

DISOLUCIONES

Oswainer Cáceres Sierra

1102386147

Facultad de Artes y Humanidades

Programa de Artes Visuales

Universidad de Pamplona

Directora de trabajo de grado

M. Angélica Rojas

Pamplona, Norte de Santander.

2025



DISOLUCIONES

INDICE

Tabla de contenido

AGRADECIMIENTOS.....	5
INCUBACION O ESTADIO DE HUEVO.....	6
Introducción.....	6
Planteamiento del problema	8
OBJETIVO GENERAL.....	11
Objetivos específicos	11
ESTADIO DE LARVA.....	11
Justificación	11
MITOSIS.....	13
La Metodología	13
Dualidades materiales y gestuales	15
Fase de observación y recolección simbólica	16
Fase experimental.....	17
MIASIS.....	17
Estado del arte.....	17
HISTOGENEISIS.....	24
Marco teórico	24
La infancia como espacio de memoria y simbolismo.....	33
La materia como reflejo de las ideas	39
ESTADO DE PUPA.....	46
Referencias artísticas	46
PRACTICA ARTISTICA	59
ESTADIO ADULTO.....	82
Conclusiones.....	82
ANEXOS	86
GUSANO.....	86
TOCAR FONDO.....	87
ATARAXIA.....	88

AGRADECIMIENTOS

En el transcurso de este desarrollo he encontrado a individuos que han abierto posibilidades en los discursos, algunos compañeros en la creación a quienes estimo en sobremanera y por los que esto no habría sido posible. Por acompañar cada uno de los desatinos y manifestar su expresión hasta el punto de permanecer en la memoria, por ser partícipes de la formación de ideas y conceptos que me acompañan hasta la fecha no queda mas que ofrecer esta pagina y algunas de las reflexiones aquí dadas. Quizá también haya tomado sus formas para reformular la propia.

Especial agradecimiento a mi tutora Angélica Rojas quien acompañado a dar a luz este proceso y por cuya guía han sido posibles algunas de las reflexiones que llevaron a este resultado.

INCUBACION O ESTADIO DE HUEVO

Introducción.

He estado siguiendo formas, persiguiendo ideas que se agitan y disuelven. He tenido la voluptuosa necesidad de narrar, pensar y comunicar en imágenes pensamientos que de otra forma no serían expresados. Por ello, decidí involucrarme dentro del mundo de las artes visuales, muy pronto apareció la gráfica como un objeto casi místico, una técnica que se entregaba a quienes poseen comprensión del uso de sus sentidos, de la materia como un ente-cambia formas que vincula, genera y crea conocimiento en el proceso creativo y se diluye en una imagen, como una autofagia. Encontré un ciclo necesariamente repetitivo en la práctica gráfica, cuyo proceso es atravesado por la vida y muerte de la imagen, que siempre trae consigo nuevas formas de las que emerge contenido inesperado. Un proceso que habla de la vida que fluye capturada por los sentidos cuando lo inusitado se presenta de forma vulgar, sucia, como heridas que supuran, la realidad trasfigurada que se exhuma de la carne y le resta caducidad, como una placa que es mordida por el ácido, que hace aparecer la imagen. Similar al gesto gráfico que puede ser suciedad, mancha y desgaste y también potencia creadora en esa pulsión.

Bajo esta oculta premisa he escarbado el contenido de mi narrativa visual, tendiendo al desorden o el control natural como una pauta en el agente interno que mueve mi instinto gráfico. He encontrado en este proceso una pulsión que me acerca a lo bello, quizá de una forma no tan pintoresca como el gusto particular, ya que bajo la perspectiva que intento explorar las ideas se vinculan por el gusto de quien las estudia y manipula; en este caso mi la experiencia única, individual, que moldea estas narrativas en un proceso de inventiva.

Desde mis intereses gráficos encontré relaciones entre el proceso del grabado, el proceso creativo como ciclos de vida, donde nace y muere la imagen. En esta exploración me apropié de la mosca como un elemento simbólico reiterativo en la creación, en su ciclo que deviene en una reproducción indefinida que roza e incuba en la superficie de la muerte. Tratando sus diversas fases pretendo entender una parte del proceso creativo que atañe a la creación visual,

entendido como algo que incuba, muta, se reproduce y tiene un fin. Estas etapas son: incubación, larva, pupa y estadio adulto, conforman la totalidad de la vida de la mosca y me sirven como ejemplos perfectos para definir cada uno de los estadios atravesados.

Desde que recuerdo las moscas desagradan a la gente, transportan infecciones y enfermedades, suelen aparecer cuando la materia muerta empieza a brotar en lo orgánico, remiten a lo sucio y a lo inerte, un inicio de la descomposición. Son servidoras de su propio instinto, de su reproducción voraz y agitada que les impide dar pausa a su ciclo. Estas poseen varias formas y sobreviven de manera poco estética. Desde mi perspectiva y para este proyecto, este insecto ha significado para mí algo diferente, he apreciado su inventiva, el carácter férreo de su voluntad y por qué no decirlo; su belleza. En esta forma de vida he descubierto el vínculo que por años he tratado de establecer con la imagen y con el proceso que escapa a la misma. La dicotomía que existe entre la creación de la imagen, su proceso, su aparición y por qué no decirlo, su muerte.

Existen etapas en el proceso creativo, ciclos, reproducciones y aspectos no gratos que permanecen en el influjo del resultado. También las ideas son infecciones, cargan con enfermedades y se propagan en ideales, encarnan los cuerpos y batallan en los espíritus, mueren y vuelven renovadas. Por ello, el interés que atraviesa este proceso creativo no se limita a la mera producción de imágenes, sino que se extiende hacia la vivencia misma del pensamiento visual: un pensamiento que examina, escarba, prueba, decanta y termina por formular una gráfica propia, fruto de un cultivo interno y de una atención sostenida. Cuando la idea se empoza en el cuerpo —cuando se instala como una presencia insistente— comienza también su descomposición. La fase de incubación se vuelve entonces una experiencia casi patológica: la idea se comporta como un agente interno que altera la estabilidad del creador, un germen que se propaga en un cuerpo “enfermo” de imágenes posibles.

Esta reflexión se conecta la mosca, cuyo ciclo vital y carácter parasitario permiten pensar la creación como un proceso de hospedaje y transformación. Así como la mosca se instala en un cuerpo vecino y se nutre de su descomposición, la idea nueva en el proceso creativo irrumpe, se adhiere y empieza a generar una serie de heridas productivas: fisuras, tensiones

y desgarramientos que escarban la imagen. En ese tránsito, el cuerpo creador y la materia visual se contaminan mutuamente, revelando que toda imagen nace de una intrusión, de una metamorfosis y de una herida que insiste en abrirse para dejar salir su forma.

Este proyecto de investigación busca explorar el acto del individuo en el proceso creativo, fungiendo como recolector y reflejo de los procesos que decida recorrer. Pretende generar un discurso entre técnicas que se ven interrumpidas por una idea fija del proceso; las fases, esa metamorfosis implícita en la gráfica para aludir a estos estados no solo de la búsqueda visual sino del carácter necrófago injerto en la vida misma. Se aborda la materia donde la descomposición hará de fundamento y metafórico con respecto al proceso artístico, dedicando a cada etapa una forma de expresión que sea la ideal, según el despliegue de técnicas en el proceso. En última instancia, se pretende obtener una obra visual que contenga y pueda hacer un diálogo sobre las fases expuestas y analizadas en este escrito y en paralelo con las técnicas y procesos dentro del grabado.

Planteamiento del problema

En estas relaciones que se ejercen hallo una riqueza de orden compositivo y metafórico, que emerge al observar los caracteres cotidianos y universales en los que se mueven los elementos dispuestos en la cotidianidad. Los ciclos de una imagen y la descomposición, la belleza de la caducidad, aún más cuando nos sabemos mortales, y nos preocupa el existir como una duda que va haciendo mella, una hendidura que deja marcas psicológicas.

Whitman ya advertía esta deriva en el poema Los durmientes: “Errante y confuso... perdido en mí mismo... fuera de lugar... contradictorio, me detengo y miro y me inclino y me paro”¹. Esa deriva —ese estar entre capas de realidad— es lo que se experimenta también cuando se produce imagen, ya que en el proceso creativo-gráfico no sólo se representa algo, sino que se exploran simultáneamente múltiples versiones de lo real. A través de la gráfica se necesita la prueba, el boceto, la repetición de la imagen, que nos da varias versiones de esas realidades.

¹ Whitman, W. (1855). Los durmientes. En Hojas de hierba. pag 155.

Camino entonces, entre los “durmientes” de Whitman, entre esas otras realidades latentes y posibles, entendiendo que la imagen que surge es resultado de esa ruta: una deriva perceptiva donde la creatividad se vuelve un método para conocer.

Es común oír que el dibujo y la gráfica son técnicas al servicio del comercio, que se compran y venden, pero quienes están inmersos en el proceso del que provienen las imágenes son quienes habitan estos espacios sensibles, desconocidos en muchos aspectos, pues el imaginario deviene en formas particulares como cada individuo en el contexto social. El aprecio hacia la realidad —de donde proviene todo gesto imaginario— es innegable en quienes piensan por y para la gráfica: la banalidad tiene tonos únicos, imágenes fugaces que pintan paralelismos; la cotidianidad deviene en un canal informativo cuyo flujo es percibido por medio del recuerdo y la ficción. De allí que estos objetos devengan en engaño simbólico, como sugiere Borges cuando afirma que “la realidad no es un conjunto de objetos sino de símbolos”²—poniendo en evidencia que la imagen no es fiel, sino una traducción.

Con esto, no quiere decir que sea menos real una imagen por pertenecer a un lenguaje estrictamente gráfico; de hecho, es la prueba fehaciente de que hubo un estudio, de que se construyeron conexiones, inscripciones, observaciones en residuos de materia, dejando una memoria concreta y verificable en su contenido. Este interés particular por el proceso creativo proviene de una riqueza poética que me ofrece el interactuar con la realidad en estos términos: se experimenta una potencia creadora en la gráfica y desintegradora que revitaliza la conexión con lo circundante, pero que al mismo tiempo exige control y disciplina, estableciendo un vínculo íntimo, individual y práctico. Como plantea Heidegger en su ensayo “Del arte y la poesía”³, en esa apertura, la materia misma se vuelve pensamiento y problema, está dispuesta; es recipiente de aquello verdadero que habita en la obra. Subyace en lo descrito que el interés se presenta en un proceso que muta y posee etapas, fases.

Es precisamente en este tránsito entre fases donde la experiencia personal irrumpe como una fuerza configuradora, pues la memoria —con sus persistencias, retornos y sombras— se

² Borges, J. L. (1944). Ficciones. Editorial Sur.

³ Heidegger, M. (1995). Del arte y la poesía. Fondo de Cultura Económica. (Texto original publicado en 1950).

incrusta en la dinámica material del trabajo. Aludiendo a mi infancia y posterior desarrollo recolecto elementos, símbolos, animales que se han presentado y cuya observación ha sido continua y cíclica en el área gráfica, ideas que se han venido desarrollando a la par que mi carácter psicológico y por las que pretendo entender el desarrollo de las pulsiones y experiencias en el presente.

Surge entonces un interés profundo por la descomposición. Me es imposible pensar el proceso creativo sin pensar en su final. Observar el momento en que las formas empiezan a desaparecer se vuelve un espacio poético y sensible. Cuando algo se desintegra aparece otra manera de verlo, otro acceso al sentido. En la gráfica esto se hace visible: la obra “termina” cuando el proceso ya no necesita más manipulación, cuando se detiene. Es ahí donde se puede evaluar, donde se puede mirar con distancia. Y aunque solemos entender esto como cierre o muerte del proceso, también es un inicio: a partir de ese momento la pieza comienza a construir su propia vida en la mirada del otro, con el espectador siendo el que hace comenzar el ciclo de nuevo.

Es una forma de revindicar el pensamiento y proceso mortuario que nuestra cultura tiende a ver con ojos escépticos y llenos de dolor. Pero en la creación visual se puede observar cómo esa misma desaparición abre espacio para otras formas de sentido. La obra nace en ese movimiento doble: mientras algo se acaba, algo comienza. Y ese tránsito sigue siendo el motor del proceso creativo, y el punto clave para este trabajo.

Parto de estas inquietudes para plantear la siguiente pregunta problema:

¿De qué manera la metáfora de la descomposición y el ciclo de vida de una mosca permite reflexionar, desde el proceso artístico, sobre la muerte, la transformación y la persistencia de la imagen en el proceso creativo?

OBJETIVO GENERAL

Explorar la relación entre el proceso creativo en la gráfica y la metáfora del ciclo vital de la mosca, entendiendo ambos como procesos de transformación, descomposición y renovación que permiten reflexionar sobre la materia, el tiempo y la memoria en la práctica artística.

Objetivos específicos

Analizar las etapas del proceso creativo gráfico (boceto, prueba, error, repetición, desgaste, finalización) y su correspondencia simbólica con las fases del ciclo vital de la mosca (incubación, larva, pupa y su fase adulta).

Experimentar con técnicas gráficas que permitan materializar visualmente los procesos de transformación y deterioro de la imagen.

Producir una serie de obras gráficas que den cuenta del proceso de investigación-creación, evidenciando cómo la metáfora biológica se convierte en método y pensamiento visual.

ESTADIO DE LARVA

Justificación

Desde las primeras experiencias visuales que puedo recordar, he sentido fascinación por los procesos de transformación que se manifiestan en la naturaleza, especialmente en los ciclos de los insectos. De estas observaciones infantiles emergió una sensibilidad hacia la mutación, la descomposición y la persistencia de la vida en sus formas más pequeñas y efímeras. Este interés ha evolucionado en una búsqueda estética que permea la realidad que habito y que ahora encuentro en la práctica gráfica un medio para explorar con rigor y sensibilidad.

En el ámbito artístico, la gráfica ha sido tradicionalmente asociada al resultado técnico o a la reproducción mecánica, poco se profundiza en el proceso mismo, en el trayecto que la imagen recorre hasta devenir en forma. Este proyecto pretende reivindicar esa dimensión vital del proceso, donde la creación no es un punto de llegada, sino un ciclo de gestación, madurez y disolución. La materia y la imagen se convierten en organismos vivos que crecen, se agotan y renacen en nuevas expresiones.

La elección de la **mosca** como símbolo central no será casual: este ser, comúnmente despreciado por su asociación con la suciedad o la muerte, encarna la resistencia, adaptación y perpetuidad. Su ciclo vital —de larva a pupa, de descomposición a vuelo— refleja las dinámicas internas del proceso creativo. En su aparente fealdad se revela una forma de belleza que desafía las nociones tradicionales de lo estético. Como dice Burke “es imposible mirar algo que puede ser peligroso, como insignificante o despreciable”⁴, una afirmación que evidencia la potencia del asombro ante aquello que se tiende a rechazar.

En este sentido, el proyecto propone una reflexión estética sobre la belleza en lo abyecto y sobre la capacidad del arte para revelar sentido en lo que se considera degradado o insignificante. La mosca, como figura simbólica, encarna el principio de transformación que sustenta todo proceso creativo: surge de la muerte, se alimenta del residuo y convierte la descomposición en posibilidad. En ella se resume el crear mismo, donde la materia —al deteriorarse— engendra nuevas formas de conocimiento y vida.

Así, esta investigación se justifica en la necesidad de comprender el proceso creativo como un ciclo continuo y eterno, donde la creación y la descomposición son fases complementarias de una misma dinámica existencial. A través de la experimentación gráfica, se busca materializar esta relación simbólica, generando una poética visual que reconozca el poder transformador de la materia y del tiempo en la imagen. Esto lo relaciono con lo que dice Bauman:

⁴ Burke, E. (1997). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*

“La esencia del arte estaría en la idea no en su realización, una realización que podrá ser plural y variada pero siempre inconcluyente y mortal. La inevitabilidad de la muerte queda asociada con la realización material, tangible, sensual de la idea, pero no con la idea misma.”⁵

Esta afirmación introduce una reflexión vital sobre la naturaleza efímera del hacer artístico. La materia, al concretar la idea, la aproxima inevitablemente a su fin. La obra, al ser realizada, inicia su proceso de desgaste y muerte, mientras que la idea —como principio inmaterial— permanece suspendida en un estado de potencialidad eterna. De esta manera, la investigación asume la creación no como un resultado cerrado, sino como una práctica abierta y mortal, donde cada intento de materialización conlleva su propia desintegración.

En este marco, el acto de crear se concibe como un gesto de vida que se aproxima a la muerte, a la vez resistencia frente a la desaparición, al olvido. La imagen deviene un espacio donde el tiempo se manifiesta, donde lo visible es también lo que se disuelve. Así, cada obra surge como residuo y renacimiento, como cuerpo que respira la caducidad del mundo y al mismo tiempo encarna la permanencia del pensamiento.

De este modo, este proyecto se propone como una meditación visual sobre la fragilidad de la forma y del proceso creativo, entendiendo que toda obra es, al mismo tiempo, nacimiento y ruina, presencia y desaparición.

MITOSIS

La Metodología

El proceso metodológico que sostiene esta investigación no se establece desde un marco rígido, sino desde una disposición sensible frente al surgimiento de las ideas. Más que una secuencia lineal, propone un tránsito entre el pensamiento, la intuición y la experiencia material. La creación aquí se entiende como un proceso de incubación: un tiempo suspendido donde las imágenes, aún sin forma definida, comienzan a tomar cuerpo en la memoria y en el gesto. El presente proyecto se inscribe dentro del enfoque cualitativo, entendido como un

⁵ Bauman, Z. (2005). Identidad. Losada.

espacio de pensamiento en el que la práctica artística se convierte en un modo de conocimiento. No se trata de obtener resultados medibles, sino de comprender los procesos internos del acto creador, los tiempos de incubación de la idea y su despliegue material en la obra.

Según Flick, la comprensión del significado requiere que el investigador se involucre en el proceso⁶; en este caso, me implico corporal y afectivamente, dejando que la práctica revele modos de conocimiento no discursivos. La metodología parte de la **práctica artística como investigación**, entendida como un espacio de pensamiento expandido. La creación se plantea como una espiral de ensayo y error, donde cada gesto o intento fallido se convierte en un dato sensible del proceso. Ingold afirma que pensar es un acto de correspondencia con los materiales del mundo; así, la acción sobre la materia no es solo productiva, sino cognitiva⁷. Cada trazo, mancha o fragmento matérico se transforma en una conversación entre la intuición y el entorno.

El proceso se comprende como un tiempo de incubación de las ideas, donde lo invisible va madurando antes de hacerse forma. Bachelard que ofrece especial atención y sensibilidad señala “la imagen poética se forma en el corazón antes de ser proyectada por la conciencia”⁸, lo que sugiere que la creación surge desde una zona de interioridad donde pensamiento y emoción se confunden. En este tránsito, el proceso no busca la perfección, sino la comprensión del modo en que algo nace, se transforma y disuelve.

Los dibujos, escritos y fragmentos matéricos se constituyen como huellas de ese devenir: no son meros documentos, sino experiencias condensadas que reflejan el diálogo entre la mente y la materia. Schön (1983) describe este modo de operar como “pensar en la acción”, un proceso en el que el creador “conversa con la situación que responde de maneras

⁶ Flick, U. (2004). Introducción a la investigación cualitativa. Morata.

⁷ Ingold, T. (2013). Making: Anthropology, archaeology, art and architecture. Routledge.

