

NOTAS SOBRE DIBUJO

Sergio Koleff Osorio



NOTAS SOBRE DIBUJO**NOTES ON DRAWING**

Autor: Sergio Koleff Osorio

Posgrado en Artes y Diseño
Investigación en Estudios de la Imagen y Artes Visuales
Facultad de Artes y Diseño, UNAM. CDMX.
koosee69@gmail.com

Sumario: **Objetivos. Introducción** 1. La ceguera voluntaria. 2. Breve tratado sobre la gravedad (o la disputa del dibujo y la pintura) 2.1. Bloques, peso y altura. 2.2. La vitalidad de la verticalidad. Conclusiones. Imágenes. Notas. Referencias bibliográficas.

NOTAS SOBRE DIBUJO

NOTES ON DRAWING

Sergio Kolef Osorio
 Posgrado en Artes y Diseño
 Investigación en Estudios de la Imagen y Artes Visuales
 Facultad de Artes y Diseño, UNAM. CDMX.
 koosee69@gmail.com

Resumen

El presente ensayo aborda dos procesos de pensamiento y construcción de dibujos. El primero asume la ceguera como un encuentro con la reflexión sobre la decisión propia de nulificar la visión binocular. El otro permite tocar algunas disyuntivas contemporáneas sobre la pintura y el dibujo, en relación a los conceptos de gravedad en el espacio compositivo, la luz y los procesos gráficos que incluyen materiales en los que se revisa algo sobre su historia material y cualidades constructivas para el dibujo.

Abstract

The present essay addresses two thought processes and drawing construction. The first assumes blindness as an encounter with the reflection on the proper decision to nullify the binocular vision. The other allows us to touch some contemporary disjunctives on painting and drawing, in relation to the concepts of gravity in the compositional space, the light and the graphic processes that include material in which is reviewed something about its material history and constructive qualities for the drawing.

Palabras clave: Dibujo, experiencia, visualidad, artes visuales.

Key Words: Draw, experience, visuality, visual arts.

Objetivos:

Examinar a manera de notas, reflexiones sobre el dibujo a partir de procesos propios en dos obras seleccionadas que permiten estudiar dos contrapuntos de los motivos, análisis visual y pensamiento técnico de los actos de dibujar.

Determinar si la heurística del dibujo, permite abordar desde otros puntos de reflexión, los procesos de conocer y pensar los actos de la visión para la investigación en las artes visuales, estableciendo un archivo de obras y notas que recalquen la importancia de los procesos de conocimiento desde el dibujo.

Introducción

Los traslados de lo verbal a lo escrito por la experiencia de la visibilidad en el dibujo, es el objeto principal de estos apuntes. Habrá que advertir que en el uso de la “nota” y el “relato” sobre dicha experiencia, hay ciertas reminiscencias a la postura de Jaques Derrida al archivo¹, que contempla como concepto y gramática en tanto “Arkhé... comienzo y mandato... Allí donde, hemos dicho. ¿Cómo pensar allí? ¿Y cómo pensar ese tener lugar o ese ocupar sitio del Arkhé?” (1997: 9). Es desde estas cuestiones que las notas sobre el dibujo, consideraran un comienzo de un relato sobre un escenario de condiciones, causas y efectos en dos momentos muy distintos del acto de dibujar. Ellos son colocados en la preocupación del análisis sobre la visualidad desde su propia oposición directa de mirar un modelo, las formas más demarcadas en el dibujo por los tropos de la figuración, las citas a otros dibujos, o a las imágenes fluctuantes de la cultura de masas, es

decir, se enfoca a particularizar el objeto propio de la visión para que nos muestre las conexiones de los actos de ver e interpretar situados en los procesos de creación.

