

LA INVESTIGACIÓN CREACIÓN BASADA EN LA PRÁCTICA ESCULTÓRICA (ICBPE)

Jainer Alfonso Leon Buitrago

Palabras claves: Escultura, Edu-comunicación, Investigación-creación, Materialidad, Trasmaterialidad.

INTRODUCCIÓN

Estas ideas tratan de abordar aspectos relevantes de lo que considero como Investigación-Creación Basada en la Práctica Escultórica (ICBPE), desde el proceso de creación, que hace parte de la Investigación Artística (IA), que se puede abordar con un sentido crítico desde su propia práctica, como proyecto artístico y como proyecto académico.

DESARROLLO

La escultura como práctica artística se desarrolló como conocimiento sensible abordando aspectos importantes desde la materialidad, la forma, el lugar, el tiempo y la experiencia estética que implicó considerar las mutaciones de los componentes de la práctica escultórica: la materia, el mensaje, la representación, la memoria, el tiempo y la aparición, mutaciones que la han llevado a las características que esta puede asumir actualmente: escultura móvil, escultura blanda, escultura efímera, escultura objetual, escultura lumínica, escultura interactiva, entre otras.

Así que el arte y sus prácticas, se desarrollaron desde las Bellas Artes (siglo XVIII), pasando por las Artes Plásticas (siglo XIX) hasta las Artes Visuales (siglo XX), siglo en el que el artista Paul Klee enunció un cambio de postura conceptual en donde el *espacio* es un concepto *temporal*, que sirve para repensar estas clasificaciones, permitiendo que hoy la escultura esté entrecruzada simbióticamente en su interior por estas dos conceptualizaciones: Tiempo-espacio y saber hacer- saber pensar.

La IA se puede abordar con un sentido crítico desde su propia práctica, como proyecto artístico y como proyecto académico, a partir de sus elementos, como son sus prácticas, el proceso creador, los hábitos y el estudio de las influencias teóricas. Como señala Rubén López Cano (Lopez C. S., 2014, pág. 39), las artes se piensan a sí mismas desde los oficios (el hacer), los sentidos y la relación con el mundo y con los usuarios.

Teniendo en cuenta que la ICBPE asumida como conocimiento sensible aborda aspectos multi-espaciales desde su propia materialidad, su lugar, su forma, y desde el concepto mismo edu-comunicativo e investigativo, aquí el proceso de creación y de investigación surge desde su propia práctica, adquiere en sí misma una forma de ser pensada, es la materia transformada en pensamiento. Un modo de representación en el lenguaje escultórico desde la investigación basada en la práctica explica cómo se pueden realizar reflexiones propias desde el propio oficio, de otra parte, la escultura se aborda como una manifestación física representacional a partir de la forma y de su materialidad, desde el proceso de creación; sus fases constructivas son la práctica y la investigación permanente.

Es la construcción y la autoconstrucción como una meta-escultura que crea conocimiento desde su propia práctica edu-comunicativa. Es un hecho espacial real desde su propia materialización, desde su forma, desde su propio oficio, desde sus procesos y sus técnicas, en su práctica y medio de comunicación estético.

La práctica escultórica conlleva el encuentro de relaciones que implican una recuperación sensorial desde el proceso de materialización, adquirida desde la conciencia material a partir de la taticidad, el impulso, la acción y la visualidad, como señala Richard Sennett “*en las relaciones vinculantes entre la mente, el ojo, y la mano*” (Sennett, 2008, pág. 185). Pero esto no está limitado netamente al oficio, con lo físico, sino que implica las relaciones comunicativas que se dan desde lo corporal, encontrando las virtudes del material, generando nuevas presencias desde la materialidad y entendiendo el espacio-tiempo que se puede definir como el conocimiento escultórico.

Pero no solamente el tacto se recupera en la práctica escultórica; todos los sentidos corporales entran en juego. Lo sonoro por ejemplo entra a hacer parte de los procesos escultóricos: el sonido del vidrio cuando es cortado, el sonido de la tarraja que lo raya, que lo marca.

Podría decirse que el taller mismo se convierte en un paisaje sonoro en donde todo lo que suena en el ambiente, en este entorno acústico, habla: sus ecos, los suspiros, los roces, las revoluciones, hasta el golpe de la herramienta que se cae, crea una sonoridad en donde el artista en su performacia creadora recibe estímulos comunicacionales.

