

DIBUJO (ACOTACIONES SOBRE LA TRAZA DE LO INHUMANO)¹

Artículo de reflexión

SECCIÓN CENTRAL

Jhon Felipe Benavides

Universidad de Nariño / jhonfelipebenavides@gmail.com

Docente de tiempo completo de la Facultad de Artes de la Universidad de Nariño en las áreas de investigación-creación y dibujo. Licenciado en Artes Plásticas de la Universidad de Nariño. Magíster en Etnoliteratura de la Universidad de Nariño. Actualmente es estudiante de la tercera cohorte del Doctorado en Antropología de la Universidad del Cauca.

¹ El siguiente artículo de reflexión hace parte del proyecto de investigación *Trazas de la ciudad. Antropología de lo inhumano*. Doctorado en Antropología de la Universidad del Cauca.

RESUMEN

El texto aborda la problemática del dibujo desde su imposibilidad representativa, a partir de una experiencia teórica práctica como dibujante y como docente de artes. Se propone el arte como traza de lo inhumano, a partir de muy diversas reflexiones y estéticas, tomadas de artistas contemporáneos de la ciudad de Pasto, Colombia.

PALABRAS CLAVES

Carnación de la sombra, dibujo, re-presentación, traza de lo inhumano

DRAWING

(STAGE DIRECTIONS ON THE TRACING OF THE INHUMAN)

ABSTRACT

The author approaches the subject of drawing from the impossibility of representation of the medium itself, and from his experience as a draftsman and arts teacher. Very diverse reflections and aesthetic positions from three contemporary artists of the city of Pasto, Colombia, are joined to postulate art as a trace of the inhuman.

KEYWORDS

Carnation of the shadow, drawing, re-presentation, trace of the inhuman

DESSIN

(ANNOTATIONS SUR LA TRACE DE L'INHUMAIN)

RÉSUMÉ

Le texte aborde la problématique du dessin depuis son impossibilité représentative et à partir de mon expérience théorique et pratique en tant que dessinateur et enseignant en art. L'art est proposé comme trace de l'inhumain, à partir de réflexions et esthétiques très variées, empruntées à des artistes contemporains de la ville de Pasto en Colombie.

MOTS CLÉS

Carnations de l'ombre, dessin, re-présentation, trace de l'inhumain.

DESENHO

(ANOTAÇÃO SOBRE A TRAÇA DO INUMANO)

RESUMO

O texto aborda a problemática do desenho desde sua impossibilidade representativa, a partir de uma experiência teórica prática como desenhista e como docente de artes. Propõe-se a arte como traça do inumano a partir de muitas diversas reflexões e estéticas, tomadas de artistas contemporâneos da cidade de Pasto, Colômbia.

PALAVRAS-CHAVE

Carnação da sombra, desenho, representação, traça do inumano

TINII

TINII NANACHIIMANDA RRIMARRI

PISIIYACHISKA

Kilkaska kauachi tinii man ka allichiska kauachi kilkaskamandata tinidurrsina tinii iachachidurrsina. Tinii kauachirrimi nanachiimanda rrimarri, achka iuiarriska urramanda sumaskaurramanda apinkuna pasto colombianirraiaskakunapata katichingapa

RIMAYKUNA NIY

Carnación de la sombra, tinii, paimanda kai, mana alli iuiai, kaugsaita katichii

Recibido el 13/07/2011
Aceptado el 14/03/2012

Pensar una imagen anticipa la imagen misma. La hace vibrar aun cuando ella ya ha traspasado la escena de lo musical, del diseño, de la performance, de la alteración tecnológica. Como si fuese el acto de un *bateleur*, ella organiza el escenario del *laboratorium*, pues es el espacio propicio para su aparición. Ella (como si ejerciera su propia personificación) se dispone como una manera de encantamiento sobre la mesa misma del proceso, de la cirugía, de la materialización. Por ella es posible esta acción sobre la materia a partir de una especial técnica que sabe entender la paciencia de los tiempos, y también la medida frente a lo material. No obstante, no es un gueto artesanal, ni una formación estructuralista, capitalista, centralista de públicos, pues el creador no le debe nada al mundo ni mucho menos al prójimo, y por lo tanto, agita su *skarifos*¹ y arrasa lo sensible para

1 El dibujo deviene símbolo en tanto es posible entenderlo como *carnación* de la sombra, materialidad del presente. En la experiencia con plantas curativas aparece como alteración de lo perceptivo, pero como parte de una relación intrínseca entre tiempo-rixa-rensación y ruptura de horizontes. Lo que excede la comprensión estética es simple y llanamente la sombra del dibujo que está ahí. Divagación que es permitida al experimentar su presencia (la del dibujo) como acontecimiento, y no solo como gesto dramatizado de lo lineal. La sombra del taita se mueve, se encarna en la dimensión física de la toma, y como animal que es agita sus alas, intenta devorar la luz, vuelve más honda la idea de claroscuro. Inaprensible como tal, no deja de acontecer, y en su incompreensión asiste a la descorporeidad de toda psique a razón del ahondamiento de sentidos.

Por lo tanto, el *skarifos* es más que huso, es la manera como se moviliza el universo en su musicalidad. La danza y la risa, junto con el llanto y lo extático, sufren una alteración gracias a la naturaleza dancística de la toma. Pero también por acción de la técnica (pero de una técnica destecnificada y descontextualizada) del dibujo pues en su carácter abismal, en tanto línea y sombra, es apertura e interrupción a la vez. Digamos, tachadura. El *bateleur* del tarot no sería un arquetipo del engaño y la técnica del logocentrismo, sino la saturación simbólica de la *téchnè* que se da en términos de poiesis. Así como Jodorowsky asume la figura del *bateleur*, también se la contempla fuera del canon mágico-ritualístico de la lectura tarotista. En su saturación, los elementos que le sirven para su magia son corporeidades objetuales necesarias para su apertura. Por eso, la varita que lleva en su mano izquierda es a la vez *skarifos* y batuta que se le escapa de su posesión manual para obtener su independencia. Deja la habilidad del mago para ser solamente acontecer.