⁸ Bachelard, G. (1958). La poétique de l'espace [La poética del espacio] (p. xvi). Presses Universitaires de France.

inesperadas”⁹ (p. 68). En esa conversación, el gesto no solo transforma la obra, sino que lo transforma a él mismo.

El cuerpo y la percepción son centrales en esta metodología. Merleau-Ponty dice, propone y sustenta que el cuerpo es nuestro medio general para tener un mundo¹⁰ y bajo esta perspectiva, el hacer artístico se convierte en una práctica encarnada: cada roce del grafito, cada vibración de la línea o cada mancha que se seca, constituyen modos de pensar con el cuerpo. La percepción no es una herramienta auxiliar, sino el fundamento de la experiencia. La fragilidad y la descomposición comprenden aquí procesos activos de conocimiento. Lo que se rompe, lo que se borra, lo que desaparece, contiene en sí potencia reveladora. La degradación, el trazo interrumpido o la mancha expandida son metáforas del pensamiento que se reconfigura. La obra —como el propio proceso vital— se construye desde su deterioro, visibilizando la tensión entre permanencia y pérdida.

Esta metodología, por tanto, no busca resultados conclusivos, sino aperturas sensibles que revelen las transformaciones internas del proceso. Cada experiencia —dibujo, registro, texto o fragmento— actúa como un eco que reconfigura la comprensión de la práctica. En lugar de definir un camino único, el proceso se despliega como momentos en los que la materia y la conciencia se afectan mutuamente.

Dualidades materiales y gestuales

Es claro que en el tema surge y se aborda la dualidad: composición y descomposición, vida y muerte, dinamismo y forma representada, metal y tinta, lo frágil y lo áspero. Estas oposiciones no se plantean como polos cerrados, sino como fuerzas en diálogo continuo dentro del proceso creativo. En cada imagen, la materia actúa como mediadora entre contrarios: la tinta se desborda sobre el metal, el trazo se desvanece y en ese roce surge una imagen intermedia que pertenece tanto al gesto como a su disolución.

⁹ Schön, D. A. (1983). The reflective practitioner: How professionals think in action (p. 68).

¹⁰ Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception* (p. 203). Gallimard.

Este modo de abordar la gestualidad proviene de una conexión con la imagen que pretende ir más allá del cotidiano sin desprenderse de él. No se busca representar lo que ya existe, sino habitar el devenir de lo que está por formarse. Como afirma Didi-Huberman “toda imagen nace en tensión entre lo que muestra y lo que arde”¹¹ (p. 42); esa tensión, presente en cada superficie trabajada, revela una forma de pensamiento que se mueve entre lo visible y lo latente, entre lo que se hace y lo que se deshace.

Me interesa particularmente el modo en que las posibilidades gráficas pueden expandirse más allá del objeto final, encontrando en los procesos técnicos —la presión del grabado, la corrosión del metal, la absorción de la tinta y la exploración con materias como la parafina o el Videomapping— un lenguaje propio. El gesto técnico deja de ser medio y se vuelve fin, en la medida en que su transformación material se hace un pensamiento visual. Barthes en su texto *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Compone un capítulo para la dualidad en el que usa las relaciones de monjas y militares para ofrecer este ejemplo de resistencia y desgaste y en el medio una guerra que documenta a través del lente, nos recuerda que el proceso, como el cuerpo, se escribe en su desgaste¹²; así, el proceso gráfico no busca clausura, sino apertura hacia lo inacabado. La técnica se convierte, entonces, en una forma de pensamiento que emula la vida: una práctica que organiza y desintegra a la par, que construye a partir de la pérdida y vive por medio de desgaste. No se trata de concluir una representación, sino de permitir que el proceso mismo revele la condición efímera de toda forma. En esa oscilación, la obra no se fija en resultados, sino en un movimiento: lo que se conserva solo en la huella de su desaparición. Esta metodología se centra en dos fases intransigentes:

Fase de observación y recolección simbólica

Esta etapa inicial consiste en identificar, reunir y examinar referentes visuales y conceptuales vinculados con la descomposición, el tiempo, la metamorfosis y la persistencia de la imagen. Se integran artistas, filósofos y poetas cuya obra dialoga con la muerte de la forma, la transformación de la materia o la fragilidad del cuerpo. Paralelamente, se realiza una

¹¹ Didi-Huberman, G. (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Les Éditions de Minuit.

¹² Barthes, R. (1980). *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.

observación sistemática del ciclo vital de la mosca, analizando sus etapas como metáforas del proceso gráfico en la misma gráfica. Para sostener el registro, se elaboran bocetos, esquemas, escritos, anotaciones técnicas y reflexiones personales. La bitácora actúa a la vez como archivo y laboratorio conceptual, donde se sedimentan intuiciones, hipótesis y correspondencias.

Fase experimental

En esta etapa se desarrollan exploraciones con técnicas de grabado tradicionales — aguafuerte, aguainta, xilografía— y se incorporan procedimientos que enfatizan la alteración, el desgaste y la corrosión de las matrices. La experimentación con la imagen, el raspado, la presión extrema o deterioro intencional permite que la materia participe en la construcción del sentido. Este hacer técnico se convierte en un dispositivo que dramatiza el ciclo vital de la mosca: así como el cuerpo del insecto atraviesa estados de ruptura y recomposición, la matriz se transforma a través de repeticiones, variaciones y destrucciones parciales. La imagen no se concibe como un producto estable, sino como una entidad en tránsito que se deshace y se reconfigura en cada impresión. En cada pixel y en cada performance.

MIASIS

Estado del arte

En mi proceso creativo, me interesa la forma en que las imágenes se componen y disuelven, cómo los materiales revelan su vulnerabilidad y cómo el gesto deja una huella que nunca se conserva del todo. El proceso, más que un medio para representar, se convierte en un modo de pensar: un espacio de incubación donde la idea no llega a completarse, sino que se

transforma, se descompone y vuelve a emerger. es una infestación del pensamiento que se alimenta del otro para fundarse a sí mismo. En este sentido, el estado del arte que aquí construyo busca situar mi proyecto dentro de un campo de tensiones contemporáneas que dialogan con la fragilidad material, la memoria del proceso y la condición efímera de la imagen.

Esta investigación se nutre de los estudios que, desde la teoría y la práctica, han explorado el lugar del proceso creativo como experiencia sensible. En este recorrido y asemejando el proceso de Miasis¹³, he encontrado estudios recientes que toman la materia como pensamiento, la descomposición como forma de conocimiento, y la imagen como un acontecimiento entre la vida y muerte (ausencia).

El pensamiento desde la materia: la fragilidad como conocimiento

En los últimos años, estudios han abordado la noción de materia como agente de pensamiento en el arte contemporáneo. La filósofa e investigadora Estelle Barrett, habla sobre el campo interactivo del ejercicio continuo que se da en los procesos creativos:

La intensidad del enfoque requerido para esta actuación me llevó a un espacio y experiencia de silencio donde la práctica material se convirtió en el medio para unificar mente, cuerpo y espíritu¹⁴ (p.86)

Desde su texto, la autora propone que la creación artística no es una traducción de una idea previa, sino un diálogo continuo entre la mente, el cuerpo y la materia. Este planteamiento me resulta pertinente, pues mi proceso no busca imponer una forma sobre la materia, sino dejar que sea esta quien oriente el devenir en la imagen. En este sentido, la fragilidad de los

¹³

¹⁴ Barrett, E. (2019). What does it mean to practice creatively?. In E. Barrett & B. Bolt (Eds.), Practice as research: Approaches to creative arts inquiry (pp. 63–88). I.B. Tauris.

materiales —la tinta que se diluye, el metal que se oxida, el cambio de estado en la parafina— se convierte en un modo de pensar la impermanencia y el tránsito.

Explorar las materialidades orgánicas y perecederas introduce una temporalidad viva en la obra. observaciones sobre la descomposición como gesto poético van con la búsqueda: en el acto de registrar, grabar o trazar, existe algo que muere y algo que comienza. en este devenir dual se integra el pensamiento plástico.

Asimismo, no solo el área gráfica es objeto de estudio, también lo es el resultado y sobre todo el proceso que aun concluida la imagen puede continuar expandiéndose. Haciendo uso de los nuevos medios como el videoarte o videomapping. Hito Steyerl, en *The Wretched of the Screen* (2020) actualiza la reflexión sobre la condición digital de la imagen y su degradación, la idea de la “imagen pobre” —aquella que se desintegra a medida que viaja— ofreciendo un paralelo con la fragilidad del proceso creativo. A través de ello, sugieren la descomposición no como pérdida, sino como transformación.

La constante imposibilidad de reconstrucción de lo efímero: Memoria, archivo y gesto. La relación entre memoria conservación y destrucción ha sido discutida en el campo de las artes visuales. En el contexto latinoamericano, Valeria González examina en “Arte y archivo en América Latina”¹⁵ cómo los artistas de la región han empleado la precariedad del archivo como un medio para resistir el olvido. Su visión resulta esencial para mi proyecto, pues considero que en cada trazo y en cada gesto se archiva no solo una forma, sino una experiencia: la memoria de un movimiento, de una resistencia o de un desgaste.

Las pruebas de estado y los errores propios del proceso gráfico dejan de ser documentos técnicos y se convierten en un archivo vivo. Son fragmentos que registran las mutaciones de la imagen, huellas materiales de su tránsito entre aparición y desaparición. el archivo gráfico no es una acumulación de versiones imperfectas, sino un sistema de significados que registra la persistencia de la imagen frente a su tendencia constante a morir.

¹⁵ González, V. (2018). *Arte y archivo en América Latina: políticas del documento y políticas de la imagen*. Siglo XXI Editores.

Este archivo de restos —hecho de errores, desbordes, corrosiones y pruebas fallidas— constituye una estrategia de supervivencia visual. La imagen no se fija en un resultado final, sino que habita en esta secuencia de transformaciones que, lejos de borrar su identidad, la hacen más compleja. Cada gesto técnico inscrito en la matriz funciona como una escritura del tiempo: una forma de recordar que la imagen vive en los intervalos, en la transición entre su presencia y su pérdida, y que su vitalidad depende precisamente de ese constante oscilar entre conservación y destrucción.

En esta práctica, el dibujo y la gráfica actúan como huellas materiales de un pensamiento que no puede fijarse., Amelia Jones que trabaja con interfaces visuales y entiende el proceso como un constructo asegura que toda obra es un acontecimiento performativo¹⁶, un gesto en devenir. un análisis de la identificación entre cuerpo, acción y rastro. Este escrito dialoga directamente con los procesos que pretendo llevar a cabo, donde lo que se conserva no es la imagen definitiva, sino el residuo de una acción. Lo sutil de una experiencia que cruza la individualidad para ofrecernos la posibilidad de la expresión como un reflejo interno de una experiencia pasajera y perenne.

De manera afín, la investigadora mexicana Cecilia Barreto, en su disertación “El archivo vivo: procesos gráficos y memoria en la práctica contemporánea latinoamericana”, plantea que los procesos gráficos pueden funcionar como una forma de resistencia contra la lógica del consumo y la obsolescencia. Ella entiende el archivo como un organismo que se renueva y muta, no como un depósito estático. Esta idea refuerza mi propio interés por comprender la práctica como una forma de pensamiento vivo, donde la materia conserva la memoria de su transformación y genera nuevos sentidos sobre la percepción. entendiendo esta actividad como un proceso de desarrollo de un ciclo que es infinitamente complejo en su sucesión evolutiva, entre la vida y la muerte.

La reflexión sobre la imagen como territorio entre la vida y la muerte ha sido constante en la teoría contemporánea. Desde una lectura estética, Zygmunt Bauman en *Arte, muerte y*

¹⁶ Jones, A. (2021). *Seeing Differently: A History and Theory of Identification and the Visual Arts*. Manchester University Press.

posmodernidad¹⁷ analiza cómo lo tangible se vuelve efímero en la modernidad líquida, actualizando el pensamiento sobre la imposibilidad de la permanencia. Para Bauman, la realización material de una idea implica su mortalidad; solo la idea permanece inasible, viva en su inacabamiento. Esto resuena con la forma en que se experimenta el proceso creativo: cada obra es un intento por fijar lo efímero, una lucha entre el deseo de permanencia y la certeza del deterioro en la que constantemente me encuentro y vuelvo a disolverme para reiniciar nuevamente este ciclo.

Jean-Luc Nancy se plantea que la imagen no representa la vida, sino que la encarna en su propio desvanecimiento. Esta perspectiva permite pensar en los desarrollos como manifestaciones del paso del tiempo, de la vulnerabilidad de la materia y de la transformación inevitable del gesto. En su tesis *El cuerpo que deja huella: procesos de desaparición en la imagen contemporánea*, desarrollada en Colombia, Rosario García plantea que la destrucción parcial de una imagen puede ser comprendida como una forma de conocimiento, que el acto de borrar o desvanecer produce sentido. Ambas perspectivas coinciden en que la desaparición no es un final, sino una forma de persistencia en el tiempo, un residuo que continúa actuando¹⁸. Este enfoque sobre la disolución como acto creador tiene que ver con mi exploración de la mosca como símbolo de lo abyecto: aquello que surge de la muerte y se compone en la cotidianidad de lo banal, la desintegración como atractivo y lugar de propagación. Un carácter simbólico en el proceso de dar forma a lo nuevo, aunque el contenido sea siempre el mismo.

En mi práctica, los procesos gráficos no se reducen a la impresión o el registro, sino que constituyen un campo expandido donde las técnicas tradicionales dialogan con medios experimentales. Investigaciones recientes respaldan esta apertura. La artista e investigadora chilena Ingrid Wildi Merino reflexiona sobre el papel de la materia en la producción de sentido y memoria en la práctica artística contemporánea¹⁹. Para ella, los materiales no son

¹⁷ Bauman, Z. (2007). *Arte, ¿líquido?* Editorial Sequitur.

¹⁸ Nancy, J.-L. (2005). *The Ground of the Image* (J. Fort, Trad.). Fordham University Press.

García, R. (2022). *El cuerpo que deja huella: procesos de desaparición en la imagen contemporánea* (Tesis de Maestría). Universidad Nacional de Colombia.

¹⁹ Wildi Merino, I. (2020). *Materia y memoria en la práctica artística contemporánea*. Ediciones Metales Pesados.

simples medios, sino actores que participan activamente en la construcción de la imagen y cuya variabilidad posee matices poéticos que son objetos de estudio en el hacer creativo.

Por otro lado, en su artículo *La gráfica expandida: de la huella al acontecimiento*, publicado en la *Revista Arte y Estética Contemporánea*, Laura González propone que la gráfica contemporánea se define por su capacidad de desbordar el soporte, transformándose en un proceso más que en un resultado²⁰. Este planteamiento refuerza la percepción del dibujo y el grabado como experiencias que se mueven entre la acción, la memoria y la transformación material.

Estas ideas se enlazan con la propuesta de Elisa Palomino, quien en su investigación *El gesto y la materia: temporalidades del trazo* analiza cómo el trazo actúa como registro del tiempo, un modo de inscribir la presencia en lo efímero²¹. Esto ayuda a comprender la práctica, el lugar donde la descomposición revela la vida de la imagen en su vulnerabilidad.

A nivel artístico, encuentro resonancias con creadores que abordan el tránsito entre composición y descomposición, vida y muerte, presencia y desaparición.

La obra del artista colombiano Oscar Muñoz, especialmente en sus series ²²*Aliento*, continúa siendo un referente actual por la manera en que utiliza materiales efímeros como el vapor o el agua para cuestionar la permanencia de la imagen. demuestra que la esta no solo representa la memoria, sino que la encarna en su inestabilidad. Y es allí en la disgregación donde surge la belleza poética de la materia, por un leve momento, nos invita a reflexiones no solo sobre la imagen en cuestión sino en la predisposición que tenemos a los elementos que trascurren en nuestro entorno. Nuestra visión casi desdeñada se invierte de una manera inusitada para generar asombro en lo que antes nos era indiferente, banal...

²⁰ González, L. (2019). *La gráfica expandida: de la huella al acontecimiento*. *Revista Arte y Estética Contemporánea*, 12(3), 45–58.

²¹ Palomino, E. (2021). *El gesto y la materia: temporalidades del trazo*. Universidad de Barcelona (Tesis doctoral).

²² *Narcisos; Aliento; Re/trato; Sedimentaciones [Obras de arte]*. Colombia: Museo La Tertulia / Galería Casas Riegner. Recuperado de <https://www.oscarmunoz.com.co>

En esta línea, Adriana Bustos trabaja con procesos de archivo y fragmentación, explorando la relación entre historia, cuerpo y desaparición. plantea cómo las imágenes pueden reconstruirse a partir de los restos, una idea cercana a mi interés por el residuo como elemento poético y cognitivo. también aludiendo a la historia que se oculta en la historia de una imagen, un cuerpo que va haciéndose de una forma que resulta inválida en el plano de lo real y concluyente en la ficción, surge la dicotomía, las dualidades que se oponen para generar nuevos sentidos y brindar interpretaciones que se retroalimentan en su oposición.

HISTOGENEISIS

Marco teórico

El proceso creativo es un territorio donde encontrarme, funge como un espacio donde estudiar y abrir interrogantes en la cotidianidad. Ha sido agradable por que la subjetividad se elabora no como confesión, sino como operación, como forma, como método. Esta decisión no es solamente estilística: es metodológica, ya que me permite situar la experiencia personal no como un relato biográfico sentimental, sino como un dispositivo de pensamiento encarnado en la práctica.

La inventiva se configura como un territorio donde la imagen no es un resultado ni un objeto, sino un sistema vivo de aparición y desplazamiento. Cada gesto de producción abre una grieta: no se trata de construir un sentido ya previsto, sino de convivir con lo que emerge mientras se ejecuta la práctica. La experiencia no es acumulación de anécdotas, sino el punto donde la materia media al pensar y es aquí donde la idea se afina: no se buscan experiencias para llevarlas al lenguaje, sino que, lo decisivo es lo que se hace con ellas dentro del acto mismo de elaboración. Como dice Borges “Modelar la materia incoherente y vertiginosa de que se componen los sueños”²³. La imagen, entonces, no es un registro de lo visto, sino una máquina de producción de visibilidad que solo existe cuando algo se descompone.

Ese movimiento permite entender la práctica no como la aplicación de una teoría previa, sino como un modo específico de pensamiento. Lacan (2009), propone que uno como individuo se reconoce por medio del espejo, comprobando su existencia en la confirmación de su reflejo, en ese acto, la creación confronta la fragilidad del aparecer²⁴. La imagen se vuelve un espacio donde conviven el azar y la necesidad: se abre, se resiste, se deforma, se rehace. En esa tensión la materialidad no es soporte sino operador: tinta, metal, impresión, dibujo, parafina, video, gráfica expandida o cualquier técnica puesta en marcha, son dispositivos que obligan a pensar mientras se producen. El proceso se vuelve el lugar donde la imagen se

²³ Borges, J. L. (1944). Las ruinas circulares. En Ficciones (págs. [número de página donde se encuentra el cuento]). Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

²⁴ Lacan, J. (2009). El estadio del espejo como formador de la función del yo (pp. 99-105). En Escritos 1 (T. Segovia, Trad.). Siglo XXI.

descubre a sí misma, donde lo que se creía controlado deja de ser estable, y donde lo que parecía seguro surge como provisional.