**“Los sonidos me hablan de espacios, sean grandes o pequeños, estrechos o amplios, interiores o exteriores. Los ecos y la reverberación me brindan información acerca de superficies y obstáculos. Con un poco de práctica puedo comenzar a oír “sombras acústicas” tal como hacen los ciegos”.
(Murray Schafer, 2002)**

Esta comunicación es importantísima en la valoración de los materiales y de los procesos, es una experiencia sensible trascendente. El escultor trabaja permanentemente con lo visual, lo táctil y lo sonoro. Otros sentidos entran a hacer parte en el proceso somático con la materia, como lo olfativo, cuando se trabaja una madera, un cedro amargo. El olor y el gusto se activan en la experiencia sensible de su fragancia y en su sabor penetrante. Igualmente, a partir de estas sensaciones, aparecen una serie de producciones de sentidos emocionales: las evocaciones, las remembranzas, los recuerdos, etcétera.

El lenguaje escultórico entendido como lenguaje sensorial, y como práctica artística que fue la que más mutó en el siglo XX, parece hoy difuminarse, ya que parecería que sólo queda la *experiencia* estética, momentánea. Esto hace que el *tiempo* se convierte en un determinante, un constructo en la práctica escultórica, en la que se constituye una relación entre el tiempo, el espacio y la experiencia. Se puede decir que actualmente el *tiempo* se desprende de la presencia escultórica, y la temporalidad de esta presencia se aferra de nuevo a la memoria social y colectiva desde la experiencia, posibilitada por la práctica escultórica.

Este es el caso del registro digital, en la mayoría de las prácticas contemporáneas con las nuevas tecnologías y medios digitales, están constituidas por el archivo fotográfico, el registro del video y/o el archivo sonoro, es decir, la imagen como archivo visual digitalizado se ha convertido en un recuerdo, una materialidad visual diferente. Estas prácticas de registro conducen a nuevas temporalidades y distanciamientos, creando un vínculo físico-temporal entre el objeto artístico tridimensional, el espacio, el usuario y la memoria.

Tanto la práctica escultórica como la de registro crean relaciones topófilas diferentes con el lugar, a partir de la durabilidad de la experiencia con el objeto mismo, originando nuevos tejidos con lo histórico, nuevas urdimbres con la creación de nuevas narrativas y afectaciones. Es decir, la materia física comunicante materializada se convierte en una materialidad virtual digitalizada de acontecimientos singulares desde el registro fotográfico o el video, que culmina en archivos de memorias de la experiencia vivida, bien sea para estudios, análisis, socializaciones posteriores, futuras exposiciones o simplemente para enviarlos a plataformas de redes sociales que demuestren socialmente su presencialidad, o para recibir un like por parte de los cibernautas. El archivo es de alguna manera el sistema portátil de la memoria, y de la experiencia estética.

Así como la experiencia y la memoria a partir de las prácticas de registro y archivo cambiaron su materialidad y espacialidad, la escultura se ha atomizado tanto en lo conceptual como en lo espacial y lo matérico (hoy hay definiciones como plástica sonora). Ha variado sensorial y conceptualmente desde el material (escultura en humo), el constructo mismo del pensamiento desde la materialidad, hacia la inter-materialidad como lenguaje simbólico, manteniéndose tan solo en la *tras-materialidad*, en la traducción del mensaje, como registro sensible entre el hacedor y el agente que ha tenido la experiencia de la forma, del espacio y de la propuesta tridimensional, creando nuevos puntos de vista y temporalidades que se trasladan a otro lugar inmaterial lejano del espacio real o expositivo.

La tras-materialidad se puede convertir en un *contra-espacio*. Matthieu Potte-Bonneville, (2014) afirma: “un espacio que no se sitúa ni aquí, ni allá, una especie de espacio utópico. O sea, se trata de un espacio dentro del cual, intentamos evocar lo que no existe” (Martinez M. &-M., 2014, pág. 88) , propiciado desde la activación del detonante en la experiencia estética como una nueva forma de aparición representacional entre lo matérico (formal), la experiencia (tiempo), el recuerdo (archivo) y la memoria.

La imagen contemplada en la sociedad de la velocidad, y en la sociedad actual de la *transparencia* como la define Han, Byung-Chul (2012), es el acontecimiento estético que se puede almacenar, borrar, sobreponer, exhibir, creando así percepciones de lo lejano con lo cercano, lo ausente con lo presente, lo real con lo virtual, lo tangible con lo impalpable; por tanto, la imagen se convierte en la memoria: “lugar sensible, fugaz o durable, entre el yo y el otro, entre lo personal y lo universal, entre lo individual y lo colectivo” (Guasch, 2011, pág. 175). Se constituyen otras relaciones espacio-temporales, en las que la memoria se convierte en otro componente constructivo en la práctica escultórica como parte de la investigación –creación, de manera que la forma adquiere otra dimensión.

En la ICBPE *la forma* es el medio comunicacional que da claridad a sus resultados y éstos se pueden determinar por tres características sobresalientes de la investigación artística como lo enuncia Helena Grande (Blasco, 2013):

- Permite gran variedad y diversidad de temas de investigación.
- Existe un eclecticismo metodológico, cualquier estrategia, enfoque o técnica de investigación puede arrojar resultados interesantes sobre diferentes problemas.
- Las concepciones sobre el conocimiento están abiertas a un amplio abanico de posibilidades que pueden convivir integralmente, como múltiples posibilidades epistemológicas.

