



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

La Apertura de la forma: **Lo contemporáneo del dibujo en 3 casos**

ENSAYO DE INVESTIGACIÓN
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE
PRESENTA:
MINERVA SALGUERO GÓMEZ

TUTORA PRINCIPAL:
DRA. MARIA KONTA
Facultad de Filosofía y Letras / ITAM

TUTORES:
DRA. JULIETA ORTIZ GAITÁN
Instituto de Investigaciones Estéticas

MTRO. ALBERTO DALLAL CASTILLO
Instituto de Investigaciones Estéticas

MÉXICO D.F.
MAYO, 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



LA APERTURA DE LA FORMA:
LO CONTEMPORÁNEO DEL DIBUJO EN 3 CASOS



**LA APERTURA DE LA FORMA:
LO CONTEMPORÁNEO DEL DIBUJO
EN TRES CASOS**

CONTENIDO

Agradecimientos **4.** *Introducción* **5.** **PRIMERA PARTE** **14.** *Lo contemporáneo* **14.** *Estrategias del dibujo* **16.** *Animación* **16.** *Intervención* **18.** *Apropiación* **20.** *Contemporaneidad, comunidad y dibujo* **23.** **SEGUNDA PARTE** **29.** *Emilio Valdés. Metamorfosis* **29.** *Marcos Castro. Fuerza Formadora* **39.** *Rodrigo Sastre. Palimpsesto* **50.** **CONCLUSIONES** **62.** **BIBLIOGRAFÍA** **69.** **LISTA DE OBRA** **72.**

Agradecimientos

Esta investigación fue realizada gracias al apoyo del posgrado en Historia del Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México, a través del Programa de Becas para Estudios de Posgrado.

Así mismo, el Posgrado me brindó la oportunidad de realizar una estancia de investigación en Londres, Inglaterra; en donde me entrevisté con Deanna Petherbridge y presenté el proyecto de investigación, a quien agradezco infinitamente por el tiempo y la atención dedicada a esta investigación.

Agradezco al Posgrado en Historia del Arte por haber considerado digno de realizar este trabajo y a todos los profesores que transmitieron, a su manera, su pasión por la historia del arte. Especialmente, a la Dra. María Konta por aceptar dirigir esta investigación y a la Dra. Julieta Ortiz y al Mtro. Alberto Dallal, por aceptar formar parte del jurado y cuyas observaciones contribuyeron a que este trabajo llegara a buen destino.

La apertura de la forma: lo contemporáneo del dibujo en 3 casos, inició como una curiosidad por entender la obra de los artistas con los que convivo y trabajo. Esto trajo consigo una serie de eventos que marcaron mi vida. Esta experiencia que desembocó en un mar de preguntas y hesitaciones, encontraron dirección gracias a los consejos y lecciones de la Dra. María Konta, quien tendrá por siempre mi gratitud, por haberme introducido al pensamiento de Jean-Luc Nancy.

Agradezco a los artistas Emilio Valdés, Marcos Castro y Rodrigo Sastre por haberme permitido acceder a su obra. Las pláticas e intercambios de ideas enriquecieron enormemente esta investigación. A Caroline Montenant y a Materia de Dibujo, por el tiempo dedicado a dialogar y compartir textos e ideas, fue muy alentador para esta investigación, encontrar a alguien que profesa la pasión por el dibujo. Así como a la Galería Luis Adelantado.

Finalmente, pero no menos importante, agradezco a familiares y amigos, que desde siempre han creído en mi trabajo y me han alentado en momentos de crisis.

Dedico especialmente esta investigación a Rodrigo, mi cómplice, quien comparte y alimenta toda curiosidad.

Introducción

El dibujo ha sido considerado como una de las primeras manifestaciones de lo humano, plasmado en las cavernas. Así mismo, como el eje rector en las Bellas Artes, desde la creación de la primera Academia por Giorgio Vasari.¹ Inclusive, se ha desplazado de su campo de acción hacia otras disciplinas. Por lo anterior, encontraremos que esto complejiza lo que el dibujo es en la actualidad, debido a que se manifiesta de múltiples maneras.

En esta ocasión, propongo la obra de Emilio Valdés (México, 1980), Marcos Castro (México, 1982) y Rodrigo Sastre (Buenos Aires, 1977) para exponer los comentarios sobre las tensiones del dibujo contemporáneo, que estas piezas pueden hacer al respecto. Estas obras formaron parte de mis estudios de maestría, observé su desarrollo y en su momento, escribí para acompañar su exhibición. Este proceso de experimentación y acercamiento con la obra y los artistas, trazó las primeras conexiones entre temáticas y teorías, lo cual llevó a indagar en el ejercicio de la historia del arte, como un análisis fuera del tiempo, es decir, como un estudio que no busca definir periodos históricos, sino más bien observar problemáticas presentes en obras de todos los tiempos. Es así que en esta investigación, se hace referencia tanto a dibujos realizados en la actualidad, así como aquellos elaborados en las cavernas, hace miles de años.

Un primer acercamiento al estudio del dibujo, es posible emprenderlo a través del teórico peruano radicado en México, Juan Acha (Perú, 1916 - México, 1995) quien contribuyó a la enseñanza de las artes plásticas en México, así como su teoría del diseño en donde expresa su interés por estudiar la esencia de lo gráfico, especialmente en los artistas del la segunda mitad del siglo XX en México. En el texto póstumo titulado *Teoría del dibujo: su sociología y su estética* (1999), traza una sutil correspondencia entre la capacidad formadora del dibujo, con sus múltiples manifestaciones, y las condiciones del momento y su lugar de producción, expresadas a través de la técnica. Esto le permite plantear que no existe diferencia importante «entre un bisonte dibujado en Altamira y un toro de Pablo Picasso [...] siguen iguales las manos humanas y en esencia lo gráfico de los dibujos de todos los tiempos. [...] Los factores que sí han cambiado son sus herramientas y materiales, procedimientos y soportes»² es así, posible comprender la compleja situación del dibujo como un acto que atraviesa el tiempo, pues acompaña a la humanidad desde su inicio.

El anterior planteamiento apoyó la decisión de recurrir a textos que permitieran reflexionar sobre el dibujo como un gesto. Pues es necesario continuar su investigación, como Acha manifestó en sus últimos escritos,³ con la finalidad de entender las tensiones y relaciones pero no oposiciones que aparecen, al considerar la infinidad de formas y funciones que puede desempeñar el dibujo y que lo mantienen en una constante transformación.

Una posible vía para emprender esta tarea se encuentra en la obra del

¹ La Academia de Dibujo de Florencia, creada en 1562 por el pintor, arquitecto y biógrafo italiano Giorgio Vasari (1511 - 1574).

² Juan Acha, *Teoría del dibujo, su sociología y su estética*, Ediciones Coyoacán, México, 1999, pp. 50-52.

³ Me refiero a la recopilación de notas sobre dibujo que fue publicada póstuma en 1999, bajo el título de *Teoría del dibujo, su sociología y su estética*.



Antonio Fabrés, *El hombre del sombrero*, 1903.

filósofo francés Jean-Luc Nancy (Burdeos, 1940) quien ha dedicado su pensamiento a entretener el acto de dibujar, con otras actividades humanas. En su texto *La pintura en la gruta*, hace una relectura de George Bataille (Billom, 1897 – Paris, 1962) para proponer el acto de extender la mano hacia el muro de la caverna para trazar, como el momento en que el hombre se da cuenta de su humanidad, como el «gesto inaugural» con el que el hombre traza su diferencia del animal. Por otro lado, en el catálogo de la exposición *Le plaisir au dessin*⁴ (2007) Nancy aborda el acto de dibujar como formación de pensamiento. Lo que implica considerar al dibujo en su capacidad de idear formas y de proyectarlas; con esto se inaugura una dimensión en la que el dibujo puede transitar entre las artes, la política, la filosofía o cualquier actividad humana que involucre el concebir formas.

Es así que, a partir de abrir el panorama del dibujo, es que esta investigación, se dio a la tarea de revisar los casos que en México, hicieran del dibujo su objeto de estudio, ya sea a través de exposiciones o publicaciones, que permitieran situar su virtuosa variedad como un asunto del arte contemporáneo. Entendiendo esta apertura, hacia revelar el entretimiento que sucede en el acto de dibujar, entre la técnica empleada, lo gráfico como su esencia, su condición tiempo-espacio, que lo determinan como un gesto, permitirá una contextualización más profunda de los proyectos artísticos, que han permanecido inadvertidos. Una mirada a tres ejemplos en particular accederá a situar esta problemática como un asunto de la práctica contemporánea de la historia del arte, y a subrayar mi motivación por traer este tema a escena, y plantear posibles vías de análisis de los asuntos en torno a éste.

En 2007 se realizó la exhibición *Dibujos Mexicanos: Colección del Museo Nacional de Arte*, a cargo de la historiadora del arte y curadora Karen Cordero, quien seleccionó 89 dibujos de 30 artistas, realizados entre 1859 y 1952, pertenecientes a la colección del MUNAL. Traigo a colación este evento, debido a que en ella se formulan preguntas sobre la esencia del trazo. Lo cual se muestra en la manera en que en esta exposición se encuentran envueltos en el término de dibujo, una gran variedad de técnicas, soportes, medios y fines, incluyendo bocetos de obras, grabados, ilustraciones, caricaturas y dibujos preparatorios de murales. Esta exposición señala la transición del dibujo de la Academia, al dibujo de la vanguardia en México, que entre otros asuntos, implicó un cambio en las «maneras de involucrar el cuerpo y la sensibilidad en el proceso artístico».⁵ Esta es la razón por la que Cordero, considera que esta selección de dibujos nos permiten acceder a formas distintas de conocer en la historia.

En el catálogo de la exposición, se incluye también el texto *El dibujo como escritura personal*, de la co-curadora Dafne Cruz Porchini, quien inicia su ensayo caracterizando al dibujo como inacabado, para referirse

⁴ Jean-Luc Nancy, *Le plaisir au dessin*, Musée des Beaux-Arts de Lyon, Lyon, Francia, 2007.

⁵ Karen Cordero, "Gesto y materia, dominio y soltura" en *Dibujos Mexicanos: Colección del Museo Nacional de Arte*, INBA, México, 2007, p. 20

a la capacidad de éste para “sugerir la forma, de insinuar pero no declarar”⁶ Esto está vinculado con el recorrido que más adelante realiza por los dibujos que comprendieron la exposición, desde los pertenecientes a estudiantes y profesores de la Academia de San Carlos, del siglo XIX como Ramón Hurtado, Adrián de Unzueta, incluso los de Antonio Fabrés. Sin embargo, Cruz Porchini, propone traspasar la lectura cronológica, para encontrar en cada dibujo lo que ella llama «la retórica visual», en donde la técnica, el gesto de la línea, es ejecutada en concordancia con el sentido de la imagen. Algunas de las obras en que esto se hace evidente es *La verdad: torcida, deformada, alterada, mutilada, pintarrajeada* (1945) de José Clemente Orozco (1883-1949), así mismo, los dibujos de Saturnino Herrán, Roberto Montenegro, Dr. Atl, Alfredo Zalce, Ramón Alva de la Canal, por mencionar sólo algunos.

El interés de Cruz Porchini, en proponer el modo de la ejecución en el dibujo, en donde los artistas «exploran las infinitas posibilidades de la línea»⁷ como un discurso retórico, ya ha sido abordado en la historia del arte con anterioridad. Es necesario señalar que en el estudio de la obra de la segunda mitad del siglo XX, el crítico post-modernista, activista y feminista, Craig Owens en su texto *El impulso alegórico: hacia una teoría del posmodernismo* (1979-1980) identificó un carácter alegórico en las estrategias de las obras posmodernas, las cuales a partir de manifestarse de una manera fragmentada, incompleta o como ruinas “ofrecen y aplazan simultáneamente una promesa de sentido: solicitan y frustran al mismo tiempo nuestro deseo de que la imagen sea transparente, de que muestre directamente su significado.”⁸ Owens refiere a la obra de artistas como Troy Brauntuch, Sherrie Levine, Robert Longo, Robert Smithson, Robert Rauschenberg, entre otros, como alegórica, en donde el espectador es incitado a descifrar la obra a partir de los fragmentos que ofrece, sin lograrlo.

En este sentido, los dibujos de Valdés, Castro y Sastre transitan entre las obras antes mencionadas, tanto las pertenecientes al contexto mexicano como las propuestas por Owens, pues se alimentan de una historia del arte que no reconoce las fronteras de un lugar o un tiempo. Esto puede ser llevado a una reflexión más profunda si consideramos que los dibujos de Sastre ponen en evidencia, la imposibilidad de claridad pues la yuxtaposición de imágenes, vuelve al trazo partícipe de algo más. En el caso de Castro, lo inacabado se presenta en las rasgaduras sobre el muro, que no pueden alcanzar una conclusión o un final, pues siempre hay más capas que cortar. En Valdés, el dibujo se presenta fragmentado por la metamorfosis de la línea, por el desdoblamiento espacial y temporal del dibujo animado.

El fuerte vínculo entre el discurso de la imagen y la técnica empleada, argumenta la necesidad de que en esta investigación, me enfoque a describir el proceso mediante el cual cada artista realiza sus dibujos, con el objetivo de demostrar, que en el dibujo contemporáneo la retórica de la



José Clemente Orozco, *La verdad: torcida, deformada, alterada, mutilada, pintarrajeada*, 1945. Francis Alÿs,

⁶ Dafne Cruz Porchini, “El dibujo como escritura personal”, en *Dibujos Mexicanos: Colección del Museo Nacional de Arte*, Op. cit., p. 9

⁷ *Ibíd.*, p. 12.

⁸ Craig Owens, “Impulso alegórico”, en *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*, traducción, Carolina del Olmo y Cesar Rendueles, Tres Cantos, Madrid, 2001, p. 206



sin título, 1999.

imagen se presenta mediante la técnica, no existiendo una en particular, pues ésta obedece a la búsqueda de cada artista en el deseo de formar.⁹ Esta enunciación, me permite señalar la capacidad de manipular la forma a través de una técnica (un saber hacer), que puede ser llevado más allá, gracias al «gesto inaugural» que Nancy describe como un momento de conocimiento (*savoir*) y de habilidad (*savoir-faire*).¹⁰

Finalmente, Cordero concibe al dibujo como aquel que pone en evidencia una forma de percibir y estructurar lo que una persona vive, cuando menciona que el dibujo «manifiesta un modo de pensamiento y conocimiento [...] como manifestación existencial y fenomenológica.»¹¹ Así, abre las posibilidades de reflexionar en torno a la ontología del gesto del dibujo. Inclusive, permite situar lo que el artista y teórico mexicano José Miguel González Casanova sugiere como «la acción de definir una forma en el espacio, lo que va desde un trazo en un papel hasta *la definición de una forma de pensamiento* en un espacio cultural.»¹² González Casanova llega a este planteamiento a través de apoyarse en la fenomenología de Merleau-Ponty y en la idea de escritura de Jacques Derrida. Esta operación accede a indagar la cualidad de inacabado del dibujo como una huella de la existencia, así como abre el debate del dibujo como potencia de lo que puede llegar a ser.

El acercamiento a la colección del MUNAL y a las reflexiones anteriores, motivaron emprender una búsqueda de antecedentes, a través de fuentes hemerográficas, pues debido a la proximidad del objeto de estudio de esta investigación, encuentra en la crítica de arte y en el periodismo su más cercano registro, que aguarda ser analizado por la historia del arte. Es así que, este estudio del dibujo, surgió en parte de revisar el archivo *Pinto mi Raya*¹³ del que fue posible extraer las notas periodísticas referentes a eventos sobre dibujo contemporáneo en México, ya sean exposiciones, presentaciones de libros o conferencias. De esta manera, se visualizaron intereses de artistas, curadores e instituciones, por abordar la complejidad del dibujo, de los cuales haré mención a continuación.

La apertura reflexiva y un intento por trazar un mapa de los artistas, prácticas y temáticas en torno a ésta disciplina, fue uno de los objetivos de la exposición titulada *Inapropiadamente dibujo*, que se llevó a cabo en el Museo Carrillo Gil en 2000. Bajo la dirección curatorial de Magali Arriola, es necesario destacar el carácter inclusivo en el criterio de selección, que tuvo el objetivo de «esbozar un panorama significativo de las posibles incidencias y desplazamientos de este género hacia otros lugares y disciplinas.»¹⁴ El título hace referencia a la controversia esperada al exhibir obras que por la Academia podrían no ser consideradas propiamente dibujos. Con esto, Arriola señala que el dibujo contemporáneo presenta comportamientos fuera de su especificidad, por lo que el dibujo borra los límites que lo definían.

⁹ Esta lectura del dibujo es una referencia a Jean-Luc Nancy, *Le Plaisir au dessin*, Op. cit.

¹⁰ Jean-Luc Nancy, «Pintura en la gruta», en *Las Musas*, traducción de Horacio Pons, Buenos Aires, Amorrortu, 2008, p. 97ss

¹¹ Karen Cordero, «Gesto y materia, dominio y soltura», Op. cit., p. 18

¹² José Miguel González Casanova, *Gramática del dibujo en 100 lecciones*, CONACULTA, México, 2009, p. 7 (mis cursivas)

¹³ Dirigido por Mónica Mayer y Víctor Lerma

¹⁴ Magali Arriola, *Inapropiadamente dibujo*, texto de sala, archivo de exposiciones Museo Carrillo Gil, 2000.

La muestra invitó a reflexionar sobre los límites de lo que podemos reconocer como dibujo, a partir de la obra de Daniel Guzmán que recuerda el lenguaje del cómic. Gabriel Kuri que reproduce en serigrafía un dibujo previo, cuestionando así la imagen original. Francis Alÿs quien realiza dibujos en papel albanene, que recorta y pega en diferentes combinaciones, para terminar siendo una animación; plantea el problema de si el montaje, la edición en video, son parte del acto de dibujar. Gabriela Galván expone el acto de dibujar, como incisiones sobre la superficie que buscan formar, situando el problema del dibujo en el arte contemporáneo como «una obra, en tanto experiencia o contingencia, acontece, se despliega o desvanece determinando sus propios parámetros de lectura.»¹⁵ Es necesario rescatar de esta cita, la necesidad del espectador de recrear la experiencia del trazo, la exigencia del dibujo de ser recorrido.

Arriola enfatiza que este conjunto de dibujos sugiere «un horizonte que confluye hacia el emplazamiento del espectador. Éste no se sitúa únicamente frente a la obra; la reconoce, la rodea, se acerca o se aleja siguiendo sus propios desplazamientos y leyendo sus silencios, accidentales o estridencias.»¹⁶ Esto tiene que ver, con que el dibujo se considere la huella de un gesto, que requerirá de hacer referencias externas, una especie de apertura que evoca algo más que a sí mismo.

A pesar de la diversidad y apertura que ofreció la muestra, Abraham Cruzvillegas señala que se debió haber incluido, dibujos de «uno que otro grafitero, un historietista y un tatuador, si es que se trataba de mostrar el riquísimo panorama actual del dibujo en México en su generosa diversidad.»¹⁷ Este reclamo, me lleva a señalar el tercer ejemplo en donde la esencia del dibujo es cuestionada.

En 2010, 10 años después de la exposición antes mencionada, se llevó a cabo *Draw* en la cual, destacó la participación de un sector más amplio, tal y como lo exigió en su momento Cruzvillegas. Esta exposición fue un proyecto curatorial, iniciado por Erik Foss y Curse Mackey, de la galería de arte *Fuse*, de Nueva York, quienes realizaron una selección de 450 dibujos de artistas involucrados en el mundo de la ilustración, el graffiti, el tatuaje, la literatura, el diseño, la animación, la cultura skate, la música y psicodelia. De entre los cuales me interesa destacar a: Raymond Pettibon, Robert Crumb, Daniel Johnston, que son influencias directas a la escena de dibujo en México y en específico para Sastre, Castro y Valdés, en cuanto a temáticas, irreverencia y técnicas.

Para su presentación en el Museo de la Ciudad de México, se invitó como curador al artista Miguel Calderón, quien seleccionó 50 dibujos de artistas mexicanos, de donde destacó la presencia de la generación que es el objeto de estudio de esta investigación.¹⁸



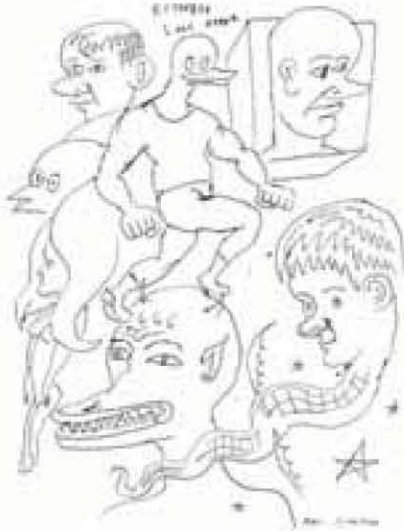
Raymond Pettibon, *sin título, (greco roman style at the olympic)*, exposición *Draw*, México 2010.

¹⁵ *Ibíd.*

¹⁶ *Ibíd.*

¹⁷ Abraham Cruzvillegas, "Comparación odiosa" en *Reforma*, México, miércoles 19 enero 2000, p. 3c

¹⁸ Artistas como: Tania Ximena, Mauricio Limón, Marcos Castro, Emilio Valdés, Marco Rountree, Miki Guadamur, Mariana Magdalena, Alejandro García, Greta Gamboa, Jimena Schaepler, Edgar Orlaineta y Tatiana Musi, entre otros.



Daniel Johnston, *sin título (Retarded love affair)*, exposición Draw, México 2010.

Tal vez sea por la diversidad de dibujos que esta exposición presentó, o la falta de un criterio rector de selección, como Calderón describe en el catálogo, al decir que: «No me basé en cuerpos de trabajo completo ni en nombres de artistas, edades o currícula; únicamente tomé como punto de partida la sensación que me generaba redescubrir uno de los medios más elementales y directos de la creación artística, ese fue mi principal criterio.»¹⁹ lo que señala ya una característica del dibujo: su multiplicidad, su utilización en diferentes ámbitos, sus diversas intenciones, así como una actitud incluyente.

El caos, el traslapado entre dibujos, la variedad de tamaños, soportes y técnicas, proveniente de la flexibilidad de *criterio*, anuncia por un lado, la dificultad de establecer los límites de la disciplina de dibujo; y por otro lado, el ánimo inclusivo, de no querer dejar nada fuera. Esto advierte la *crisis*²⁰ de la disciplina del dibujo, que obliga a pensar, producir análisis y reflexión, respecto al dibujo contemporáneo.

En este sentido, el objetivo inicial de estudiar el dibujo contemporáneo en México, se ve modificado por un problema de pluralidad de definiciones en torno a éste. Sin embargo, al reformular la pregunta y partir de que la contemporaneidad es la responsable de esta diversidad, entonces la investigación se ve replanteada a estudiar, la manera en que las características, en el sentido de rasgos, se hacen presentes por medio del dibujo, específicamente en la obra *Todos adentro de alguien* (2010) y *Is this trip really necessary?* (2011) de Emilio Valdés; *Negras tormentas* (2012) de Marcos Castro; o en *1990* (2012) de Rodrigo Sastre. Estos dibujos fueron seleccionados bajo el cometido de contestar la pregunta sobre ¿qué pueden decir acerca de lo que es vivir en la actualidad?

Esta pregunta se formula a partir de las ideas del teórico Terry Smith, quien señala que los diferentes usos y significados del término “lo contemporáneo”, pueden comentar algo sobre lo que significa la existencia en las condiciones de la contemporaneidad. En su sentido más profundo, señala, «con *tempus* hace referencia a una multiplicidad de relaciones entre el ser y el tiempo»²¹ que buscan responder a la pregunta «¿Cuál es la representación actual del mundo?»²² dada la conciencia de las condiciones cambiantes, en donde Smith reconoce tres fuerzas en fricción: la globalización, la desigualdad social y el tránsito de información, principalmente la llegada del Internet y la interacción en redes sociales.

Lo que intentaré argumentar a lo largo de este trabajo, es que las cualidades de inacabado del dibujo, así como el de no poseer una técnica que lo defina y más bien caracterizarse por ser un gesto, sugieren que el problema de la formación de la forma gira en torno a la manera en que las condiciones de lo contemporáneo a través del gesto articulan esta pluralidad.

¹⁹ Miguel Calderón “DRAW,” en *DRAW*, catálogo de exposición, Museo de la Ciudad de México, 2010, p. s/n

²⁰ ‘criterio’ y ‘crisis’ provienen de la misma raíz etimológica, del proto-indoeuropeo *krei-* ‘tamiz, discriminar, distinguir’, del cual pasó al griego y a su latinización en *krinein* (*krinein*), ‘separar, decidir’, y *krisis* (*krisis*) usado por Hipócrates como ‘punto de inflexión en una enfermedad’, literalmente significa ‘juicio, resultado de una prueba, selección’. *Online Etymology Dictionary* consultado en abril 2013, http://www.etymonline.com/sources.php?allowed_in_frame=0

²¹ Terry Smith, *¿Qué es el arte contemporáneo?*, traducción de Hugo Salas, Siglo XXI, Buenos Aires, 2012. p. 19

²² *Ibíd.*, p. 20.

Particularmente, el trazo de Valdés, Castro y Sastre, muestra la manera en que la ejecución del dibujo, es decir, a través de la manera en que la técnica es empleada, nos dice algo sobre lo que es estar con el tiempo, pues muestran que existe una relación tensionada y contradictoria en que el arte contemporáneo articula lo cultural, lo social, lo político, lo tecnológico, y en general, los diversos ámbitos de la actividad humana.

Bajo este cometido, es que propongo abordar en la primera parte, la problemática de lo contemporáneo, a partir de las declaraciones del teórico Terry Smith vertidas, entre otros textos, en la revista *October* bajo el título de «Questionnaire on “The Contemporary”»²³ en relación, con las reflexiones de Deanna Petherbridge sobre el estudio del dibujo contemporáneo, quien propone una circulación transhistórica, así como un análisis descriptivo del proceso de elaboración, una herramienta que permite enfocar la atención en los mecanismos retóricos de la imagen que se activan al recurrir al montaje en la animación, a la fragmentación en la intervención, a la alegoría en la apropiación. Para acercarme a estas estrategias, sugiero la obra de Carlos Amorales, Francis Alÿs y Daniel Guzmán, como antecedentes en el uso de estas dinámicas, por lo menos en lo que se refiere al dibujo en la escena de México de la última década del siglo XX.

