

DULCE VENEUM

ALFREDO VILLAREAL

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
MAESTRÍA EN ARTES VISUALES
SAN JUAN DE PASTO
2018**

DULCE VENEUM

ALFREDO VILLARREAL

**Trabajo de grado para optar el título de
Maestro en Artes Visuales**

**Asesor:
Maestro Javier Gómez Muñoz**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
MAESTRÍA EN ARTES VISUALES
SAN JUAN DE PASTO
2018**

**“Las ideas y conclusiones aportadas en el trabajo de grado, son
responsabilidad exclusiva de su autor”.**

**Artículo 1º del acuerdo No. 32 de octubre 11 de 1966, emanado del
Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.**

Nota de aceptación

Firma del presidente del jurado

Firma del jurado

Firma del jurado

San Juan de Pasto, 29 de junio de 2018

Dedicado:

Cecilia Hernández Ch. y

Asdrubal Urbina Muñoz

RESUMEN

Este Trabajo de Grado dimensiona el dibujo como acontecimiento y origen. Su apertura se hace memoria a través del trazo para exponer la vida y sus adentros. En ese sentido, se crea una ruta conceptual para sustentar lo que el dibujo y la obra escriben en los márgenes de una feminidad indecible que se hace piel en lo recordado.

PALABRAS CLAVE

Dibujo, trazo, escritura, imagen, origen, matriz, feminidad, desnudez, piel.

ABSTRACT

This Degree Work dimension the drawing as an event and an origin. Its opening becomes memory through the stroke to expose life and its insides. In that perspective, a conceptual route is created to sustain what the drawing and the work write, what they donate, in the margins of an unspeakable femininity that becomes skin in the remembered.

KEY WORDS

Drawing, stroke, writing, image, origin, matrix, femininity, nudity, skin.

TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	11
PRIMERA PARTE.....	13
FUNDAMENTO.....	13
TRAZO	14
LA INTENSIDAD DEL TRAZO	15
EL GESTO DEL DIBUJO.....	16
CUERPO HABITADO	18
SEGUNDA PARTE	20
OBRA.....	20
EL LUGAR DE UNA <i>OUVERTURE</i>	27
LA HONDURA DE LA TRAZA	28
LA FEMINIDAD INDECIBLE.....	29
GRAVIDEZ DEL TRAZO	31
BIBLIOGRAFÍA.....	33
WEBGRAFÍA	34

LISTA DE IMÁGENES

	Pág.
Figura 1. (Sin título)	21
Figura 2. (Sin título)	22
Figura 3. (Sin título)	23
Figura 4. (Sin título)	24
Figura 5 (Sin título)	25
Figura 6. (Sin título)	26

En el arte no hay misterio. Haz las cosas que puedas ver,
ellas te mostrarán las que no puedes ver.

Isak Dinesen (Karen Blixen)

INTRODUCCIÓN

“¿Es esa tu voz la que oigo?” [...] “tenemos aún que ‘velar en silencio’, que acoger la secreta amistad por la cual se deja escuchar una voz venida de otra parte. ¿Vana voz? Quizá. Qué importa. Lo que nos ha hablado nos hablará siempre, así como no deja de escucharse”

Maurice Blanchot

La obra de arte es apertura del mundo y se abre a su propia existencia. Lo anterior permite pensar que el dibujo sobreviene en la singularidad plural que se expone a lo cotidiano en un entre que es extensión. Asumir el gesto del dibujo es darle paso a una “ecografía entre el mito y el proyecto”¹ en la que el cuerpo, la piel, es potencia, fuerza, animalidad de la forma. Ahí lo que se extiende es el rastro interior que siempre se ignora.

La aparición del dibujo se dispone para mediar sobre el rastro que es el recuerdo y se abre para inaugurar el presente de la obra, de su exposición. En este sentido los dibujos se consideran, en palabras de Juan Luis Moraza, que

“no son signos, pues un trazo no puede mentir, sino onomatopeyas psíquicas, realizaciones, anudamientos. En sus quiebros, en sus ficciones, sus propios fingimientos desvelan de forma inmediata, como osciloscopio o ecografía, una cierta pulsación, una fuerza y una debilidad, una pulsión y una entereza”².

En el caso de esta obra, el dibujo crea un lugar existente en la memoria, una síntesis de la misma existencia hecha matriz y origen. Así el verdadero lugar del dibujo no está en el trazo, sino en la energía dinámica que se espacia, a través de la experiencia y su conversión, en una realidad corporal que retrata la imagen del devenir.

Por lo dicho anteriormente este trabajo en la primera parte titulada “Fundamento”, configura una “lectura de paralaje”³ de las escrituras que se abisman para desentrañar la naturaleza de una obra desde sus fundamentos conceptuales. El movimiento creativo se delinea entre la presencia y la representación, el origen y lo corporal, para volver a nombrar ese tacto que es el trazo.

