo, cuando nos encontramos ante una imagen artística, esta no aparece necesariamente desde un remitir a un objeto real-temporal, o, en otras palabras, la imagen no requiere para su aparecer la comprensión y el reconocimiento del objeto referido; de este modo, la obra en cuanto imagen ya contiene por sí misma símbolos, y con ello discursos, es portadora de lenguaje y de verdades sin depender de las referencias a. Por eso Gadamer (1999), a propósito de lo representado, señala lo siguiente:

El término “motivo”, tan usual en el lenguaje de la pintura, puede ilustrar esto. El motivo puede ser tanto objetivo como abstracto; en cualquier caso, y desde el punto de vista ontológico, es inmaterial (ανευ ὕλης). Esto no significa en modo alguno que carezca de contenido. Algo es un motivo por el hecho de que posee unidad de una manera convincente y de que el artista la ha llevado a cabo como unidad de un sentido, igual que el que la percibe la comprende también como unidad. (p. 133)

Curiosamente la imagen es imagen artística, obra de arte, en la medida en que diluye y sobrepasa las fronteras entre lo representado por ella como representación, cuando acontece la *identidad de la no distinción* entre ambos; gracias precisamente a que en ella nos olvidamos del original (referido a) es que experimentamos un modo originario de la comprensión abierta por el aparecer de la verdad no como referencia, proposición o adecuación, sino como desocultamiento del ser.

Para Gadamer ocurre lo contrario en el caso de la copia o reproducción; su propio estructura remite, refiere a la imagen artística (original). La copia es copia de una imagen original justamente porque refiere a ella, se constituye desde su referencialidad. Por ejemplo, cuando revisamos alguna de las miles de imágenes que encontramos en internet de las obras de arte, sabemos, aunque no reparamos explícitamente en ello, que estas son reproducciones, reproducciones digitales, y que, por lo mismo, son copias *de algo*, y de este modo, remiten, refieren a su imagen original. Por eso Gadamer (1999) señala que el sentido de la copia consiste en su capacidad de evocar al original, como cancelación de sí mismo; justamente en esta distinción se fundarían los valores de mercado en las obras de arte.

En síntesis, según Gadamer la obra de arte puede ser interpretada primero como un fenómeno lingüístico, esto es, como lenguaje, precisamente desde el encuentro con las obras de arte es posible comprender el modo original del ser humano como ser hermenéutico, esto es, como un ser cuya comprensión siempre está inscrita históricamente. Además, en la obra de arte en cuanto imagen obra la verdad, no la verdad de la certeza científica como correspondencia, constatación, sino, de otro modo más originario, como desocultamiento. Por lo tanto, podemos reconocer que la obra de arte desde esta perspectiva hermenéutica es siempre y necesariamente lenguaje, lenguaje que construye discursos propios de una verdad no objetiva ni científica; verdad que acontece en el encuentro con las obras de arte.

Rasgos fundamentales en los procesos de creación plásticos

Luego de esta breve presentación del ser de la obra de arte de acuerdo con la posición hermenéutica de Gadamer, presentamos el esfuerzo por conjugar dicha posición para la interpretación de las obras de arte con la determinación de algunos de los rasgos fundamentales en los procesos de creación, a partir de una conceptualización intersubjetiva con base principalmente en las diversas experiencias del aula de clase y sus correlativas prácticas estudiantiles y docentes en el programa de artes plásticas de la Institución Universitaria de Bellas Artes de Santiago de Cali, así como con algunas asesorías en proyectos artísticos y procesos que constituyen las prácticas artísticas del territorio actual del valle del Cauca. Como bien han señalado Ballesteros y Beltrán (2018):

Actualmente se reconocen dos tipos de conocimiento: primero el explícito, que corresponde a un conocimiento comunicable vía verbal y es el que encontramos en los textos de investigación tradicional como los artículos y libros. Y segundo el conocimiento tácito, que es práctico y no encuentra expresión discursiva o conceptual directa; es fuertemente experiencial y procedimental. Así es un conocimiento no proposicional que se deriva de la experiencia. (p. 20)

De acuerdo con esta distinción, en este momento intentaremos traducir este problemático y muchas veces imperceptible conocimiento tácito propio en los procesos

de creación en artes plásticas a partir del reconocimiento de algunos de sus rasgos fundamentales. Destaco además que estos rasgos fundamentales son en principio exclusivamente formales, esto es, no portan un contenido concreto, plenamente determinado, sino que son ante todo *direcciones de sentidos* correlativas a los diversos modos de transitar un proceso de creación plástica, nutrido, como se ha señalado, especialmente en las aulas en las prácticas pedagógicas del programa de Artes Plásticas de la Institución Universitaria de Bellas Artes de Santiago de Cali. Entiéndanse, entonces, estos rasgos como líneas o trazos que dan forma, contorno, y, por tanto, orientan los procesos de creación plástica.

Para la explicitación de algunos de estos rasgos lo primero que haremos será delimitar el complejo, dinámico y siempre escurridizo término *obra de arte*. Con esto no se pretende limitar, ni mucho menos cerrar, la discusión en torno a este complejo término, invisibilizando sus transmutaciones territoriales e históricas, sino que cumpla una función metódica que nos permitirá acercarnos a la problemática principal de este ensayo. En este sentido, dicha definición recogerá la indeterminación propia del término contenida en la obra de arte, asumiendo, por un lado, las pretensiones históricas de la contemporaneidad contenidas en las tendencias del siglo pasado y actual de tensionar los límites fronterizos de la obra de arte con una definición unívoca, extendiendo sus terrenos a lugares inexplorados, y por otro, a la indómita diversidad de fenómenos fácticos a los que pretenden referir este polivalente término, es decir, en palabras de Gadamer, a la condición histórica del ser de la obra de arte.¹² Por lo tanto, la siguiente definición de este término recogerá estas dificultades no con la pretensión de resolver o subsumir esta multiplicidad de fenómenos a un término unívoco, sino, más bien, buscando aportar a los distintos intentos por comprender fácticamente los procesos de creaciones plásticas de la contemporaneidad desde la posición hermenéutica señalada, privilegiando especialmente las posiciones del creador(a)/artista practicadas en la institución de Bellas Artes.