La línea marcada por las referencias anteriores posibilitó trazar vínculos entre lo contemporáneo como la manera de estar con otros y el concepto de comunidad de Nancy, lo cual desarrollo en la sección titulada *Contemporáneo y Comunidad*, en donde intentaré describir cómo es que el dibujo puede ser la evidencia de la existencia contemporánea. Esta parte de la investigación resulta fundamental, para entender la manera en que describo y analizo el dibujo de cada artista, pues es a través de los conceptos de gesto, forma y evidencia, de Nancy, que intento articular las experiencias del trazo de Valdés, Castro y Sastre.

Finalmente en la segunda parte, una vez que en los capítulos anteriores establecí el marco de referencias históricas y teóricas, que conduce mis reflexiones, es que me adentro en el análisis de las obras siguientes:

Propongo abordar el dibujo *Todos adentro de alguien* (2010) de Valdés, que abre la discusión sobre la problemática de la formación de la forma en el dibujo, como un proceso de transformación de la línea, donde se evidencia la metamorfosis de un canino en hombre, como una imagen que requiere desenvolverse en el tiempo. De esta manera, el dibujo aparece como fragmentado, en una serie de momentos que en conjunto están tratando de capturar un proceso, pero individualmente, tan sólo encarnan un instante.

En esta misma pieza, es posible abordar el dibujo digital, en el que se manifiesta la problemática de la originalidad, a partir de la repetición de trazos vectoriales que funcionan como imágenes arquetípicas, permitiendo su



Carlos Amorales, *Useless Wonder*, 2006.

²³ Hal Foster et. al, «Questionnaire on “The Contemporary”», en *October*, no.130, Massachusetts Institute of Technology, Fall, 2009. pp. 3–124.



Rodrigo Sastre, *Dr. Doom sobre Vitamin D*, 2011.

reutilización y originar otras formas. Por lo que su transformación radica en su potencia de formar otra forma, una problemática que la obra del artista mexicano Carlos Amorales ya había planteado en *Archivo Líquido*, y que entra en diálogo con la obra de Valdés.

Del mismo artista, en la pieza *Is this trip really necessary?* (2012), examinaré la des-integración de la forma, a través del recorrido de la línea sobre el espacio, que debido a su tamaño (de 2.5 m de alto y 26 m de largo), requiere de ser transitado para observar con detenimiento cada fragmento, o tomar distancia para observar la composición en su extensión. En este dibujo, la metamorfosis se presenta a partir de que los trazos encarnan el metal duro y frío de fuselajes hasta desintegrarse en fuego y humo, que va desde un dibujo figurativo, hasta uno abstracto.

La pieza *Negras Tormentas* (2012) de Castro permite abordar la problemática del acto de dibujar como una búsqueda. Las marcas en la superficie se vuelven un acto de exploración arqueológica, en donde a través de raspar y desprender capas de pintura de la pared del museo, emerge la imagen de un águila con una serpiente.

Al tratarse de una intervención en el muro de carácter efímero, se enfatiza la condición de vestigio, en el sentido de Nancy como «una huella evanescente y un fragmento casi inasible»²⁴ posibilita continuar la argumentación del dibujo como gesto, así como un acto de construcción y destrucción, o dicho de otra forma, de transformación de la materia. Por lo que el dibujo también es fuerza, pues en él está presente «la resistencia que la materia opone a su deformación.»²⁵

Nancy en *El vestigio del arte*, introduce el término de “vestigio” como lo que queda del Arte, a partir de una re-lectura de Hegel y su frase: «el Arte es la *presentación sensible de la Idea*» refiriéndose al arte contemporáneo como el momento en que «la Idea, al presentarse, se retira en cuanto Idea»²⁶ así que lo que queda es el vestigio.

La serie de dibujos titulada *1990* (2012), de Sastre arriba el dibujo como palimpsesto, el cual consiste observar imágenes yuxtapuestas elegidas por el artista, quien las presenta en un espacio enmarcado, en este caso delimitado por el área del libro intervenido. Recurro a la figura del palimpsesto para plantear el problema de la formación de la forma, como alegoría, a partir de un juego de luz en donde la transparencia y la opacidad mantienen inidentificables las imágenes involucradas, pues siempre una interfiere con la otra, sin que haya una dominación por alguna.

²⁴ Nancy, “El vestigio del arte”, en *Las Musas*, Op. cit., p. 113ss

²⁵ Nancy, *Le plaisir au dessin*, Op. cit., p.15

²⁶ Nancy, “El vestigio del arte”, Op. cit., p. 124

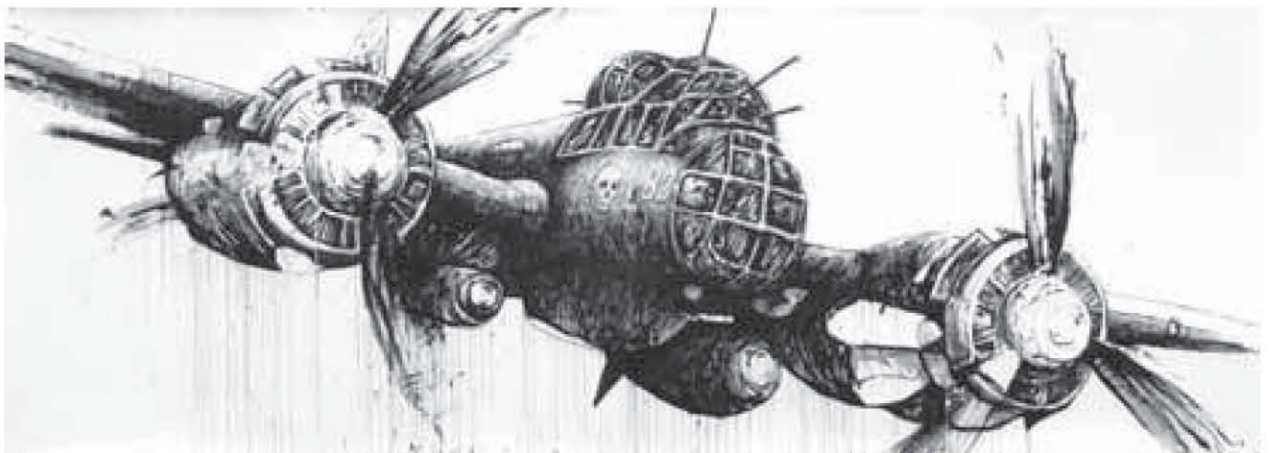
Finalmente, cada una de las partes que integran esta investigación, intentan plantear un análisis con referencias históricas y filosóficas en relación con obras de reciente facturación, inclusive, que aún se encuentran en formación, pues lo que intentará demostrar, este estudio, es que la impo-

sibilidad de alcanzar un cierre o un estado completo, es una de las condiciones de la contemporaneidad, que permite que otros discursos y otros comentarios, transformen los aquí planteados y así, continuar el estudio no del dibujo ya formado, sino dar cuenta de su transformación.



Marcos Castro, *sin título*, 2012.

Emilio Valdés, *Junkers Ju 88*, 2012.



P R I M E R A
P A R T E

Lo Contemporáneo

Con la intención de mostrar lo contemporáneo por medio del dibujo es que éste capítulo, retoma la pregunta de la introducción sobre ¿qué es lo que el dibujo puede decir acerca de lo que es vivir en la actualidad? Bajo este cometido, planteo como punto de partida una reflexión sobre las características e implicaciones teóricas en torno al término “contemporáneo” como el adjetivo que califica al dibujo, y éste último, como un término que engloba gran variedad de estrategias. El tratar lo contemporáneo en el dibujo, es un intento por escapar de la periodicidad que implica “el dibujo contemporáneo” para enfocar la atención en los rasgos del mismo.

Lo contemporáneo ha sido planteado por Smith, como «la experiencia subjetiva de vivir en un mundo (una condición, un estado) caracterizado por la contemporaneidad de diversos modos de estar *en el tiempo*, inevitablemente *con los demás*.»²⁷ En donde, “*los demás*” es el carácter social del que no se puede huir y que caracteriza a la comunidad, que más adelante desarrollo en relación con el dibujo a través del concepto de comunidad de Nancy.

Entendiendo la simultaneidad de diferencias que operan en la contemporaneidad, posibilita una contextualización más profunda, sobre la condición en que ésta calibra un número de distintas pero relacionadas maneras de estar *en o con* el tiempo, incluso el estar *adentro y fuera* del tiempo simultáneamente; y que permitirá una revisión de las correspondencias con el dibujo. Aquello que Petherbridge define como las polaridades de *finito y non finito* del dibujo²⁸ y que está íntimamente ligado con los propósitos de esta investigación, de estudiar las cualidades de metamorfosis, la formación de la forma y yuxtaposición. Entre estas polaridades, lo que está en juego es el valor de acabado, que como señala Petherbridge, ha traído la atención a valorar “las cualidades sugerentes y de inacabado, como esenciales para generar nuevas ideas o capturar las sutiles diferencias, siendo reconstituido en las teorías contemporáneas de la psicología cognitiva [...] tales como el *pentimenti* (correcciones o rectificaciones)”²⁹

Una mirada a las contradicciones presentes en las comunidades de la actualidad identificadas por Terry Smith, señalará que la contemporaneidad se caracteriza por la simultaneidad de diferencias y la fricción entre ellas, de modo que «su interacción es una obra importante para el mundo, del mundo en nosotros y de nosotros en el mundo, pues todos estamos completamente integrados a estos procesos, muchos de ellos están violentamente empeñados en la supresión del otro»³⁰ lo cual subraya la relación con el dibujo, en la manera en que éste se manifiesta a través de fuerzas en lucha, en donde la forma opera a partir de la lógica de contrarios entre figura-fondo, adentro-afuera. El dibujo aparece, como la interacción entre líneas, la tensión entre un momento y otro.

²⁷ Terry Smith, “Arte Contemporáneo: remodelismo, transiciones, traducción”, en *¿Qué es arte contemporáneo?*, Simposio internacional, Navarra, Universidad Pública de Navarra, 2011, p.24

²⁸ Deanna Petherbridge, *The Primacy of Drawing*, Yale University Press, London, 2010, p.3 “the polarities of finito and non finito (finish and un-finish)”

²⁹ *Ibíd.*, p.3 “its suggestive and unfinished qualities as essential for generating new ideas or capturing nuances have been reconstituted in contemporary theories of cognitive psychology. [...] such as *pentimenti* (corrections or second thoughts)”

³⁰ Terry Smith, “Introduction: The Contemporary Question”, en *Antinomies of Art and Culture*, Duke University Press, 2008, p.11 “Their interaction is a major work of the world, of the world on us on the world. We are, all of us, thoroughly embedded inside these processes. Too many of them are violently bent on the erasure of the other.”

Es así que, a partir de como se relaciona el dibujo en las condiciones de lo contemporáneo, es posible visualizar que éste se caracteriza por lo inacabado, una imposibilidad de cerrar la forma, pues ésta existe en un estado de formación. Una característica que comparte con la contemporaneidad y que Smith describe como un cierto tipo de «advenimiento perpetuo».³¹

Precisamente, es este *advenimiento perpetuo* el que brinda al dibujo de múltiples posibilidades de manifestación. A partir de la obra que integra esta investigación, identifique tres estrategias, cuyo estudio resultaría enriquecedor para afianzar, las descripciones técnicas que articulan la retórica de la imagen y manifiesta su contemporaneidad.

Una primera estrategia es el recurrir al dibujo animado, a través de la imagen digitalizada a partir de la rotoscopía, donde el dibujo se desenvuelve en el tiempo. Esto está presente en los dibujos de Valdés, en donde a partir de dibujar sobre los fotogramas cinematográficos surge la animación *Todos adentro de alguien* (2010). Como segundo recurso es el de presentarse como la huella de una irrupción, que en el caso de *Negras Tormentas* (2012) de Castro, se presenta como una intervención en un sitio específico, reactivando las características culturales y físicas del lugar, además de tratarse de una pieza de carácter efímero, genera una lectura desde su temporalidad. Por último, se encuentra el recurso de la apropiación, ya sea de imágenes o de obras ya existentes. Este comportamiento está presente en los dibujos de Sastre, tanto en su serie *1990* (2012) como en *Coleccionismo Exacerbado* (2011).

Un acercamiento a algunos ejemplos de estas estrategias,³² permitirá contextualizar la manera en que Valdés, Sastre y Castro, recurren a estas prácticas para mostrar las tensiones entre las multiplicidades culturales, mencionadas por Smith, provocando que el dibujo se muestre como un artificio.



William Kentridge, *Pensione*, 1999.

³¹ *Ibíd.*, p.9, "perpetual advent"

³² Agradezco que Dra. María Konta por traer mi atención en emplear el término de estrategias.

Francis Alys, *Simulacra*, 1999.

El dibujo parece centrarse, como plantea Petherbridge, en la manera en que acontece la forma; en tomar prestadas las dinámicas de la apropiación, el automatismo, la alteridad, la parodia, pero también retomar estrategias antes ya vistas, como las intervenciones, muralaciones o en las últimas décadas, recurrir a medios digitales.³⁵ Cuestiones que moldean significados a partir de una «otredad periférica» y articulan la retórica de la imagen. Esto evidencia tensiones antes desapercibidas, de la manera en que por ejemplo, las animaciones del artista neoclásico William Kentridge plantean que lo político de su obra emerge desde las coaliciones de sus tramos como «un arte ambiguo, contradictorio, gestos incompletos y finales inciertos».³⁶

Los dibujos animados de Kentridge, artista que Smith ubica en una corriente preocupada por los procesos de descolonización, señalan «la angustia de ser blanco en la Sudafrica del apartheid y del post-apartheid»³⁷ operan bajo la lógica del devenir de los «valores locales e internacionales que están en constante diálogo dentro de esta corriente; a veces son enriquecedores, otros, destructivos, pero siempre, ubícos.»³⁸

Desde un aspecto formal, es posible considerar que la técnica empleada en las animaciones de Kentridge, está vinculada con la manera en que se propone la retórica de la imagen. Un dibujo a base de tiza que se yuxtapone, se borra, se destruye, alude a la violencia del discurso histórico en Sudafrica. Una afirmación que se sustenta con las mismas palabras de Kentridge, rescatadas por Petherbridge: «El dibujo para mí consiste en la finidez. Puede haber un sentido vago de lo que vas a dibujar, pero algo ocurre en el proceso que puede modificar, consolidar o arrojar dudas sobre lo que uno sabe. Entonces el dibujo es una prueba de ideas; una imagen en cámara lenta del pensamiento.»³⁹

A partir de intentar comprender la manera en que el dibujo sucede en la pieza de Valdez, *Thales adentro de alguién*, surgió el problema de entender la diversidad de medios intrincados en su presentación, por un lado, la animación de dibujos hechos a mano provenientes de rotoscopías, por otro lado, la video instalación que incluye gráficos vectoriales. Un antecedente se encuentra en la obra del artista mexicano Carlos Amorales en su obra *Archivos líquidos*, la cual pone en tensión la noción del dibujo original y de la copia, pues al tratarse de imágenes digitales pueden reproducirse infinitamente.

En este sentido se articula la pregunta de García Canclini, acerca de la obra de Carlos Amorales: «¿qué acaban siendo: dibujos, fotos, animaciones, u otra cosa?» Posicionamiento, confirma la ambigüedad que activa la lógica de la pieza, mediante la declaración del artista: «a veces pienso que, en vez de hablar de dibujos, fotos o cinefotografías, sería más pertinente nombrarlas manchas, "telasfinas", que son como manchas en red. [...]

³⁵ Deanna Petherbridge, Op. cit., p. 414

³⁶ William Kentridge citado por Bárbara A. Mac Adam, en Emma Dorricot, *Visión De New Perspectives in Drawing*, London, Phaidon, 2008, p.160 "an art of ambiguity, contradiction, uncompleted gestures and uncertain endings"

³⁷ Smith, "Arte Contemporáneo: remodelando, transiciones, traducción", Op. cit., p.41

³⁸ *Ibid.*, p. 40.

³⁹ William Kentridge citado por Petherbridge, Op. cit., p.434 en traducción del original "Drawing for me is about fluidity. There may be a vague sense of what you're going to draw but things occur during the process that may modify, consolidate or shed doubts on what you know. So drawing is a testing of ideas; a slow motion version of thought... The uncertain and imprecise way of constructing a drawing is sometimes a model of how to construct meaning."

Me gusta imaginar el archivo como un lenguaje del cual no soy el único hablante. [...] que otras personas hablen esta lengua, la corrompan e inventen dialectos.»³⁸

El dibujo contemporáneo permite entender que la cualidad de transformación del dibujo animado, va más allá de la duración de la animación. Este tipo de piezas involucra la intervención de otras personas, en donde la autoría del artista radica en la planeación y concepción de la obra y no tanto en su ejecución. En este sentido, Petherbridge encuentra que la animación es «el área crucial de la intersección entre la hoja estática y las imágenes en movimiento de la vida contemporánea»³⁹ caracterizada en gran medida por el intercambio.

La obra del artista belga radicado en México desde 1986 Francis Alÿs, resulta relevante para hacer un comentario acerca del imaginario y la vida contemporánea. Los dibujos de Alÿs en papel traslucido dan origen a secuencias de video, a partir de la sucesión y repetición de fragmentos, sin una narrativa concluyente, y de acuerdo a la curadora Emma Dexter, hacen «la conexión entre dibujo y pensamiento explícita: sugiere lo intangible, lo mutable, lo indeciso, la cualidad efímera de ambos.»⁴⁰

Un ejemplo de lo anterior es la video instalación de Alÿs, titulada *Choques*, (2005-2006) que presenta en nueve monitores, variantes de una misma imagen en la que un hombre vestido de traje se encuentra con un perro. La repetición en estos nueve casos, frustra al espectador al no poder comparar las diferencias en cada caso, la pieza está pensada para que sea a través de recorrer los monitores, que el espectador se enfrente a la incertidumbre de este suceso.

Por otro lado, *Canción para Lupita*, (1998) del mismo artista, es un dibujo animado acompañado de la reproducción de un disco de acetato rayado. La imagen, que consiste en una mujer pasando un líquido de un vaso a otro, hace alusión al disco rayado, en el que se frustra la esperanza de concluir la acción en un momento siguiente.

Finalmente del mismo artista, *Manifestación* (1999), sobre trozos de papel albanene, repite la siluetas de las extremidades inferiores de hombres caminando. El curador Cuauhtemoc Medina señala que a través de esta repetición es que el artista acentúa «el imaginario de una expresión política expresada como contigüidad de los pies.»⁴¹ En este sentido, es posible, plantear que la repetición, genera una proximidad, de los cuerpos, de los trazos que se repiten en un ciclo, y que podría ser trasladado, al ámbito de lo social, para reflexionar sobre la manera en que estamos unos con otros, en comunidad. En este caso, en el sentido del espacio público, como señala Medina, a través de la obra de Alÿs es posible «definir la experiencia común de lo urbano.»⁴²



Francis Alÿs, *Canción para Lupita*, 1998.

³⁸ Néstor García Canclini, *La sociedad si relato: antropología y estética de la inminencia*, Katz, Argentina, 2010, pp. 206-208

³⁹ Petherbridge, Op. cit., p.421 "Comic strips, animation and commercial linear imagery are [...] the crucial area of intersection between the static page and the moving imagery of contemporary life."

⁴⁰ Emma Dexter, Op. cit., p. 8 "the connection between drawing and thought becomes explicit: suggestive of the intangible, the mutable, the hesitant, the fleeting qualities of both."

⁴¹ Cuauhtemoc Medina, *Diez Cuadras alrededor del estudio*, Antiguo Colegio de San Ildefonso, México, 2006, p.75

⁴² *Ibid.*, p.7



Richard Long, *A line made by walking*, 1967.

Considerar el dibujo como una acción o el registro de un proceso, es una observación que realizó, Magali Arriola, en la exposición ya mencionada *Inapropiadamente Dibujo*, a través de la obra de Gabriela Galván que a base de recortar la superficie, traza con hendiduras, y es como aparece la forma. Este acto de destrucción, a partir del cual se genera la imagen, fue también objeto de estudio para la curadora Emma Dexter, quien señala que un antecedente del dibujo como la huella de una acción en un sitio, es la pieza de Land Art de Richard Long, *A line made by walking*, (1967) en donde la línea es trazada a partir de que el artista camina repetidas veces sobre el césped hasta desbastarlo y marcarlo. Un segundo antecedente, podría ser nuevamente, Francis Alÿs, de quien podemos interpretar sus caminatas por el centro histórico de la Ciudad de México como dibujos efímeros, por ejemplo *Cuento de Hadas*, (1995) que consistió en caminar mientras destejía el suéter que lo abrigaba, trazaba su camino con el hilo que quedaba a su paso.

Los ejemplos anteriores, implican un acto de destrucción o de transformación de la materia, por otro lado poseen un carácter efímero, por lo que su permanencia para su estudio, es a partir de un registro fotográfico. Así mismo, la técnica empleada, resulta ser elementos inherentes al ser humano como el caminar de Long, o el cortar con una navaja de Galván, inclusive, el destejido del suéter en Alÿs. La sencillez de su elaboración amplifica la gestualidad de su trazo.

En este sentido me interesa recurrir a las notas sobre lo contemporáneo de la historiadora del arte Miwon Kwon, quien expresa en términos de una paradoja, al igual que Smith, el potencial del arte contemporáneo para vincular el presente, con una mirada hacia el pasado, que está en relación con la técnica:

El arte contemporáneo puede emplear nuevas tecnologías y usar materiales y procesos que no han sido probados con anterioridad dentro del contexto artístico, resultando formas o anti-formas o no-formas que desafían las ideas convencionales y normativas sobre la apariencia del arte o lo que hace. [...] Sin embargo, el arte contemporáneo también puede involucrar artefactos prehistóricos, revivir técnicas o materiales antiguos, hacerse de imágenes, ideas y métodos fuera de moda. Es decir, el arte contemporáneo puede ser del presente pero puede movilizar al pasado.⁴³

Una segunda razón para recurrir a Kwon, es por su estudio sobre la especificidad de sitio. En su ya legendario ensayo "One Place after Another: Notes on Site Specificity" (1997) en el que aborda la controversia surgida de la escultura de Richard Serra *Tilted Arc*, (1981) instalada en Foley Federal Plaza, en Nueva York, para abrir el debate, sobre la especifi-

⁴³ Miwon Kwon, «Questionnaire on "The Contemporary"», en *October*, Vol. 130, Massachusetts Institute of Technology, Fall, 2009, p. 14, mi traducción del original: «Contemporary art can employ new technologies and use materials and processes that have not been tested previously within the art context, resulting in forms or anti-forms or non-forms that challenge conventional and normative ideas of what art looks like or does. [...] But contemporary art can also engage prehistoric artifacts, revive ancient techniques or materials, and invest in outmoded images, ideas, and methods. That is to say, contemporary art may be of the present but can newly mobilize the past.»

cidad de sitio, que vino tras la solicitud del gobierno de retirar la pieza bajo el fundamento de ir en contra del funcionamiento del espacio público, el artista tuvo que argumentar, la importancia de la relación entre el sitio y la obra, por lo que el “cambiar de lugar la escultura sería destruirla.”⁴⁴

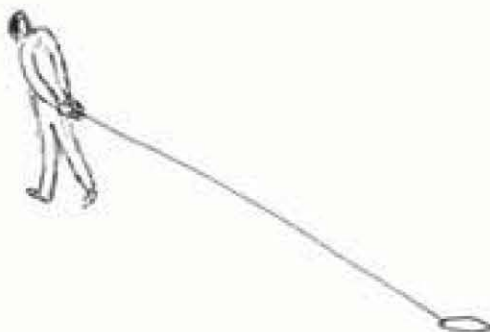
Sin embargo, Kwon reconoce que en casos posteriores al de Serra, especialmente a partir de la reproducción de obras de sitio específicos, implicó una visión del lugar como el marco político, social y económico de la obra. Inclusive, es necesario entender que la especificidad ahora debe señalar “las diferencias de las distancias y las adyacencias *entre* una cosa, una persona, un lugar, un pensamiento, un fragmento *junto* a otro.”⁴⁵

En este último sentido de la especificidad, es que la pieza *Negras Tormentas*, se propone como un dibujo que considera en su ejecución, las características del lugar, en este caso, las capas de pintura que conforman el muro y que al ser cortadas por Castro, evidencian un pasado del recinto, por ejemplo, la distancia entre la participación de otros artistas en esos mismo muros.

La búsqueda del origen, que articula las excavaciones de Castro sobre el muro, plantean un dibujo que proyecta y traza en el muro las capas de pinturas que permanecen levantadas, atestiguan una temporalidad que se ve entretejida en la distancia que separa los años de historia del inmueble.



Francis Alijs, *Cuento de Hadas*, 1995.



Francis Alijs, *Cuento de Hadas*, 1995.

⁴⁴ Miwon Kwon, “One Place after Another: Notes on Site Specificity” en *October*, MIT Press, Vol. 80, spring, 1997, p.86 mi traducción del original: “To remove the work is to destroy the work”

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 110 mi traducción del original: “the differences of adjacencies and distances between one thing, one person, one place, one thought, one fragment next to another.”

Apropiación



Rodrigo Sastre, intervención a *Hijo de tu puta madre (ya se quien eres, te he estado observando)... ya sabés quién soy. Ahora venime a buscar, puto*, de Daniel Guzmán, 2012.

La exposición *Allegories of Modernism: Contemporary Drawing* (1992), exhibió dibujos de la colección del MOMA de los años 60, en donde Bernice Rose, curadora de la exposición y jefa de departamento de dibujo del MOMA.