En la segunda parte titulada “Obra”, se pretende generar “estados de paso” donde el dibujo, en tanto obra, se hace presente como una punta de lanza interpretativa

¹ MORAZA, Juan Luis. 2006. “El reverso del dibujo: Notas sobre la noción de proyecto en 840 esbozos de Oteiza.” En Oteiza Laboratorio de Papeles. Navarra: Fundación Museo Oteiza.

² *Ibíd.*, p. 145.

³ Según Slavoj Žižek, el paralaje es una brecha que busca recuperar nociones filosóficas renovadas como acontecimientos, para brindar y crear una línea de visión de ideas entrelazadas y vistas desde diferentes ángulos.

que desata, en el blanco del papel, el recuerdo de lo que llega y se va en la huella, en lo que se expone.

PRIMERA PARTE

FUNDAMENTO

CUERPO Y ORIGEN

"El origen no es sólo lo que tuvo lugar una vez y ya no volverá a tener lugar. Es también -e incluso de manera más exacta- lo que en el presente vuelve como desde muy lejos, nos llega a lo más íntimo y, como un trabajo insistente del retorno, pero imprevisible, viene a liberar su signo."

Didi-Huberman

El cuerpo como acogida se constituye en mediación replegada, entre la interioridad y la exterioridad, en la que oscilan trazos que son el lugar, el *spatium*⁴, de lo que la mirada aprende. Esta percepción implica lo que el dibujo crea desde la libertad y el recuerdo para que el acontecer de la forma se encarne en la imagen. Lo que hasta aquí se despliega es más que trascendencia; es el pasado hecho presencia que resulta del levantamiento de la obra en tanto estar en el mundo.

La obra visibiliza el tiempo del gesto para ser factor territorializante que detona el origen. Frente a esto Nancy refiere que

(...) aquello que los hombres, más tarde, nombraron con una palabra que querrá indicar el saber y el saber-hacer, la *Τεχνη* o el *ars*, definitivamente, es al comienzo del hombre toda su ciencia y toda su conciencia (pero, ¿habrá cesado alguna vez de recomenzar?). Ciencia y conciencia de la fascinación del monstruo de la presencia, salido de la presencia. *Τεχνη* o *ars* de una fascinación que no paraliza, sino que libra al abandono ligero y grave del no-saber. Esta fascinación no se detiene sobre la imagen, sino para dejar venir la apariencia sin fondo, la aperturidad (*apérîté*), la semejanza sin original, e incluso, el origen mismo en tanto que monstruo y mostración sin fin (...) En ese sentido, el «arte» está ahí totalmente desde el inicio. Éste consiste incluso en eso: Estar ahí totalmente desde el inicio. El «arte» es el comienzo mismo, y atraviesa, como un único gesto inmóvil, los veinticinco mil años del animal *monstrans*, del animal *monstrum*⁵.

Se avista el arte, su animalidad, como principio del mundo que precipita el adentro del sentido. Es allí donde la *experiencia artística* soporta una alteridad que ahonda en el horizonte de la misma existencia. Así el trazo anuncia la sombra del dibujo, su nocturnidad, que es el exceso que da paso a lo que se traza desde el clarooscuro y su tachadura.

⁴ "El *extensum* del cuadro se convierte de repente en *punctum*, pero al mismo tiempo en *spatium*: profundidad implícita, intensa, temporal. El lienzo denominaría una capacidad de metamorfosis del cuadro, el extremo punzante del "debate de la trenza en el plano": denominaría al cuadro con su efecto de plano punzante". DIDI-HUBERMAN, George. 2007. La pintura encarnada. Valencia: Pretextos. p. 54.

⁵ NANCY, J.-L. Las Musas. Buenos Aires: Amorrortu, 2008, p. 97 y ss.

Y lo que llega es la carnación de la forma que se expone en un espacio dispuesto al encuentro con los cuerpos para ser territorio en el que se experimenta la vitalidad y el pensamiento. De esta manera el ser, en tanto experiencia, habla con y a través de la piel.

