

Introducción un Galeato

Introducción un Galeato

“En esta disciplina” se afirma el arte laico. Servir por tanto a una causa laica: el dibujo no es una verdad dogmática, pero se pregunta por la verdad de las cosas¹

La estructura de esta tesis en arte titulada: **El dibujo Génesis y Elucidación** presenta ciertas particularidades que quisiera enumerar y aunar a la manera de una guía para su *lectura*, colocando en distancia y en escena los pormenores de un proceso que presentó altos y bajos en su elaboración, tanto conceptual como formalmente antes de constituirse en su forma definitiva.

He establecido un eje principal en el cual se sostienen los cuatro capítulos que conforman el total de ella. Presentando “los textos acopiados y escritos en la diversidad del tiempo de cimentación”. Un tiempo cronológico y *un tempo* de elaboración de las obras de dibujo personales, estos son los dibujos que anteceden a la construcción del texto. Estos últimos fueron escritos a partir de las lecturas de autores de disciplinas diversas, las ciencias humanas, por ejemplo, y las provenientes específicamente del espacio del arte. Con ellos, los artistas que están presentes en la tesis, se construye *el borrador* del Marco Conceptual o estudio del Estado del Arte.

13

La grilla en que se ubican los 22 textos y dos anexos de dibujos. El primero formado por la reproducción de las páginas seleccionadas de un carnet del año 2014; titulado: **Canson One / en tren de construirse**. El segundo, una serie de 7 dibujos titulados **Pequeña Serie / Être Touché**. 2015.

Los capítulos I y IV operan como apertura y cierre de un gran paréntesis que en su interior contiene los textos que desarrollan analíticamente el corpus general de la tesis. Un total de 17 textos agrupados en los dos capítulos centrales, Capítulos II y III. Son 5 textos en el segundo capítulo y 12 en el tercer capítulo.

Escribí cuatro textos que estructuran el capítulo inicial, para delinear una aproximación a la noción de *huella y representación con la cual se desarrollará parte del análisis, a lo largo de esta investigación*.

El sentido del dibujo es el texto que hace inicio de esta tesis definiendo la parte correspondiente al sentido de este y ampliando el concepto de *huella y representación*. Desde allí he sostenido conceptualmente la estructura general. Transitando desde la *Noción de Dibujo* y su definición ubicada en un marco de crisis, regulado por el concepto gramsciano. Es decir, los desplazamientos de dicho “acto gráfico-simbólico” en sus contextos. Históricos. Políticos,

¹ **Adami Valerio**. Dibujos y Confesiones. Catálogo Valerio Adami. Obra sobre papel. Malborough Madrid. 17 de marzo/ 16 de abril 2005. Página 4.

de obras. Ejemplificándolos mediante la construcción de una serie de dibujos personales de pequeño formato y el uso de un “modelo” específico. Este acto se transforma en un *acto fallido gráfico*, que posteriormente se desarrolla en el texto que aborda “el gesto de dibujo”. Esto actúa a la manera de un micro mapa conceptual.

Dibujar un pasamontañas se ubicó estratégicamente como un eslabón. Además, su lógica de posición al interior de la estructura capitular potencia la mecánica de trabajo, es decir, opera a la manera de una “bisagra” la cual permite moverse y transitar por lo “escrito” en este ámbito articulando la puesta en acción de una estructura fundamental a lo largo de la escritura de esta Tesis: Trinomio del Dibujo, **Mirada-Gesto y Objeto**.

A propósito de 4 páginas, se despliega un diagrama mínimo para “hablar-escribir” de *un obsequio en dibujo*². Analizando aquello que proviene de un carnet de la artista chilena Gracia Barrios³. Cuatro dibujos⁴, esbozos desarrollados en dos superficies mínimas de papel. En el anverso y el reverso. Lo inédito de ellos es de suma importancia para el análisis, sumándose a la noción clásica de un dibujo *de apariencia casual*.

Una maqueta interpretativa construida a partir de las cuatro imágenes dibujadas, a la cual he sumado un carnet Windsor y Newton de la artista. Este proviene de la década del 2000, y también inédito. Ambos son los elementos formales e ideológicos mediante los que puedo sondear a lo dibujado, la imagen, y al acto del dibujo en sí, el gesto. Concatenando y enumerando los conceptos fundamentales que se devienen desde lo contenido en el folio de reducidas dimensiones. Son cuatro escenas, cuatro movimientos del modelo, definiendo *un gesto, una huella y un trazo*.