Retoma las ideas de Craig Owens, para trasladar el carácter alegórico de la obra posmoderna al dibujo, pues éste recurre a estrategias de apropiación, montaje, pastiche y fragmentación. En el texto de Owens, antes mencionado, cita la descripción que Northrop Frye hace de la alegoría como estructura de la literatura, en la que «un texto se lee a través de otro, no importa lo fragmentario, intermitente o caótico que su relación fuera; el paradigma de la obra alegórica será, por ende, el palimpsesto.»⁴⁶

En este sentido, esta exposición está ligada con las observaciones de Petherbridge sobre la apropiación, que se dirigen a abordarla como una cuestión de ingestión. A partir de referirse a la metáfora de Séneca y Petrarca sobre la transformación del polen en miel: «Ten en cuenta que lo que has encontrado no permanezca en ti en su forma original, las abejas no serían gloriosas si no convirtieran lo que encuentran en *algo diferente y mejor.*»⁴⁷

Petherbridge se detiene para abordar un tipo de apropiación, que tiene que ver con el complejo de Edipo, y el deseo de matar al padre, al maestro, lo llama “el modo *erístico* de la copia (del griego *erizein*, ‘disputa’, ‘herida’), el cual involucra yuxtaposiciones altamente contradictorias y controversiales, refiere a una lucha por la preeminencia entre el que copia y el que es copiado.”⁴⁸ Petherbridge recurre a ejemplos de este tipo de conflicto, en la historia del arte como el caso de Rubens quien transformó un dibujo de Carracci y lo presentó como suyo; el dibujo de Miguel Ángel destruido por los celos y la envidia de sus discípulos; y el dibujo de Kooning borrado por Rauschenberg. Cada ejemplo «ilustra un tropo edípico en relación a la destrucción de quien origina la imagen signifiante [...] el modo *erístico*, es probablemente la forma más común de apropiación en la modernidad.»⁴⁹

Los dibujos de Sastre proponen la apropiación como reproducción de la imagen anhelada, la repetición, un tipo de copia del modelo ausente, donde cada variación mantiene algo del original, pero se transforma hasta perderse. Petherbridge advierte que la relación con el original, permite reflexionar sobre la manera en que se degrada la imagen a través de la reproducción serial.⁵⁰ La búsqueda se plantea como un coleccionismo de imágenes, la saturación de los trazos generan palimpsestos, donde el historial de la búsqueda se hace evidente en las capas que se acumulan.

Este cuestionamiento a la función de las imágenes, Petherbridge, lo identifica en gran cantidad de artistas de todos los tiempos, que debido a

⁴⁶ Craig Owens, “El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad» en Brian Wallis coord. *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*, traducción Carolina del Olmo y César Rendules, AKAL, España, 2001, pp. 203-235

⁴⁷ Petherbridge, Op. cit., p.272 (cursivas en el original) “Take care that what you have gathered does not long remain in its original form inside of you: the bees would not be glorious if they did not convert what the found into something different and something better.”

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 273 “The *eristic* (Greek *erizein*, to wrangle or dispute) mode of copying, which can involve highly contradictory and controversial juxtapositions, infers a struggle for pre-eminence between copier and copied.”

⁴⁹ *Ibíd.*, p. 273 “illustrates an Oedipal trope of destruction of the originator of the significant image [...] The *eristic* mode, with its Oedipal overtones, is probably the most common form of appropriation in modernism.”

⁵⁰ *Ibíd.*, p. 283

la naturaleza de esta investigación, no podré abordar. Sin embargo, si nos enfocamos en algunos ejemplos, cercanos al contexto de México, permitirá observar las sutilezas de la manera en que se recurre a la apropiación en la obra, principalmente de Sastre, pero también en Castro y Valdés.

Con este objetivo, propongo la obra de Daniel Guzmán (Ciudad de México, 1964), como una influencia para la generación de artistas que integran esta investigación. Guzmán inserta imágenes de la contracultura, como una manera de abordar la desesperanza, la desilusión, el desamor en relación con evidenciar un consumo que no saciará, ni complacerá estas frustraciones. Maneja un trazo monocromático, en tinta china negra, que recurrentemente hace tributo a los dibujos de artistas como Mike Kelly y Raymond Pettibon, quienes también recurren a la apropiación de imágenes populares, principalmente de cómics.

Guzmán constantemente apela a íconos de la subcultura y retoma imágenes populares que articula con frases de despecho o angustia. Así mismo, destaca que la apropiación se convierte en un tipo de coleccionismo, que define un gusto o una predilección del artista que el espectador requiere de conocer si desea indagar en las conexiones que la obra propone. Las frases de William Burroughs, William Lee, Jack Kerouac, Sebastian Melmoth, Bukowski, se intercalan entre canciones de The Kinks y Radio Futura, a primera vista, resulta un ataque al espectador, pues es complicado establecer conexiones entre las referencias. Sin embargo, y como Medina advierte, «su trabajo no es una mera mezcla de citas explosivas, sino un diagnóstico del consumo de la radicalidad y un aprovechamiento de la “falsedad” del residuo contracultural». ⁵¹ En este sentido, Medina señala que el consumo también es creación, ya sea en el sentido de Petherbridge, como procesamiento de lo apropiado, o la predilección como manifestación artística de las decisiones del artista.

La muestra *Hijo de tu puta madre (ya sé quién eres, te he estado observando)* presentada en la galería Kurimanzutto en 2001, estuvo acompañada de un muy peculiar catálogo, armado a partir de notas personales, acerca del desaliento, algunos chistes y en otras ocasiones agresiones, todo esto intercalado entre dibujos, que hacen referencia a las historietas populares, y al trazo del adolescente aburrido que dibuja en su cuaderno durante la clase.

El dibujo de este artista involucra un trabajo de edición, de decisión y de selección de fragmentos de imágenes ya existentes. Las fuentes se ven manipuladas a partir de las conveniencia anímicas de Guzmán, «construye con ellas “instalaciones dibujísticas” a partir de fragmentos de carteles, recortes de prensa y dibujos que el artista cuelga en la pared.» ⁵²

Para entender las ramificaciones de su influencia en generaciones de artistas más jóvenes, es necesario situar la figura de Guzmán no sólo como



Daniel Guzmán (1964), sin título, (*I'm blind... baby I'm blind*), exposición *My generation*, 2009.

⁵¹ Cuauhtemoc Medina "Del consumo como invención" en periódico *Reforma* sección cultura, miércoles 9 de mayo de 2001, p.4c
⁵² *Ibid.*, p.4c



José Luis Sánchez Rull, *sin título*, exposición *My generation*, 2009.

artista, sino también como maestro de dibujo,⁵³ o como curador. Por ejemplo, en la exposición realizada para la galería Kurimanzutto, *My Generation* (2007) reunió dibujos de Gilberto Aceves Navarro, Germán Venegas, Mariano Villalobos, Roberto Turnbull, Vlady, José Clemente Orozco, José Luis Sánchez Rull, Paul McCarthy, Philip Guston, Otto Dix, Julio Ruelas y de él mismo.

En ningún momento, la intención de Guzmán, es la de presentar un tipo de historia del dibujo en México, pues aunque incluya dibujos de un muy temprano siglo XX hasta nuestro días, es necesario señalar, que el objetivo planteado por Guzmán fue el de mostrar los entrecruzamientos de estilos, momentos, obras que traman y nutren la obra de este artista, presentando una especie de tributo a sus influencias, maestros e ídolos del dibujo. Por lo que el título *My Generation*, lejos de atañer al siglo que comprende las obras presentadas, refiere a las condiciones de contemporaneidad en donde los artistas como Guzmán se ven inmersos en un mar de influencias y referencias de diferentes tiempos y lugares.

Resulta provechoso en este momento ampliar la perspectiva de las contribuciones de Petherbridge al estudio del dibujo, el cual propone debe integrar, la práctica, la historia y la teoría, basado en una metodología que consiste en relacionar dibujos contemporáneos con los de otros momentos en la historia, para abordar lo inacabado y fragmentado, como algo que siempre ha sucedido en el dibujo, pero que en la contemporaneidad se ha hecho más evidente y del interés de los artistas.⁵⁴ Justamente porque, como señala Smith, lo contemporáneo se presenta como «*la discrepancia en las maneras de ver y valorar el mismo mundo, en la coincidencia actual de temporalidades asincrónicas, en la contingencia de multiplicidades culturales y sociales.*»⁵⁵

Es así que en el estudio del dibujo en la actualidad, establece un diálogo con aquellos realizados en otros momentos. La manera transhistórica que Guzmán propone en la curaduría de su exhibición, está relacionada con la metodología de Petherbridge y con las diferentes corrientes señaladas por Smith, que simultáneamente están activando y reactivando valores culturales, a la vez que buscan borrarlo o reescribirlo. Estas tensiones, son la problemática presente en los dibujos de Valdés, Castro y Sastre, que giran la mirada al cómo es que se destruye-construye la imagen, el proceso de formación, transformación y deformación del trazo.

⁵³ Al desempeñarse como docente de la asignatura de dibujo en la Escuela Nacional de Pintura Escultura y Grabado, La Esmeralda, publicó *Mi primer libro de dibujo* (2005), con dibujos de sus alumnos, gracias al apoyo de la fundación Júmex. Cabe señalar que su obra goza de una presencia internacional. A través de la galería que lo representa, Kurimanzutto, ha sido invitado a participar en publicaciones sobre dibujo contemporáneo internacional como, la investigación de Emma Dexter, *Vitamin D: New Perspectives in Drawing*, Op. cit.

⁵⁴ Petherbridge, Op. cit., p.7

⁵⁵ Smith, *Antinomies of Art and Culture*, Op. cit., p. 9 cursivas en el original "mismatching ways of seeing and valuing the same world, in the actual coincidence of asynchronous temporalities, in the jostling contingency of various cultural and social multiplicities"

Como ya he mencionado anteriormente, el arte en la contemporaneidad es abordado por Smith a través de la pregunta ¿Hasta qué punto una obra logra dar cuenta de la experiencia vital de nuestros días?⁵⁶

Ahora bien, para Smith lo contemporáneo es «un concepto con límites no definidos» que manifiesta los «múltiples modos de ser *con*, *en* y *fuera* del tiempo, por separado y a la vez *con otros* y *sin ellos*»⁵⁷ esta paradoja se plantea para explicar cómo es que las diferentes realidades sociales y modos de vida conviven simultáneamente. Esta característica de nuestro tiempo dirige la atención del teórico Néstor García Canclini, quien ha dotado de un enfoque sociológico, al estudio de la circulación, producción y recepción de las prácticas artísticas, y la manera en que las estructuras de poder dominantes se ocultan o se desvelan.⁵⁸

Canclini menciona que el arte contemporáneo surge de las relaciones que se establecen entre artistas, instituciones y comunidades. Partiendo de la estética relacional de Bourriaud, Canclini agrega la necesidad de atender a las cualidades de las relaciones, saber cuáles son sus características, pues se ha visto que «en diferentes latitudes existe la preocupación por trabajar con la sensibilidad, pero no puede explicarse a partir de los conceptos de belleza de la estética eurocentrista.»⁵⁹

Es así que la preocupación por las prácticas artísticas en comunidad, gira en torno a saber cómo se da la convivencia y cómo influye en el intercambio y la producción del arte. Canclini, lo describe como un estado de inminencia, desde el que trabajan los artistas y en donde se «anuncia algo que puede suceder; promete el sentido o lo modifica con insinuaciones, pero no compromete con hechos duros, deja lo que dice en suspenso.»⁶⁰

Canclini, se interesa por prácticas artísticas, como las presentadas en la exhibición *Extranjerías*,⁶¹ las cuales manifiestan el intercambio entre ámbitos fronterizos, no necesariamente geográficos, pueden ser tecnológicos como la frontera entre lo digital y lo análogo, o políticos como lo legal y lo ilegal. En estos tránsitos, las diferencias, los límites, los estatutos se hacen evidentes tan sólo en su ambigüedad. La inminencia viene a ser la imposibilidad de poseer, abarcar o entender la totalidad de la experiencia humana; lo cual produce un arte fragmentado, incompleto, que sólo puede señalar. Esto exige que pongamos atención en el gesto, en la manera en que cada artista presenta la obra.

La propuesta de pensar el dibujo como un gesto, un acto, que transita múltiples ámbitos, es gracias a las reflexiones de Jean-Luc Nancy. Permite visualizar los vínculos que hay entre el dibujo como formación de pensamiento, el dibujo como idea, como imaginación, como razonamiento, como conciencia, como humanidad y como existencia, lo cual nos regresa a la pregunta inicial sobre el significado del ser en la actualidad, el ser con



Germán Venegas, *sin título*, exposición *My generation*, 2009.

⁵⁶ Smith, ¿Qué es el arte contemporáneo?, Op. cit., p.138

⁵⁷ *Ibid.*, p.21 (mis cursivas)

⁵⁸ Canclini, conferencia magistral, *Simposio Internacional de Estética y Emancipación*, MUAC, 2010.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Canclini, *La sociedad sin relato*, Op. cit., p.12

⁶¹ Exhibición llevada a cabo en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo, México, 2012.

otros, en comunidad y cómo es que el dibujo puede decirnos algo sobre esto.

En *La comunidad Inoperante* (1983), Nancy realiza una relectura del concepto del ser-ahí (*Dasein*) de Heidegger, y el descontrol de las pasiones en Bataille, para plantear que «el ser sufre la imposibilidad de su inmanencia»⁶² es decir, la imposibilidad de que su existencia se cierre en sí-mismo, por lo que presenta un *clínamen*,⁶³ «una declinación del individuo en la comunidad».⁶⁴ De la misma manera en que la comunidad no se construye, sino que es un acontecimiento, es la existencia misma, es el ser-con (*Mitsein*), la relación con otros, el compartir singularidades, nuestra condición finita como seres mortales. El arte que sale de esta «comunidad inoperante» será uno que busque compartir la clara conciencia de la imposibilidad de complitud y dé cuenta de nuestro carácter finito.⁶⁵

Pero ¿cómo es posible enfocar la cuestión de la comunidad de Nancy al campo del dibujo? Este es un movimiento, que el mismo Nancy realizó en su texto *Le Plaisir au dessin*.⁶⁶ Plantear este vínculo, implica un esfuerzo por considerar al dibujo como un acto, un acontecimiento, de la misma manera en que el hombre *es*, en la medida en que existe en comunidad.⁶⁷ En este sentido, la línea, como elemento que define al dibujo es ampliado a partir del término en francés *trait*, formulado por Jacques Derrida para hablar tanto de línea, trazo, huella y rasgo. Este término, entendido también como borde y límite, a través de Nancy, permite plantear una analogía con el límite del individuo, y el ser, existir, precisamente, como el salir del límite, compartir y transitar el borde.⁶⁸

La existencia no puede cerrarse en sí misma, en la individualidad, debido a que, como Nancy nos recuerda, tenemos ya el testimonio de la traición a la comunidad en nombre de la comunidad: el nazismo, o cualquier totalitarismo, que se establece como «la comunidad de seres que producen por esencia su propia esencia como su obra, y que además producen precisamente esta esencia *como comunidad*».⁶⁹ Esto es a lo que Nancy llama la inmanencia y su peligro es que encuentre en «ella misma la realización de la esencia del hombre.»⁷⁰

Nancy observa el problema del pensamiento sobre la comunidad en la actualidad, en la tarea ya no de construir comunidad, no figurarla ni modelarla, sino más bien pensarla, más allá de los modelos. Precisamente porque es el hombre quien da forma a todo, a la naturaleza, a la sociedad, a la humanidad y esta acción es una idea reguladora.⁷¹

Para Nancy, la forma (ya sea de pensamiento, política, arte, etc.) se debe mantener abierta al cambio, a la transformación, a la reconfiguración; ya que el cierre en si misma, sería el totalitarismo. Ya desde aquí, el acto

⁶² Jean-Luc Nancy, *La comunidad inoperante*, traducción de Juan Manuel Garrido Wainner, Santiago de Chile, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 2000. La cual no debe confundirse con la inminencia planteada por Canclini. Inmanencia: Que es interno a un ser o a un conjunto de seres, y no es el resultado de una acción exterior a ellos. Esencia, sustancia, permanencia.

⁶³ Palabra que Epicúreo utilizó para designar la desviación espontánea, pura indeterminación y que justifica el libre albedrío.

⁶⁴ Nancy, *La comunidad inoperante*, Op. cit., p.15

⁶⁵ Nancy, *La comunidad inoperante*, Op. cit., p. 26

⁶⁶ *Le plaisir au dessin* es el título de la exhibición curada por Jean-Luc Nancy, para el Museo de Bellas Artes de Lyon, Francia, en 2007.

⁶⁷ Nancy, *La comunidad Inoperante*, Op. cit., p. 5 "El ser se da entre nosotros como el evento de estar"

⁶⁸ *Ibid.*, p. 44

⁶⁹ *Ibid.*, p. 14

⁷⁰ *Ibid.*, p. 15

⁷¹ *Ibid.*, p. 15

de dibujar y la acción de pensar, guardan una relación, cuando plantea que «el dibujo es la apertura de la forma [...] la forma es la manifestación sensible de la idea.»⁷² La anterior puntualización se encuentra en *Le plaisir au dessin*, bajo el título *La Forma (La Forme)* y se puede entender en dos sentidos, el primero, en tanto que, principio, punto de partida, origen, impulso; el segundo, en tanto que disponibilidad.⁷³

Según la primera dirección, el dibujo evoca principalmente al gesto dibujante, y no la figura trazada; según la segunda dirección, el dibujo indica en esa figura trazada, una irrealización (*inachèvement*) esencial, una no-clausura o una no-totalización de la forma. De una u otra manera, la palabra «dibujo» tiene un valor dinámico, energético e incoactivo.⁷⁴

El dibujo es la evocación del acto de dibujar, no el objeto dibujado, es el sujeto de su propia *representación*; ya sea porque designa el comienzo de la acción o por que potencia la posibilidad de la forma. Nancy sitúa al dibujo en un régimen semántico en el cual están involucrados acto y potencia, donde el sentido del acto no puede ser separado del sentido del gesto, del movimiento, del devenir.⁷⁵

Es necesario apuntar que el interés de Nancy en el dibujo, viene de considerarlo como un espacio donde nace la forma. La filosofía, como él la describe, «estudia el nacimiento de las formas que no existían, por ejemplo la forma del Estado, de la política, o la forma lógica del pensamiento.»⁷⁶

Es así que el dibujo, permite a Nancy, estudiar la manera en que la forma se muestra, cómo es que aparece. Esto a partir de una lectura del concepto del «*eidos* (la palabra elegida por Platón para *designar* los modelos inteligibles de lo real), como la “forma visible de la Idea” el dibujo es el acto por el que la forma *se* forma.»⁷⁷

La comunidad y el dibujo, hay que entenderlos como apertura «un éxtasis, un salir de sí mismo»⁷⁸ que es necesario que suceda en el límite, en donde se da el (com)partir,⁷⁹ y que en el dibujo, se manifiesta en la línea, como borde que participa de un adentro y un afuera. La línea, como el elemento que marca el espacio que *comparten* las cosas, el espacio a partir del cual aparecen. Lo que se comparte en esta apertura, Nancy menciona, es aquello que nos excede: «la comunidad me revela, presentándose mi nacimiento y mi muerte, es mi existencia fuera de mí.»⁸⁰

La relación nacimiento-muerte está en el dibujo en la manera en que Nancy lo plantea a partir de la frase del pintor fauvista Henri Matisse: «Siempre hay que seguir el deseo de la línea, el punto donde ella quiere entrar o morir».⁸¹ En este estudio, Nancy conjuga los términos de dibujo-diseño (*dessin-dessein*) y deseo (*désir*) en francés; así como el Ser en alemán (*dasein*)⁸² para obtener la palabra, dess(e)in, la cual refiere al evento del dibujo, en donde sucede la existencia con la muerte, justamente a la expe-

⁷² Nancy, *Le plaisir au dessin*, Op. cit., pp. 13-14

⁷³ *Ibid.*, p.13

⁷⁴ *Ibid.*, p. 13

⁷⁵ *Ibid.*, p. 13 «(Dessin) participe d'un régime sémantique où l'acte et la puissance sont mêlés, où le sens de l'acte, de l'état ou de l'étant considéré ne peut être entièrement détaché du sens du geste, du mouvement, du devenir.»

⁷⁶ Reflexiones extraídas a partir de las declaraciones de Jean-Luc Nancy en el sitio Web de la exposición. Todas las traducciones son mías. http://www.mba-lyon.fr/mba/sections/fr/expositions-musee/plaisir-dessin4478/L_exposition (consultado en mayo de 2012)

⁷⁷ Reflexiones extraídas a partir de las declaraciones de Jean-Luc Nancy en el sitio Web de la exposición. Todas las traducciones son mías. http://www.mba-lyon.fr/mba/sections/fr/expositions-musee/plaisir-dessin4478/L_exposition (consultado en mayo de 2012)

⁷⁸ Nancy, *La comunidad inoperante*, Op. cit., pp. 16-17

⁷⁹ Para usar la manera en que la Dra. María Konta lo escribe, y quien indica que para Nancy compartir (*partager*) posee un doble sentido, tanto de unir como el de separar. en el Coloquio organizado por la Dra. Konta titulado *Orígenes (com)partidos*, realizado en el Centro Nacional de las Artes, México, marzo 2011

⁸⁰ Nancy, *La comunidad inoperante*, Op. cit., pp. 37-38

⁸¹ Henri Matisse citado por Jean-Luc Nancy *Le plaisir au dessin*, Op. cit. p.48, y por Petherbridge, Op. cit. p. 102. "Il faut toujours rechercher le désir de la ligne, le point où elle veut entrer ou mourir."

⁸² Puntualización de María Konta realizada en revisión de tesis.



José María Velasco, *Cabeza y manos*, ca. 1865.

riencia que posibilita el acto de dibujar como la búsqueda del deseo del gesto, su origen (en donde entra) y su retirada (muere).

En este sentido, dos ideas planteadas por Derrida en *De la gramatología* en relación con la escritura y el dibujo, son retomadas por Nancy: primero que la técnica marca el origen de la humanidad; segundo que el objeto técnico como tal, constituye un soporte para la memoria.⁸³ Estas reflexiones anticipan su pensamiento posterior sobre el gesto, planteado en *Memoirs of the Blind: the Self-Portrait and Other Ruins*, en donde Derrida aborda el dibujo a partir de la exploración del concepto de la ceguera, hace uso de este tema para enfatizar el aspecto del tacto y subordinar la vista en cualquier gesto de dibujo. «El tema en los dibujos sobre ciegos es antes que todo, la mano.»⁸⁴ En el dibujo, la relación entre mano, ojos y mente; ver, dibujar y pensar, gira hacia una fenomenología del tacto. Derrida se enfoca en el proceso del dibujo en que el acto de dibujar una línea, marca (*tracé*) un camino, deja una huella (*trait*) al retirarse (*re-trait*). Por esta razón, el dibujo como suceso nunca puede ser capturado en su totalidad en un dibujo final.⁸⁵

Nancy continua el énfasis de Derrida en el acto que comienza con la mano, cuando describe el nacimiento del grafismo como «el acontecimiento que se manifiesta en la punta del pedernal o el carbón del pintor en la gruta.»⁸⁶ Caracteriza al dibujo como el gesto de marcar una diferencia, como un espaciamento.

Estas palabras tienen más sentido si las articulamos con aquella historia del origen del dibujo narrada por Plinio el Viejo, la historia de la joven enamorada que dibuja a su amado que está por partir y ella permanecerá en la espera de que regrese a su lado.

Plinio el Viejo (siglo I d. de C.) en su *Historia Natural*, narra el origen de las artes, en la acción de trazar el contorno de una persona, a partir de su sombra proyectada. Si me remito a un texto de aquella época, es con la intención de que a partir de tomar de una manera figurada las palabras de aquél hombre, que desde entonces, encontraba dificultad en definir al dibujo, y que prefirió lanzarnos una alegoría sobre el acto de dibujar, sea posible comprender las implicaciones del término “*trait*”:

La cuestión sobre los orígenes de la pintura no está clara [...] Los egipcios afirman que son ellos los que la inventaron seis mil años antes de pasar a Grecia [...]. De los griegos, por otra parte, unos dicen que se descubrió en Sicilia, en Corinto, pero todos reconocen que consistía en circunscribir con líneas el contorno de la sombra de un hombre. [...]. La primera obra de este tipo la hizo en arcilla el alfarero Butades de Sicilia, en Corinto, sobre una idea

⁸³ Jacques Derrida, *De la gramatología*, traducción Oscar del Barco y Conrado Ceretti, 4ta ed., siglo XXI, México, 1986.

⁸⁴ Derrida, *Memoirs of the Blind: the Self-Portrait and Other Ruins*, traducción, Michael Naas, University Chicago Press, 1993, p. 4. “The theme of the drawings of the blind is, before all else, the hand.”

⁸⁵ Derrida, *Memoirs of the Blind*, Op. cit., p. 45

⁸⁶ Jean-Luc Nancy, “La pintura en la gruta”, Op. cit., p. 108

de su hija; enamorada de un joven que iba a dejar la ciudad: la mujer fijó con líneas los contornos del perfil de su amante, sobre la pared a la luz de una vela. Su padre aplicó después arcilla sobre el dibujo al que dotó de relieve, e hizo endurecer al fuego esta arcilla con otras piezas de alfarería [...]⁸⁷

A partir de ésta alegoría, describe por un lado, el acto de delinear, lo cual genera una sensación de continuidad, que también es señalada, cuando se refiere a que el contorno del joven será empleado por el padre para realizar una escultura, hace referencia a la potencia del dibujo de generar algo más, de ser reutilizado, de transformarse en otra cosa, de permanecer abierto a ser moldeado, manipulado. Finalmente, no es casualidad atribuir al amor, el primer dibujo, pues éste se alimenta por la pasión y el deseo hacia el hombre que se retira y de quien sólo queda su silueta dibujada en la pared como memoria.

La lectura que hace Derrida del *Ensayo sobre el origen de las lenguas* de Rousseau, describe el movimiento de la vara con que esta joven traza, como una declaración de amor sin palabras. Derrida remite a la interpretación que hace Rousseau del mito de Plinio, para referirse a un «mutismo cargado de discursos» al origen del lenguaje como una articulación entre el deseo y la necesidad de comunicar. Plantea el origen del dibujo como un acto amoroso, y el *gesto* del amante al trazar la silueta de ser amado como el signo mudo que “no dice sino que muestra”, el gesto es intraducible a palabras.