TRAZO

“...la escritura es una donación en pura pérdida”
Maurice Blanchot

El trazo, al ser escritura, rompe con la metafísica y la representación del cuerpo en la teatralidad del signo que es exteriorizado de manera trascendental. Pensar el trazo en esa dirección permite marcar instantes que, de manera inevitable, remiten a un pasado vivo y fresco donde la memoria sucede en los márgenes del papel, pues ahí

la escritura tiene su lugar en el límite (...). A la escritura le corresponde sólo tocar al cuerpo con lo incorpóreo del sentido y de convertir, entonces, lo incorpóreo en tocante y el sentido en un toque (...). La escritura llega a los cuerpos según el límite absoluto que separa el sentido de ella, de la piel y los nervios de ellos. Nada pasa, y es exactamente allí, que se toca.⁶

La escritura y el tocar en los límites son la plasticidad de la borradura que se hace visible a través de la presencia de (lo) otro. En esta dimensión singular de la obra, el pensamiento es resonancia externa en la que brota el horizonte de sentido donde

la innovación de la obra se caracteriza entonces por el acontecimiento del arte, en tanto suspensión de la remembranza, por eso el arte no se trataría de evocar un supuesto origen arquetípico de la imagen, el símbolo, la traza, el dibujo, la línea, la escritura, sino del desbordamiento de la paradoja de la representación de un origen, en la experiencia profética de la creación expuesta en la contemporaneidad del arte⁷.

Dicha experiencia expone la vivencia de la obra para que se diluya el artificio y se convierta en relato que disloca memorias. El acontecimiento que se revela se convierte en la mano del artista. En este sentido Nancy, señala que

es este el acontecimiento que se manifiesta en el vértice del sílex o del carbón del pintor en la gruta: he aquí el que sabe mimar el origen del mundo. Él no lo copia, este origen, él replica una posición que no ha

⁶ NANCY, J-L, Corpus. Madrid: Arena, 2003. p. 13.

⁷ MADROÑERO MORILLO, Mario. Estéticas de la donación. Notas para una estética fenomenológica. San Juan de Pasto (texto inédito). p. 17.

tenido nunca lugar y que no tendrá jamás lugar, puesto que no hay un fuera del mundo (no hay más que el interior [dedans] del mundo, como el interior de una gruta). Él replica la postura o la forma del gesto que da lugar al mundo (que le da lugar sin tener lugar previo a él). La gruta es el mundo, donde el dibujo hace surgir el imposible fuera del mundo, y le hace surgir en su imposibilidad misma⁸.

La memoria confiere sentido al dibujo para que, en el fuera-de, el ser-con sea la propia visibilidad que es la invención que abre y excede el límite de la producción artística. Aquí se trata de espaciar lo que vuelve hacia sí, de hacer presente toda iluminación que retrata el ser para el mundo en la apertura del ojo que sustenta toda in-mediatez.

LA INTENSIDAD DEL TRAZO

“Toda la relación del co-estar reside en la intensidad del límite”.

Jean-Luc Nancy

La obra está en constante exposición pues se proyecta al mundo como texto. El dibujo se hace cuerpo y da paso a la multinaturalidad del sentido que encarna la apertura de una estética del afuera. Por este motivo, la intensidad del trazo es un devenir plural dislocado que se anatomiza en la multiplicidad de lo que se dona. Su rastro representa un espacio de movimiento retro-activo, pues al ser éste el umbral del espacio-movimiento-tiempo

el cuerpo espera algo en sí mismo, hace un esfuerzo sobre sí mismo para convertirse en Figura. Ahora donde pasa algo es el cuerpo: él es fuente de movimiento (...) El cuerpo se esfuerza con precisión, o con precisión espera escaparse. No es el yo quien intenta escapar de mi cuerpo, es el propio cuerpo quien intenta escaparse⁹.

Esa intensidad inesperada revela un gesto para tocar lo que está inscrito fuera. Y los límites se quiebran, a la vez que se comparten acontecimientos de existencia en la piel de lo creado. Así el dibujo, en su trazarse, representa el *continuun* explorado en los bordes del pensamiento y su narratividad.

El dibujo y su trazarse reflejan la intensidad de su movimiento al corresponder a un factor esencial: el de desempeñar el nacimiento y la formación de un nuevo pensamiento que expresa algo más profundo, donde la movilidad de la mano (y su *téchnè*) es un instrumento de ritmo que consagra e inaugura una multiplicidad entretrejida en la experiencia de lo sensible. De allí que el dibujo, entre líneas y

⁸ NANCY, J.-L. Las musas. Op. Cit., p. 122.

⁹ DELEUZE, G. Lógica de la Sensación. Madrid: Arena, 2003. p. 25

cruces, se constituya en lo que se re-pliega al silencio de lo *expuesto* cuando el sentido desborda y *declosiona*¹⁰ la representación de la obra.