En esta investigación, la teoría no es fundamento que antecede la práctica, sino el lente que se activa en la práctica misma. La mirada lacaniana sobre la imagen aporta aquí un eje no para explicar la obra, sino para entender que la imagen estructura modos de reconocimiento y deseo²⁵. La teoría no es el origen, es una lectura que permite escuchar mejor lo que la imagen está diciendo cuando aparece. De esta manera, el proceso creativo no es un derivado de una idea estable, es el territorio donde se produce. La imagen es una interrogación en un acto: no una ilustración.

Por esto, el interés no está en finalizar y cerrar un objeto, sino en mantenerlo en estado de apertura. Allí se justifica la necesidad de este estudio: comprender cómo, en el hacer se revela un régimen de conocimiento que no es discursivo ni conceptual, sino material, procesual y sensible. Comprender cómo las formas no representan una verdad preexistente, sino que la construyen. Comprender cómo la práctica no responde a un saber previo, sino que inventa el saber que necesita. Este es el marco que sostiene y orienta la investigación. acá se entiende que la desintegración no es un accidente que sobreviene a la imagen, sino el modo mismo en que se constituye como acontecimiento. no es un objeto que se fija: es tránsito, un proceso de aparición y desaparición. Es material que se vuelve forma mientras se está perdiendo. Por ello, esta investigación propone pensar la gráfica no desde su estabilidad —su permanencia, su archivo, su fijación— sino desde la dimensión que la vuelve una forma naciente que, en el mismo acto de aparecer, se sabe en la impermanencia.

En ese sentido, el punto de partida se sostiene en la noción de que la desintegración no es destrucción, sino apertura. Bauman lo articula en el campo del arte, cuando cita a Otto Rank: “el impulso creativo del artista nace de su afán por inmortalizarse a sí mismo”²⁶. El devenir de este estudio se sitúa en pensar que lo que llamamos “inmortalidad” aquí no es una eternidad sólida, sino la inscripción de una huella que se sabe transitoria. El acto creativo

²⁵ (Lacan, 2005, p. 96

²⁶ (Bauman, 2007, p. 15)

aparece entonces como la manera de tocar esa condición de finitud, de permanecer como una condición humana.

Por eso, acá se entiende que la forma, cuando aparece, siempre está ligada a la experiencia de pérdida. No hay imagen sin desaparición. Se lo expresa con una contundencia que aquí opera como clave teórica: “una y otra vez la muerte queda reducida a su verdadera dimensión: es el fin de la vida, pero no el límite de lo humano” ²⁷ he intuido que la imagen existe precisamente en ese borde que no es muerte como término absoluto, sino muerte como campo de construcción de sentido.

Así, lo que se nombra como desintegración no es la negación de la forma: es su condición nutritiva. La degradación es la matriz que permite el nacimiento de lo que aparece como figura, permitiendo las posibilidades. En otras palabras: la imagen se funda sobre la posibilidad de su propia pérdida. Bauman escribe: “tras cada una de las formas que hace aparecer, veamos el ilimitado caos del ser” (Bauman, 2007, p. 55), esta exploración propone leer que el caos no es lo contrario de la forma, sino su condición. La forma es apenas un instante provisional de fijación en un campo más vasto. La desintegración no niega la forma; la demuestra contingente. Lo que llamamos forma es un borde momentáneo dentro de una masa inestable.

Desde esta perspectiva, esta investigación se sitúa en una ontología de la imagen como fenómeno inestable: un fenómeno que no puede definirse desde la permanencia, sino desde su carácter procesual. De ese modo, es un acontecimiento y no un objeto. Su potencia radica en la manera en que se despliega en el tiempo como un aparecer-desaparecer. Es su fin volver a la raíz, el reposo y que su reposo constituya su destino²⁸. Esta indagación entiende esa “raíz” no como una esencia estable, sino como un retorno a lo no formado, a aquello que todavía no se consolida como figura. Esa raíz informe opera como matriz de creación. La obra se produce en ese retorno constante: no como consolidación, sino como apertura al caos. Y

²⁷ ²⁷ (Bauman, 2007, p. 14)

²⁸ (Lao Tsé, *Tao Te Ching*)

esta búsqueda entiende esa condición ontológica como punto necesario para comprender el sentido mismo del acto creativo contemporáneo.

La exploración propone que el acto creativo no consiste en “estabilizar” la forma, sino en sostener un hacer donde la forma pueda perderse, filtrarse, deformarse, alterarse, desbordarse. Crear es abrir un espacio donde la imagen pueda deshacerse un poco para poder volverse otra cosa. En Paradoja de la praxis I (Ciudad de México, 1997)²⁹ Francis Alÿs desplaza la idea moderna del artista que construye “objeto” y sitúa el sentido en el proceso que se gasta; no produce un objeto estable: produce un hielo que se derrite mientras se hace. Se entiende que la desintegración allí no es falla: es método. El modo en que el pensamiento se materializa.

Cuando Alÿs vuelve en Paradoja de la praxis 5 (Ciudad Juárez, 2013), la operación no cambia: sigue siendo el hacer que se pierde, pero que produce pensamiento. La búsqueda entiende que en esos gestos el arte contemporáneo desplaza el valor de la forma al valor del proceso. La desintegración es claramente operador productivo. Este pensamiento se correlaciona con Didi-Huberman: la imagen no es lo que se captura, es lo que se fuga. El pasaje que sigue sirve como núcleo conceptual que refuerza que la imagen no puede sostenerse sin ese gasto:

“Se pone uno entonces en movimiento: otra vez la emoción. Se corre todo el día, sin redcilla, tras la imagen (...) Muy pronto arde en llamas, de golpe. Una emoción muy profunda. Sobre la mesa queda un minúsculo copo de ceniza” (Didi-Huberman, 2008).

Esa imagen que se quema no es metáfora moral: es descripción del modo en que lo visual funciona como fenómeno. Las imágenes que importan son las que se destruyen mientras suceden. Una de las bases aquí es proponer entender la figura que en Huberman funciona como “mariposa” hacia la mosca: la imagen insistente, vulgar, que posa y se va. En Arde la imagen, Didi-Huberman formula esta tesis en clave:

²⁹ Figura 9 pag 62

“Representémonos entonces a la imagen con los rasgos de una mariposa (...) Hay quien cree que lo que no dura es menos verdadero que lo que dura, o es duro.”³⁰ (Didi-Huberman, 2012, p. 12)

La verdad de la imagen no radica en cuánto dura, sino en su capacidad de aparecer-desaparecer, no necesita durar para ser verdadera; necesita arder para existir. Tiene un impulso vital finito que se corroe, sedimenta su estructura para reinterpretarse. Bajo esa noción la posibilidad de tomar el símbolo de la descomposición por excelencia: la mosca, este ser breve, obtuso e insignificante sin embargo imperecedero que encuentra su ciclo vital en este transito donde la materia se descompone y hiede haciendo de esto su habitad.

La gráfica no es solamente técnica ni disciplina, sino un régimen material donde la vida y la muerte se encarnan de manera física, táctil, química. Aquí los soportes no son neutrales: el metal se corroe, el papel absorbe y se quiebra, la tinta se oxida, el agua evapora, la luz destruye. Es un ecosistema donde cada operación produce un nacimiento y una desaparición simultáneos.

Se entiende que lo gráfico hace visible que no hay resultado sin pérdida, que no existe inscripción sin borramiento potencial. William Kentridge lo formula de manera radical en su obra y visión, proponiendo que “entender las formas de construir el mundo” implica permitirle a la obra ser construida de adentro hacia afuera, dejando que los temas emerjan del proceso y no se impongan. agrega que “las preguntas sobre la memoria y el no poder mantenerla, vienen del mismo trabajo; los temas surgen de la obra, en lugar de imponerse sobre esta”³¹ (Kentridge, 2014), esto señala el núcleo de la propuesta: la memoria de la imagen no se conserva, se fabrica en su desintegración.

La gráfica es, en este proceso, un espacio donde la memoria aparece y se pierde, donde la idea se afirma y se destruye. La plancha corroída por ácido es una forma de muerte material; la estampación que emerge de esa plancha es una nueva vida. La tinta, que se hunde en el

³⁰ Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen* (p. 12). Ediciones VE.

³¹ Kentridge, Six Drawing Lessons, 2014, págs. 73, 76.

papel y se seca, es un proceso de muerte de la humedad y de nacimiento de la huella. Nos situamos en ese intervalo: entre la descomposición de un material y el nacimiento físico de otro estado de forma.

Takeshi Murata, en *Monster Movie* (2005)³², realiza esa operación desde la imagen digital: descompone, fragmenta, y en la descomposición hace nacer el glitch. La imagen se pudre digitalmente, y en ese proceso —no después— aparece un nuevo modo de ver. el glitch no es error técnico: es la verdad de la imagen haciéndose visible como proceso. Es la mosca, no la mariposa: el residuo como fenómeno.

Esta lógica se encarna cuando se trabaja desde el fragmento, el residuo, lo que parece insignificante, lo que importa no es el objeto estabilizado, sino la operación de pensar lo ordinario como campo de aparición. Como Francys Alÿs, se desplaza de la obra hacia el proceso, hacia el acto de ver que se desarma mientras se hace. La materia deja de ser soporte para volverse argumento. En ese marco, se propone que el deseo mismo está estructurado como inestabilidad. Bauman lo formula así:

“nuestro deseo no desea satisfacción, desea seguir deseando. La mayor amenaza contra el deseo es una satisfacción completa” (Bauman, 2007)³³.

Deseo y forma están hechos de la misma lógica: lo que se estabiliza muere, lo que permanece abierto sigue vivo, La gráfica, entonces, es un régimen material que sostiene esa apertura: porque trabaja con sustancias que cambian en el tiempo, porque requiere humedad, calor, abrasión, corrosión, fricción, presión, evaporación. Cada estampación es un acto de muerte y nacimiento simultáneo seguido de un anhelo o deseo de permanencia. La búsqueda estética que aquí se plantea entiende que la gráfica es un sistema de producción de imágenes donde la muerte no es el final, solo el motor, el residuo es el inicio de sentido. Dentro de que sea una técnica de reproducción nace, verdaderamente algo interesante en el hecho de que en

³² Murata, T. (2005). *Monster Movie* [Videoarte]. <https://www.takeshimurata.com>

³³ Bauman, Z. (2007). *Vida de consumo*. Fondo de Cultura Económica.

cada copia hay una desintegración de la imagen; y en esa desintegración existe la posibilidad de permanencia.

Los relatos personales y las experiencias vividas funcionan como nodos simbólicos que permiten explorar la memoria visual y la construcción de sentido encarnando el deseo en la práctica. Las imágenes que emergen de la cotidianidad no son meras reproducciones de la realidad, sino vehículos de una experiencia que captura simultáneamente lo efímero y lo perdurable, lo banal y lo profundo. La memoria gráfica se constituye así en un espacio donde el tiempo, la materia y la emoción confluyen, donde cada gesto creativo lleva consigo huella y temporalidad, destrucción, renacimiento y en ese ciclo también aparece el carácter existencialista, aquello que se repite incesantemente hasta perder su sentido y resignificarse. Esto me remite a un fragmento del *Ser y la nada* de Sartre:

“El hombre es el ser por el cual la nada viene al mundo. Esto quiere decir que la conciencia, en tanto que se escapa hacia lo que no es ella, introduce una fisura en el ser y lo revela.”
(Sartre, 1943, p. 47)

Desde esa condición subjetiva —que abre, ilumina y expone lo real— la imagen también emerge como un modo de persistir en lo sensible y de inscribir una huella en el devenir del tiempo. Como sujeto que participa en este proceso, me veo atravesado por las dinámicas que el ejercicio creativo despliega: postulación de sentido, exposición de la propia libertad y resonancias existenciales que nacen precisamente de esa fisura que la conciencia abre en el acto de crear³⁴. La conciencia, al situarse como apertura y desbordamiento del ser, funda un espacio donde el gesto creador se vuelve acto revelador; en él, la imagen aparece como proyección de libertad, expresión de ausencia y afirmación de la temporalidad que nos constituye. Veo como la resistencia frente al tiempo se articula con la idea que la duración no es una simple sucesión lineal, sino multiplicidades coexistentes que se resisten a ser totalizadas. Llamamos imagen a un conjunto de relaciones, difusas o precisas, que constituyen lo que aparece. De ahí que, en su insistencia, en su retorno, parezcan cuerpos vivos que sobreviven más allá del instante donde fueron producidas. Dice Deleuze (1983)

³⁴ Sartre, J.-P. (1943). *El ser y la nada*. (Título original: *L'être et le néant*).

que existen fuerzas que nos incitan a expresarnos a relacionar conceptos y cambiar la mirada sobre las cosas, la imagen esta perpetuamente en movimiento estableciendo correspondencias.

“La imagen no es una representación, sino un conjunto de relaciones entre elementos, un nudo de acciones y afecciones que define lo que aparece.” (Deleuze, 1983, p. 67)³⁵

Estas relaciones y afectos, esta perpetuidad se hace evidente en relatos personales que han sido la semilla de este proceso, la causa por la que existe tal fijación por la gráfica. Estos relatos *Gusano*, *Tocar fondo* y *Ataraxia*³⁶, empiezan estas relaciones imaginarias, gráficas y simbólicas que ejemplifican cómo la experiencia cotidiana, incluso la más aparentemente banal o perturbadora, alimenta la poética del proceso creativo. En *Gusano*, el encuentro con un individuo alterado por las drogas deviene en una meditación sobre la dualidad del ser humano: el yo consciente y luminoso que crea y transforma, frente al yo animal, voraz y destructivo. Es ahí donde emerge lo abyecto como detonador conceptual. Kristeva lo define con una precisión radical:

“Lo abyecto no es mi correlato que, al ofrecerme un apoyo sobre alguien o sobre algo distinto, me permitiría ser, más o menos diferenciada y autónoma. Del objeto, lo abyecto no tiene mas que una cualidad, la de oponerse al yo. Pero si el objeto, al oponerse, me equilibra en la trama frágil de un deseo experimentado que, de hecho, me homologa indefinidamente, infinitamente a él, por el contrario, lo abyecto, objeto caído, es radicalmente un excluido, y me atrae hacia allí donde el sentido se desploma.” (Kristeva, 1988, p.3)³⁷

Esa caída del sentido es la fisura desde donde aparece la imagen. Un residuo, un resto, un remanente de materia sensorial que se vuelve símbolo. En *Tocar fondo*, la contemplación silenciosa de un cuerpo en la calle abandona el plano documental para volverse

³⁵ Deleuze, G. (1983). *La imagen-movimiento*. [Edición en español], p. 67.

³⁶ Anexos, pag84.

³⁷ Kristeva, J. (1988). *Poderes de la perversión: Ensayo sobre la abyección* (Trad. L. Arán). México: Siglo XXI.

acontecimiento perceptivo. La cámara no captura solamente una forma, sino un estado de percepción; un estado de hundimiento y de umbral. La fotografía deviene trazo y el trazo deviene pensamiento.

En ese tránsito se reafirma lo que Berger señala: “la manera en que vemos está condicionada por lo que sabemos y lo que creemos” (Berger, 1972, p. 8) ³⁸. La mirada está siempre atravesada por la historia y por la memoria. La imagen se vuelve lugar donde se condensan afectos e intensidades que exceden al objeto fotografiado. En el relato de Ataraxia la mosca aparece, se convierte en signo de persistencia. La mosca vuelve porque no ha terminado su ciclo. Es insecto de la carne, de lo perecedero, del residuo. La mosca siempre regresa a lo que aún desprende olor, humedad, materia, esto le hace símbolo perfecto del tiempo que resiste y que insiste. Su retorno obsesivo recuerda que cada imagen está hecha de capas pertenecientes a un proceso que posee fases, etapas y metamorfosis.

Roland Barthes diría que la imagen es una muerte diferida: un instante que permanece como un espectro insistente. La mosca vigila esa muerte; impide que se cierre. Así, opera como metáfora del proceso creativo. La mosca —igual que la imagen— es insistencia, es retorno, es repetición que perfora el tiempo lineal. es el indicador de que algo está vivo todavía, porque aún se está descomponiendo, porque aún transforma, porque aún altera. La mosca es el tiempo vibrando en el borde de la materia.

La práctica gráfica es, un laboratorio donde el cuerpo, la percepción y el resto (el residuo, lo abyecto, lo banal) configuran una poética del tiempo vivo. Cada trazo es un acto de resistencia. Cada mancha es una membrana temporal. Cada capa que se agrega preserva algo de ese instante donde el sentido parecía derrumbarse. La mosca, como símbolo, proyecta esa experiencia: Deleuze observa que en la pintura de Bacon los insectos —especialmente las moscas— funcionan como “lo viviente más allá de la forma”, seres que anuncian la duración, la descomposición y la persistencia de la carne en el tiempo³⁹. es la condición temporal de la

³⁸ Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. London, UK: British Broadcasting Corporation / Penguin Books.

³⁹ Deleuze, G. (1981). *Francis Bacon: The logic of sensation*. Continuum.

imagen misma —porque fue respiración, porque fue encuentro, porque fue cuerpo— entonces la mosca es conciencia temporal. resistencia. La mosca mantiene abierta la imagen alude en su metamorfosis. La mosca impide que la imagen muera. La mosca es tiempo, marca, registro y necesidad.

La infancia como espacio de memoria y simbolismo

La infancia se constituye como el primer terreno donde la imagen deja de ser un simple reflejo para convertirse en potencia simbólica. Allí no hay aún fractura entre percepción y sentido: el mundo se experimenta como una trama donde los objetos, los olores, los ruidos, las texturas y los cuerpos comparten una misma densidad simbólica. Benjamin intuía que la infancia no puede reducirse a una fase biográfica lineal, sino que es un territorio autónomo de imágenes resistentes: núcleos de sentido que continúan desplegándose en la vida adulta, operando como una fase de larva de donde proveerse de reservas simbólicas:

“En los recuerdos de la infancia no todo se deja comprender; son imágenes que conservan su poder precisamente por lo que callan, por lo que aún resiste a la interpretación.”
(Benjamin, 1933, p. 52)⁴⁰

Desde esta perspectiva, la infancia no es pasado: es estructura viviente que insiste, retorna y configura la manera misma en que hoy reproduzco mis imágenes. Los símbolos que se activan en este proyecto —la mosca, la larva, la mancha, la materia que se corrompe y a la vez se vuelve semilla— tienen su origen en experiencias primeras: experiencias del mundo antes de la teoría, antes del lenguaje conceptual, cuando los fenómenos se presentaban como presencias densas, inquietantes y a veces incluso grotescas... pero plenas de vida. Primero vino la experimentación, el juego, la curiosidad que alimenta la imagen y la investigación. Bachelard lo formula con precisión:

⁴⁰ Benjamin, W. (2006). *Infancia en Berlín hacia 1900* (Trad. A. López). Madrid, España: Alianza. (Obra original publicada en 1933).

“La infancia es el lugar de la ensoñación primordial, donde los objetos del mundo adquieren una densidad poética que jamás se pierde del todo.”(Bachelard, 1958, p. 27)⁴¹

El insecto que hoy se articula como símbolo de resistencia ante el tiempo no nace de una conceptualización filosófica: nace en aquella primera fascinación ante lo pequeño que persiste, que insiste, que devora y se rehace. La larva que hoy se entiende como operador de descomposición / regeneración ya aparecía en esas primeras experiencias de contacto con la materia orgánica. La mancha —sea sangre, mugre, tinta o residuo indefinido— era antes que nada interpretación: acontecimiento visual puro.

