

## CONTEXTOS CONDICIONANTES DE LOS PROCESOS CREATIVOS EN LAS ARTES VISUALES: UNA MIRADA DESDE LA ANTROPOLOGÍA

Orietta Marquina Vega

*Palabras claves: Procesos creativos, artes visuales, pintura, afecto, emoción.*

### INTRODUCCIÓN

Esta ponencia es un avance de mi tesis doctoral que aborda el estudio de los procesos creativos en las artes visuales. Me pregunto ¿Cuáles son los contextos condicionantes de los procesos creativos en las artes visuales dentro de la pintura en Lima hoy? Busco analizar el entramado de fuerzas sociales dentro del cual se desarrollan dichos procesos para comprender las tensiones, desafíos y conflictos que se generan entre lo institucionalizado e institucionalizante y la subjetividad del artista en el desarrollo de la actividad creadora del artista visual.

Los procesos creativos en las artes visuales se desarrollan en el marco de una institucionalidad de las artes, construida históricamente, que establece tendencias y valores que afectan a dichos procesos creativos, que los artistas desarrollan en el mismo espacio-tiempo. Esta institucionalidad se configura, no solo a partir de los intereses y posicionamiento de las artes mismas, sino en respuesta a los condicionantes de los diferentes contextos que cobran importancia en cada espacio y momento histórico. Me focalizo en la pintura como una de las prácticas culturales más antiguas en la historia de las artes que, desde la visualidad, desarrollan los miembros de toda sociedad para dar cuenta de sus vivencias y experiencias tanto personales como colectivas. La pintura como práctica artística ha sobrevivido al surgimiento de la fotografía, el cine, la televisión y los medios digitales; sin embargo, actualmente su vigencia ha sido puesta en tela de juicio desde los cuestionamientos posmodernos y los valores de la contemporaneidad.

La presente es una investigación sobre las artes (Borgodoff, 2005), del tipo documental con enfoque cualitativo. Mi posicionamiento, como artista y antropóloga, es el que marca mi conceptualización teórica de las artes y su quehacer, así como de la relación que estas entablan con la antropología. Parto de entender a las artes visuales tanto como práctica y como sistema institucional, situadas sociocultural e históricamente, que se articulan dinámicamente en un diálogo que las modula mutuamente (Shiner, 2014). Como práctica, conceptualizo a las artes como una forma de habitar el mundo.

Habitar el mundo implica un estar en él de manera activa desarrollando nuestra existencia a través de las interacciones que entablamos con el entorno que nos rodea y los demás seres que lo habitan (Ingold, 2000). Desde el concepto de creación como hacer (Ingold, 2013), conceptualizo a los procesos creativos como itinerarios performativos del artista que dan cuenta del diálogo que este entabla con el mundo desde el hacer, el sentir y el pensar cotidiano configurando su proceso de creación intelecto – cultural dentro de las artes visuales. Dichos procesos creativos vinculan la experiencia personal de vida del artista y las condiciones materiales de la misma.

Como institucionalidad, partiendo de Shiner (2014), considero a las artes como un sistema de conceptos, agentes, prácticas e instituciones, que interactúan, articuladas mutuamente, desde la producción, la distribución y el consumo de las artes. Como sistema se materializa en las acciones, materialidades, relaciones y discursos artísticos o sobre las artes que los diferentes actores despliegan contextualizadamente.

## NO UNO SINO VARIOS CONTEXTOS

La sociedad actual ha recibido diferentes etiquetas: posmoderna, de la información, global o globalizada, del conocimiento, del espectáculo, del capitalismo tardío y otras más. Todas ellas ponen en relieve un aspecto del mundo en el que vivimos. Sin embargo, hay una etiqueta en particular que considero relevante para nuestro estudio: la sociedad sin relato. Con este nombre García Canclini (2010) plantea la existencia de múltiples micro-relatos que, ante la carencia de un meta-relato que ayude al sujeto a dotar de sentido su existencia, articulan un nuevo contexto donde la fragmentación, multiplicidad, diversidad, hibridación, e interconexión son la constante.