El dibujo se espacia en la singularidad de la forma conjurada. Por eso ésta moviliza lo representado, para otorgarle un pesaje a la memoria, a su intensidad, en la que se rebasa la “*subjetividad abisal*”¹¹ de la obra para “*hacer visible lo invisible*” y

rebasar la objetividad que obliga también a deshacer la perspectiva, puesto que una y otra organizan lo visible para la mirada, ordenándolo mediante la profundidad de lo invisible. Esta doble descalificación implica, pues, la posibilidad de un nuevo juego entre lo visible y lo invisible en el que éste ya no pone en escena a aquél sino que se aloja en él. O, arriesgándonos más, lo invisible *dentro* de lo visible. Quedaría por saber si esta inserción sólo se cumple, ejemplarmente, con el cuadrado suprematista o si la pintura, ya o al menos también, ha practicado en otros lugares la inserción de lo invisible dentro de lo visible¹².

Se puede entender que el trazo en esa inserción es una constante de presencia y ausencia que varía y se transforma para ser (en) lo que se suspende entre el espacio y el tiempo blanco del papel donde se destina y se consagra un relato encendido por el fuego de la imagen.

EL GESTO DEL DIBUJO

“La característica del gesto es que por medio de él no se produce ni se actúa, sino que se asume y se soporta. Es decir, el gesto abre la esfera del ethos como esfera propia por excelencia de lo humano.”

Giorgio Agamben

El dibujo, en tanto gesto, da apertura a la sensibilidad para anunciar la corporalidad del pensamiento que se materializa en idea y en escritura. Así surge una cartografía de la memoria que da lugar al espectro y su descubrimiento y, por ello, al tiempo de la propia extrañeza que es el ritmo de su repetición en la “*infancia del arte*”¹³. Allí radica la labor del gesto que provoca re-interpretar y re-descubrir, en la ausencia del trazo, el acto de dibujar.

¹⁰ Proposición desarrollada por Jean-Luc Nancy que permite pensar la remoción ontológica del pensamiento y la apertura a la sensación-pensamiento que abre la clausura estética.

¹¹ Para entender este concepto léase HENRY, Michel. Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky. Madrid: Siruela, 2008.

¹² MARION, Jean-Luc. El cruce de lo visible, Castellón: Ellago, 2006. p. 45.

¹³ “Esta palabra [infancia] no es el nombre de una edad, sino el de una eternidad difractada en cada instante [...]. Aquí, es el arte el que es o constituye infancia”. NANCY, Jean-Luc. Las Musas. Buenos Aires: Amorrortu, 2008. p. 167.

El gesto del dibujo posibilita el carácter vibratorio de las representaciones para ir más allá de la mostración in-finita y revelar la apertura de lo que se hace memoria. Además se re-crea como el insospechado fuera de sí que exterioriza los afectos para ser la voz del aparecer. Este hablar supone una partición de la obra que se torna principio y huella de una narrativa del ser que está siendo con todos los seres.

El acontecimiento del dibujo nombra la tensión de su llegar a la presencia para dimensionar el pensamiento que se hace corpus y darle relevancia a la espiritualidad del trazo que sale de sí misma.

Esa experiencia moviliza, entre el adentro y el afuera de la existencia, la impresión de una marca, de su trazado y de su cicatriz, en la salida y toque de lo que se intensifica en el vientre del papel.

Desde este punto de vista, el gesto del dibujo se convierte en una salida, una boca, una matriz que exterioriza, que deja salir, y hace visible la interioridad que se ignora. Así ese espaciamento hacia fuera, vuelve a conectarse con ese adentro, es decir que

la “psique” es cuerpo y que eso es precisamente lo que se le escapa, y cuya escapada o escapatoria (podemos pensar) la constituye en cuanto “psique” y en la dimensión de un no- (poder /querer) saber-se.

El cuerpo o los cuerpos es eso mismo que se trata de tocar con el pensamiento: cuerpo de “psique”, ser-extendido-extenso y fuera-de-sí de la presencia-en-el-mundo (...)¹⁴

Tocar la “psique” del dibujo implica detonar múltiples significaciones para que el trazo se encuentre en correspondencia con el afuera, desde el momento en que éste se manifiesta en un entre, y las cosas se encarnan en el blanco del papel para ser lo distinto, el oro del *imago*.

El gesto del dibujo está en el límite de la experiencia que se interioriza en el ser del mundo. Pensarlo permite habitar la obra y recordar lo que la realidad desgarrar. Lo anterior vendría a ser el carácter “ontológico de la mano”¹⁵ que sirve para definir su asidero, su temblor y su herida.

Vista la obra desde esta dimensión, el gesto del dibujo se vincula desde el aparecer, en una pausa que tensa la memoria y sus fantasmas, con el propósito de hacer resonar el fondo de la luz, el adentro del sentido, en lo más cercano y sus fronteras, y ocupar el lugar de la representación que no tiene lugar. Por eso, el

¹⁴ NANCY, J-L. Corpus. Op. Cit., p. 23.