[...] Se dice que el amor fue el que inventó el dibujo. [...] Aquella que trazó con tanto placer la sombra de su amante ¡le dijo tantas cosas! ¿Qué sonidos tendría que haber empleado para traducir ese movimiento del cálamo?» [...] El movimiento del cálamo se enriquece con todos los discursos posibles pero ningún discurso puede reproducirlo sin empobrecerlo y deformarlo. El signo escrito está ausente en el cuerpo pero esta ausencia ya se ha anunciado dentro del elemento invisible y etéreo del habla, impotente para imitar el contacto y el movimiento de los cuerpos. [...] El movimiento del cálamo suple todos los discursos que, a una mayor distancia, lo sustituirán.⁸⁸

La imposibilidad de traducir el movimiento a palabras, es la imposibilidad de traducir el gesto del dibujo, sólo queda la huella de la acción, del amor, del deseo de una ausencia, de la misma manera en que Diego Rivera despidió a Frida Kahlo, la mujer que amó y que la crítica de arte Raquel Tibol, supo interpretar cuando cuenta el gesto que Rivera tuvo hacia Kahlo:

“Cuando la compuerta se abrió y la plancha con el esqueleto



Joseph Benoit Suvée, *Invention of the Art of Drawing*, 1791.

⁸⁷ Plinio el Viejo, *Historia Natural*, Libro, XXXV, párrafo 151.

⁸⁸ Derrida comentando a Rousseau en *De la Gramatología*, Op. cit., pp. 295-296

ardiente de Frida comenzó a deslizarse hacia el exterior, Rivera sacó de su bolsa la infaltable libreta y retuvo con trazos rápidos, suaves como murmullos, la última imagen física de su bienamada. La acción de dibujar adquirió entonces el significado de *un supremo, definitivo e irrepetible acto de amor*.⁸⁹

Es así, que el dibujo manifiesta la distancia de una ausencia, algo que Derrida introduce como un juego entre presencia y ausencia, análogo al juego entre luz y sombra, entre el adentro y el afuera del contorno. En este sentido, la escritura puede darse con dibujos o con letras, pues ninguna de las dos significa precisamente la imagen o la letra. Derrida iguala la escritura y el dibujo por su carácter alegórico, es decir, por significar algo más que el significado directo.⁹⁰ En este sentido, podemos interpretar las palabras de Nancy, cuando describe que el gesto del dibujo, «procede del deseo de mostrar esta forma, y del trazo con el fin de mostrar».⁹¹ Es por esto que el gesto comparte los dos sentidos diseño-dibujo, (*dessein-dessin*) entre lo que fue, es y será, «sin establecerlo en una forma petrificada.»⁹²

Nancy sostiene que en el dibujo, «la finitud se presenta, y por lo tanto siempre se sucede a sí misma al mismo tiempo. Precede y sucede como el contorno de un dibujo, que se anticipa y se prolonga con la mano que sostiene el lápiz y que se mueve hacia el pedazo de papel y luego se aleja de él.»⁹³ Pero hay una relación entretejida de los tres momentos (pasado, presente y futuro). La puesta en evidencia es la de la existencia, *el trazado, la línea*, como el comienzo del dibujo, como la huella del movimiento que hace una incisión en la superficie.⁹⁴ En este sentido, el dibujo, es el indicio del cuerpo, pero de un cuerpo en metamorfosis, debido a que éste «podría no ser más que parte de otro cuerpo más grande»⁹⁵ de la misma manera que sólo se existe *en* comunidad. La separación entre cuerpos es sólo, el borde que se comparte, y en esta espacialidad, es que se manifiesta el cuerpo del cual «disponemos solamente de indicaciones, de huellas, de improntas, de vestigios.»⁹⁶

El pensamiento de Nancy, requiere más del espacio aquí destinado. Por el momento, he tratado de presentar algunas de las ideas que recorren al dibujo experimentado como pensamiento y gesto. Las ideas de la línea como una huella, el contorno que comparte un adentro y un afuera, el gesto que encarna el cuerpo y la simultaneidad experimentada en el dibujo-diseño del pasado, presente y futuro, se tornan apetitosas para describir aquellas formas que han encantado nuestro intelecto. Sin embargo, por tentador que sea el aplicar estos conceptos a las imágenes elegidas, intentaré, atender a comunicar su experiencia.

⁸⁹ Raquel Tibol, *Diego Rivera gran ilustrador*, MUNAL, México, 2007, p. 2, mis cursivas.

⁹⁰ Derrida, *De la Gramatología*, Op. cit., p. 299. Cuando Derrida quiere hablar al mismo tiempo tanto de dibujo como de escritura, utiliza el término *Graphéin*, que en su origen griego, refiere al acto tanto de escribir como de marcar o pintar.

⁹¹ Nancy, *Le plaisir au dessin*, Op. cit., p. 15 "procède du désir de montrer cette forme, et de la tracer afin de la montrer."

⁹² Jean-Luc Nancy, *The Ground of The Image*, traducción, Jeff Fort, Fordham University Press, New York, 2005, pp. 88-89 "what is at stake is a kind of design or drawing, a tracing, a sketch delineating this flux, enabling it to present itself without, for all that, setting it down in a petrified form, in the sole mode of the geometrical object that the Kantian schema most readily evokes."

⁹³ Nancy, *The Ground of The Image*, Op. cit., p.89 "Finitude means that the look, unlike an intuitus originarius, does not arise from nothingness and does not give itself to itself in totality as an intuitus intellectualis, rather, it precedes itself and therefore always succeeds itself. It precedes itself and succeeds itself just as the contour of a drawing anticipates itself and prolongs itself in the hand holding a pencil and moving toward the piece of paper then back away from it."

⁹⁴ Jean-Luc Nancy, "Le tracé, la ligne" en *Le plaisir au dessin*, Op. cit., p.48

⁹⁵ Jean-Luc Nancy, "58 Indicios sobre el cuerpo", en *Corpus*, traducción Richard A. Rand, Fordham University Press, New York, 2008, p.27

⁹⁶ *Ibid.*, p.27

Emilio Valdés
METAMORFOSIS Y CORPOREIDAD

*"El hombre comenzó por la extrañeza de su propia humanidad.
O por la humanidad de su propia extrañeza."
Jean-Luc Nancy, La pintura en la gruta.*

Es difícil iniciar una discusión sobre el dibujo, con una obra en la que el dibujo aparece y desaparece por momentos, me refiero a la video instalación de Emilio Valdés titulada *Todos adentro de alguien* (2010),⁹⁷ esta pieza se presentó en el sótano de la galería Luis Adelantado en la Ciudad de México. La instalación se construye a partir de 6 proyecciones sobre el muro, dentro de un área enrejada, en la que el artista colocó pasto natural. Por debajo de la escalera que conduce al sótano, se encuentra un monitor en donde se reproducen dibujos animados sobre la metamorfosis de un perro raza Husky Siberiano, hasta convertirse en un hombre desnudo, apoyado en sus cuatro extremidades.

Sobre el pasto, están colocados seis cañones de luz que proyectan cíclicamente, tres episodios de un mismo video. Simultáneamente se visualiza: la imagen de un perro encadenado al suelo, alborotado, ladrando y saltando; el rostro del artista enmascarado con un cráneo de carnero; la imagen anterior del perro en transparencia con la imagen del cuerpo desnudo del artista, situado en el piso apoyado en cuatro puntos; y la imagen digital reproducida en vectores de la silueta del perro, la cual empieza con la ausencia de elementos hasta la saturación, evocando una jauría.

El artista señala el deseo de regresar a un estado "natural",⁹⁸ a través de recursos tecnológicos y de la manipulación de elementos naturales. Esta pieza presenta una atmósfera subordinada, en primer lugar al encierro, pues al estar ubicada en un sótano, éste carece de luz solar, o precisamente por estar en un sótano, éste funciona como caverna o una cámara oscura. Entonces, los proyectores, emiten la luz necesaria para que en el fondo, a partir de juegos de siluetas y sombras, suceda la imagen.

Así mismo podría considerarse la elección de la raza del canino como una alusión, por un lado, a un pasado primitivo, pues ésta se encuentra entre las razas más antiguas, cuyo ADN aún conserva los rasgos primitivos de los primeros caninos; por otro lado, hace referencia a la diversidad contenida en una misma especie, pues ésta raza dista de ser pura, debido a que estos caninos han sido empleados por los esquimales como animal de arrastre, y han sido constantemente cruzados. Esta es la razón de su variedad en tonalidades de pelaje y su tendencia a la heterocromía. Lo anterior ofrece una lectura alegórica al dibujo de este animal como una forma cuya esencia se manifiesta en el cambio permanente, en la metamorfosis.⁹⁹

⁹⁷ Documentación, instalación en la galería Luis Adelantado México en: <http://vimeo.com/23295796> y en <http://www.akaso.com.mx/cineasta/59/Emilio-Valds> Nota de prensa: <http://es.paperblog.com/mx/galeria-luis-adelantado-mexico-presenta-su-nuevo-programa-de-exposiciones-65625/>
⁹⁸ Emilio Valdés en entrevista, señala "vivimos en un ambiente hostil, es curioso que siendo ciudadanos buscamos estas mitologías personales que nacen de la necesidad de convivir con la naturaleza. Es una añoranza de atmósferas silvestres con las cuales no convivimos en lo cotidiano; por otro lado es como un estudio informal de la transformación de los cuerpos. Esta metamorfosis plantea un estado, una especie de crisis". Publicado en *El Universal*, martes 6 de abril, 2010, sección cultura. Versión de la nota en digital: <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/62726.html>

⁹⁹ Probablemente este término provenga del proto-indoeuropeo *merph-* una raíz del griego para indicar 'figura', 'forma'. Metamorfosis indica 'una transformación' de *metamorphoun* "transformar, ser transfigurado" de *meta-* "cambio" + *morphe* "form". *Metamorphoseos* es el título de la obra de Ovidio, hace referencia, al dios *Morpheus*, como 'el dios de los sueños', 'el que hace formas'.

Cada uno de los 600 dibujos que animan a *Todos adentro de alguien* (2010), son la evidencia, del tiempo y espacio, de la producción de esta pieza. Este tiempo está vinculado con el haber realizado a mano, 24 cuadros por segundo, cuando la animación podría funcionar a 12. Las transformaciones del dibujo que en cada segundo suceden, permanecen casi imperceptibles al ojo, en los 49 segundos totales. Por lo que es necesario observar en avance lento para percatarse de los detalles, que comprenden la animación. Al acceder a los 600 dibujos que la integran y revisar cada cuadro, generó más una sensación que una certeza de lo observado, y sólo encontró sentido de la manera en que articulo las siguientes palabras:



Emilio Valdés, *Todos adentro de alguien*, 2010.

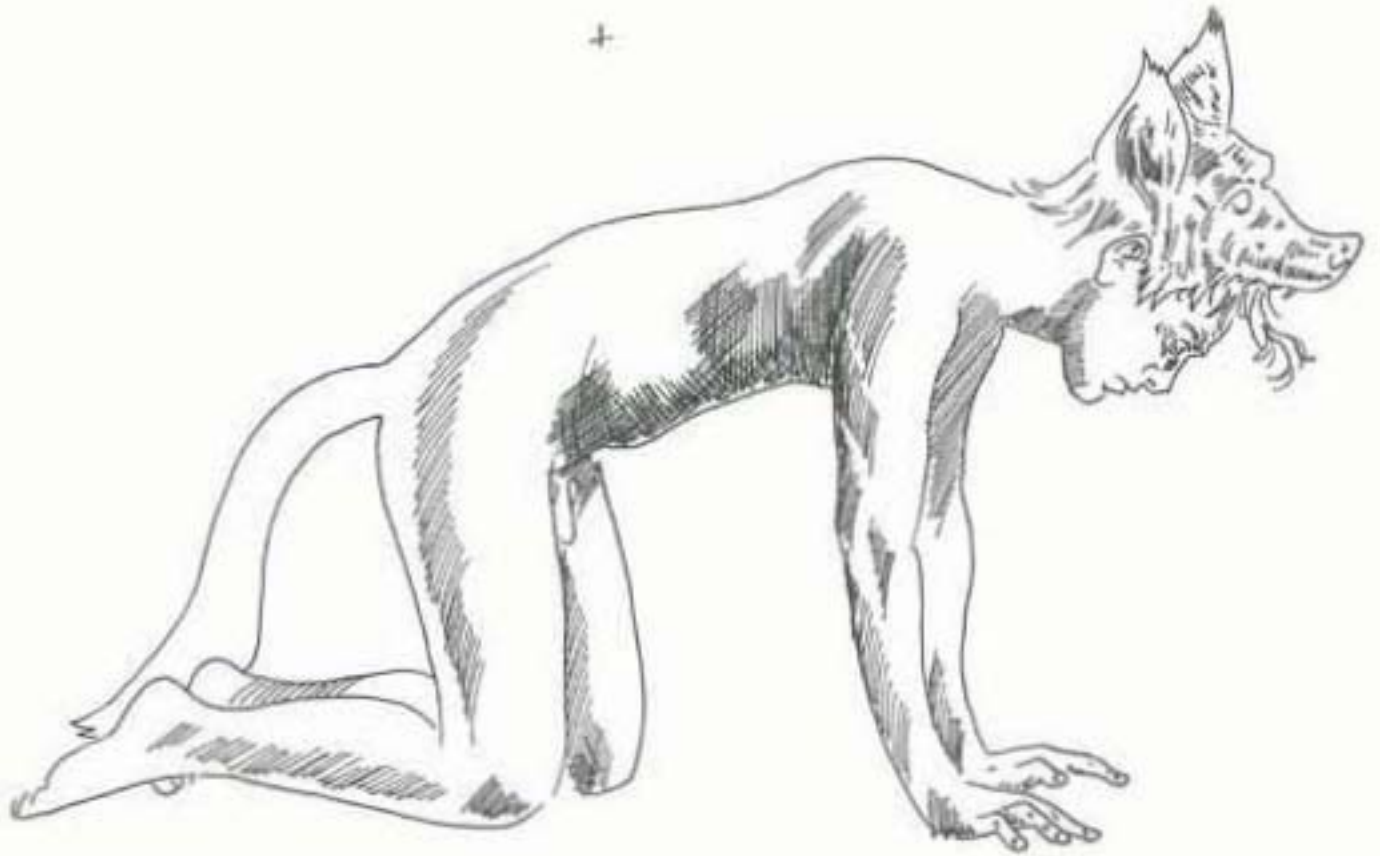
Él, bajo la forma de un canino, sentado frente a nosotros, con los ojos y el hocico abiertos, cual bestia que es, a la primera amenaza, se alebresta, camina hacia el frente, hacia un lado, hacia el otro, emite los sonidos que puede en tono de advertencia. Será que no fue suficiente, será que necesita ir más allá, será que libera un deseo reprimido, el caso es que, abre una dimensión que ya no puede cerrar. Ahora, lo vemos de perfil, convulsionando, alterado y enfurecido, su pelaje se encrespa, por su consciencia de desconocer lo que le sucede. Su primer accidente es visible en sus extremidades, se despoja del pelaje de sus piernas, y cual si fuera un disfraz, una mano derecha, sale de entre la piel y con sus cinco dedos, se extiende hasta alcanzar un punto de apoyo; la mano izquierda, más radical y controvertida, emerge de sus fauces, alterando su cabeza, un cráneo distorsionado. Inhala y exhala, al tiempo que encorva su espalda aún poblada del pelaje animal. Sus miembros sexuales se visualizan, o más bien, él los ve, así como gira su cabeza hacia nosotros, hacia el frente, hacia el suelo y luego voltea a ver su mano derecha, y después la izquierda. Expulsa espuma, su cuerpo segrega fluidos. En su última torsión, el hocico, se vuelve boca, un rostro humano emerge, angustiado y desconcertado. El humano en él, consciente de su proveniencia, se contorsiona y desea despojarse de su animalidad, sin poder lograrlo, desgarrar su cuerpo. Apoyado ahora en dos piernas y en dos manos, el animal en él, permanecerá como una máscara que conservará en su parte posterior, al igual que el rabo que nunca perdió.







10



Estos dibujos en movimiento, mostrados en el sótano de la galería, en completa oscuridad, en un monitor de luz, podrían evocar el gesto inaugural, la acción del hombre que en su deseo por mostrarse, traza, su diferencia, de entre los demás seres. Sucede que la metamorfosis de un animal a un humano extrañado por su humanidad, es el acontecimiento presente en la articulación de estas líneas, en su alusión al movimiento,¹⁰⁰ en su síntesis de la forma, y en su gesto.

La apertura de la forma atravesada por la metamorfosis refiere a un flujo constante de ésta pues «todo fluctúa porque toda imagen que se forma es cambiante».¹⁰¹ Divisamos las diferencias, las transformaciones ocurridas, por la memoria, por la huella que permanece de la forma anterior. La metamorfosis, como la memoria de la transformación, es la apertura infinita al cambio, no sabemos si el estado actual es sólo un fragmento de un proceso más complejo. Es así que el deseo que impulsa la línea de estos dibujos, puede ser entendido como una alegoría de la inestabilidad del origen, pues éste constantemente se desplaza, y su búsqueda se vuelve un atravesar de capas al infinito.

Esta pieza, al igual que las desarrolla por el artista, sobre todo en cine y fotografía, requiere de un equipo de trabajo, varias personas intervinieron en su realización. El artista señala la relación entre la tecnología y el gesto de las líneas. La animación comprime el tiempo, su recuerdo, implica un desdoblamiento del espacio, es la memoria de lo sucedido.

La segunda parte, de esta pieza: una jauría de siluetas digitales, construida a partir de repetir la misma imagen, enfatiza las transformaciones de la forma original. A través del dibujo digital asistido por computadora, el artista tiene la posibilidad de manipular la imagen. En este caso, la misma silueta la utiliza en negro con fondo blanco o viceversa, puede multiplicarla, cambiar su tamaño, su velocidad, lo que nos lleva a preguntarnos, si a partir de todas las transformaciones que sufrió es o no es la misma silueta.

El dibujo trazado con líneas vectoriales, en este caso, es el resultado de seguir el contorno de la imagen obtenida del video, que al estar en un soporte traslúcido, se obtiene su silueta. En los momentos en que los perros se entre cruzan, es posible visualizar el contorno que los separa, pero a la vez une, aquí está presente el juego del contorno que comparte un adentro y un afuera.

Pensar en la apertura de la forma, es pensar en sus posibilidades de cambio, enfatizada, por la tecnología, su rapidez y su capacidad de reutilización. Esta es una reflexión de la que partió el artista Carlos Amoraes, para construir la pieza *Archivo Líquido*, que desde 1999 ha catalogado y almacenado todo tipo de figuras vectoriales, que posteriormente utilizará en animaciones, instalaciones, dibujos, serigrafías, pinturas, etc. Estas dos animaciones están ligadas al recurrir al trazo vectorial.

¹⁰⁰ Petherbridge, Op. cit., p.90

¹⁰¹ Ovidio citado por Georges Didi-Huberman, en "Dessin, désir, métamorphose" en *Le plaisir au dessin*, Op. cit., p.215 "tout fluctue parce que toute image qui se forme est changeante".

La animación de Amoraes, sitúa en un primer plano siluetas de lobos al acecho, en el fondo se encuentra una malla ciclónica, que se interpone entre los animales y la urbe. Por lo que sitúa al espectador en el exterior y su mirada es desde un interior hipotético. Mientras que la instalación de Valdés, por el *contrario*, sitúa al espectador en un interior, atrás de una reja, desde donde observa las siluetas de los animales que se encuentran en un exterior simulado.

Ambas animaciones están en un diálogo, frente a frente, se complementan al hacer referencia a su opuesto. El elemento que hace evidente lo exterior e interior, es el dibujo de la reja presente en ambas animaciones, que obligan al espectador a tomar una posición, en este caso ubicarse en el espacio, ésta a su vez, une y separa a la vez, de la misma manera que la línea traza una figura sobre un fondo, que separa y forma.

Una luz que proyecta una sombra, una imagen sobre el muro, en el interior de la galería, una mano que traza un contorno, que sigue la silueta, son los mismos elementos que desde que el hombre trazó por primera vez en el interior de una gruta, hasta ahora que lo hacemos en un monitor de computadora, componen el gesto del acto de dibujar.

El dibujo en la caverna es una de las referencias para el trabajo de Emilio Valdés, especialmente, la película dirigida por Werner Herzog titulada *The Cave of Forgotten Dreams*, 2010.¹⁰² En este documental, se desarrolla la idea de que la caverna representa el vestigio más antiguo de un ser volviéndose humano, al momento en que necesita y desea dejar su huella para alguien más. El director comenta: «La cueva es como la carne congelada de un momento en el tiempo»¹⁰³ porque no se puede saber cuánto tiempo separa las huellas encontradas, los trazos, las pisadas, las marcas, o si fueron realizadas en el mismo tiempo, como las pisadas de un infante que caminan al lado de las de un lobo, no se sabe si caminaron juntos o miles de años separados, ahí nosotros vemos el vestigio.

¹⁰² En noviembre de 2011, se llevó a cabo la primera Jornada Académica dedicada al Dibujo en la Escuela Nacional de Pintura Grabado y Estampa "La Esmeralda", en donde Emilio Valdés, presentó extractos de la película *The Cave of Forgotten Dreams*, durante su ponencia, sobre la relación del dibujo contemporáneo y los dibujos de las cavernas.

¹⁰³ Werner Herzog, *The Cave of Forgotten Dreams*, Francia-EE.UU.-Canadá, 2010, min. 25-26 "The cave is like the frozen flesh of a moment in time." La cual documenta los dibujos encontrados en 1994 en la Cueva Chauvet, en el Sur de Francia, la cual permaneció sellada por más de 20 mil años, y los vestigios en su interior datan de hace 32 mil años.

Al año siguiente de la realización de *Todos adentro de alguien* (2010), Valdés regresa al dibujo a tinta con *Is this trip really necessary?* (2012) un dibujo en gran formato, de 2.5m de alto y 26 m de longitud, que ante la inexistencia de un soporte en papel con estas dimensiones, su ejecución tuvo que planearse en fragmentos. El cambio de la temática animal-hombre a el de hombre-máquina, continúa explorando las cualidades del dibujo a través de la metamorfosis del trazo. El desdoblamiento espacio-tiempo planteado a través de la animación, en esta ocasión, sucede a en la acción del espectador de recorrer el dibujo, siguiendo las direcciones y accidentes de la línea.

Este dibujo hace referencia a la Segunda Guerra Mundial, lo cual es posible saberlo a partir del título, el cual fue un slogan gubernamental

durante la guerra, para invitar a la población civil a permanecer en sus casas y no saturar los medios de transporte, principalmente, los ferrocarriles, que se utilizaban para el traslado de tropas militares. Las imágenes de dos carteles de la época ilustran el uso de esta frase. Posteriormente, este eslogan fue apropiado por los soldados, principalmente, por los pilotos aviadores, y modificado el sentido que el gobierno daba al viaje de los ciudadanos, para enfatizar ahora, el combate como un viaje, la imagen muestra la intervención de un fuselaje con esta frase.

Este enunciado enfatiza la pregunta de por qué el ser humano necesita trasladarse. Por un lado, el gobierno se pregunta por qué la población no puede permanecer en sus casas, para no entorpecer los esfuerzos de la guerra, por qué tiene que participar en ese momento crítico, por qué no permanecen al margen. Por otro lado, los pilotos aviadores enrolados en el ejército, se preguntan si ese viaje que emprenden, en cada despegue, en cada misión, es necesario, ¿era necesario el sacrificio de haber dejado sus familias, para arriesgar sus vidas?

Interpretando este dibujo como un recorrido, un vaivén del movimiento de la línea sobre la superficie, en el sentido de Paul Klee en el que una línea son dos puntos dando un paseo, es posible preguntar sobre qué tipo de paseo, de recorrido, plantea Valdés en estos dibujos. Qué transformación podríamos identificar en esta línea que inaugura, abre, recorre y traza el espacio. Es la transformación observable en la huella que se ha dejado en el andar, de la misma manera que durante la guerra, se producen migraciones y esto genera cambios culturales y modifica el lugar tanto del que se retiran, como al que llegan. Aquí se trata de la transformación del cuerpo y del espacio a partir del movimiento del trazo.



"Is Your Trip Necessary? Needless Travel Interferes With the War Effort" (1941-1945)

Millions of troops are on the move—: is your trip necessary?, 1943, United States. Office of Defense

Maintenance men of the 72nd Fighter Squadron, 21st Group, load auxiliary fuel tanks for a Mustang "Is This Trip Necessary" on Iwo Jima 11 April 1945.

Marcos Castro

FUERZA FORMADORA

«El "arte" es el comienzo mismo, y atraviesa, como un único gesto inmóvil, los veinticinco mil años del animal monstrans, del animal monstrum.»
Jean-Luc Nancy, La pintura en la gruta.

Marcos Castro es un artista mexicano, quien desde muy temprana su carrera, siendo estudiante aún, exhibió su obra en el circuito de arte de la Ciudad de México, en galerías como La Refaccionaria, Garage y Proyectos Monclova. Sus dibujos de animales salvajes como venados, osos y lobos, escenificados en desiertos, bosques y océanos, caracterizan su trazo, que tiende a construir paisajes místicos, como un escape hacia la fantasía, en donde generalmente, la escala es distorsionada, para enfatizar la inmensidad natural en contraposición con lo minúsculo de lo humano. La mayoría, realizados sobre papel a base de tinta china y aguadas, encarnan contradictoriamente líneas delicadamente trazadas que dan forma a los encharcamientos producidos por el accidente de la mancha.