Retomemos nuestra definición formal de la obra de arte y delimitémosla a los procesos de creación en los procesos de creación plástica. Entenderemos en este ensayo formalmente como *obra de arte plástica* específicamente al conjunto de prácticas individuales o colectivas que se materializan (conforman) en un objeto sensible, es decir, creaciones sensoriales dotadas de significados dinámicos e inciertos que se inscriben necesariamente dentro de un contexto determinado; reconocimiento relacionado (pos)modernamente con el término *montaje* (Prada Pérez de Azpeitia, 2004). Ahora bien, las obras plásticas pueden interpretarse desde múltiples perspectivas, pero las principales —tal vez las fundamentales— en las historias de Occidente son la perspectiva del (los) autor(es) y su

¹² En este sentido interpreto e integro en el presente artículo la pretensión de Gadamer recogida en la siguiente cita: "Lo que satisface nuestra conciencia histórica es siempre una pluralidad de voces en las cuales resuena el pasado" (Gadamer, 1999, p. 353).

proceso creativo, la del espectador, receptor o público, y la interpretación de los estudiosos desde sus comprensiones teóricas, históricas, mercantiles, filosóficas, etc.

Si bien es cierto que hay distintas prácticas o tendencias artísticas actuales que *proponen* una ruptura con esta división tradicional autor-espectador en las artes, que tensionan y dislocan este juego de roles, cada una de ellas (pre)supone este núcleo de problemas relacionados con las creaciones artísticas (Flores, 2018). La limitación y pretensión de este artículo no permite abordar, ni menos aún resolver, la complejidad de esta problemática; nos concentraremos principalmente en la mirada del (la) creador(a), autor(a), artista(o) en sus procesos de creación plástica para explicitar algunos de los rasgos que consideramos fundamentales en dichos procesos. Esta explicitación la haremos de la siguiente manera: nos concentraremos en analizar algunas obras de un trabajo de grado meritorio del programa de Artes Plásticas de Bellas Artes titulado *Detrás del retrato*, de Angie Montenegro (2022) para, a partir de esos casos puntuales, ensayar la determinación de estos rasgos como aspectos fundamentales en los procesos de creación plástica.

Detrás del retrato es un proyecto de trabajo de grado para la modalidad de creación conformada por cuatro momentos. El primero consiste en una instalación que se titula *Voces campesinas de una realidad imperceptible*. El segundo está compuesto por una videoinstalación que se titula *Del campo a tu plaza, nuestra plaza*, donde se aprecia un video con tres ventanas sincronizadas que dura 6' 17" y una pieza de sonido de 11' 38". El tercer momento presenta *Líneas del retrato de Blanca, junto a la niña María*. Blanca (62 cm x 130 cm x 1,40 cm) y María (40 cm x 90 cm x 1,20 cm) son dos piezas escultóricas que fueron realizadas con el bejuco *Campana*. El cuarto y último momento está conformado por quince pinturas dispuestas sobre la pared y huacales de madera realizadas con el pigmento de la mora sobre papel acuarela.

Por limitación de extensión y para mayor facilidad en la exposición de estos rasgos, nos concentraremos únicamente en algunas obras del trabajo de grado de Angie Montenegro, específicamente en las piezas pictóricas que componen su cuarto momento.

Proceso

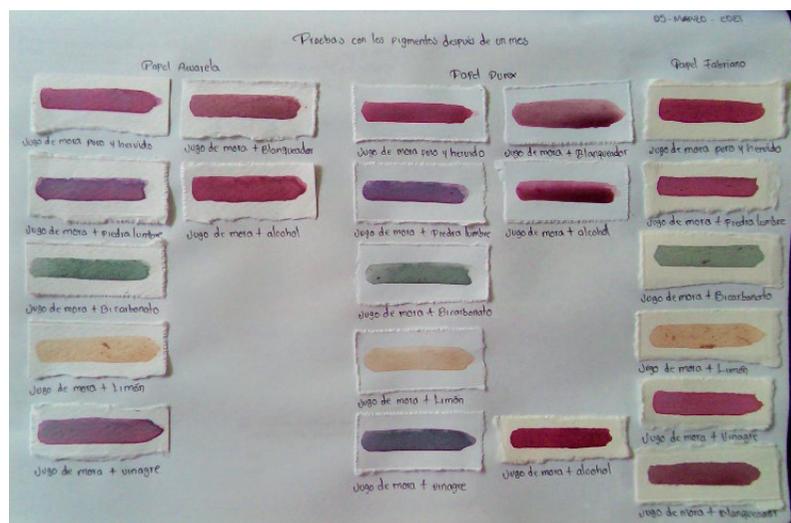


Figura 1. Registro de la Bitácora. Paleta de colores.

Pigmento de mora castilla

Fuente: imagen tomada de Montenegro (2022, p. 41).