abrir posibilidades a lo inaudito. Horada a más no poder sobre las vísceras propias e impropias, y sobre el artificio sensible de la organización corporal. Digamos, melancolía que se vuelve objeto dispuesto a dejar de ser lanzado a la escena de la pintura, lo audiovisual, el teatro, lo representado y lo idealizado. Eso es posible precisamente porque la imagen, como el *bateleur*, ya no necesita memorias. Liberada, se vuelve explosión e implosión en obra. Es presente, siempre álgida, ahí al frente y por detrás del creador, muda, extremadamente silenciada y deshumanizada, como si fuese carnación del terror de otros tiempos, de otros lares. Sí se quiere saber, es el corazón de las cosas, que nada late, el que se sienten en cada complicación y quiebre de una presencia artística (o del cuerpo dislocado tal cual crítica del cuerpo moderno en Artaud). Demonios en las piernas de las doncellas de Achille Deveria, pero también la presencia del reflejo en la propuesta de Juan Jiménez², dibujante pastoso que es capaz de retomar los juegos manipulados de la teocracia para volverlos veladura y acentuar aun más lo umbroso. Pues es en la sombra que la videncia es posible. El milagro del *kairos* acontece, permitiendo que inclusive la *psicastasia* sea parte del azar, o de una matemática demente que es posible por la acción y presencia del creador. Milagro simple, simplático³, cotidiano que

2 Jiménez propone un salvaje ciudadano lejos del mito de amancebamiento etnológico en la figura del buen salvaje, y más bien lo relaciona con lo insano dentro de la ciudad (el personaje que siendo urbanita no pide ser civilizado ni educado ni amancebado y que acontece en los momentos precisos cuando lo ciudadano cree dominarlo todo). El salvaje ciudadano de Jiménez tiene su esplendor presencial en tiempos de carnaval y fiesta, pero también en acontecimientos de destrucción de lo comunal a partir de la insostenibilidad de lo colectivo. Es imposibilidad de amancebamiento del dibujante, cuyo rostro es también parte de su insania, su particular manera de ciudadanía al apartarse de la historicidad de la polis.

3 El concepto de simpática fue propuesto por León de Greiff y juega con la idea de la simpleza de la simpática vuelta poesía. Por otro lado, Pessoa propone lo simpático como forma de entendimiento del símbolo a partir del padecer con el otro. La simpleza simpática del creador —por llamarla de algún modo— hace que su creación sea algo simple, sin artificios, casi como si saliese de la nada. La no participación del mundo y el desinterés del artista por el concepto que plantea Blanchot tendría que ver con esta idea de nadería en la creación. Por

hace de la creación un lugar y tiempo de experiencia⁴ para dejar aparecer lo cercano. Así sucede el ejercicio creador en Pasto, ciudad que ofrece las particularidades necesarias para una poética singular que conlleva a una ciudadanía insana. Para esto la experiencia artística por su razón política hace aparecer el dibujo. La interrupción, la suspensión y la diferencia del sentido se dan en el origen mismo del sentido. Inclusive en el mismo ser del trazo o dibujado que Jacques Derrida (1990) sugiere como el re-trazo del dibujo, lo que a su vez sería el sustento de una poética del dibujo, siendo pura *simplatía* y a la vez carnación del símbolo.

eso, la frivolidad, la ignorancia, el mal, el sin sentido son el dominio del arte. Levinas diría al respecto: "El arte esencialmente descomprometido, constituye, en un mundo de iniciativa y de responsabilidad, una dimensión de evasión. Alcanzamos por ahí la experiencia más corriente y más banal del placer estético. Es una de las razones que hacen aparecer el valor del arte. Trae al mundo la oscuridad del fatum, pero sobre todo la irresponsabilidad que halaga como la ligereza y la gracia. Libera. Hacer o disfrutar una novela y un cuadro es no tener que concebir, es renunciar al esfuerzo de la ciencia, de la filosofía y del acto. No habléis, no reflexionéis, admirad en silencio y en paz, tales son los consejos de la sabiduría satisfecha de lo bello." (Levinas, 2001).

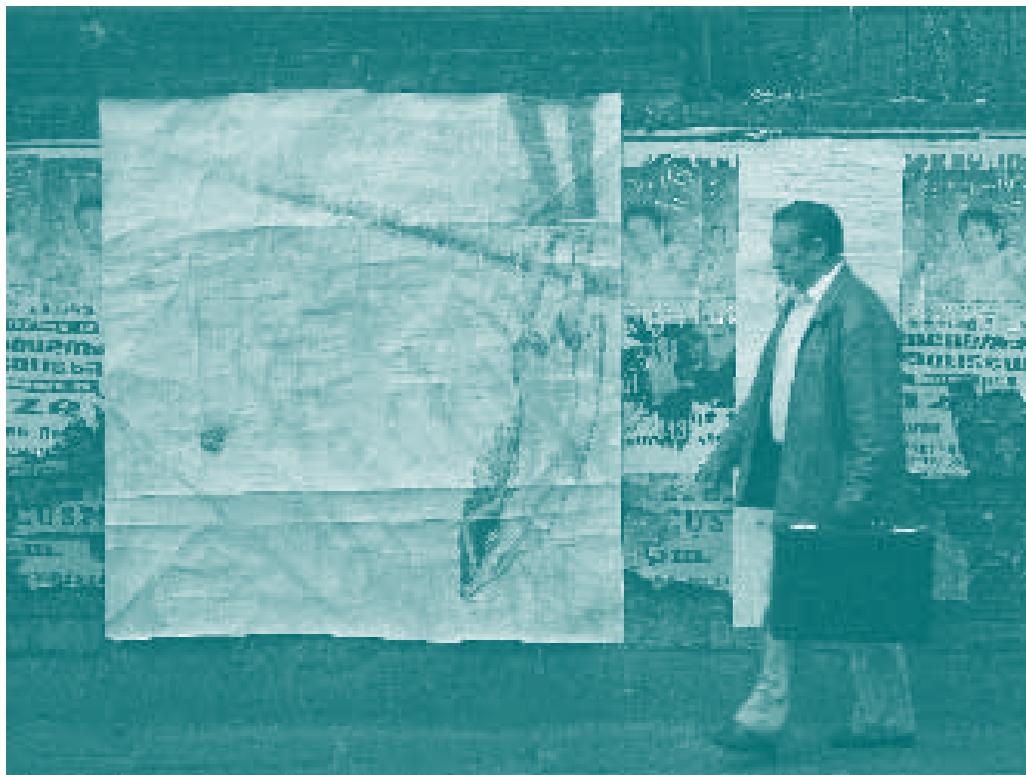
4 Ante el empobrecimiento de la experiencia a causa de la guerra anotado por Benjamín, y el desconocimiento de ella por la ciencia moderna, que la considerarla negativa e inapropiable (según Agamben), la experiencia artística contemporánea abre la posibilidad de la temporalidad singular, mas no como traslado del escenario del conocimiento a la imaginación y su vuelta a la concepción medieval de fantasma y fantasía. El artista contemporáneo de Pasto lo presiente como parte de una movilidad dada por lo telúrico. La experiencia es una relación con el volcán y su inestabilidad, pero también hace parte de una naturaleza fluida. Al menos es como lo entiende Juan Jiménez al asumir la naturaleza inestable de la vida urbana, sus trasteos, sus movi­lidades, y que pese a su desazón, es desterritorialidad hecha cuerpo.