¹⁵ Léase LISSE, Michel. Leer, tocar: de una mano a la otra. Disponible en: <https://journals.openedition.org/lirico/3959>

gesto resuena en el dibujo del otro y el trazo tiene su rostro y su vientre en la mano abierta.

CUERPO HABITADO

“Tengo un soplo en el borde de mis recuerdos
seduciéndome, acariciando con su fuerza la masa amorfa que soy,
que es intrépido, salvaje, que muerde mis labios para salir,
que se desprende de mis muñecas para salir”

H. Cixous

El cuerpo habita en su interioridad para desgarrar la existencia en la que se asume una experiencia íntima que brota del grito entrañable del que nacen el relato y el fuego.

Se dimensiona una escritura de la reverberación en la que se da relieve al estremecimiento de la memoria que tiembla en el dibujo. Ahí, se exterioriza un pensar de los intersticios que se vuelve cuerpo, y reconoce su extrañeza ante una singular narrativa que se transforma, en el blanco del papel, en un incendio en la noche del trazo.

Y lo que queda, como “resto cantable”¹⁶, involucra una apertura de sentido que permite habitar el arte a través del dibujo. Sobresale una “poética de la relación”¹⁷ que da lugar para nombrar lo que se presenta como palabra revelada al final de lo que siempre se es: Un don en las manos vacías que se abre a la obra y su rastro, pues

Alto,

lejos, por apenas

un instante

¹⁶ "RESTO CANTABLE — la silueta / de ése que irrumpió / calladamente a través de la escritura de hoz,/ aparte, en el ámbito de nieve./ Arremolinándose / bajo cejas de / cometas / la masa visual, sobre la / cual el oscurecido diminuto / satélite corazón va a la deriva / con la / chispa atrapada fuera. / — Labio tutelado, anuncia / que algo sucede, todavía, / no lejos de ti". CELAN, Paul. Poemas. Disponible en: <http://www.philosophia.cl/biblioteca/celan/poemas.pdf> , p. 85.

¹⁷ "No abdicamos a nuestras identidades cuando nos debemos al Otro, cuando realizamos nuestro ser como participante de un rizoma centelleante, frágil y amenazado más vivaz y obstinado, que no es una concentración totalitaria donde todo se confunde en el todo, sino un sistema no sistemático de relación donde adivinamos lo imprevisible del mundo." GLISSANT, Édouard. Introducción a una poética de lo diverso. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2002, p. 32.

la nervadura de un relámpago

incendia de blanco mis ojos,

después todo regresa a lo oscuro,

pero ya no es sólo sombras:

son huellas de lo perdido¹⁸.

¹⁸ MUJICA, Hugo. Alto, lejos. Poema. Disponible en: <http://www.hugomujica.com.ar/poemas-completos.html>

SEGUNDA PARTE

OBRA



Figura 1. (Sin título)

Técnica: Dibujo

Medida: 90 x 70 cms



Figura 2. (Sin título)

Técnica: Dibujo

Medida: 90 x 70 cms



Figura 3. (Sin título)
Técnica: Dibujo
Medida: 90 x 70 cms



Figura 4. (Sin título)
Técnica: Dibujo
Medida: 90 x 70 cms



Figura 5 (Sin título)

Técnica: Dibujo

Medida: 90 x 70 cms



Figura 6. (Sin título)
Técnica: Dibujo
Medida: 90 x 70 cms

EL LUGAR DE UNA *OUVERTURE*

“Una obra es a la vez el orden y su ruina que se lloran.”
Jacques Derrida

Pensar el cuerpo desde el trazo, desde la memoria del relato, es proyectar su llegada en los pliegues del dibujo. Su principio es el lugar de su ruptura que da paso a lo distinto y a lo abierto que se proyecta como ausencia-presencia de lo que se recuerda. Esto es el *sentido del contacto* que se expone y se pliega en el afuera del mundo, en medio de nosotros y como nuestro común *partage*, en constante sacrificio de sí, aunque

-aún pareciéndose mucho al sacrificio- no es propiamente sacrificial. (...) franquea la distancia de lo retirado (*retrait*) manteniéndola como su marca de imagen. O mejor dicho: con la marca que ella es instaure simultáneamente la retirada (*retrait*) y un paso que, sin embargo, no pasa. La esencia de semejante franqueamiento se debe a que él no establece una continuidad: no suprime la distinción. La mantiene mientras hace contacto: choque, confrontación, mano a mano o abrazo (...) Lo distinto se abalanza contra lo indistinto y salta en él, pero no se encadena a él. La imagen se ofrece a mí, pero se ofrece como imagen (...) Es así como una intimidad se expone a mí: expuesta, pero *por lo que ella es...*¹⁹

Así lo que se traza en el papel anuncia el lugar de una *ouverture* que, como un Uroboros, va detrás de sí al encuentro entrañable de lo otro que se traduce como piel, como carnalidad, como matriz y origen de lo que se expone. Lo anterior permite entender que la memoria se visibiliza y se hace en el espacio blanco, para poner en escena, e incluso para abismar, el retrato de la interioridad que se hace extenso y extensivo a la piel en el fondo de ausencia que rasga el arte en la espectralidad del acto contemplativo.