Un escenario práctico es llevado a un escenario teórico, objeto de una dialógica que equipare y equilibre las tensiones propias de los conceptos que puedan señalarse desde el dibujo, las interrelaciones de lo que persiste entre la visión y los registros propios de la corporalidad performática de dibujar. En el carácter de “mandato” está un “precepto dado” por las necesidades de una práctica artística que nos muestre algo de lo que es investigar con el dibujo. El diálogo con un pasado reciente y el suceso, más que repasar un apunte en los trayectos de los procesos gráficos, hace de esta necesidad, colocar las preguntas sobre ¿qué discursos abre el acto de la visión desde ciertas maneras de ejecutar sus decisiones de registro? ¿Cómo hacer un pequeño archivo a manera de notas y dibujos para su uso académico?

Las cuestiones nos ponen en el compromiso de las respuestas, y en ello pondremos la experiencia sobre lo que se descubre en los actos de mirar y dibujar, colocando el relato en una línea descriptiva de los motivos, los hechos, el entorno, las funciones técnicas, las disyuntivas de los procesos de conocer, valga decir, las condiciones que vitalizan la estructura emocional que también es parte de la heurística de las prácticas artísticas. El ver y verbalizar hacia la escritura abren el campo de la interpretación de los constructos sobre lo visible y los marcos culturales que los oprimen, mismos que nos invitan a clarificar sus diferendos siempre polémicos en los límites que están, los indicios de la memoria hacia una retórica que llegue hasta los problemas del conocimiento en las artes visuales. Las notas asumen así su necesidad de comenzar en cada caso, en la construcción del escenario práctico-teórico de sus objetos en cuestión. El dibujo es el guía del estudio sobre una visualidad acotada a ese dialogismo de actos de visión y registro, considerando que los marcos son también un historia empírica, intelectual y académica sobre el proceso disciplinar de comprender herramientas, soportes y técnicas que demarcan las acciones del dibujo en sus tropos historicistas sobre la representación y la gestualidad gráfica.

1. LA CEGUERA VOLUNTARIA.

El espacio de un taller donde el amanecer se asoma a su ventana principal en la fachada de un tercer piso, la luz traspasa los filos verticales de la persiana. Por la luz se asoman las formas, en el hecho pragmático de la distinción de los objetos. La razón ha sido la luz de la unidad del mundo humano hecho lenguaje, hasta la necesidad de ver, observar desde las formas más especulativas de la objetivación de la mirada a la visible; en esos instantes hemos encontrado condiciones propias para que el pensamiento y el dibujo interrogue esos límites. La visibilidad de “las cosas del mundo”, por el momento no son sino las cosas de un taller en la acumulación de los “habitantes” que encuentran su lugar ahí. La luz física trae ante la visión puesta en las superficies, la pregunta que desde su naturaleza se puede extraer ¿qué forma la luz en las apariencias de ver en sus alcances ópticos, corporales de la consciencia puesta en marcha por su temperatura?

La luz es entonces la primera causa natural de la visibilidad en el ojo humano, informe ella misma, pero en la consciencia dinámica del fulgor, las apariencias se encarnan en los objetos que la absorben, reflejan acaso, son atravesados por su potente presencia sobre las presencias como el cristal de la ventana citada. Si algo parece ser su propio invento en su proyección al mundo, es el espacio donde resuena su asomo; estamos en un taller de materiales de dibujo, pintura, libros, papeles, frascos, pinceles, lápices, cartulinas, lámparas... las ventanas de metal crujen ante su calor y el frío de una mañana hacia el invierno. El espacio de la concentración habitual de los saberes técnicos, deja su cotidiano acto de reflexión, se suma a la flexión de las cosas-luz, forma-objeto, los brillos interminables que doblegan a las mínimos espacios de oscuridad en los recovecos del taller-espacio. Todo ello parece suficiente para establecer una mirada de sentido ahí, pensar ahí en la superficie de tablaroca, especie de “tabla piedra” de yeso con cubierta lisa para construcciones arquitectónicas secundarias, en donde se ha ido haciendo cotidiana la actividad del dibujo para papeles grandes y desplegados en su superficie sólida, y por supuesto, para construcciones primarias desde el dibujo. Un lugar espacial para resguardar el papel espera así el momento del ritual íntimo: colocar en una mesa los materiales elegidos, hacer sonar un aparato con cierta música que acompañe la rítmica

de la luz, la herramienta y su danzar en un papel grande y poroso para sentir su propio sonar en la marca muscular, propiocepción de los nervios en el flujo que dictamine el punto inicial sobre ese potente blanco, que gracias a esa luz en la dirección exacta de encuentros, los conos escópicos respiran la luminosidad refleja de un papel de algodón que guarda la memoria de su producción industrial en las tesituras, blancuras y sus poros abiertos a las sustancias que saben de su piel sensible a la negrura del carbón, el lápiz graso, las grisallas del grafito...