Por otro lado, cuando propusimos con el diseñador gráfico Fernando Yela al dibujo como "ciencia inexacta de la traza" (*80 dibujos sobre la ciencia inexacta de la traza*, Salón Palatino de Pasto, 2010), se ironizó el hecho logocéntrico de volver todo bajo la medida de lo moderno de lo cual no se apartó Beuys al afirmar al arte como "ciencia de la libertad", que apela a una performance de resurrección y mesianismo cristiano. En realidad ni siquiera se puede considerar al dibujo bajo el oficio, ni técnica, sino el exceso de líneas que prefiguran una relación singular con el espacio y el tiempo, que es inexacta porque no trata de usar la mediación de las cosas. Si se le pudiese llamar ciencia es posible que sea "dicha ciencia todavía sin nombre y que en su identidad con la poesía sería también una nueva crítica mitológica (crítica, es decir, liberada de la sujeción a los poderes del Derecho y del Destino y restituida a la historia)" (Agamben, 2007: 206) Del mismo modo Jiménez propuso una serie de dibujos frente al Éxito (centro de Pasto) pegados como si fuesen carteles publicitarios y a la acción de la intemperie. Concebía y exhibía la idea de lo efímero en el dibujo en formatos grandes para simpatizar con esta idea anacrónica del arte para asumir que en la ciudad se acentúa el ejercicio del poder y de la imposición del tiempo y espacio. Al exponer su obra y al proponer una interrupción sutil al recorrido rutinario del transeúnte, la urbe se abre, se disloca, visualmente nos somete a una disrupción muy propia de su concepto de salvaje.

Dibujo y ciudad

En *Dibujos efímeros* (2009), de Jiménez, trazar en la ciudad se convierte en una acción que implica una posición política del gesto. Ahí la *simplatía* del dibujante permea la polis al volver grandilocuentes los bocetos del cuaderno personal (importante vademécum donde el dibujante se juega todo). Al llevarlos al tránsito cotidiano, la concepción de luz se independiza de lo artificial y de la naturalidad del paisajismo, pues la línea se concibe como presencia y desnudez, para que esta experiencia en cierta medida supere el registro fotográfico o el antecedente de crónica que lleva como peso histórico el grafismo en lo ciudadano. Hace énfasis en la experimentación como una cartografía que se desplaza constantemente. Lo que Deleuze propone como líneas de fuga simpatiza con el trazo generado a partir del dibujante, donde suceden los acontecimientos y los fenómenos de la ciudad (lo que muchos quieren denominar comunitario), la mirada del diseñador abre el signo al acontecimiento para atravesar lo arquitectónico. El recorrido en la ciudad incita a permitirse este ejercicio de desnudez del dibujo que al abrir el presente también hace su presencia irreplicable. A la cual le sigue un silencio que no acude a la instrumentación sino a una interrupción de la sonoridad, al menos de aquella que asume el sonido y sus secuencias como parte de una orquestación. Las cosas, en el silencio de su literalidad, acuden a esta *dynamis* que surge del dibujante. O de la insistencia en la línea como una cicatriz en la realidad estridente, pero que en el juego de su traza, de su *graphein*, de su recorrido espacial, también es una cicatrización pues cierra la herida y abre esta traza para que vibre. Y se vuelva parte de una propia visibilidad del gesto. Entonces, para esta particular musicalidad son los labios y los ojos sus órganos. El ojo, como *organum* confirma la presencia de este *rythmus* (corte); los labios, su desfocalización. Esta naturaleza poética y política del artista es una tipología ciudadana que lo establece entre otras cosas como urbanita a partir de un ethos singular y compartido de manera diferente a los modos de vida comunales. Así, el dibujante se enfrenta a espacios particulares de estas ciudades contemporáneas tales como lo impropio y lo impúblico. Para lo cual, sintonizando con un tipo supervivencia, se simpatiza con lo que Juan Duschesne Winter (2001) plantea como ciudadanía insana.

Las diversiones de lo impúblico y urbano, y las fricciones y ficciones de la presencia natural en Pasto, son parte del dibujante. La ciudad, además, es el escenario político dónde las obras sugieren otra memoria que



provoca una remoción de la taxonomía cuyo telos es la constatación del mundo como obra humana. La fragilidad de lo humano se reafirma en espacios impúblicos como el mercado, ya que los *fruges* y lo doméstico aparecen ficcionarios y es el dibujante quien logra concebirlos bajo la forma del trazo (por ejemplo, el ejercicio de Jiménez se realizó frente al Éxito: el supermercado como forma de re-presentar la *domus* domesticada en el velo del comercio). Por eso se realiza una apropiación del lugar y su exploración pictográfica (retómese a partir de Artaud) como la puesta en escena de la traza a partir de lo que el nombre suscita, abre, conjura, permea. Problemáticas con relación a lo urbano que proponen una singular *expeausition*⁵. El arte abre lo urbano, lo expone, lo desnuda. Hace de su gesto una andanza, ante lo que no posee ni raíces ni conmemo-