Appadurai (2001) señala que hacia las últimas décadas del siglo XX ocurre un quiebre entre el pasado y presente de las relaciones intersociales que establece un nuevo orden económico cultural global complejo que configura escenarios inciertos de futuro que demandan el uso de nuestra imaginación en la vida cotidiana. En este sentido, “la descomposición y las transiciones del capitalismo y la globalización dejaron bruscamente a la economía, la antropología y la sociología sin certezas para definir sus objetos de estudio, combinar las escalas del análisis y los criterios para investigar” (García Canclini, 2010, p.41). Pero no solo a ellas, las artes también son interpeladas y sus fronteras se desdibujan; pierden su preeminente lugar dentro de lo creativo, y ven mermadas sus posibilidades de abrir visiones de futuro.

Una sociedad sin relato, entonces, es aquella en la que las diferentes disciplinas, incluyendo a las artes, no logran configurar una narrativa universal o matriz que sirva de marco para dar sentido a las narrativas individuales o colectivas en toda su complejidad e interconexión. Pero, no solo ello. Es también una sociedad en la que los medios de comunicación de masas y las TIC amplifican las múltiples micro-narrativas existentes y aumentan la sensación de fragmentación, incertidumbre y fragilidad. La realidad se percibe dinámica y contradictoria, donde las posiciones de poder no son tan estables como antes. Por un lado, la ausencia de meta-relato pone sobre el tapete la subjetividad y la multiplicidad de perspectivas frente a lo cotidiano en todas sus dimensiones. Por otro lado, la presencia de los medios de comunicación, los espacios urbanos y las redes digitales como espacios de enunciación individual y colectiva, así como las múltiples formas de participación social que se entrelazan en la búsqueda de sentido, diluyen las barreras entre los diferentes campos en los que tradicionalmente dividíamos lo real: lo público lo privado, lo personal y lo profesional, el disfrute y el trabajo, lo individual y lo colectivo, lo cotidiano y lo extraordinario, lo científico y lo empírico, etc. Es una suerte de vínculo sin comienzo, que por asociación funciona hasta el infinito, lo que predomina y, dentro de él, el espectáculo está al alcance de todos.

El nuevo contexto afecta tanto a la antropología como a las artes visuales en sus fundamentos, tanto conceptuales como metodológicos, y vuelcan la mirada de la una hacia la otra para encontrar elementos y mecanismos que les permita recuperar su legitimación como campos de saberes que interpelan la realidad y ofrecen, cada una, una particular forma de comprensión del mundo. La antropología busca ser arte y el artista, etnógrafo. Es justamente esta cooptación que hacen los artistas de lo etnográfico como modelo de interpretación y acción, lo que llamamos el giro etnográfico en las artes contemporáneas. Dentro de la sociedad sin relato, el contexto se constituye por un conjunto múltiple de relaciones o fuerzas irreductibles que afectan la conformación contingente de sentidos e identidades tanto sociales como subjetivas (Blanco y Sánchez, 2018).

En este sentido, la sociedad ya no puede ser comprendida como una unidad trascendente, pero tampoco como una estructura compleja capaz de oficiar de explicación de sus procesos parciales. En simultáneo, el sujeto deja de ser comprendido como una mónada racional y libre, sin por ello ser reducido a una posición en una estructura que lo preexiste y define acabadamente (Tonkonoff, 2011/2015 en Blanco y Sánchez, 2018, p.28).

En esta investigación, ello implica mirar con atención cuatro de las dimensiones contextuales que configuran a la sociedad actual: lo económico cultural, lo estético, lo epistemológico y lo comunicacional. Ellas constituyen fuerzas que afectan a las rutinas, el conocimiento informal y las prácticas de los procesos artísticos creativos desde lo cotidiano pero, principalmente, impactan en la configuración de la institucionalidad de las artes en la sociedad actual.