Pero esa mañana ante el festín lumínico, el pensamiento incrustado en los materiales de dibujo, recorren un tanto inseguros los motivos: ¿qué dibujar? El tránsito sobre las cosas donde esa luz señala con el brillo posible ese banquete de lo visible, parece ser el momento ideal para interrogar a la invisibilidad. Es entonces que fabricamos un vendaje inversamente potente a la luz por la negrura de una tela y algodones en los ojos donde se decide “ser ciego”, indagar en la sed y el hambre de las cosas invisibles. La inmovilidad solicita su tiempo para reestablecerse en ese espacio-taller, ahora lejos de los silencios de la mañana. El sonido revolotea en la piel hasta que escuche, toque las temperaturas de las “cosas”, antes materiales, herramientas y soportes puestos en el orden habitual de su disposición a la luz gramatical de sus nombres. La ceguera te lleva al único lugar donde se crece, se desarrollan los organismos vivos: la oscuridad. La ergonomía de la visión se resquebraja de sus encantos, embellecimientos de los objetos y los espacios puestos a modo de la mirada amoldada a sus deseos. Los puntos ciegos de la visión humana ya lo sabían, pero parecen enmudecidos en el caminar cotidiano a la luz del día. Las zonas luminosas del intelecto que las creíamos despiertas por “la atención y la consciencia”, son ahora recovecos oscuros para hundir los dedos y dialogar con la piel y las esferas de la visión sonora de sus honduras. Poco a poco nos damos cuenta del “significante invisible” (Bavcâr, 2011), de la negatividad que requiere envolverse las funciones del signo visual de una “forma que se significa”. La sonoridad no deja de poder considerarse un signo ahora envolvente de los signos visuales del sentido kinestésico, las operaciones mínimas de la semiosis son prácticamente nulas ante las otras dimensiones de la atención al acto perceptivo del entorno reducido: el Yo y la piel entre tanto.

El falso intento de explicación semiótica de los nuevos sentidos, se ve opacado por la curiosidad y la necesidad de no abandonar ese acto de visión y dibujo. La realidad momentánea de las decisiones tomadas hasta ahora, permiten que el cuerpo –lugar icónico del significado antropológico- se levante y dimensione un espacio antes familiar, ahora desconocido y casi inédito al tacto. El tiempo pasa en la piel de la mirada oscurecida con su peculiar manera de palpar, pierde su dimensión social y recupera su lugar en la respiración y el sonar del cuerpo en su interioridad literal. Lo interior como metáfora del cuerpo-mundo, cuerpo / entorno (su oposición), se convierte en el nuevo espacio para “entrar y salir”, diferenciar la temperatura, el lugar de los materiales, el trayecto hacia las superficies del dibujo.

Son la audición y el tacto incrustados en la visión, los que calmadamente encuentran en su largo andar expandido del espacio-taller, una forma de meditar que no está en las disciplinas ancestrales o los nuevos espacios para reconfortar la esquizia² “cotidiana” de la contemporaneidad –intempestiva diría Ronald Barthes-, que irrumpe con su caos domesticado del punctum³ en las imágenes-red, sobre todo hoy prominentes en las redes sociales por otros fulgores: la luz (psico)tecnológica.

El camino que se va detectando, es el de los lugares de las “cosas del dibujo”, en el sentido de su literalidad son las herramientas, materiales y soportes, el otro sentido por descubrir es qué se puede dibujar desde la ceguera. No ocultaremos los momentos de cierta angustia sobre la prolongación de la experiencia no solo de la momentánea negritud, sino de no lograr equilibrar las acciones de meditación sobre la visión misma, la agitación de sus lugares y momentos de anamnesis que distraen a los focos de la visibilización sobre la condición propia del campo de la visión escópica: lo binocular y sus puntos de entrada lumínica, las pupilas.