Todas estas nociones van vinculadas en uno de los elementos constitutivos del trinomio del dibujo: *la mirada y su relación dialéctica al poner en marcha el acto del dibujo*.

Asumir la política del regalo de esos dibujos me permite descubrir un nudo de conocimiento para con el gesto de seducción que nos “atrapa a ambos”. Gracia Barrios, la autora, quien me los obsequia y yo, quien los recibe. Las dos miradas son atrapadas en las trazas de las líneas en la cual ella coloca las interrogantes que me permitirán esclarecer lo siguiente: *Un acto/ un gesto de dibujo dibujado*.

Efectuando aquí en este análisis un *acto de condensación gráfica* mediante el cual posteriormente (me) muestra *a otro dibujando*, *atrapándome* mediante el *gesto-ardid del obsequio*, de las páginas, que recuperan y devuelven a otro dibujando. Un acto-advenimiento de antropología básica en el espacio del arte. Recobrar la imagen simbólica para un modelo de enseñanza en el espacio en el cual me corresponde permanecer en Chile⁵.

2 **Windsor y Newton**. 80 hojas A5, 160 páginas de 14,8 x 21 cm. Fechado en su primera página 2003 + 2004.

3 **Gracia Barrios**. (1927-) Pintora chilena, Premio Nacional de Arte.

4 2 páginas de 12,5 x 17,8 cm. Dibujadas por anverso y reverso. Firmada una de ellas c. 2008.

5 **Gracia Barrios**, sería profesora de Pintura y Dibujo en la PUC, durante mediados de los '80 y '90 del siglo XX

Tres cabezas El tercer texto en esencia corresponde a la articulación de tres aproximaciones de dibujo, son tres maneras de definir gráficamente y conceptualmente la noción en cuestión. Algo que se dibuja y que va más allá de lo representado: *el concepto de una cabeza*.

Presentando una aproximación a “tres sentidos gráficos” para con un fragmento del cuerpo. Estableciendo la autonomía de este elemento en el campo del dibujo, es decir, como se sostiene por sí mismo como modelo y bajo tres miradas diferentes.

Aquí Gracia Barrios muestra papeles de gran formato, rollos de papel *Fabriano*. Adosados a los muros tanto del Taller-Estudio en Chile, como en la salas de los museos en que se exhibieron,⁶ a lo largo de estos años, en el siglo XX.

La segunda de estas cabezas son dos bocetos reproducidos en los Escritos de Alberto Giacometti⁷ y que fueron dibujados en la portada de un ejemplar de la revista *Tiempos Modernos*.

La claridad de la línea de Giacometti para atrapar al modelo en una superficie cualquiera, es posicionar al dibujo del fragmento de un cuerpo humano, estableciendo el *modus* del dibujo personal; sustentada en el gesto de construcción de preguntas asociadas al “ser dibujado”. La noción de modelo puesta en máxima *extensión-tensión* visual y conceptualmente atrapada en una hoja de papel cualquiera.

La tercera cabeza es una definición en principio conceptual que se fuerza y se ha vinculado en el espacio del gesto. Ello a partir de los dibujos de quién define la noción de una cabeza. Son dibujos editados en un volumen, de Antonin Artaud. Unificadas bajo la lógica de unión del concepto *Graphos. Palabra y dibujo* unidos etimológicamente puntualizando la política del gesto para con unos dibujos específicos de Artaud. Aunando la definición como parte de un *Sortie/sortilegio*. Asumiendo el dibujo como elemento de puesta en valor de corte antropológico y de contexto histórico.

La maqueta interpretativa que he construido, más la comparecencia de estos tres *modus*, es utilizada permitiéndome sacar y aislar para la escritura de esta Tesis una de las partes del trinomio del dibujo: **el objeto/modelo**. Este adquiere el estatuto de un modelo real o imaginario, enlazando posteriormente un concepto fundamental proveniente de otra disciplina. La noción de dibujo y el concepto *Ágalma*. Este último proveniente del psicoanálisis se “hilará” tanto al capítulo II y III respectivamente. Traspasando de texto en texto de forma entreverada y escalonada en las imágenes que se *muestran-exhiben y analizan*.