5 Concepto que Nancy propone como una exposición "en extremo". Lo que me permite apelar a una singular traductibilidad y que escribe el corpus de la obra y de la dislocación del artista. Exposición de piel, si se quiere, pero ante todo desnudez. Y con lo que de desnudo tiene el porvenir con respecto a la sociedad globalizada pues "Para una humanidad que se mantiene en el mito, existe un presente permanente (es lo que ha llegado a llamarse, de manera más bien torpe, "las sociedades congeladas"). Para las sociedades en las que una cultura (imperio, comercio, dominación, transformación) prevalece sobre el mito y lo arrasa, empieza entonces a haber pasado y futuro (un estado anterior, añorado o rechazado, y un estado posterior, deseado o temido). Para nuestra cultura en plena globalización queda detrás nuestro la noche de los tiempos y hacia delante la desnudez de un sobrevenir imposible de proyectar. Está el por-venir de un venir desnudo" (Nancy, Overtura 3)

raciones, pues ahí, lo ciudadano se fragiliza. Tanto, que la acción del dibujo siempre es anacrónica con respecto a la historia del arte pues permite presenciar su experiencia más compleja, el hecho mismo de su carácter impresentable.⁶

Asumiendo un juego de apropiación (vaya maña del artista), el dibujo puede lograr con el mínimo de recursos (como si se valiese de una *economimesis* con esta técnica visual) la presencia de la *domus*, su carne, sus colores, su virulencia y su afectación en la ciudad. Pues siendo el mercado el resto de una economía de lo frugal, también es asimilado como lugar de desencuentro comunitario. Así se da a entender en esta fantasmagoría. Y esa fragilidad ante lo inminente es lo que hace que el símbolo se vuelva carne o, como lo entiende Deleuze, fuerza cósmica fuera de la complementariedad discursiva del *symbolon*. Para pervivir con esto es necesaria una singular temporalidad del dibujo y una relación con

6 Lo impresentable resuena con la "comunidad desobrada" (Nancy), particularmente en la ciudad de Pasto por su manera de hacer y *quehacer* la obra. Las narrativas ciudadanas de Benjamin y su relación con la historia como ruina (lo que Didi Huberman propone como anacronismo y que es más visible en el arte) abren la historia local del arte; singularizándola como una narratividad de los dibujantes pastusos, Jiménez lo hace a través de dudar en la eternización de la obra en la ciudad (a partir del dibujo y su itinerancia) y, Andrés Ocaña, a partir de la insostenibilidad de la traza en un soporte propio (todo esto gracias a una reflexión de la ciudad y sus permeabilidades cotidianas).

lo crepuscular, o al menos, bajo lo que podría llamarse la luminosidad en descenso de la ciudad de Pasto (el color local del paisajismo). Además de la superación anecdótica del dibujante como cronista y como tal fuera del amancebamiento moderno de lo natural, es un movimiento complejo que va desde lo sensato a lo insensato y viceversa, como una traza, que permite prever en esta *dynamis* una teórica particular que abre campo a la poética del dibujo donde los grafismos contemporáneos acentúan su naturaleza inhumana. A veces ni siquiera bajo la forma de un *con-sensus* ya que el tiempo propio del dibujo y de su quehacer son afines a la manera singular como se concibe la temporalidad en Pasto.

Carnación de la sombra

El artista insiste en lo insensato, el sacrificio, la donación excesiva. Abre con esto la idea del otro y su presencia en el mismo instante que surge el dibujo como traza. La animalidad del gesto del dibujante —con todas las consideraciones espectrales de la aparición de la línea de la ciudad— está en el orden de lo insensato, ya que ni siquiera para el observador resulta en ganancia; por eso, “el observador termina emitiendo energía sin recibir nada a cambio. No hay intercambio, no quedan huellas ni documentación de diálogo entre observador y obra. Negando las normas de intercambio capitalista, no hay una recompensa intelectual para el público (no importa si emotiva o hedonista), salvo aquella producida por la propia actividad del espectador” (Camnitzer, 2010: 151). Es lo que en términos de experiencia se puede decir de la traza del dibujante como luminosidad del crepúsculo, cuyo color local se abre gracias a la misma línea y sombra. El descenso de la luz solar establece juegos entre la physis del lugar y el boceto. Por eso su propia experiencia es algo más que un acto performativo y representativo de una traductibilidad de lo urbano. La movilidad de la mano, y su *téchnè*, son propias del dar-signo que en la generosidad del dibujante es parte de su donación y por lo tanto de una ética del viandante. La cual, por su relación con lo musical, es humor hilarante que antecede a la reacción: pura mueca y celeridad a partir de las que se le hace imposible que todo lo realizado vuelva a repetirse. La línea y sus cruces, hacen que por lo menos la densidad se vuelva carne y la presencia un asunto de sombras. Aun más allá de la tecnificación del claroscuro es la carnación⁷ misma de lo sensible.

7 “La carnación es el arte de los cuerpos, porque ella solo conoce la piel de una parte a otra. Y otro nombre para el color local es la

Inquietado por esto, el dibujante hace presencia frente a esta imposición a partir de la vibración del dibujo, confiriendo a esta posibilidad de creación un tiempo por venir dado en su particular gestación. No recurre a la recreación del itinerario y la documentación, pues posibilita una superación de la anécdota citadina. Lo hace por los medios más simples del trazo y el rastro. Ya que no es un boceto (o, al menos, no el comienzo ideático de una obra por realizarse), puede plantear una cartografía sobre este espacio de cirugía, prótesis y simulación⁸. O es un boceto, a secas, como si siempre hubiese estado ahí, latente. Ya es la carnosidad del vidente, de su manera como concilia con las sombras, con la urbe. También lo que en imposición formal es la luz, es otra manera de entender la luminosidad de lo oscuro. Ya no como oxímoron del barroco (luminosidad carnosa del claroscuro y lo que esto implica en términos de acontecimiento y técnica), sino como singularidad plural frente al Arte como lo nombra Nancy (2008: 11-59) Así se entiende la complejidad de lo representativo a partir de la observancia en el sitio mismo de la realización y aparición del dibujo, puesto que la sombra y luz estremecen el modelo expuesto. Digamos sobreexpuesto ante una luminosidad propia. Por lo que permite entenderse como su manera de enfrentarse y evidenciar la exposición y cromatismo de la obra en la ciudad. Lo que provoca a su vez un ahondamiento de la figura en lo que consideraríamos, de la mano de Lyotard,⁹ ya como lo figural, ya como la superación de la figuración y, por lo tanto, la representación como

carnación. La carnación es el gran desafío arrojado por esos millones de cuerpos de la pintura: no la encarnación, donde el cuerpo está henchido de Espíritu, sino la simple carnación como el latido, color, frecuencia y matriz, un lugar, de un acontecimiento de existencia” (Nancy, Corpus, 16).