Llegada la tarde en la impresión del ambiente y el clima, se sabe que una segunda oscuridad se avecina. Parece ser que la angustia se disipa una vez que se regulan los actos puestos en flujo en el tiempo-espacio de interrelación, sobre todo porque la colocación de los componentes para el dibujo han sido instalados pausadamente. La espera en una posición común para las representaciones del pánico sosegado, el cuerpo civilizado y en calma, estar sentados en el

piso con los pies cruzados. Un mismo material de dibujo en cada mano sopesa su condición de barra y consistencia para cada mano y sus flanges, por cada brazo, que a su vez sopesan el equilibrio axial de la diagramación aun inmaterial, porque en la visualización se buscan los datos entre la herramienta, los dedos y el campo visual ciego referente y autorreferencial como motivo gráfico.

El encuentro antropométrico del cuerpo de pie frente a la hoja, cual bifocal como escópico, inicia desde sus paradigmas y paradojas que se invierten como si “ver fuese tocar”, para pasar a “tocar es ver”; la superficie blanca se visualiza negra, el material casi negro, graso y denso al tacto, parece ser luz blanca y ligera en las primeras marcas, esquicia de la esquizia en sus puntos focales en la luz / negrura. La profusión de la sinergia desde la primera marca contundente en su colocación y aproximación a la axialidad propia del cuerpo-imagen-simetría, en la que se dispone de otro par de herramientas menos densas, no grasas como la barra del grafito que se inserta en la disposición energética del momentum / momento de la regulación hasta su clímax. Dígase el momento interrelacionado del objeto materia y la atención háptica-muscular de la bifocalidad ciega. Lo que establece esa visión de la visión, es la experiencia de las “luces ópticas” que recorren la oscuridad cónica en la construcción gestual de sus “puntos ciegos”.

La nota en su condición reconstructiva de una escena práctica y su construcción teórica, ha hecho notar que el cuerpo como agente discursivo, no lo hace

retórico únicamente, éste no está necesariamente en el acto conativo de gramatizar la diagramación de la ceguera. Nos coloca en los límites retóricos del cuerpo como agente significativo de las marcas y los ritmos que dejan los trayectos de las herramientas y su energía. Lo que nos muestra la relación cuerpo-dibujo en este caso, es que desde la oscuridad se proponen y disponen los constructos de dos condiciones de la historicidad de la representación material en la graficación rítmica: una que asume la tradición de soportes y componentes materiales que permiten incorporarse fácilmente en absorción y presión, y el otro en sentido de la contraposición con la “civilización de la imagen” (Cabezas, 2005: 319), en cuanto a que no se compromete con los tropos figurales de las citas de los dibujos a otros dibujos, lo interartístico de las imágenes literarias con las imágenes visuales en correlación analógica, mimética / literal, que interrogue su condición “realista”, “narrativa” o “abstracta” entre ellas. Sino que las herramientas se adhieren a las propias acciones no visibles de los canales de un acto perceptivo en la sinestesia, por lo táctil y lo propioceptivo. Lo antropométrico es relevante en la colocación del cuerpo en la altura y posición de las manos en las distancias visualizadas, determinadas espacialmente por el escrutinio sonoro-táctil. La construcción fija las relaciones energéticas de las sinergias con ambas manos, en la atención del espesor y presión de su cohesión rítmica ciega a la relación mirada / dibujo, hasta llegar a un sentido de ordenación intuitiva en el tiempo volitivo de la determinación fijada en lo visualizado: ecos de la visión cual ondas de sus “voces acalladas” (ver imagen 1).

