

“...UNA LINEA QUE SE LEVANTA Y SE BORRA”

ANDRÉS OCAÑA

UNIVERSIDAD DE NARIÑO
PROGRAMA DE ARTES VISUALES

SAN JUAN DE PASTO

2011

“...UNA LINEA QUE SE LEVANTA Y SE BORRA”

TRABAJO DE TESIS

MONOGRAFIA

AUTOR: ANDRES OCAÑA

ASESOR: MAESTRO JORGE WHITE PATIÑO

UNIVERSIDAD DE NARIÑO

PROGRAMA DE ARTES VISUALES

SAN JUAN DE PASTO

2011

NOTA DE ACEPTACIÓN

Jurado (nombre)

Jurado (nombre)

Jurado (nombre)

San Juan de Pasto, 3 de octubre de 2011

NOTA DE RESPONSABILIDAD

“Las ideas y conclusiones aportadas en el Trabajo de Grado,
son responsabilidad exclusiva del Autor”

Artículo 1 del Acuerdo n°. 324 de Octubre 11 de 1966, emanado del
Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

Dedicada
A la Memoria de Mi Tío Orlando Ocaña
Y al Apoyo Incondicional de Mi Familia

RESUMEN

El objetivo del presente escrito pretende profundizar en los territorios del dibujo, reflexionar su presentación, ahondar los instantes en su reino, este ahondar, estas reflexiones, han sido dispuestas a partir de tres preguntas ejes, ¿Qué se dibuja? ¿Qué sucede cuando se dibuja? Y ¿Cómo se dibuja? Cada una de las cuales verá un desarrollo progresivo en un movimiento adecuado para ellas, dichos movimientos son respectivamente: ‘El ahora nunca’, La dimensión extraña’. ‘la técnica del rayo, del relámpago, del trueno, etc’ y ‘la línea que se levanta y se borra’. El método hermenéutico utilizado para su desarrollo ha sido aplicado a un proceso de obra visual elaborada desde 2004 enfatizando en los instantes sensitivos del acto ‘dibujar’, dicho método ha tenido como resultado un análisis íntimo de las fronteras del dibujo y ha concluido con un discurso reunido esencialmente alrededor del peso de la dote, las reflexiones sobre la mano que dibuja, una diferenciación de las etapas del acto y una reseña de una aplicación pedagógica de las técnicas que surgen a partir de la mencionada diferenciación.

ABSTRACT

The purpose of this writing is to get deep in the territories of drawing, to reflect its presentation, to deepen the moments in its kingdom, this to go deep, these reflections, have been arranged from three questions axes: What is drawn? What happens when it is drawn? And How it is drawn? Each one of as will see a progressive development in a movement adapted for them, these movements are respectively: 'The Now – Never Instance', 'The Strange Dimension Instance', 'The Technique Of The Ray, The Lightning, The Thunderclap, Etc' and 'The Line That Rises And Get Vanished'. The hermeneutical method used for its development has been applied to visual a work process made from 2004 emphasizing at the sensitive moments of the act of 'drawing', this method has had as result an intimate analysis of the borders of the drawing and has concluded with a speech reunited essentially around the weight of the gift, the reflections on the hand that draws, a differentiation of the stages of the act and a review of a pedagogical application of the techniques that arise from the mentioned differentiation.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN

INICIOS	Pág. 12
LA LÍNEA QUE SE LEVANTA Y SE BORRA	Pág. 14
EL DESARROLLO TEÓRICO	Pág. 15

PRIMER MOVIMIENTO

EL AHORA-NUNCA

LA MANO Y EL DON	Pág. 16
LA MANO Y EL PESO DEL DON	Pág. 19
LA MANO Y EL TRAZO	Pág. 21
EL TRAZO IMAGEN	Pág. 23
EL AHORA NUNCA	Pág. 25

SEGUNDO MOVIMIENTO

EN LA DIMENSIÓN EXTRAÑA

EL TRAZO ACTO	Pág. 28
EL ACTO Y EL RITUAL	Pág. 30
EL RITUAL DEL ABANDONO	Pág. 32
LA DIMENSIÓN INTELECTUAL	Pág. 33

LA DIMENSIÓN EMOCIONAL	Pág. 34
LAS 144.000 DIMENSIONES DEL HEME AQUÍ	Pág. 35
LA DIMENSIÓN EXTRAÑA	Pág. 35
TERCER MOVIMIENTO	
LA TÉCNICA DEL RAYO, ETC	
LA TÉCNICA DEL OJO	Pág. 37
LA TÉCNICA DEL CIEGO	Pág. 39
LA TÉCNICA DE LA MANO	Pág. 40
LA TÉCNICA DEL RAYO, ETC...	Pág. 42
MODULACIÓN PARA UNA APLICACIÓN PEDAGÓGICA	Pág. 44
CUARTO MOVIMIENTO	
LA LINEA QUE SE LEVANTA Y SE BORRA	Pág. 47
BIBLIOGRAFIA	Pág. 49
ANEXO (OBRA VISUAL)	Pág. 51

LISTA DE CUADROS

Antología de la serie ‘Autorretratos Lmentales, Lapices, Charcoals y Blenders sobre papel Durex, 70 – 50 cms, Ocaña 2004-Hoy’:

1. Continuidad Contiguidad (2004)
2. La Bendición del Linaje (2005)
3. La Más Atroz de las Máscaras (2006)
4. Estudio sobre Man Ray (2007)
5. El Origen del Vuelo (2008)
6. La Poesía de la Civilización (2009)

Antología de la serie ‘Danae, Legado en la Desaparición, Dibujo Digital y Arte 3D, impresos a 70 – 50 cms, Ocaña 2010’:

7. Escena 01: Prólogo
8. Escena 03: Ella No Sabe Que Su Peso Es Leve
9. Escena 07: Los Guardianes Son Seducidos Por La Ausencia De Rostro De Dánae Y Deciden Amarla
10. Escena 12: El Guardián Asesina Al Amante, No Pueden Correr Riesgos. Es La Única Vez Que Se Aprecia El Rostro De Dánae
11. Escena 16: Dánae Es Fecundada Por Sales De Plata (Donada A La Universidad De Nariño)
12. Escena 20: Los Guardianes Le Conceden Una Última Memoria Antes De Dar A Luz
13. Escena 22: Dánae No Puede Dar A La Luz Mientras Aún Exista
14. Escena Final: El Sentido

Antología de la serie ‘Fijaciones, Charcoals y Blenders sobre Interlón, 300 – 150 cms, Ocaña 2009-Hoy’:

15. La Fijación del Propósito
16. La Fijación del Intelecto
17. La Fijación del Odio
18. La Fijación de la Belleza

Antología de la serie ‘Bocetos Para Vivir Mejor, Varias puntas sobre MDF, 280 – 250 cms, Ocaña 2004-Hoy’:

19. Si Tuviera Un Cerebro Atómico Haría Estallar Toda Mi Memoria
20. Fracaso Una Y Otra Vez
21. Debo Admitir Que Hasta Hoy, Este Muchachito, Ha Sido Mi Mejor Invento

Antología de la serie ‘Psicofonías de ocho segundos mucho antes de los treintas, Dibujo fotográfico con cámara digital, impresos a 29 – 21 cms, Ocaña 2010-2011’:

22. - 40. : Antología de 19 fotografías sin editar

INTRODUCCION

INICIOS

De todas las artes, incluido por supuesto el odio, prefiero al dibujo. No hay nada más exuberante que hacer un trazo y darte cuenta de que has estado completamente ausente mientras lo haces, no inconsciente, ni abismado, ausente, en todo el sentido de la palabra. Salvaje, sin atisbos incluso del cuerpo. A otros les pasa con la pintura, a otros con la escultura, a otros tan solo con la muerte, a otros jamás les pasa... dibujar sin vacilaciones lo inequívoco, herir voluptuosamente la bestial ausencia, comprometer el olvido, serle infiel, ¡existir existir existir, Inmediatamente! ¡y dejar de existir, inmediatamente! A otros les pasa con la pintura, a otros les pasa con la escultura, a otros tan solo con la muerte, a otros jamás les pasa...

Tenía 19 años cuando preferí al dibujo, cuando apareció repentinamente, claro, había dibujado de niño en las superficies escolares, había dibujado de adolescente sobre el tedio de los pupitres y sobre una que otra obligación tranquila; sin embargo, nunca me preocupó el arte y jamás creí que iba a terminar escogiéndolo sobre otras ocupaciones. Hasta los 19 años, cuando de súbito, entre las circunstancias personales que se volvían insoportables, vino de muy lejos una necesidad inexorable de mover la mano, un automatismo cuya angustia solo podía calmarse con la velocidad del grafito sobre cualquier superficie. Mi primer dibujo en un formato amplio fue el retrato de un fotógrafo cuya dimensión de sus manos exageré sin motivo alguno. Años después me haría consiente de la raíz de dicha representación exagerada. Mientras tanto, el dibujo cobraba peso por sí mismo y a la edad de 23 años decidí entrar en la facultad de artes para desarrollar a fondo dicho peso. Desde entonces se hizo claro que sería el Dibujo el área de énfasis durante toda mi carrera y el proyecto de Tesis fue sin duda alguno dirigido hacia allá. Circunstancias ajenas a mi control hicieron que abandonaré la carrera y volviera a ella, creo, dos años después. Esta vez definitivamente, y el escrito, así como la obra que resultaría del trabajo de Tesis está

formado, a manera de primera conclusión de un gran periodo, por las reflexiones y trabajos que se recopilaron durante ese tiempo.

En una carta dirigida al maestro White, actual asesor de Tesis, fechada en septiembre de 2004, escribí “Sea este escrito algo así como el vestíbulo de un escrito mayor: he sentido la necesidad de responder, o aproximarme a la respuesta, a una pregunta de irreconciliables proporciones, ¿Qué es dibujar?...” la cual serviría como prelude de un trabajo reflexivo que avocaría mi concentración hacia el tema de interés, la carta refería la necesidad de poner por escrito algunas conclusiones antes de comenzar la investigación , un punto de partida, un tanteo del tema, que se verbalizó en la siguiente frase: “ver brutalmente en el primer día del mundo, con la primera luz de la creación, por primera vez, el objeto que nos ha sido generosamente otorgado...”. (Poner por escrito, sí, a pesar mío, explico: la escritura serviría solamente como atisbo de memorias enlutadas, como método de registro superficial de una empresa profunda, lo ideal hubiera sido sin duda alguna el sentimiento extenso y constante del acto existir, pero tenemos la enfermedad del pensamiento y eso deja muy lejos a los ideales). En fin, el resultado de esta primera etapa fueron dos años de estudio que se vieron enfocados en un discurso plenamente visual. Sujeto a lo que luego llamaría 'la técnica del ojo', el autor concentró su bibliografía en libros técnicos como 'drawing the head and figure' de Jack Hamm; 'Drawing realistic textures' de Hillberry; 'The art of animal drawing' de Kent hulgren; 'The natural way to draw' de Nikolaides; 'Aprender a dibujar, técnicas del hemisferio derecho' de Betty Edwards, entre otros libros y publicaciones enfocados en el desarrollo de la visión que dibuja. El estudio de obra se dirigió a la representación formal de la naturaleza, sobre todo el cuerpo humano, los estudios sobre Ingres, Man Ray y Jones Burnes, descollaron sobre otros.

Desde el 2005 los ensayos del autor comenzaron a referirse esencialmente al problema de la imagen, el dibujo avalaba la poética y la filosofía en tanto imagen. La preocupación por la técnica del ojo fue poco a poco desplazada por la poética del ojo, la bibliografía fue ocupada paulatinamente por poetas. Los poetas, en especial Rimbaud, Mallarmé, Valery, Pope, Elliot y Pizarnik, guiaron reflexiones y conclusiones, hasta un momento culmen que daría fin a esta primera etapa: El estudio del arte conceptual que desarrollé en la academia me llevó a enfrentar la gran decepción del arte, la decepción de la opinión, la convención, el riesgo de la palabra, el riesgo de convertir a la imagen en una conclusión de la lengua, el riesgo de no dejar venir a la imagen en su inherente salvajismo, sino de modificarla a partir de una lógica de previsiones. El estudio que realicé sobre la convención me hizo pecar de que el estudio sobre el dibujo estaba mal dirigido. “¿Qué es dibujar?” me llevaría a una

semántica del acto, significarlo no sería nada más que opinarlo, y de poco le serviría al propósito, que no era otro que ahondar de la forma más honesta el acto del dibujo. Por mucho tiempo no pude volver a escribir una sola palabra. A finales del 2008 la quema de cientos de páginas y docenas de obras fue un gran alivio; no continuaría en la academia; sin embargo, un reto personal que no se puede referir hizo tomar otras decisiones. Retomé los orígenes de mis preocupaciones estéticas... Entre las obras que están en el fuego y las que no lo están, encontré muchas manos, dibujos sobre manos, textos sobre manos, música dedicada a las manos...

LA LINEA QUE SE LEVANTA Y SE BORRA

En uno de esos trances acostumbrados, Lady dijo entre los brezales: "Yo soy una línea, nada más", una voz extraña, un espectro, completó la idea: "...una línea que al levantarse desaparece, se borra...". A lady y a esa voz le debo el nuevo inicio de la jornada.

Intentar definir el dibujo desde mi conciencia, había sido el primer error, la significación conlleva el fracaso de la opinión. Pero ahora, la definición había sido dada desde lejos, desde un lugar ignoto, y fue bastante contundente. Libre de la carga de la definición, me concentraría en algo mucho más importante: los instantes sensitivos presentes en el acto del dibujo. Por un buen tiempo me dedicaría a dibujar como antes lo había hecho, en un completo abandono de mí. Con el tiempo, pulí un poco más la técnica que me había llevado a elaborar las obras que más aprecio, dibujar cerrado los ojos y dejar a la gestualidad y a la música dirigir a la línea. Técnica que luego llamaría 'la técnica del ciego'. Dibujaba con los ojos cerrados, me abandonaba al oído y al gesto y luego, cuando volvía, usaba las técnicas del ojo para resaltar algunas imágenes que parecían flotar insinuadas en los primeros rayones. No pasó mucho tiempo antes de darme cuenta de que podía darle completo control a mis manos, más allá todavía del gesto y del oído. Vino entonces, una torrencial reconciliación con la escritura, la teoría pudo volver a retomarse, debería empezar por las manos, debería ahondar hasta llegar a una absoluta técnica de las manos, más allá de cualquier conciencia del 'heme aquí' que pueda ofuscar la objetividad del trazo.

La tesis comenzó a escribirse entonces, a finales del 2010.

EL DESARROLLO TEORICO

A lo largo de mi vida he tenido experiencias en las cuales me he despertado y me he encontrado escribiendo o dibujando sin conciencia alguna, muchas veces he visto a mis manos dirigirse solas, o imposibilitadas de la quietud, no dejar de escribir o no dejar de rayar, agendas llenas en una noche o paredes volcadas al exceso del trazo en un par de horas... en la psicología abundan los ejemplos de disociaciones, hipergrafías, y más allá, de reacciones corporales que se dan fuera del cerebro, incluso de vidas sin cerebro; estas posibilidades serían importantes para mi escrito final, estas posibilidades de actuar sin conciencia (incluida en la conciencia, repito, la inconciencia) abrirían las puertas a una posibilidad mayor, una inminencia de la traza sin participación del ‘heme aquí’; no está de más aclarar que creo que uno de los mayores contratiempos para las humanidades ha sido asentar muchas de sus teorías en la hipótesis de que la psique o la conciencia radica en el cerebro, pero en fin, no llevaría el escrito por el lado de la psicología, o de la filosofía, o de la poética, etc. Escribiría como un dibujante, y las citas de filósofos o de poetas o de teóricos serían incluidas como instantes de valiosos encuentros, teniendo en cuenta que me dirigiría a una dimensión extraña donde el ‘heme aquí’ no está presente.

El dibujo dice, efectivamente, “soy una línea que se levanta y se borra”. Se ha presentado desde afuera, el siguiente escrito intenta ahondar en sus territorios, reflexionar su presentación, ahondar los instantes en su reino, este ahondar, estas reflexiones, han sido dispuestas a partir de tres preguntas ejes, ¿Qué se dibuja? ¿Qué sucede cuando se dibuja? Y ¿Cómo se dibuja? Cada una de las cuales verá un desarrollo progresivo en un movimiento adecuado para ellas, dichos movimientos son respectivamente: ‘El ahora nunca’, La dimensión extraña’ y ‘la técnica del rayo, del relámpago, del trueno, etc’. Finalmente, el último movimiento hará las veces de epílogo del presente texto.