## LO ECONÓMICO CULTURAL COMO LÓGICA DE CREACIÓN DE VALOR DEL CAPITALISMO ARTÍSTICO

Históricamente se observa que toda sociedad realiza una forma u otra de estetización del mundo, y es justamente esa manera de hacerlo lo que “singulariza una época o una sociedad” al llevar a cabo la humanización y la socialización de los sentidos y gustos” (Lipovetsky y Serroy, 2015, p. 11). Dentro de la época actual ese trabajo de estetización del mundo se introduce dentro de la vida cotidiana y está al alcance de cualquiera. Los individuos de a pie son prosumidores del mismo a través de la proliferación y desarrollo de los medios de comunicación y la tecnología. La creatividad cotidiana se vuelve un valor orientado a la generación de innovaciones económicas, pero donde la cultura visual, entendida como “una estructura fluida centrada en la compensación de la respuesta de los individuos y los grupos, a los medios visuales de comunicación” (Mirzoeff, 2003, p.21), introduce la estetización y la hibridación como características centrales que conectan a productores y consumidores. El desenvolvimiento económico se sostiene en una lógica de competencia entre agentes, que se basa en la instrumentalización de las dimensiones estético-imaginario-emocionales de la creación artística, para aumentar la ganancia de las empresas y facilitar su acceso y posicionamiento en nuevos mercados.

Es lo que llamamos capitalismo artístico o creativo transestético, y que se caracteriza por el peso creciente de los mercados de la sensibilidad y del proceso diseñador, por un trabajo sistemático de estilización de los bienes y lugares comerciales, de integración generalizada del arte, del look y de la sensibilidad afectiva en el universo consumista (Lipovetsky y Serroy, 2015, p.9).

Dentro de la sociedad sin relato, a las artes, como campo que también pertenece al conocimiento (Camnitzer, 2017), se les pide incluso que ocupen el lugar dejado vacante por la política y propongan espacios colectivos de gestión intercultural (García Canclini, 2010). Sin embargo, el renovado sistema económico actual hace proliferar oportunidades para el desarrollo de prácticas de creación y producción artísticas; pero subordinándolas a la lógica comercial del consumo. Las artes ayudan al sujeto a construir una realidad vinculada al consumo y el espectáculo. Los roles dentro del campo artístico se trastocan y el artista, como creador de narrativas simbólicas que ayudan a darle sentido a la vida social, queda postergado.

## LO ESTÉTICO COMO FORMA DE RELACIÓN COTIDIANA CON EL MUNDO QUE DA UN AQUÍ Y UN AHORA DESDE LA EXPERIENCIA SENSIBLE

Si, como dije al inicio, de lo que se trata es de habitar el mundo, ¿cómo se habita una sociedad sin relato? ¿Cómo se habita una sociedad sin una utopía que oriente el proyecto de vida? ¿Cómo se habita una sociedad donde el capitalismo artístico como forma de producción se va consolidando haciendo que el sentido de lo que se vive se construya en la incesante búsqueda del goce, el placer y la diversión?

Un punto de partida podría ser el aporte conceptual de Lacan sobre el discurso capitalista del goce, que propone una nueva forma de pensar al sujeto y a lo cultural, y por lo tanto al artista, desde una perspectiva siempre parcial e inestable, a partir de procesos de identificación múltiples y contingentes (Blanco y Sánchez, 2018). Desde la propuesta de Lacan, el sujeto se configura dinámicamente a partir de los registros de lo Imaginario, lo Simbólico y lo Real, articulándolos en el campo de los discursos sociales de manera indisoluble.

Dentro de ello, lo Real se encuentra permanentemente mediado por los otros dos registros en tanto no puede representarse sin perder su propia esencia. Es decir, está siempre presente pero no puede expresarse a través del lenguaje. De allí que el quiebre constitutivo de lo real no pueda cerrarse nunca. Así, desde la perspectiva del goce y el placer así como de los enfoques de la complejidad y los afectos, la experiencia se configura como acciones estéticas que construyen nuevos modos de sentir e inducen a formas nuevas de subjetividad política (Rancière, 2011). “Lo estético funciona como exploración reflexiva del deseo o la voluntad de la forma desde las prácticas artísticas que aparecen en otros espacios no necesariamente artísticos que circulan en comunicaciones masivas” (García Canclini, 2009, p.s/n). En este sentido, Rancière (2011) habla de la división de lo sensible como el sistema de evidencias que, desde lo percibido por los sentidos, hacen visible la existencia de una comunidad permitiendo la legibilidad de lo visible; y que al hacerlo, muestra también nuestra acción y decir sobre aquello que consideramos común.

Desde esta perspectiva, las prácticas artísticas son “formas de hacer y fabricar” que se vinculan con otras formas de hacer y fabricar en general, desde su distribución dentro de la sociedad como también desde las relaciones que dichas formas de hacer y fabricar mantienen con los modos de ser y las formas de visibilidad que se dan en el mismo espacio-tiempo (Rancière, 2011). Así, las artes visuales funcionan como una matriz discursiva que da cuenta de e influye en las relaciones entre formas diferentes, a veces hasta aparentemente inconexas, de la experiencia sensible con lo común. De ahí su carácter político.