A pesar de ser bien recibida la obra sobre papel de Castro, por la crítica y los coleccionistas, permanecen aún, sin un estudio riguroso que los sitúe en la historia del arte. Más aún, su obra perecedera, como intervenciones en espacios públicos y murales efímeros, se encuentra en riesgo de pasar sin ser analizada, pese a su capacidad de traer al debate las prácticas que encara el dibujo contemporáneo, como lo mostró su participación en el proyecto colectivo *Balastras*, (2005) que consistió en la intervención, por parte de 23 artistas, a un edificio ubicado en la zona centro de la Ciudad de México. Para el cual, Castro dibujó sobre las paredes del inmueble escenas de animales salvajes, en actividad de caza y procreación. Es necesario señalar que, para evitar la pérdida de dicho mural, se extrajeron las paredes y la vidriera que conformaban el dibujo, el cual aún existe en trozos e incompleto, y aguarda una revisión. Este es un antecedente a la intervención *Negras tormentas*, (2012) que también lidia con la tensión entre construcción y pérdida, como una fuerza formadora a la vez destructiva.

Es así que esta investigación emprende una revisión, a *Negras tormentas* (2012) en su calidad de intervención de carácter temporal, que toma en cuenta las características de sitio donde se realiza, además de poner en

evidencia el trazo como manipulación del material, es decir, interpretar el dibujo, a partir de las acciones que el artista realiza con sus manos y de la fuerza que aplica en cada movimiento para dar forma. Lo anterior, acerca al dibujo a la escultura, pues como se verá más adelante, el trazo de esta pieza surge a partir de quitar material, justamente como sucede en un relieve o al esculpir en piedra, en donde las sombras de las salientes y entrantes proyectadas en la superficie, son partícipes de la forma.

En el registro fotográfico que acompañan esta investigación, podemos observar las huellas de las diferentes acciones que ejemplifican el modo en que Castro manipuló los distintos estratos, ya que las texturas visuales y táctiles, son el resultado de cortar, raspar, escarbar y tirar en diferentes modos, las capas de pintura vinílica, grafito, cemento y piedra, que integran la superficie.

Esta pieza de carácter efímero, fue una intervención en el Museo de la Ciudad de México, un edificio construido en la época de la colonia, en cuya sala denominada *El Clauselito* tuvo lugar la intervención. Pero ¿cuál es la historia del recinto, y porqué resulta relevante en la operatividad de la obra de Castro?

Esta sala deviene su nombre por estar a un lado del estudio del pintor Joaquín Clausell (1866-1935), el cual cuenta con murales al óleo de este artista, y como define el curador del proyecto, Mauricio Marcín «su ubicación define su espíritu»¹⁰⁴ debido a que el estudio de Clausell, funciona de antecámara para acceder a la sala donde se realizan las intervenciones, que desde 2007, indagan en las problemáticas del dibujo, la pintura y la gráfica contemporáneas.

A primera vista, podemos observar que el dibujo de Castro presenta la imagen del de un águila-serpiente realizado con cortes de los diversos fondos del muro, entre los que emerge la forma. Esta imagen hace referencia a las capas más antiguas de este inmueble, pues alberga la piedra fundadora de la Colonia española, erigida sobre las ruinas de las edificaciones de la gran Tenochtitlan.

La simbología empleada, también podría considerarse como una referencia al escudo nacional de México, por tratarse de un águila parada sobre un nopal, que emerge de una piedra en medio del agua, mientras que en las garras del ave sostienen a una serpiente que a su vez atraviesa al águila, para colocarse en su lado izquierdo.

Una referencia más a la simbología nacional, consiste en el gorro frigio, que corona a ambos animales, el cual es recurrente encontrarlo en el muralismo mexicano, como es el caso de *La nueva democracia* de David Alfaro Siqueiros y en *La trinidad revolucionaria* (1923-1926) de José Clemente Orozco. El gorro frigio es un símbolo de la libertad, la democracia y la

¹⁰⁴ «El Clauselito es un cuarto de proyectos que averigua la pintura y el dibujo contemporáneos. El estudio de Clausell conserva el carácter de museo de sitio. El Clauselito, cada dos meses, es intervenido por un artista que genera un diálogo con los muros inmóviles del estudio. Las exposiciones presentadas son concebidas desde el medio pictórico y sus derivaciones esquivas. En ciertos casos se definen por ser efímeras: un libro que se consume. A cada exposición sobrevive un cuadernillo que la documenta: un espejo de reflejo oblicuo.» El Clauselito abrió sus puertas en 2007.» Fuente: <http://elclauselito.com/historia.php>

república, cuyo uso es posible observar, en los billetes y monedas que circularon en el siglo XIX y principios del XX, en estas representaciones es acompañado de la leyenda «libertad», que en el caso de *Negras Tormentas*, Castro lo sustituye por una letra «A» mayúscula, que remite al símbolo de la ideología anarquista.

El elemento que se encuentra al centro, del cual emergen rayos resplandecientes que se proyectan desde un punto de fuga a la altura del pecho del águila, remite al símbolo destinado al corazón sacrificial de las representaciones en los códices prehispánicos. Este símbolo, presente en el escudo nacional mexicano actual, hace referencia a la leyenda de la batalla entre Huitzilopochtli y Copil, que anuncia la fundación de Tenochtitlan, al ser derrotado este último y su corazón arrojado al agua, del cual nace un nopal.¹⁰⁵

Por otro lado, Castro retoma el significado simbólico de los animales que dibuja, de mitologías de las culturas prehispánicas, tan sólo como una fuente para construir sus propios mitos, en donde no necesariamente, guardan el significado original. Es así que para Castro la relación que guarda la serpiente con el águila es de tipo de complementarios, el águila como símbolo del aire, y la serpiente como referencia a la tierra, pero lejos de representarlos como entidades separadas, en *Negras Tormentas*, están unidas. Castro busca su conjunción, de la misma forma que la tierra y el cielo se unen a la distancia, en la línea de horizonte, una división que nunca podemos distinguir claramente, pues no existe en la naturaleza. Esta línea consiste en un límite que une y separa al mismo tiempo, y nos recuerda que nuestro cuerpo erguido funciona como el vínculo entre la tierra y el aire.

Esta intervención de carácter efímero, como todas las realizadas en el Clauselito, estuvo acompañada de un texto que refiere de manera indirecta a la obra de Castro. Lo anterior, en el sentido de que se trata de la narración ficticia de un hallazgo prehispánico, por un arqueólogo que no existió, que hace alusión al dibujo de Castro, por lo que se plantea como una paradoja sobre qué fue primero, el relato o la imagen. El siguiente fragmento da cuenta del hallazgo, el cual funciona para abordar el dibujo como una búsqueda inalcanzable de un origen:

El monolito es rectangular y mide 98 centímetros de ancho, 111 centímetros de largo y 17 centímetros de espesor. Tiene una inscripción en la cual se observa un águila (solo parcialmente, media ala y una garra) atravesada en el pecho por una serpiente. El águila sostiene con la garra una tuna [...] una ligera variación

¹⁰⁵ «Cuenta el mito que la hermana del dios Huitzilopochtli, la diosa Malinalxochitl, fue abandonada por los aztecas durante su peregrinación mientras dormía. Las razones varían de versión en versión, pero coinciden en que al despertar y verse abandonada, estaba furiosa y con deseos de venganza. Tomó a su gente y se estableció con ellos en lo que hoy es Malinalco, Edo. Mex. Ahí procreó a su hijo Copil, a quien le inculcó su odio hacia Huitzilopochtli. Cuando Copil creció y fue en busca del dios, éste se enteró de ello y mandó matarlo primero. En unas versiones, es el propio Huitzilopochtli quien mata a Copil y le saca el corazón; mientras que en otras versiones, envía a sus sacerdotes a sacarle el corazón y traérselo como ofrenda. El corazón de Copil fue extirpado y arrojado al centro del lago de Texcoco del que brotó la planta del nopal. La fruta del nopal es la tuna, muy importante en la iconografía sacrificial y en la mentalidad guerrera de los mexicas, porque representa el corazón humano y, más precisamente el corazón de los sacrificados.» Antonio Caso citado por Enrique Florescano, *Memoria Mexicana*, FCE, 3ª. ed., México, 2002, p. 224

de Tenochtitlan, descrito por el arqueólogo Jean Paul Be-tancourt en *El espejo de Tenochtitlan. La diáspora mexicana-huasteca*, 1945).¹⁰⁶

Es necesario, percatarnos del gesto del artista, al decidir emplear el texto de sala, no como un documento explicativo ni como un testimonio verídico de una intervención de la que ahora sólo existe en recuerdos, testimonios de los espectadores y en el registro fotográfico que alberga el museo en su archivo de exposiciones. Este texto, es parte de la obra, pues proyecta o dibuja un universo en el que paradójicamente no sabemos si el gesto de Castro, consistió en inventar un relato, o más bien en descubrirlo, donde el dibujar se vuelve una labor arqueológica.¹⁰⁷ No obstante, estamos frente a un acto creativo, que involucra el establecer conexiones, que antes no existían, entre las características del inmueble y las elucubraciones de este artista.

A pesar de no tratarse de un monolito, de no ser una ligera variante de la fundación de Tenochtitlan, la creación de este artificio, es una intervención que parte de la apropiación de referencias históricas. El dibujo se presenta como las huellas del escribir este relato, como las cicatrices de las operaciones mentales, expuestas a través de la fuerza aplicada sobre la superficie del muro, son rompimientos que buscan formar relatos, no necesariamente verídicos.

La participación de Castro en el Clauselito, consistió en decidir no añadir un estrato más a estos muros, ni de colocar objetos, sino más bien, de crear a partir de una acción inversa, de revisar aquello que ha sucedido en ese lugar a través del tiempo. Es importante señalar que el mismo acto de dibujar, puede ser una práctica de investigación del propio dibujo. Pues los estratos que Castro descubre con cada incisión, pertenecen a la búsqueda que algún artista planteó en su momento, respecto a su propio ejercicio artístico.

En este caso, se trata de un recorrido por la selección de artistas que Marcín, como curador del Clauselito, propone al público como acercamiento a la pintura, al dibujo y sus variantes, que adquiere relevancia histórica, como un entretrejimiento de actores y sus búsquedas, presentes en la escena del arte contemporáneo en México, particularmente, en la vertiente de lo gráfico. La pieza de Castro abre al espectador, el recordar a los artistas anteriores, a través de las huellas que dejaron a su paso. En ese sentido, la pieza se articula con el archivo dispuesto en el sitio Web del Clauselito, el cual alberga el registro fotográfico de las intervenciones y los textos elaborados a propósito de cada exhibición.

En razón del programa museológico del Clauselito, es que podemos entender la interacción de la intervención de Castro, con aquellas de los artis-

¹⁰⁶ Texto a propósito de la exposición *Negras Tormentas*, 2012.

¹⁰⁷ El término "arqueología" viene del griego arché (origen, principio, fundamento) y de logos (estudio, palabra, tratado)

tas que le anteceden, como es el caso del artista Luis Felipe Ortega, quien bajo el título *Horizonte Invertido*, (2010) intervino los muros saturando las cuatro paredes con trazos en grafito, con la excepción de una línea horizontal que permaneció enmascarada, para después ser descubierta. La huella de la intervención en grafito de Ortega, aún se puede visualizar en las múltiples direcciones del trazado, sin embargo, es la línea de horizonte que permaneció protegida, la que se hace presente en la pieza de Castro, pues interrumpe la continuidad de los planos.

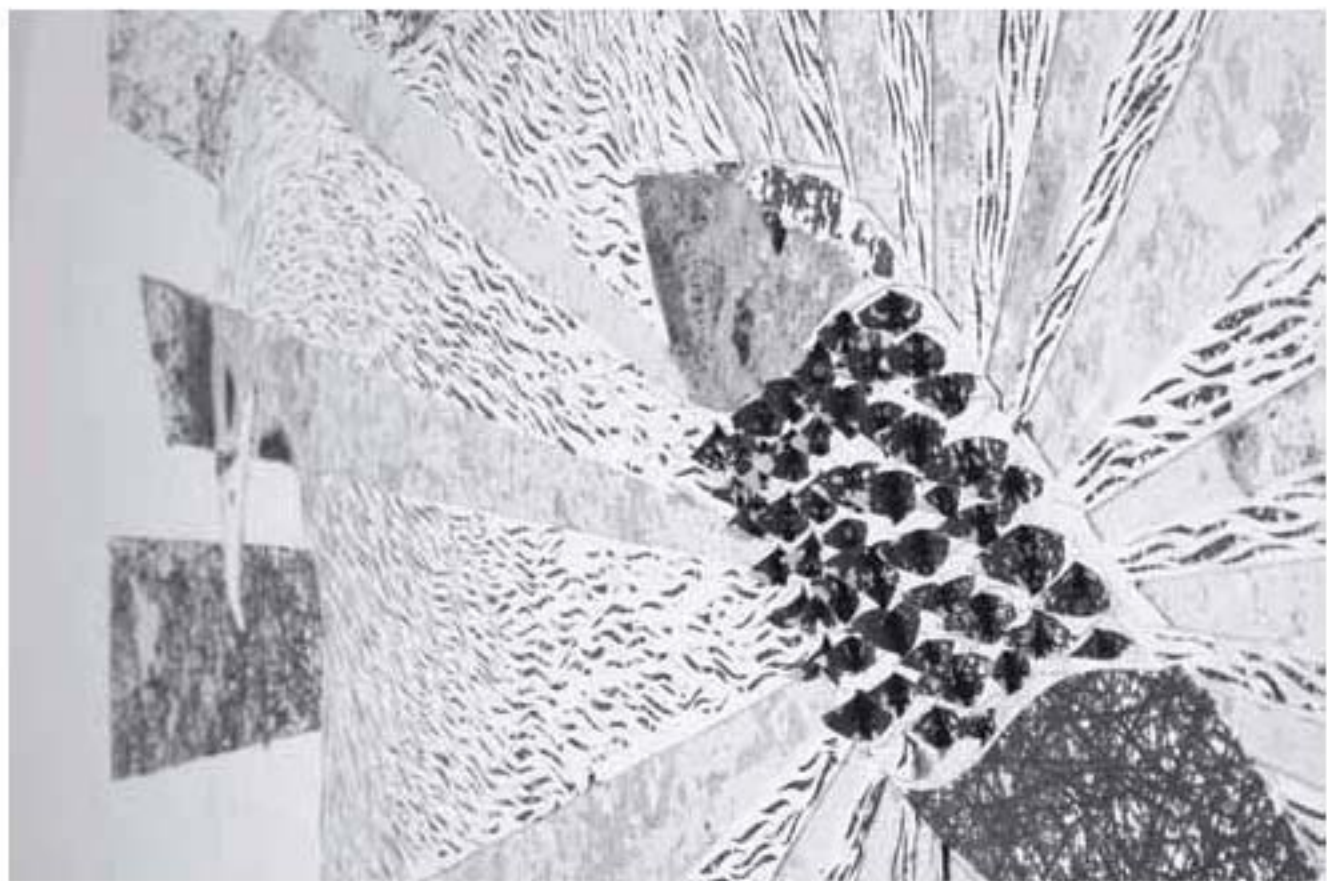
La intervención de Ale de la Puente, *En el Clauselito*, (2010) yace bajo capas de pintura blanca y de la intervención de Ortega. De la Puente, de una manera más sutil que Ortega, trazó en pequeños grupos de 5 líneas, los tiempos que un metrónomo le indicaba, para medir el tiempo al ritmo del compás, en el que transcurrió su participación en el Clauselito. En el texto de sala, la artista comenta, que se trata de una acción reiterativa en donde «el tiempo devino dibujo», con un ánimo de contar ya sea el tiempo, pero también historias, el curador Marcín, enfatiza la imposibilidad de contar el tiempo o de alcanzarlo, a través de recordar la paradoja de Zenón sobre la carrera entre Aquiles y la tortuga. Es así que la participación De la Puente, funciona como un antecedente y está en diálogo con la acción de Castro, al mostrar una cierta preocupación por la construcción del tiempo y de la historia, en la contemporaneidad.

En la misma línea que aborda la relación con el tiempo y el pasado, se inscribe la instalación de Ariel Guzik, titulada *La TV del más allá*, (2009) que consistió en trazar los diagramas y planos de construcción sobre los muros de un transmisor de ondas electromagnéticas, el cual instaló en el interior de la sala y se activaba a partir de que el espectador diera vueltas a una rueda, para generar la energía suficiente para su funcionamiento. Este dispositivo, basado en los estudios de electricidad y magnetismos de James Clerk Maxwell (1831-1879), captura y emite como una televisión «en vivo y en directo, el pasado cósmico» ya que, como es bien sabido en el campo de la astrofísica, lo que quedó de la gran explosión que originó al universo, es el ruido, la estática y la nieve presentes en aparatos como la televisión.

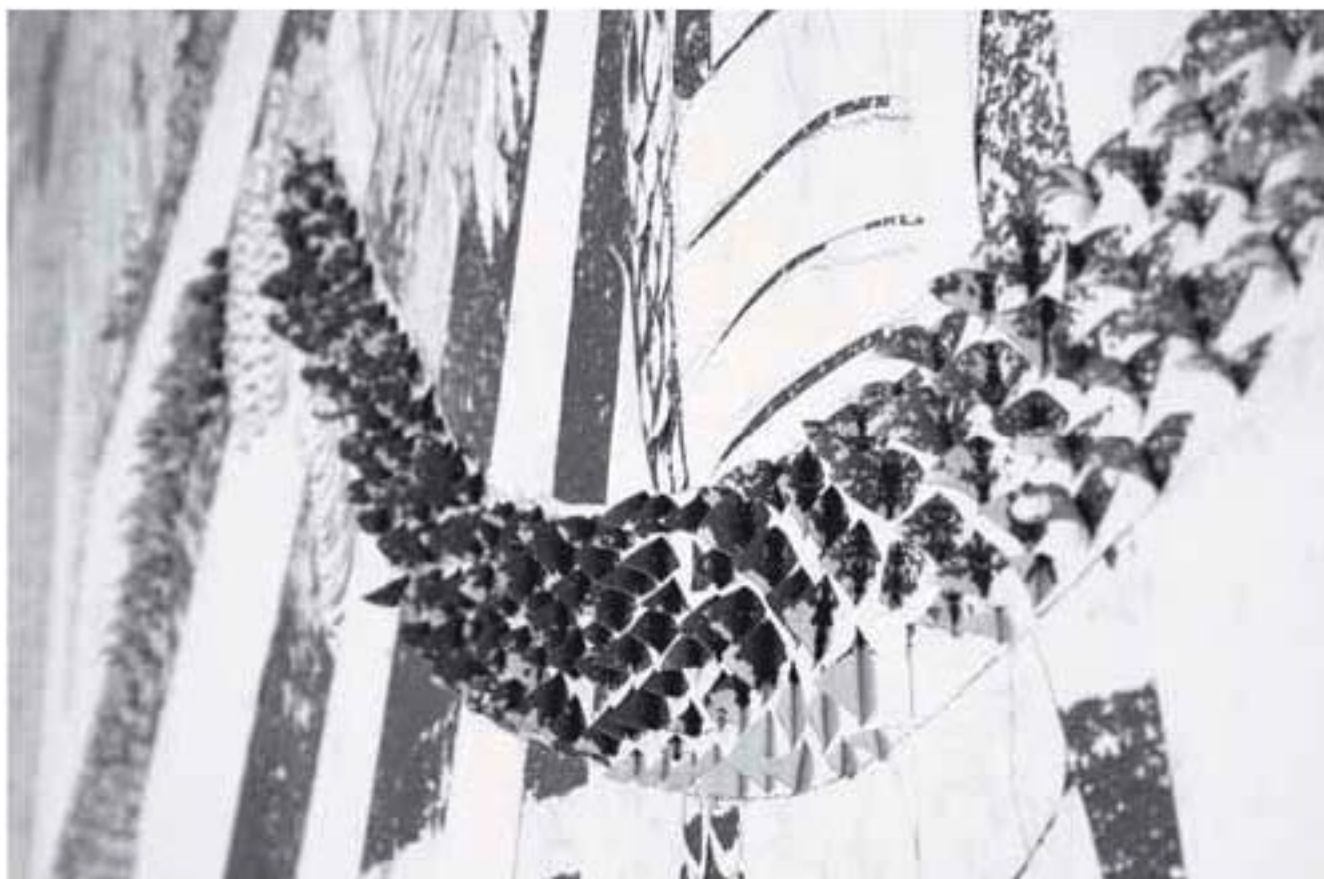
Esta instalación se presenta como una apertura al pasado que trasciende a la humanidad y pareciera situarnos en contacto con el momento en que el todo se originó. Sin embargo, a lo único que tenemos acceso es a su remanente, que se expande como una onda por el espacio. Este vestigio, que evidencia lo sucedido, son las huellas del momento de la explosión, los fragmentos después de la destrucción. En este sentido, la interacción con la intervención de Castro, se advierte gráficamente, en el trazado de los rayos concéntricos, que de manera simbólica confluyen en un origen indeterminado.



Marcos Castro, Miguel Zambrano, Intervención minero en El Cuscolito, Museo de la Ciudad de México, 2012.



Marcos Castro, *Mapas Ficcional*, Intervención sobre muro en El Casco Viejo, Museo de la Ciudad de México, 2011.



**Marcos Castro, Negro Formado, Intervención sobre
nube en El Cascaño, Museo de la Ciudad de México,
2011.**



Alvaro Casiro, *Negros Rincónes*, intervención sobre muro en El Cascaño, Miraflores de la Ciudad de Lima, 2012.

Un hallazgo más en la tarea arqueológica de Castro, es el descubrir los restos de la intervención inaugural del Clauselito, con la participación de Saúl Villa, titulada *Saúl Villa pintó en el Clauselito*, (2007) quien trasladó una fotografía de paisaje de Campeche (ciudad natal de Clausell), a través de un sistema reticular, separando los planos de color, en un esquema que instruye cómo aplicar el pigmento en cada sección. El curador Marcín, lo nombra un «parcial palimpsesto» en el sentido de que el sistema empleado, anula la autoría del artista y sobrescribe la imagen original. La relación entre el dibujo y el palimpsesto, es abordada en la siguiente sección a partir de la obra de Rodrigo Sastre.

Por el momento, y siguiendo el recorrido propuesto por Castro, mencionaré que el elemento propuesto como corazón sacrificial, es en donde la piedra se descubre como la excavación más profunda, es el extremo en esta travesía por el tiempo que cruza la historia del inmueble, con el sólo gesto de la rasgadura.

La pigmentación de los materiales, favorece a la visualización de las capas que lo integran, a partir del contraste entre el blanco de la pintura vinílica, el negro del grafito, el gris del cemento, un tono amarillizo de otra pintura vinílica y un tono de gris más oscuro de la piedra. Este contraste también puede ser interpretado en términos de tensión entre la interacción de las capas que funcionan simultáneamente como contorno, figura y fondo.

El título *Fuerza formadora*, de este apartado dedicado al dibujo de Castro, hace referencia al término empleado por Nancy (*force formatrice*) en *Le plaisir au dessin* para plantear la capacidad del dibujo como proyección, como plan, como idea, que se muestra en el trazo, no de una manera petrificada, terminada, sino precisamente, permite acceder a la transformación de la idea en algo más. Esta fuerza, como impulso, es la esencia que comparte el dibujo y el diseño y recae en «la manera, el modo, la atracción de su gesto, la fuerza de su movimiento, la pesadez o ligereza de su huella».¹⁰⁸ Si trasladamos esta esencia al dibujo de Castro, caeremos en cuenta, que la fuerza formadora, radica en la interacción entre las capas rasgadas, en proponer un acercamiento a la historia del inmueble, a partir de fragmentos y vestigios que están sujetos a constante reinterpretación, y en potencia de generar otros relatos.

Entendida como una fuerza, se vuelve un acto potencialmente destructivo «el trazo que separa el espacio y hace visible otra manera legible [...] una línea, es decir, una incisión, una distancia, un alce y una ruptura»¹⁰⁹ pues pone en juego el equilibrio, el orden, en este caso de la superficie. El cortar y retirar es un acto que pone en riesgo la resistencia de las capas que permanecen sobre el muro, pues estas son debilitadas con las incisiones, por lo que entran en lucha contra la fuerza de gravedad.

¹⁰⁸ Nancy, *Le plaisir au dessin*, Op. cit., p. 16 "consiste toute dans sa manière, dans son mode, dans l'allure de son geste, la force de son mouvement, la pesée ou la légèreté de son trait."

¹⁰⁹ Ibid., p. 48, "le trait qui sépare et qui rend l'espace visible sinon lisible [...] une ligne, c'est-à-dire une incision, un écartement, un élan et une échappée"

La apertura de la forma, es la apertura al conflicto que significa el contorno como el límite, pues éste siempre forma parte simultáneamente de dos cuerpos de un adentro y de un afuera. En el muro la forma participa del fondo, de la misma manera en que el pasado se presenta y el presente se retira: «que se muestra como tal en el gesto del hombre que dibuja los contornos de la aparición que nada soporta ni delimita.»¹¹⁰ Lo que vemos es el ánimo de una búsqueda que Castro, enfatiza en el dibujo como rasgadura y huella. Sin embargo, siguiendo la línea de Nancy, el dibujo no debe alcanzar su búsqueda, pues esto equivale a cerrar la forma.

El deseo que Nancy atribuye al acto de dibujar por dibujar, se expresa en la forma pues ésta «se busca, ella no se encuentra más que como su propio ensayo renovado».¹¹¹ Pareciera que el placer al dibujar se encuentra en un ciclo donde el deseo no se agota, sino que alimenta el seguir trazando, es regresar al dibujo en la gruta como la huella del comienzo de la humanidad.

Ahora bien, el acto de raspar la superficie, no debería de ser difícil de reconocerlo como dibujo, pues sólo hace falta recordar el *origen* del término, para caer en cuenta de que en un principio, el dibujo proviene de marcar las superficies. Sin embargo, hay una dificultad en el término etimológico, el mismo diccionario señala que su origen se desconoce, pero que es probable que provenga del francés antiguo.¹¹² Será cuestión de cada uno si decide *crear* o no en este origen. Si así lo hacemos, tal vez accedamos a otra información.

Es probable que “dibujar” provenga del francés antiguo *deboissier*, ‘esculpir en madera’, de *de-* ‘separar’ (del latín *de-*) y *‘bois’* madera, comparte también la raíz del germán *busk-* ‘mata’. En el siglo XII, significaba ‘desbastar’, ‘esbozar’ y ‘esculpir’. De esta raíz se desprenden términos como, bosquejar, esbozar. El término en inglés “to draw” proviene del inglés antiguo *dragan* de origen germano: *dragen, tragen*, que podría traducirse al español como arrastrar, trazar.