Los cinco textos del capítulo II, se van cimentando de forma aleatoria en tiempos cronológicos diferentes de escritura y de orden, construyendo y enunciando el Marco Conceptual. Cuerpo teórico para el análisis de la obra personal y de la reflexión establecida por los artistas seleccionados y sobremanera por sus obras específicas elegidas. Estos se van conectando,

6 Esta obra se expuso en el marco de la exposición del año 2007 de Gracia Barrios y José Balmes en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile.

7 **Giacometti Alberto** Escritos Editorial Síntesis Madrid 2009 página 204. En la edición francesa aparece en la página 160 y en la edición actualizada de editorial Síntesis no fue incluida.

a partir de las preguntas elaboradas y de posibles vínculos formales y/o ideológicos, de las series temáticas personales dibujadas que operan versus la observación de sus obras. Todo en el espacio de lo gráfico, sean dibujos o grabados, por ejemplo algunos grabados y dibujos de Louise Bourgeois.

Una cita de cine + un objeto y un dibujo. El esquema básico de lo escrito en este primer texto. Es la presentación de la noción de objeto. Una cita de cine puntual que he unido a un objeto real, más un dibujo de un artista específico. Ambas imágenes, una filmada y otra dibujada, constituyendo la segunda maqueta interpretativa adicional. Mediante ella he separado el objeto que se contrasta al interior de la escena del film y en la obras de los dos artistas: Guillermo Kuitka y Louise Bourgeois. Posteriormente ambos prefiguran la construcción de un primer umbral. Espacios de antecedentes tanto de disciplinas afines, que me permitieron transitar en post del objeto y definiéndolo por contigüidad hacia el Ágalma, proveniente desde el campo del psicoanálisis. Un primer préstamo conceptual para el espacio del dibujo.

La definición de sentido del objeto, tanto real como simbólico que (me) seduce y (me) atrapa a la hora de dibujar (lo). El objeto es puesto en escena mediante una selección de “dibujos específicos; son dibujos paradigmáticos. El primero de ellos, devenido desde un relato-recuerdo del dibujo de infancia de Giacometti; más allá un dibujo de Balthus a partir de la imagen del cuadro *El Origen del Mundo de Courbet*. Otro dibujo de Giacometti comentado por Sartre y un dibujo de Antonin Artaud. Todos ellos delimitan una zona nueva y reducida que denominé como *instancia biográfica*; coligada a la noción de modelo.

16

Ágalma poner la mano en Dibujo. Ubico tres obras gráficas “conectadas” a partir de un fragmento de un cuerpo femenino desnudo. Un *bajo vientre-sexo* dibujado por la artista chilena Concepción Balmes en 2008. El dibujo de Balthus realizado a partir del cuadro de Courbet, *El origen del mundo* y un boceto para su obra *La lección de guitarra*. A estos dos antes mencionados se suma Louise Bourgeois con una página de sólo escritura caligráfica en tinta de bolígrafo color rojo.

El concepto psicoanalítico de Ágalma actúa como un pivote a la hora de observar la acción del gesto en lo dibujado, tanto por “los otros” como por mí en las diferentes superficies. La noción de deseo va íntimamente relacionada al acto de dibujo. En este caso particular se colocó una serie de ellos, algunos se reiterarán de forma sistemática, en la construcción de esta tesis.

Estas aproximaciones al dibujo permitirán situar la *noción de gesto* ligado al sentido de lo dibujado, es decir, *en tanto objeto de deseo* y su despliegue más allá de lo dibujado en una hoja de papel de cada uno de los artistas.

La Ágalma, *y poner la mano en dibujo* es ejemplo de posesión del objeto y condensación de un acto. Para sostenerlo conceptualmente se escribió sobre *ese gesto* en dos artistas presentes en el marco conceptual: Gracia Barrios y José Balmes, definen un bloque de obras, al cual integro tres de mis dibujos realizados a partir de una pequeña serie de fotos a una joven mujer desnuda. Mediante su comparencia conceptualizo lo que significa “poner la mano”. Instaurando con

ello el rango de la línea sobre el papel y su connotaciones ideológicas. *El eje de la posesión y el concepto de Eros*, que se concentra y se desplaza posteriormente a los siguientes textos del capítulo.