8 “Al contrario que la utopía. La simulación parte del principio de equivalencia, de la negación radical del signo como valor, parte del signo como reversión y eliminación de toda referencia. Mientras que la representación intenta absorber la simulación interpretándola como falsa representación, la simulación envuelve todo el edificio de la representación tomándolo como simulacro” (Baudrillard, 1978:14).

9 Lyotard propone, a propósito de la lo pictórico en las sociedades postindustriales, lo impresentable. Pues más allá de la diferencia entre lo representativo y la presentación dada por la crisis de la mimesis, es necesario que la presencia del dibujo como manifestación in situ, permita una exploración en el instante mismo de su experiencia, ya no descriptiva, sino figural (que Deleuze desarrolla a partir de la obra de Francis Bacon en *Lógica de la Sensación*). El dibujante indaga sobre los espacios y relaciones que permiten estas tensiones que se dan al com-parecer lo impresentable en la ciudad. Por eso, y resonando con la propuesta de Manuel Delgado, las líneas entre lo público y privado son frágiles; el dibujante aborda lo anterior como una política del diseño dada en lo citadino y la vuelve problemática de la representatividad.



◀ Juan Jiménez. *De corazón silvestre*. Pasto, 2010

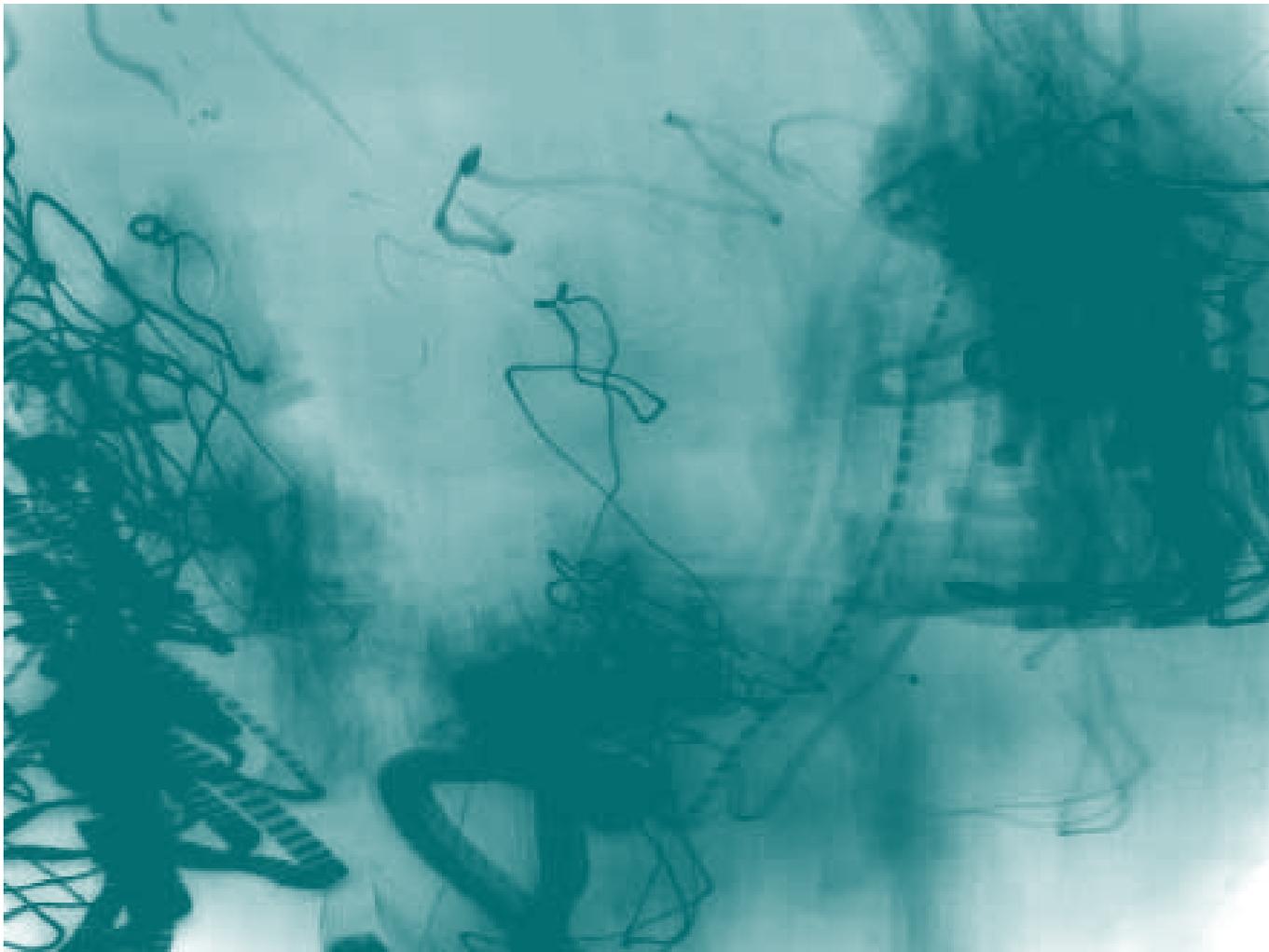
forma de supeditación a lo figurativo. Hondura de lo insostenible, de lo que no deja de ser su propio formato y soporte¹⁰, pues lo lineal es meramente su manera de

10 La problemática del soporte y formato es expuesta por Artaud a partir de lo que él nombra con el mote de *subjetil* (Derrida, *Forcenar al subjetil*, 1- 38). En este sentido también pone en crisis la organización del arte a partir de lo hipostásico, sea por la clásica relación con el soporte o como un lanzamiento sobre una superficie. Sus malos diseños, como cataloga a sus dibujos, tienen la intención de desbordar estos límites. Posición y posibilidad poética-política para acabar con "el juicio de Dios" (y con la concepción del cuerpo moderno), desde la misma materia y materialización del arte. La cirugía de Artaud abre el subjetil, como última instancia de los soportes y violencias para permitir que el pictograma aflore. Así no sería asunto de objetos y sujetos la idea del arte. Digamos, lo inhumano evita la descripción del motivo del dibujo y llegar al centro de las fuerzas que lo provocan. De ahí, por esta hondura producir una nacencia. A su modo, Andrés Ocaña, dibujante de la ciudad de Pasto lo sugiere: "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

sostenerse ante lo real y realizable. Eso se evidencia en los ejercicios realizados bajo la tutela de lo crepuscular.