Creciendo también la necesidad de registro en este proyecto, puede leerse como esa continuidad infantil: asegurar lo que se escapa. Registrar, dibujar, grabar es una operación ontológica: retener lo que de otro modo se extinguiría sin dejar rastro. Cornell, citado por Krauss, formula este impulso como arquitectura “Quise construir un pequeño mundo, una caja donde los recuerdos de mi infancia pudieran permanecer suspendidos en el aire como burbujas.”⁴² Mi proyecto construye esa caja, pero no como objeto físico, sino como dispositivo simbólico. La infancia aquí funciona como depósito y motor: allí están los arquetipos, las primeras imágenes que todavía hoy organizan la forma en que percibo el mundo. De aquí la conexión con Sartre. La existencia no está dada: se elige. “El hombre no es otra cosa que lo que él mismo hace de sí”⁴³. Elegir esta poética de la materia orgánica, corruptible, transformable, es afirmar una forma de ser en el mundo: ser aquel que mira la descomposición no como muerte pura, sino como movimiento, tránsito, persistencia.

Elegir estos símbolos es elegir una práctica: la del devenir. La de lo que cambia, lo que resiste en su propia transformación. No es entonces recuerdo sentimental; es la fuente existencial desde la cual la obra se afirma: un modo de ser que comienza cuando el niño mira por primera vez y que se radicaliza hoy en una práctica que vuelve a esos símbolos, no para explicarlos, sino para dejarlos actuar otra vez —como origen vivo.

⁴¹ Bachelard, G. (1965). *La poética del espacio* (Trad. E. de Champourcin). México: FCE. (Obra original publicada en 1957).

⁴² Krauss, R. (1999). *The Optical Unconscious*. MIT Press.

⁴³ Sartre, J.-P. (1946). *El existencialismo es un humanismo* (trad. según edición consultada).

La infancia implica una inmersión directa en el mundo: no existe aún la distancia crítica que el adulto construye para protegerse. En la niñez, la imagen no es representación, es un acontecimiento perceptivo total. Merleau-Ponty lo describe:

“El niño no se limita a mirar el mundo; lo habita, lo toca con la mirada. La percepción es su primer modo de ser en el mundo.” (Merleau-Ponty, 1945, p. 67)

Esa mirada que toca —que se adhiere a lo sensible sin mediaciones— es el origen mismo de una vocación plástica. Porque en ese contacto primigenio se forman los núcleos simbólicos que después reaparecen en la vida adulta como motivos obsesivos, como imágenes recurrentes, como nociones poéticas que exigen ser elaboradas.

“El pensamiento infantil es esencialmente simbólico; la experiencia se traduce en imágenes que el niño manipula antes de comprender racionalmente.” (Piaget, 1951, p. 102)⁴⁴

El símbolo, entonces, antecede al concepto. La forma antecede a la teoría. La imagen antecede a la explicación. Volver a esas imágenes germinales implica volver a las fuentes donde la creación no estaba todavía organizada por un programa intelectual. Allí el símbolo actúa más como fuerza que como signo.

Es en este punto donde la presencia de insectos —moscas, colmenas, larvas, cuerpos menores— toma espesor conceptual. No se trata de un fetiche entomológico sino de la metáfora encarnada de un proceso: un organismo que emerge, insiste, prolifera, se posa sobre los residuos, transforma lo que ha muerto en sustrato vivo. La mosca funciona como índice de ese tránsito constante entre descomposición y reconfiguración. Es un operador de tiempo y materia. Y ese ciclo —nacimiento de lo ínfimo, proliferación, muerte y retorno— coincide con la lógica del proceso creativo como organismo.

⁴⁴ Piaget, J. (1951). *Play, dreams and imitation in childhood*. Routledge & Kegan Paul.

La araña de Louise Bourgeois es el correlato más cercano y más profundo de esta relación simbólica. Bourgeois no usa la araña como emblema zoológico: usa la araña como figura de la madre, de la tejedora, de la paciente productora de redes y constelaciones sensibles. “Maman” es la condensación del trauma y del cuidado⁴⁵—dos vectores que en la infancia son indisociables. Ella afirmó explícitamente:

“Todo lo que hago está inspirado por mi infancia. Es ahí donde se encuentra la fuente de mi miedo, mi ternura y mi necesidad de crear.”
(Bourgeois, citada en Morris, 1998, p. 47)

La araña es una figura de cuidado y amenaza al mismo tiempo. Hiladora y depredadora. Protectora y mortal. Esa dualidad es estructural en la poética de Bourgeois. Y esa misma dualidad se encuentra en la mosca. La araña teje: la mosca se posa, interrumpe, resiste, retorna, insiste. Las dos operan sobre una temporalidad no lineal: el tejido y la infección, el hilo y la insistencia, el orden y el ruido. Ambas son operadores de tensión entre lo doméstico y lo abyecto.

La abyección —concepto central de Kristeva— no sólo nombra lo que se expulsa: nombra aquello que amenaza la autonomía del yo desde el borde. La mosca es precisamente ese borde: un cuerpo mínimo que insiste desde los residuos. Una presencia mínima que indica aquello que el sujeto quisiera ignorar: el hecho de que la materia se transforma incluso cuando el yo calla.

Por eso este símbolo funciona como metáfora del proceso creativo: la obra ocurre ahí donde uno se expone de nuevo a ese contacto infantil con el mundo —un contacto sin mediación, sin protección y sin distancia. Crear es permitir que la imagen (esa que nació) vuelva a proliferar. Crear es permitir que lo que fue pequeño, repulsivo, ínfimo o banal —lo que era ruido, margen o residuo— se convierta en estructura de sentido.

En este marco, la infancia no es un capítulo biográfico sino un dispositivo conceptual. Es el archivo vivo donde la percepción fue pura por primera vez. La mosca —como la araña de

⁴⁵ Bourgeois, L. (1999). *Maman* [Escultura]. (Instalaciones en diversas ubicaciones, incluyendo Tate Modern, Londres; Museo Guggenheim Bilbao).

Bourgeois— permite recordar que la imagen no es estable: es organismo en transformación. El proceso creativo es, entonces, un proceso de permitir que lo abyecto retorne: que aquello que fue expulsado vuelva como potencia, que aquello que parecía mínimo se vuelva núcleo expandido. La obra, no representa: restituye. Permite que ese “habitar” original del mundo vuelva a activarse. Y ahí —en ese retorno— la infancia y el insecto se vuelven una misma cosa: metáforas operativas de un tiempo que no cesa y que, al resistir, produce forma.

La memoria constituye el primer territorio de la imagen. Allí nace, allí muere y allí resurge bajo otras formas. No es archivo pasivo, sino matriz activa que modela tanto la producción visual como el carácter del creador. Carl Gustav Jung señala:

“el símbolo es el mejor modo de expresar lo desconocido; no lo traduce, lo encarna. En cada símbolo vive una energía que moldea la psique y orienta la experiencia individual” (p. 164)⁴⁶.

El símbolo no representa algo: es algo. En él vive una energía psíquica pre-cognitiva que precede a la razón y que orienta la experiencia individual antes de que esta se vuelva lenguaje. El artista, ante esto, no fabrica imágenes: canaliza supervivencias produce: la imagen es un campo donde el tiempo actúa —un dispositivo en el que lo que fue modificado no registra; recuerda. Georges Didi-Huberman sostiene que las imágenes no solo representan, sino que recuerdan —son restos que vibran con la emoción que las produjo. Esa vibración contiene el rastro afectivo del origen y, por ello, la imagen forja carácter: porque es el medio a través del cual la memoria organiza la sensibilidad.

“La imagen no se limita a mostrar; la imagen arde. Arde porque nace del contacto con lo real y conserva en su superficie la huella de esa fricción. Lo que vemos es siempre el resto incandescente de un tiempo que aún no termina de pasar.” (Arde la imagen, 2012, p. 14)⁴⁷

⁴⁶ Jung, C. G. (1959). *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Paidós.

⁴⁷ Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. Shangrila.

Los ejemplos históricos extremos permiten hacer visible esta huella y fricción en la memoria. Las pinturas budistas Kusōzu —las nueve etapas de la descomposición de un cadáver— constituyen un caso paradigmático: el cuerpo que se disuelve no es objeto macabro sino escritura del tiempo. El cadáver es scriptum y su disolución se convierte en gesto. Allí la descomposición no es ruina, sino metodología visual para entender la temporalidad en su estado químico y simbólico. Lo Kusōzu toman lo que la cultura normalmente expulsa (el deterioro de la carne) y lo convierten en meditación visual sobre la impermanencia, y esa operación es clave para este proyecto: en el plano gráfico, lo que se deshace no es destrucción sino condición de posibilidad de una nueva forma. La descomposición es creación. En las nueve etapas, la figura humana pierde contorno, pierde identidad, pierde consistencia, pero al mismo tiempo, gana otra naturaleza visual: se vuelve símbolo, enseñanza y densidad filosófica. Las Kusōzu son, entonces, exacta encarnación de esta idea: la imagen es el lugar donde la muerte se convierte en conocimiento donde se diluye y desaparece un cuerpo como objeto de memoria.

Esto puede conectarse con una comprensión contemporánea de la imagen como proceso fluctuante. Alejandro Ospina (2021), en su tesis *Fluctuar: enigma y memoria*, describe esa condición elusiva de toda imagen mental en su origen:

“Cuando una idea surge en el pensamiento se podría decir que inicialmente aparece como borrosa. Similar a las imágenes de la memoria. Una imagen de naturaleza barrida.”
(Ospina, 2021, p. 37)⁴⁸

Esta borrosidad primera es exactamente como el proceso opera: antes de que haya claridad, hay vibración. Antes de forma, hay rumor. Antes de símbolo, hay tensión. Roland Barthes lo expone como herida temporal: toda imagen conserva el deseo de lo que ya ha sido. La imagen en su densidad visual o material siempre es residuo de algo que ya no está⁴⁹. La creación visual no sólo es un testimonio del tiempo, sino una forma de resistir su pérdida. Frances Yates sostiene que el arte de la memoria es una práctica activa de construcción simbólica

⁴⁸ Ospina, A. (2021). *Fluctuar: enigma y memoria* (Tesis de maestría). Universidad Nacional de Colombia.

⁴⁹ Barthes, R. (1980). *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*.

donde “los símbolos actúan como guardianes del pensamiento”⁵⁰. Es decir: la memoria no es recuerdo sino herramienta para sostener ideas a través de imágenes interiorizadas. El artista, extrapola esta memoria, la ficciona y hace de sus ideas herramientas, se convierte en arquitecto de imágenes interiores, la práctica gráfica es el proceso por el cual esa arquitectura interior se externaliza.

De esta manera, la memoria no solo produce imagen: produce identidad, es argamasa que une fragmentos biográficos y los condensa en forma visible. Y por eso, las imágenes que surgen en este proyecto no funcionan como ilustraciones conceptuales, sino como emergencias simbólicas. La infancia es el lugar donde se formaron, pero la gráfica es el lugar donde se transformaron. La memoria activa lo simbólico en la materia. El símbolo reestructura lo vivido y la imagen final —aún cuando se imprima sobre una plancha, sobre un papel, sobre un fotograma— sigue siendo proceso y simultaneidad temporal.

Aquí el Kusōzu vuelve a operar como modelo: su fuerza simbólica no reside en lo que representa sino en lo que activa. El cuerpo que se deshace no se lee como cadáver sino como transición. Y esa es exactamente la unidad profunda de memoria e imagen: lo que se transforma revela. Lo que muere instruye. Lo que se descompone produce símbolo.

La memoria no es archivo: es química del tiempo sobre el cuerpo de la imagen. Y el artista —al trabajar con ella— construye carácter no a través de lo que recuerda, sino a través de lo que transforma.

La materia como reflejo de las ideas

La materia, no es una superficie muda que sirve a conceptos previamente elaborados; es el lugar donde la idea se produce, evoluciona y se deforma. No se trata de representar algo que ya está claro en la mente, sino de permitir que el pensamiento se encarne y se vuelva imagen a través de la fricción con el soporte. “El material pictórico no es la representación de una idea, sino el territorio donde la idea toma cuerpo, donde el pensamiento se hace carne y

⁵⁰ Yates, F. (1966). *The art of memory*. Routledge & Kegan Paul.

vibración.”⁵¹ sintetiza la naturaleza material del pensamiento visual: lo conceptual no antecede a la materia, sino que se vuelve posible gracias a ella.

Deleuze afirma que la pintura es ya pensamiento en acción y que en el material mismo habita la potencia de la sensación, lo que señala es que el pensamiento no puede existir sin un plano material donde su fuerza se despliegue. La idea no preexiste como entidad separada del pigmento, la textura o la superficie, la idea es un modo de la materia; una actualización sensible que se da solo en el encuentro con el soporte.

La materia funciona como espejo de las ideas —pero no como un espejo neutro— sino como un espejo activo que expresa resistencia, accidente, variación. esta devuelve simplemente lo que se piensa, sino que lo transforma. El reflejo que produce no es idéntico a la idea inicial; es un reflejo que desplaza, que altera, que abre caminos no previstos. Allí radica la verdadera dinámica creativa: no ilustra la idea, sino que la provoca, la desestabiliza, la obliga a hacerse forma.

Dentro de ese conjunto de materiales que generan pensamiento y síntomas de exploración, la parafina cobra un lugar singular. Su ambigüedad —sólida y líquida, frágil y resistente, translúcida, casi piel— la convierte en materia que encarna la idea del tránsito. La parafina es un elemento que ha sido calor y ahora es cuerpo; es un espejo lento donde la imagen se congela, pero también un territorio donde lo que se congela puede volver a derretirse. permite fijar y borrar, preservar y perder. Es el material que asemeja, imita la idea de permanencia inestable. Su condición térmica la hace testigo directo del instante: si hay calor, se ablanda; si hay frío, se endurece. Allí la idea se ve obligada a negociarse: la parafina no obedece, sino que condiciona.

Este proceso está atravesado por lo corporal. La memoria no solo se aloja en imágenes mentales sino en los gestos del cuerpo, en la mano, en la piel, en los modos de tocar y manipular los materiales. Es lo que se reconoce como memoria táctil. Como plantea Lorena Ortiz, la memoria táctil puede entenderse como los recuerdos que se guardan en las manos,

⁵¹ Deleuze, G. (1981). *Francis Bacon: Lógica de la sensación*. Éditions de la Différence.

en la punta de los dedos, y también en el imaginario que crece con el sujeto y lo acompaña toda la vida⁵². Esta memoria no se activa desde la conciencia reflexiva; se despliega en la acción. La tinta, el papel, el ácido, la placa, y ahora la parafina se convierte así en el espacio donde los símbolos pueden surgir y transformarse. La materia no copia el pensamiento: lo expone a lo imprevisible. La materia es espejo porque devuelve lo que pensamos, pero también devuelve lo que no sabíamos que estaba allí. Es en ese retorno deformado donde la imagen aparece como pensamiento vivo. Allí donde la idea quiere imponerse, la materia responde con su propia lógica, y esa respuesta es el verdadero acontecimiento creativo. En esa fricción se forja la imagen. Y en esa fricción, la idea se descubre a sí misma.

El proceso creativo puede comprenderse como una metamorfosis en la que la materia de la imagen —antes de ser forma— pasa por estados equivalentes a los ciclos biológicos de la mosca: incubación, digestión, licuefacción y emergencia. No interesa aquí tanto la entomología como la lógica profunda que el ciclo revela: en el arte, para que algo exista, algo antes debe disolverse. La mosca, en esta lectura, no es un insecto repulsivo sino el diagrama vital del proceso creativo. Su ciclo no representa la estabilidad de la identidad sino la condición del devenir puro de la forma.

La fase del huevo —aparentemente inmóvil— encarna el estado germinal de la idea. No hay imagen todavía, pero sí pulsación de imagen. Es un estado donde la potencia se condensa. Deleuze y Guattari hablarían de un estado molecular, pre-organización de la forma:

“El arte no busca formas estables sino devenires; las estructuras se disuelven en líneas de fuga donde lo fijo se transforma en flujo.” (Deleuze & Guattari, 1988, p. 166).⁵³

En ese estadio, la idea es temperatura más que figura, presión más que contorno. La incubación es el estadio silencioso del pensamiento antes de ser pensamiento, este estadio es táctil e íntimo: la mente empieza a modelar sin todavía mostrar.

⁵² Ortiz, L. Artefacto para encontrarse (2023) Universidad de los Andes.

⁵³ Deleuze, G., & Guattari, F. (1988). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (J. V. H., Trad.). Pre-Textos. (Obra original publicada en 1980)

El estadio larval corresponde al momento en que la idea se nutre del mundo: consume referencias, experiencias, fragmentos de memoria, gestos olvidados. Así como la larva devora la materia para convertirse en otra cosa, la imagen devora la realidad para transformarla en símbolo. En este punto, la forma es voraz: crece desde la absorción y desde la digestión. Didi-Huberman advertiría que cada etapa no es constitución sino residuo; que la imagen se sostiene precisamente en lo que se pierde:

“Las formas son solo intervalos en la corriente del tiempo; lo que sobrevive en la imagen es precisamente su resto, su ruina, su disolución.” (Didi-Huberman, 2012, p. 87)⁵⁴

La materia en esta etapa es residual y nutritiva, no acabada. No representa el mundo: lo metaboliza. La pupa es la etapa del vacío y de la licuefacción total. Allí se destruye la larva para crear un cuerpo distinto. El artista reconoce esta etapa: es el punto en el que lo que parecía obra se colapsa, se vuelve inútil, se derrite. Allí se obliga a renunciar a la forma previa. hay caos fértil. Allí el proceso creativo toca su dolor y su abismo. Bacon lo percibe y expresa:

“La pintura debería provocar que la forma se disuelva ante el ojo, que la carne y el color se fundan en la sensación pura. No pinto cuerpos, pinto el acto de su desaparición.”⁵⁵

En ese punto, el proceso creativo no busca estabilidad formal sino la destrucción misma del estatuto de forma. El estado adulto finalmente es el instante en el que la imagen se desprende del proceso y se vuelve objeto que existe —pero solo existe mientras dura. La mosca adulta tiene una vida que se mide en horas o días. La imagen, igual: cualquier forma final es un brevísimo momento entre dos desapariciones. La obra es la caída suspendida un instante. La imagen adulta es apenas un instante de vuelo antes de transformarse de nuevo en residuo, archivo, polvo.

⁵⁴ Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. Shangrila.

⁵⁵ Sylvester, D. (1987). *The brutality of fact: Interviews with Francis Bacon*. Thames & Hudson.

Así, el ciclo vital de la mosca funciona como el mapa ontológico del acto artístico: no hay creación sin destrucción anterior. Cada estadio biológico encarna un estadio del pensamiento creador. La mosca —como símbolo de residuo, como símbolo de putrefacción y de pulsión de vida— se convierte así en cifra del devenir de la imagen. No como figura anecdótica, sino como estructura misma de la creación. No es un mecanismo de representación: es un organismo que nace, se alimenta, se derrite y emerge. Cada obra está siempre en medio de un proceso que la excede. aquí es metáfora y método: ser que se transforma para existir un momento. Y en ese instante breve encarna la verdad del arte: ser la forma transitoria de una fuerza que nunca deja de cambiar.