De acuerdo a la definición de las obras de artes que hemos propuesto, y con vistas al proyecto de trabajo de grado Montenegro, pasemos a revisar ahora las fases o componentes estructurales desde la perspectiva de su gestación, es decir, desde la mirada del proceso creativo, desde las experiencias del (la) autor(a). Un primer rasgo fundamental que podemos reconocer desde esta óptica en la producción de una obra de arte es que esta se inscribe en un flujo de tiempo que se dilata, que se extiende y prolonga, es decir, en un transcurrir en el tiempo, en una temporalidad, esto es, en un *proceso*. Como podemos observar en las figuras 1, 2 y 3, el proyecto de trabajo de grado —de hecho, este rasgo está contenido implícitamente en el término *proyecto*— de Montenegro atraviesa varias etapas de experimentación pictórica a partir de las variaciones con el pigmento de la mora que realizó entre el primer semestre del 2021 y su resultado pictórico final para el primer semestre del 2022, que resultó en una amplia paleta de colores gracias a la oxidación de las moras por medio de su mezcla con materiales como vinagre, bicarbonato, limón, etc.; materiales principalmente orgánicos y que junto con el crémor de potasio permitieron su preservación y fijación sobre el papel acuarela (Montenegro, 2022).



Figura 2. *Recuerdo de la infancia. Mora sobre dúrex.*
Prueba n.o 3.

Fuente: imagen tomada de Montenegro (2022, p. 42).



Figura 3. *Recuerdo de la infancia. Mora sobre dúrex.*
Prueba n.o 3. 2021.

Fuente: imagen tomada de Montenegro (2022, p. 43).

En palabras de Montenegro (2022):

Lo interesante de este proceso es que los pigmentos a base de mora a pesar de estar preparados y alterados, logran mantener el color rojizo de las moras, pero al ser aplicados sobre el papel acuarela comienzan a revelar otros colores, es como el proceso de revelado. Por esta razón hago muestras con papel Durex, Fabriano, Opalina y acuarela para saber los tonos de cada una de las preparaciones y la resistencia del papel. (p. 42)

Lo que podemos identificar a partir de este proyecto es que toda obra de arte implica un *proceso*, ya que difícilmente cualquier obra de arte plástica pueda resultar de

manera *instantánea y aislada* en el tiempo, sin una planeación intencional. Independientemente de la racionalidad o irracionalidad del (la) autor(a) o de los (las) autores(as), de la diversidad de materiales, técnicas, métodos y soportes, las creaciones plásticas se desarrollan necesariamente en un flujo temporal, y en este sentido, pueden entenderse como *procesos*. Este primer rasgo no debe confundirse de ningún modo con la espontaneidad contenida en la creación de la obra, complementariamente; esta posible espontaneidad está necesariamente inscrita en este flujo de tiempo de las creaciones plásticas. Especialmente sugerente es la etimología de este término, pues su prefijo *pro-* significa ‘hacia adelante’, y su verbo latino *cederé* significa ‘andar, caminar, retrasarse’. Se puede interpretar entonces un proceso como un *andar*, como un *caminar hacia adelante; hacia la creación plástica*. De este modo, podemos entender este primer rasgo en la gestación de la obra de arte plástica como un conjunto de fases sucesivas en el tiempo. Ahora bien, ¿cómo surgen estos procesos y cuáles son sus posibles direcciones?

Motivaciones

El segundo rasgo por destacar es el *motivacional*. Sostengo que toda propuesta plástica está motivada por una serie de factores tanto personales como interpersonales condicionados por el contexto histórico-territorial. Como la mayoría de los procesos humanos, especialmente los que producen o crean objetos, acciones o situaciones, en los procesos de creación plástica las ilimitadas motivaciones pueden albergar una serie tan disímil como sorprendente. Estas pueden surgir por la búsqueda de unas caóticas sensaciones olvidadas o por el anhelo de un reencuentro con las frágiles huellas del pasado escondidas en el velo del tiempo; resultado de la desapercibida fijación sobre algunos aromas o texturas, o producto de la obstinada repetición de imágenes incoloras o complejas especialmente calculadas, o tal vez, como el mundano anhelo de fama o de necesidad económica. Más allá de lo fascinante que puede resultar este flujo dinámico de motivaciones, lo que deseamos en este ensayo es resaltar el sencillo —pero muchas veces imperceptible— hecho de que junto a toda propuesta plástica encontramos sus correlativas motivaciones que las impulsan y nutren. Y digo *motivación* pues justamente me parece que este término recoge de una manera clara y familiar el significado de este componente genético en los procesos de creación plástica, a saber, como *el conjunto*

de factores internos o externos que determinan en parte las acciones individuales o colectivas de los autores o creadores, esto es, lo que moviliza desde sus inicios una serie de decisiones durante el proceso creativo.

En el caso de este trabajo de grado, lo podemos identificar de manera explícita en el texto de trabajo de grado en el cual Montenegro (2022) señala que

El proyecto de investigación-creación de *Detrás del retrato: voces y realidades de las vendedoras campesinas de la plaza de mercado de Florida, Valle*. Es motivado a partir de antecedentes familiares porque mi abuela materna ejerció la labor como vendedora en la plaza de mercado de Florida, Valle y estuvo vinculada al cultivo de mora, lo cual genera de manera personal una admiración por las vendedoras campesinas, que aún persisten y afrontan diversas problemáticas en las zonas rurales,

mientras se encuentran invisibles los aportes que hacen dentro de la sociedad, al igual que sus saberes, conocimientos, tradiciones y roles. Esto conlleva a que el proyecto de investigación-creación plantee como objetivo general visibilizar la imperceptibilidad del rol productivo de las vendedoras campesinas de la plaza de mercado de Florida, Valle a través del retrato y materiales de origen vegetal. (p. 15)

Por lo tanto, consideramos que un rasgo fundamental, tal vez eminentemente evidente, consiste en la motivación o motivaciones que acompañan a todo proceso de creación plástica. Estas movilizan, nutren y acompañan los procesos de creación, que así mismo se encuentran orientados, volcados en sus distintas etapas hacia una serie de intereses. Si bien es probable que los artistas, estudiantes, investigadores, colaboradores, etc. no reconozcan con claridad qué es lo que motiva sus distintos procesos, sí reconocen



generalmente que estos decantan algunos conceptos, materiales, técnicas y métodos, es decir, se inclinan hacia un conjunto de *intereses*.¹³