Imágenes para Eros fue escrito como un texto autónomo en principio pero se enlaza con los venideros a partir de la presencia de las imágenes eróticas de ciertas obras específicas presentes de forma constante en la tesis. La noción de deseo prevalece ligada al objeto dibujado. Sin embargo, la manera de mirar y pensar una escena de corte erótico es básico para determinar la preeminencia de la imagen o de la palabra unida a ella. Esto es el cimiento para elaborar unas preguntas básicas en apariencia: *¿Qué es un dibujo erótico?* o *¿Qué es una imagen erótica?* y también efectuar una clasificación.

La ubicuidad de la mirada y el quiasma que se produce ante la observación del objeto del deseo, es el punto de inflexión para este corpus de *dibujos-imágenes*. Así como la posición estratégica que adquieren en el marco cultural y en el mundo privado de lo erótico. A partir de recordar la última escena de Juliette Binoche, retenida por (en) mí ojo y proveniente de la película **Elles**⁸. Así como la desnudes descarnada de la mujer protagonista del **Anticristo** de Lars Von Trier, y la escena de violación consensuada del film **Perros de Paja** de Sam Peckinpath⁹. Estos son fragmentos filmados, que se constituyen por sí mismo, en eslabones significantes para la aproximación de lo erótico al espacio del (mi) dibujo.

En estas imágenes, lo visual y lo oral, (esto último proveniente de la literatura) son dos tópicos para adentrarse aún más en la seducción de la imagen en tanto modelo como dibujo. Enumerando de forma consecutivas las imágenes que he asociado a lo largo de un tiempo cronológico de lectura y observación sistemática a la noción del Eros. Todas provenientes desde las más diferentes áreas de la creación y de los mass media. La pregnancia de lo erótico presente en estos texto no está necesariamente en la descripción, o puesta en escena de la sexualidad o el fragmento del cuerpo femenino. La visualización de lo que se **muestra-esconde**. El método de colocarlo tanto en la *imagen-modelo* por momentos como su tránsito hacia y por el papel. He aquí la cuestión imprescindible para su lectura probable. Levantar un acto de contracción analítica para construir los textos presentes aumenta el peso del concepto en cuestión. La selección y descripción de grabados japoneses agrupados en una edición titulada: *Poem of the Pillow and others stories*. Una breve selección de grabados, una mínima trilogía, en la cual la descripción de los elementos constitutivos de la escena y de la posición que adquieren los cuerpos tanto masculino como femenino van estructurando escenas lineales. Las que defino como *escenas / fotogramas de un acto de posesión*. Efectuando una doble cisura para la seducción. Una para y por la mirada a partir de lo descriptivo de la escena. A manera de contrapunto, selecciono cinco dibujos de Valerio Adami, de distintos años, en los cuales he descubierto (he observado

8 **Elle**. Director. Malgorzata Szumowska. Juliette Binoche. Anais Demoustier, Joanna Kulig. Francia, Polonia, Alemania. 2012

9 **Straw Dogs**. Director. Sam Peckinpaht. Dustin Hoffman. Susan Goerges, Peter Vaughan. Estados Unidos, Reino Unido. 1971

de forma reiterada) lo erótico, tanto en el relato que contiene como en las pistas establecidas, a partir de la asociación de los fragmentos históricos que “arman” sus dibujos.

La voracidad de Eros, voracidad del modelo. Las series de dibujos personales, tanto en un carnet como en papeles sueltos, inscriben una historia privada. *El encuentro casual* de cuatro fotos tomadas por mí a una modelo desnuda y el posterior despliegue de ellas ante mi mirada en intervalos de tiempo irregular (a lo largo de seis años aproximadamente) y que darán cuerpo a una relación de seducción. La cual se establecerá entre ambos polos del trinomio. Los extremos mirada y objeto desplegando y permitiendo una relación dialéctica entre ellos. El dibujo asumido como acto de seducción permanente.

La literatura y el cine me permiten hacer las citas correspondientes para el concepto y definir su tránsito al espacio del **graphos**. Un fotograma puntual del film **El Imperio de los Sentidos** que semeja la pose que *aparece-revelada* en una de las fotos tomadas por mí. “La modelo” al ver nuevamente el fotograma asociado a uno de mis dibujo de carnet y recordando la sesión fotográfica, me dice hoy: ¡Esa soy yo! La memoria fragiliza el recuerdo. ¡No es ella! Es la protagonista Sada Abe. Mi modelo no conoce aún la película.