El proceso creativo, una metamorfosis, una transformación constante que disuelve las formas para permitir la emergencia de lo nuevo. Si se observa —desde el huevo hasta la larva, la pupa y finalmente el insecto adulto—, se revela un paralelo simbólico con la dinámica de la creación artística. En ambos casos hay un tránsito entre la gestación y la desaparición, entre la forma que nace y la que se corrompe. Esto deja de ser un símbolo meramente biológico o repulsivo y se convierte en un espejo del devenir creativo: este ciclo encarna la fragilidad de la materia, la impermanencia de las formas y la persistencia del impulso vital que resiste incluso en la descomposición.

En la fase de incubación, el huevo se mantiene en reposo, aparentemente inmóvil, pero dentro de él ya se gesta la potencia de la vida. Esta etapa puede compararse con el momento en que la idea artística empieza a formarse en la mente: todavía no se ha manifestado, pero su energía interior comienza a pulsar. Deleuze y Guattari explican este estado de latencia como un devenir, una zona intermedia donde el pensamiento no se estructura todavía en conceptos ni en formas, sino que permanece como una vibración del deseo, una fuerza que busca cauce.⁵⁶

La incubación es, entonces, una forma de “línea de fuga”, un momento en que el pensamiento abandona lo conocido y se adentra en el territorio de la intuición. En este punto, la idea no

⁵⁶ Deleuze, G., & Guattari, F. (1988). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (J. V. H., Trad.). Pre-Textos. (Obra original publicada en 1980)

existe aún como imagen ni como palabra, pero el artista percibe su presencia difusa, similar al temblor vital que antecede a la eclosión. Se trata de un proceso de percepción profunda, un estado pre-visual en el que la mente y la materia comienzan a dialogar silenciosamente.

Con la fase larval, la idea comienza a alimentarse de su entorno. La larva es una criatura de consumo y expansión, que se nutre de lo que la rodea para transformarlo en energía propia. En el proceso creativo, este estadio corresponde a la fase de exploración y asimilación: uno se deja afectar por los materiales, las imágenes, las lecturas, los recuerdos. Georges Didi-Huberman entiende esta relación como una tensión entre lo visible y lo latente, donde la imagen se forma a partir de los restos del tiempo y de la experiencia.

“Toda imagen es supervivencia: no continúa idéntica a sí misma, sino transformada, degradada, reaparecida en otra forma.” (Didi-Huberman, 2009, p. 29.)⁵⁷

Así como la larva transforma la materia en sí misma, el artista digiere la realidad para convertirla en lenguaje visual. La creación, lejos de ser un acto espontáneo, es un proceso de metabolización: los residuos de la experiencia —fragmentos, emociones, sensaciones— se acumulan en la memoria del cuerpo y obra. Cada trazo, cada textura o color, deviene en testimonio de una transformación interior. En este punto, la disolución de las formas no es un final, sino una condición necesaria para que algo nuevo surja de la materia.

La etapa de pupa o crisálida representa el momento de contención y reorganización. La larva se encierra en sí misma, y dentro del capullo comienza una desintegración: sus tejidos se licúan, su forma se destruye para dar paso a otra. Esta fase puede leerse como el instante en que uno se enfrenta al vacío de la creación, cuando la forma previa —lo que parecía definido— debe deshacerse para que el pensamiento avance. En términos creativos, este es el momento fértil, donde la obra se descompone y el sujeto creador se ve obligado a replantear su propio proceso. Se convierte en espejo del artista, reflejando tanto su vulnerabilidad como su deseo de permanencia. Según Sylvester quien aborda interrogantes del proceso artístico

⁵⁷ Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada.

expresa que “Para que una forma exista, antes debe destruirse otra.”⁵⁸ Hay que validar esta experiencia de disolución en términos de sensación pura, donde la forma no se representa, sino que se consume en su propia aparición.

Finalmente, la fase adulta de la mosca encarna la liberación del impulso vital. Después del encierro y la descomposición, emerge una nueva forma: frágil, efímera, pero dotada de movimiento. En este proceso, este momento equivale a la materialización de la obra, cuando la idea se encarna y se ofrece al mundo. “Lo que llamamos forma no es más que la sobrevivencia de un combate interno: algo que persiste en levantarse cuando ya no debería. Por eso toda aparición es también una pequeña resurrección.”⁵⁹ El vuelo de la mosca es, entonces, la metáfora perfecta del acto creativo: un movimiento que surge del despojo, de la desintegración, y que solo puede existir mientras dura su transformación.

El proceso creativo, igual que la metamorfosis de la mosca, no persigue la estabilidad sino la constante apertura. Cada etapa —incubación, larva, pupa y vuelo— contiene en sí misma la muerte de una forma y el nacimiento de otra. Deleuze y Guattari lo llamarían devenir; Didi-Huberman, supervivencia; Bacon, sensación pura. En ese tránsito disolutivo, el arte se revela como un espejo de la vida: un espacio donde toda forma es apenas un instante suspendido antes de volver al flujo del tiempo.

⁵⁸ Sylvester, D. (1987). *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon*. Thames & Hudson.

⁵⁹ Didi-Huberman, G. (2002). *L'Image survivante*. Éditions de Minuit.

ESTADO DE PUPA

Referencias artísticas

Movido por esta curiosidad hacia la transmutación y metamorfosis de la imagen han aparecido artistas cuya obra me ha marcado por sus cualidades; obras que no proponen respuestas, al contrario, abren preguntas sobre la manera en que la imagen encuentra su propio modo de reproducirse. Estos artistas no son para mí simples referentes externos, son basas o puentes que me han permitido comprender la imagen como proceso, tránsito y fuga. Cada uno, desde su propia materia y método, acompaña la incertidumbre del proceso creativo, como si fueran guías en un territorio que no tiene mapas. Daré un orden y una lectura de cada uno: como nodos conceptuales que sostienen la pregunta central de este proyecto: ¿cómo se desarrolla una imagen que no quiere fijarse, sino transformarse?

Óscar Muñoz (Popayán, Colombia, 1951) es un artista cuya obra ha transformado la comprensión que tenía del dibujo y de la imagen, generando movimiento, creando un territorio de tránsito, de desvanecimiento y memoria. Su práctica se centra en la observación e interacción de la materia que conversa e invita a interactuar, haciendo uso del cambio y la alteración como momentos poéticos donde la imagen se manifiesta en fragilidad y transitoriedad. En su trabajo, el tiempo actúa como una sustancia que dibuja y borra, evidenciando la tensión entre permanencia y pérdida. A través de sus obras propone una relación íntima entre forma y percepción: la gráfica deja de ser un objeto para mostrarse como fenómeno mutable y efímero. Haciendo que, el observador tome un papel activo, su mirada completa y a la vez disuelve la imagen, revelando que toda percepción es también un acto de desaparición (desintegración).

En Narciso⁶⁰ explora la dualidad, el tiempo y la dependencia matérica de la imagen a través del agua. El agua funciona como vehículo, soporte y condición de posibilidad: la imagen

⁶⁰ Figura1. Banco de la República. (2001–2002). Narciso [Video]. En Oscar Muñoz: Protografías. Biblioteca Virtual del Banco de la República. <https://banrepcultural.org/oscar-munoz/narciso.html>

existe mientras la materia la sostiene. Esta obra genera metáforas que devienen de los instrumentos mismos.

El sonido es parte fundamental: proviene del acto mecánico que vacía el agua, funcionando como la narración del proceso. En palabras del mismo Muñoz: “En realidad se trata de dos imágenes: la del sujeto y la de su sombra, que se forma en el fondo blanco del contenedor de porcelana. El sonido narra el proceso en el que las imágenes se acercan poco a poco, como sugiriendo que la vida es una búsqueda constante de auto entendimiento.”⁶¹ Aquí la imagen no es algo dado, sino algo que se constituye en la contingencia y se disuelve a la misma velocidad: un tránsito.



Figural 1

Banco de la República. (2001–2002). *Narciso* [Video]. En Oscar Muñoz: *Protografías*. Biblioteca Virtual del Banco de la República.
<https://banrepcultural.org/oscar-munoz/narciso.html>

⁶¹ Muñoz, Ó. (s. f.). *Narciso* (2001-2002) [Ficha de obra]. Banco de la República. Recuperado de <https://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/narciso.html>

En *Protografías*⁶², Muñoz reconsidera los métodos de impresión misma de la imagen, jugando con las posibilidades fotoquímicas, pero también con su pulsión inconsciente. La obra aparece como fantasma de sí misma: no fija, no estable, no totalmente revelada. Es una imagen que se encuentra entre lo que se devela y lo que permanece oculto, donde el “uno” se identifica y se reconoce solo a través del otro. Esta obra reitera la tesis central de Muñoz: la imagen es un estado, no un objeto.

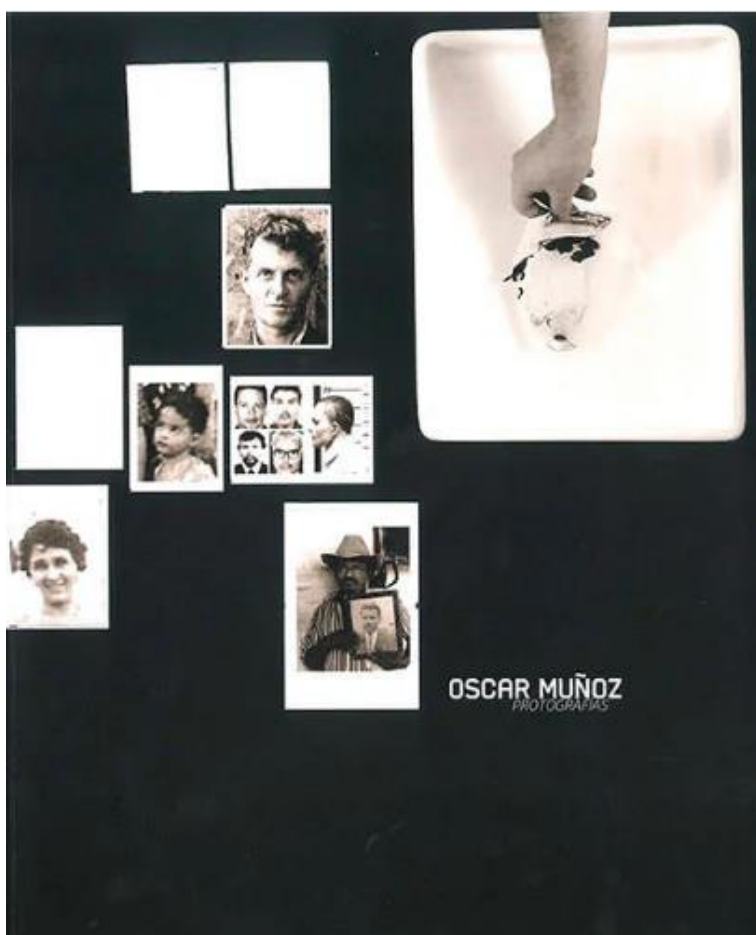


figura2

(2011–2012). Óscar Muñoz: protografías. Banco de la República. ISBN 978-958-664-241-5

⁶² (2011–2012). Óscar Muñoz: protografías. Banco de la República. ISBN 978-958-664-241-5

Este problema reaparece en *Biografías* ⁶³(2002), donde Muñoz utiliza carbón sobre agua para formar retratos que lentamente se desvanecen al evaporarse el agua. La biografía aquí es literalmente la evaporación. Dentro de ello, este concepto aparece también en *Aliento* ⁶⁴(1995-2002), donde los retratos solo se revelan cuando el espectador exhala sobre el vidrio: emerge gracias al aliento —condensación, vida— y desaparece cuando esa vida se retira. Estas obras no son una captura sino un síntoma del tiempo, un residuo de la existencia, una inscripción que nunca termina de ser.



Figura 3

Muñoz, Ó. (2002). *Biografías* (serie de tres) [Video]. Banco de la República.
Recuperado de <https://banrepcultural.org/oscar-munoz/biografias.html>

⁶³ *Biografías* (serie de tres) [Video]. Banco de la República.

⁶⁴ Muñoz, Ó. (1995). *Aliento* [Serigrafía sobre espejos metálicos]. Banco de la República



Figura 4

Muñoz, Ó. (1995). Aliento [Serigrafía sobre espejos metálicos]. Banco de la República. Recuperado de <https://banrepcultural.org/oscar-munoz/aliento.html>

Muñoz se acopla a la visión buscada, su obra confirma que la imagen no es un objeto estático, sino un organismo inestable que se transforma mientras sucede. En él, la imagen no representa el tiempo: Es tiempo. La materia —agua, carbón, vapor, polvo, evaporación, reacción química— no funciona como soporte sino como inteligencia sensible. En un evento puede haber una narración, un suceso y en el otro puede haber la negación de ese suceso⁶⁵— en ese sitio crítico hay que poner la vista en el proceso. la materia es el espejo donde la idea respira, se tensa, se formaliza y se corroe. Muñoz hace visible que toda forma emerge desde condiciones materiales que nunca son inocentes: trazos en agua que se desvanecen⁶⁶, cada

⁶⁵ Hasselblad Foundation (15 nov 2018). *On Photography with Oscar Muñoz*. <https://youtu.be/yKm-uZ8c9D0?si=fRJEm9fRPZjmzW4c>

⁶⁶, 2003 Banco de la República. (2003). *Re/trato* [Video]. En Oscar Muñoz: *Protografías*. Biblioteca Virtual del Banco de la República. <https://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/retrato.html>

silueta que se desintegra sobre la piedra caliente, cada figura que se fuga en la evanescencia del vapor, evidencia que pensar una imagen es pensar su muerte.

Si ampliamos esta lectura y la tensamos hacia otro referente, William Kentridge resulta un adecuado interlocutor, inevitable. El artista construye imágenes que existen mientras cambian, que son proceso y resultado, donde la materia (el carbón, el borrado, el residuo del gesto) es la escena del pensamiento. En sus animaciones donde existen acumulación y borradura, Kentridge no “representa” la idea de transformación: la realiza, la captura. La hace visible en su transcurrir, dejando que cada trazo y rastro sean memoria del pensamiento en movimiento.

Familiarizado íntimamente con el dibujo, grabado y animación explora estas expresiones en la búsqueda de una expresión. La fusión de disciplinas en la obra de Kentridge no es producto de la indefinición, ni del mero proceso de prueba-error. Constituye una evolución constante a partir del dibujo, una pasión inherente al artista, sus trabajos no esconden el error ni intentan disimularlo: al contrario, lo hacen parte de la obra en forma de líneas a medio borrar y trazos repetidos hasta el infinito⁶⁷.

El proceso se convierte en un eje en su trabajo y en su forma de pensar: la apreciación del error como aprendizaje y como parte de la obra final cobra relevancia, como los dibujos en los que borra y repite sin renunciar a las líneas de prueba, haciendo del accidente una expresión propia del proceso. Kentridge lo denominó como “animación del pobre”, que consistía en dibujar escenas o personajes sobre una hoja de papel, captarlas, borrarlas y volver a dibujar en el mismo soporte.

En *Mine*⁶⁸ William Kentridge presenta a Soho Eckstein descendiendo simbólicamente hacia una mina, aludiendo al subsuelo como espacio psicológico, histórico y político. La imagen

⁶⁷ Alejandra de Argos. (s. f.). *William Kentridge: Biografía, obras y exposiciones*. Recuperado de <https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/32-artistas/41968-william-kentridge-biografia-obras-y-exposiciones>

⁶⁸ Kentridge, W. (1991). *Mine* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=mXBxB6-YdG8>

animada, construida mediante el método de dibujar–borrar–volver a dibujar, hace visible no solo la forma, sino el tiempo contenido en las decisiones gráficas del artista. El descenso es también una excavación de memoria: el capitalismo minero en Sudáfrica, la violencia invisible del extractivismo moderno, el trabajo como explotación y como desgaste. Así, la animación no es simple narrativa: es pensamiento visual que se revela capa por capa, como una geología de gestos y borraduras.

Con este autor se revela la potencia del tránsito evidenciado en la materialidad que se deconstruye y deja un rastro, una memoria influida por la destrucción que edifica el recuerdo.



Kentridge, W. (1991). *Mine* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=mXBxB6-YdG8>

Figura 5

En *The Refusal of Time* (2012)⁶⁹ plantea una instalación proyectada, donde múltiples videobeams activan el espacio y lo convierten en un organismo visual en expansión. Kentridge articula proyecciones, dibujo, sonido, texto y objetos mecánicos reales para desestabilizar la idea moderna de tiempo lineal. La máquina central —el “elefante”— funciona como cuerpo que marca ritmos irregulares, respiraciones, fallas. El tiempo aquí no es registro exacto: es materia que se expande, se interrumpe, se fractura. La mezcla de proyección y objeto vuelve al tiempo tangible, sedimentado en el espacio. Muestra que toda temporalidad es una construcción —política y sensible— señala que cada cuerpo y cada territorio produce su propio pulso, su propio devenir temporal. Estas aplicaciones digitales como el mapping permiten tomar grandes espacios y configurarlos bajo una óptica expandida que revela e introduce un espacio-temporalidad que absorbe al espectador.



Figura 6

Kentridge, W. (2012). *The Refusal of Time 1*. #williamkentridge [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=T1YPiQ4kD6o>

⁶⁹ Figura 6. Kentridge, W. (2012). *The Refusal of Time 1*. #williamkentridge [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=T1YPiQ4kD6o>

En Johannesburg, 2nd Greatest City After Paris⁷⁰, Kentridge construye la ciudad a partir de carbón y borrado, haciéndola emerger y deshacerse a la vez. Cada línea que aparece implica otra que muere, como si la imagen solo pudiera existir en tránsito. Esta lógica coincide con la poética que venimos trabajando: la forma nunca es estable. Igual que la mosca, la imagen está hecha de tiempo: nace, corre y se descompone mientras ocurre.



Figura 7

Kentridge, W. (1989). *Johannesburg, second greatest city after Paris (1989)* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=sjdnrnkMSBU>

⁷⁰ Figura 7. Kentridge, W. (1989). *Johannesburg, second greatest city after Paris (1989)* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=sjdnrnkMSBU>

En esta búsqueda encontré, por causalidad. una propuesta artística que desarrolla Miguel Ángel Gelvez Ramirez perteneciente a una casa cultural llamada kusiwaira de Piedecuesta, Santander es un artista cuya performance tuve la oportunidad de presenciar, su obra *Acuagrafías*⁷¹ explora la materialidad y los medios pragmáticos del dibujo. el trazo hecho de agua se convierte en flujo, disolviéndose en el calor continuo de la materia, la tensión , una roca. Un ejercicio que roza la infinitud en sus límites, la forma obedece a una narración y el sonido a veces acompaña e inspira la imagen. otras es la imagen quien impone una narrativa al sonido, haciendo uso de estos medios y la proyección digital crea una atmosfera que fluctúa en una poética que devela el proceso, donde el azar se muestra variando en sus formas. Descomponiéndose y reintegrándose constantemente.



Figura 8

Miguel Angel Gelvez Ramirez. (2024). ACUAGRAFÍAS [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=fKwDuuSd6UM>

⁷¹ *Miguel Angel Gelvez Ramirez. (2024). ACUAGRAFÍAS [Video]. YouTube.*
<https://www.youtube.com/watch?v=fKwDuuSd6UM>

Como ejemplos disolutivos en Francis Alÿs encuentro esta poetica, especialmente en Paradoja de la Praxis 1⁷² — consiste en empujar un bloque de hielo por la ciudad hasta que desaparece— y Paradoja de la Praxis 5 —jugar fútbol con una pelota en llamas en el desierto— emergen de un contexto donde la acción absurda se convierte en el método para pensar la imagen y su destino material. generando una obra que no está en el objeto acabado sino en el desgaste, en la transformación del cuerpo, del tiempo. La imagen es residuo del gesto.