El discurso propuesto se dispone a partir de intentar quitar las capas presentes en el acto del dibujo, para dejar solamente aquella que le concierne al dibujo y nada más que al dibujo. Comenzará con un análisis de la mano que dibuja para asentar diferencias entre el tiempo del dibujo y el tiempo de la imagen que ha quedado como evidencia del acto dibujo; proseguirá acentuando la diferencia entre dimensiones consientes donde sucede la imagen y dimensiones extrañas donde sucede el dibujo; el texto prosigue con una reflexión sobre las técnicas utilizadas en cada dimensión y termina con una gran fisura por la que se escuchará solamente la lluvia...

PRIMER MOVIMIENTO

EL AHORA NUNCA

LA MANO Y EL DON

¿Acaso he ordenado al peso del don acomodar su flujo en el continente de mi mano? O ¿es mi mano la que sufre un peso cuyo flujo no ha sido ordenado por ningún atisbo de mi propia voluntad? En el primer caso el acto de la voluntad daría forma al futuro más que al pasado o al presente, pues la voluntad precisa de un propósito que ha de cumplir la empresa de transformar la incertidumbre en sueño de certidumbre; la voluntad, como el dios ‘ingeniero y conquistador’ (01), puede ordenar, acomodar, supeditar un ente al sistema de otro ente, por ejemplo el sistema del don al sistema de la mano. Dicho ordenamiento ha de cumplirse en beneficio de un acto futuro, pues, ¿Quién ordena sus actos para el pasado? ¿Quién dice: acariciaré tu rostro para que ayer no te sientas tan sola?, incluso, en el momento del ordenamiento el acto aún no se ha cumplido, ya que, efectivamente, el ordenamiento es precedencia de aquello que se quiere ordenar, y aquello por lo que se cumple el ordenamiento tiene su asiento en el futuro, incluso si ese futuro es un segundo después. Por lo tanto, la primera cuestión connota la característica de un plan, y no de cualquier plan, sino de un plan ingente, específicamente, de acomodar un don, cuyo peso transforma al tiempo, al espacio y al vacío de un modo tan particular que el flujo de dicho don se vuelve insoslayablemente particular. Acomodar entonces un origen trascendente. El flujo del tiempo particular del don ha de acomodarse por el peso, es el peso el que ha de curvar al tiempo, el que ha de modificarlo, la gravedad misma, la gravedad *en* mi mano, la gravedad del don, o de mi voluntad, o de mi propósito o de nada. De este modo, la primera cuestión trata de hacer particular, extremadamente particular, el flujo del tiempo, el tiempo que un condicionante del flujo del universo.

Así mismo como está inmerso el tiempo en este problema, está inmerso el espacio; pero también está inmerso el vacío y un cúmulo de etcéteras que van a rodear a este último. El tiempoespacio como cualidad condicionante del flujo del don no basta para comprender una

estructura de realidad más allá de la conciencia de un ‘heme aquí’ (1), de un yo pienso, yo existo, yo dudo, etc. Antes de continuar, los conceptos de tiempoespacio exteriorizados en este capítulo y a lo largo de la teoría, necesitan de la siguiente aclaración: puede haber una confusión al aparejar dichos conceptos a la concepción Kantiana de la Estética Trascendental, aunque acaso pueda por ella cobijarse, sin haber sido considerado, querido ni profundizado por quien suscribe esta propuesta. Los conceptos de Tiempo y Espacio como formas *a priori* de la sensibilidad estimadas por el filósofo modernista no son las referidas en la proposición, muy a pesar de que eventualmente pudieran compaginarse. Al contrario, se habla de un “tempo” y un “spazio” atípicos, discordantes, nacidos no de la voluntad del sujeto que conoce, traza o pinta, sino muy por fuera de este, en un ahora disímil al ahora del heme aquí, nociones estas que en nada se amoldan a las contenidas en la Crítica de la Razón Pura. El tiempoespacio del filósofo modernista bastaría si nos limitásemos a la voluntad de un sujeto cognoscente, activo o pasivo, para el cual el ‘ahora’ estaría conformado por la materia que una supuesta facultad receptiva haría suya como dato a priori. En efecto, el ‘ahora’ tiene una coordenada espacio temporal que define un punto de existencia, los sentidos subsumen su realidad a esa coordenada, ya sea caótica, particular, empírica... ese ahora del ‘heme aquí’ sufre de percepciones, de sentidos alterados o asentados, de voluntades, decisiones, yo, yo, yo y Aristóteles y Kant y Dalí y Artaud y cualquiera. El tiempoespacio del ahora-‘heme aquí’ sería suficiente para una dimensión de sujeto (consciente o inconsciente), que ordenara al peso asentarse en su mano y fluir con un don afligido por la pertenencia de la relatividad del ser humano incertidumbre-de-sí. La dote se convertiría en una decisión maleable; sin embargo, como veremos, la dote opera en un tiempoespacio disímil al del ‘heme aquí’, opera en una dimensión extraña para la cual el vacío es inherentemente imprescindible y a la par del vacío, un cúmulo de etcéteras cruzados por la cualidad del ‘jamás’, que hacen de la dote una habitante objetiva de un universo extraño al ahora, repito, del ‘heme aquí’.

Jean Francois Millet afirma: ‘yo pinto el peso’ (02), que es una forma precisa de referir el acomodamiento particular del tiempo extraño en su mano, el tiempo de la pintura en su mano, el tiempo de la pintura sobre el tiempo de la imagen, o incluso, sobre el tiempo del autor; dicho acomodamiento ¿fue ordenado? ¿Existe la posibilidad de ordenar un peso vastísimo en la mano de un hombre o de una mujer que curve al tiempo a la medida del sueño de certidumbre que le ha dictado su voluntad? ¿Es acaso el ‘yo pinto el peso’ una consecuencia de un “yo he ordenado el peso”? ¿Millet ha concebido y provocado un peso en su mano para ordenar su futuro en razón de la certidumbre del ser pintor? El don que tiene Millet para sí es su dote, lo que de por sí ya está en él, ‘Quien está dotado no ha hecho nada para estarlo y no da nada a cambio del don recibido’ (3). Si la voluntad ordenara el peso en la mano, también podría ordenar su desaparición, hoy tendré el don, mañana no; a

menos que el “hoy tendré el don” sea una trampa sin llave, es lógico atribuir a la voluntad el llegar y el irse a capricho, cosa de la que -en la realidad del arte- jamás he tenido noticia. Rimbaud escribió su primer poema a la edad de 7 años, ¿pudo el niño haber dicho “yo he ordenado el peso”? ¿Dejar de escribir a los 21 fue haber ordenado su desaparición?, ¿no fue más bien, -y así lo confirma la historia- antes que dejar de ser escritor, simplemente dejar de escribir? “yo pinto el peso, no lo ordeno”, parece ser la frase que nos apunte con más precisión hacia escoger la segunda de las dos cuestiones que se plantearon al inicio de este apartado, en cuyo caso se nos hace necesaria una dimensión metaconciente, muy alejada de la institución metafísica del cerebro, debido a que sería impensable, invista, un jamás, similar a la ‘estación incomprensible’ del pesa nervios de Artaud, aunque, a diferencia de esta, no estaría ‘erguida en el centro de todo en el espíritu’ (4), sino muy fuera de todo concepto provocado por el ‘heme aquí’.

Prosigamos. Un cuerpo sin gravedad no toma para sí, al contrario, es tomado de por sí para otro cuerpo, es arrojado a todas partes cuya gravedad lo superen, planeta disgregado en la economía del cosmos, luna hecha pedazos por el aleteo de un ala, satélite con herrumbre ancestral vagando hacia el agujero, yo he visto cómo sus placas se pulverizan y caen al hoyo antes que sus dorados tornillos. Mientras tanto, en la tierra, ‘la fruta... en placer se deshace’ (04) gravedad del placer, disposición de la fruta. En fin, un cuerpo sin gravedad se dispone, un cuerpo con gravedad dispone. La mano sin gravedad enfrenta con bríos el destino de ser arrojada a todas partes, pero anula su inherente disposición a desaparecer al ser cargada con un peso, ordenado su peso no por la voluntad sino por un algo que la precede y que es incognoscible a no ser por la consecuencia del peso, es decir, a no ser por su don, su tiempoespacio-nunca específico, el tiempo curvado en esa mano de manera diferenciada del tiempo curvado en otras manos o en otros cuerpos cargados de gravedad. El flujo del tiempo particularizado -como partículas y particular- en la mano, y al no ser ordenado por la voluntad que ordena a futuro, se ordena para un instante muy diferente al pasado o al futuro, se ordena para el ahora, pero no para el ahora del ‘heme aquí’ que percibe, se ordena para un ahora de características de nunca, pero se ordena para el ahora, pues el flujo ya es en sí en la mano y actúa desbordando la previsión, dispone inmediatamente, en el instante cuando se dinamiza el don.

El tiempo en la mano cargada de peso, fluye de manera específica para esa mano, y es dicho peso el propio motor de su actividad, es decir, no hay levitación voluntaria, no hay levitación de ninguna manera, la física de la voluntad sigue las normas de la física de la gravedad. La mano, entonces, se separa de la conciencia, o mejor, la supedita, -no, yo

nunca pierdo el control, salvo cuando escribo, cuando dibujo o cuando compongo, es más, la mejor manera de escribir, dibujar o componer, es dejar que mi mano actué sola, yo me limito a apuntarle el camino-. El tiempo de mi mano es otro tiempo, su ahora no es el ahora del ‘heme aquí’, es un ahora de un ‘jamás’, de una ‘estación incomprensible’.

LA MANO Y EL PESO DEL DON

Sí, el peso es relevante; sin embargo, ¿peso de qué? ¿Gravedad de qué? Sería una locura hablar de peso de la simplemente mano, pues la mano, en el cuerpo de un humano incertidumbre-de-sí, no asume la función de objeto, sino de lugar, palma abierta donde ha de posarse el mundo, el lápiz en mi mano, el insecto en mi mano, la copa de vino en mi mano, incluso cuando la mano ha de ir a posarse sobre, no es el objeto el que va, sino que es el lugar el que va, mi mano va hacia el balaustre pero cuando llega, no es el balaustre el que contiene a mi mano, mi mano es la contenedora, mi mano como ‘espacio abierto, es decir, el espacio en un sentido propiamente espacioso más que espacial, o lo que se puede llamar el lugar’ (01). La mano en calidad de lugar es asumida como la mano en calidad de continente, el pulgar en oposición se retrae para provocar una prensa, un modo de asir las particularidades del mundo, la función del sistema ‘mano’ consiste en la continencia del mundo por el tocar, incluido en el tocar el asir, el manipular y el despremiar. La metáfora del cuenco de la mano manifiesta su inherente vacío, que es a la vez su inherente potencia, la potencia de contenerlo todo, que a su vez es la potencia de manipularlo todo y despremiar todo; es la mano del hombre el primer lugar que ha de contener la mano de dios en el famoso cuadro de la creación de Miguel Ángel, nótese en este ejemplo que es la mano, muy a pesar de la mirada, el primer lugar donde el contacto ha de hacerse real, (nótese también la debilidad en la muñeca del hombre, es decir, su falta de peso, por la que es atraída y no atractora, como es el caso de la muñeca atrayente de dios).

Cuando la mano deja de ser un lugar para el mundo, se constituye en un objeto del mundo, una cosa que ha de ser catalogada como un objeto con peso y densidad; sin embargo, al constituirse cosa en sí, deja de ser lugar en sí, en otras palabras, estaríamos hablando de una mano muerta, pues no contendría al mundo en su palma, sino que el mundo la contendría a ella, y ¿que otro lugar más idóneo para contener un objeto con el peso y la densidad de una mano que la tierra de un cementerio? La mano objeto no estaría abierta, no sería un espacio abierto, sino cerrado, contrario al cuerpo, contrario al lugar. Existir como objeto es morir como incertidumbre, morir como lugar, abandonarse al infinito “yo soy solo esto y nada

más”, de alguna manera, hacer estallar la memoria, hacer estallar al tiempo, cosa personalmente deseable, algunas veces. Por otra parte, hay casos en que la mano asume el carácter de objeto de la voluntad, pero siempre con una fluctuación de frecuencia de fondo, es decir, con un carácter efímero, por ejemplo, la mano que golpea a la puerta; sin embargo, el papel preponderante de la mano cuerpo sigue siendo su carácter de lugar, de espacio abierto.

Así como el cuerpo humano incertidumbre-de-sí es un espacio abierto que puede disponer de todo, o ser dispuesto, -dependiendo de la gravedad-, la mano, extensión de la extensión cuerpo, asume estas mismas características. Ahora bien, el problema de este apartado consiste en aclarar si es el lugar o si es el objeto el que pesa y diferenciar el peso de un objeto del mundo con el peso de la dote; en efecto, como notamos en nuestro universo físico, es siempre el cuerpo, el objeto, el que detenta un peso específico, al que se le asigna un lugar y desde el cual actúa y propone una dirección. Si la mano-lugar carece de gravedad, ha de serle asignada entonces un objeto-peso para que la discusión de nuestro primer apartado se haga efectiva. ¿Cuál es el peso en la mano de Millet, o en la mano de, digamos, Van Gogh, o Durero? ¿Podríamos afirmar que es el peso del instrumento que usaron para pintar o dibujar o grabar? Pero ¿Acaso bastaría un instrumento en la mano de un hombre para que este haga uso de él? ¿No es en el fondo el mismo peso de su arte el que toma prioridad sobre el instrumento? ¿No es el peso de su don el que confirma su destino? Efectivamente, el peso que consolida el propósito es un don; sin embargo, este don no es un objeto que exista de por sí, pesado y denso, en la misma dimensión que otro objeto cualquiera, taza, libro, escalera, nube, meteoro, follaje de un planeta desconocido, mano sobre el lomo de un animal de las pleyades... este objeto extraño, sin dimensiones conocidas, venido de lo incognoscible, tiene un peso incognoscible para un lugar que no sea el lugar que lo contiene. El peso de la dote es diferente al peso de un objeto del mundo, por ende, las cualidades espacio temporales de los objetos-mundo, son desbordadas, el ofrecimiento de sentido que implica la dote no es un ofrecimiento de sentido de mundo, sino de presencia extraña y terriblemente objetiva.

La mano-lugar del artista es el continente de un peso extraño que se revela tan solo en la presencia del acto que ha de devenir obra.

LA MANO Y EL TRAZO

El peso del objeto-dote inclina la mano por una razón incomprensible al ahora del ‘heme aquí’, la tuerce, la modifica, la pro-pone (le asigna un propósito) de una manera constante en la inconstancia de un deseo general. Cuando la dote se manifiesta y aparece su consecuencia en el mundo de la conciencia, es cuando realmente cobra sentido el peso, lo cobra para el heme aquí; sin embargo, antes ya ha cobrado sentido en una dimensión inaccesible a la percepción. Antes ya ha estado, mejor, ha estado en un jamás y vuelve a un ahora cotidiano. De esta manera siento la dote en la mano que dibuja (en mi mano que cuando dibuja deja de ser mía). Desde aquí hablaremos del dibujo, nos concentraremos en el dibujo, dibujaremos el dibujo, lo haremos venir de todas partes y lo dejaremos ir a todas partes. Ahora podemos, ahora, que le hemos asignado un lugar, ahora, que podemos hacer volar ese lugar en otros mil lugares iguales, multiplicar la resonancia, tener mil manos, incluso, el peso es tan grave que permite hacer de la mano una singularidad o agujero negro que abra el espacio tiempo y haga infinitas las probabilidades finitas de este, ‘trozos de infinito’, como los ojos de Pizarnik o de cualquier heme aquí que haya ‘pensado bien el vacío’ (6).