Los intereses

Proponemos como un tercer rasgo fundamental de todo proceso plástico *los intereses*. Entendemos bajo este término la inclinación que tiene el ser humano hacia algo, la preferencia, racional o irracional, hacia un objeto, una persona, una idea, un material, un olor, un color, etc., es decir, hacia lo que decantan o confluyen nuestras motivaciones. Este tercer rasgo está compuesto al menos de tres niveles o lados complementarios, pero disímiles entre sí, a saber, los *intereses plásticos*, los *intereses metódicos* y los *intereses temáticos*. Cabe señalar que estos intereses responden a la pretensión interpretativa de este artículo para explicitar alguno de los rasgos fundamentales en los procesos de creación en artes plásticas; en este sentido, es importante señalar que son denominaciones analíticas dinámicas, flexibles. Esto quiere decir que los intereses pueden desplazarse, y por supuesto transformarse, a lo largo del proceso de creación. Así, algunos intereses identificados en algún momento del proceso como intereses plásticos pueden transformarse en intereses metódicos, o incluso, un mismo interés puede ser simultáneamente plástico y temático. A continuación, se expondrán las definiciones tentativas de esta tipología de intereses para mayor claridad sobre este tipo de clasificación.



Figura 4. *Plaza de mercado de Florida, Valle.*

Fuente: imagen tomada de Montenegro (2022, p. 47).



Figura 5. *La gran cosecha. Plaza de mercado de Florida, Valle. 50 x 70 cm.*

Fuente: imagen tomada de Montenegro (2022, p. 47).

¹³ No así con gente o lugares. Estos factores, si bien relevantes, no son estructurales, pues pueden no aparecer en algunos procesos.



Intereses plásticos

Lo que define los proyectos plásticos es su dimensión, su componente necesariamente sensible, matérico, esto es, la creación a partir de ciertos materiales o acciones permanentes o efímeras, para desde ellas, junto a ellas, componer, transformar o crear una obra de arte. Podemos decir que “la obra entonces es *conformada*, es decir, adquiere una forma mediante un soporte material [...] transformándose así en fenómeno, en hecho consumado y tangible” (Romeu, 2007, p. 4). Este componente mínimo, inevitable, sobre el que descansa cualquier proceso de creación en las artes plásticas, lo denominamos *interés plástico*.¹⁴ Interés, pues, es lo que dirige, atrae u obsesiona al artista, y, por lo tanto, lo que le interesa en sus procesos de creación. Y *plástico* se refiere al soporte matérico susceptible de ser manipulado, alterado o direccionado por la o el artista. Resalto el término *plástico*, pues, a diferencia de muchos planes académicos actuales, en los cuales los programas de arte se han venido transformando progresivamente en programas de artes visuales, el componente plástico contiene implícitamente las posibilidades y riquezas del mundo sensorial desde la multiplicidad de sus sentidos, esto es, desde lo

14 Hablo en plural pues, como he señalado, este escrito es fruto de un diálogo académico entre varios colegas y estudiantes de la Institución Universitaria de Bellas Artes, especialmente de materias como Seminario de Arte Contemporáneo y Trabajo de Grado 1 en artes plásticas impartidas con colegas como Connie Gutiérrez.

olfativo, lo táctil, lo visual, lo auditivo, etc., lo que permite una comprensión más amplia sobre los procesos de creación artística, sin una delimitación o propensión principalmente por lo visual.¹⁵

En el caso de *Detrás del retrato*, podemos identificar a partir de sus imágenes (figuras 4 y 5) que los intereses plásticos que conforman su cuarto momento son la mora y las posibles variaciones de su pigmento, el papel acuarela como soporte, la técnica pictórica, las formas compuestas por sus trazos y líneas, etc. De este modo, el nivel construido por el interés plástico fundamenta su sintaxis interna, es donde emergen las decisiones matéricas que componen el proceso de creación, es decir, la relación entre los distintos componentes de la obra; si la línea es más gruesa o delgada, si el soporte es papel o cartón, si el cuerpo performático es el del autor-artista o de otro, y una larga lista de distintos componentes matéricos. Cada uno de los tratamientos plásticos de estos materiales construyen unidades de significado internas en la obra de arte, y de este modo, condicionan

15 Cfr. la sugestiva afirmación de Castillo Ballén sobre este tema: “a las artes plásticas en particular le fueron asignados en principio los sentidos de la tactilidad y la visualidad, de tal manera que, en la misma medida en que el énfasis histórico del régimen visual-mental de Occidente fue alcanzando su hegemonía social, cultural y tecnológica como disposición corporal dominante, ha cobrado mayor importancia la visualidad por sobre la tactilidad como objeto de estudio de dichas artes. Este hecho puede evidenciarse en la variación histórica en la denominación de las artes plásticas, ahora plásticas y visuales o declaradamente visuales” (2016, p. 19).

su(s) posible(s) lectura(s) en ciertos contextos.¹⁶ Por lo tanto, la producción plástica tiene sus propias sintaxis de acuerdo con el interés plástico que establezcamos con lo matérico, condicionado por nuestra sensibilidad tanto como creador en el proceso plástico como también en cuanto espectador. En términos generales, podemos interpretar la sintaxis plástica como la relación entre forma y materia (soporte matérico o significante) sobre la que descansa el significado. Es en este nivel sintáctico en el cual se sitúan los intereses plásticos, y, las posibles intenciones plástica sobre las que ahondaremos.

Interés temático

El segundo nivel en este tercer rasgo sobre el que descansa el proceso de creación plástica es el interés temático, el cual, en muchos de los procesos de creación, puede estar invisibilizado, es decir, descuidado. Sin embargo, este componente incidirá en algún momento en el proceso de creación transformándose efectiva y explícitamente en un interés, aunque en principio solo surja como una práctica confusa desplegada en los procesos de creación plástica (como ocurre numerosas veces en las aulas y en muchos otros procesos).