Figura 9

Francis Alÿs – Paradox of Praxis 1 [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=ZedESyQEnMA>

Es una lógica cercana a lo que aquí investigo: entender la forma en su tránsito y no en su fijación. mi metáfora central, funciona igual: su ciclo no es estable, es puro devenir. Alÿs recoge ese mismo principio —la imagen aparece porque algo se pierde—. Igual que en Oscar Muñoz, donde la imagen se evapora, se disuelve o se reconfigura, lo que permanece de una acción es el concepto en la memoria. Al democratizar el gesto y convertir lo banal en símbolo

⁷² YouTube. (n.d.). Francis Alÿs – Paradox of Praxis 1 [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=ZedESyQEnMA>

de pensamiento, se aproxima a la poética kentrídgiana: la obra como proceso en acto. En todos estos casos, la imagen es laboratorio y la materia su condición de posibilidad.



Figura 10

Doopiidoo. (2023). Forest Never Sleeps [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=2Xq3vzRgIAU>

Explorando la idea de laboratorio , de construcción simbólica y desintegración me aproximo a la IA como un lenguaje y estructura que parece tener bases indivisibles, Doopiidoo es un creador de videos con IA, en su obra Forest Never Sleeps⁷³, no solo exhibe un resultado técnico, sino que articula una postura sobre el propio rol del creador hoy: no como demiurgo aislado, sino como modulador de sistemas⁷⁴ —una sensibilidad que se afina, se educa y se entrena para provocar imágenes. Su tránsito por ciudades y espacios expositivos globales — París, Seúl, Nueva York, Lisboa— revela que su práctica está situada ya no solo en YouTube

⁷³ Figura 10. Doopiidoo. (2023). Forest Never Sleeps [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=2Xq3vzRgIAU>

⁷⁴ Steyerl, H. (2019). Duty Free Art. Verso.

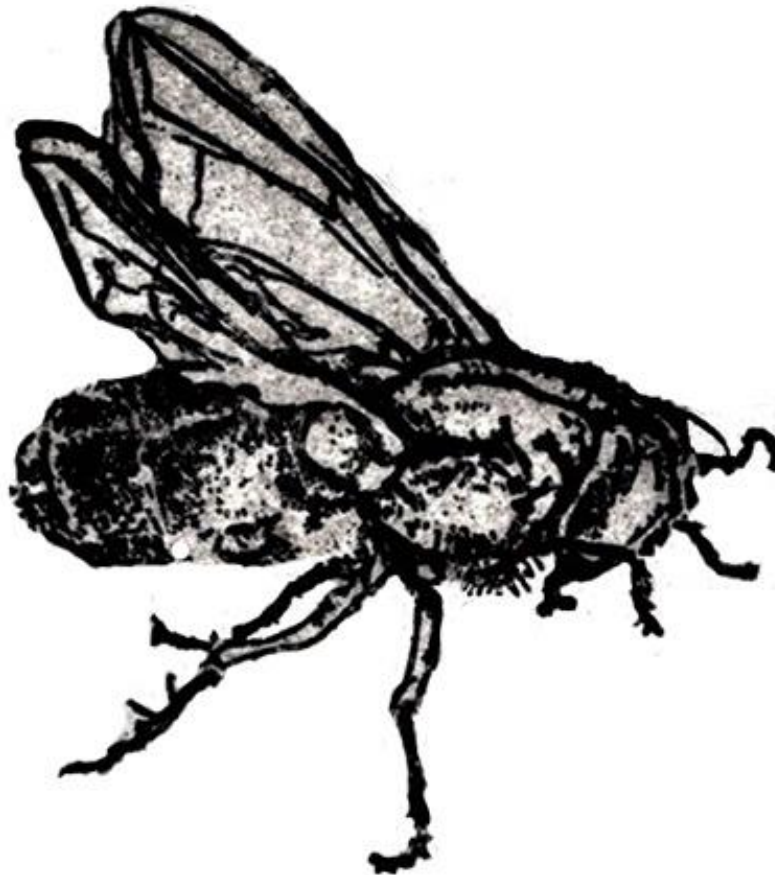
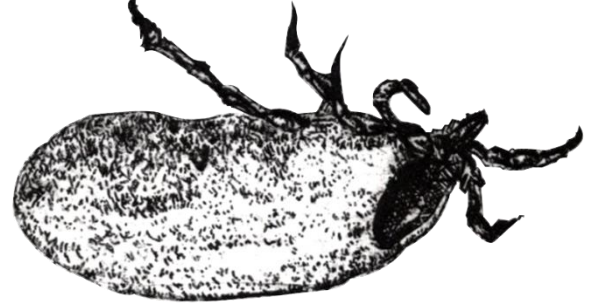
o el flujo digital, sino en una economía contemporánea de la imagen donde la IA se vuelve un medio legítimo, un territorio de investigación.

Lo abyecto como señala Kristeva⁷⁵, aparece cuando la forma se colapsa: cuando el sentido se desploma, cuando lo orgánico se vuelve extraño. Esto sucede en Doopiidoo precisamente porque sus imágenes no son fantasías animadas sino casi-orgánicos, parecen nacer, deshacerse, regenerarse. aquí la forma no interesa como identidad sino como tránsito.

⁷⁵ Kristeva, J. (1982). Powers of Horror: An Essay on Abjection (L. S. Roudiez, Trans.). Columbia University Press.

PRACTICA ARTISTICA

Estadio adulto



El dibujo, el grabado en aguafuerte y las posibilidades dentro de la gráfica han sido el primer territorio donde mi proceso se formula y se vuelve materia. Ahí aparece la curiosidad inicial: una línea que se hunde, un proceso medido y mediado que corroe el metal y que revela que la imagen nace en un acto de violencia microscópica. Esa incisión que deja trazo, huella y cicatriz se convierte en origen de mi forma de pensar. Antes que cualquier proyección, cualquier animación, cualquier extensión digital, estuvo ese contacto íntimo con el dibujo, luego con la plancha, el ácido y la tinta. Esa primera incubación es una metodología: grabar como pensar.



Imagen 1. serie carne

Estas piezas —realizadas en 2022— pertenecen a mi serie titulada Carne. En ellas, a través del aguafuerte, exploré una posibilidad estética de desgarrar el tejido, de tensar la placa entre accidente y control, dejando que la línea grabada no fuese sólo grafía visual sino herida conceptual. Parte de lo que proponía allí era abrir símbolos personales y generales: los lazos, los nudos, los amarres —que funcionan como conectores entre cuerpos, memoria y vínculos.

Es aquí que se introduce la mosca como figura insistente, y con ella, el concepto de desintegración que esta investigación despliega: la mosca como agente de lo que se pudre, del residuo y de la persistencia en la desaparición. El grabado se transforma en el primer laboratorio donde la imagen tiene su proceso de incubación; la imagen aparece y se pierde en el mismo trazo, la verdad tiene estructura de ficción⁷⁶; y aquello que Kentridge propone: “el pensamiento se hace en el hacer” (Kentridge, 2014, p. 27) deja de ser amenaza y se convierte en método.

⁷⁶ Lacan, J. (1973). El Seminario, Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Paidós.



Imagen 2. serie carne

La gráfica en su primer estado, igual que el ciclo de vida de la mosca, viene de la incubación de una idea, de un borrador, de una prueba de estado que mide la profundidad de la herida en la placa de metal. El término herir, es una metáfora de la piel de la placa, de corroer a través de un proceso, el metal, para que nazca la imagen, por un contro; pero a su vez, si el proceso se deja de controlar la imagen muta a otros estados de transformación.



Imagen 3. serie carne

La práctica del dibujo y el método que se deriva de esta siempre me ha fascinado en su cualidad de expresión. Con el dibujo es posible doblar o quebrar la realidad y generar elementos que en la física que domina la cotidianidad serían imposibles. Ahí la fascinación que siento por esta actividad cuyo seno mismo es la ficción, el crear a través de la imaginación. Paul Klee diría que en el dibujo “el arte no reproduce lo visible; lo hace visible”⁷⁷, es en ese desplazamiento donde el dibujo se vuelve herramienta mental antes que representación. Su utilidad para la mayoría —superficialmente— parece un sinsentido, aun sabiendo que la compulsión consumista contemporánea está íntimamente ligada al valor simbólico del arte. En el año 2023 realicé una serie de indagaciones personales y a partir de allí surgió una serie de dibujos que denomino Desgarramientos. En estos trabajos intento aludir a lo simbólico por medio de las posibilidades expresivas y gráficas que el dibujo permite: luz, trazo, borrón, sombra. El dibujo es como un proceso ritual, como un ensayo que no busca fijar solo abrir. Judith Butler plantea que toda acción simbólica emerge como una práctica que reitera y reconfigura sentido². Mis dibujos se sitúan ahí: en el borde entre lo que se deja ver y lo que no se alcanza del todo a nombrar.

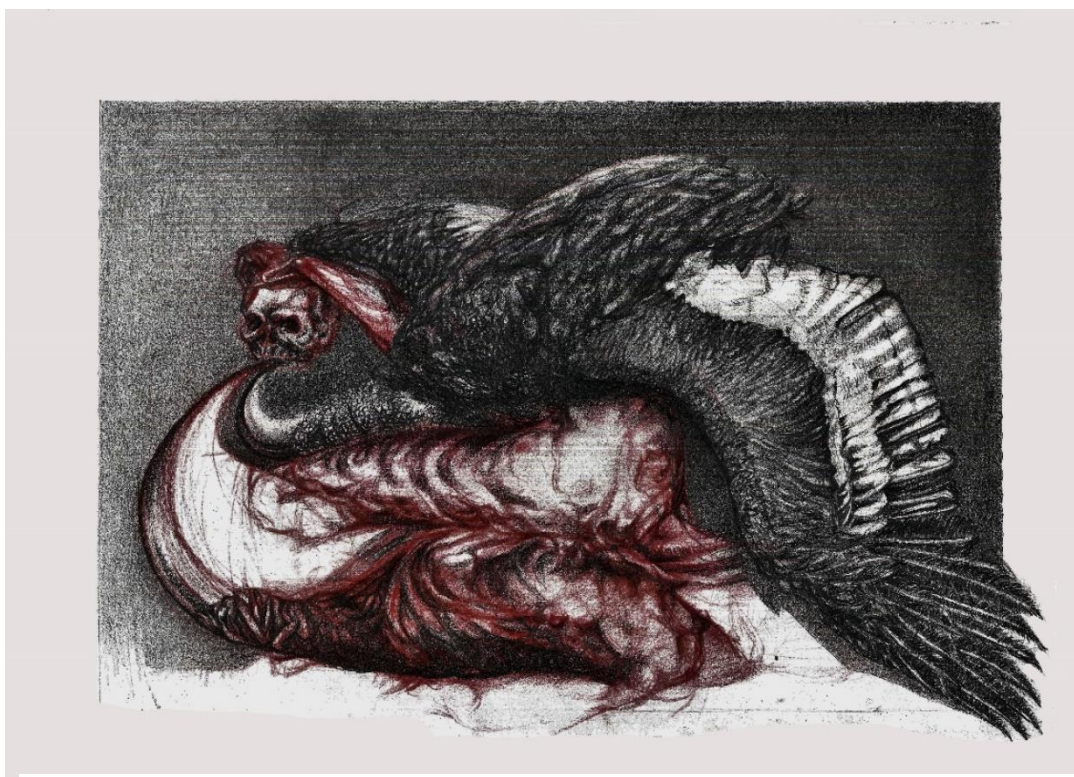


Imagen 4

⁷⁷ Klee, P. (1961). Teoría del arte moderno. Faber & Faber.

Las formas se funden. El dibujo manifiesta la pulsión simbólica de este proyecto: el cuerpo que se desborda, que se desintegra y ofrece su materia como sentido⁷⁸. Aquí la imagen es movimiento, estado, es transición hacia la podredumbre. La poética del residuo toma forma.

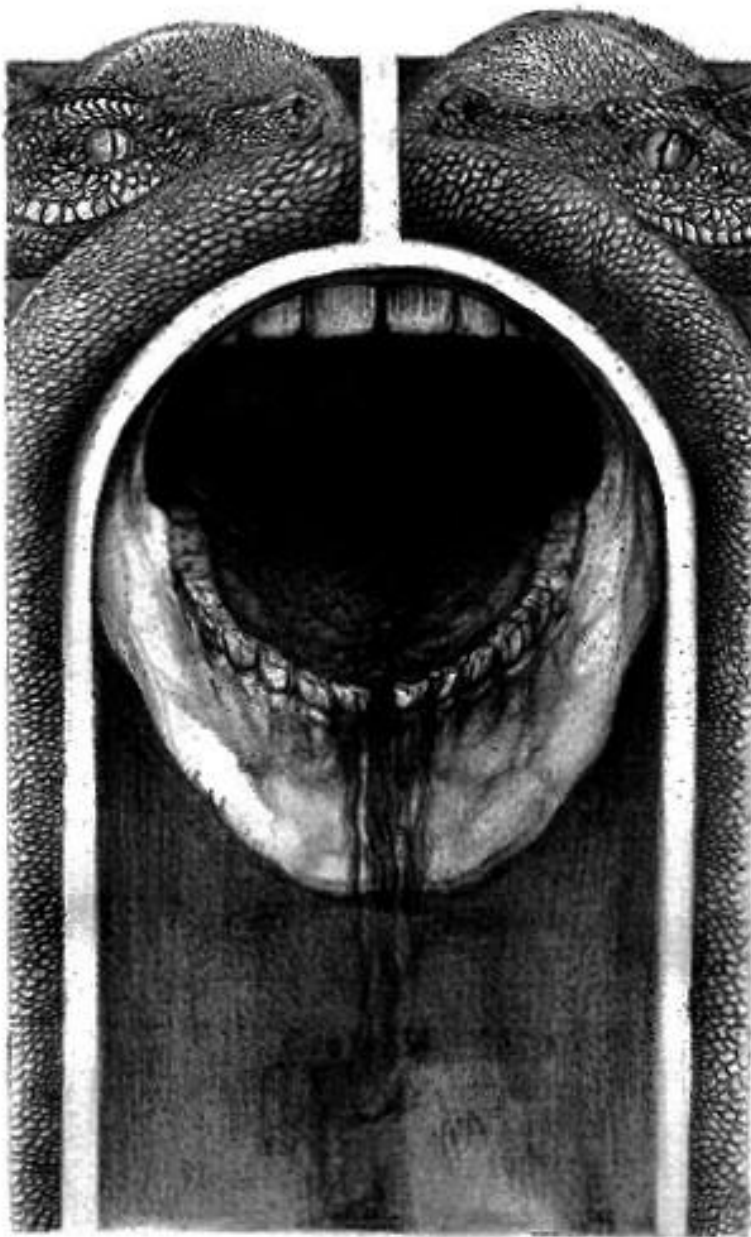


Imagen 5

⁷⁸ Kusōzu.

Esta es la etapa donde la idea sale de su incubación, donde se observan las primeras larvas, las primeras formas simbólicas emergiendo de la práctica. Estas piezas nacen como despliegue de un pensar que no nace de la razón, sino de la imagen y el hacer. Aquí el dibujo no se impone como representación, es un sistema que genera sentido desde su propia lógica. Donde crear nace del interior, no de una fórmula externa⁷⁹. Ese interior aquí es pensamiento que apenas comienza a ordenarse en forma.



Imagen 6

⁷⁹ Kandinsky, W. (1912). De lo espiritual en el arte. Múnich: Piper. (Edición original)

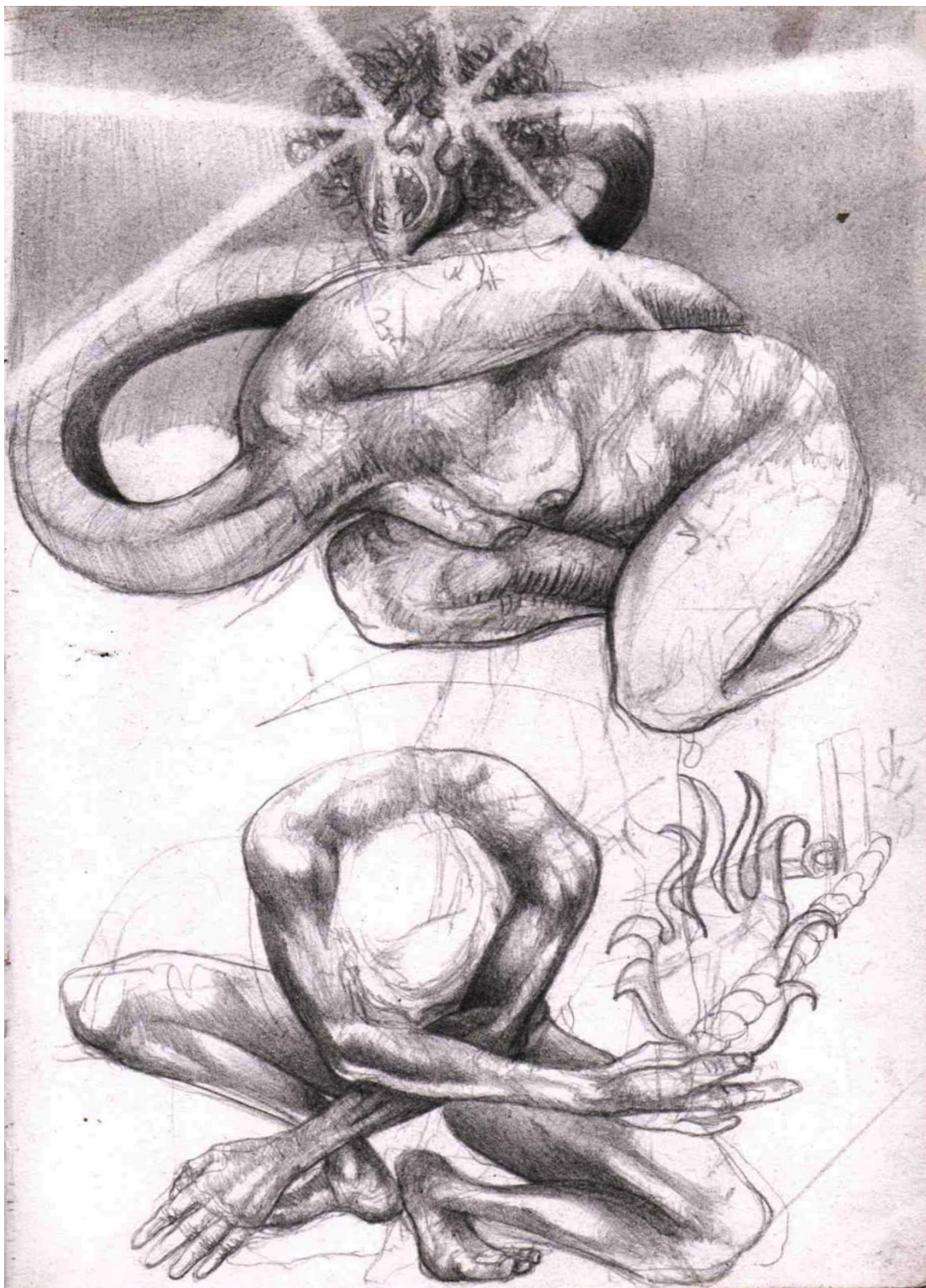


Imagen 7

Estos procesos gráficos evolucionaron a nuevas interrogantes cuando conocí la obra del Laboratorio Mapa Teatro. Este colectivo colombiano, fundado por los hermanos Rolf y Heidi Abderhalden en 1984, tiene una plataforma creativa que opera entre el teatro, la performance, las artes visuales y la antropología. Su trabajo es una cartografía viva de fragmentos culturales y políticos del contexto colombiano: trabajan con archivo, testimonio, ruina y cuerpo, proponiendo una escena donde lo real se vuelve ficción y donde la ficción tiene consecuencias reales. Su estética —documental-ficcional— me despertó la necesidad de pensar el acto creativo no sólo como un proceso en el taller sino como un acontecimiento en el mundo. Así decidí explorar el ámbito performativo como extensión natural de las preguntas nacidas en la gráfica.