El dibujo tiene un acto para sí que lo abruma de particularidad, un acto inherente, esencial, multitudinoso, extático, mágico, grave, ‘Estas extrañas marcas en la pared fueron hechas en el paleolítico...’ (07), este acto de marcar, incluso de marcar tachando, resume el núcleo accional de nuestro peso: ‘le llamaré trazo: la línea tirada, el tractus’ (03). El trazo como acto, entonces, es el flujo del peso, la inherencia del dibujo, su extática manifestación de gravedad, ¿pues que vemos en un dibujo sino los trazos del dibujante? ¿De qué están hechas las ‘cabezas grotescas’ de Da Vinci, los dibujos en las ‘cartas a theo’ de Van Gogh, los pies en los diarios de Khalo, el ‘desnudo con los ojos cerrados’ de Klimt, etc.? No es carboncillo o la herrumbre de la punta o cualquier otro elemento que pueda fijarse, (¿Que está fijando Picasso en sus ‘dibujos en el aire?’); no es un elemento lo que se ve, es un acto, una marca, es un trazo acto. Propiedad de la velocidad, propiedad del flujo, propiedad del lugar “He aquí, sin más, absolutamente, he aquí...” (01), y claro, este ‘he aquí’, este angustiante ‘he aquí’, no puede ser referido a un resultado estático sino al acto vertiginoso imposibilitado de toda quietud pues el ‘he aquí’ es una frase en tiempo presente, referida por un cuerpo para el cual el presente no existe sino como movimiento absoluto del espacio tiempo entre la memoria del pasado y la incertidumbre del futuro. Es más, en el trazo acto no hay ningún ‘he aquí’, sino un absolutamente *he allí*.

El peso es un peso desnudo a cabalidad, es decir, directo, sin atisbo de mascarada, por tanto, descarado, sin vergüenza de mostrar su más inherente consecuencia, la línea del trazo, sea cual sea; y esta desnudez del peso exige a su vez una desnudez de la mano-lugar, para decirlo mejor, no exige, sino que contagia, pues peso y lugar del peso son ya una continuidad, es más, no contagia, sino que asume, pues peso y lugar del peso son ya uno solo, antes, durante y después del acto. El dibujo dice ‘he allí’ el trazo, no la imagen, no la previsión de la imagen, ni el propósito de la imagen o de la voluntad, sino el trazo sin más, *absolutamente, he allí el trazo.*

El trazo puede ser, a un nivel global, continuo o contiguo. Continuo cuando no deja de suceder; contiguo cuando cesa y recommienza, en el mismo lugar o en uno diferente, ya sea lugar vecino, antípoda, ordenado, inconexo, fuga o capricho; todo esto, por cierto, dentro de la misma escena. Entre las hojas que se amontan sobre la mesa encuentro fácilmente dos ejemplos: El primero corresponde a las fotografías de Gjon Mili a Pablo Picasso con exposición dilatada, (alrededor de 1949 en el taller de Picasso en Vallauris, Francia) (08), en las cuales Picasso dibuja con luz en el aire, con un movimiento que no deja de suceder, un trazo continuo, sagaz, involucrado más con el oído que con el ojo –a este punto volveré de una manera exhaustiva en otro capítulo referido a la evidencia primaria del acto trazo-, la seguridad es tal que no puede dejar de suceder hasta que se haya completado la empresa; el ejemplo de Gjon Mili será importante cuando se discuta a fondo el problema de la imagen y la ceguera, por ahora baste con ser ejemplo de la continuidad. El segundo ejemplo es un dibujo de Artaud catalogado ‘sin título’, que data de 1948, del que nos interesa, más que la tierna crudeza expresiva de los seis rostros maquillados asumiendo la totalidad del plano y ahogando en un rincón al uniforme, el trazo contiguo, casi frenético, cortado de pronto y vuelto a retomar en otro punto no tan cualquiera, no tan caprichoso, sino asumiendo la forma de una modulación espacial, necesaria, como si de haber sido continuada hubiera adquirido el carácter de imparable, un riesgo que la cordura del universo hubiera salvado otorgando la aflicción de la contigüidad a la mano del artista.

En su manifestación consecuente, el acto trazo se personaliza de acuerdo a su gravedad, en efecto, una gravedad superior termina por curvar al tiempo de un modo superior, el tiempo de la mano-lugar-trazo convoca la especificidad mientras más inherente sea ese tiempo en esa mano. No estamos hablando aquí de la cualidad quebrada o curva o certera o tímida o etcétera de un trazo, cualidades gráficas que no dependen del peso en la mano sino del peso en la conciencia del autor; de lo que estamos hablando aquí es de la cualidad que le es más particular a una mano-trazo, aquello que la hace individual, absolutamente específica,

aquello por lo que Picasso es Picasso y no Artaud, o Beuys o Kubin. Claro, tampoco el carácter continuo o contiguo, que surge de la necesidad gráfica; la cualidad de la que hablamos se parece más al concepto de scarifo, que podríamos definir como ‘el modo peculiar’ (09) de la mano-trazo, este ‘modo peculiar’ podría ser llamado *también el tiempo extraño específico de la mano-trazo que dibuja*, siendo diferenciado de cualquier otro tiempo, incluso diferenciado del tiempo-ojo o del tiempo-conciencia etcétera, en el mismo autor. O mejor, en lugar de scarifo, que define un modo peculiar, hablemos mejor del ‘scarifo’ en su traducción original. Punzón, para hacer una diferenciación radical del sujeto que lo usa y el objeto en sí, de este modo, lo que le es particular a la mano trazo es un algo que de ninguna manera está determinado por el sujeto, sino por lo que sucede en esa mano muy al margen del cuerpo que la detenta.

Así, con los corolarios propuestos, hablaremos de aquí en adelante solamente de ‘trazo’ para referirnos tanto a la mano-lugar como a la mano-tiempoextraño que contiene el peso de la dote ‘traza’ y de dibujo para referirnos al acto fundamental que contiene al acto trazo.

EL TRAZO IMAGEN

¿Qué es lo que dibuja el trazo? Frente a mi tengo una reproducción del dibujante ideal, de aquel del cual el maestro Picasso afirmaba ‘hay que pintar como aquel’, me refiero a Jean Auguste Dominique Ingres: Más allá de las apariencias está Ingres; más allá de los cánones, está Ingres; más allá del vestíbulo de las ideas, está Ingres; respirando el humo informe de una existencia conforme, descomponiendo el cuerpo para componer la estética, retocando una y otra vez la silueta esplendida que nos separa del error, compulsivo y paulatinamente dinámico, la línea en su preciso cenit, proyectando la única sombra posible, la sombra de la belleza, a quien estudiaba de rodillas.

Vigan le heredó el valor del dibujo, Roquel la devoción a Rafael, su inteligencia el riesgo de la descomposición, su espíritu la rendición de las apariencias bajo su cetro de esteticismo. Artista vastamente consagrado, recorrería en su obra cinco temas principales: el retrato, el desnudo, la religión, la historia y los mitos; todos ellos claramente definidos por el papel eminente del cuerpo, ausente como composición mimética y presente como composición estética. De entre su precisa y compulsiva obra, tengo mis ojos reposados en el ‘retrato de Niccolo Pagganini’, (1819, Lapiz sobre papel, 29,8 * 21,8 cm, original

expuesto en el museo del Louvre) (10) . Este dibujo, que ha representado para mí la más fina expresión de un dibujante, nos acompañará en estos dos últimos apartados del primer movimiento para encontrar una respuesta a la pregunta que abrió esta penúltima parte.

‘le calme est la première beauté du corps’ (10) dice el artista sobre la pose de sus cuerpos. Esta calma, que hace presencia en el tiempo-conciencia de Ingres está reflejada en la frontalidad reposada y casi metafísica de Paganini, en su rostro inequívoco, en la música de su mirada que se parece a la luna, en cada trazo de su abrigo, felicidad incluso de admirar un solo pliegue; sin embargo, ¿es esto lo que ha dibujado Ingres?, ¿una imagen? ‘las imágenes no son apariencias, aún menos ilusiones o fantasmas. Son el modo en que los cuerpos se ofrecen entre sí, son la puesta en el mundo, la puesta en el borde, la glorificación del límite y del resplandor’ (01), este modo de ofrecimiento es eso, el modo de ofrecimiento, el modo del límite, modo como manera y recurso, ofrecimiento como aquello que cumplida su finalidad de ser, está listo para entregarse, pero esto que entrega el dibujante está quieto de por sí, se moviliza en la conciencia de un espectador, no hay duda, pero en sí está quieto, límite encontrado cuando se termina la función de la dote y regresa el ‘heme aquí’. La imagen quieta le pertenece al tiempo del ojo que contempla, no al tiempo del trazo, encontramos en el retrato de Paganini un ‘he aquí’ de la imagen, no un ‘he allí’ del trazo, aunque es obvio que el trazo también está allí, pero no de una forma accional, sino ofrecida, los posibles del trazo se encuentran en el acto del trazo, no en el acto de la contemplación de la imagen, los posibles del trazo, mejor dicho, están en un jamás objetivo, en un nunca incomprensible.

La imagen es un punto de llegada, como punto, está apropiado de lugar en el espacio y en el tiempo, fijo. Como punto, el tiempoespacio cotidiano vuelve a cobrar importancia para el sujeto cognoscente. Pero el dibujante no es de ninguna manera un elaborador de puntos, de ítems, de hitos, de cruces que puedan marcar en el espacio cínico del tiempo blanco un lugar que indique el tesoro, “en este lugar está enterrado el presente que originó esto, éste trazo contiene para sí el momento total del dibujante”; de ninguna manera. El dibujante no elabora el momento en el trazo, no elabora un punto, puesto que si lo hiciera el dibujante tendría que eximir su más inherente esencia: la velocidad, la fuga, el absoluto descuido del sentido-quietud. El dibujo-trazo no es el resultado, el resultado es el trazo-imagen, la imagen que funciona simplemente como evidencia de un acto de características bien diferentes. La mano que dibuja no pretende al punto sino a la velocidad, la mano que dibuja es inalcanzable, puesto que alcanzar significa haber llegado a un punto de reunión, a un punto donde haya cesado la línea; la mano que dibuja no se puede cartografiar puesto que

ya no es solamente un lugar, o un sitio, sino que al tener el peso del trazo se convierte en su ejecución en la velocidad misma del recorrido, es el movimiento del objeto, es la desaparición misma del sustantivo disgregado en la velocidad. Cuando la mano acaba de dibujar, cuando se detiene la línea, entonces ya no es mano que dibuja, se vuelve ojo, contempla con una distancia de por medio, mira la velocidad que fue y dice “esta ilusión es la huella de mi recorrido”. El resultado puede cartografiarse ahora.

En el retrato de Paganini no encontramos a Ingres dibujando, encontramos lo que resultó como ofrecimiento de su acto, Paganini es el ofrecimiento de la evidencia, no el acto, vuelvo para aclarar este punto a las fotografías de Gjon Mili, las veo y me pregunto: si no fuera por las fotografías, ¿Dónde estarían los dibujos de Picasso?, en otras palabras, ¿Dibujo Picasso una imagen? O es que acaso ¿Picasso nunca dibujo? Claro que dibujo, pero si no dibujo la imagen, puesto que la imagen no existió allí sino como ruta de la conciencia y presencia en la posterior fotografía, que fue lo que dibujo Picasso, ¿en qué consistió su dibujo? Ahora bien, la imagen es una evidencia secundaria, puesto que antes de limitarse a ser punto, tuvo otra manifestación que evidenció el trazo, hablo del sonido, aunque no pueda ser escuchado por la dimensión cotidiana del ‘heme aquí’, la percusión de los átomos en el aire o en la superficie o en el espíritu es la evidencia primaria del acto dibujo. El sonido se convierte así en la primera dimensión del heme aquí alterada por lo que sucede en la dimensión extraña de la dote.

EL AHORA NUNCA

Se dibuja en la apertura, por eso se puede dibujar en el aire. La velocidad es la inmanencia del trazo, cuando el trazo se detiene, cuando se aquieta, el trazo ya no es más, deviene el tiempo del ojo. El dibujo como tiempo más allá del ojo, cumple con los principios de ‘conexión y heterogeneidad’ del rizoma, en tanto su velocidad es ‘un absoluto nomadismo’ (11), que recorre cualquier superficie y se asemeja a la velocidad misma del existencia. Devenir en el papel, en la arena, en el aire, en el agua, en el cemento, en cualquier parte, siendo el dibujo en el aire el más sincero. Una voluntad que viene de todas partes y va a todas partes en el acto del dibujo, sin quedarse como otra cosa que fuga.

Lo que dibuja el trazo, aquello que se dibuja esencialmente, es una marca no puntual sino fluida, en un tiempo que es a la vez presente y diseminación del presente, una marca que al

fluir queda atrás como algo diferente a lo que se traza en el acto del ahora. Es decir, lo que dibuja el trazo es un ahora que se disgrega en el jamás a causa de la velocidad de la línea, de su movimiento imprescindible, el trazo es trazo mientras se mueva, y mientras se mueva toca al tiempo y al espacio en una paradoja de dimensiones existenciales para las que no encuentro otra enunciación que decir ‘ahora-nunca’. El trazo Es a la vez que Deja de Ser. Aclaremos algo importante antes de continuar: el dibujo dibuja un ahora nunca, pero este término no corresponde solamente a una paradoja del tiempoespacio del hemeaquí sino a una realidad de la dimensión extraña donde sucede el trazo, así como para la conciencia (incluida en ella, vuelvo a repetir, la inconciencia), el ahora es un ahora - heme aquí, para el tiempo extraño de la dote su ahora es un ahora – he allí, un ahora donde el tiempo del sujeto no tiene cabida, donde el sujeto no tiene cabida, donde el artista mismo no tiene cabida, por ello recurro al vocablo ‘nunca’, el trazo *ahora nunca* entonces, es otro ahora, otra existencia, cuya primera manifestación en el *ahora heme aquí* es el sonido, luego la imagen.

El trazo que dibuja el ahora-nunca revela las fracturas de la existencia de una manera estética, incluso revela su diseminación en todas direcciones. La finura de Ingres en el retrato de Paganini no está en la representación, obviamente fina, del músico, sino en la finura con la que ha revelado la división de la existencia en ese plano, en ese ahí; y al igual que la representación del músico, el dibujo es un asunto musical: las notas de Paganini, como las notas de Beethoven o Stravinsky o etcétera, se escuchan también a partir de un ahora-nunca, se desplazan, se mueven, se acaban cuando se sobrepone la quietud, y es la memoria (la fotografía, la imagen), no el acto de la escucha, la que luego retiene la melodía como si aún estuviera allí. El trazo es una onomatopeya más que una palabra. El toque del trazo modifica el ahora para el jamás, percute la partícula, la transforma, al tiempo que la abandona, el trazo parte del *allí extraño*, pero es en la partida donde es verdaderamente trazo. El trazo que se va, o mejor, que sigue, es siempre un trazo para sí, no para la imagen, que es otro tiempo.

¿En qué parte el trazo, el dibujo, es más dibujo que en cualquier otra? Ese es el meollo del asunto, esa parte ¿puede ser en el fantasma de su estela, en el ofrecimiento de la imagen? Yo he propuesto que es en la una mientras se deja a la otra, en el ahora-nunca, que es a la vez aquello que se dibuja y aquella parte donde se dibuja. El sonido del trazo es la primera evidencia de su recorrido para el ahora-heme aquí, esos átomos explotando al toque, ese tiempo molido entre la punta y el papel o lo que sea, la imagen vendría luego como la evidencia de la evidencia. Una metáfora propicia sería el rayo, por sus dos atributos de acto

que fractura: un movimiento en y para el ahora-nunca y el trueno que acompaña su aparición, además de su siempre más allá como si fuera aquí. Lo que se dibuja es el ahora-nunca. Es allí donde el trazo, el dibujo, es más trazo, más dibujo, que en cualquier otra parte.