Nancy menciona¹¹³ el vínculo entre el término francés *dessin* (dibujo) y *dessein* (diseño), los cuales antes del siglo XVII estaban unidos, pues remitían al italiano *disegno*, del latín *designo* (de- separar y signo- marcar). Nancy, señala el vínculo entre la raíz de *disegno* y deseo, la cual permite referirnos al acto de dibujar como el acto de desear, implica una búsqueda (palabra que comparte la raíz de ‘bosque’ y ‘bosquejar’). Dibujar no se trata de satisfacer el deseo sino de jamás perderlo, es así que podemos plantear el acto de dibujar como una búsqueda del deseo.

¹¹⁰ Nancy, “Pintura en la gruta”, Op. cit., p.103

¹¹¹ Nancy, *Le plaisir au dessin*, Op. cit., pp. 98 “Elle se cherche, elle ne se trouve que comme son propre essai renouvelé.”

¹¹² *Diccionario etimológico de la lengua española* de Guido Gómez de Silva, Fondo de Cultura Económica

¹¹³ Nancy, *Le plaisir au dessin*, Op. cit., pp. 15 “Le dessin -le projet, l'intention- de montrer n'est pas à l'origine un autre mot que le dessin, lequel s'écrivait jusqu'au XVIIe siècle exactement comme le premier.”

«Mi hermana tiró muchos de mis dibujos de cuando era chico,
y cuando le pregunté en dónde estaban, se encogió de hombros y dijo:
"Bueno, no es que alguna vez fueran a estar colgados en el Louvre."»¹¹⁴
Banksy

Para la serie *1990*, que integra la exhibición *Palimpsesto*,¹¹⁵ Rodrigo Sastre intervino 48 catálogos de artistas, en su mayoría, publicados por la galería Luis Adelantado. La intervención consistió en seleccionar dos páginas por libro (la mayoría fotografías, pero también hay textos) sobre las que el artista dibujó la portada, la viñeta, o algún personaje salido de los cómics. Los libros fueron dispuestos de forma vertical y abiertos, al rededor de la sala de exposición. Esta serie presenta 48 momentos de decisión, 48 paradas en el recorrido de historias múltiples.

Sastre, dibuja reproduciendo a bolígrafo las portadas de cómics, eliminando las jerarquías del diseño editorial, a partir de unificar el texto y la ilustración, a una tinta, incluso cuando desfasa el espectro cromático, el color es interpretado por planos. Al trasladar lo gráfico mediante la reproducción, a veces pseudo mecánica del dibujo, hace evidente el uso de lo gráfico como una convención, al imitar el Offset con el dibujo. La transparencia de las capas posibilita historias múltiples así como contradictorias. En la mayoría de las veces produce anacronismos, que se activan a partir de la *yuxtaposición*¹¹⁶ de las imágenes pertenecientes a tiempos distintos.

1990 de Sastre, hace referencia a la obra homónima de Alighiero Boetti (1940-1994), quien durante un año coleccionó todo tipo de revistas. Posteriormente, calcó las portadas que representaron la memoria del año de 1990, dedicando 16 dibujos por mes y presentándolos en 12 paneles. La obra de Boetti comparte la inquietud de considerar el trazo, ya sea del lápiz, del bolígrafo, un bordado, la correspondencia, etc. como la huella del tiempo. *1990* de Boetti, presenta en cada panel las portadas de revistas populares e internacionales como *Vogue*, *Newsweek*, *Epoca!*, *Lettera Internazionale*, *Marie Claire*, *Cahiers du Cinema*, *Time*, *Max*, *Archeo*, *Scientific American*, entre otras. La técnica que el artista emplea es la sobreposición de un papel traslúcido para duplicar la imagen. «El efecto en blanco y



Alighiero Boetti, *Anno 1990, 1990*.

¹¹⁴ Banksy, *Wall and Piece*, Century, London, 2006, p. 172

¹¹⁵ Obra presentada en la galería Luis Adelantado – México, durante junio - octubre de 2012.

¹¹⁶ "Yuxtaponer" viene del latín *luxta* (unión, de la raíz indoeuropea *yeug*) y *ponere* (poner). Se refiere a poner algo justo al lado de otra cosa. *Diccionario etimológico de la lengua española* de Guido Gómez de Silva, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.

negro del grafito, elimina el juego del color, para reducir la imagen a una sombra, la transforma en una masa opaca de personajes y eventos de la memoria colectiva» como lo describe el Museo de Arte Contemporáneo Donna Regina Napoli, en su sitio web.

Sin embargo, no es lo mismo contar la historia a los cincuenta años, en el caso de Boetti, que al comienzo de la vida, en plena adolescencia, como el caso de Sastre. Este último, coleccionó en los años noventa, imágenes que circulaban en Buenos Aires (su ciudad natal), referentes a películas de ciencia ficción, cómics, juegos de video, rock, descubrimientos tecnológicos, en una era previa al Internet y al Tratado de Libre Comercio. Sastre recurre al dibujo para prolongar la vida de aquellas imágenes que atesora, volviéndose una pasión el reproducirlas, la cual está presente en la ejecución minuciosa y obsesiva del trazo con bolígrafo.

En este sentido, el trazo de Sastre, recuerda el trazo de la joven enamorada que dibuja la silueta del hombre que ama pero que está ausente, y que está íntimamente ligado a la relación presencia-ausencia en el dibujo aborda por Derrida a través del concepto de *trait* y *re-trait*, en el que el dibujo es la retirada del trazo (*re-trait*) es decir, lo que aparece en la ausencia.

Una referencia más de Sastre hacia Boetti, es la repetición obsesiva de líneas con bolígrafo hasta lograr la saturación de la superficie, como registro del tiempo, como memoria. Por ejemplo, la pieza de Boetti *Mettere al mondo il mondo* (traer el mundo al mundo) cuyo título proviene de un bordado al margen de uno de sus mapas, y cuya frase «describe el interés de Boetti en traer al frente (*bringing forth*) -y por lo tanto crear- eso que ya existe, es un tipo de génesis por duplicación.»¹¹⁷

La creación a partir de la reproducción presente en Sastre, está relacionada con aquello anteriormente mencionado, sobre la apropiación como un proceso de digestión, en el sentido de Petherbridge, en el que lo confiscado, es procesado para dar origen a otra cosa. Nancy en *Le plaisir au dessin*, también aborda la acción de reproducir, en términos de *mimesis*, advierte que no se trata de una vana imitación, sino más bien de una «re-producción», pues «ella re-produce al *sentido*, en el que se produce de nuevo, es decir como nuevo, la forma, es decir la idea o la verdad de la cosa»¹¹⁸ en donde «sentido» es lo que mueve, dirige y activa el trazo, o como menciona Nancy, el «*sentido* puede ser nombrado "Idea", "pensamiento" o "forma"»¹¹⁹ En esto consiste la creación artística, el placer de buscar a través de lo que ya está dado, lo que aún no se conoce. Los dibujos de Sastre que re-producen una imagen, ponen de manifiesto la relación entre lo dado (el original) y lo no-dado (el sentido del dibujo).

El cambio que Nancy plantea entre el producir de nuevo y el producir como nuevo, también puede ser entendido en términos de "la experi-

¹¹⁷ Christian Rattemeyer, "From Alighiero to Boetti" en *Alighiero Boetti: Game Plan*, catálogo de exposición, TATE Modern, TATE Publishing, 2012, p.36 "describing Boetti's interest in bringing forth --and thus creating-- that which is already in existence, a genesis through duplication."

¹¹⁸ Nancy, *Le Plaisir au dessin*, Op. cit., p. 18 (mis cursivas) "Elle re-produit au sens où elle produit à nouveau, c'est-à-dire à neuf, la forme, c'est-à-dire l'idée ou la vérité de la chose"

¹¹⁹ Ibid., p. 19. "sens qui peut être nommé «l'idée», «pensée» ou «forme»"

encia de la conciencia”, en el sentido en que Heidegger encuentra que la esencia de la experiencia en Hegel, es el «hacer surgir el “nuevo verdadero objeto [...] Este nuevo objeto contiene la nulidad del primero, es la experiencia hecha sobre él”»¹²⁰ en donde la apertura de la forma está en la búsqueda entendida como «el “tránsito” - el continuo pasar por este aquí y allá como movimiento “es” lo esencial.»¹²¹

El asunto que plantean los dibujos de Sastre, merodean la relación original-dibujo, un tránsito en el que ambos se ven modificados por la presencia del otro. Nancy a través de la graña del dibujo (*dessin*) como *dess(e)in*, plantea la relación entre el deseo y el dibujo. A través de la escritura, en este caso de los paréntesis que cortan y unen las partes involucradas, es que Nancy inscribe una relación entre los conceptos. Los dibujos de Sastre, son un tipo de graña cuyo sentido es el poner en evidencia la manera en que una imagen modifica a otra, es decir, que establecen relación a partir del trazo.

Sastre recurre a los cómics, desde un vínculo afectivo que construyó desde su infancia, este objeto preciado casi imposible de conseguir, a partir de la llegada del Internet, su acceso cambió radicalmente. En la pieza *Coleccionismo exacerbado* (2011), Sastre realiza una búsqueda de las diferentes versiones publicadas de *Spider-Man* (*El hombre araña*) que en los años ochenta se publicaba en el idioma del país en que se distribuía, aquí se muestran las versiones en japonés, alemán, italiano y español. Los cómics siguen traducándose al idioma del país en que se distribuyen, con excepción del encabezado que señala el nombre del superhéroe, en este caso *Spider-Man*, es siempre *Spider-Man*, ya no *El hombre araña*, o *L'uomo ragno*, o *Die Spinne*.

Esta serie de variaciones de portadas de cómics traducidas a diferentes idiomas, están dibujadas sobre hojas de libros de arte, que a su vez, están publicados en idiomas distintos. Es así que, por ejemplo, en la primera imagen de la serie anterior, observamos la versión en japonés de *Spider-Man*, historia que se desarrolla en Estados Unidos; sobre un texto escrito en alemán, que lidia con la obra de Miguel Ángel y Renoir; el primero artista del Renacimiento italiano; el segundo, artista impresionista de principios del siglo XX, de origen francés. Como mencioné al principio, la obra de Sastre, produce anacronismos que revelan una yuxtaposición de lecturas que están trabajando simultáneamente, es decir, a manera de un *palimpsesto*.

Un palimpsesto es un manuscrito antiguo cuya superficie fue tallada para ser reutilizada en otro momento. La distancia temporal y temática es abismal, pues puede comprender siglos de separación. El término «palimpsesto» tiene su origen en el griego *παλιψηστος*, compuesto de *πάλι* (otra vez, de nuevo) y *ψάω* (raspar, frotar, borrar), literalmente significa, «limpiar para usarlo de nuevo».¹²² La relevancia de estos manuscritos,



Rodrigo Sastre, de la serie *Coleccionismo exacerbado*, portada de *Spider-Man* en alemán y español, 2011.

¹²⁰ Martin Heidegger, “Introducción” de la *Fenomenología del espíritu* de Hegel, Edición Electrónica de www.philosophia.cl/ Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. p. 32. consultado en abril 2013

¹²¹ *Ibíd.*, p.57

¹²² *Diccionario etimológico de la lengua española* de Guido Gómez de Silva, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.



Sergei Eisenstein, LÁMINA III. "Portrait symbolique de G.F. Ledesma", 1931.

consiste en que al paso del tiempo, reaparezca la escritura borrada y se mezcle con la escritura posterior, por lo que su lectura se frustra, por falta de claridad.

Pensar el dibujo como palimpsesto, implica subordinar el significado, hacia una predilección por la yuxtaposición, entendida como el acto de poner algo junto a otra cosa, en donde las cualidades de las partes están intrincadas. Por ejemplo, en *Iguales* (2012), Sastre repite en ambas hojas del libro la misma imagen, un encuadre del comic *Our Army at War* (1955–1988), mostrando el rostro de Sargento Rock, que al entrar en relación con la imagen impresa en el libro, su igualdad entre ellas se pierde para generar una tercera imagen, Sastre encuentra en la repetición, en la sobreescritura, su manera de buscar la forma.

El concepto de palimpsesto abre la posibilidad de plantear varias problemáticas en torno al dibujo, una de ellas, es el carácter alegórico, que como ya he mencionado anteriormente, fue Owens, quien señaló este comportamiento en la obra posmoderna. Retomar su ya legendario ensayo *El impulso alegórico*, para estudiar los dibujos de Sastre, permite identificar que como obra alegórica, posee algunas de las características enunciadas por Owens como: el que la obra «describe su propia estructura»¹²³ por lo que puede hacer un comentario autocrítico, muchas veces a partir de contradicciones; recurre a la apropiación en donde «el artista no inventa las imágenes sino que las confisca [...] genera imágenes a través de la reproducción de otras imágenes»;¹²⁴ tiene un carácter «fragmentario, imperfecto e incompleto»¹²⁵ por lo que se evidencia como un montaje; en consecuencia, como una proyección, estructurada en una «secuencia temporal y espacial»;¹²⁶ no obstante, la acumulación de capas sobre capas impide una narración lineal, pues adquiere la forma de un jeroglífico.

La primera característica, que señala Owens, de la obra alegórica donde ésta describe su propia estructura, adquiere un gran valor en la posmodernidad, por su capacidad autocrítica, para «ofrecer su propio comentario».¹²⁷ En el dibujo, puede ser interpretado como, el reconocimiento de las cualidades técnicas en la ejecución, que el artista pondera para realizar su comentario, por ejemplo, cuando la retórica de la imagen se genera a partir de la técnica empleada. Esto implica entender el acto de dibujar como un acto de auto-reconocimiento de las cualidades del mismo dibujo.

Por otro lado, la posibilidad alegórica del dibujo, a través de la figura del jeroglífico, la aborda Derrida en *De la gramatología*, a partir de la alegoría de la joven Butades, pues su trazo en la pared es un tipo de escritura alegórica, a modo de un jeroglífico, «no solamente porque traza, un dibujo en el espacio, sino porque el significante significa primeramente

¹²³ Owens, Op. cit., p. 205

¹²⁴ Ibid., p. 205

¹²⁵ Ibid., p. 206

¹²⁶ Ibid., p. 207

¹²⁷ Ibid., p. 205

un significante, y no la cosa misma ni un significado directamente presentado». ¹²⁸ En este sentido, el dibujo debe ser entendido como un tipo de articulación de gestos, es decir, un montaje.

Si pensamos que el dibujo en su carácter alegórico se estructura a manera de un montaje, podemos vincularlo con aquello que Owens a través del término de jeroglífico de Roland Barthes, describe como «condensación radical de la narrativa en un instante único, emblemático», ¹²⁹ pues este tipo de articulación de significados, ostenta, a través de la yuxtaposición, «el pasado, el presente y el futuro». ¹³⁰ Igualmente, el filósofo francés, Gilles Deleuze en *Imagen-Movimiento*, reconoce que el montaje del cineasta ruso Sergei Eisenstein, se centra en que la Idea como la esencia del cine «precede el guión y lo determina, pero igualmente, puede venir después». ¹³¹ En este sentido podemos entender que dibujo, forma e idea, son términos intercambiables.

El montaje en Eisenstein consiste en yuxtaponer, en una secuencia, el significado simbólico de dos imágenes, para crear un significado tercero. Deleuze, describe el montaje como una «situación transformada a través del desarrollo y trascendencia de oposiciones» ¹³² es decir, que se genera a partir de una relación dialéctica de significados. Dicho de otro modo, «el pasaje de una forma a otra» ¹³³ se construye en los intervalos entre fragmentos.

La dinámica del montaje en el dibujo, es posible visualizarlo en la colección de dibujos de Eisenstein, que alberga la Cineteca Nacional, los cuales fueron realizados durante la estancia del cineasta en México entre 1931-1932, con motivo del rodaje de *¡Que Viva México!* (1931). ¹³⁴ Por ejemplo en el dibujo catalogado bajo el título *Lámina III. Portrait symbolique de G.F. Ledesma*, (1931), es posible, vincular aquello que Deleuze, denomina como «la Idea» en el cine y que tiene la capacidad de *designar* «modos de concebir y mirar un "sujeto"» ¹³⁵ con aquello que Salvador Elizondo, escribe a propósito de esta colección de dibujos en cuanto a que la fotografía, el cine y el dibujo son «expresiones eminentemente analíticas» permite que los dibujos de Eisenstein sean vistos desde su capacidad de «analizar en términos de forma no solamente la realidad visible sino también la visión subjetiva» ¹³⁶ que en el caso de Eisenstein, implica el interpretar la estética de la dialéctica del montaje, bajo la luz de los ideales comunistas perseguidos en la revolución rusa, y en el caso particular de la *Lámina III*, como el modo en que Eisenstein observó al artista Gabriel Fernández Ledesma. ¹³⁷

Ahora bien, las yuxtaposiciones propuesta en los dibujos de Sastre, son partícipes del juego del montaje, apelan a la lógica de un marco que emite luz, en un juego de siluetas y sombras, en donde la forma emerge entre los cuerpos. Abiertos frente a nosotros, enmarcan el lugar donde sucederá

¹²⁸ Derrida, *De la gramatología*, Op. cit., p. 299

¹²⁹ Owens, Op. cit., p. 210

¹³⁰ *Ibid.*, p. 210

¹³¹ Gilles Deleuze, *Cinema 1 The Movement-Image*, traducción Hugh Tomlinson y Barbara Habberjam, The Sthlone Press, Londres, 1986, p.178 "precedes the script and determines it, but, equally, it can come afterwards"

¹³² *Ibid.*, p. 33. "transformed situation, through the development and transcendence of the oppositions"

¹³³ *Ibid.*, p. 178. "The passage from one form to another"

¹³⁴ Esta serie de dibujos expone la relación que entabló con la cultura mexicana de la época, desde haber sido invitado a México por el artista Diego Rivera, hasta el haber entablado estrechos vínculos con artistas como: Jean Charlot, Gabriel Fernández Ledesma, David Alfaro Siqueiros y Roberto Montenegro; y con intelectuales como Agustín Aragón Leyva, Adolfo Best Maugard, entre otros. Salvador Elizondo, *S.M. EISENSTEIN Dibujos mexicanos inéditos*, Cineteca Nacional, México, 1978

¹³⁵ Deleuze, Op. cit., p. 178 "ways of conceiving and seeing a (subject)"

¹³⁶ Elizondo, Op. cit., p. 10

¹³⁷ Así como su contribución al estudio de las artes populares en México como parte del proyecto educativo de José Vasconcelos como el primer secretario de educación pública.

la dialéctica de imágenes. Aunque no hay una emisión de luz, hay una dinámica de transparencia y opacidad, que nos permite reconocer en la superficie, capas de imágenes sobrepuestas. La luz proviene de *afuera*, atraviesa las capas, y algo de ella rebota y algo se escapa, nuestros ojos ven la luz que la superficie rechazó, y la luz que absorbió. Entre los dos opuestos; absoluta presencia de luz (blanco) y la absoluta ausencia de luz (negro), está el espectro cromático.

Por ejemplo, Sastre recurre al montaje para presentar a partir de elementos formales, en dibujos como *Línea 60*, *Plaza de Mayo*, *Eternauta*, *Catástrofe*, *Almanaque*, el doble discurso, que en un primer nivel presenta una narrativa de ciencia ficción, mientras que en un sentido más profundo, comenta los estragos de la dictadura. Esta serie reproduce viñetas del cómic argentino *Eternauta*, creado por Francisco Solano López y publicado de 1957 a 1959, durante la dictadura argentina. En él se desarrolla la historia de un grupo de alienígenas que invaden Buenos Aires y mantienen secuestrada la población. La escena de *Eternauta* representa la Plaza de Mayo, donde las naves nodrizas resguardan su perímetro. Esta historia es una analogía del golpe de Estado, que mantuvo la última dictadura en Argentina hasta 1983.

A partir de un trabajo de montaje, el artista establece juegos de anacronismos, las imágenes son articuladas en función de una violencia estructural. El montaje se presenta como un «*emplazamiento*, un lugar de enunciación, en que se configura la condición de lo imposible.»¹³⁸ Sastre propone pensar el dibujo como reconstrucción de fragmentos, de armar imágenes encontradas, recuerdos, que evidencian, la necesaria destrucción previa.

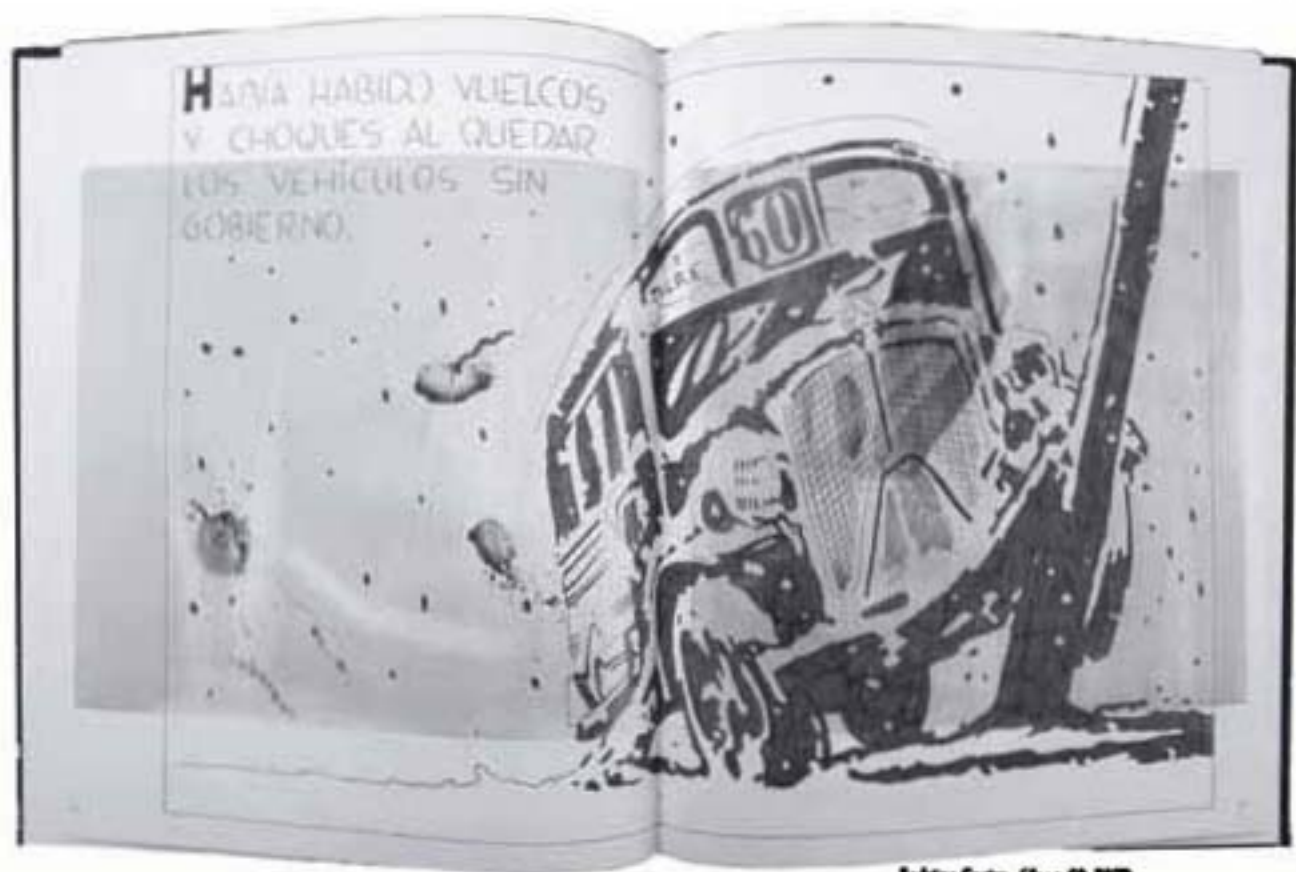
Las preguntas que podemos plantearnos frente a la obra de Sastre, es ¿qué son esas huellas *abí*, en ese marco? Para responderla es necesario pensar en el acto de *repetición*. Pues todas las imágenes que integran los dibujos de Sastre, son *de* alguien más, y pasaron por algún tipo de *reproducción* mecánica. Los libros sobre los que dibuja, son reproducciones fotográficas de las obras (pinturas, esculturas, fotografías, dibujos y demás) de algún artista. Por otro lado, las imágenes que *juxtapone*, son tomadas de los cómics, principalmente de los creados por Jack Kirby.