Este no radica tanto en lo que dice la propuesta artística sino más bien en cómo lo dice. Lo político en las artes visuales, entonces, no solo está en los valores que transmiten, que sí afectan; sino, principalmente, en su capacidad de crear un aquí y ahora para el espectador que, desde la experiencia estética que le brinda, confronta su subjetividad con aquello que consideramos común en la sociedad.

Aquí, cuando hablo de estética no me refiero a la estética clásica y su relación con la belleza. “La atención estética representa más bien un modo de confrontar el mundo” (Seel, 2010, p.57). Mi aproximación a la estética es desde la experiencia sensible que brindan las artes visuales porque es desde allí que se relaciona con las formas de habitar el mundo. Es desde allí que la estética deja de tener un valor predominantemente subjetivo para convertirse en un vehículo de lo intersubjetivo.

## LO COMUNICACIONAL COMO LUGAR DE ENUNCIACIÓN COTIDIANA DEL SUJETO

El nuevo orden económico cultural global, configurado por la caída de los metarrelatos y la coexistencia de múltiples microrrelatos que ofrecen diversas perspectivas del mundo, se enmarca dentro de un ecosistema comunicativo. Este es articulado por lo digital configurando dinámicamente lo cotidiano. Desde el enfoque de la ecología de la comunicación, este ecosistema integra todos los procesos comunicativos, sus interrelaciones y los modos de construcción de sentido y la imagen de lo real que, a partir de estas interacciones, construyen los seres humanos al comunicarse, incluyendo los dispositivos que utilizan para ello (Giraldo-Dávila y Maya-Franco, 2015). Así lo comunicacional y, en particular lo digital como “proceso de co-construcción en el que los sujetos inciden en la transformación de las tecnologías y en el que éstas modifican los modos de ser, hacer y pensar de las personas” (Amador, 2013, p.13 en Barrios, 2015, p.86), afectan nuestras formas de conocer construyendo nuevas sensibilidades más vivenciales que involucran el uso de todos nuestros sentidos. Los medios de comunicación electrónicos transforman decisivamente tanto los medios masivos de comunicación como los medios de expresión y comunicación tradicionales al ofrecer nuevos recursos y disciplinas para la construcción de la imagen de uno mismo y del mundo (Appadurai, 2001). Al respecto Zhang & Clark (2019) señalan que lo emocional se ha convertido crecientemente en un elemento de persuasión cada vez mas importante en casi todos los aspectos de nuestra vida. Los individuos de a pie se convierten en prosumidores, no solo de bienes y servicios, sino también

de placer, emoción, información y conocimiento en un esfuerzo por superar la dicotomía entre percepción y cognición que la modernidad impuso. Solo así pueden interpretar lo que viven.

## LO EPISTEMOLÓGICO COMO UN PROCESO DE CONOCIMIENTO A PARTIR DE LA ACCIÓN

Conceptualizar a los procesos creativos en las artes visuales desde el hacer es poner el foco en el proceso de negociación que entabla el artista con materiales, técnicas, ideas, afectos, emociones y otros. Es decir, nos posiciona desde la noción de pensamiento material que no puede ser conocido de antemano sino desde el dinamismo de la práctica artística creativa. Ello implica que nuestra relación con lo técnico pasa por un proceso de entendimiento que no surge de una relación de dominio sino una de co-emergencia (Bolt, 2007). Cada acción es una forma de pensamiento en el acto mismo (Manning & Massumi, 2014).

Este planteamiento epistemológico conversa con el posicionamiento ontológico que asumimos sobre las artes visuales como forma de habitar el mundo. Desde allí, el conocimiento surge de patrones de atención dentro del conjunto de fuerzas que entran en juego en la negociación que posibilita la expresión de un evento. No se trata de una atención hacia, sino con, desde y más allá de lo que nos rodea (Manning & Massumi, 2014), generando así la posibilidad de afectar y dejarse afectar. Ello no significa negar o dejar de lado otras formas de conocer también. De lo que se trata es de incorporar el hacer como forma de conocimiento, ampliamente desarrollada dentro del campo de las artes, los deportes, inclusive el sexo. Solo así los procesos creativos en las artes visuales pueden ser vistos como procesos de creación intelecto-cultural que ofrecen una visión del mundo desde la visualidad del artista que articula su subjetividad con el entorno que lo rodea y los demás seres que habitan en él.