SEGUNDO MOVIMIENTO EN LA DIMENSION EXTRAÑA

EL TRAZO ACTO

¿Acaso he ordenado al resto de mi organismo fugarse a un recodo del tiempo donde el silencio llueve, colma y no hay nada más? ¿Le he ordenado fugarse allí mientras la mano indómita corre las llanuras africanas junto al rayo del horizonte? Falta poco para atardecer dice el tiempo del ojo cuando ve a través de la ventana y mira la convención de los husos horarios proyectada como un film propagandístico en el marco que da a la ciudad: sol bajando, va a ocultarse dentro de poco, lo veo todos los días, ¿quién me ve a mí? ¿Yo también soy un huso horario? Quizá sí, yo proyectado en el marco de la ventana, registro de una convención mucho más desastrosa que el tiempo corriente; estoy dibujando en el aire, como Picasso, eso piensan los espectros que pueden verme, “está dibujando el ahora nunca, helo allí”, dicen los coros que han leído el corpus, “helo allí, moviéndose, trazando sin marca, ahora, no le interesa la imagen, ni siquiera dejar la huella de su trazo. Para él, el acto del dibujo, ahora, no se diferencia en nada de un acto performático, el realiza el performance del dibujo, la ejecución de su dibujo, la puesta en ‘monumento’(04) del dibujante, el ahora nunca solo puede dibujarse o estudiarse como efímero rendimiento de la brutalidad que no se detiene, dibujo para el aire y para el acto, nunca para la superficie donde ha de quedar la marca”. ¡NADA MAS FALSO que relacionar el acto del dibujo con un acto performático!

Fue en la segunda mitad de 1987; la pareja de artistas tenía para entonces un catálogo importante de performances basados algunos en su intensa relación de pareja, entre ellos ‘Luz/oscuridad’ del 77 donde se abofeteaban en alternancias hasta que uno de ellos caía rendido; e ‘Imponderablemente’ del mismo año donde se desnudaron y se adosaron cada uno a un lado del marco de la puerta del Stedelijk Museum de Ámsterdam obligando al público que entraba o salía del museo a pasar rozando sus cuerpos. En fin, su relación se vio afectada por inconvenientes insalvables y decidieron hacer de su rompimiento una obra

de performance, Abramovic se situó en un extremo de la Gran muralla China y Ulay en el otro, después de meses de caminar hacia el centro se encontraron en Er Lang Shan, se dijeron escuetamente un adiós y se separaron para siempre. No basta con decir conmovedor, incluso magnífico; hay que arriesgarse a decir ‘un bello desgarramiento interior’: es una metáfora dinámica de nuestras vidas, una enseñanza, no estamos hechos de tiempo sino de intensidades, no recordamos el tiempo sino la intensidad, no importa cuánto caminemos, sin esas intensidades tan solo somos pasos hundidos en el Leteo; además, si esa intensidad es dolorosa deja de persistir tan solo en nuestras memorias y se hace al mando de las coyunturas de nuestros destinos. Abramovic y Ulay caminaron más de 2000 km cada uno; sin embargo la justificación de esa larga travesía fue un solo segundo, un solo instante, un solo altar en el que ofrendaron una sola palabra, ‘adiós’, cuyo resultado fue precisamente una coyuntura, abandonar la muralla, atenerse a una nueva etapa sin el otro; imagínate cuantos en su situación hubieran optado por acampar inútilmente en el enclave adiós, o deambular la muralla con la esperanza de volver a rehacerse en algún útero de bisutería. Otra lectura, quizá más acertada, sería decir que se trata de una larga preparación para la despedida, utilizando la muralla como un símbolo de protección contra todo lo que no sea elemento introspectivo y purificador, defensa contra lo extranjero que no participe de manera eminente en dicha preparación solitaria. Definitivamente un viaje psíquico y simbólico (valga la redundancia) cuyo fin es la muerte y por ende la transformación, la transmutación, la puntualidad de la intensidad. Pianos embebidos de noche amerizando en la fatídica idea, conchas y Vesubios torrentosos y lívidos... puntuales.

El acto de Abramovic y Ulay declara para sí la característica sobresaliente de un performance: la puntualidad de una o más intensidades puestas en escena para resolverlas con el cuerpo, o si no para resolverlas, al menos para expresarlas con el cuerpo; la dimensión del performance es una dimensión corporal que ocurre en una dimensión corporal, helos allí, intensidades corporales, psíquicas, dicen afuera, pero ellos dicen ‘henos aquí’, ‘heme aquí’, yo lo hago, yo consiente, lo hago. El acto del cuerpo es su puntualidad. No ocurre así con el dibujante, el dibujante no sabe de puntualidades, no sabe de sí como punto sino como línea, y no es la dimensión del cuerpo mostrado lo que preocupa o mueve su desarrollo. El dibujo en el aire de Picasso tenía todo de dibujo pero casi nada de performance, no era su cuerpo sino la línea, la velocidad, la percusión de los átomos del aire, el ahora nunca en una expresión pura, sin rastro natural (el rastro fue un rastro artificial, tiempo después en la fotografía), lo que estaba sucediendo en ese instante sin puntos y por supuesto sin demiurgos, sin neumas que impulsen al artista, ¡porque el artista allí no existe! El trazo acto del dibujante no es un acto performativo por una simple cuestión de propósitos, porque el dibujante no dibuja su cuerpo, aunque lo haga; no dibuja su psique, aunque lo haga; no es para él esencial mostrar su cuerpo, aunque lo haga; no es esencial

para él mostrar su psique, aunque lo haga. El trazo acto que dibuja el ahora nunca simplemente tiene al cuerpo como medio y no como fin y esto cuando el que dibuja es un cuerpo humano...

Me parece que yo no he ordenado a mi cuerpo fugarse a un rincón donde llueve silencio y el silencio colma mientras la mano indómita, la mano morta, corre en su propósito del dibujo; me parece que es el acto trazo, la mano indómita, la que ha ordenado al cuerpo no hacer presencia mientras el dibujo existe. Enfatizo, en esta instancia el artista no existe, ningún cuerpo 'heme aquí' existe, la mano existe como un ente extraño al cuerpo, en un lugar real muy diferente a cualquier conciencia del yo. Una vez que el dibujo deja de existir, una vez que la línea se ha levantado, el cuerpo puede volver a aparecer, con cierta solemnidad, y presenciar admirado el rastro de un rayo que jamás pudo poseer sino como fuga. 'Nuestro espíritu descansa mientras nuestras manos trabajan' Escher. (12)

EL ACTO Y EL RITUAL

El acto del dibujante tiene para sí una cualidad que lo asemeja más al ritual que al acto performático, esta es la repetición casi invariable de los acontecimientos *fuga del cuerpo y absoluta disposición de la mano*. Pero estos acontecimientos no vienen marcados por la voluntad del cuerpo embebida por el símbolo, si no por el salvajismo de la mano embebida por una extrañeza que no alcanzo a descifrar. A pesar de esto, la constancia en la repetición del acto hace que las maneras del cuerpo al fugarse para dejar a la mano dibujante en su estado natural de trazo se asimilen las más de las veces como un ritual. Hay un olor a veneración de lo indómito cuando el cuerpo decae, cuando siente que debe decaer, postrarse en un silencio que ahoga las maneras del mundo convencional, irse, o mejor bajar la cabeza para darle paso a eso que es sagrado para él, a esa entidad que aparece y a la cual se debe obedecer en aras de la serenidad. Es como si el cuerpo en presencia de la inminencia de lo indómito repitiera las palabras del orador universal de Pope: 'thou Great First Cause, least Understood! Who all my Sense confin'd, To Know but this: that thou art Good, and that my self am blind...' (13)

La habitación es fría, los colores de los muros son blancos invernales y azules de alba. En las baldosas desnudas se explaya una serenidad semejante al sueño de una gacela magníficamente ocupada en su presente de descanso. La cama está dispuesta para el

silencio, lo mismo la almohada y la cabeza. El refugio es seguro, el aire se puede respirar sin ninguna advertencia al margen. De súbito la gacela se despierta, siente una presencia roja traída por las moléculas verdes del aire, yo también despierto, la veo y sé que ha llegado nuevamente, la angustia, la angustia. Hay que hacer algo, el cuerpo se levanta, es forzado por un peso incontrolable, la gacela se fuga, sé que en la habitación hay alguien más y una angustia que solo se puede resolver abandonándose. Respiro profundamente, tengo algunos útiles en las manos, de pronto no recuerdo nada más. Solo hay sensaciones de abandono, es la mano la que está actuando, yo no sé más, no quiero saber más. En la madrugada el papel está colmado de líneas, la agenda está colmada de frases sin sentido aparente, los muros están rayados; eso en un caso extremo. Pero es la misma situación cuando uno está en una cafetería y sin saber porque mira como la mano hace trazos en cualquier superficie, o escribe, o dicta notas. El proceso es el mismo, se repite el acontecimiento, tranquilidad, angustia, abandono, sorpresa. La razón habla luego de la veneración, luego de la fuga. “ido por todas partes, llega por todas partes” (12), el genio del amor para Rimbaud. El ritual del abandono, de ninguna manera forzado por estimulantes de cualquier índole, simplemente es algo que pasa y ya.

La veneración al abandono se hace más fuerte con los años, yo no tengo nada en mi cabeza, yo soy un bruto. Es en mi mano donde siento que llegan las imágenes, la música, los textos, en este momento es mi mano la que escribe, yo solo observo como se forman palabras en el papel. Antes de sentarme aquí y escribir he hecho el mismo ritual de la angustia, del abandono, luego haré el ritual de la sorpresa. He aprendido a venerar lo que surge en las manos más que lo que surge en la cabeza, lo que surge en la cabeza suelen ser correcciones, vergüenzas, lógicas simples, palabras simples, “hola, que hiciste ayer, que frío está haciendo, que bonito peinado Viviana, estoy harto de tu ideología Stephanie, eso no es lo que yo creo...”; sin embargo aquí no hay correcciones, ni vergüenzas, ni opiniones, solo cosas que pasan línea tras línea. Yo venero el abandono, pero ese es mi acto como dibujante antes del dibujo, no es el acto del dibujo. El ritual queda allí, lo que pasa luego, lo que pasa con el dibujo, con la escritura, con la música, sucede en otro lado, y no tiene nada de simbólico, es concreto, es simple, no hay misterios a descifrar, es una sencilla cuestión de velocidad, de absoluta velocidad, sí, puede ser una apología al futurismo, y no, no me importa si lo es o no lo es.

La dimensión del ritual es una dimensión sagrada desde que inicia el acto hasta que el ritual cumple el propósito, incluso el abandono que genera el ritual tiende también a ser algo sagrado. La dimensión del performance es ante todo corporal, psíquica, intensidad de

cuerpo e intensidad de acto corporal. La dimensión del dibujo no es sagrada, no es corporal, no es simbólica, aunque la dimensión del cuerpo que se prepara para el abandono en el dibujo si lo sea.

EL RITUAL DEL ABANDONO

‘Legado en la desaparición’ (15) escribe Mallarme dejando a su oración como una ‘división prismática de la idea’ (15), lo que nos permite tomarla como un verso propio inmerso en un cúmulo de otros versos propios, coexistiendo en el mismo espacio. Este legado en la desaparición es precisamente la imagen del ritual del abandono del dibujante que se anula para que el dibujo surja por sí mismo. No es dibujo automático, no es dibujo inconsciente, no es dibujo del o para el absurdo. Incluso el dibujo de Ingres está caracterizado por este legado en la desaparición del mismo modo que está caracterizado el dibujo de un niño que traza paisajes en la escuela. El ritual del abandono es aquello que permite a la mano trazar de manera autónoma, esto es, sin intromisión de otra dimensión que no sea la dimensión del dibujo; en efecto, no es el pensamiento el que dibuja, no es la voluntad, no es la emoción, es el dibujo el que dibuja, es el peso de la mano-trazo la que dibuja, a pesar de que en uno u otro momento el pensamiento o el tiempo del ojo vuelvan al dibujo para evaluarlo. Nótese que no es ‘legado del abandono’, puesto que no es el abandono el que ofrece el legado, es legado ‘en’ el abandono, es decir, allí es el lugar donde ocurre, sin espacio y sin tiempo, el legado.

El acontecimiento que acontece en el acto del dibujo tiene que ver con lo que sucede en una dimensión extraña al cuerpo del dibujante. Lo que sucede no sucede en una dimensión intelectual, emocional, estética, afectiva, histórica, etc. Estas dimensiones tienen para sí el carácter de un ‘heme aquí’, la dimensión extraña donde sucede el dibujo tiene para el cuerpo un carácter de un ‘he allí’, diferencia consistente en el abandono y la vuelta en sí para el segundo caso. Legado en la desaparición. Dejarse ir, “yo no pienso cada momento de mi línea, ¿Quién lo haría?, si lo hiciera estaría anulando la velocidad, estaría atrayendo a la puntualidad, mi línea no tiene puntos, mi línea no existe sino como velocidad, cuando para, deja de existir, queda la evidencia, la imagen, el legado, ‘he allí’ que ha sucedido algo, heme aquí contemplando lo que ha sucedido fuera de mí”

LA DIMENSIÓN INTELECTUAL

La dimensión intelectual tiene para sí, como función prioritaria, la función del ojo observador, o del cuerpo observador, que por metonimia es lo mismo. La observación (En esto me voy a asemejar a Hume) se combina, se asocia, se compara e incluso se disemina en el centro de todo el presente perdido que llamamos memoria. El tiempo del hombre intelectual (racional para no darle tantos rodeos) se organiza en una secuencia lógica de prevenciones y disposiciones a partir de una experiencia de apariencias matemáticas. Los pasos son los pasos de un punto vivido a un punto recordado a un punto previsto por secuencias lógicas. Hipótesis, teorías, demostraciones, nuevas observaciones, nuevas hipótesis, etc. Funcionalidad en el tiempo de la memoria-presente-perdido, nuestra especie no tiene aún la memoria del futuro bien desarrollada, nuestra especie intelectual todavía es una especie de la incertidumbre, no del presente, ni de la eternidad, solo de la secuencia. Aquí cabrían las discusiones Kantianas, igualmente en la dimensión emocional y en las 144.000 dimensiones del ‘heme aquí’, pero *solo aquí*.

La mano que dibuja impulsada por el intelecto tiende a hacerlo impulsada por las convenciones del intelecto; se avergüenza, corrige, compara, pero en el fondo no es el intelecto la dimensión donde sucede su dibujo, la dimensión intelectual es una observadora que corrige la dimensión extraña del dibujo cuando pesa sobre ella. El dibujo guiado por el intelecto es un ojo ovalado igual a todos los ojos ovalados que le han enseñado a hacer a los demás intelectos en la escuela. O es un dibujo perfecto igual a todos los dibujos perfectos que puede realizar un buen observador. Pero en el fondo no es el intelecto el que dibuja, el intelecto no se focaliza en el dibujo, sino en el resultado del dibujo, en la imagen, en la presencia, pues el tiempo del ojo no se permite el abandono de la observación, el ojo no ve invisibles excepto cuando parpadea, cuando no es ojo; es un gran peligro para el tiempo de la mano no ceder ante el abandono sino sumirse a la guía del intelecto, riesgo de convenciones; “heme aquí que dibujo en la presencia de una convención” el tiempo del ojo nada sabe del abandono, a veces intenta explicarlo, pero está condenado a explicar el abandono con la presencia de sus convenciones, y sus resultados son teorías caducas para explicar con la misma lógica de la presencia convencional la lógica del abandono. Teorías simplonas con algún nombre simplón como, no sé, psicoanálisis.

LA DIMENSIÓN EMOCIONAL

La dimensión emocional es mucho más real en cuanto a que no categoriza al tiempo, ya no es la función del ojo-secuencia la que tiene la prioridad de su función, si no el ojo que parpadea el que hace de cada parpadeo un instante emocionalmente sagrado. Esta dimensión no corrige, no se avergüenza, solo sucede y siente lo que sucede, se contradice, se replica a sí misma, se abandona con la más absoluta certeza del instante. Su memoria es una memoria instintiva, hecha para la supervivencia, no para las explicaciones de la supervivencia. Lo que cree hoy ya no lo cree en este otro hoy, o tal vez sí, la cuestión es que ya no importa la secuencia, la constancia; importa este hoy distinto, expandido, angustiante, calmado, sublime, indescifrable, contradictorio. Aquí la fe se proyecta de maneras inusitadas, milagrosas, monstruosas; aquí el amor y el odio sin ninguna explicación química, simplemente tal como se viven. Mariposas en el estómago, sangre en los rieles, gritos en el vestíbulo, sudor en los muslos, carcajadas en la cueva, el temblor del relámpago, el bosque ardiendo y un cometa destrozando a Cuba, nada más bello.