Los dibujos de años acopiados en los carnets se valorizan en el discurso erótico que generan para estos textos. Los traslados de los diversos conceptos para dar cuenta de una arista fundante. Los otros textos de este capítulo van afianzando el andamiaje del concepto base que los recorre in extenso.

18

Apostillas Dibujos para Eros. Balthus, Kawabata y una serie de dibujos de carnet, mas las fotos Souvenir de Freud, articulan el análisis. Contemplando la pose de la modelo atrapada en la fotografía y quedando hechizado ante lo que se me exhibe. Citando a *La Medusa*. **Exhibir-delimitar** una arista psicoanalítica para ubicarme antes y después de *lo dibujado-escrito*.

Pequeña Serie / Être Touché. 7 dibujos para ejemplificar la obsesión de la reiteración del gesto de dibujo en el intento de fijar la mirada en el espacio de lo dibujado. El peso del modelo como Ágalma. Se escribieron breves notas de asociación analítica.

Como método para este capítulo y sus textos, he determinado una estructura formal de escritura. Separándola en dos métodos diferentes: el primero bajo la lógica de un ensayo y el segundo a la manera de un diario. Este último con fechas específicas y horas precisas para ir dando cuenta del instante de “lo pensado”, *souvenir erótico* de la escritura.

En el centro de la Tesis, el núcleo se define a partir de la escritura de doce textos que aleatoriamente van describiendo el paso del dibujo a distintos niveles, regidos siempre por el comportamiento de las partes del trinomio. La mirada, el gesto y el objeto. Desplazándose, condensándose e intercalando los límites de la relación de sus componentes. Fragilizando la escritura por momentos, afianzándola en otros.

El primer texto del tercer capítulo. **Dibujos de Viaje** se aborda el dibujo desde la descripción de un gesto de clasificación *antropológico-político-policial*, proveniente desde un relato de

migración realizado durante los siglos XIX-XX, y que es descrito por el escritor francés Georges Perec en su novela: *Ellis Island*. Asocio este gesto de clasificación a una lógica de viaje y también de dibujo. Como temática y como soporte teórico para dar cuenta posteriormente a una serie de obras personales sobre papel, realizadas durante la primera década del 2000.

Se construye un marco conceptual con obras paradigmáticas de diferentes periodos. Colocando alineados la edición facsimilar del *Carnet italiano de Goya*, *Dibujos de Insomnio de Louise Bourgeois* y otra cita de cine de la película *Eleni* de Theo Angelopoulos más un dibujo de Valerio Adami que es un Homenaje a Walter Benjamín.

Con lo anterior he establecido el diagrama de las dos acepciones para la noción viaje, proveniente desde el campo de las ciencias humanas. Erigir dos modelos posibles para entender y efectuar el traslado. Dos modelos específicos y culturales: *Ulises* y *Abraham de Ur*. Con estas acepciones me aproximo a las series de dibujos personales que construí en Catalunya.

Dibujos en el Viaje, asocia una anécdota política recuperada en Europa, recupera una palabra no escrita, tan sólo pronunciada. La palabra **Racaille**, utilizada en contra de otros por el ex primer ministro francés Nicolás Sarkozy en el marco de una revuelta callejera en París en el año 2006. Ello permite aunar en el análisis, el gesto de dibujo a la palabra, y ambos sentidos a un fragmento del cuerpo, que gráficamente aproximan uno de los sentidos no vinculado al dibujo, la audición y por tanto la oreja. Acopiar en un carnet, ideas, esbozos, esquemas desde diferentes disciplinas para construir una imagen final.

19

A partir de lo anterior establezco una zona conceptual biográfica para hablar de los dibujos, colocando un *biografema* como zócalo para el razonamiento y construcción de las series temáticas. Retomando un acontecimiento personal, ubicándolo como una instancia biográfica para el dibujo. Un desplazamiento real, mínimo, geográfico efectuado al interior de Europa. Un traslado de pocos días desde Barcelona a Londres. Descubriendo como una particularidad personal es establecida como una anomalía lingüística. No hay manejo fluido de la lengua del lugar del viaje. Sólo la visión puede reemplazarla y crear el vínculo con el locus. La sordera regulada presente en los movimientos urbanos, y es asumida como hándicap para efectuar posteriormente las tres series de dibujos bajo el título **Racaille** (18 dibujos sobre papel)¹⁰ más **Capsa de Pandora** (5 dibujos) y la serie **Los otros**. Todos dibujados en Londres en un lapso de diez días.