Figura 6. Puesto de mercado.

Fuente: imagen tomada de Montenegro (2022, p. 49).

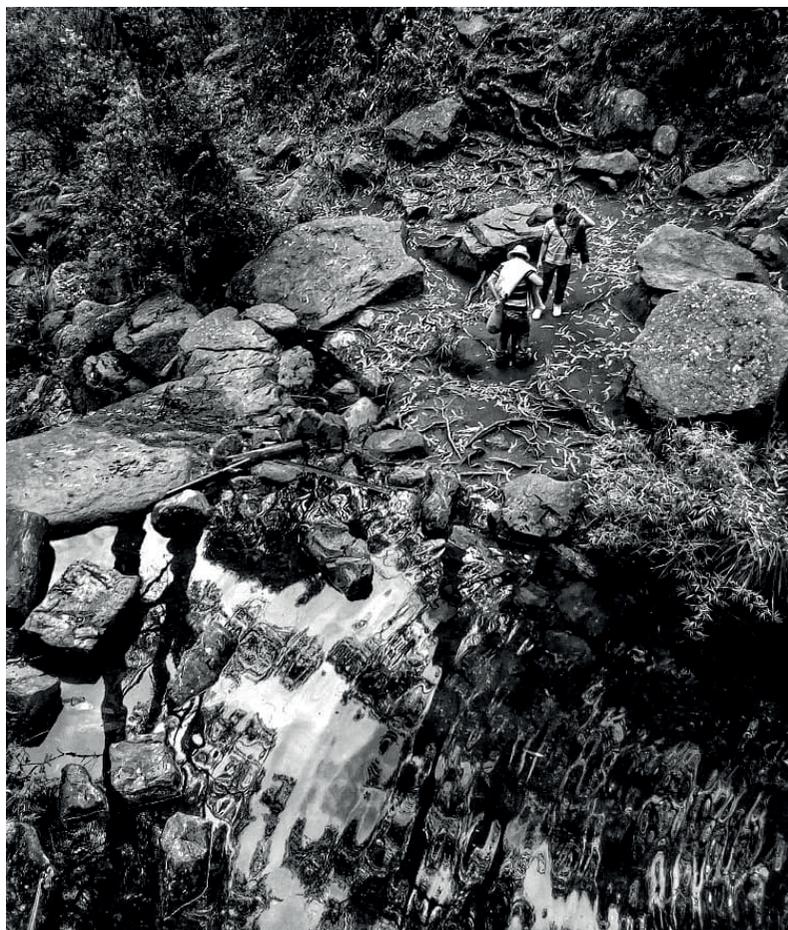


Figura 7. El puesto de mercado de Elvira. Mora sobre acuarela. 35 x 50 cm. 2021.

Fuente: imagen tomada de Montenegro (2022, p. 49).

¹⁶ Al igual que se ha señalado anteriormente la distinción entre artes plásticas y artes visuales, tampoco hay que confundir la sintaxis plástica con la sintaxis visual. La primera es significativamente más amplia que la segunda, pues abarca la relación entre los signos de acuerdo con los distintos modos de percepción, ya sea táctil, olfativa, auditiva, visual, etc.; por otro lado, la sintaxis visual refiere al orden interno entre los signos exclusivamente desde una percepción visual.

Todo obra plástica, y, por lo tanto, todo proceso de creación plástica que la origina, está cargada expresivamente y significativamente, es decir, muchas de las experimentaciones, exploraciones, observaciones, palpitos, etc. descansan en la posibilidad de expresarse y expresar algo, de comunicar algo. Esta significatividad puede develar

una crítica a la sociedad, de desnudarnos a los otros y mostrarnos en nuestras complejidades, de compartir dolores y frustraciones, e incluso, de mostrar cómo la misma creación ha sanado nuestros dolores y fantasmas. Este complejo componente, este deseo de expresar, de decir algo por medio de lo plástico lo denominaremos *interés temático*.¹⁷ En el caso del trabajo de grado de Montenegro (figuras 6 y 7) podemos identificar claramente algunos elementos comunes en todo su momento pictórico —incluso en todos los momentos que conforman su proyecto de trabajo de grado—, a saber, el interés por la mujer vendedora y su contexto de la plaza de mercado. Intereses que la misma artista ha enunciado como “el rol productivo de las vendedoras campesinas de la plaza de mercado de Florida Valle” (Montenegro, 2022, p. 14).

Aunque existen algunos procesos de creación que a veces, a pesar del deseo del artista por negar este componente temático, por no reconocerlo y delimitar su proceso de creación únicamente sobre sus intereses plásticos, toda producción plástica, toda obra —incluso las tendencias abstractas, como lo hemos señalado en el primer momento de este ensayo— significa, toda obra comunica, es, como reconocimos en las primeras páginas de este ensayo, lenguaje. En este sentido, y esto es lo que tenemos que revisar con mayor precisión, todo proceso de creación plástica implica un componente temático; la obra señala, muestra y evoca no solo sensaciones asignificativas, sino, necesariamente, elementos discursivos-expresivos.