El dibujo de la dimensión emocional es honesto; sin embargo, no puede decirse que sea la dimensión emocional la que dibuja, o la dimensión donde sucede el dibujo. Pasa lo mismo que pasaba con la dimensión intelectual, es una guía, tanto más fuerte cuanto más supedita a la mano para sus propósitos, cuanto más la guía, pero la dimensión emocional también actúa como una dimensión observadora, no es ella el dibujo, su dimensión, puesto que no se desprende de su indefectible 'heme aquí', y por lo tanto, no es eso que sucede allá, solo lo impulsa de una u otra manera. Cuando se supedita el tiempo de la mano al dictamen de la dimensión emocional simplemente se va a dar prioridad al efecto de la intensidad de un dibujo, a veces también se va dar prioridad a la evidencia, a la imagen, pero en ningún caso se da prioridad al dibujo por sí mismo. 'heme aquí que dibujo en un semiabandono'

El cuerpo aún está presente, el abandono no es completo. Aunque en esta última dimensión el tiempo del ojo pasa a un plano bastante secundario, por ende, la imagen toma la posición que le corresponde en el dibujo, la de ser mera evidencia de un acontecimiento imposible de registrar.

LAS 144.000 DIMENSIONES DEL HEME AQUÍ

‘What conscience ditctates to be done, or warns me not to doe’ (13) exclama el orador universal de pope. Nos interesa de esta cita la clara división entre la conciencia y el acto. El orador no exclama ‘que conciencia actúa o deja de actuar’, el orador exclama ‘¡que conciencia DICTA o ADVIERTE lo que se debe o no se debe hacer!’; en este verso Pope indica con claridad el camino que estamos siguiendo: el ‘heme aquí’ es un observador que observa, dicta, advierte o se anula por completo con respecto al acto, con respecto al ‘he allí’ del dibujo, que sucede en una dimensión extraña a la del ‘heme aquí’ o ‘he aquí’. Miles de conciencias, miles de observadores, miles de yoes, miles de dimensiones, intelectuales, emocionales, pasionales, estéticas, históricas, prehistóricas, protohistóricas, cosmogónicas, astrales, etc. Pero todas dimensiones del ‘heme aquí’, unas con más afinidad por el abandono que otras. En fin, en ninguna de ellas ocurre verdaderamente el dibujo, así como el acto no ocurre en la conciencia sino que es dictado, advertido u olvidado por esta.

LA DIMENSIÓN EXTRAÑA

El dibujo no ocurre en el pensamiento, allí ocurren pensamientos. El dibujo no ocurre en los sentidos, allí ocurren sentidos. El dibujo no ocurre en la voluntad, allí ocurren voluntades. El dibujo no ocurre en la emoción, allí ocurren emociones. El dibujo no ocurre en la superficie, allí ocurren superficies, la imagen es una superficie, y las superficies suelen ser evidencias de lo que ha ocurrido sobre ellas o bajo ellas. El dibujo no ocurre en otra parte sino en el acto propio del dibujo. En su propia dimensión, en la cual el cuerpo ‘heme aquí’ es extrañado, en la cual subsiste solamente el peso de la mano como trazo, salvaje, particular, concreto, dibujo objetivo. Lo que sucede en esta dimensión es imposible de registrar con las técnicas de la presencia, imposible de registrar en el tiempo del ojo, ¿Cómo se puede registrar lo invisible que sucede en un lugar distinto al del observador visible? ¿Qué clase de técnicas deberíamos utilizar para registrar el ‘ahora’ al mismo tiempo que se registra en él lo ‘jamás’? en pocas palabras, estamos hablando de la imposibilidad ordinaria del cuerpo de asistir a un evento para el cual el cuerpo no deba estar; y por otro lado, de la imposibilidad ordinaria del observador de registrar lo que se dibuja, el ahora nunca, antes del legado o la evidencia o la imagen que queda como su consecuencia en una superficie. Lo que sucede cuando se dibuja no es el acto ritual del cuerpo que se retira para que el dibujo sea; o la disposición de cualquiera de las dimensiones del ‘heme aquí’ que observa, guía o se anula mientras sucede el dibujo; lo que

sucede cuando se dibuja no se encuentra en el dibujante sino en el acto del dibujo mismo, en su propia dimensión, extraña, inaudita, invista. No estoy hablando aquí, de ninguna manera, de una autonomía del artista, repito, el artista no existe en el acto del dibujo, ningún ‘heme aquí’ existe allí, estoy hablando de una autonomía de la mano, más precisamente de la autonomía de una dimensión extraña donde toda inspiración es irrelevante, donde todo demiurgo es irrelevante, donde toda conciencia es irrelevante, pues el ‘heme aquí’, allí, simplemente no es más. Estoy hablando de lo inhumano, diría el monstruo que ha corregido estas líneas, quizá una semejanza con el devenir maquina deleuziano.

Cosa que en términos prácticos nos compromete a una total falta de juicios sobre lo que pueda ser un buen o un mal dibujo. A una irrelevante discusión sobre la existencia o no de dichos apelativos con respecto a una obra de arte. En cambio, los apelativos y las discusiones sobre juicios estéticos, éticos o morales sobre una obra de dibujo recaerían en la dimensión de la total convención, es decir, en la dimensión del ‘heme aquí’, que casi nunca es verdadera a no ser como instante. Todo juicio o discusión sobre la valía de un dibujo deviene falsa para la dimensión extraña puesto que el dibujo desaparece cuando la línea se levanta y este levantarse ocurre independiente del ‘heme aquí’, que es el que dicta o discute juicios. *Solo hay un legado en la desaparición.* El hecho de decir tal o cual juicio ético o moral debe o no debe atribuirse a la obra, puede o no puede atribuirse a la obra, existe o no existe, etc, es un hecho que incumbe al tiempoespacio del ahora-heme aquí, que incumbe al sujeto cognoscente, al mundo del individuo, sea este artista o espectador o crítico, al mundo de la gente, cualquier masa; el hecho de la discusión, énfasis, es irrelevante en la dimensión extraña, dibujo simplemente dibujo, mar simplemente mar, jamás simplemente jamás. Como sea, cuando luego del acto queda la imagen, viene entonces lo que surge en la cabeza-que-vuelve-a-aparecer: no puede ver el dibujo, ve su evidencia, y esto cuando se ha dibujado frente a una superficie a una distancia suficientemente cerca; en fin, vuelve el cuerpo, la gran convención y ve ilusiones, correcciones, vergüenzas, lógicas simples, palabras simples, “hola, que hiciste ayer, que frío está haciendo, que bonito peinado Viviana, estoy harto de tu ideología Stephanie, eso no es lo que yo creo, me gusta, no me gusta...”.

Lo que sucede cuando se dibuja ni siquiera lo sabe el dibujante, quizá lo sepa la mano que dibuja, pero ella pertenece a una dimensión extraña para el tiempo y para el espacio del dibujante.

TERCER MOVIMIENTO

LA TÉCNICA DEL RAYO, DEL RELAMPAGO, DEL TRUENO, ETC

LA TÉCNICA DEL OJO

¿He reproducido una imagen? ¿He calcado una imagen? ¿He hallado una imagen? Me pregunto ahora que ha terminado el dibujo, ahora que la línea se ha levantado y estoy frente a su evidencia más pobre: lo que ha quedado en la superficie. La primera evidencia, el sonido, no está más, ha quedado el silencio de la imagen. Es el tiempo del ojo el que ha vuelto a ser recuperado. El tiempo del ojo estuvo antes del dibujo y está ahora después del dibujo, en el medio estuvo como un vago recuerdo. Es luego del dibujo, en este ahora-heme aquí, donde pienso el resultado: reproducir, calcar, hallar, originar, desglosar, lo que sea que haya sucedido como imagen definitivamente es distinto a lo que ha sucedido como dibujo. Pero ha sucedido algo y a este punto me cuestiono ¿Cómo ha sucedido eso? ¿Fue la técnica del ojo la que me ha llevado al acontecimiento del dibujo? De ser así, debe ser una técnica de la presencia, del ver, y debe existir también un aprendizaje de la técnica, o quizás no...

Kimon Nicolaidis afirma que ‘learning to draw is in fact, learning to see’ (16) y esta afirmación es repetida en innumerables textos de dibujo. Implica el aprendizaje de una técnica, a saber, la técnica del ojo, esa cuya extensión sensible es el ‘ver’. Consistente en conseguir un eficaz proceso ocular-mano, que impulsé al dibujante desde una etapa temprana de descubrimiento del ver hasta una etapa madura donde un sistema de símbolos de representación convencionales sean eliminados para dar paso a una visión realista y adecuada de la presencia. Este proceso es resumido en textos de dibujo procesual como la colección de Betty Edwards (17) o los artículos de Miriam Lindstrom sobre dibujo infantil (18) o los de J D. Hillberry sobre texturizado con lápices (19). Peo aprender a dibujar NO ES DE HECHO, aprender a ver. El ver, en el arte, está relacionado con los modos de representar o interpretar lo representado, figurativa o abstractamente, no con los modos de dibujar en sí, los modos de dibujar en sí necesitan de algo muy diferente a lo que puede dar

el tiempo del ojo. Como sea, el ver es necesario si se quiere tomar al dibujo como medio y no como fin, como medio de representación, en este caso hablaremos de una *técnica del ojo*, que conlleva ejercicios para educar al ojo a ver a partir de realidades y no de convenciones cotidianas, a dibujar el detalle presente en el momento de la representación sin verbalizar la representación total. En efecto, una de las técnicas más eficaces para educar la técnica del ojo consiste en reemplazar la preeminencia de la verbalización por la preeminencia del ver: el lenguaje, al ser un sistema de signos convencionales, frustra los intentos del dibujante que quiere ver. Para Edwards el problema se resuelve llevando al estudiante, a través de ejercicios precisos, del asentamiento de la convención ‘silla’ a un lugar donde el objeto no tiene nombre y por ende es extremadamente particularizado en el acto de ver, acompañando estos métodos aparece Hilberry y afirma: ‘the key to rendering the look of any texture begins with the eyes’ (19). Esta afirmación es mucho más clara para nuestro propósito, la visión se convierte en una llave para representar eficazmente.

A la par, en la técnica del ojo, asume una importancia indiscutible las herramientas que han de utilizarse para el dibujo, como el objeto que traza, (grafitos, carboncillos, pasteles, plumas, blenders, puntas, chamois, etc) o la superficie a trazar (gramajes, texturas, materiales, etc). Paralelamente es necesario un estudio detallado de la luz, de los valores, de las intensidades, de las cualidades reflectivas ocasionadas por diferentes herramientas, etc. Todas estas herramientas son supeditadas a la función de la presencia, ‘you need to use your knowledges of the media and techniques, but most of all, your eyes’ (19.); De estas maneras el acto del dibujo por sí, parece adecuarse más a un acto del ver por sí y para sí, cuyo objetivo es la reproducción adecuada de un objeto real o imaginario sobre una superficie. El maestro de la técnica del ojo seducirá la mirada y enseñará a que la mirada seduzca, el dibujo se convertirá así en una seducción en y para el tiempo del ojo, mientras que su mano aprovecha los muslos de la mujer a la que enseña, igual que el ‘diabolico foutro manie’ de A. Devería.

El problema de la técnica del ojo es que no se refiere al cómo se dibuja, sino al cómo se representa, figurativa, abstracta, experimental, conceptualmente... cómo se representa. Y este cuestionamiento conlleva consigo una medida de las cualidades representativas de un dibujo en referencia a un contexto evaluador. En resumen, la técnica del ojo enseña a producir una imagen y a evaluar una imagen, de manera más prioritaria que socavar los fundamentos del acontecimiento dibujo antes de dicha imagen. La técnica del ojo es un discurso de la imagen principalmente, y el dibujo sería un medio y no un fin, el dibujo sería una de las herramientas de la técnica del ojo; y como hemos discutido en anteriores

párrafos, la imagen es una evidencia secundaria del acto dibujo (recordemos que la evidencia primaria sería la estela acústica del trazo)

LA TÉCNICA DEL CIEGO

Si se quiere aproximarse al dibujo habrá que eliminar la evidencia más pobre (sin demeritarla por supuesto). Habrá que dejar de lado la imagen, cerrar los ojos, excluir la presencia, ausentarse del sentido eminente que le ha dado al espíritu vocación de historia. Silencio del mundo visible, ceguera. Ahora, las preguntas del primer párrafo de este movimiento ya no tienen sentido, el dibujante dirá mejor ¿He actuado?, por supuesto, si el dibujante ha dibujado entonces ha actuado, ha hecho el acto del dibujo, la cuestión del cómo lo ha hecho se refiere ahora a una técnica más allá de la imagen, o mejor, en otro lado.

Nos apoyaremos un momento en Derrida para traer el sustantivo primordial a nuestro discurso: cuando se realizó la curaduría *'Memoires d'aoeugle'* para el museo Louvre, Derrida escribió un texto del mismo nombre para avocar una filosofía del dibujo concentrada a partir del fenómeno del ver (20); nos interesa aquí la puesta en escena del órgano que se anticipa cuando la vista ha dejado de ser, para esto, Derrida pone sobre la mesa los estudios de ceguera de Antoine Coypel, y descubre en ellos que es la mano la que 'se anticipa' (20.): 'Look at Coypel's blind men. They all hold their hands out in front of them, their gesture oscillating in the void between prehending, apprehending, praying, and imploring...they calculate, they count on the invisible. **It** would seem that most of these blind men do not lose themselves in absolute wandering. ', (20.); el ciego de Coypel, efectivamente, ocupa el espacio desde lo invisible, y lo aprehende, no con el ojo, sino con las manos, son sus manos las que se adelantan a su cabeza, a su pensamiento, son sus manos, en otras palabras, las que piensan antes que él. El sustantivo primordial ha sido traído, mano, la mano, las manos...

Este órgano primario del dibujante es capaz de realizar el acto del dibujo más allá de cualquier pensamiento, de cualquier presencia, está más cerca del dibujo, pertenece a la dimensión extraña, vela frente al 'he allí' más que cualquier otro órgano. Si continuáramos los lineamientos de Derrida diríamos que 'tiene ojos en las yemas de los dedos', pero, al contrario de dicho autor, nosotros vamos a decir que ningún ojo es ya necesario aquí,

ninguna presencia del ‘heme aquí’, el tiempo del ojo ya no sirve en la dimensión extraña, de ninguna manera. La técnica del ojo es irrelevante a este punto; sin embargo, antes de hablar de lleno de la técnica de la mano, queda por discutir una técnica que aparece antes del dibujo, que todavía utiliza al dibujo como medio y no como fin, pero a un nivel más bajo que los niveles de la presencia, hablaríamos entonces de una *técnica del ciego*, consistente en conseguir un eficaz proceso oído-dibujo, donde el dibujante sea impulsado desde una etapa de descubrimiento de dicha ceguera hasta una eliminación completa del sistema imaginario del ‘heme aquí’, todo enfocado a un adecuado funcionamiento del acto dibujo más allá de la imagen. Dicha técnica utilizaría los ejercicios de la desaparición de toda presencia haciendo del dibujo algo completamente nulo de espacialidad representada, o mejor, dicha espacialidad representada ya no sería primordial; quedaría el ritmo, las alteraciones, el tono, la intensidad, las anacrusas, el tempo; la velocidad bajo todas ellas. El dibujo se representaría en el espacio como una acústica del deseo-trazo, de la gestualidad-trazo; sin embargo dicha acústica no sería para el oído sino para la superficie. El arte del dibujo se va convirtiendo poco a poco en un arte del tiempo más que del espacio.

El problema con la técnica del ciego es evidente: el heme aquí, aunque reducido a nivel presencial, a nivel de imagen, sigue presente como oído y como gesto; el dibujo sería todavía una herramienta pero no un acto cabal; se introduciría en esta técnica, aunque en menor medida, el fracaso de la opinión, el gran monstruo de la convención que pretende hacer uniformidades a partir de juicios bipolares, el dibujo de un gran músico de superficies sería un gran dibujo, pero no así el dibujo de un mortal arrítmico para la superficie: el gran fracaso de la opinión. Además, recordemos que la acústica es la primera evidencia del acto dibujo, pero no el dibujo mismo.

LA TÉCNICA DE LA MANO...