## A MANERA DE CIERRE

Hasta aquí, solo hemos esbozado algunos aspectos, a mi entender, relevantes para caracterizar estas dimensiones contextuales que enmarcan a las artes visuales, tanto como práctica así como sistema institucionalizado dentro del cual se desarrollan, en los contextos de la sociedad sin relato y el capitalismo artístico, dentro del ecosistema comunicacional y el giro etnográfico en las artes imperantes hoy. Analizar cómo estas características configuran el sistema de las artes en Lima, queda pendiente. A propósito de este congreso de educación artística, quiero terminar planteando, más que una conclusión, una pregunta: ¿Qué elementos de estas dimensiones contextuales son relevantes en la formación de artistas profesionales en nuestro país, desde la perspectiva de los procesos creativos en la pintura en Lima hoy?

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Appadurai, A. (2001). *Aquí y ahora*. En: *La modernidad desbordada: dimensiones culturales de la globalización*. Montevideo: Trilce/FCE, pp.17-38.
- Barrios, H. (2015). *Subjetividades en el ágora digital: cuestiones para la educación y la bioética*. *Revista Latinoamericana de Bioética*, vol.15, N°2, edición 29, jul-dic 2015, pp.84-95.
- Bantinaki, K. (2006). *Art beyond Representation: The Performative Power of the Image*. *The British Journal of Aesthetics*, Vol.46, Issue 2, 1 April 2006, pp.213-216.
- Blanco, A. y Sánchez, M. (2018). *El capitalismo tardío como economía política del goce. Aportes de la teoría social lacaniana para su análisis crítico*. *Revista Colombiana de Ciencias Sociales*, 9(1), enero-junio 2018, pp.26- 45.

Bolt, B. (2007). *Material Thinking and the Agency of Matter*. *Studies in Material Thinking*. Vol. 1, No. 1, April 2007, AUT University, pp.1–4.

Borgdorff, H. (2005). *El debate sobre la investigación en las artes. Texto basado en lecturas y presentaciones sobre investigación en las artes realizadas en el otoño 2005 en Ghent, Ámsterdam, Berlín y Gothenburg*.

Camnitzer, L. (2017). *El arte como forma de conocimiento. Conferencia dictada en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga, en enero 20, 2017 dentro del Seminario ¿Educa el arte contemporáneo? organizado por el Museo Picasso Málaga*.

García Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Ciudad de México: Katz  
García Canclini, N. (2009). *Arte y fronteras: de la transgresión a la postautonomía. E-misférica 7.1 Unsettling  
Visuality*. [On line] New York: HIPP.

Giraldo-Dávila, A. y Maya-Franco, C. (2016). *Modelos de ecología de la comunicación: análisis del ecosistema comunicativo*. *Palabra Clave*, 19(3), 746-768.

Ingold, T. (2013). *Making. Anthropology, archaeology, art and architecture*. Londres: Routledge.

Ingold, T. (2000). *The perception of the environment. Essays on livelihood, dwelling and skill*. Londres: Routledge

Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2015). *La estetización del mundo, Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama.

Manning, E. & Massumi, B. (2014). *Thought in the act. Passage in the ecology of experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Mirzoeff, N. (2003). *Introducción: ¿Qué es la cultura visual? En: Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós-Ibérica, pp.17–61.

Rancière, J. (2011). *The Distribution of the Sensible. En: The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*. New York: Continuum International Publishing Group, pp.7-45.

Seel, M. (2010). *Estética del Aparecer*. Buenos Aires/Madrid: Katz.

Shiner, L. (2014). *La invención del arte*. Barcelona: Paidós.

Zhang, L. & Clark, C. (eds.) (2019). *Affect, Emotion, and Rhetorical Persuasion in Mass Communication*. New York: Routledge. Mg. Orietta Marquina Vega Pontificia Universidad Católica del Perú Ponencia Congreso Bellas Artes: "La Educación Artística para el Perú y Latinoamérica" Lima, del 8 al 10 de agosto del 2019