Respecto del rasgo significativo, lingüístico de toda percepción, y por extensión, de toda obra de arte, Gadamer (1999) señala lo siguiente:

Nuestra percepción no es nunca un simple reflejo de lo que se ofrece a los sentidos [...] El mirar y percibir con detenimiento no es ver simplemente el puro rasgo de algo, sino que es en sí mismo una acepción de este algo como [...] El modo de ser de lo percibido “estéticamente” no es un estar dado. Allí donde se trata de una representación dotada de significado — así por ejemplo los productos de las artes plásticas— y en la medida en que estas obras no son abstractas e inobjetivas, su significatividad es claramente directriz en el proceso de lectura de su rasgo [...] El mero ver, el mero oír, son

abstracciones dogmáticas que reducen artificialmente los fenómenos. La percepción acoge siempre significado. (pp. 131-132)

Interés metódico

Ahora bien, sostenemos que existe además un tercer nivel en los procesos de creación contenido en los intereses, a saber, *el interés metódico*, entendiendo *método* como los ámbitos de las distintas prácticas cotidianas por medio de las cuales obramos sobre el tiempo y las circunstancias que empleamos los seres humanos para realizar distintas actividades (Gutiérrez, 2018). Como se ha señalado en muchos libros y artículos, especialmente los referidos a los rasgos formales en los procesos de investigación (Asprilla, 2014; Ballesteros y Beltrán, 2018; Gutiérrez, 2018), a pesar de las diferencias respecto a los tiempos, herramientas de análisis, tipos de técnicas, etc., lo que inevitablemente compone una propuesta plástica es el conjunto de prácticas en sus procesos de creación. Entendemos metodología como “un grupo de métodos y técnicas empleados para la investigación científica y la exposición de ciertos temas e ideas. De un modo particular, también se llama *metodología* a la parte de una ciencia que estudia los métodos utilizados por esta” (Gutiérrez, 2018, p. 15). Para el caso del proyecto *Detrás del retrato* podemos identificar un interés metódico en la manera de construir encuentros con las mujeres vendedoras de la plaza de mercado de Florida, Valle. En palabras de Montenegro (2022):

Para desarrollar el proyecto de investigación-creación hablando en términos técnicos se realizan aproximadamente diez salidas de trabajo de campo a la plaza de mercado de Florida Valle [...]

Como primera medida, implementó en las salidas de trabajo de campo el retrato a lápiz, la entrevista y el registro fotográfico y de audio con mi celular cuando las vendedoras daban el consentimiento. Esto se hace con el propósito de conocer más sobre la mujer campesina, su labor como vendedora, sus tradiciones, las problemáticas que enfrenta, el lugar que ocupa dentro de la sociedad y los aportes en la parte cultural, económica y social. (p. 40)

17 Entiéndase *temático* como “relativo a un asunto”.

Como resultado plástico de este interés metódico para construir encuentros con las mujeres vendedoras podemos observar la figura 8, en donde se materializa con claridad el interés metódico citado: el retrato a lápiz como medio de encuentro con las mujeres vendedoras.



Figura 8. Blanca. Retrato a lápiz. 28 x 22 cm.

Fuente: imagen tomada de Montenegro (2022, p. 53).

De este modo, podemos afirmar, como Gutiérrez (2018), que existe una diversidad de métodos en las artes plásticas entre los cuales se destacan, entre otros, la ideación como creación, la experimentación como creación, el método del referente, el método de la improvisación, el método de creación colectiva y de la re-creatividad, y los métodos de creación dadaísta y surrealista. Sin embargo, más allá de las complejas, dinámicas y siempre renovadas posibilidades metódicas en las prácticas artísticas, lo que nos interesa resaltar en este momento es su núcleo unificador, a saber, que cada proceso de creación participa inevitablemente de sus propios métodos.

Ahora bien, el conjunto de estos tres tipos de intereses junto a las motivaciones que los impulsan en sus respectivos procesos conforma tres rasgos fundamentales que estructuran el transcurrir de las propuestas de creación plásticas, especialmente en el programa de Artes Plásticas de Bellas Artes.¹⁸ Dichos procesos de creación plástica concluyen en la materialización de algo: *la obra plástica*. Este algo es lo que se expone, lo que se comercializa, lo que se exhibe, lo que se comunica a algún otro.

18 En ningún caso se quiere señalar que solo existen estos posibles rasgos de las propuestas plásticas.

Intenciones

Sin embargo, el reconocimiento de los intereses con sus correspondientes y dinámicas motivaciones en un proceso de creación plástica no agota la explicitación de sus rasgos fundamentales. En estos procesos de creación podemos reconocer un cuarto y último rasgo fundamental, a saber, *las intenciones* del (la) autor(a). De acuerdo con los distintos procesos abiertos en la creación plástica apoyados en los posibles intereses de sus creadores, podemos destacar además el lugar preponderante que ocupan sus intenciones como rasgos fundamentales que complementan dichos procesos de creación, y que responden correlativamente a cada uno de los niveles que hemos anunciado sobre los tipos de intereses, de este modo tenemos sus respectivas intenciones plásticas, metódicas y expresivas. Destacamos, además, que estas intenciones, así como sus respectivos intereses, no son lineales ni secuenciales, sino que se pueden presentar simultáneamente en los procesos de creación, como por niveles o capas de profundidad.

Los procesos de creación que se limitan únicamente al tipo de interés plástico pueden ser identificados específicamente bajo una(s) *intención(es) plástica(s)*. Estos procesos responden únicamente a intencionar, otorgar un propósito, por medio de distintas técnicas a los materiales y soportes contenidos en sus intereses plásticos. En este sentido, podemos entender *intención* como la determinación de la voluntad individual (a veces colectiva) en orden a un fin, a un propósito. Lo relevante de esta intención plástica es llevar a cabo una idea, una imagen, una sensación, y *conformar* estos materiales, estos intereses plásticos, a partir de esas ideas, imágenes o sensaciones. Estas intenciones plásticas pueden moverse indiferentemente entre las razones y argumentos conscientes del (la) autor(a), o impulsiva, pulsional, inconscientemente. Lo fundamental es que las acciones, técnicas y tratamiento de los intereses plásticos son sometidos o explorados desde estas intenciones del (la) autor(a) para decantar en su creación plástica. Por lo tanto, denominamos intención plástica a esta pretensión o propósito del (la) autor(a) por dirigir los intereses plásticos conforme sus deseos, sin incorporar y reconocer las posibilidades semánticas, expresivas contenidas inevitablemente en los resultados, avances o productos plásticos, invisibilizando de este modo, como ya se señaló, la potencialidad expresiva de sus creaciones plásticas.