Entonces, necesitamos ahora una técnica que arroje de manera bestial a toda presencia del ‘heme aquí’, una técnica para la cual no haya relaciones de juicios ni relaciones de aptitudes, un método de enseñanza del dibujo por sí, sin hacerlo herramienta de ninguna clase. Arrojar al mar sin saber nadar, sumergirse, ser arrastrado por un maelstrom, hundirse más y más, comenzar a sentir el ahogamiento con la cabeza dispuesta al pánico, ahogarse simplemente, dejar de sentir para actuar en el fondo como un cadáver cuyas manos se mueven por el agua y no por la voluntad, o mejor, para que la metáfora no cree contradicciones, como un ahogado cuyo única vida persiste en las manos por el influjo del

agua, muy lejos del heme aquí, que consecuentemente ha muerto. Si tuviera un cerebro atómico...

La mano dispuesta totalmente a su propio peso de dibujante, es ahora habitante cabal de la dimensión extraña, su técnica consiste en un eficaz proceso dibujo-dibujo, a partir de un paso trascendente donde se da cabida plena al proceso mano-dibujo, dicha técnica es funcional en cuanto a su propio peso que ha hecho de la temporalidad una curvatura única y absolutamente diferenciada de cualquier otra temporalidad. El peso de la mano que dibuja hace del acto dibujo un acto independiente de cualquier intromisión del 'heme aquí', el cual ha sido anulado. *La técnica de la mano* carece de otro ejercicio que no sea el acto de la mano que dibuja. Allí no hay ningún juicio pues no hay nadie quien juzgue; allí no hay ninguna opinión pues no hay nadie quien opine; allí no hay ningún espectador pues no hay nadie que esté expectante; allí no hay nada más que dibujo, no hay nada más que un bestial acontecimiento del ahora nunca llevado a cabo por el trazo, por la línea que no se levanta, llevado a cabo en el sometimiento de la velocidad; luego, ha de repetirse uno de los periodos del primer movimiento, pero esta vez, de manera fortísima y con unas cuantas modulaciones:

¡El trazo *que dibuja el ahora-nunca revela las* fracturas de la existencia de una manera estética, revela sus diseminaciones en todas direcciones. La finura de Ingres en el retrato de Paganini no está en la representación, obviamente fina, del músico, sino en la finura con la que ha revelado las fracturas existentes en ese plano, en ese ahí; y al igual que la representación del músico, el dibujo es un asunto musical, pero en el fondo, en el acto crucial del dibujo, *podemos aumentar ahora que la música es la más cercana de las dimensiones, pero no es la dimensión*: las notas de Paganini, como las notas de Beethoven o Stravinsky o etcétera, se escuchan también en un ahora-nunca, pero en otra dimensión, y si, se acaban cuando se sobrepone la quietud, y es la memoria (la fotografía, la imagen), no el acto de la escucha, la que retiene la melodía como si aún estuviera allí; pero en su origen, la melodía no ha de ser escuchada, pues no hay nadie quien la escuche en ese momento, en el momento crucial, el dibujo es lo único que sucede. Y sí: El trazo es una onomatopeya más que una palabra, pero lo es luego de ese lapso imperceptible, en el momento crucial, más que una onomatopeya, es simplemente un acto fundamental, el más objetivo. El toque del trazo modifica el ahora para el jamás, percute la partícula, la transforma, al tiempo que la abandona, el trazo parte del aquí, pero es en la partida donde es verdaderamente trazo. El trazo que se va, o mejor, que sigue, es siempre un trazo para sí, no para la imagen, ni para el sonido, ni para ningún 'heme aquí' que son otros tiempos!

Ah!, finura de una sola técnica para un solo acto, encantamiento para objetivar una existencia alterna, no una materialización del espíritu si el espíritu resume un trascendente 'heme aquí', sino una existencia muy por fuera de este...

Dibujar sin vacilaciones

Lo inequívoco

Herir voluptuosamente

La bestial ausencia

Comprometer el olvido

Serle infiel

Existir existir existir

Inmediatamente

Y dejar de existir

Inmediatamente

LA TÉCNICA DEL RAYO, DEL RELÁMPAGO, DEL TRUENO, ETC.

Espero que llegue un instante claro, uno que se pueda desmenuzar en infinitos sentidos, todos verdaderos; uno que se pueda sentir y sentir que de hecho ha sido todo lo que ha pasado, que ha sido todo lo que deba pasar, muy lejos de la duda que provoca esta procesión de tres segundos con la que despedimos una y otra vez al tiempo; espero que llegue un instante claro, un absoluto para volver a creer en lo que sea. Mientras tanto el heme aquí no tiene otra cosa sino la penumbra, la del ocaso o la del amanecer, es igual, aquí está esperando, esperando dibujar, porque aquí se ven algunas cosas, pero como todo lo que se ve lejos de un instante claro, se ve a medias.

El heme aquí espera ser eliminado cuando el peso de la mano-trazo se haga total, allí, en la dimensión extraña, el dibujante será objetivo, allí tendrá su instante claro, la claridad del ahora nunca: el paisaje será como un horizonte de azules penumbrosos y boscosos aclarado súbitamente por un rayo mientras aparecen los dioses; el dibujante, que no es 'el dibujante, el artista, la persona' luego, recordará el rayo, creará que el rayo sucedió muy lejos de él cuando en verdad sucedió por él y en él, así, con frases sagradas. El sonido del trueno todavía persistirá. Por el trueno el dibujante sabrá que ha dibujado; por la lluvia que moja el paisaje, el dibujante sabrá que ha dibujado; por la emoción fascinada, el dibujante sabrá que ha dibujado; Pero lo que importa ahora, o por lo menos lo único que le queda al dibujante para saber que el dibujo sucedió de una manera extremadamente propia, es decir, dibujo por y para sí, es el recuerdo de la sensación del flash relampagueante. Podría decirse que la técnica de la mano es en mejores palabras una técnica del rayo y a la vez una técnica del relámpago y del trueno. Más allá, podemos decir que la técnica de la mano (mano-dibujo y dibujo-dibujo) se puede relacionar adjetivamente con cualquier vocablo que represente un jamás en el que la conciencia (vuelvo y repito, incluida en la conciencia la inconciencia) no pueda estar, además dicho vocablo tendrá las cualidades de objetividad pre-sentida, es decir, será un vocablo salvaje, natural, rayo, trueno, viento, montaña, mundo fuera del hombre siempre y cuando sea verdaderamente mundo fuera del hombre.

Pregunta y esencia: ¿se puede enseñar una técnica de la mano? O ¿del rayo, o del trueno, etc.? Volveríamos a la primera pregunta de todo el texto, ¿yo podría ordenar la aparición de esa técnica? Pero acaso un niño que dibuja ¿aprendió esa técnica? ¿La ordenó? ¿Acaso no está el salvajismo objetivo presente en dicha técnica? ¿Cómo se puede enseñar la objetividad? Cuando Rilque cierra los ojos y siente el vuelo de un pájaro atravesar su espíritu ¿Qué técnica usó para pulir sus percepciones hasta ese punto? O ¿no usó ninguna técnica? O ¿ya estaba dada de por sí en su alma? Volviendo al ejemplo del niño que traza por primera vez: ¿no es acaso su dibujo un acto de dibujo?, yo digo que si lo es, y dicho acto es fundamental, inmanente al peso de la mano, la técnica del relámpago o del trueno, etc, no consiste en dejar la estela, en saber dejar la evidencia, en el aire, en la memoria, en la superficie... consiste en un acto salvaje de puro dibujo, no necesita otro ejercicio sino el acto, es más, para ninguna hay una valoración de cualidad desde el 'heme aquí'. El niño que dibuja en la arena con una vara hace el mismo acto que el artista que dibuja 'la esfinge' sobre un papel; ningún dibujo es más o menos valioso que otro en cuanto a dibujo. El valor siempre es dispuesto para la evidencia, y cuando no es dado por el espíritu es dado por el fracaso de la opinión.

Lo que se puede hacer con la técnica de la mano rayo, trueno, viento, etc, es simplemente dejarla ser, unos tendrán más necesidad que otros de aquel 'jamás', unos, como yo,

pensarán que la modulación de la técnica de la mano salvaje se puede fortalecer con la mística, otros más inteligentes pensarán que ningún aprendizaje cabe aquí pues es dado desde afuera, pero unos y otros estarán de acuerdo en que la manera más simple de que ocurra es simplemente dejar que ocurra. Dibujar.

A este punto puedo anexar en el presente escrito una verdadera posibilidad de aplicar lo que aquí se escribió para una aproximación más eficaz al acto del dibujo:

MODULACIÓN PARA UNA APLICACIÓN PEDAGÓGICA

La revisión del acto ‘dibujo’ que hemos desarrollado hasta el momento contiene una fundamentación teórica de diferenciación y concreción deductiva de sus cualidades con respecto a los tiempos de la imagen, de la técnica y del propósito; dicha fundamentación conlleva una aplicación práctica de sus principios al ser implementada en un contexto pedagógico capaz de distinguir de manera eficaz cada uno de los tiempos inmersos en dicha práctica: tiempo del ojo, tiempo de la mano, tiempo del dibujo y el tiempo de la técnica.

Se hace evidente ahora que se puede hablar de un acto dibujo fundamental e inherente a todo ser humano sin trabas de valoraciones de juicio ni fracasos de opinión cuando nos referimos al acto de dibujo por sí, es decir, en dicho acto de dibujo por sí el dibujo realizado por un niño sobre la arena y el dibujo realizado por un artista consumado vienen a ser el mismo acto, igual de trascendente, exacto, terrible. La enseñanza del dibujo como acto fundamental, acto que acontece en la dimensión extraña y cuya técnica es la técnica del rayo (o de la mano salvaje si se prefiere así) contará en su contenido un pensum de cualidades reflexivas basadas en la fenomenología, en la poética de la desaparición, en el fortalecimiento de la inteligencia sensible a partir incluso de ejercicios místicos. Estamos hablando en esta sección de un pensum que asuma el reto de llevar al estudiante de dibujo a incrementar su conciencia sobre el acto fundamental del trazo, no como medio sino como fin y claro, dado que dicho acto se desarrolla en una dimensión extraña para la cual el ‘heme aquí’ no se hace necesario, y para el cual la técnica viene dada por el acto en sí, el contenido tenderá a ser más filosófico, poético, místico a la par que se desarrolla la conciencia del dibujo en su repetición objetiva. En realidad, la técnica de la mano no sería otra que actuar dibujando, el pensum reflexivo vendrá dado simplemente como un acompañante secundario para aumentar la conciencia del acto fundamental; sin embargo,

para llegar a este actuar dibujando habrá que pasar por un método de anulación del heme aquí hasta donde sea posible, comenzando por entender al dibujo como medio en el tiempo del ojo, luego en el tiempo del oído y la gestualidad, para alzar las velas desde allí y arriesgarse a la desaparición.

Entonces, el método consistirá en enseñar primero la técnica del ojo, luego la del ciego, y al fin dejar dispuesta la elección de la técnica de la mano. Sea esta sección una reseña aproximativa de los contenidos de las técnicas.

Diferenciando el tiempo-de-la-mano donde sucede el dibujo del tiempo-del-ojo donde sucede la evidencia, se podrá particularizar el propósito de la enseñanza referido al tiempo particular que se desee asumir: en el caso del tiempo-del-ojo la enseñanza será dirigida al manejo eficaz de la presencia, de la imagen, para la cual el dibujo se toma ahora como medio; ahora, al estar en este tiempo implicado de lleno el ‘heme aquí’ y sus dimensiones (intelectual, emocional, etc), será posible realizar un pensum académico que diferencie el propósito de dichas dimensiones, en efecto, un enfoque intelectual de la evidencia del dibujo, podrá hacer énfasis en métodos matemáticos y lógicos como la perspectiva, la composición geométrica, secciones áureas, aplicaciones conceptuales del dibujo como medio, etc. Un enfoque emocional de la evidencia del dibujo podrá hacer énfasis en métodos de expresión automática, sensibilizaciones afectivas del trazo, intensidades del trazo, cualidades de la línea, convenciones históricas del trazo, estudio de dibujo proyectivo, etc. Cada enfoque dimensional tomará para sí un contenido adecuado a su propósito. A su vez, se asumirá en esta sección las técnicas del ojo referidas párrafos anteriores, como los métodos propuestos por Nikolaides, Lindstrom, Edwards, o cualquier libro de técnicas representativas que aunque no sean compartidas en su totalidad por el autor de este texto no dejan de ser un material de consulta interesante para un gran número de estudiantes. Igualmente, en esta sección, se deberá realizar un método organizado que lleve al estudiante, a través de materias particulares, a lograr un eficaz conocimiento práctico de las características de una evidencia de dibujo, como la texturización de superficies, manejo de materiales, creación de materiales, etc.

La imagen ‘dibujada’, que como venimos repitiendo, no es más que una evidencia secundaria del acto fundamental del dibujo, contaría con los métodos abordados en el anterior párrafo; sin embargo, ¿Qué podríamos decir de la evidencia primaria del acto dibujo?, es decir, de la evidencia acústica para la cual, efectivamente, también se tendrían

que desarrollar métodos de enseñanza enfocados al propósito de esta dimensión. ¿Acaso no le convendría al dibujante, cuyo arte es del tiempo por la velocidad en que se desarrolla la línea, conocer practicas musicales aplicadas a su movimiento específico de dibujante?...

La revisión del acto fundamental del dibujo propuesta hasta ahora pretende en el fondo, poner de manifiesto una necesidad reflexiva y práctica que vaya mucho más allá de un simple arranque de habilidades y representaciones; ha hecho evidente la necesidad de una exploración detallada de resquicios y llanuras del acto dibujo que son pasadas por alto cuando se tiende a estudiarlo de una manera somera para la cual se continúan aplicando métodos convencionales que han cambiado muy poco desde las academias renacentistas. Hacemos énfasis en que el mayor problema a la hora de una enseñanza efectiva del acto dibujo se debe a la falta de diferenciación entre el acto dibujo por sí y su evidencia secundaria que vendría a ser la imagen, pasando por alto, en esta falta de diferenciación, la evidencia primaria acústica y otro cúmulo de lugares y situaciones inexploradas que como hemos visto, son necesarias para comprender a fondo este acto fundamental del ser humano.

Con estas anotaciones damos por terminada esta modulación y dejamos el campo abierto para el último movimiento de esta revisión, último movimiento a manera de epílogo del presente texto, pero con función de prólogo para una discusión reformativa aplicable al estudio extensivo de este acto fundamental.

CUARTO MOVIMIENTO

LA LÍNEA QUE SE LEVANTA Y SE BORRA

El dibujo no es un acto misterioso, tampoco es un acto obvio, es simplemente un acto fundamental, inherente, es a la mano como andar es a los pies, es a la vista como saborear es a la lengua, es al oído como el sueño a los párpados. De allí la dificultad de su reflexión, tendría que estar muy por fuera de mi propia inherencia para ver lo que pasa realmente con el dibujo. Afortunadamente cuando uno se deja llevar por las grietas uno puede hacer que las grietas hablen por uno. El rayo es la fisura, es la grieta.

La línea no escinde al espacio, no lo fragmenta, solo resalta sus grietas con un tono visible o invisible al ojo; Al resaltarlas en la visibilidad o en la invisibilidad es indiferente si esas grietas tienen tal o cual forma o si no tienen forma de nada conocido, la imagen que resulta no es el objetivo del dibujo, el objetivo es recorrer las grietas hasta encontrar una lo suficientemente grande como para caber por ella y al hallarla cumplir el deseo, estallar la memoria de una vez y para siempre, al menos intentarlo. Sin embargo el recorrido suele parar, la línea se levanta, el flujo se borra, un microsegundo antes de ese levantarse he sentido que el heme aquí puede tomar la decisión de caer en esa grieta de una manera consiente; a veces he sentido que el propósito es encontrar una grieta a la que le falte un breve golpe para comenzar a desmoronar todo el edificio, a veces he sentido aflicción porque el tiempo del heme no dura lo suficiente en el último microsegundo para tomar la decisión de percutir la fractura más inestable de la piedra angular.