Ahora bien, los dibujos que se exponen buscan poner en obra lo que se relaciona con su autor para, como decía M. Blanchot, *désœuvré* sus *sentidos* y escribir en el papel la exterioridad corporal del origen. Entonces se hablaría de una “*expielsición*”²⁰ en la que la vida (y su escritura) deviene raíz y rama para volver a ser matriz. Lo anterior no significa que

¹⁹ NANCY, J.-L. *Au fond des images*. Galilée, Paris, 2003. p. 14. Citado por MARCIEL RODRÍGUEZ, Cristina. En: *Nancytropías*. Madrid: Editorial Dykinson, 2011. p. 59.

²⁰ “Cuerpo expuesto: esto no significa la puesta a la vista de lo que, ante todo, había estado ocultado, encerrado. Aquí la exposición es el ser mismo y esto se llama: el existir. *Expielsición: firma directamente en la piel, como la piel del ser*. La existencia es su propio tatuaje”. NANCY, J.-L. *El sentido del mundo*. Buenos Aires: La Marca, 2003. p. 98. (Las cursivas son mías).

la intimidad sea extraída de su atrincheramiento y sacada al exterior, puesta a la vista. El cuerpo sería entonces una exposición del “sí” en el sentido de una traducción, de una interpretación, de una puesta en escena. La “exposición” significa al contrario, que la expresión es ella misma la intimidad y el atrincheramiento²¹.

Así lo que se trata es de un exponerse del ser familiar, de lo existente, para que el cuerpo-origen connote, no una simple superficie, sino la separación y la acogida de la *extraposición* artística que supone un desdoblamiento entre la identidad y la alteridad del observador.

Ese ámbito relacional permite a quien llega ser mundo, además de revelar el secreto que está sobre la piel, y que es el sujeto que no esconde nada en su *interioridad carnal* en la que la herencia

se me anuncia, se me funde encima, me precede y me agarra aquí y ahora, de forma no virtualizable, en acto y no en potencia. Me viene desde lo alto, en forma de una conminación que no espera en el horizonte, que no me deja en paz y no me autoriza jamás a dejar para más tarde. Esta urgencia no se deja idealizar, lo mismo que el otro en tanto otro. Este imposible no es, pues, una idea {regulativa} o un ideal (regulador). Es lo más innegablemente real que existe. Como el otro. Como la diferencia irreductible y no reapropiabe del otro.²²

Lo que llega de repente nos abandona a la apertura de nuestras fragmentaciones para permitirnos ser simultáneos en los intersticios del papel. El rastro que queda es lo heredado que nos disemina en lo que, desde Severo Sarduy, se puede entender como un “pensamiento descosido”²³ por la matriz.

LA HONDURA DE LA TRAZA

“La imagen a menudo tiene más memoria y más porvenir que el ser que la mira”
Georges Didi-Huberman.

Enceguecida la mano se dirige a la noche del dibujo, a su corazón, con el fin de suspenderse en el gesto de lo femenino, en su adentro, que pesa en la intensidad del acercamiento. Y surge la hondura de la traza, su animalidad plegada y

²¹ NANCY, J-L. Corpus, Op. Cit., p. 78.

²² «Autoinmunidad: Suicidios simbólicos y reales», entrevista de Giovanna Borradori con Jacques Derrida el 22 de octubre de 2001 en New York, Traducido del francés por: J Botero en La filosofía en una época de terror. Diálogos con Jürgen Habermas y Jacques Derrida. Buenos Aires: Taurus, 2004. p. 194. Disponible en: <http://www.iacguesderrida.Com.ar/textos/septiembre.htm>

²³ “Pienso descosido.” SARDUY, Severo. Pájaros de la playa. Barcelona: Tusquets, 1993. p. 28.

sostenida por la piel que se dona en su fragilidad. Entonces adviene la sorpresa, lo imprevisible cuando el don y la pérdida son simultáneos.

No se trata de una conmiseración ni de una especulación artística que se aventura a la mirada, es mejor “tener a la vista la imploración más que la visión, dirigir la plegaria, el amor, la alegría, la tristeza más que la mirada”²⁴. Por eso el cuerpo femenino aparece y construye desde su movimiento, la borradura de las subjetividades entre lo visible y las palabras²⁵.