En este sentido, y complementariamente a la intención plástica, podemos reconocer *la(s) intención(es) expresiva(s)*,

la cual responde justamente a la intención (propósito, fin) que incorpora a los intereses plásticos, pero ahora como unidades sintácticas que significan, es decir, en este nivel intencional aparecen los intereses plásticos, no solo como soportes o materiales sensoriales, sino como contenedores de significados, y con ello, portadores de discursos. Los avances, resultados, exploraciones plásticas aparecen de esta manera en sus respectivos procesos de creación, ahora como expresión de las emociones del (la) artista, de discursos, críticas, relatos, etc. Esta intención unifica la sintaxis plástica conforme a sus posibles significados comunicativos expresivos. En este nivel intencional, el creador se interroga los significados que algún otro le puede otorgar a su obra, es decir, cómo puede interpretarse su obra plástica. Lo particular de esta intención, que la distingue de la anterior es que aparece el otro como posible receptor, y, por lo tanto, intérprete de la creación plástica.

El reconocimiento de ese nivel intencional expresivo en los procesos de creación plástica no debe confundirse con una posible asignificatividad o inexpressividad de los intereses plásticos contenida en la intención plástica. Recordemos la cita de Gadamer y la posición hermenéutica; no existe una percepción puramente sensorial carente de significados. La obra de arte es en primer lugar lenguaje. Por lo tanto, cuando el (la) artista solo incorporan en su proceso de creación plástica las intenciones plásticas no es que evadan con ella la capacidad expresiva de su creación plástica, como si crearan una obra carente de significado. Lo que estamos señalando es todo lo contrario, que esto es imposible, y que, por lo tanto, aunque el o la artista puede evadir este nivel intencional expresivo en su proceso de creación como un recurso fundamental, esta potencialidad expresiva es ineludible para el ser humano, y con ello, para las obras de arte plástica. En síntesis, cuando explicitamos este nivel intencional expresivo no es porque este no exista, sino porque está en manos del (la) artista incorporarlo como un rasgo fundamental más en su proceso de creación, atendiendo de este modo a la posibilidad expresiva de su proceso.

Conjuntamente a estos dos niveles intencionales, podemos reconocer un último nivel intencional, como producto de los intereses metódicos: *la(s) intención(es) metódica(s)*. Esta intención responde a los intereses metódicos entendidos como el conjunto de acciones y prácticas que articulan (dis)continuamente el proceso de creación. Es sobre este conjunto de acciones que el (la) artista puede decidir, intencionar qué propósito les puede otorgar a sus

distintas prácticas; el propósito que le puede otorgar a la fotografía como registro del proceso, las personas como integrantes colaborativos en la confección de la obra, la recolección de los materiales por medio de ciertas estrategias definidas, etc. Es en este nivel intencional en donde el (la) artista puede otorgarles distintos propósitos al conjunto de sus métodos, para de este modo nutrir o tensionar sus prácticas y acciones con su obra plástica.

Usualmente, en especial en contextos académicos formativos y en convocatorias públicas a nivel regional o nacional, estas intenciones están contenidas en los requerimientos o ítem denominados *objetivo general*. Es en este punto en donde algunas veces se concentran y enuncian verbalmente las intenciones de los artistas o estudiantes de las artes visuales o plásticas en formación; es en este punto en donde se formaliza algunas de las intenciones que el artista tiene consciente o inconscientemente en su proceso de creación. En el caso del trabajo de Montenegro (2022), podemos rastrear estas intenciones en la formulación de su objetivo general, “Visibilizar la imperceptibilidad del rol productivo de las vendedoras campesinas de la plaza de mercado de Florida, Valle a través del retrato y materiales de origen vegetal” (p. 14). Sin embargo, lo decisivo de las intenciones de los artistas en sus procesos de creación plástica obra en la obra misma, es decir, por muy bien que el o la artista logren explicitar verbalmente sus intenciones, es en la obra misma donde deben aparecer, acontecer estas intenciones como lenguaje y resultado de su proceso de creación.

Posibles conclusiones en los procesos de creación plástica: los sentidos en la creación

Ahora bien, este conjunto de rasgos fundamentales que atraviesan y configuran los procesos de creación pueden inscribirse, y de este modo integrarse en distintos sentidos, entendiendo *sentido* como el *horizonte desde el cual algo se hace comprensible en cuanto algo* (Heidegger, 2008). O, dicho de otro modo, a partir del sentido, que es fundamento de toda comprensión humana, se abren las distintas intenciones de los artistas que articulan y dirigen los distintos intereses contenidos en los procesos de creación plástica. Desde estas posibles inscripciones de sentidos, ya sea de manera consciente o inconsciente, el artista desarrolla su proceso de creación, imprimiendo sus intenciones, de modo tal que estas intenciones responden una interpretación fundada siempre y necesariamente en un sentido en

tanto horizonte de realización de un proceso de creación, esto es, en una comprensión creadora.