Sea como sea, la línea, mientras sea dibujo, no puede parar. De allí que dibujar no sea el encuentro sino la exploración, no dentro de uno sino muy por fuera de uno. Hay un momento, que también sucede en la dimensión extraña, cuando por razones inefables, la exploración termina, la línea se detiene, el dibujo se detiene, ya no es más, el rayo ha dejado una gran grieta en el espacio tiempo, una marca, que ya existía, pero que ahora es evidente al tiempo del 'heme aquí'. La marca no es el dibujo, la grieta no es el rayo, el dibujo dice, efectivamente, 'soy una línea que se levanta y se borra'; al levantarse la línea,

el dibujo ya no es más, la marca que ha quedado en el espíritu o en la superficie es el 'legado en la desaparición', no es el dibujo. Sin embargo, el dibujo ha dejado un legado, ha resaltado una grieta, en la superficie o en el espíritu, y le corresponde ahora al tiempo del 'heme aquí', decidir si intentar caer en esa grieta sería un propósito a cumplir. El espíritu sabe que bajo esa grieta hay muchísimo más que el sonido de la lluvia. Pero desde el momento en que la línea se levanta, el nuevo universo ya no le concierne al dibujo.

FIN

BIBLIOGRAFIA

(Ordenada según aparición de notas en el texto)

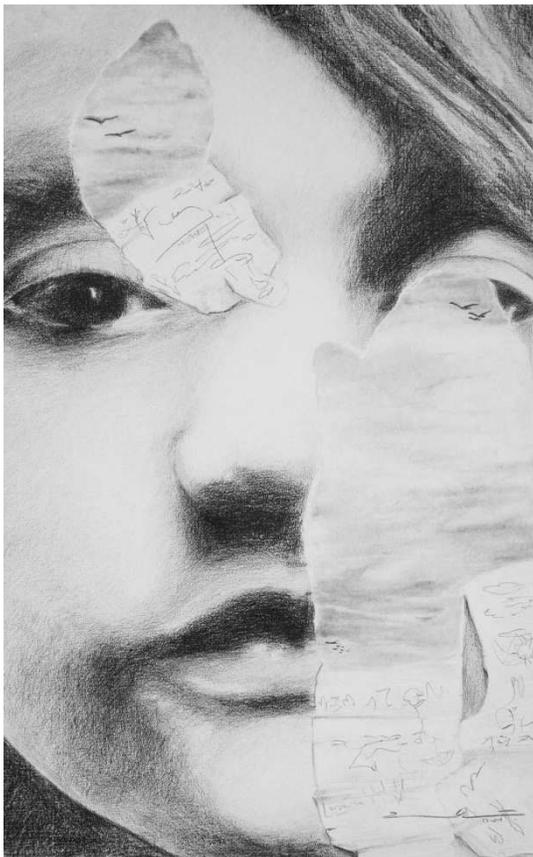
- 01 Nancy Jean Luc, *Corpus*, Traducción al español de Patricio Bulnes, Ed Arena Libros, Madrid, 2003
- 02 Derrida, *La verdad en la pintura*, Traducción de M C González y de Scavino, Buenos Aires, Paidós, 2001.
- 03 Nancy Jean Luc, *Las Musas*, Traducción al español de Horacio Pons, Ed Amorrortu, Madrid, 2001
- 04 Antonin Artaud, *El Pesa-Nervios* (1925)
<http://usuarios.advance.com.ar/oxidos/EL%20PESA.html>
- 05 Valery Paul, *Cementerio Marino*, Traducción de Carlos Martín, Ed El Ancora, Bogotá, 2000
- 06 Alejandra Pizarnik, *Yo Soy*, poema de *La Tierra Más Ajena*, *Poesía Completa*, Ed Lumen, 2000
- 07 Clott y Williams, SR.
- 08 <http://raddblog.wordpress.com/2009/11/11/picasso-drawing-with-light-1949/>
- 09 Ruano Maria Jesus, *Literatura Preceptiva*, Ed Colegio San Bartolomé, Bogotá, 1935
- 10 Grimee Karin H, *Ingres*, Traducción al español de José Garcia Colonia, Ed Taschen, Alemania, 2006
- 11 Deleuze Guattari, *Rizoma*, <http://bibliocdd.6te.net/>
- 12 Escher W. E. <http://foros.acb.com/viewtopic.php?f=3&t=256863&hilit=escher>
- 13 Pope Alexander, http://freemasonry.bcy.ca/biography/pope_a/prayer.html
- 14 Rimbaud Arthur, *Iluminaciones*, traducción al español de Nicolas Suescún, Ed El Ancora, Bogotá, 1995
- 15 Mallarmé Stéphane, *Un Coup de Dés, La nouvelle reuve Francaise*, Traducción al español del autor, copia de la publicación original de 1914
- 16 Nicolaidis K, *The Natural Way to Draw*, Ed Houghton Mifflin, Boston, 1941
- 17 Edwards Betty, *Aprender a Dibujar, técnicas del Hemisferio Derecho*, traducción al español de Librada Piñero y Carles Andreu, Ed urano, Barcelona, 2000
- 18 Lindstrom M, *Children's Art: A study of Normal Development in Children's Modes of Visualization*, Universidad de California Press, Berkeley, 1957

- 19 Hillberry J D, Drawing Realistic Textures in Pencil, Ed North Light Books, Ohio, 1999
- 20 Derrida Jacques, Memories of the Blind, traducción al inglés de Pascale Ana Brault y Michael Nass, universidad de Chicago, 1993

ANEXO
(LA OBRA VISUAL)

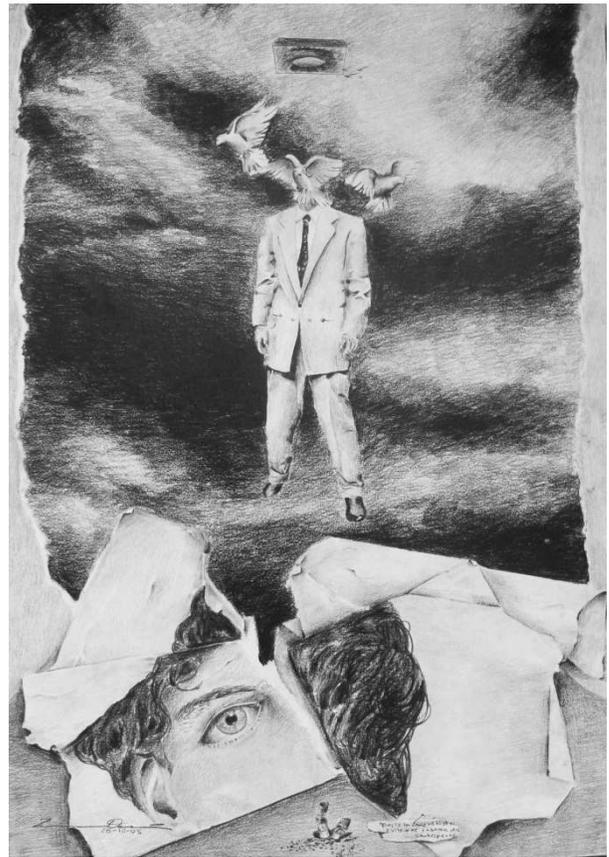
La exposición que acompaña al presente texto está formada por una antología de obras creadas desde el año 2004, a raíz del comienzo de la preocupación estética sobre el acto ‘dibujo’. Las obras se presentan en un orden temático, aclarando que dicha temática nada tiene que ver con lo que presentan las imágenes, (el tema general de la exposición debe considerarse simplemente ‘el dibujo’), sino con las reflexiones incluidas en este texto que suscitaron las obras en uno u otro punto del desarrollo del trabajo. Verbigracia, las reflexiones sobre el trazo y la imagen del presente texto comienzan a surgir a partir de las obras que conforman la serie de ‘autoretratos Lmentales’; dichas reflexiones se ven complementadas por la serie ‘Psicofonías de 8 segundos mucho antes de los 30’s’, y esta última, a la vez, dio pie a las reflexiones incluidas en el capítulo referente a ‘la dimensión extraña’. Las técnicas que se reseñan en el texto, ‘la técnica del ojo’, ‘la técnica del ciego’ y ‘la técnica del rayo...’, han sido diseñadas y practicadas por el autor y su aplicación se hace explícita en la serie de ‘fijaciones’ y ‘hojas de diario’. Anoto que al ser una antología, se han escogido las obras más representativas de cada serie; anoto también que las técnicas propuestas, a pesar de haber sido practicadas por el artista con resultados bastante satisfactorios, no se detallan en este texto por estar aún en un periodo ‘experimental’ y por no ser el objetivo del presente la relación detallada de dichas técnicas. Por último hago énfasis en que las obras que acompañan a este texto importan como puntos de referencia para el surgimiento del discurso y no como imágenes, cuya temática depende de intereses que no se relacionan con el objetivo de la tesis.

DE LA SERIE 'AUTORETRATOS LMENTALES'
LAPICES, CHARCOALS Y BLENDERS SOBRE PAPEL DUREX
70*50 CMS
OCAÑA 2004 - HOY



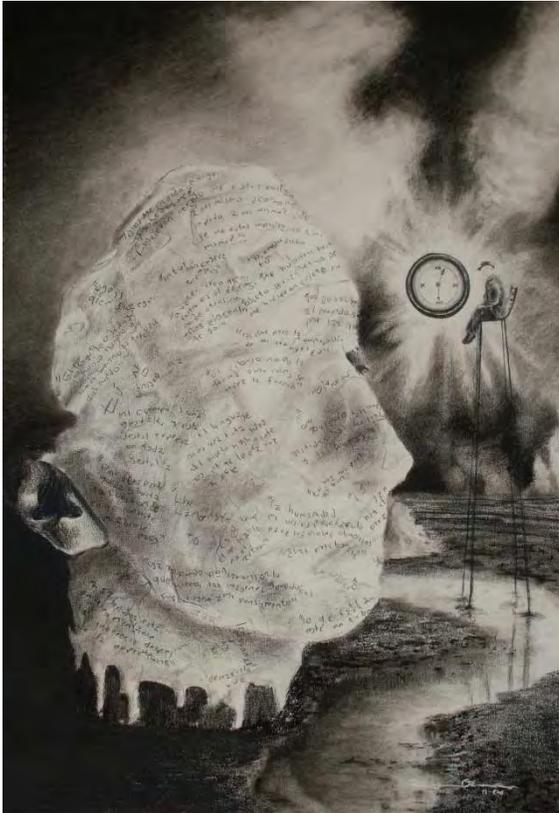
Continuidad – contigüidad (Ocaña 2004)

Ah! ¡Si lo que está afuera tuviera la misma continuidad que tiene lo que está adentro!



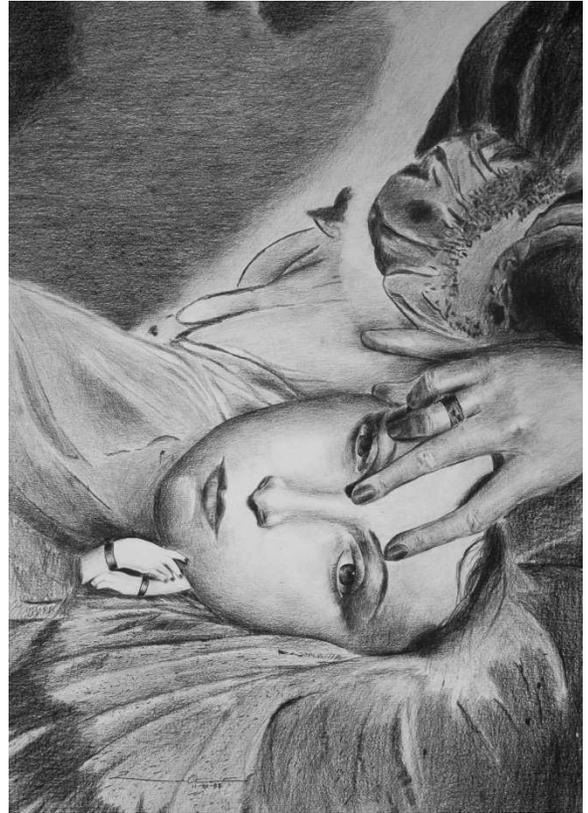
La Bendición del Linaje (Ocaña 2005)

‘Dios le ha dado un rostro y usted se fabrica otro’, le dijo Shakespeare al espejo con la resignación que dan los años



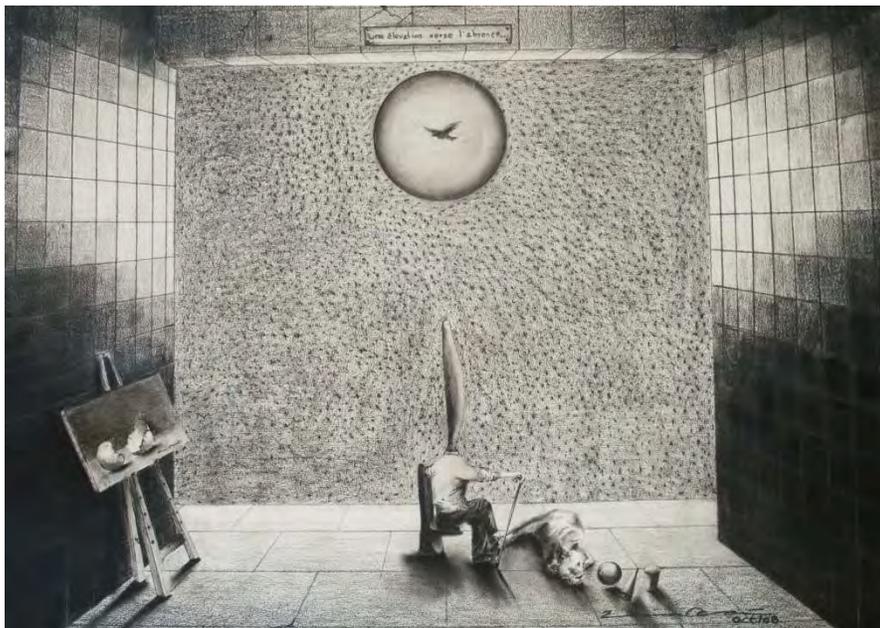
La más atroz de las máscaras (Ocaña 2006)

Niño conceptual: tal vez, como un gran milagro, el arte pueda originarse en la lengua; pero si se queda allí, solo vamos a ver saliva.



Estudio sobre Man Ray (Ocaña 2007)

¿He reproducido una imagen? ¿He calcado una imagen? ¿He hallado una imagen? ¿He hallado cualquier cosa?



El origen del vuelo (Ocaña 2008)

Solíamos caminar sobre los enrejados del universo, haciendo equilibrio con nuestra memoria. Luego, en algún momento de distracción, nos dimos cuenta de que caer era el único riesgo de la travesía. En algún palacio de arquitectura serena pensamos como solventar el riesgo; Vimos pájaros y presentimos la solución



La poesía de la civilización (Ocaña 2009)

Una tarde encontramos a nuestra soledad
ofuscada por la civilización; de hecho, nuestra
soledad comenzó a existir esa tarde, cuando
arriba a nuestros ojos la poesía de la
civilización.