La disposición y la comparecencia juegan en el adentro y en el afuera del dibujo pues espacian lo vivido como una ausencia y un lenguaje que implican nombrar una historia personal y provocar su presencia. Pero el juego no sólo se da en esas dos dimensiones, también se hace extensivo a la memoria que cuando se lleva del trazo al papel no está individualizada ni personalizada

Sino que se configura como una memoria que se desubjetiviza, una memoria del comparecer que condiciona, conlleva y condice a esos sujetos desubjetivados a habitar una comunidad de lo íntimo, creando una imagen, si bien frágil y evanescente, fantasmática, al menos efectiva, de la comparecencia que se presenta como un estar expuestos unos a otros, como una característica que no se añade al ser, como parte constitutiva de sus subjetividades, sino que ella misma define lo que el ser es.²⁶

LA FEMINIDAD INDECIBLE

“El tener lugar, el comunicar a las singularidades el atributo de la extensión, no las une en la esencia, sino que las convoca en la existencia.”
G. Agamben

Lo interior acontece como dibujo. Su traducibilidad se gesta en las orillas de lo aparente. Y aparece la “feminidad indecible” que se liga a la figura de Kore / Perséfone, “la muchacha indecible” que es mujer y niña a la vez, virgen y madre. Desde los escritos de Jung y Kerényi, se sostiene que la diosa simboliza el retorno al origen y “(...) la supervivencia del individuo en sus descendientes (...) una figura

²⁴ DERRIDA, J. Memorias de ciego. Del autorretrato y otras ruinas. Bogotá: Uniandes, 2018. p. 123.

²⁵ A propósito de las imágenes a partir de las palabras, acota Rancièrre que “[l]as palabras no están en el lugar de las imágenes. Son imágenes, es decir, formas de redistribución de los elementos de la representación. Son figuras que sustituyen una imagen por otra, palabras por formas visuales o formas visuales por palabras.” RANCIÈRE, Jacques. El espectador emancipado. Buenos Aires: Manantial, 2010. p. 97.

²⁶ NANCY, J-L. La comunidad desobrada. Madrid: Arena libros, 2001. p 110.

que cuestiona todo lo que (...) creemos saber de la femineidad y, en general, del hombre y de la mujer”²⁷.

Entre el gesto y la palabra la “feminidad indecible” convoca el secreto de la vida en un entre-lugar en el que nada se aquieta ni contiene sino más bien en el que cada fuerza que es apertura al paso, se manifiesta justo donde se une y se fragmenta el sentido de la obra.

Se trata de que el dibujo trace la exposición y su umbral en la levedad del papel, en donde aparecen todos los lugares en los que

Ella (la mujer) se refrena y es refrenada por mil lazos (...) La definen sus pertenencias, mujer de, así como fue hija de, de mano en mano, de lecho en nicho, de nicho en fogón, la mujer en tanto complemento-de-nombre, tiene que afanarse mucho para decidir. Te enseñaron a tener miedo del abismo, del infinito, que, sin embargo, te es más familiar que al hombre²⁸.

Es por esa necesidad de abismo, de infinito, que el dibujo surge como escritura que ilumina y se hace dios en la página en blanco. Su lugar se potencia en el trazo que es su sentido y su llegada. Por eso es que el dibujar es re-nacer. Volver a tener memoria en el llamado que se hace obra.

Y lo femenino aparece para convocar los cuerpos y hacer de ellos el reverso de los nombres, la carnación otra de lo abierto. La experiencia surgida de lo anterior permite suspender *el gesto*²⁹ del dibujo en el pesaje del adentro para que, entre trazo y trazo, entender que el dibujo es y no es nuestro dibujo³⁰, pues está para elevarse y ser

Texto, mi cuerpo: cruce de corrientes cantarinas, escúchame, no es una madre pegajosa, afectuosa; es la esquivoz que, al tocarte, te conmueve, te empuja a recorrer el camino que va desde tu corazón al lenguaje, te revela tu fuerza; es el ritmo que ríe en ti; el íntimo destinatario que hace posible y deseables todas las metáforas; cuerpos (¿cuerpos?, ¿cuerpos?) tan difícil de describir como dios, el alma o el Otro; la parte de ti que entre ti te espacia y te

²⁷ ROMERO BAREA, José de María. Giorgio Agamben: el espíritu que vive. Disponible en: <http://www.medelu.org/Giorgio-Agamben-el-espiritu-que>

²⁸ CIXOUS, H. La llegada a la escritura. Buenos Aires: Amorrortu, 2006. p. 64

²⁹ “La característica del gesto es que por medio de él no se produce ni se actúa, sino que se asume y se soporta. Es decir, el gesto abre la esfera del ethos como esfera propia por excelencia de lo humano. (...) El gesto es la exhibición de una medialidad, el hacer visible un medio como tal. Hace aparecer el-ser-en-un-medio del hombre y, de esta forma, le abre la dimensión ética”. AGAMBEN, G. Notas sobre el gesto. Disponible en: <https://es.scribd.com/doc/139589767/Agamben-Notas-sobre-el-gesto> pp. 4-5.