A propósito de un vagón es el texto que define la construcción formal y razonada de los dibujos de mis series del último período. El encuentro fortuito de una imagen proveniente de un fotograma de una película de Theo Angelopoulos, se fue convirtiendo en *el modelo* de las imágenes a dibujar. La construcción de un número determinado de ellos tanto en pliegos como en carnets. Tan sólo, un elemento presente encuadrado, focalizado por el ojo mecánico de la cámara de cine, es devuelto a mí (por) en el fotograma del films. A lo largo de la observación de la película detengo esa imagen, después de recordarla durante un tiempo determinado. Compré

10 Papel Canson 65 x 50 cm. 225 gms. Carbón y pastel seco

el DVD y veo nuevamente la escena proyectada en la pantalla de mi ordenador. Calculo los minutos que dura la escena. Son exiguos. La congelo para poder observarla con detención y posteriormente transformarla en mi nuevo objeto para dibujar.

El fotograma establece el *objeto-modelo* y asocia el movimiento que realiza, a la ruta que debe recorrer en la construcción de los fundamentos que abalan su presencia en el campo del dibujo, *de mis dibujos*. Un objeto móvil, un vagón, con una carga cultural importante, mediante la cual la Historia y la Infancia se convocan sobre el gesto de dibujarlo detenido en la página en blanco. Debo indicar que el vagón de carga en la película, está fuera de las vías, ubicado en un terreno nevado y entre los surcos congelados de una tierra yerma y con restos visibles de haber sido arada. Se analizan las series que se fueron dibujando en diferentes formatos. Las primeras de ellas, 100 x 70 cm, posteriormente se fueron adecuando los formatos y calidades diferentes de color y gramaje del papel.

La primera serie de dibujos realizada en 2007 se tituló: *Los vagones transportan humo*. Materialmente se dibujaron solo con carboncillo y pastel seco. Encadenamiento de dibujos, página tras página la misma imagen con variaciones, apoyada sobre las cuatro líneas, paralelas, mínimas que lo sustentan.

La segunda serie, más pequeña, son cuatro vagones, a los cuales una palabra manuscrita se une. Ubicada estratégicamente cercana a él, y sobre, bajo o supeditada a su imagen de contenedor. El vagón se desplaza en tanto cita histórica y se deviene como *ágalma* oscilando entre los dos polos que ella contiene: de la seducción y del mal de ojo. Mi mirada no se despegará por mucho tiempo de él.

El vagón se transforma en el eslabón de la cadena de significantes atrapados en el papel que permitirá unir nuevos conceptos que están en los textos siguientes.

A Port Bou. La construcción de este texto permite reiterar la pregunta básica que se inscribe como parte de las que hay en esta tesis: ¿Qué se hace cuando se *dibuja-escribe*? Un texto asumido con sentido epistolar, asociando la palabras manuscritas a la imagen por dibujar, intentando establecer la correspondencia del símbolo que nos retrotrae al espacio de la página que *acoge-arropa-contiene y limita*. Pienso en los vagones que llegan a destiempo en el contexto histórico citado. Pienso en Walter Benjamin y su historia de migración-exilio. Pienso en la estación de Portbou. Política de la migración y el *retrazo-retrazo*. Se describe y analiza el dibujo de Valerio Adami, retrato de Walter Benjamín, para una lectura de lo dibujado, estableciendo la comparecencia del símbolo encubierto en esta obra. Y tan sólo desde allí poder escribir *la lettre a Benjamin*.

Instituyendo las coordenadas del campo de referencia histórica para el modelo. Ello me lleva a la siguiente serie de obras personales: *El Vagón Rojo*. A partir del sentido de la pérdida histórica que acompaña la visión y su lectura escribo el Pequeño homenaje a W.B.

La palabra adquiriendo junto al vagón dibujado con barra litográfica en papel de grabado, en un formato reducido. Con escalas de grises sobres grises, definiendo el esquema de un deseo asociado a la palabra manuscrita LAND y en el siguiente, otra más se une: JE ME SAUVE.