DE LA SERIE 'DANAE, LEGADO EN LA DESAPARICIÓN'

DIBUJO DIGITAL Y ARTE 3D

3200 * 2377 PX / 150 PPP

OCAÑA 2010



Escena 01: Prólogo



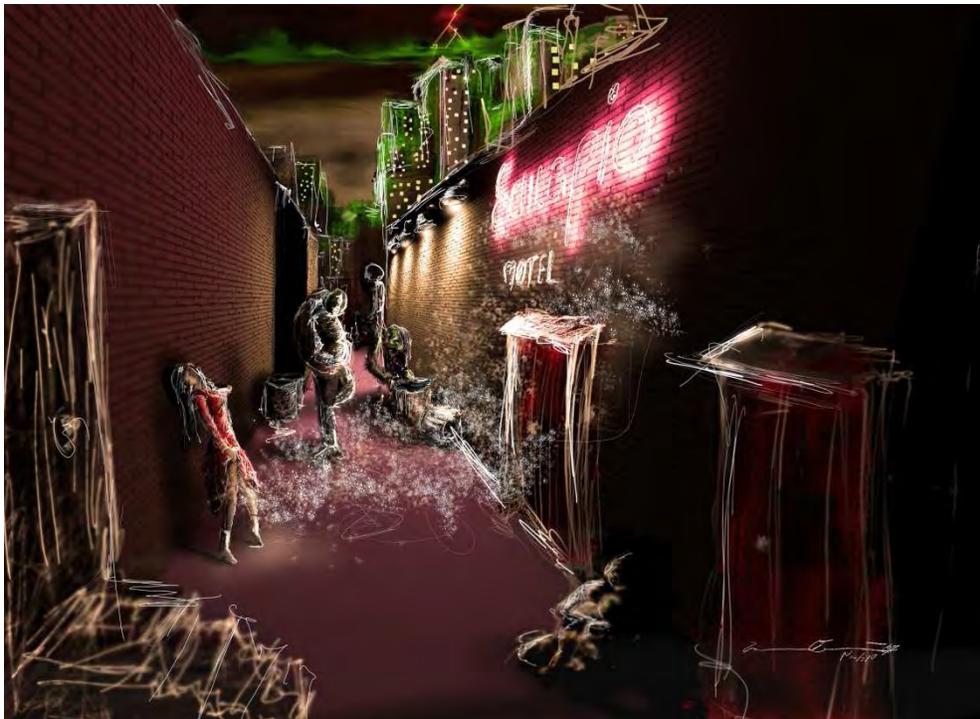
Escena 03: Ella no sabe que su peso es leve



Escena 07: los guardianes son seducidos por la ausencia de rostro de Danae y deciden amarla



Escena 12: El guardián asesina al amante, no pueden correr riesgos. Es la única vez que se aprecia el rostro de Danae



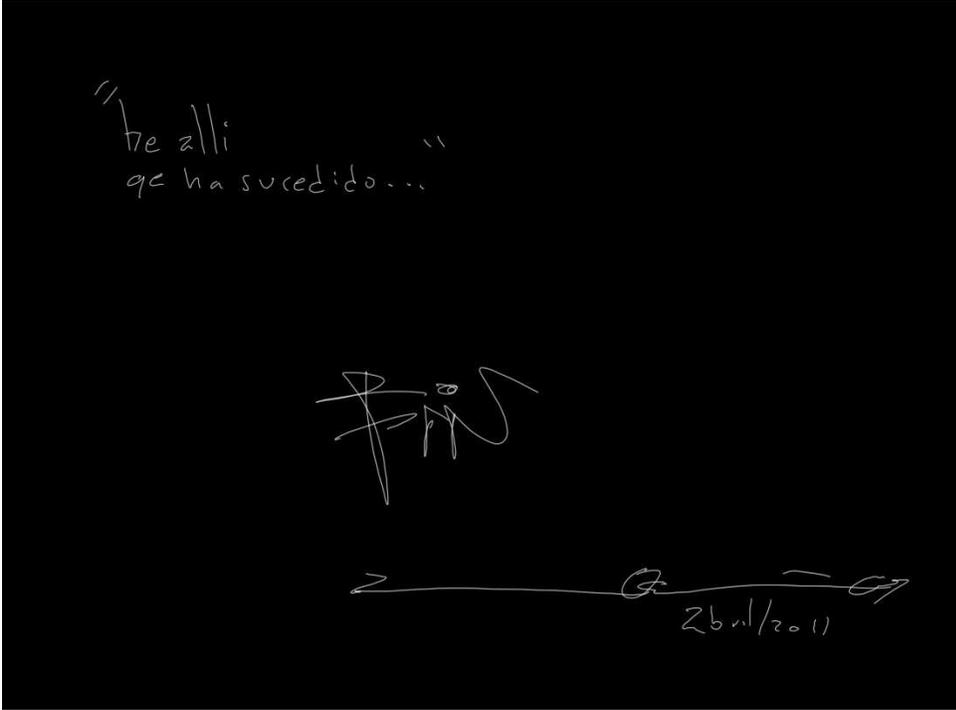
Escena 16: Danae es fecundada por sales de plata



Escena 20: Los guardianes le conceden una última memoria antes de dar a luz



Escena 22: Danae no puede dar a luz mientras aún exista



Escena final: El sentido

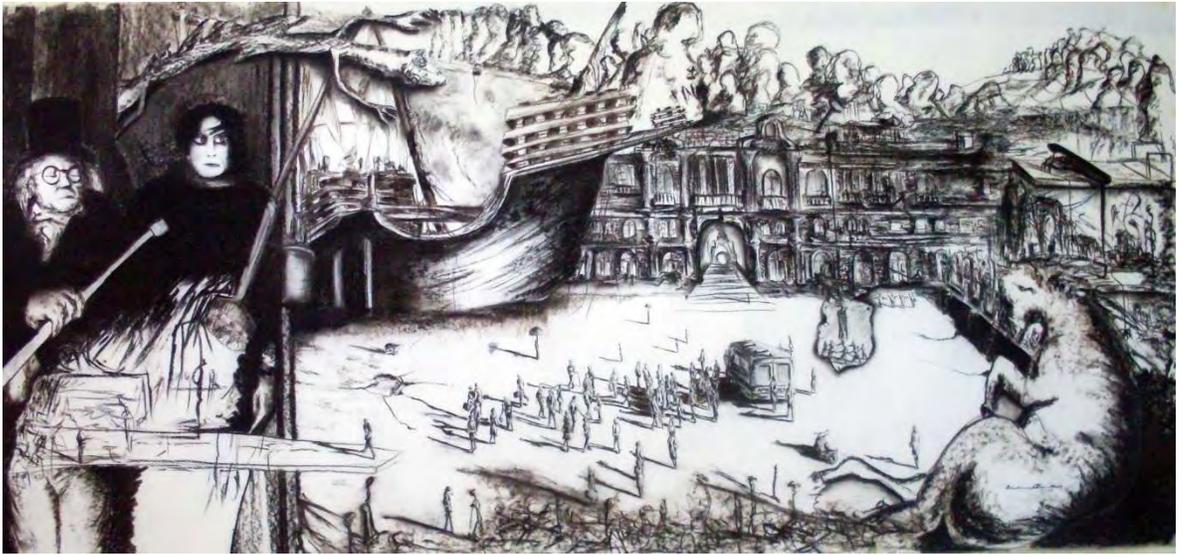
DE LA SERIE 'FIJACIONES'
CHARCOALS Y BLENDERS SOBRE INTERLÓN

300 * 150 CMS

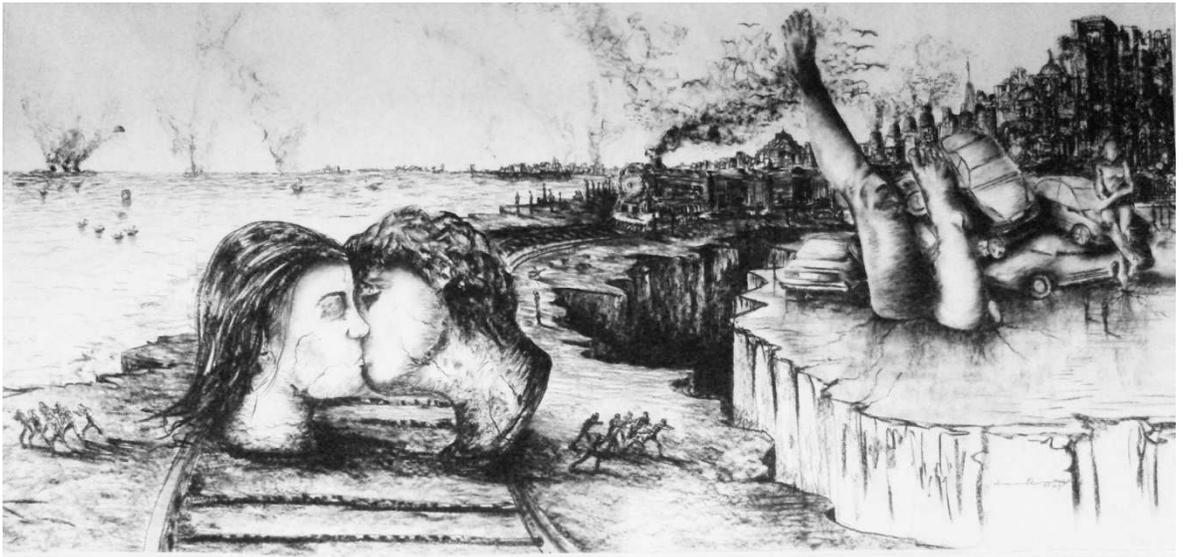
OCAÑA 2009 - HOY



La fijación del propósito



La fijación del intelecto



La fijación del odio

DE LA SERIE 'HOJAS DE DIARIO'
VARIAS PUNTAS SOBRE MDF TABLEX
280 * 250 CMS
OCAÑA 2011



Si tuviera un cerebro atómico haría estallar toda mi memoria



Fracaso una y otra vez



Debo admitir que hasta hoy, este muchachito ha sido mi mejor invento

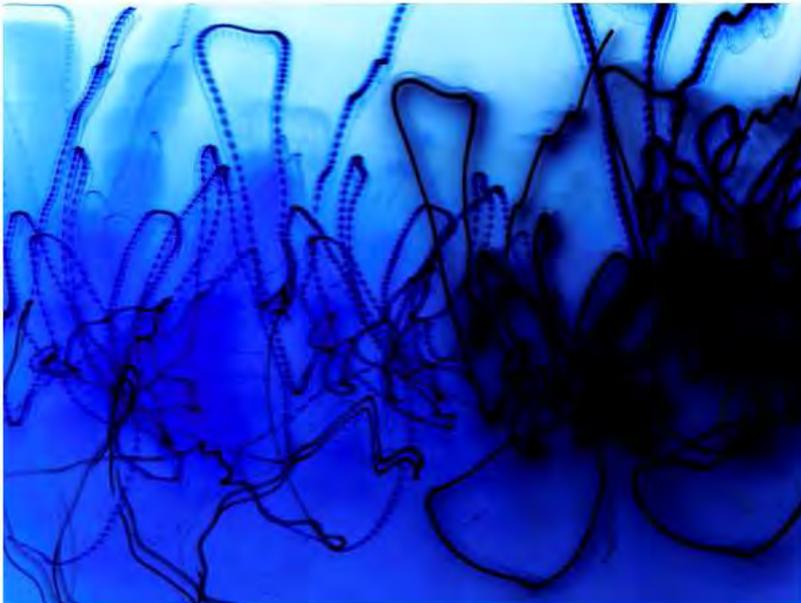
‘PSICOFONÍAS DE 8 SEGUNDOS MUCHO
ANTES DE LOS 30’S’
SERIE COMPLETA
DIBUJO FOTOGRÁFICO CON CAMARA DIGITAL
29*21 CMS
SERIE DE 24 FOTOGRAFÍAS SIN EDITAR
OCAÑA 2010-2011



Andrajo Negro y Lágrima de Plata



Briznas de Tedio



Caballos mezclados con el primer amor



El cuello sabio



El jovencito advierte la balanza en la duda



Ella solo ve vitrinas



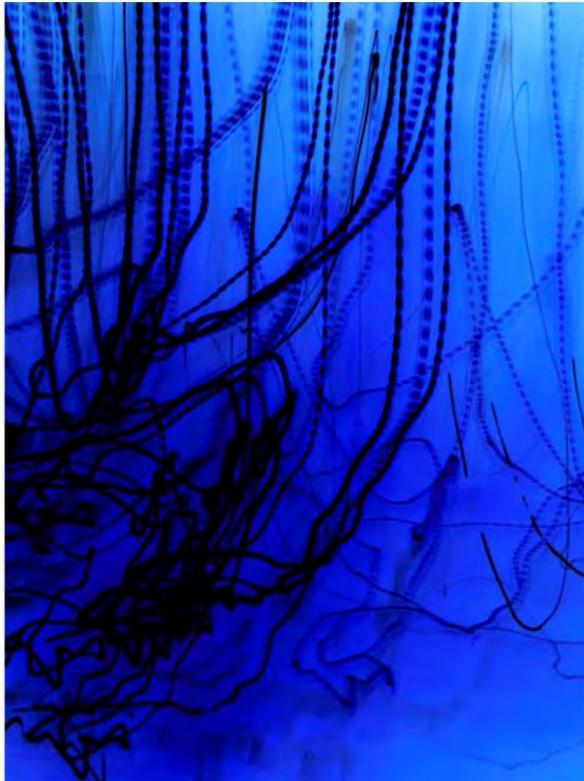
Ellos tienen el cabello como el fin de siglo



Enredaderas, gente desconocida y Jennifer a lo lejos



Esclava negra arando el tiempo suave de Dios



Traición ascendiendo a la escritura



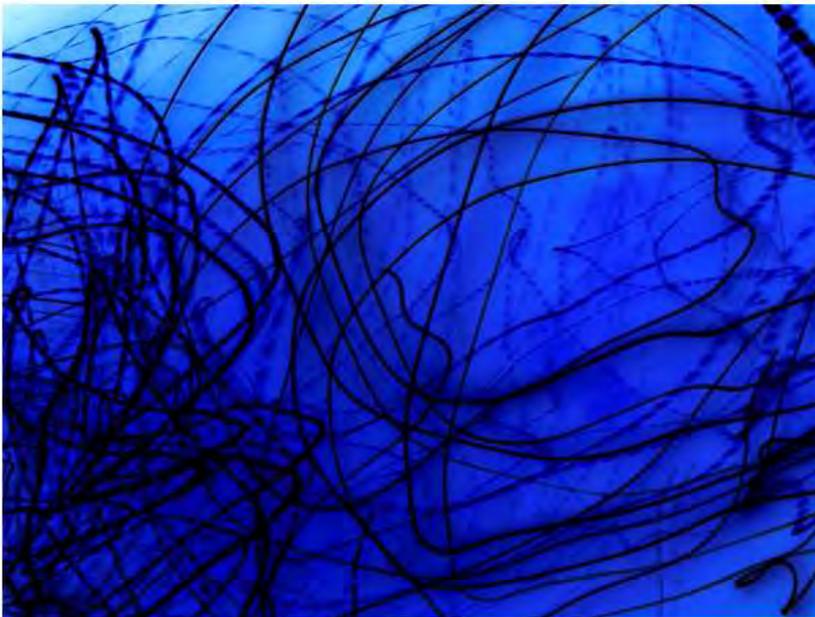
Frase para caer en pecado



Galaxia mientras duermes en horas de clase



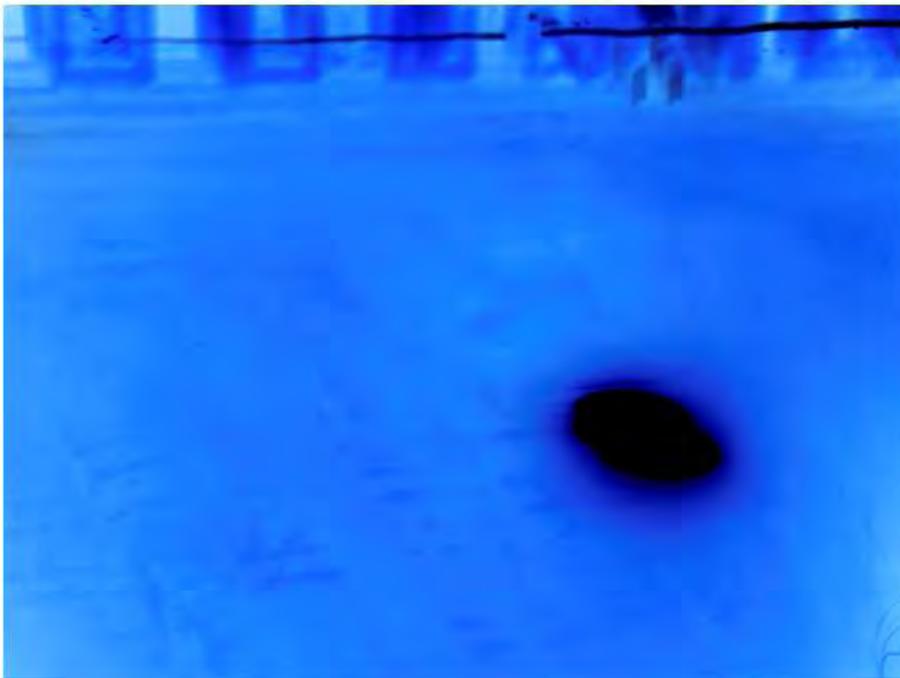
Inicio del efecto Benevolente



Insomnio blando y un lobo de Turquía aullando en el centro del efecto Benevolente



Libelula inyectada junto al valium



Mancha sin Quijote



Mi primer pentagrama



Mi primera fuga



Mi primera sinfonía inconclusa



Música bajo el agua



Publicación aparecida en mi cumpleaños 25



“Realmente me he transformado en un cangrejo”



Sepultura y al poco tiempo una librería



Un anciano desde el cielo se despide de una mujer y
de un gato que tratan de cruzar la acera