³⁰ Para ampliar esta información se puede leer AGAMBEN, G. El ser de las imágenes. Disponible en: <https://redfilosoficadeluruguay.wordpress.com/2012/09/14/el-ser-de-las-imagenes-giorgio-agamben/>

empuja a inscribir tu estilo de mujer en la lengua. Voz: la leche inagotable. Ha sido recobrada. La madre perdida. La eternidad: es la voz mezclada con la leche³¹.

GRAVIDEZ DEL TRAZO

“...movimiento de emoción y gravedad, exuberancia, incesante nacimiento y promesa del alma en su cuerpo generoso...
La interioridad expuesta, el *sinus* del vientre elevado y exclaustro en el seno”.
Jean-Luc Nancy, La Naissance des seins

“Sea como sea, el vientre es el asunto del pensamiento”.
Jean-Luc Nancy, Le poids de une pensée

El corazón del dibujo se ofrenda.

Su singularidad plural es tiempo, imagen, movimiento.

Exposición y existencia del corpus en femenino.

Acontece en el dibujo-cuerpo-extrañeza lo que se tensa en lo blanco del papel.

Y lo inesperado surge como espuma de lo que se retira.

Ahí, aquí, el (vi)entre del pensamiento deviene la entraña que aflora en la presencia.

Lo expuesto obra en la otredad.

Fisura lo cercano.

³¹ CIXOUS, H. La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura. Barcelona: Anthropos, 2001. p. 56.

Traza la herencia

que juega en los espejos.

El movimiento desnuda toda claridad

hasta que el don

se exilia en la llegada.

Después, matriz y luz.

La escritura en carne viva.

BIBLIOGRAFÍA

- CIXOUS, H. La llegada a la escritura. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- _____. La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura. Barcelona: Anthropos, 2001.
- DELEUZE, G. Lógica de la Sensación. Madrid: Arena, 2003.
- DERRIDA, J. Memorias de ciego. Del autorretrato y otras ruinas. Bogotá: Uniandes, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, George. 2007. *La pintura encarnada*. Valencia: Pretextos.
- GLISSANT, Édouard. Introducción a una poética de lo diverso. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2002.
- HENRY, Michel. Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky. Madrid: Siruela, 2008.
- MADROÑERO MORILLO, Mario. Estéticas de la donación. Notas para una estética fenomenológica. San Juan de Pasto (texto inédito).
- MARCIEL RODRÍGUEZ, Cristina. Nancytropías. Madrid: Editorial Dykinson, 2011.
- MARION, Jean-Luc. El cruce de lo visible, Castellón: Ellago, 2006.
- MORAZA, Juan Luis. 2006. "El reverso del dibujo: Notas sobre la noción de proyecto en 840 esbozos de Oteiza." En Oteiza Laboratorio de Papeles. Navarra: Fundación Museo Oteiza.
- NANCY, J-L, Corpus. Madrid: Arena, 2003. p. 13.
- _____. El sentido del mundo. Buenos Aires: La Marca, 2003.
- _____. La comunidad desobrada. Madrid: Arena libros, 2001.
- _____. Las Musas. Buenos Aires: Amorrortu, 2008..
- RANCIERE, Jacques. El espectador emancipado. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- SARDUY, Severo. Pájaros de la playa. Barcelona: Tusquets, 1993.

WEBGRAFÍA

AGAMBEN, G. Notas sobre el gesto. Disponible en:
<https://es.scribd.com/doc/139589767/Agamben-Notas-sobre-el-gesto>

AGAMBEN, G. El ser de las imágenes. Disponible en:
<https://redfilosoficadeluruguay.wordpress.com/2012/09/14/el-ser-de-las-imagenes-giorgio-agamben/>

CELAN, Paul. Poemas. Disponible en:
<http://www.philosophia.cl/biblioteca/celan/poemas.pdf>

LISSE, Michel. Leer, tocar: de una mano a la otra. Disponible en:
<https://journals.openedition.org/lirico/3959>

MUJICA, Hugo. Poemas. Disponible en: <http://www.hugomujica.com.ar/poemas-completos.html>

ROMERO BAREA, José de María. Giorgio Agamben: el espíritu que vive. Disponible en: <http://www.medelu.org/Giorgio-Agamben-el-espiritu-que>