

Dibujo (Acotaciones sobre la traza de lo inhumano)

Seudónimo: Malpensado

Categoría 1 . Texto largo

Pensar una imagen anticipa la misma imagen. La hace vibrar aún cuando ella ya ha traspasado la misma 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 a 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. 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 abrir posibilidades a lo inaudito. Perfora 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

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-risa- sensación y de ruptura de horizontes. Lo que excede la comprensión estética es simple y llanamente la sombra del dibujo la que está ahí. Divagación que es permitida al experimentar su presencia(la del dibujo) como acontecimiento, y no sólo como gesto dramatizado de lo lineal.

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 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. Sería 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-ritualico 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 tener su independencia. Deja la habilidad del mago para ser solamente acontecer.

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 remembranzas. Liberada se vuelve explosión e implosión en obra. Siempre álgida es(tá) presente, 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 y 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 pastuso 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 de *Kayros* acontece, permitiendo que inclusive la *psicostasia* sea parte del azar, o de una matemática demente que es posible por la acción y presencia del creador. Milagro simple, simplático³, cotidiano que hace de la creación un lugar y tiempo de experiencia⁴ para dejar aparecer lo

² Jiménez propone el salvaje ciudadano lejos del mito de amancebamiento etnológico (la figura del buen salvaje), 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 simplatía es propuesto por León de Greiff, jugando con la idea de la simpleza de la simpatía 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 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 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 en Benjamin dado por la guerra y el desconocimiento de ella por la ciencia moderna por considerarla negativa e inapropiable en Agamben; la experiencia artística contemporánea se hace posible como temporalidad singular, no como traslado del escenario del conocimiento a la imaginación y su vuelta a la concepción medieval de fantasma y fantasía, y su mediación. El artista contemporáneo de Pasto en particular lo presiente como parte de una movilidad dada por lo telúrico. La experiencia es una relación con el volcán y su inestabilidad, pero también como parte de una

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 sugiere como el re-trazo del dibujo (*Memoires du Aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, 1990), lo que a su vez, sería el sustento de una poética del dibujo, siendo pura simpatía y a la vez carnación del símbolo.

naturaleza fluida. Al menos es como lo entiende Juan Jiménez al asumir la naturaleza inestable de la vida urbana, sus trasteos, sus moviidades, y que pese a su desazón, es desterritorialidad hecha cuerpo.

Por otro lado, cuando el diseñador gráfico Fernando Yela propuso al dibujo como “ciencia inexacta de la traza” (80 dibujos sobre la ciencia inexacta de la traza, Salón Palatino, Pasto, 2010), 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.

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 y crítica mitológica (crítica, es decir liberada 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.



Juan Jiménez. Dibujos efímeros. Dibujo sobre papel (diversas dimensiones) Pasto, 2009

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 *simpatía* del dibujante permea la polis al volver grandilocuente 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 citadino. 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 de su presencia irrepetible. A la cual le sigue un silencio que no acude a la instrumentación sino a una interrupción de la sonoridad, al menos, aquella que asume el sonido y sus secuencias como parte de una orquestación. Es el silencio de las cosas en su literalidad que 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 *grapheim*, 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 *rithmus* (corte). Los labios su desfocalización. Esta naturaleza poética y política del artista es una tipología citadina 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. 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 que logra concebirlo bajo la forma del trazo (por ejemplo, el ejercicio de Jiménez se realizó frente al Éxito. El supermercado es una forma de re-presentar la *domus* domesticada bajo la forma 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

⁵ Concepto que Nancy propone como una exposición en extremo. Lo que me permite apelar a una singular traductibilidad y que *excribe* 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

abre lo urbano, lo expone, lo desnuda. Hace de su gesto una andanza, ante lo que no posee ni raíces ni conmemoraciones, 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) puede lograr con el mínimo de recursos (como si se valiese una *economimesis* en 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 que hace que el símbolo se vuelva carne, o como lo entiende Deleuze como fuerza cósmica fuera de la complementareidad discursiva del *symbolom*. Para pervivir con esto es necesaria una singular temporalidad del dibujo y una relación con lo crepuscular; 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, permite prever en este *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.