Con base en el reconocimiento de estos cuatro rasgos fundamentales en los procesos de creación plástica podemos ensayar la siguiente interpretación: *que existen al menos dos tipos de sentidos abiertos en estos procesos de creación*. Un *sentido plástico*,¹⁹ que incorpora y reconoce las operaciones técnicas, la conformidad de los materiales de acuerdo a un posible orden simbólico, esto es, como conjunción de las intenciones plásticas, metódicas y expresivas del (la) autor(a), o bien, un *sentido matérico*, que no reconoce con claridad la necesaria implicación entre lo matérico y lo simbólico, es decir, que el arte es el lenguaje, y con ello, reduce o bien lo plástico a lo matérico como materia carente de una expresión, e identifica la creación principalmente con los resultados de las sensaciones corporales subjetivas tanto de los creadores como de los receptores —reduciendo de este modo la *aisthesis* griega como percepción, esto es, como sensaciones y no como sentidos ni significados, sino solo como experiencia estética. Ahora bien, estos posibles sentidos abiertos en los procesos de creación, al igual que sus intereses e intenciones, son dinámicos y complementarios, es decir, pueden dialogar entre sí, posibilitando un desplazamiento entre el sentido matérico y el sentido plástico, lo relevante es la posibilidad de construir estos sentidos a partir de estos cuatro rasgos fundamentales. En el caso de Montenegro (2022) podemos encontrar que su proceso y resultado plástico están explícitamente direccionados por interrogantes e intenciones desde el sentido plástico, como bien afirma la siguiente observación:

La pintura hace visible la transformación que presenta la tradición de vender en la plaza de mercado, a la misma vez que exalta los aportes que hacen las vendedoras campesinas mediante una labor de tipo informal que nace en las entrañas de la tierra y se desprende hasta llegar a la plaza de mercado. Esto lo reflejo a través del pigmento de la mora en medio de manchas y tonos que se marchitan o se apagan con el paso del tiempo, al igual de la tradición de vender en las plazas de mercado. (p. 68)

19 Utilizamos el término *plástico* pues entendemos que, en los orígenes de la experiencia griega, contenida en la etimología de este término, estaba contenida la necesaria relación entre sensibilidad y significatividad (cfr. Bayer, 1998).

A partir de esta cita y la producción plástica de Montenegro, podemos identificar claramente que sus preocupaciones giraban en torno a los significados que pueden construir sus propias obras, es decir, a entender sus intereses y decisiones matéricas como contenedoras de significados; asumiendo de este modo el arte como lenguaje.

En síntesis, la presente propuesta interpretativa de los procesos de creación no pretende en modo alguno reemplazar o minimizar esta necesaria y vital dimensión contenida en la exploración, composición o experimentación sensible de los procesos de creación plástica, sino que ensaya una interpretación hermenéutica sobre alguno de los aspectos fundamentales de estos procesos de gestación para, de este modo, reconocer teóricamente algunos de los sentidos que pueden adquirir los procesos de creación en sus distintos recorridos de acuerdo al reconocimiento, dirección y, tal vez, valor que se les pueden otorgar a estos aspectos, para así, abrir y proponer nuevos diálogos de encuentro en la construcción de sentidos de las obras de artes no solo desde su gestación, sino quizás incluso desde su recepción.

Referencias

- Aguilar, L. A. (2004). La hermenéutica filosófica de Gadamer. *Revista Electrónica Sinéctica*, 24, 61-64.
- Asprilla, L. (2014). La producción de conocimiento desde las artes. Propuesta para un programa Nacional de las Artes adscrito a Colciencias. *Revista Digital Contratiempo*, 23.
- Ballesteros, M. y Beltrán, E. (2018). *¿Investigar creando?: Una guía para la investigación-creación en la academia*. Universidad El Bosque.
- Bayer, R. (1998). *Historia de la estética*. Fondo de Cultura Económica.
- Bayón, J. R. (1992). El concepto gadameriano de verdad. *Anales del Seminario de Metafísica*, 26, 93-106.
- De Lara, F. (2009) El concepto de Fenómeno en el joven Heidegger. *Acta Fenomenológica Latinoamericana*, 3, 377-392.
- Flores, J. J. (2018). Definición, funciones y papel del espectador frente a la obra creativa. *Anagramas, Rumbos y Sentidos de la Comunicación*, 17(33), 129-151.
- Gadamer, H.-G. (1999). *Verdad y método I*. Sígueme.
- Gutiérrez, M. S. (2018). *Introducción a los procesos de investigación, creación e innovación en las artes*. Universidad Antioquia.
- Han, B.-Chul. (2019). *La salvación de lo bello*. Herder.
- Heidegger, M. (1995). *El origen de la obra de arte: Caminos de bosque*. Alianza.
- Heidegger, M. (2005). *La idea de la filosofía y el problema de la concepción del mundo*. Herder.
- Heidegger, M. (2008). *El ser y el tiempo*. Fondo de Cultura Económica.
- López, M. (1998). Arte como conocimiento en la estética hermenéutica. *Endoxa: Series Filosóficas*, 10, 331-356. <https://doi.org/10.5944/endoxa.10.1998.4914>.

- Montenegro, A. P. (2022). *Detrás del retrato: Voces y realidades de las vendedoras campesinas de la plaza de mercado de Florida, Valle* [Tesis de pregrado, Institución Universitaria Bellas Artes, Cali]. <https://repository.bellasartes.edu.co/handle/123456789/352>.
- Prada Pérez de Azpeitia, M. de. (2004). El sentido del montaje y las técnicas del *collage*. *Cuaderno de Notas*, 10, 101-114.
- Ricoeur, P. (2003). *El conflicto de las interpretaciones, Ensayos de hermenéutica*. Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Rodríguez. R. (1997). *La transformación hermenéutica de la fenomenología*. Tecnos.
- Romeu, V. Arte y comunicación: Apuntes para una reflexión sobre la comunicación artística. *Anuario CONEICC de Investigación de la Comunicación*, 14, https://www.researchgate.net/publication/27393005_Arte_y_comunicacion_apuntes_para_una_reflexion_sobre_la_comunicacion_artistica.

Fecha de recepción: 7 de julio 2022

Fecha de aprobación: 6 de octubre de 2022

Para citar este artículo

Espinoza Cáceres, J. (2023). Hacia una hermenéutica de los procesos de creación en artes plásticas. (*pensamiento*), (*palabra*)... *Y obra*, (29), 222-243. <https://doi.org/10.17227/ppp.num29-16807>