En este marco expresivo nacen dos obras, la primera, llamada **Visceral** (2023), en la que se explora la imagen no desde sus resultados técnicos sino desde el cuerpo que crea: el ente que retiene, digiere y transforma las ideas. La intención principal fue generar en el espectador un sentimiento de empatía por medio del performance, donde como puente establecí un primer impacto a través del sonido, sonido que fue construido como estructura rítmica de la acción.

El azar fue parte crucial del acontecimiento y los gestos surgieron como residuos significantes del propio proceso. Allí comprendí que el proceso creativo se sostiene en la desestabilización: que el artista se destruye a sí mismo para volver a nacer en la obra⁸⁰. Cada gesto, cada acción, era retorno y proyección simultánea

⁸⁰ Kentridge, W. (2012). *Six Drawing Lessons*. Cambridge, MA: Harvard University Press.



Imagen 8, performance 1-visceral 2023



Imagen 9, performance 1-visceral 2023



Imagen 10, performance 1-visceral 2023

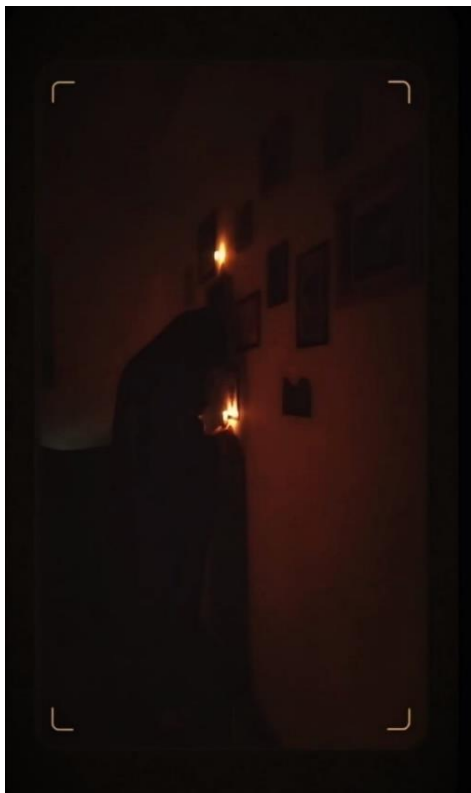


Imagen11, Performance1- visceral 2023

Explorando estos límites entre la gráfica y el performance, aparecieron nuevas formas en este lenguaje donde pretendía abordar prácticas artísticas en un mismo lugar y acción. Aparece la obra **En lo banal** (2024) Allí operaron el dibujo, el videomapping y el rap como una forma de explorar el devenir y de crear una obra dinámica que se diluye a la par que se construye. La fragilidad del proceso se hace visible, lo que acontece no es sólo la imagen final sino su tránsito, su inestabilidad, su tensión. Este carácter de obra que se arma y se desarma frente al público termina por involucrar al espectador: ya no es pasivo, sino parte activa de una relación viva y mutante entre materia, idea y cuerpos.

La obra ya no es resultado: es acto, es gesto. Y el acto, como diría Lacan: “es aquello que implica un antes y un después en el sujeto”⁸¹



Imagen 12, performance, 2024.

⁸¹ Lacan, J. (1964). Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Buenos Aires: Paidós.



Imagen 13, performance, 2024.

Ya hay un elemento reiterativo en estas performances: la vela. Este objeto, presente desde la primera experimentación, retorna no sólo como herramienta funcional, es eje del ritual. La vela, en su combustión, alude a esa vida que existe sólo mientras se consume: su materia se destruye para sostener una vitalidad efímera. Es materia disolutiva, cuerpo en tránsito. ¿por qué el carácter ritual? Diferentes religiones y culturas toman este objeto para llevar a cabo sus prácticas como el cristianismo, el judaísmo, los paganos o neopaganas, como la Wicca. Ejemplos como bautizos y funerales. Rituales mágicos o de luna llena, festividades como el Ritual de Beltane⁸² nos bastan como respuesta. Acá este objeto y sus cualidades empiezan a ejercer atención por su poética. concebir el fuego como una fuerza ambivalente que purifica y destruye⁸³

⁸² MacCulloch, J. A. (1911). *The Religion of the Ancient Celts*. Constable and Company Ltd.

⁸³ Bachelard, G. (1949). *La psychanalyse du feu*. Paris: Gallimard.



Imagen 14, performance, 2024.



Imagen 15, performance, 2024



Imagen 17, performance, 2024.



Imagen 16, performance, 2024.



Imagen 18, performance, 2024.

La obra realizada en 2024 a la fecha ha sido la última en la que he explorado el performance y su acción fue de carácter caótico, debido a la cantidad de incolucrados en el acto resultaba complejo mantener o abordar un orden, pero bajo esta acción estaba la premisa de la creación y particularmente de realizar el acto de hacer freestyle⁸⁴ que corresponde a un crear inmediato solamente mediado por la conciencia y las palabras. Fue una apuesta a otro tipo de generación de imagen visual, donde el cuerpo, el sonido, la plabra y la imagen se juntaban y donde era necesario el espectador.

Aquí el proceso cada vez se entiende más por medio del hacer que involucra alguna técnica o herramienta, permitiéndome observar la metamorfosis de la acción. Por ejemplo, en Visceral⁸⁵ la voz no era más que una expresión, gritos sin modulaciones que correspondían a una lógica expresiva de lo grotesco, al carácter de la propuesta. En lo banal el grito evoluciona a una razón, tiene como base las palabras que adornan un rito o acompañan un sentido que en esa acción crea la poética. La técnica es un capricho usado por la imagen para reproducirse, el existir me genera esos sabores grises propios de una herramienta, de un cuerpo en el que yace un movimiento, donde existe una pulsión de vida y también latencia de muerte y en el centro estos escapes que diluyen y desintegran la idea de permanencia un “agenciamiento de fuerzas” que excede las formas dadas.⁸⁶ La pulsión por la gráfica es un primer movimiento hacia este terreno, buscando hallar movimiento como lo tiene el lenguaje dedique un tiempo al dibujo, medio de representación de algunas experiencias que marcaron⁸⁷ mi pensamiento y comprensión del mundo, buscando que la imagen mutara y planteara su propio sistema.

⁸⁴ El *freestyle* es una forma de improvisación vocal propia de la cultura hip-hop, en la que el rapero compone letras espontáneamente sobre una base rítmica. Según Pardee (2011), “el rap improvisado articula resistencia cultural y pensamiento poético instantáneo” (p. 87).

Pardee, D. (2011). *Ideologies of Marginality in Brazilian Hip Hop*. Palgrave Macmillan.

⁸⁵ imagen 9, performance- visceral 2023

⁸⁶ Bauman, Z. (2003). *Modernidad líquida*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

⁸⁷ Pag .87-88-89

Al explorar herramientas de inteligencia artificial como Haiper⁸⁸ o PixVerse⁸⁹, se introduce un nuevo nivel de transmutación en la imagen: ya no es solo el artista quien transforma la materia, sino una entidad algorítmica que interviene, interpreta y reconfigura lo dado. La IA no se limita a ejecutar órdenes; procesa la imagen a través de millones de parámetros, la confunde, la marca y devuelve una versión que ya no pertenece por completo al origen. Es un territorio donde la creación se vuelve híbrida, una zona liminal en la que el gesto humano y el cálculo algorítmico dialogan, a veces armónicamente y otras con fricción. Este intercambio es, en cierto modo, simbiótico: el artista ofrece sus representaciones, su imaginario y su intención, mientras la inteligencia artificial aporta su capacidad de síntesis, deformación y aprendizaje.

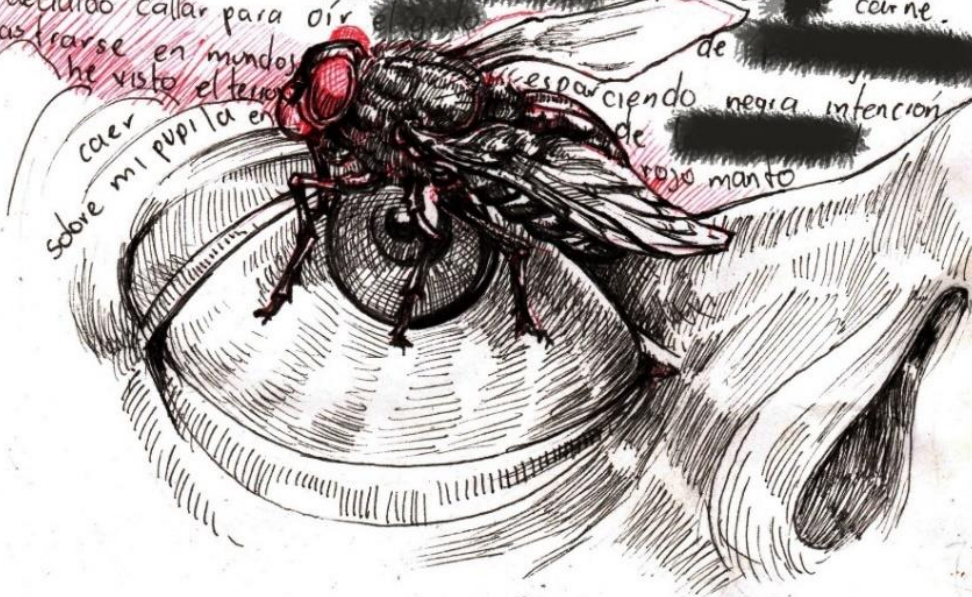
En ese tránsito, la imagen se deshace y se recompone, muta y se vuelve otra, como si la IA actuara como un organismo que devora y regenera. Así, cada resultado no es una simple copia ni un efecto automático, sino una nueva entidad visual nacida de la negociación entre lo humano y lo artificial, donde ambas partes dejan huellas irreversibles en el proceso.

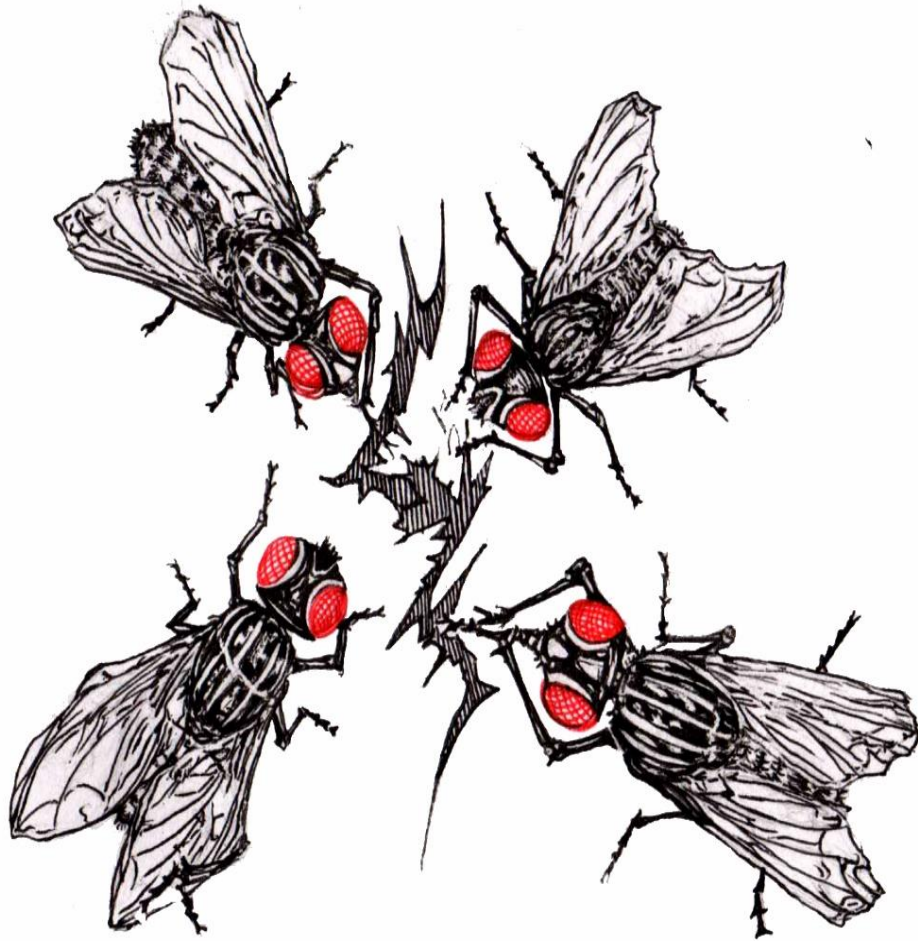
⁸⁸ Haiper AI. (s. f.). Haiper AI video generator [Plataforma web]. Recuperado de <https://haiper.ai/>

⁸⁹ MOTIVAI Private Limited. (s. f.). PixVerse: AI Video Generator [Aplicación web]. Recuperado de <https://app.pixverse.ai/home>

ivro y Aspero al
crear

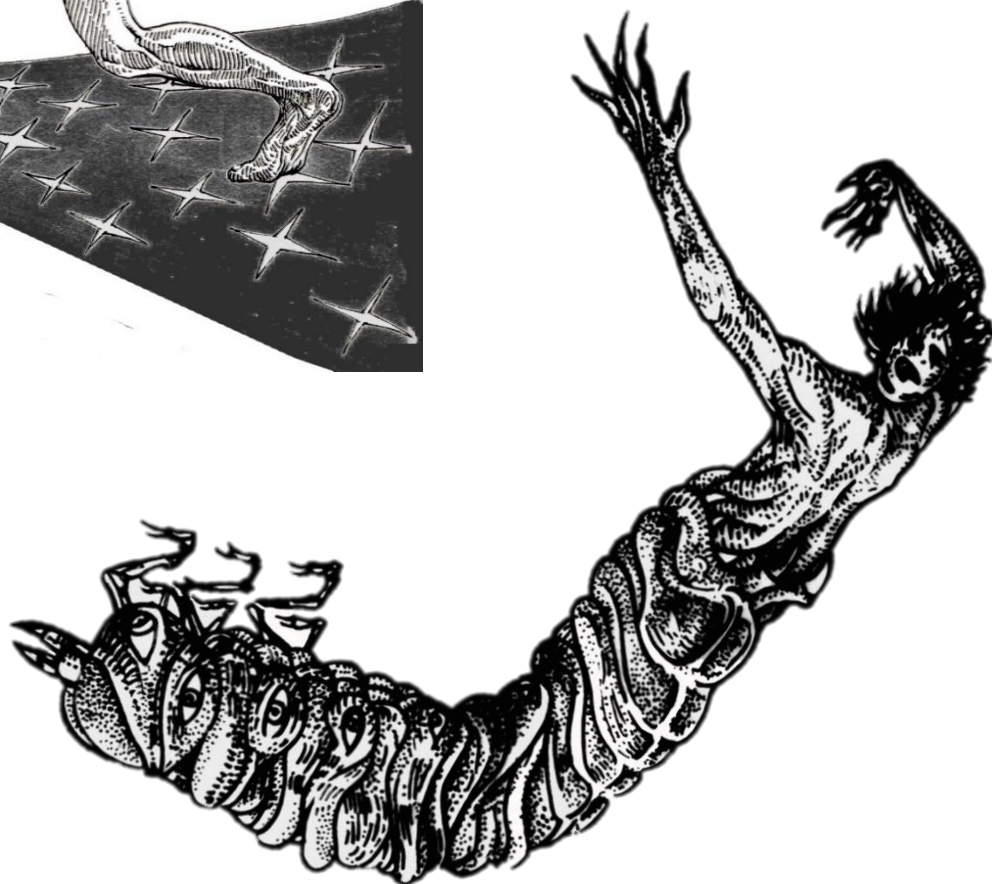
oscuridad
en cuerpo y mente, corazón es cáscara vacía pululante en
Sangre
eléctricos, espanto humano en busca de impulsos
he decidido callar para oír
arías frías en mundos
he visto el terror
caer sobre mi pupila en
esparciendo negra intención
rojo manto

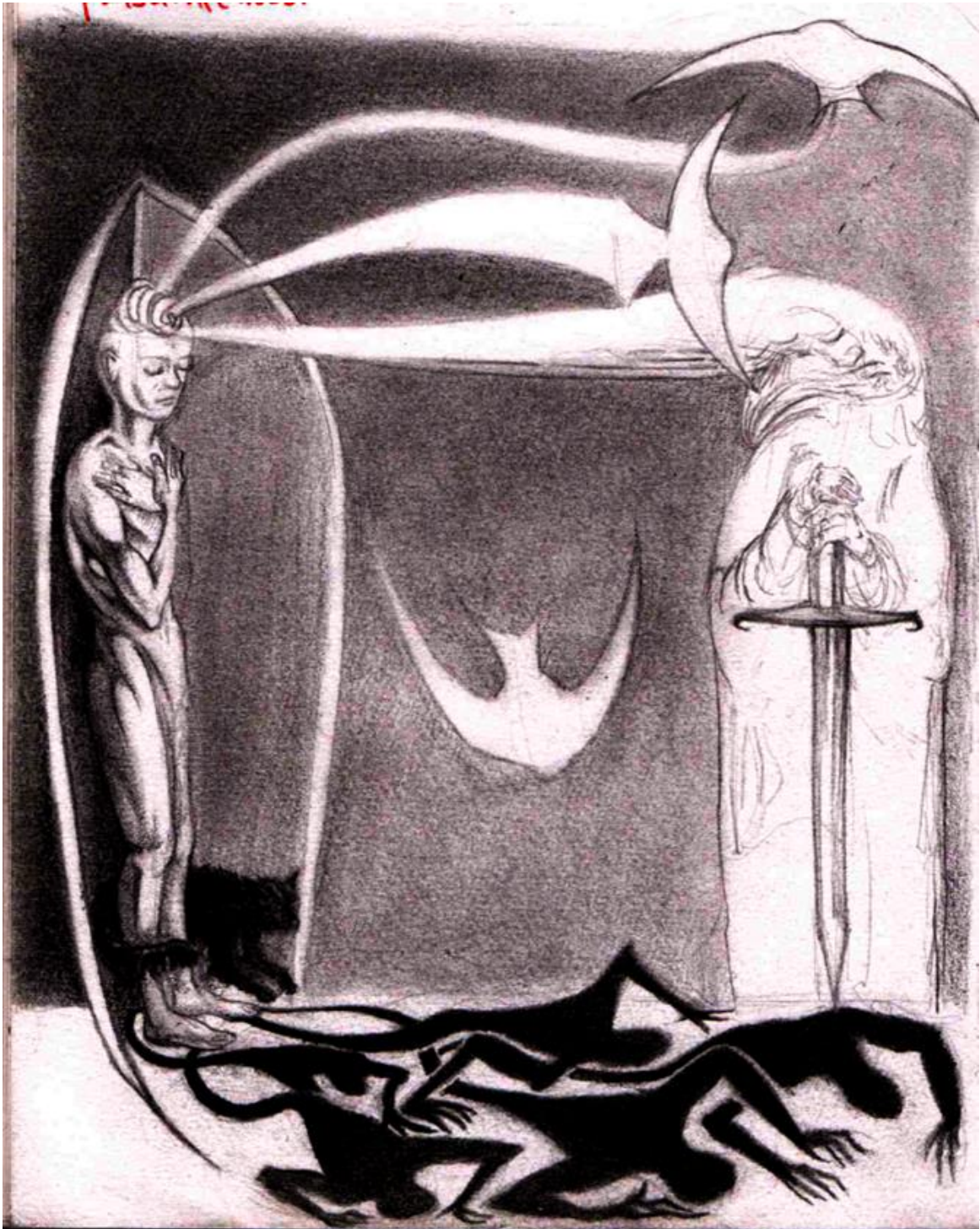






92





93

Existen ciertos resultados que considero relevantes en el desarrollo de este proyecto, no por sus cualidades formales, sino por sus relaciones simbólicas y poéticas que me han ayudado a estructurar este contenido. Estas obras proceden de experiencias que me han llevado a abordar temas como la muerte y lo banal en el presente. Ya sea como espectador o como sujeto que atraviesa estas vivencias, es innegable que han dejado su huella en mí y que, de alguna forma, he tratado de encapsular esa primera impresión dialogando con las reflexiones que me condujeron a crear estos residuos de las experiencias.