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)

⁶ Lo impresentable resuena con la "comunidad desobrada" (Nancy), particularmente en la ciudad de Pasto por su manera de hacer y quehacer la obra. Y 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) para abrir la historia local del arte, singularizándolo como un narratividad de los dibujantes pastusos. En el caso de Jiménez poniendo en duda 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.

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 hedonística, 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 tal cual risa 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.

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

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 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)

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 re-presentativo 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 Lyotard⁹ como lo figural, ya la superación de la figuración y por lo tanto, la representación como 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 sostenerse ante lo real y realizable. Eso se evidencia en los ejercicios realizados bajo la tutela de lo crepuscular.

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 lo pictórico en las sociedades postindustriales, lo impresentable. Pues más allá de la diferencia entre lo representativo y presentación dado 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 descripción sino figural. Y que Deleuze desarrolle a partir de la obra de Francis Bacon (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 disenso dado en lo ciudadano y lo vuelve problemática de la representatividad.

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 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, 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



Juan Jiménez. De corazón silvestre. Mixta sobre lienzo. Pasto, 2010

Siguiendo las reflexiones, Andrés Ocaña, propone un ejercicio nocturno frente a la Catedral de Pasto, esperando la superación de lo arquitectónico. Para lo cual recurrió al dibujo fotográfico. El cromatismo, las apariciones de la línea, el espectro, la secuencia, la duplicidad, en fin, permiten

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".(Ocaña: 14)

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 *grapheim* dimensionado bajo su propia presencia. Así, lo inaudito anuncia la musicalidad del dibujo como exigencia de la presencia del otro que está ahí en la misma intensificación, tonalidad y la 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 una realidad visual e impositiva de la arquitectura ciudadana.



Andrés Ocaña. Panorámica de 8 segundos .Ejercicio de dibujo fotográfico. 2009.

Mesura de lo inconmesurable sería la manera más formal de presentar al 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 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 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 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 volverlo 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 otra manera que seguir diseñando su propia ciudad que le viene 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 podríamos elucubrar con 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

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 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.

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, 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 irrepetible. 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 mas bien “la seguridad desasegurada, la certidumbre imprevisible, la precisión no calculada” hecha corpus en el trayecto visual de su bitácora. Además 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 además, un diseño sobre la ciudad. Pues los artistas contemporáneos que habitan la ciudad de Pasto hacen corpus de la pervivencia a partir de este *ob-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 ella que puede entender la ritmicidad. Se abre la caligrafía más allá del amancebamiento de y por la línea de Paul Klee (pues ésta 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, son 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

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 Piere Vernant nos 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.

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 marca densidades. Deja espacios para volverlos gravitaciones sobre los personajes suscitados. Personajes conceptuales¹⁴ que se mueven en su propio plano de inmanencia, pero que no les impide 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 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 recibirlos 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

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

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 por el enigma del dibujo no se puede aprehender un significado. Simplemente se recibe o 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 ídolo¹⁵ encumbra 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 engegucimiento por la fuerza con que llega la luminosidad de lo que no tiene luz. Superada la luminosidad artificial de la pintura (el *smufato* 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.

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

El Dibujo celebra. 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 *idios* 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. Sólo 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 vibrato 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, 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.



Juan Jiménez. De la serie "Dibujos del carnaval". Dibujo sobre papel, 2009.

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, ésta es su fragilidad.

REFERENCIAS

Agamben, Giorgio. (2007). *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

_____. (2010) *Ninfas*. Valencia, Pre-Textos.

Artaud, Antonin. (1999). *Van Gogh El suicidado de la sociedad y para acabar de una vez con el juicio de Dios*. Madrid : Fundamentos.

Baudrillard, Jean. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona : Editorial Kairos.

_____. (1996). *El crimen perfecto*. Barcelona :Editorial 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; Guattari, Felix. 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 du 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. 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.

Lyotard, Jean-Francois. (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 la margen de la traducción de Alejandro Castellanos y BM de Jacques Derrida, Forcener le sujetile en: Paule Thevenin y J.D. Antonin Artaud – Dessin et portraits, Gallimard, Paris, 1986.

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).En:*<http://www.filosofiyatragedia.com/curso/nancy.pdf>.

Nietzsche, Friedich. (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 Piere. (1992). *La muerte en los ojos*. Barcelona : Gedisa.