En la ICBPE los procesos y la metodología cambian a partir de la materia misma, de los lenguajes sensibles comunicativos internos que se dan desde cada etapa misma del proceso creador, desde la ideación, la materialización, la socialización, y la traducción de un tercero, que cierra este proceso creativo, pues como señala el artista uruguayo Luis Camnitzer (2001) afirma: “El arte sucede en el espectador “la obra de arte no sucede en el objeto sino en el observador.” (pág.131)

La experiencia estética requiere de una temporalidad especial que conlleva a su traducción a partir del impacto que proporciona la imagen en el espacio y las relaciones vinculantes que adquiere el espectador: *Se trata, como afirma Dufrenne, de “una temporalidad secreta” que armoniza con nuestra propia duración*”. (Oliveras, 2010, pág. 105). Estas valoraciones desde la experiencia tridimensional que es la presencia física de la materia sensible, materializada la *trans-materialidad* se ubica en la traducción, en el recuerdo o en la memoria del espectador, en una temporalidad distante del acto o hecho socializado.

Por otra parte, en el proceso creativo escultórico existen temporalidades secretas en cada proceso sensible que parten de la materia y de las materias que se dan en cada paso, son un proceso de transparencia y otorgamiento de materialidad en la creación de la escultura, que crea e identifica significados que van emergiendo durante la construcción de una imagen. Esta materialidad y temporalidad tiene que ver con los alcances comunicantes que, en el proceso creativo, permiten que los materiales ganen materialidad, obtengan contenidos de significación, atendiendo a la compleja gama de relaciones que se generan entre objetualidades, espacialidades, temporalidades, asociaciones, vínculos, desde los ejes temáticos abordados al interior de la propuesta tridimensional. Este proceso de generar significados, es decir materialidad, a partir de la relación con el material, para Rajewsky (Comunicación, 2011.pág 95) es un proceso inter-medial, en este caso desde lo escultórico, es una intermedialidad matérica.

Este conocimiento se da en diferentes temporalidades: el tiempo de ideación, transversal a todas las etapas y momentos, el tiempo de realización, el tiempo de las relaciones, el tiempo de las asociaciones, el tiempo del vislumbramiento, el tiempo de las afectaciones, el tiempo del distanciamiento, el tiempo de la espera, el tiempo de la confusión, el tiempo del desprendimiento, el tiempo de la ausencia, el tiempo del esfuerzo, el tiempo del dolor, el tiempo del cansancio, el tiempo de la experiencia, el tiempo del registro, el tiempo de la vinculación de estas relaciones, el tiempo del recuerdo, el tiempo del no-olvido.

Las metodologías en la *ICBPE* se convierten en sí mismas en un tipo de metodologías híbridas, desde enfoques diferentes y permanentes, de imágenes, reflexiones, narrativas e imaginarios continuos, unos más recurrentes que otros. Son procesos permanentes desde la observación participante enfocada en una última instancia hacia la observación de la participación individual y colectiva, esta última en las etapas finales del proceso creador de la socialización y la traducción. Es decir, *ICBPE* se convierte en cierta forma en una serie de *auto etnografías silenciosas*, desde el estudio del lenguaje de la materia misma, con el cuerpo en su totalidad y con el espacio.

La *ICBPE* se concibe como un proceso permanente, una profundización tras-disciplinar, inter-medial, en donde lo metodológico parte de las necesidades internas y vitales del hacedor, según el proyecto mismo a ser investigado y creado, según los temas, las descripciones y los análisis del fenómeno o concepto que se aborda, y de las teorías propias, los recursos propios de observación, las anotaciones, los bocetos y los aspectos verbales que se registren en diarios, bitácoras, notas y documentos requeridos, tanto en la pre-producción como en la producción, para posibilitar el análisis, la interpretación y la traducción socializada.

Teniendo en cuenta que cada obra escultórica se puede asumir como un caso, este no se constituye en verdad absoluta, pues como diría Thierry Dávila (2010): *El caso no es entonces ni ejemplo, ni tema, que cada proceso artístico ilustraría sino una operación encarnada de cada obra.* (Dávila, 2010, pág. 25). Al abordar la obra como un caso, ésta genera directamente preguntas, problemas, asuntos diversos que llevan a reflexiones y verificaciones de otros órdenes perceptuales; así mismo de razonamientos complejos desde lo vital, lo sensible, lo físico, lo existente, lo estético, lo político y lo social.