Además de lo ya mencionado, sobre la repetición, agregaré aquello que Walter Benjamin identificó en la obra de arte como «fundamentalmente susceptible de reproducción.»¹³⁹ a través de su reproducción mecánica, manifiesta la necesidad de expandir, diseminar, consumir y poseer la obra. En los dibujos de Sastre, se declara el deseo de apropiación de la imagen a través de su reproducción. Benjamin plantea en términos de una «necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías en la imagen, más bien en la copia, en la reproducción.»¹⁴⁰ Sin

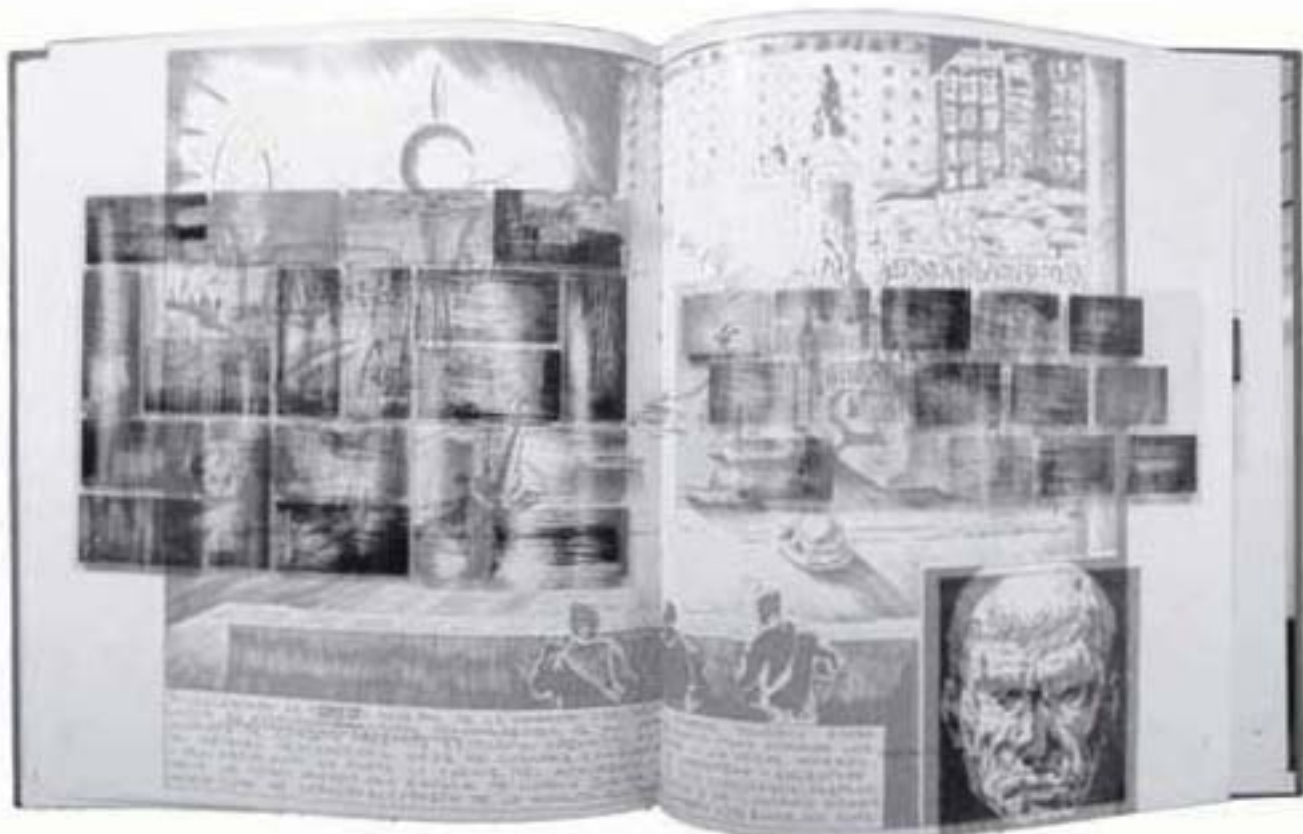
¹³⁸ José Luis Barrios, "Marco y afecto: de las alteraciones de la modernidad" en *Melanie Smith: Cuadro rojo, imposible rosa*, Pabellón de México 54 Bienal de Venecia, Turner, 2011, p.11 Esta es una referencia al texto *La pregunta por la técnica* de Martin Heidegger.

¹³⁹ Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discurso Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989, p.18

¹⁴⁰ Benjamin define el concepto de aura como: "la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar) el "desmoronamiento del aura" está vinculado con una condición social de la época, que es el deseo de "acercar espacial y humanamente las cosas" en Benjamin, *Op. cit.*, p.26



Rodrigo Sotelo, Libro 68, 2012.



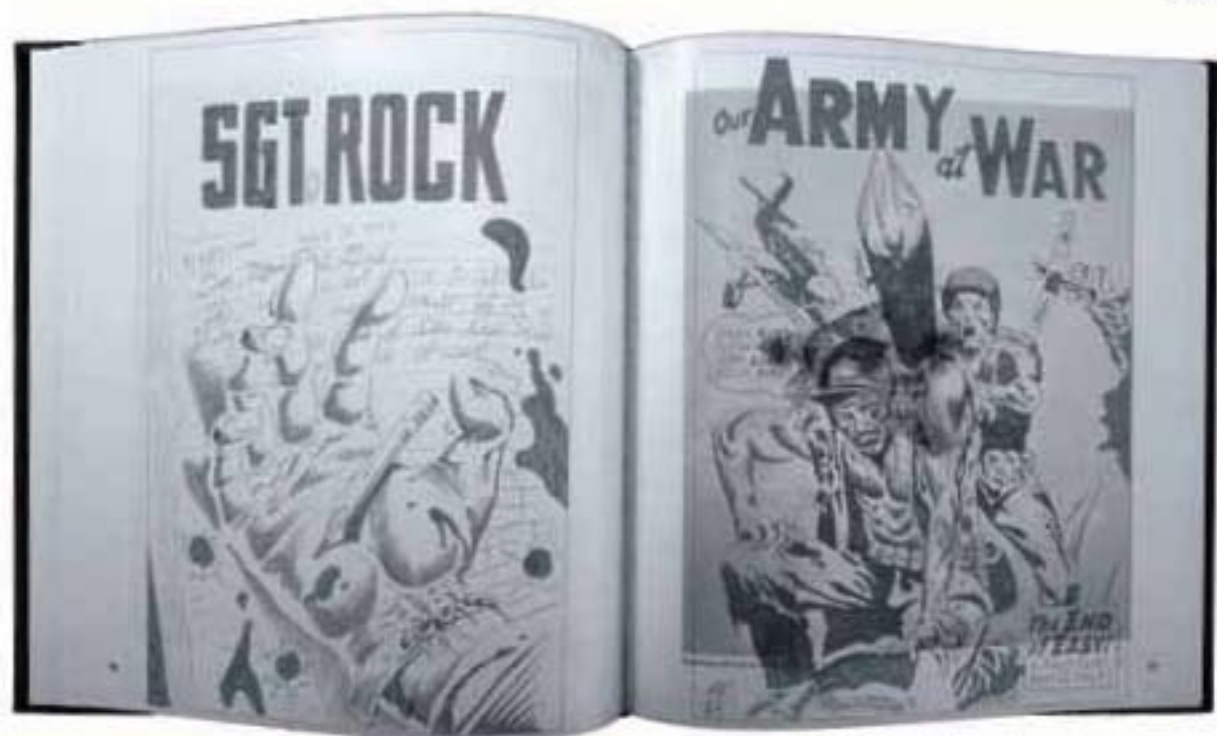
Rodrigo Sotelo, Filter de maps, 2012.



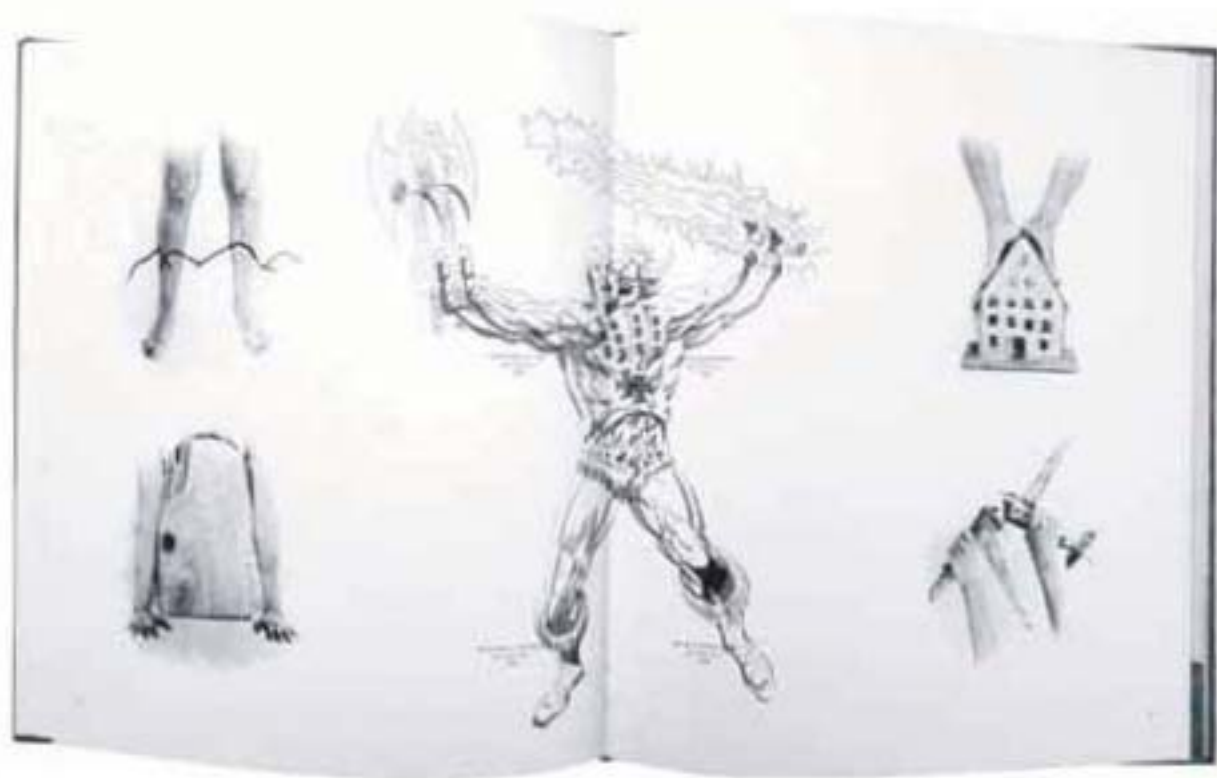
Rodrigo Sastre, *La destrucción no puede ser parada*, 2012.



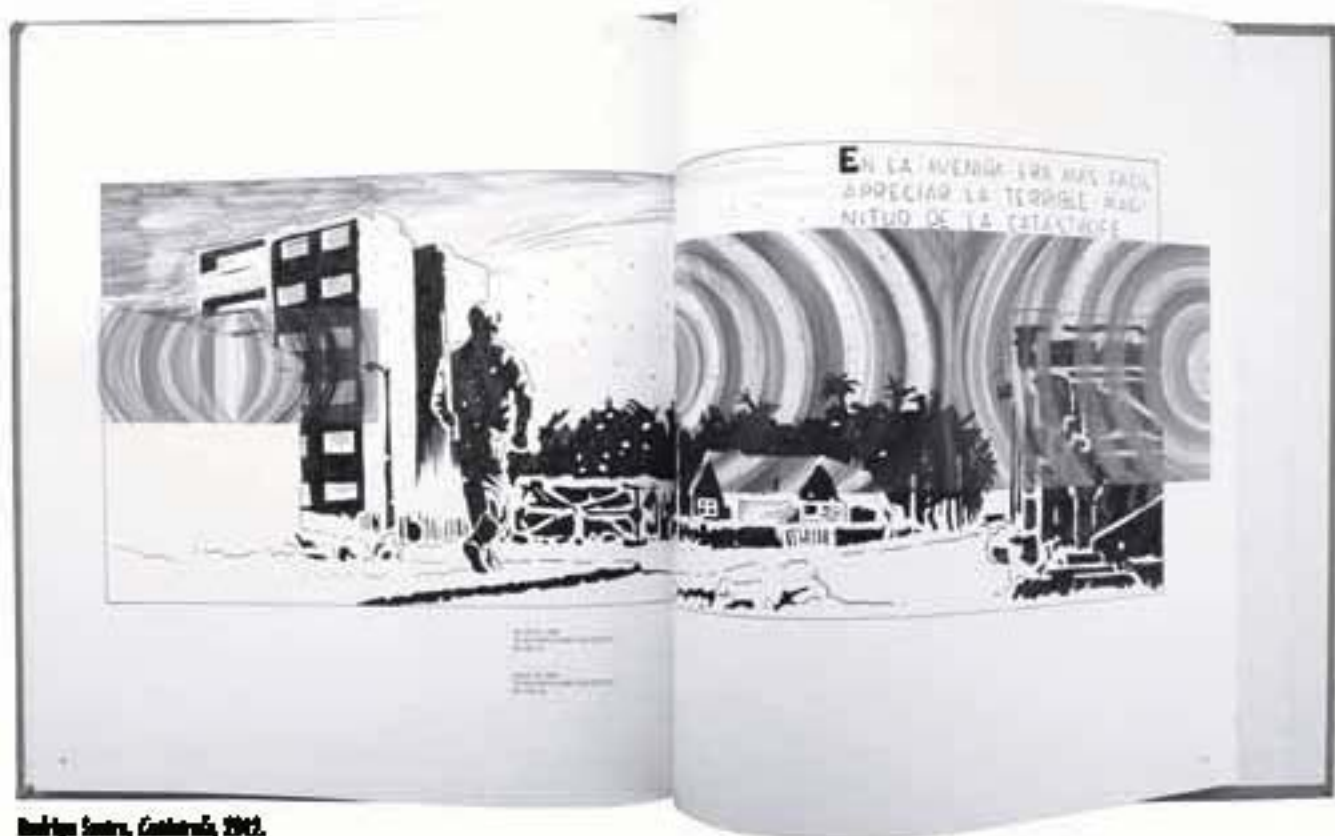
Rodrigo Sastre, *Apokalips*, 2012.



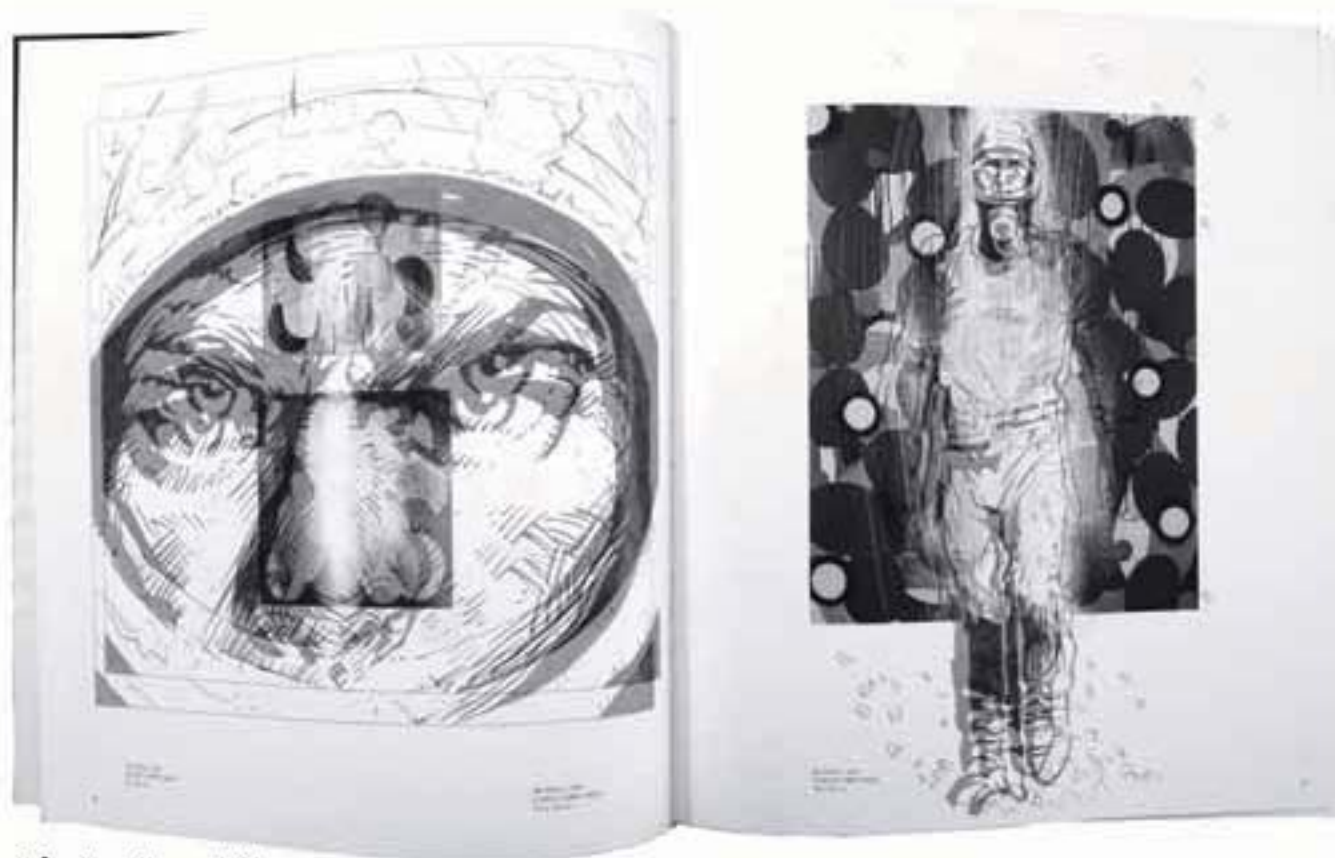
Roberto Soto, Review of the 2012



Roberto Soto, 11 January 2012



Rodrigo Sastre, *Catástrofe*, 2012.



Rodrigo Sastre, *Demencia*, 2012.

embargo, el tipo de reproducción que plantea el artista, no es mecánica, sino de tipo manual que imita los procesos mecánicos de impresión, como el Offset.

La alegoría en los dibujos de Sastre proponen que lo visual sustituya la narrativa, pues la técnica empleada es el discurso, su presencia es ya su explicación. El problema que evidencia la serie *1990*, es la imposibilidad por un lado distinguir los límites entre capas, por otro lado, la imposibilidad de rastrear el origen de las imágenes, pues como plantea Owens, «lo fragmentario invita a la lectura, pero solo bloquea esta posibilidad, solo sirve para testimoniar su propio fracaso».¹⁴¹ En algunos casos podemos distinguir algún personaje de los cómics, alguna forma. Sin embargo, en otros casos, resulta imposible descifrar a partir de la información presente *ahí*.

En esta dirección, podemos interpretar lo fragmentado a través de los dibujos de Sastre, en que recurrentemente encontramos representada la mano, ya sea el puño de hierro de *Dr. Doom*, el dedo de un astronauta que apunta hacia una dirección y que descubre algo, o la mano que sostiene su fuente de poder, como una espada, un martillo, un cubo o un escudo. Esto está presente en las apropiaciones de diversos cómics en la obra de Sastre, del puño del villano como símbolos de destrucción, fuerza, poder, tiranía. Así mismo, es necesario remarcar la importancia que tiene la representación en el dibujo de la mano, pues como ya menciona Nancy, la mano es «dos veces sujeto del dibujo: es ella quien se significa al trazar, es ella la que el dibujo ama tomar como su motivo, ahí se place a sí misma».¹⁴²

Ejemplo de lo anterior es *La destrucción no puede ser parada* (2012) en donde observamos una viñeta perteneciente al cómic *Fantastic Four*, en la que aparece solamente el brazo derecho de Galactus, uno de los villanos más poderosos de esta saga, la fragmentación de su cuerpo anuncia la tarea de reconstrucción que se avecina. Este brazo trazado en negro, vigoroso y con un puño que marca su fuerza, se entrepone con el montaje de dibujos, notas, fotografías, de Carmen Calvo.

En este dibujo, Sastre buscó que su línea siguiera en ritmo la línea de Calvo, la nube de diálogo de la parte superior parece pertenecer a la madre que envuelve a su hijo en sus brazos, mientras que el rostro del villano en la parte inferior izquierda se complementa con el cuerpo de la señora y el niño. La mano, la imagen de un puño derecho, simboliza la fuerza, recuerda que el acto de dibujar implica un desgaste de la superficie, un tipo de destrucción, cuya huella será interpretada como dibujo.

La relación entre fragmento, destrucción y el elemento de la mano, en el dibujo, es el asunto en *El hombre* (2012), es un dibujo de *He-Man*, comic de 1989, sobre fotografías de Martha María Pérez Bravo (Cuba, 1959)

¹⁴¹ Owens, Op. cit., p. 225

¹⁴² Nancy, *Le plaisir au dessin*, Op. cit., p.89 «La main, deux fois sujet du dessin: c'est elle qui s'entend à le tracer, c'est elle que le dessin aime prendre comme motif. Il s'y plaît à lui-même.»

tituladas *Echu en la loma*, *Echu guardiero*, *Echu en la entrada*, *Echu castigando*, todas realizadas en 1996. En este marco, Sastre hace una fusión de dos leyendas: la primera, *He-Man*, es la historia del príncipe Adam, que protege el castillo de *Grayskull* del villano *Skeletor*. La segunda historia, pertenece a la tradición afrocubana. Echu es una de las deidades del panteón Yoruba. “Echu se transforma en un guardián que reporta a Olodumare sobre las actividades de divinidades y hombres, revisa y se asegura que se haga lo correcto en el culto en general y en los sacrificios en particular. [...] Para los afrocubanos, Echu representa los azares del destino, el que juega con los caminos que debe transitar el hombre.”¹⁴³

Finalmente, en *Nuestro ejército* (2012), muestra del lado izquierdo la mano de Sargento Rock, *Our Army at War* (1955–1988), que ha interrumpido la escritura de una carta dirigida a sus padres. Esa mano que yace sobre el papel en la que un lápiz ha dejado de relatar, pues la mano que lo guiaba ha perdido toda conciencia, toda conexión con el cuerpo y la mente, es que así muere el Sgto. Rock, trazando su última línea.

¹⁴³ Leonel Gámez Osheniwo y Águila de Ifá, *Echu ¿Convenientemente un demonio o un demonio conveniente?*, Cuba, 2012, pp. 1-2

CONCLUSIONES

Las afinidades de Valdés, Castro y Sastre, con las posiciones de Nancy o de Smith, aguardan un mejor análisis. Gran parte de la fascinación de esta relación estriba en el hecho de haber rebasado el fenómeno del dibujo anecdótico y trivial, característico de las generaciones emergentes de artistas, para atraer problemas sobre el pensamiento de la comunidad. Ver al dibujo desde la perspectiva, de un acto, que a través del problema formal, integra el asunto de las condiciones contemporáneas de su producción, nos sacaría de la visión local de las posiciones estéticas frente al dibujo contemporáneo en México, pues estas son sólo algunas de las obras que pueden abrir un debate, que ya se juega en el arte contemporáneo.

Es así que, es momento de hacer un balance del recorrido que implicó emprender esta investigación. Desde un nivel pedagógico, involucró una transformación en mi propia formación, pues mis estudios previos como artista visual, facilitaron la sensibilidad en el acercamiento y observación minuciosa de la obra, que desembocó, en varias ocasiones, en descripciones obsesivas de elementos técnicos, sobre la manera en que un material se deposita sobre la superficie, o sobre como los trazos se conjugan para ofrecer una forma. Mi antecedente en las artes visuales, lleva a reactivar mi memoria de las sensaciones en el cuerpo, al enfrentar un soporte, al sostener una herramienta, e imaginar el momento de decisión que un trazo implicó, muchas veces un momento de arrojo.

Es así que buscando la protección y una zona segura, emprendí la tarea de dedicar mi sensibilidad al hablar del arrebato, la entrega y la mostración de otros. La historia del arte, ofreció la manera de plantear preguntas que pudieran ser relevantes para alguien más, de rastrear temáticas y problemas formales en las expresiones artísticas de otros tiempos, y distinguir la manera en que los estudiosos las abordaron, todo esto con la finalidad de entender el ahora del arte que está haciéndose al ritmo del presente. Sin embargo, no encontré confort alguno, pues al igual que ser artista, al tener que compartir este estudio, implicó una apertura a través de la escritura de mis decisiones, elecciones y pasos dados en este recorrido.

La primera decisión a juzgar, sería entonces, la selección de obra, determinada a partir del trabajo previo con los artistas, en proyectos que ayudaron a reconocer mis carencias metodológicas, y que incitaron mi decisión de estudiar la maestría. Así mismo, estas obras, se tornaron apetitosas, para desentramar, aquello que en un principio, se presentó ante mis ojos, como inteligible. Cada obra aquí mencionada, representó un acto de cuestionamiento, no sólo de ideas previas, sino precisamente, de todos los planteamientos que resultaban viables para iniciar su estudio. Es así que de entre todas las posibilidades para abordar el tema del dibujo contemporáneo en México, fueron las vías que ofrecieron Emilio Valdés, Marcos Castro y Rodrigo Sastre, las que articularon, ciertos asuntos como posibles vías de investigación.

Los primeros acercamientos a la teoría consistieron en cruces de reconocimiento del campo de la teoría del dibujo en México, estos constituirían la segunda decisión a juzgar. Por un lado las ideas circundando al dibujo como el evento de la forma, a partir de revisar el archivo *Pinto mi raya*, trazó un panorama en México, para identificar los esfuerzos de Karen Cordero, José Miguel González Casanova, Magali Arriola y Daniel Guzmán, como los más representativos para el dibujo contemporáneo. Sin embargo, en la historia del arte encontramos ilustres reflexiones como las de Raquel Tíbol en referencia a los dibujos de Diego Rivera o aquellas de Ida Rodríguez Pamprolini sobre los dibujos de José Luis Cuevas o el mismo Juan Acha y su *Teoría del Dibujo*. No estuvo en los límites de esta investigación ahondar en las peculiaridades de éstas, lo que podría emprenderse en una investigación futura.

Por el momento, he intentado articular, por un lado: la idea del dibujo como manifestación fenomenológica de la existencia de Cordero; la idea del dibujo como formación de pensamiento de Casanova; la idea del dibujo como una acción de marcar una superficie, sin importar su medio de Arriola; y la idea de que cada dibujo hace su propio recorrido por la historia de las imágenes de Guzmán.

El ejercicio de detectar la diversidad de acercamientos al dibujo, que de manera simultánea están presentes, además de transitar por la historia del arte, integran una red que podría construir una metodología, que me permita tener en cuenta estas ideas, a la hora de analizar al dibujo, que ya no puede ser clasificado en términos de su momento de creación, su función o su técnica.

La tercera decisión a juzgar, comprende el salir del contexto mexicano, para estudiar la manera en que en otros países se investigaba el dibujo. Es así que ahora puedo visualizar las sutilezas en las perspectivas de distintos autores. Por ejemplo, en el contexto español, Juan José Gómez Molina, ofrece una mirada a través de la enseñanza del dibujo en diferentes momentos de la historia del arte, para comprender los diferentes modelos que el dibujo ha perseguido. Esta perspectiva, influyó de una manera indirecta esta investigación.

Por otro lado, en Inglaterra es posible, visualizar el esfuerzo que realizan instituciones dedicadas a la investigación del dibujo contemporáneo como la universidad de Loughborough, a través de su plataforma *TRACEY*, en donde conjuga el esfuerzo de diferentes disciplinas para estudiar el desarrollo del dibujo, no sólo en el arte, también en la ciencia, como la medicina, la biología, la geografía, así como en la antropología, entre otras. El acercamiento que *TRACEY*, realiza al dibujo artístico, es a partir de las ideas de Derrida, lo cual establece una conexión directa con la escuela de pensamiento francesa a la que está investigación hizo referencia.