Aquí me permito hacer otro préstamo conceptual, recordando un dibujo específico de Louise Bourgeois y la frase manuscrita en color rojo: *Je me sauve*. La importancia que este préstamo adquiere a la hora de dibujar, de integrar una palabra que se cuelga conceptualmente a la imagen dibujada. Establecida como una caligrafía. Lo manuscrito depositado entre los folios.

El concepto de levedad aparece para unir la correlación de los dibujos y las series temáticas. Soporte analítico proveniente de la literatura con el texto sobre la levedad de Ítalo Calvino y una selección pequeña de dibujos de Antonin Artaud.

¿Cómo Se dibuja un corazón o una lettre? Una pregunta mínima es la base que une un texto corto y la lógica de una carta en la cual se aborda el dibujo de un símbolo arquetípico y la forma en que se debe dibujar. Escribir una carta a partir de una conversación con la pintora chilena Concepción Balmes Barrios.

BÉDÉ / BD. A partir de una serie de dibujos exigua, tan sólo cuatro, dibujados de la misma forma con crayón litográfico y pastel seco de color azul y gris. Cuatro gestos para el análisis a partir de un posible montaje. Elaboro una aproximación gráfica, son dibujos solitarios. Únicamente la palabra y la imagen cohabitan en el papel. Situados uno al lado del otro son mínimas viñetas. Me pregunto a partir de su observación contante: ¿Son fragmentos de una historia? Esa es la pregunta que me ayuda al escribir el texto. La Bédé escrita en francés. Las letras B y D para designar la aproximación a una lectura aún más acotada de la serie. Me llevaron a concebirlas como *comparecencia esencial* de un concepto. La *history-story*, hago la aclaración y contraste de los dos conceptos para los cuatro dibujos. La historia inserta en la *narración-relato*. Conceptos que se escriben con otras palabras de otras lenguas en y sobre los esquemas de los vagones. La noción de *novela gráfica* citada versus un solo dibujo reiterado a la manera de un fotograma.

21

Aquí se coliga, fundamenta el deseo y objetivo de quien dibuja, convoca a quién observa. Para que estos últimos –los que miran– sean capaces de descubrir el relato inserto, es decir, frente al dibujo: pronuncien el nombre del objeto y sus desplazamientos.

El Carnet. La microhistoria. Acopio regulado del objeto, análisis formal y conceptual de la relación de un contenedor de dibujos como los son *las libretas / carnet de dibujos* de algunos de los artistas presentes en la Tesis y también los personales. Para ello cuento con dos carnets inéditos de los artistas chilenos José Balmes y Gracia Barrios. Complementan este bloque estos carnets y una Edición Facsimilar del Carnet Italiano de Goya, propiedad del Museo del Prado. Los dos carnet de los artistas chilenos establecen y desarrollan tanto lo formal como lo ideológico del “contenedor”, es decir, a partir de un conjunto de carnet, visualizo la problemática inherente a su constitución como obras en si. Instituyendo un bloque de antecedentes históricos y definiéndose como reservorio, *archivo-maqueta* y sujeción de una unidad al interior del tercer capítulo. Los *biografemas* y el bloque de antecedentes personales definen una zona para el análisis y construcción del dibujo. El eje de esta es la *noción de hegemonía del dibujo*. Préstamo conceptual de un término político para hablar de la preeminencia de los trazos como gesto significantes, en estos contenedores de pequeño formato acopiados. Los he seleccionado y designado con nombres que me permitan un fácil manejo de taxonomía. Una clasificación y

análisis del contenido, de su manera particular de incluir el dibujo en sus corpus. Pienso en la metáfora de la fidelidad de los trazos y la noción de deseo suspendida en las hojas de estos carnet de forma permanente en los esbozos y anotaciones insertas.

El Carnet Xino, describe la relación y comportamiento de un obsequio, un carnet acordeón comprado en Hong Kong (por una amiga francesa) y que me fue enviado a Catalunya posteriormente, previamente pasando por Paris y Santiago de Chile. Todos los bocetos y apuntes fueron realizados durante una sesión de trabajo en el Bar el Paraigua en Barcelona en 2001. Micro antecedentes de una filiación.