En este tipo de investigación las preguntas nacen del contexto del escultor-investigador-creador en el mundo del arte y en el mundo social, empleando así mismo métodos experimentales, personales e interpretativos que demuestren en cada fase del proceso de investigación-creación los conocimientos adquiridos y producidos por él, a partir de otras experiencias (lo que el cuerpo aprende no se olvida).

La *ICBPE* es en sí misma una investigación por el nuevo conocimiento que permite adquirir, pues tal como lo enuncia Henk Borgodoff (2006), al referirse a la IA: *“la práctica puede ser calificada como investigación si su propósito es aumentar nuestro conocimiento y comprensión, llevándolo a cabo como una investigación original en y a través de objetos artísticos y procesos creativos”.* (Borgodoff, 2006, pág. 16).

La *ICBPE* requiere reflexiones desde los momentos de la creación y los procesos mecanizados, o de las habilidades en la práctica misma con la materia, con preguntas formuladas en el momento procesual directamente al entrar en diálogo con el material, las herramientas y las afectaciones implicadas a nivel corporal, las decisiones de lo expresivo y representacional, la implicación técnica, y lo edu-comunicativo. Todo esto se consignará en notas, apuntes, teorías, reflexiones teóricas, considerandos, documentos de investigación, pensamientos artísticos, reflexiones desde, para, en, el arte.

Entre las formas de reflexión de los diferentes lenguajes artísticos actuales, el uso de registros orales, sonoros y audiovisuales, son complementos, herramientas de investigación y análisis, apoyados igualmente con los recursos desde cada campo específico. En la IA el método de investigación y los formatos de presentación son variados y se especifican según las variables, particularidades y necesidades de las mismas obras o de los informes finales. Ahí cumplen un rol los tipos de herramientas y medios tecnológicos, artísticos, las imágenes en sí mismas, los recursos propios y pertinentes de los procesos como son los materiales, las herramientas, las innovaciones utilizadas o creadas:

Escribir de aquello que se percibe o se imagina, describir el conjunto y sus partes, la forma en que se organizan en una composición simple o compleja, armónica o disarmónica, es otra forma de dibujar y hacer visible, audible o sensible en todo caso. Como el dibujo, este tipo de escritura tiene la facultad de visibilizar aquello que no está presente. (Duran, 2011, pág. 10)

Es importante destacar las maneras personales de registro de los procesos y resultados de la *ICBPE*, ya que varias asociaciones se dan de forma sensorial, física y mental durante el contacto con la materia. Entonces, estas reflexiones conceptuales al momento de ser descritas toman sentido y se distancian de la veracidad de la experiencia vivida, como se enunció anteriormente ya que lo escultórico compete a las relaciones directas entre el cuerpo, mente, materia, espacio y tiempo. Una experiencia del autor como performer, es *escribir el proceso escultórico, es de alguna manera esculpir en lo escritural*.

CONCLUSIONES

La obra escultórica es un dispositivo escritural a partir de la materialidad expuesta, con todas sus implicaciones que se dan desde los contenidos de significación en la experiencia estética. La imagen escultórica desde la *investigación-creación* se construye como una urdimbre de relaciones entre el ensayo, el azar, la experiencia, los textos, las imágenes, la materialidad, el dispositivo, el montaje, el tiempo, las palabras, el espectador, las acciones, los registros, etc. Y lo más importante, las emociones.

FUENTES REFERENCIALES

Adorno, T. (2003). *El ensayo como forma*. Madrid: Akal.

Blasco, S. (2013). *Investigación artística y universidad: materiales para un debate*. Madrid: Asimétricas.

Borgodoff, H. (2006). *El debate sobre la investigación en las artes*. Recuperado el Mayo de 2018, de *El debate sobre la investigación en las artes*: http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2015/01/El-debate-sobre-la-investigaci-n-en-las-artes-2.pdf

Camnitzer, L. (2001). *El arte sucede en el espectador*. Madrid: Fundación telefónica.

Duarte, D. (2012). *Salir(se) de las formas. Una poética corpórea entre música y escultura*. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 109-138.

Duran, M. (2011). *La escritura en las disciplinas artísticas*. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 6, 5-12.

Frayling, C. (1993). *Research in art design*. London: Royal College of art.

Lopez, C. S. (2014). *Investigación artística en música*. Barcelona: Conalcuta.

Martinez, M. G.-M. (2014). *Dispositivo y artes. Una herramienta crítica para analizar las producciones contemporáneas*. Barcelona: Ñaque.

Murray Schafer, R. (2002). *Voices of Tyranny, Temples of silence*. Recuperado el Junio de 2018, de *Voices of Tyranny, Temples of silence*: <http://www.eumus.edu.uy/ps/txt/schafer.html>

Sennett, R. (2008). *El artesano*. Barcelona: Anagrama.

Tarkovsky, A. (1991). *Esculpir en el tiempo, Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Rialp.