La primera obra, titulada “Gusano”, identifica la descomposición como una pulsión vital que se acerca a la vida, pero que también se inclina hacia lo obtuso. De aquí surge la aprehensión por la banalidad y su pulsión dual. La segunda, titulada “Tocar fondo”, es una reflexión personal, pues me vi reflejado en otro ser, lo que permitió que naciera esta carga de símbolos que aluden a la superposición y saturación de elementos: el exceso de pensamientos como un nido de ideas que no dejan de agitarse en el imaginario.

Finalmente, la tercera obra, correspondiente a la portada de esta investigación, surgió de un encuentro íntimo con la muerte, donde descubrí la mosca por vez primera como metáfora: un elemento ligado a la descomposición de manera visceral y realista. Sin compasión, la vida se instala sin miramientos como potencia y consecuencia de la muerte.

No solo fungen como resultados, son la base de este procesos y en estas síntesis se basa el resultado de este proceso creativo.



94



95



ESTADIO ADULTO

Conclusiones

Llegado a este punto, lo único que se puede afirmar con certeza sobre el proceso creativo es que está condenado a mutar. Es una metamorfosis que exige tiempo, vitalidad y un orden que se manifiesta como caótico, pero que revela una estructura interna que sostiene su despliegue. Las imágenes —causa inicial del capricho y del deseo por la gráfica— se revelan como materia viva: son la pulsión que impulsa la práctica y, a la vez, el lugar donde se refugia la experiencia. Siguen siendo fuente inagotable, constante y en expansión. Ya no se comprenden sólo como recursos técnicos o como resultados visibles; son territorios donde convergen memorias, afectos y temporalidades.

Del proceso creativo quedan las técnicas, pero no como un inventario instrumental, sino como huellas materiales de un pensamiento en movimiento.

Quedan los saberes encontrados en la materia y los choques de sentido a los que el cuerpo está expuesto durante la creación. Brota de esta reciprocidad un manantial de ideas que puede, incluso, desbordar y ahogar —pero que nunca dejará de desintegrarse para reformarse de nuevo—evidenciando que la creación es un organismo que nace, muere y retorna siempre hacia otra forma.

El haber recurrido a la transformación y metamorfosis de la mosca me ha permitido obtener conocimientos, saber separar los procesos para verificar y constatar su acoplamiento, las fases de larva que acompañan y crean la memoria y el interés creativo, ese primer movimiento donde importa el impulso y la vitalidad. la posterior fase de pupa donde se concreta el conocimiento, pero también se desintegra el individuo a causa de su desarrollo y no solo ocurre en lo personal sino especialmente en el ámbito grafico donde el proceso evidencia la formación estilística o el lenguaje estético. me dejan en claro que tan importante es el proceso de aprendizaje en la práctica artística.

Aludiendo a una fase final el estadio adulto, donde se conforma todo el proceso y se evidencia el crecimiento y desarrollo, es importante para mí el seccionar y dar nombre y forma a cada

uno de estos procesos pues esto permite una mayor profundidad a elementos que suelen examinarse sobre la superficie como lo son las obras gráficas.

Evidenciando su carácter transitorio, pero también la dualidad de su aparecer. Y allí es donde entra esta fase ,recolectando uniendo y evidenciando el proceso de las diversas técnicas y aprendizajes a los que me he sometido en el transcurso de la formación, aquí se evidencia la trayectoria investigativa del proceso creativo evidenciado en la obra y la manera de componer a partir de lo que se dilata y diluye , aquello que se desintegra para renovarse y tomar forma , el cuerpo que constantemente se reestructura en un tránsito de acción y desvanecimiento.



La temporalidad de esta experimentación ha sido constante y una sucesión desde que me acerque a los caracteres del proceso creativo, un juego muy serio en el que no busco ganar sino obtener saber que surge del acercamiento, de la experimentación con el entorno y la configuración de la vida.



En este último sumergimiento académico he llegando a conclusiones que sugieren nuevos inicios, preguntas y métodos sobre el video Mapping. El lenguaje como un intersticio por el que se vincula la creación en las IA, este no solo como un código, también me permito explorarlo en el performance como un vínculo que une y genera coherencia con el espectador emancipando el rito del gesto.

Bajo estos parámetros y conclusiones me guía una luz, un cuerpo que ha sido testigo del proceso y con el que me familiarice de una manera particular, la vela. Su constitución lumínica y efímera, su carácter de cuerpo en transición ha sido refugio y acompañamiento en momentos de contemplación interna durante este proceso y con la cual he desarrollado un lenguaje que permitió evidenciar las ideas que poseo del proceso creativo.



Estos sometimientos del cuerpo, las necesidades del pensamiento y las naderías que teje la gráfica son la evidencia y resultado del proceso creativo que he desarrollado con el devenir de la formación académica y personal llegando a diluirse esta frontera. Adquiriendo así de buen gusto y por el camino amigos que han sido potencia en el desarrollo de las ideas, en el proceso de aprendizaje. Me quedan las memorias y el conocimiento sustraído de estas experiencias donde expongo parte del carácter que me rige y que no sabría bien cómo definir pero que indudablemente me pertenece bajo un oculto escarbamiento, sobre un espectral silencio que ha podido ser expresado en esta investigación.

ANEXOS

GUSANO

junio

2024

Pamplona- parque principal.

Aquel día me encontraba en medio de la oscuridad, en la sombra que proyectan los árboles del parque Agueda, eran alrededor de las 10:00 pm hora en que acostumbraba salir y practicar el rap por la simple necesidad de expresión. En algún momento apareció un ser que tenía extraviada la razón.

“yo he descuartizado gente, no quería hacerlo. Si tuviera mi arma les dispararía a todos” dijo. Sus palabras llamaron mi atención pues parecía contener algo de verdad en sus delirios. Esta persona estaba muy drogada, posiblemente con base de coca o bazuco pues esta droga hace que las personas generen discursos internos en voz alta.

Me vi reflejado en este personaje, como humano. Pensé en los traumas internos y en como estos pueden carcomer cada parte de la humanidad hasta ser arrastrado enteramente por la oscuridad, bajo mi visión se dio la imagen de un gusano, una larva que se arrastra y retuerce. En mi infancia iba a ver cuándo los abuelos salían a “cabrear” actividad en las que reunían las cabras montañeras para revisar su salud y hacer un conteo de cabezas. En esta actividad se les examinaba en busca de algún mal, generalmente eran bultos o protuberancias bajo la piel del animal y al ser extirpadas emergía un gusano grueso. Sembrado por una mosca bajo la epidermis y al ser retirado daba vueltas y giros sobre si en una especie de desesperación al dejar el huésped. Dejaba tras de si una cavidad sangrante que luego era tratada con un aerosol que contenía un líquido de color violáceo.

E aquel momento vino la idea: Gusano.

Pensé que yo era similar, habitando dos posibilidades. El humano brillante ese ser lucido que crea y transforma y el hombre gusano que traga, pide y digiere mi cuerpo, el pensamiento voluptuoso. Ese inconsciente animal y voraz que nunca parece saciarse.

TOCAR FONDO

Abril 2024

Piedecuesta

Durante este tiempo parecía acariciar una contemplación muda en el silencio de las calles, vagaba sin fin o ruta en búsqueda de algo que se presentara. comúnmente transitaba por calles olvidadas llenas de escombros. Di con un sujeto en u polo opuesto de esta búsqueda. Estaba en cunclillas parecía dormir estaba al lado de un jardín sin embargo se encontraba en la parte mas gris del paisaje verdoso, aun lado, otro extremo.

Contemple al sujeto por un par de minutos y tome la captura con la cámara compacta que suelo llevar por si aparece algo inesperado. De este encuentro nace la idea “tocar fondo” me vi arrastrado por la empatía a un cuadro personal. Pasaron los días y algunos meses hasta que decidí dibujar esa imagen, por estos días consumí Lsd y tuve alucinaciones con símbolos y caligrafías que trepaban por entre las paredes y sus pilares a la par que se desprendían de mí. Inundaron el ambiente superponiéndose una a otras. Después de esto la experiencia visual de la idea se presentó en su plenitud.

Haciendo hincapié en la reflexión recordé cuando mi maestro me dijo “debes tocar fondo, así sabrás.” No mentía.

Este ser originado desde la fotografía acariciaba la acera gris mientras dormía quizá en una contemplación interna: el sueño. Por mi parte sentí que acariciaba

los símbolos, el inconsciente grabado en el devenir histórico. Tras esto paredes de miradas acusan los pensamientos, como insectos que revolotean con sus alas antes de eclosionar de su colmena a echar a volar en el terreno.

Por estos días un sonido ensordecedor crepitaba en mi cabeza, similar a una colmena cuando los insectos frotan sus alas y generan un sonido estático, imágenes de nervios y destellos de luz acompañaban estas visiones, un brillo que hasta hoy puedo recordar

ATARAXIA

2022-2025

Pamplona

-Piedecuesta

Existir y generar gráfica, símbolos. Vago por rincones inhóspitos, silenciosos y espectrales. silencio contiene vida y muerte, mancha y pared. El castigo sorprende la creación y soy consciente de ello. Nada paso, una cortina de rojo se escurría por el ojo izquierdo. Manchas de tinta son sangre. Dos minutos. Soledad. Almas y cuerpos observan, pero mantienen distancia, temor. se siente hasta en la carne. Solos las moscas se acercan, un manjar en su punto no perdería la oportunidad. ¿has visto el vacío?

Terror en recuerdos, una leve línea es grieta ahora visible, corrí el velo de la razón con una dosis de lsd. caminé largo tiempo, se diluía. choque con una pared de ladrillos revestida de naranja y gris, sin carne se desfragmento el arquetipo. Este

mundo era desmantelado ladrillo a ladrillo capa a capa hasta llegar al abismo, oscuridad infinita donde flota el milagro. vacío inmenso por el que vaga la tierra.

La importancia del ser tomo el cuerpo y se hizo seña, marco territorio y se incorporó bajo lo absurdo, ¿por qué no? Un viejo me espera.

Con ojos brillantes me habla, graba el recuerdo sin palabras, de su interior un mar oscuro emerge para arrastrarme hacia su profundidad. He sido bautizado desde la concepción de la nada, dentro me muevo. Oigo un motor, un millar de nervios se agitan, los ángeles de la creación aparecen: moscas. Cuerpo yerto sigue en movimiento y pronto una cosecha de raíces saldrán para festejar y repetir.

Sublime toca mi mano sin pudor siente mi asco y lo hace terror. Una estela de colores me acompaña cuando viajo por la periferia, ritmos y letras crean eco en pasos silenciosos, sencillos. Me elevo en las sombras el aterrizaje es energía atrapada en neón. Soy y creo. veo luces que queman alas y sombras guardando bestias. cuando el sol se esconde la vida es lucha, deseo mueve el mañana, no sé si es real o si me impulsa el código, sigo.

Hay una jauría en éxtasis de color, la palabra se hizo líquido y broto del lagrimal un recuerdo áspero. Una pronunciación y confirmación de existencia envolvió la sala y los presentes, la jauría, creativa, tomo rehenes con lanzas de sonido y latas de aerosol. Hoy se disolvió, no es mas que espectro flotando en colores otro cuerpo donde planean moscas que alguna vez fue sonido y aun ahora no deja de serlo.

Hay una estela de colores que me salva, acuna la experiencia y cambia su tono, la realidad viste de gris y el sentimiento trae colores adheridos, eternos. Absurdo.

BIBLIOGRAFIA

Alejandra de Argos. (s. f.). William Kentridge: Biografía, obras y exposiciones.
<https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/32-artistas/41968-william-kentridge-biografia-obras-y-exposiciones>

Bauman, Z. (2003). Modernidad líquida. Fondo de Cultura Económica.

Bauman, Z. (2005). Identidad. Losada.

Bauman, Z. (2007). Arte, ¿líquido? Sequitur.

Bauman, Z. (2007). Vida de consumo. Fondo de Cultura Económica.

Bachelard, G. (1949). La psychanalyse du feu. Gallimard.

Bachelard, G. (1958). La poétique de l'espace [La poética del espacio]. Presses Universitaires de France.

Bachelard, G. (1965). La poética del espacio (E. de Champourcin, Trad.). Fondo de Cultura Económica.

Barrett, E. (2019). What does it mean to practice creatively? En E. Barrett & B. Bolt (Eds.), Practice as research: Approaches to creative arts inquiry (pp. 63–88). I.B. Tauris.

Barthes, R. (1980). La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía. Paidós.

Benjamin, W. (2006). Infancia en Berlín hacia 1900 (A. López, Trad.). Alianza. (Obra original publicada en 1933).

Berger, J. (1972). Ways of seeing. Penguin Books.

Borges, J. L. (1944). Ficciones. Editorial Sur.

Borges, J. L. (1944). Las ruinas circulares. En Ficciones. Buenos Aires: Sudamericana.

Bourgeois, L. (1999). Maman [Escultura].

De Argos, A. (s. f.). William Kentridge: biografía, obras y exposiciones.

Deleuze, G. (1983). La imagen-movimiento.

Deleuze, G. (1981). Francis Bacon: The logic of sensation. Continuum.

Deleuze, G. (1981). Francis Bacon: Lógica de la sensación. Éditions de la Différence.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1988). Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia (J. V. H., Trad.). Pre-Textos. (Obra original publicada en 1980).

Didi-Huberman, G. (1992). Ce que nous voyons, ce qui nous regarde. Les Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, G. (2002). L'Image survivante. Les Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, G. (2012). Arde la imagen. Ediciones VE.

Dooiido. (2023). Forest Never Sleeps [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=2Xq3vzRgIAU>

Flick, U. (2004). Introducción a la investigación cualitativa. Morata.

García, R. (2022). El cuerpo que deja huella: procesos de desaparición de la imagen contemporánea (Tesis de Maestría).

Gelvez Ramírez, M. A. (2024). ACUAGRAFÍAS [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=fKwDuuSd6UM>

González, L. (2019). La gráfica expandida: de la huella al acontecimiento. Revista Arte y Estética Contemporánea, 12(3), 45–58.

González, V. (2018). Arte y archivo en América Latina: políticas del documento y políticas de la imagen. Siglo XXI.

Hasselblad Foundation. (2018). On Photography with Oscar Muñoz [Video]. YouTube.
<https://youtu.be/yKm-uZ8c9D0>

Haiper AI. (s. f.). Haiper AI video generator [Plataforma web]. <https://haiper.ai/>

Heidegger, M. (1995). Del arte y la poesía. Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1950).

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

Jung, C. G. (1959). Los arquetipos y lo inconsciente colectivo. Paidós.

Jones, A. (2021). *Seeing Differently: A History and Theory of Identification and the Visual Arts*. Manchester University Press.

Kandinsky, W. (1912). *De lo espiritual en el arte*. Piper.

Kentridge, W. (1989). *Johannesburg, second greatest city after Paris* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=sjdnrnkMSBU>

Kentridge, W. (1991). *Mine* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=mXBxB6-YdG8>

Kentridge, W. (2012). *The Refusal of Time* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=T1yPiQ4kD6o>

Kentridge, W. (2012). *Six Drawing Lessons*. Harvard University Press.

Klee, P. (1961). *Teoría del arte moderno*. Faber & Faber.

Krauss, R. (1999). *The Optical Unconscious*. MIT Press.

Kristeva, J. (1982). *Powers of horror: An essay on abjection* (L. Roudiez, Trad.). Columbia University Press.

Kristeva, J. (1988). *Poderes de la perversión: Ensayo sobre la abyección*. Siglo XXI.

Lacan, J. (1973). *El seminario, Libro XI: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Paidós.

Lacan, J. (2009). *El estadio del espejo como formador de la función del yo*. En *Escritos 1* (pp. 99–105). Siglo XXI.

MacCulloch, J. A. (1911). *The Religion of the Ancient Celts*. Constable.

Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Gallimard.

MOTIVAI Private Limited. (s. f.). *PixVerse: AI Video Generator* [Aplicación web].
<https://app.pixverse.ai/home>

Muñoz, Ó. (1995). *Aliento* [Serigrafía sobre espejos metálicos]. Banco de la República.

Muñoz, Ó. (2001–2002). *Narciso* [Video]. Banco de la República.
<https://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/narciso.html>

Nancy, J.-L. (2005). *The Ground of the Image* (J. Fort, Trad.). Fordham University Press.

Ospina, A. (2021). Fluctuar: enigma y memoria (Tesis de Maestría). Universidad Nacional de Colombia.

Ortiz, L. (2023). Artefacto para encontrarse. Universidad de los Andes.

Palomino, E. (2021). El gesto y la materia: temporalidades del trazo (Tesis doctoral). Universidad de Barcelona.

Pardee, D. (2011). Ideologies of marginality in Brazilian hip hop. Palgrave Macmillan.

Piaget, J. (1951). Play, dreams and imitation in childhood. Routledge & Kegan Paul.

Sartre, J.-P. (1943). El ser y la nada.

Sartre, J.-P. (1946). El existencialismo es un humanismo.

Schön, D. A. (1983). The reflective practitioner: How professionals think in action.

Steyerl, H. (2019). Duty Free Art. Verso.

Sylvester, D. (1987). The brutality of fact: Interviews with Francis Bacon. Thames & Hudson.

Wildi Merino, I. (2020). Materia y memoria en la práctica artística contemporánea. Ediciones Metales Pesados.

Whitman, W. (1855). Los durmientes. En Hojas de hierba (p. 155).

Yates, F. (1966). The art of memory. Routledge.

YouTube. (2023). Francis Alÿs – Paradox of Praxis 1 [Video].
<https://www.youtube.com/watch?v=ZedESyQEnMA>

YouTube. (2023). Short [Video]. https://www.youtube.com/shorts/SR6RPazV_Ec

YouTube. (2023). Short [Video]. <https://youtu.be/jJY9ChLxF8>

YouTube. (2023). Short [Video]. https://www.youtube.com/shorts/uYFyIpnw-_8

YouTube. (2023). Short [Video]. https://youtube.com/shorts/E9zV_O2OQ8U