Carnet Vendrell, Carnet dibujado durante los primeros meses de mi permanencia en el pueblo del Vendrell en 2002. Concibe un texto de análisis escrito a la manera de un dietario seleccionando un volumen de páginas específicas. Tácticamente se van definiendo zonas de relaciones formales e ideológicas para con la serie de elementos que constituyen el imaginario archivado en estas páginas. Algunos dibujos rozan lo erótico y otros expresan pequeños gestos de collage, y de palabras encontradas. Las cuales enuncian la concatenación de las ideas que los generaron. Una lógica del flâneur establecida en el recorrido visual en las hojas del carnet.

Carnet Le Fichu. Política de acopio de diferentes páginas que contienen una imagen como modelo de dibujo. Un souvenir de otro el cual adquiere el estatuto de signo y su recurrencia simbólica. La concordancia conceptual entre las palabras provenientes de una carta de Walter Benjamin escrita en francés para Gretel Adorno y los esquemas que contiene otro de mis carnet de dibujo personal. Se suma el cuento corto escrito también por Benjamin. Se crea una ligazón a partir del encuentro de una carta de Walter Benjamin en la cual relata un sueño en el que aparece el elemento, *Le Fichu*, que fue modelo de los pequeños dibujos de carnet recolectados.

Carnet W B. / Acordeón Japonés Moleskine. 2014. Apuntes y notas sobre la idea de destierro, se hace notar la lógica de comparecencia a una novela chilena leída que cuenta una desaparición: *El Empampado Riquelme* de Francisco Mouat. Relato de un viaje sin retorno. Mínimos elementos dibujados, asociación de imágenes, en la gran página que se despliega.

La Hegemonía del dibujo. Texto que cierra el capítulo III a partir de la narración-análisis del comportamiento *del acto de dibujar y el gesto* que conlleva la elaboración de la series temáticas. La estrategia y la táctica que constituyen su génesis. Presentando los dibujos del **Carnet Hannemülle** conteniendo 16 dibujos.

Los análisis de cada uno de los dibujos del carnet utilizado, están escritos bajo la lógica de un dietario, colocando las ideas mínimas relacionadas con cada uno de los dibujos. Economía de recursos escriturales en apariencia. Desarrollando los análisis formales y a las vinculaciones de lecturas coyunturales al modelo.

Carnet Canson One Se anexa en esta parte de la Tesis como un elemento exclusivamente visual que reproduce una selección de casi el 80% de las páginas dibujadas. Dibujado durante los meses de 2014. Contiene esbozos del modelo-tren. Vagón a escala capturado en bocetos y apuntes realizados en técnica mixta y lápiz litográfico.

Capítulo IV. Compañeros de Viaje. Cierra la escritura de la tesis y del paréntesis que contiene el corpus de ella presentando a tres de los artistas que figuran en la Tesis. Valerio Adami, José Balmes y Gracia Barrios. *La metáfora de los Compañeros de viaje* define el título del capítulo. Su uso corresponde a un gesto político recuperado que tiene directa relación con la postura de los artista frente a su contexto, sea político social, político artístico.

El uso de esta figura es para determinarla como eje de construcción, para ubicar a los artistas que son piezas fundamentales, para el desarrollo del mapa conceptual que se origina aquí. Un capítulo que se define a partir de una propuesta analítica sobre tres de los artistas que hacen resonancia y referencia, proviniendo del espacio plásticos personal, es decir, en este caso dos artistas chilenos, con los cuales quien escribe la Tesis, ha trabajado en el marco universitario y curatorias sobre la obra de ambos por más de 20 años.

La escritura de este texto presenta la particularidad de ser similar a la construcción de un dibujo, es decir, la lógica de su elaboración fue iniciada como si se dibujara. Exponiendo parcialidades del problema, eliminando zonas y - o recolocándolas en otro tiempo del texto. Manteniendo una estrategia constante de acopio y análisis. Un biografema hace de pivote para adentrarme en la zona del dibujo.

Una anécdota con Gracia Barrios, que dice relación con la definición de la noción de dibujo para un conjunto de obras y su contexto histórico. La reflexión de la artista para un grupo determinado de dibujos de Miguel Ángel, los Cartones y Apuntes preparatorios para las pinturas al fresco. Todos editados en un volumen. La certeza de una mirada de artista para con un gesto y sentido gráfico, desbloqueando los análisis y clasificaciones predeterminadas para esa obra. Mencionado que estos son los verdaderos dibujos de su época. Clasificación y taxonomía para un sentido. **El dibujo.**