Siguiendo esta reflexión, Andrés Ocaña propone un ejercicio nocturno frente a la Catedral de Pasto en busca de la superación de lo arquitectónico. Para esto recurrió al dibujo fotográfico. Para ahondar en lo planteado sobre el cromatismo, las apariciones de la línea, el espectro, la secuencia y la duplicidad, en fin, permiten convertir la cámara digital en un graficador. Lo inhumano abre la experiencia del arte, no lo limita a la anécdota de lo ciudadano, y es a partir del instrumento de registro que se realiza una apertura plástica y experimental sobre la reflexión de la traza, digamos, el *graphein* dimensionado bajo su propia presencia. Así, lo inaudito anuncia la musicalidad del dibujo como

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" (Ocaña: 14).



▲ Figura 3. Andrés Ocaña. Panorámica de 8 segundos. Ejercicio de dibujo fotográfico

exigencia de la presencia del otro que está ahí en la misma intensificación, tonalidad y experiencia del deseo (también como experiencia de lo inalcanzable del arte). Pues el dominio técnico no está a la mano y el modelo se supera por su fantasmagoría. Es la línea, y nada más que ella, la que permite esta torsión con la realidad visual e impositiva de la arquitectura citadina.

Mesura de lo inconmensurable sería la manera más formal de presentar el dibujo, en tanto razón poética y política frente a la ciudad. En su acción, en su manera sensible, se expone a la excedencia de lo nunca visto e irrepetible. Una improbable mujer o torso, un autorretrato, una transparencia, un niño, una moneda esgrafiada. O como en Ocaña, una panorámica de la línea fuera de su hipostasis. Le queda un rastro antiguo a toda cosa dibujada, o si se prefiere, tocada. Para tal propósito, se recurre al pictograma¹¹ para posibilitar

11 Dado que el planteamiento apela al desborde del dibujo, la noción de pictograma acuñada por Artaud y donada por Jacques Derrida hacen que: "... el diseño y la escritura no toleran la pared de

que este trazo se sintonice con lo musical, poemático, poético-político.

El dibujo, al diseñar la existencia de *algo*, es ante todo sombra y carne, consumación de una puesta en escena de lo sugestivo. Sombra animada por una aparente libertad y que apela al cuerpo de quien rodea para provocar una remoción del espacio, la distribución formal y el estatus en la ciudad, pues al cubrir de rayas la urbe esto se vuelve matemáticamente posible por la acción de una línea que ha dejado de ser categoría y es una realidad que toca a quien la observa. No hay veladuras, sino cuerpos que se saturan en el dibujo. Todo es posible de ser esfumado, inclusive el mal, la enfermedad, el deseo, pues

ningún reparto, ni el de las artes ni el de los géneros, ni el de los soportes o de las sustancias. La elección de este mote, pictograma, parecerá insólita. No reconduce a ninguna supuesta primitividad de una escritura inmediatamente representativa" (Derrida, Forcenar al subjectil, 20) Además, "La pictografía se escucha literalmente. En el momento en que la descripción del cuadro se importa ella misma, pasa el límite y se arrumba". Por lo que se prevé al grafismo en los límites de la representatividad, siempre desbordado por acción de la traza.

la anamorfosis está ahí, como extrema transformación de la materia. Es la puesta en escena de una estética que se asienta en una mirada (de lo) cruel (vía Artaud). Es tal vez la razón del ejercicio de dibujo fotográfico de Ocaña, pues no realiza su obra bajo la tutela de la distribución del mundo, y es capaz de hacerlo parte de su propia mirada, que a su vez se le vuelve soledad de tachadura que disminuye la imagen para volverla icono de una sacralidad sin dioses. O sea, profanación. La acción del dibujante asiente la venida de una insignificancia de lo cotidiano. Ante esa realidad, el dibujante no tiene otro quehacer sino seguir diseñando su propia ciudad, que le llega por medio del vestigio, pero cuya razón lo convierte en insensatez, pues el cuaderno de apuntes se abre como obra. Es lo que más constata esta abdicación a lo simple. La libertad y espera de la sombra, de cuya liberación más allá de la muerte hace el dibujante su diario de campo. Es bueno entonces, mirar en los dibujos a *Jaibbit* —la sombra egipcia— su propia corporeidad, su insano juego con el doble. Si pudiéramos elucubrar sobre esto, no veríamos sombras que realzan figuras, sino figuraciones de presencias que están al lado de cualquier ser dibujado, que por gracia de la gestualidad son parte de la aparición y desaparición de lo posible como si fuese invocación (una característica monstruosa del sujeto y objeto superados bajo una indisciplina propia del ejercicio del instante y el itinerario). Pura materialización del símbolo en el cuaderno del dibujante para que exponga una singular teórica-práctica al unísono. Es una escritura (como propone Derrida) que ahonda sobre lo visto, se concilia con la grafía propia, con la línea, la caligrafía y la entonación. Si no existen métodos en esta indisciplina pre-formativa del dibujo, es porque en el instante de su concepción es dada como irreplicable. Nancy lo propone como “*Praesens*” y que podríamos resaltar como “autonomía del don” (Nancy, 2008: 151), pues hace parte de la independencia de la mano del dibujante. No la gratificación de lo dado (como si el capitalismo lo pudiese contaminar todo) sino más bien “la seguridad desasegurada, la certidumbre imprevisible, la precisión no calculada” hecha corpus en el trayecto visual de su bitácora. Por demás, es la decisión que toma el artista frente a su donación. Presencia y autonomía de lo dibujado-diseñado pero también de la mano del diseñador-dibujante. Evidencia en suma de un diseño sobre la ciudad. Pues los artistas contemporáneos que habitan la ciudad de Pasto hacen corpus de la pervivencia a partir de este *ab-jectum*.