Así mismo, gracias a la estancia de investigación en el extranjero, es que asistí a las conferencias de Eirini Boukla, Deborah Hart y Robert Luzar,¹⁴⁴ lo cual abrió mi panorama, en la manera en que articularon textos de Derrida, Merleau-Ponty, Deleuze, entre otros filósofos para explorar sus prácticas artísticas. Igualmente, el encuentro ya mencionado con Petherbridge, aportó a esta investigación, metodología para articular las afinidades conceptuales entre el arte contemporáneo y el gesto del dibujo.

Por otro lado, el asunto del palimpsesto fue una de los primeros temas que me acercaron a la teoría del arte. El texto de Owens, resultó fundamental, para entender la manera en que se entrelazaban obras emblemáticas de artistas como Robert Rauschenberg, Sherrie Levine, Cindy Sherman, entre otros, con autores igualmente representativos de la filosofía como Roland Barthes, Walter Benjamin o Derrida. La contribución de Owens de identificar un impulso que describiera el comportamiento de la obra de la posmodernidad, coincidió en tiempo con la publicación de *Alegorías de la lectura* (1979) de Paul de Man, el cual motivó a Owens a escribir una segunda parte del *Impulso Alegórico* en 1980, en donde articula el pensamiento de de Man, para abordar la imposibilidad de leer la obra alegórica en la posmodernidad, al cual recurrí en el apartado dedicado a los dibujos a modo de palimpsestos de Sastre.

En este sentido, su aportación en el modo de estructurar su argumentación es lo que motivó la decisión de introducir en esta investigación, el pensamiento filosófico de Jean-Luc Nancy, cuyos textos conocí por primera vez a través de los seminarios de la Dra. Konta, que además dirigió esta investigación. El pensamiento de Nancy aportó, una manera de ponderar el dibujo a través de la escritura, el mismo acto de leer sus textos, transformó las ideas previas sobre éste, cambió la manera en que a partir de ahora escribiré sobre arte.

Por otro lado y de manera más específica, se encuentra la selección de obra. Es así que a partir de analizar *Todos adentro de alguien*, de Emilio Valdés, permitió visualizar la metamorfosis en el dibujo animado, como una posibilidad de manifestación del venir al mundo de la forma, como un evento que evidencia un gesto, una existencia, una apertura. En este sentido, el análisis formal de los 600 dibujos que se traducen a 49 segundos de animación, visualizó el trazo, entendido este como la marca del estilógrafo sobre la superficie de papel que antecede y precede a una imagen. Por sí mismos, los 600 dibujos no pueden dar cuenta de los cambios de la forma, es necesaria la cadena de continuidad, aquello que permanece del momento anterior y aquello que cambia para unir el momento siguiente, la metamorfosis ocurre en estos lapsos que hilan las pequeñas variaciones, en un conjunto.

El trazo en esta animación, comparte una historia, en ambos sentidos,

¹⁴⁴ Simposio de dibujo Drawing Out 2012, organizado por la University of the Arts of London, Londres, Reino Unido, marzo 2012.

como narración y como exposición de acontecimientos del pasado. En un nivel narrativo, como ya he mencionado, da cuenta de los accidentes que el cuerpo de un animal sufre para abrir paso al cuerpo de un humano. El acontecimiento que atestigua es el de un extrañamiento de su cuerpo y de su comportamiento, la imposibilidad de reconocerse a sí mismo, la entidad que emerge es la de la incertidumbre, la conciencia de su existencia.

La metamorfosis no se concreta cuando la animación llega a su fin, es decir, cuando deja de reproducirse la imagen en el monitor, pues lo que hemos presenciado es tan sólo un instante, no sabemos cómo era la forma inicial, o si habrá forma final. En este sentido, la apertura de la forma se presenta en la posibilidad de continuar la metamorfosis en el futuro, en donde se proyecta la imaginación.

Por otro lado, el dibujo *Is this trip really necessary?* del mismo autor, a partir de su gran escala, transformó mi experiencia habitual con el dibujo, en el sentido de que la huella del cuerpo, inmediatamente se hizo evidente al recorrer sus casi 26 metros de longitud, la relación de escala del soporte y el cuerpo humano, implica que se modifique, la fuerza aplicada, las herramientas empleadas, incluso el encontrar el acoplamiento de nuevas posturas y movimientos. El acto de dibujar se plantea como una lucha poniendo en conflicto su desplazamiento por la hoja, pues requiere rebasar el límite del propio cuerpo, y esta es una sensación que como espectador se experimenta.

A partir de la descripción de los elementos formales, planteé este dibujo como un recorrido a través del cual la línea sufre transformaciones para que la forma se forme. Al igual que, como espectadores, requerimos de transitar a lo largo del dibujo para observar en detalle, los choques, y accidentes de la forma, así como la fundición, desintegración y entrelazamientos de la línea. El motivo que articula los sucesos anteriores, lo compone una puesta en escena de una batalla entre aviones de la Segunda Guerra Mundial, a pesar de no alcanzar a vislumbrar a qué bando pertenecen, la destrucción es evidente. La máquina es presentada en todo su esplendor que a la vez que se recorre el dibujo, va perdiendo altura, hasta colapsar esta maravilla de la modernidad. En este sentido, el crítico de arte José Manuel Springer, nombra a estos artefactos, dioses creados por el hombre, *Deus ex machina*.¹⁴⁵

Marcos Castro, por su parte, inauguró una nueva etapa en su producción artística, con la pieza *Negras Tormentas*, tanto en la técnica empleada, como el discurso que articuló la obra. La intervención al muro del recinto histórico, *El Clauselito*, retoma el debate sobre el dibujo como un acto que puede involucrar destrucción y en vez de depositar material sobre una superficie, se retira. En este sentido, las incisiones en la pared,

¹⁴⁵ José Manuel Springer, "Deus ex machina. Dioses fabricados por el hombre", en *Réplica 21*, revista digital, http://www.replica21.com/archivo/articulos/s_t/609_springer_valdes.html, consultado mayo 2012.

podemos interpretarlas literalmente, como la formación de la forma a partir de la retirada de material.

El acto de dibujar entra en diálogo con acciones que involucran el buscar, rascar y descubrir superficies, como arqueología. Este dibujo nos dice lo que significa estar con los otros, en el momento en que su construcción es a partir de la intervención de otras personas, en donde el gesto del artista consistió en señalarlo, en descubrirlo en quitar las capas que no permitían ver el vínculo, la historia detrás de cada intervención. A la vez posee la contradicción, que consiste en intentar dar cuenta del pasado, del testimonio y el vestigio de acontecimientos anteriores. Aún así, su versión de los hechos resulta tan subjetiva y ambigua como la simbología empleada. Esta pieza, muestra y oculta su propio pasado, trae a discusión el problema de plantear el análisis histórico, en un presente que se niega a ser situado en una línea del tiempo, y más bien, propone trazar constelaciones, entre puntos distantes que den sentido a nuestra existencia. Tal vez, de la misma manera en que la pared del Clauselito contiene diferentes sustratos, con antecedentes tan distintos y separados por cientos de años, que al momento en que Castro hace la incisión son atravesados y conectados por un gesto.

Por otro lado, los palimpsestos de Rodrigo Sastre, la forma se torna objeto y sujeto pues, en su proceso, alude a su comportamiento. Su obra problematiza desde el dibujo como proceso, el carácter que adquiere la línea al recurrir a la copia y a la simulación, pues el dibujo se hace pasar por plasta de color. Hace referencia a los sistemas de impresión gráfica al descomponer la policromía CMYK y presentar por separado los planos de color. La saturación de líneas imita la placa de impresión, donde contrasta la rapidez y seriación de una imprenta, con lo laborioso y tardado que implica la saturación y repetición del bolígrafo.

Sastre, se pregunta por los sistemas de re-producción de imágenes, estableciendo una relación entre la gráfica y el dibujo, a partir del cómic. La imposibilidad de definición, se da en la yuxtaposición de los fragmentos, tanto del encuadre como en la separación del espectro cromático, generando una tercera imagen que comprende la intersección de los planos, es así que cada capa ofrece un fragmento del dibujo y en las relaciones que se establecen entre éstos, el dibujo *aparece entre ellas*.

Es así que lo fragmentario del cómic funciona para recopilar y establecer relaciones entre entes distantes, para mostrar semejanzas que pueden llegar a generar un extrañamiento. Los dibujos de Sastre proponen las imágenes históricas deformadas, por lo que el espectador no pueden reconocerlas como tales, sólo accede a darse cuenta que se le oculta algo, es posible que de ahí nazca la desconfianza de haber sido engañado.

El dibujo interpretado desde la figura del héroe, como un arquetipo,

resulta operante en la medida en que el recorrido que emprende este personaje, que decide salir de la comodidad de su mundo para enfrentar toda clase de sortilegios y sopesar las vicisitudes, a su retorno posea la sabiduría y la experiencia para hacer justicia. Sin embargo, estos dibujos no hacen referencia a un final feliz, más bien celebran el misterio de la destrucción. Pues la vida, sólo llega a la muerte y el héroe a la desintegración. Estos dibujos son un llamado a las formas que hemos amado y olvidado.

Finalmente, el debate al que me referí al principio y que intenté plantear en *La apertura de la forma: lo contemporáneo del dibujo en tres casos*,¹⁴⁶ se manifiesta a través de las fuentes a las que hace referencia esta investigación, que tuvieron la intención de construir una red de singularidades en torno al dibujo, ahora reconocibles en diferentes momentos de la historia y puntos geográficos.

Por la misma naturaleza y extensión de esta investigación, quedaron fuera referencias extremadamente relevantes para el estudio del dibujo, como el análisis que permanecerá pendiente de las exposiciones llevadas a cabo por el Museo de Arte Moderno que desde 1976, realiza periódicamente a modo de revisión de su colección de dibujos. En esta investigación, solamente hice alusión a la exposición de 1992 a cargo de Bernice Rose, por haber abordado en ella el carácter alegórico en el dibujo contemporáneo. Sin embargo, me interesa sistematizar en una investigación futura los diferentes acercamientos que esta institución ha expresado hacia el dibujo.

Una referencia más, que persistirá, pendiente de estudio, es precisamente, el dibujo como el eje rector de la educación artística, que plantea retos a superar en la pedagogía del arte contemporáneo. Como mencioné anteriormente, es el contexto Español en donde se encuentra desde hace tiempo una rica fuente de archivos y de investigadores en torno a este asunto, tiene algunas ramificaciones en México, por ejemplo en la investigación realizada por la Dra. Luz del Carmen Vilchis titulada *Método de dibujo de Gilberto Aceves Navarro: fundamentos interdisciplinarios*, como parte de su estancia de investigación en la Facultad de Artes de la Universidad Politécnica de Valencia y que en 2008, fue publicada en México por la Universidad Autónoma Metropolitana. En esta misma línea, se encuentra la investigación del Dr. Aureliano Sánchez Tejada, profesor de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, bajo el título *Bases para un análisis teórico formal del acto dibujo*, también realizada en el departamento de pintura, en la Universidad Politécnica de Valencia. Ambos acercamientos, permanecerán como posibles vías de exploración para investigaciones futuras.

El esfuerzo aquí realizado, representa no un trabajo terminado, sino más bien el inicio, o mejor dicho, la apertura a una reflexión del arte contemporáneo a partir del gesto del dibujo. Pues si consideramos a éste, no sólo

¹⁴⁶ Agradezco a la Dra. Maria Konta por sugerir para el título pensar el concepto de Nancy «la apertura de la forma».

como la disciplina formadora del arte sino, como puesta en evidencia de nuestra existencia, será posible transitar entre disciplinas, medios, formatos, estrategias, que puede adquirir el gesto de un artista.

Es así que la noción del dibujo como formación, podría extenderse como el gesto presente en las artes; en la danza, en la música, así como en el cine, incluso en una acción. Pues lo que pone en evidencia es el deseo del humano por mostrar, presentar, comunicar y compartir.

Una última parte de mi intención es la de contestar a la pregunta si este trabajo responde a un tipo de historia del arte. En el sentido de análisis del presente en relación con el pasado, en este caso, del dibujo contemporáneo; teniendo en cuenta las limitantes de extensión que imposibilitaron ofrecer al lector una muestra completa que integre la escena del dibujo en México. Mas bien, se concentró en casos concretos, a partir de los cuales se reconocieron ciertas dinámicas con las que se establecieron relaciones con la obra de otros artistas y de otros tiempos. Es así que reconozco, que la única manera de contestar a esta pregunta, es seguir investigando, en general, seguir compartiendo a través de la escritura.



BIBLIOGRAFÍA

- ACHA, Juan. *Teoría del dibujo, su sociología y su estética*, Ediciones Coyoacán, México, 1999.
- ARRIOLA, Magali. *Inapropiadamente dibujo*, texto de exposición, archivo Museo Carrillo Gil.
- BARRIOS, José Luis "Marco y afecto: de las alteraciones de la modernidad" en *Melanie Smith: Cuadro rojo, imposible rosa*. Pabellón de México 54 Bienal de Venecia, Turner, 2011.
- BARTHES, Roland "[Readings: Gesture] Cy Twombly: Works on Paper" en *The Responsibility of Forms*, Critical Essays on Music, Art and Representation, 1985
- BUTLER, Cornelia. *Younger than Jesus*, New Museum de Nueva York, 2010,
- CALDERÓN, Miguel. "DRAW," en *DRAW*, catálogo de exposición, Museo de la Ciudad de México, 2010.
- CORDERO, Karen "Gesto y materia, dominio y soltura" en *Dibujos Mexicanos: Colección del Museo Nacional de Arte*, INBA, México, 2007.
- DELEUZE, Giles. *Cinema 1 The Movement-Image*, traducción Hugh Tomlinson y Barbara Habberjam, The Sthlone Press, Londres, 1986.
- DERRIDA, Jacques. *Memoirs of the Blind: the Self-Portrait and other Ruins*, traducción de Pascale-Anne Brault y Michael Nass, University of Chicago Press, 1993. Edición francesa originalmente publicada con ocasión de la exhibición efectuada en el Museo del Louvre, Paris, del 26 octubre, 1990, al 21 enero, 1991.
- _____, *De la gramatología*, traducción Oscar del Barco y Conrado Ceretti, 4ta ed., siglo XXI, México, 1986.
- DEXTER, Emma. *Vitamin D: New Perspectives in Drawing*, Phaidon, London, 2005.
- ELIZONDO, Salvador. *S.M. Eisenstein: Dibujos mexicanos inéditos*, Cineteca Nacional, México, 1978.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *La sociedad si relato: antropología y estética de la inminencia*, Katz, Argentina, 2010.
- GONZÁLEZ CASANOVA, José Miguel. *Gramática del dibujo en 100 lecciones*, CONACULTA, México, 2009.
- GUZMÁN, Daniel. *My Generation*, catálogo de exposición, Kurimanzutto, 2009.
- MASSAERT, Lucien. *Drawing in the Expanded Field*, l'Académie des Beaux-Arts des Bruxelles, 2012.
- MEDINA, Cuauhtemoc. "De la intemperie al estilo crítico", en *La era de la discrepancia*, UNAM, 2007.
- _____, *Diez Cuadras alrededor del estudio*, Antiguo Colegio de San Ildefonso, México, 2006.
- NANCY, Jean-Luc. *Las Musas*, Buenos Aires, Amorrortu, 2008.
- _____, *Le plaisir au dessin*, Musée des Beaux-Arts de Lyon, Francia, 2007.
- _____, *La Comunidad Inoperante*, traducción de Juan Manuel Garrido Wainer, Santiago de Chile, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 2000.

_____, *The Ground of The Image*, traducción, Jeff Fort, Fordham University Press, New York, 2005.

_____, "58 Indicios sobre el cuerpo", en *Corpus*, traducción Richard A. Rand, Fordham University Press, New York, 2008.

OWENS, Craig. "El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad", en Brian Wallis coord. *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*, traducción Carolina del Olmo y César Rendules, AKAL, España, 2001.

PETHERBRIDGE, Deanna. *The Primacy of Drawing*, Yale University Press, Londres, 2010.

RATTEMAYER, Christian. "From Alighiero to Boetti", en *Alighiero Boetti: Game Plan*, catálogo de exposición, TATE Modern, TATE Publishing, 2012.

ROSE, Bernice. *Allegories of Modernism: Contemporary Drawing*, MOMA, NY, 1992.

SMITH, Terry. "Introduction: The Contemporary Question", en *Antinomies of Art and Culture*, Duke University Press, 2008.

_____, "Arte Contemporáneo: remodelismo, transiciones, traducción", en *¿Qué es arte contemporáneo?*, Simposio internacional, Navarra, Universidad Pública de Navarra, 2011.

_____, *¿Qué es el arte contemporáneo?*, traducción, Hugo Salas, Siglo XXI, Buenos Aires, 2012.

WALTER, Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discurso Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989.

ARTÍCULOS

CRUZVILLEGAS, Abraham. "Comparación odiosa" en *Reforma*, miércoles 19 de enero de 2000, sección cultura, p.3c

CUNNINGHAM, Scott. "Del pop a lo popular: arte y cómics" en revista *Poliéster: Pintura y no pintura* no. 6, summer 1993

HOLLANDER, Kurt. "El final de Poliéster" en revista *Poliéster: Pintura y no pintura*, Vol. 8, no.27, primavera 2000, p.2

KWON, Miwon. "One Place after Another: Notes on Site Specificity" en *October*, MIT Press, Vol. 80, Spring, 1997

_____, «Questionnaire on "The Contemporary"», en *October*, MIT Press, Vol. 130, Fall, 2009

LÓPEZ, María Luisa. "El arte Contemporáneo del Carrillo Gil", en *Milenio Diario*, sección cultura, p. 48

MEDINA, Cuauhtemoc. "Júmx: La apuesta del poder simbólico", en periódico *Reforma*, miércoles 7 de marzo de 2001, sección Cultura, p.4

_____, "Del consumo como invención", en periódico *Reforma* sección cultura, miércoles 9 de mayo de 2001, p.4c

COLOQUIOS, SIMPOSIOS

Simposio de dibujo Drawing Out 2012, organizado por la University of the Arts of London, Londres, Reino Unido, marzo 2012.

Jornada Académica dedicada al Dibujo en la Escuela Nacional de Pintura Grabado y Estampa "La Esmeralda", noviembre de 2011.

Coloquio Orígenes (com)partidos, realizado en el Centro Nacional de las Artes, México, marzo 2011, organizado por la Dra. Konta

PAGINAS WEB

Carlos Amorales, en Artist Talk!, VBS, consultado en agosto 2012.

http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=0DavCDIIVAA#!

El Universal, martes 6 de abril, 2010, sección cultura. Versión de la nota en digital: <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/62726.html>

El Clauselito <http://elclauselito.com/historia.php>

José Manuel Springer, "Deus ex machina. Dioses fabricados por el hombre", en Réplica 21, revista digital, http://www.replica21.com/archivo/articulos/s_t/609_springer_valdes.html, consultado mayo 2012.

Le Plaisir au dessin. http://www.mba-lyon.fr/mba/sections/fr/expositions-musee/plaisir-dessin4478/1_exposition consultado en mayo de 2012

Luis Adelantado – México en: <http://vimeo.com/23295796> y en <http://www.akaso.com.mx/cineasta/59/Emilio-Valds> Nota de prensa: <http://es.paperblog.com/mx/galeria-luis-adelantado-mexico-presenta-su-nuevo-programa-de-exposiciones-65625/>

Museo de Arte Contemporáneo Donna Regina Napoli, consultado mayo 2012 <http://www.museomadre.it/opere.cfm?id=457>

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

CLARKE, Arthur. Space Odyssey

FLORESCANO, Enrique. Memoria Mexicana, FCE, 3ª. ed., México, 2002, p. 224

FRANCÉS, Fernando. "¿Puede retratarse el arte?" en Carmen Calvo, 2001

GÁMEZ, OSHENIWO, Leonel. Echu ¿Convenientemente un demonio o un demonio conveniente?, Cuba, 2012

GÓMEZ DE SILVA, Guido. Diccionario etimológico de la lengua española, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.

PLINIO, el viejo, Historia Natural, Libro, XXXV, párrafo 151

TIBOL, Raquel. Diego Rivera gran ilustrador, MUNAL, 2007

Las imágenes de las obras contenidas en esta investigación son enlistadas por autor ordenadas alfabéticamente, seguidas de la página en que la imagen aparece.

ALIGHIERO BOETTI (1940-1994), *Anno 1990*, grafito sobre papel montado en madera, 100 x 100cm c/u, colección privada. p.50

ANTONIO FABRÉS, (1854-1938), *El hombre del sombrero*, 1903, carboncillo sobre papel, 62 x 48 cm, colección MUNAL. p.6

CARLOS AMORALES (1970), *Useless Wonder*, 2006, serigrafía sobre papel, colección privada. p.11

DANIEL JOHNSTON (1961), *sin título (Retarded love affair)*, exposición Draw, México 2010, colección Fuse Gallery. p.10

DANIEL GUZMÁN (1964), *sin título, (I'm blind, baby I'm blind)*, exposición My generation 2009, galería Kurimanzutto. p.21

EMILIO VALDÉS (1980), *Junkers Ju 88*, 2012, tinta china sobre papel, 124 x 180cm, colección privada. p.13

Todos adentro de alguien, 2010, estilógrafo, tinta china sobre papel, muestra 300 de 600 dibujos, colección

privada. pp. 30, 32-34
Is This Trip Really Necessary?, 2012, tinta china sobre papel, 250 x 2600 cm, colección privada. p.35

FRANCIS ALÿS (1959), *sin título*, 1999, técnica mixta sobre papel albanene, 30 x 23 cm, colección Art Gallery of New South Wales. p.8

Manifestación, 1999, grafito sobre papel albanene, exposición Diez cuadros alrededor del estudio, 2006, Antiguo Colegio de San Ildefonso. p.16

Canción para Lupita, 1998, grafito sobre papel albanene, exposición Diez cuadros alrededor del estudio, 2006, Antiguo Colegio de San Ildefonso. p.17

Cuento de Hadas, 1995, documentación fotográfica de la acción, exposición Diez cuadros alrededor del estudio, 2006, Antiguo Colegio de San Ildefonso. p.19

Cuento de Hadas, 1995, grafito sobre papel, exposición Diez cuadros alrededor del estudio, 2006, Antiguo Colegio de San Ildefonso. p.19

GERMÁN VENEGAS (1959), *sin título*, exposición My generation 2009, galería Kurimanzutto. p.23

JOSÉ CLEMENTE OROZCO (1883-1949), *La verdad: torcida*,

deformada, alterada, mutilada, pintarrajeada, 1945, cincografía, 60 x 50 cm, carpeta no. 148, colección galería Vértice. p.7

JOSÉ LUIS SÁNCHEZ RULL (1965), *sin título*, exposición My generation 2009, galería Kurimanzutto. p.22

JOSÉ MARÍA VELASCO (1840-1912), *Cabeza y manos*, ca. 1865, lápiz sobre papel, 32.2 x 25cm, colección MUNAL p.26

JOSEPH BENOIT SUVEE (1743-1807), *Invention of the Art of Drawing*, 1791, óleo sobre tela, 131 x 267 cm, colección Museo Groeninge. p.27

MARCOS CASTRO (1982), *sin título*, 2012, tinta sobre papel, colección privada. p.13

Negras Tormentas, Intervención sobre muro en El Clauselito, Museo de la Ciudad de México, febrero-abril 2012, pp. 44-47

OFFICE OF DEFENSE (1941-1945), *"Is Your Trip Necessary?"*

Needless Travel Interferes With the War Effort (1941-1945)
Millions of troops are on the move-- : is your trip necessary?, 1943, United States. Maintenance men of the 72nd Fighter Squadron, 21st Group, load auxiliary fuel tanks for a Mustang ***"Is This Trip Necessary"*** on Iwo Jima 11 April 1945. p.38

RAYMOND PETTIBON (1957), ***sin título, (greco roman style at the olympic)***, 45 x 30 cm, exposición Draw, México 2010, colección Fuse Gallery. p.9

RICHARD LONG (1945), ***A line made by walking***, 1967, fotografía, 37.5 x 32.4 cm, colección TATE modern. p.18

RODRIGO SASTRE (1977), ***Dr. Doom sobre Vitamin D***, 2011, bolígrafo sobre pastas del libro Vitamin D, 29.5 x 26 x 4cm, colección privada. p.12

Hijo de tu puta madre (ya se quien eres, te he estado observando)... ya sabes quién soy. Ahora venime a buscar, puto., 2012, Intervención a catálogo de Daniel Guzmán. p.20

De la serie Coleccionismo exacerbado, portada de Spider-Man en alemán y español, 2011, bolígrafo tinta roja sobre impresión Offset en papel, colección privada. p.52

Catástrofe, 2012, bolígrafo sobre papel impreso, 28 x 48 cm, colección privada. p.59

Línea 60, 2012, bolígrafo sobre papel impreso, 28 x 48 cm, colección privada. p.56

Eternauta, 2012, bolígrafo sobre papel impreso, 28 x 48 cm, colección privada. p.59

Plaza de mayo, 2012, bolígrafo sobre papel impreso, 28 x 48 cm, colección privada. p.56

La destrucción no puede ser parada, 2012, bolígrafo sobre papel impreso, 28 x 48 cm., colección privada. p.57

Nuestro ejército, 2012, bolígrafo sobre papel impreso, 28 x 48 cm, colección privada. p.58

Iguales, bolígrafo sobre papel impreso, 2012, 28 x 48 cm, colección privada. p.57

El hombre, 2012, bolígrafo sobre papel impreso, 28 x 48 cm, colección privada. p.58

SERGEI EISENSTEIN (1898-1948), ***LÁMINA III. "Portrait symbolique de G.F Ledesma"***, 1931, grafito sobre papel, 26 x32 cm, colección Cineteca Nacional. p.53

WILLIAM KENTRIDGE (1955), ***Pensione***, 1999, Litografía y crayón sobre papel impreso, 15 x 19 cm, colección TATE modern. p.15