La simpatía del gesto se realiza como otra manera de asumir lo dibujado. La entonación del grafismo se anticipa a la escritura y es en aquella que se puede

entender la ritmicidad. Se abre la caligrafía más allá del amancebamiento de y por la línea de Paul Klee (pues esta aún es un elemento de contemplación de los horizontes y las arquitecturas). El dibujante provoca los reflejos y juegos que en lo urbano no son únicamente espectros, manifestaciones de incertidumbre sobre la muerte y su presencia cercana como excedencia que viene de lo natural. Tal como lo entiende Georges Bataille¹², pero también bajo la visión de mirar la sombra como carnosidad: digamos, el carboncillo como la sombra hecha carne. Sombra que diseña sombra, forma antigua de conjugar la muerte¹³. De ahí, que la densidad pone en cuestión la representación de lo evidente. Pues no se trata de personajes o instancias, sino de pesos. En el borde de la mano, en el más pequeño rastro del dedo, en la vibración musical de lo manual yace esa doble naturaleza de la traza en la ciudad: su aparición cromática y su otredad. No inaugura, ni siquiera a su propia naturaleza gráfica. Se da en la medida que antecede a la aparición de la ciudad. Por eso, atraviesa, aflora, interrumpe. No hace de la muerte una celebración ni se asienta sobre la condición de ser humano y constatarlo a partir de la obra de arte. Ya no exalta, sino que marca densidades. Deja espacios para volverlos gravitaciones sobre los personajes suscitados. Personajes conceptuales¹⁴ que se mueven en su propio plano de inmanencia (lo que no les impide tener su propia voz, su risa, su ensombrecimiento). Entendido esto como una relación muy estrecha entre lo que la poética del dibujo propone y lo que lo in-humano pretende ser.

La traza de lo inhumano

El dibujante hace todo lo posible para no hacer notar que la obra está ahí y debe ser mirada en una

12 Juego y relación con el erotismo propuesto por Georges Bataille en *Lágrimas de Eros y El erotismo*, pero también en una libertad en exceso como forma de maldad en *La literatura y el mal*. El juego y el arte como trabajo cuya donación en excedencia no conduce a ganancia. Pues evidencia el desbordamiento del arte y su *praesencia* como ejercicio de libertad.

13 Jean-Pierre Vernant ilustra esta conjuración, a partir de la figura de Gorgo en la Grecia antigua, como alteridad radical y que se tolera (digámoslo así) por la máscara y la concepción de eidolon o reflejo en la pupila del amado. También lo que concierne al Kolossos como figura que re-presenta al doble o que tiene un uso de doble ritual. De todos modos, tiene que ver con la relación intrínseca entre mirada y semejanza, y la relación con lo Otro y la muerte.

14 Como lo exponen Deleuze y Guattari, en ellos se pueden combinar tanto la naturaleza del personaje conceptual como “potencia de conceptos”, como la de la figura estética como “potencia de afectos y preceptos”, y que el dibujo hace devenir en ambas vías.

interacción que siempre le será impuesta al otro, pues insiste en su desaparición. Hace propio lo efímero del carnaval (que se oficia como la estética principal en Pasto y como un modo de ser, una conducta y unas tradiciones que se sostienen más allá de los días programados para tal celebración). Pues esta celebración es una obra inacabada que permite el juego. Lo que Nietzsche presentaba como la invención de las fiestas, es permitido gracias a lo que la traza del dibujante abre y escanda. Pues en su quehacer establece ritmos. Hace de la ciudad contingente a partir de esta celebración. Entiende la ciudad como lo que se toca, atribuyendo todo contacto al azar al chance, y por lo tanto, al juego. El dibujo opta por esta influencia para colocarse al margen de lo cotidiano, para huir constantemente de lo establecido como normativo. En los dos casos pensando en los lugares comunes de la ciudad: la plaza, la calle, el bus, el centro comercial, la plaza de mercado, donde las personas se aglutinan favoreciendo un des-encuentro de lo creado con un público susceptible a ser conmovido. La conmoción está en el ejercicio de la traza que sustenta su trabajo. Arte que conmueve pero que es conmovido por rostros desconocidos que al recibirlo se enrostran, forman parte de la otredad que en la ciudad se ve amenazada. Pasto no deja de ser violenta por sus tensiones internas. Por eso el rostro es necesario como acto fraternal y fortuito de un tipo particular de amorosidad. El arte se vuelve un acto y celebración de un encuentro de rostros, pero que acude a una oscuridad, a las sombras, a una donación en exceso. Pues como sucede con los trabajos de Gustave Doré (en especial la obra Resurrección de Lázaro), la luz propia del dibujo acrecienta este oscurecimiento de los personajes y del rostro. Se da, pero como una medida de lo umbroso. Esto es latente en los cuadernos de bocetos, pues ahí el misterio se da por gracia de un oscurecimiento alegórico de la alegoría, como sugiere Cuesta Abad (la figura de la *obscuritas*). Pues del enigma del dibujo no se puede aprehender un significado. Simplemente se recibe o se da. Es así que la figura de *La Esfinge* de Alfred Kubin nos da la espalda, parece no interesarle la humanidad y bajo un cruce demencial de líneas crea y mira su propio abismo. Diseña esta noción de donación, pues ahí la creación artística es parte de una ética del proceder del artista al enfrentarse a otro siempre distraído, impiadoso y juzgador. Los medios se supeditan a una intención previa del artista donde se cuestionan los límites disciplinarios y formales. Igualmente en *De corazón silvestre* de Juan Jiménez el enigma está en dar la espalda a la ciudad y al mismo tiempo en su rol de agrimensor (parece un barrendero, alguien que conoce las calles y las asea;

lleva la ciudad incorporada en él como una panoplia cárnica, ya vuelta traje, ya vuelta piel).

La tachadura hace parte del cuerpo dibujado. La densidad dada por el gesto ayuda a la presentación de su acontecimiento. Es a lo que asiste el dibujante de la ciudad de Pasto, a la superación de lo representativo del mundo porque ya no le es suficiente. Para lo cual apela a la movilidad de una mano que no le pertenece o que cambia, con toda su naturaleza proteica, acorde al movimiento singular de lo que diseña. En forma de ídolo concebido bajo la fuerza del entramado. Diríamos, "el ídolo ¹⁵encumbra tanto mejor lo invisible a medida que se descubre con tanto más visibilidad" (Marion, 2010: 57). Esta visibilidad no asiste a lo ocular, a lo retiniano, a la secularización de lo sagrado. Se hace visible para hacer tolerable este mundo y lo otro. Como si al ilustrar no solamente se dejara constatación de una mirada, sino la amenaza de su encegucimiento por la fuerza con que llega la luminosidad de lo que no tiene luz. Superada la luminosidad artificial de la pintura (el *esfumatto* y el *claroscuro pictórico*) ya la luz no llega ni brota, es parte del trazo, del diseño, de las líneas. Esta evidencia, esta manera de manejar la luminosidad de lo umbroso es lo que se presiente como forma de observancia de lo urbano.

El dibujo celebra. El dibujo acontece como fiesta posible. Sus seres se tornan dancísticos porque en el cruce de fuerzas lineales moviliza todo en un cuestionamiento de lo identitario. El *ídios* como reconocimiento y pertenencia a un lugar, digamos, en este caso a Pasto, se rasga tal cual pergamino, precisamente por la sugestiva línea. Pero en la amplitud de esta linealidad separa y a la vez produce una fuga. Los ojos, las orejas, los labios, siendo partes reconocibles del rostro son insostenibles debido a esa mancha que le llega del extremo sensible del dibujante o del jugador. Da igual, de todas maneras persiste la medida y un cálculo en esta insostenibilidad de diseñar al otro. Solo se sugiere, o se lo mancha. Acción que se podría concebir como un orden sacrificial de lo festivo. Jiménez y Ocaña lo manifiestan como una azotada de transversales para darle un *vibratto* particular. Ya la luz no llega ni brota, es parte del personaje. Esta evidencia, esta manera de manejar la luminosidad de lo umbroso es lo que se presiente como forma de observancia de lo urbano. Así sus reflexiones y ejercicios tienen la gracia del espadachín vuelto dibujante,

15 Los conceptos de ídolo e icono se contemplan bajo la concepción de Jean-Luc Marion (*Dios sin el ser*) y Jean-Pierre Vernant (*La muerte en los ojos*).



▲ Figura 4. Juan Jiménez. De la serie *Dibujos del carnaval*

por eso la arquitectura, lo humano y la luz se vuelven mancha y signo (no revelador de lo sacro), Es una profanación del lugar del trabajo por quien además por su maestría puede pasar de voyeur a voyant, en forma de retratista. El retrato se hace así mismo.

Ahora bien, no es ilustrativo. Solamente es posible volverlo carnosidad en el gesto o en el cuerpo sometido a la mancha.

Por más que se intente volver a prefigurar los rostros, la línea desvía la mirada. Produce un bizqueo, un estrabismo, y queda lo lineal como un extremo horizonte que presiona los cuerpos. El dibujo se nos viene con todo su cuerpo y su posesión de líneas y sombras. Además sirve de antesala a una espacialidad conjurada. Tacha e impronta que resuenan en forma de cabezas risibles. Imposible de contener a la sombra, la silueta de un rostro particular le permite ser arrasado por la inmanencia del blanco. La vacuidad acrecienta la diferencia con respecto a la ilustración, pues nada quiere representar, sino en lo que a celebración acontece; la separación

entre gestualidad carnavalesca y mancha colectiva hace singular la pompa. Esta es la donación del dibujo, esta es su fragilidad.

Referencias

- Agamben, Giorgio (2007). *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, editora.
- Artaud, Antonin (1999). *Van Gogh. El suicidado de la sociedad. Para acabar de una vez con el juicio de Dios*. Madrid: Fundamentos.
- Baudrillard, Jean (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairos.
- _____ (1996). *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama.
- Bataille, Georges (1985). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.

- _____ (2002). *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets.
- Benjamin, Walter (1987). *Calle de dirección única*. Madrid: Alfaguara.
- _____ (1989). *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Blanchot, Maurice (1992). *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.
- Camnitzer, Luis (2010). "La mediocridad de la belleza", en *¿Quién le teme a la belleza? La carreta del arte*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Cuesta Abad, José María (1999). *Poema y enigma*. Madrid: Huerga y Fierro.
- Didi-Huberman, George (2005) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, editora.
- Deleuze, Gilles (1968). *Diferencia y repetición*. Madrid: Ediciones Jucar.
- _____ (1996). *Crítica y clínica*. Barcelona: Editorial Anagrama
- _____ (2002). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.
- _____ (2002b). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari (1993). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Delgado, Manuel (1999). *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*. Barcelona: Anagrama.
- Derrida, Jacques (1990). *Memoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*. Paris: Réunion des Musées Nationaux.
- _____ (1997). *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- _____ (2001). *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós.
- _____ *Forcenar al subjectil*. Traducción de Bruno Mazzoldi y Rafael Alejandro Castellanos. Inédito.
- Duchesne Winter, Juan (2001). *Ciudadano insano. Ensayos bestiales sobre cultura y literatura*. San Juan de Puerto Rico: Ediciones Callejón.
- Jodorowsky, Alejandro (2006). *Yo, El Tarot*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Levinas, Emmanuel (2001). *La realidad y su sombra*. Madrid: Editorial Trotta.
- Liotard, Jean-François (1998). *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial.
- Marion, Jean-Luc (2006). *El cruce de lo visible*. Castellón: Ellago Ediciones.
- _____ (2010). *Dios sin el ser*. Castellón: Ellago Ediciones.
- Mazzoldi, Bruno, "Nota" en el margen de la traducción de Alejandro Castellanos y BM de Jacques Derrida, Forcener le subjectile en: Paule Thevenin y J.D. Antonin Artaud, *Dessin et portraits*. Paris: Gallimard.
- Nancy, Jean-Luc (2003). *Corpus*. Madrid: Arena Libros.
- _____ (2006). *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- _____ (2008). *Las Musas*. Buenos Aires: Amorrortú Editores.
- _____ Overtura. (Desnudez) Disponible en: <http://www.filosofiaytagedia.com/curso/nancy.pdf>.
- Nietzsche, Friedrich (2001). *Estética y teoría de las artes*. Madrid: Tecnos.
- Ocaña, Andrés (2010). *Soy una línea que se levanta y borra* (tesis de grado). Pasto: Facultad de Artes – Universidad de Nariño. Inédito.
- Vernant, Jean-Pierre (1992). *La muerte en los ojos*. Barcelona: Gedisa.