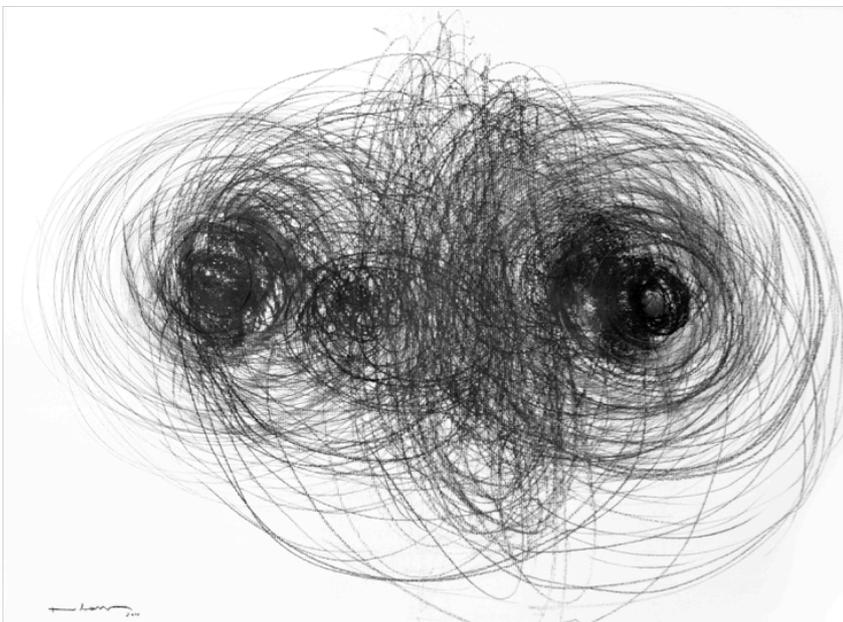


Imagen 1. Autor: Sergio Koleff Osorio. Título: Ceguera. Técnica: Lápiz graso, de carbón y grafito sobre papel. Medidas: 70 x 95 cm. Año: 2010. Obra expuesta en la Galerías de la Antigua Academia de San Carlos, “56-92. Encuentro de una generación artística”, Facultad de Artes y Diseño, UNAM, CDMX, 2016.

2. Breve tratado sobre la gravedad (o la disputa del dibujo y la pintura)

En la física de la representación, la relatividad es semejante a la científica, es la deformación geométrica de los cuerpos que por su masa y atracción configuran su propio espacio –gráfico, pictórico- y tiempo –de la figuralidad-; en la plasticidad implicada, es la aproximación y desarrollo de sus elementos: ritmo, gesto y marca en el dinamismo visible de la línea en los planos expositivos.

Si la mente puede depositarse en las superficies y localizar sus “mapas”, “marcas caligráficas”, “ideo-gráficas” de sus trayectos, el dibujo es ella misma según sus flujos, es la visibilidad posible sobre los vacíos que parecían inertes, huecos, o sin nada más que espacios para no citar al tiempo.

Si hay algo que el dibujo puede ser, siempre y cuando no requiera subordinarse hacia lo “ilustrativo”, lo “animado”, al regocijo del estilo o la idea política y estética de los “realismos”, si puede liberarse de ello, si así lo necesita, si encuentra otra función a las necesidades icónicas, confronta la propia generación de su espacio-tiempo con el peso de sus dinamis-mos.

Cada marca en una superficie encuentra su límites físicos como dimensión. Por ejemplo, el soporte histórico de los relatos pictóricos, es decir, el bastidor, la tela, y la imprimatura, que vestidos de la nada –y el todo de los tropos de las formas en la memoria pictórica-, pueden ser ese mismo espacio vacío para calcar la mente, diagramar sus entre-tramados ya sin los tubos neuronales que “aprisionaban” su respirar; quizás por ello la línea y el trazo guarden algo de la propia sinapsis. Electroquímica y nervios parecen los mismos una vez que olvidamos que conocemos los trayectos cerebrales, que conocemos la consciencia por el flujo masivo de estimulación en los sensores centrales de los “sentidos estéticos”, nada de eso pasa por la mente que deposita su “masa” sobre la tela para medir su peso.

2.1. Bloques, peso y altura.

Desde lo alto de un cuarto piso en un edificio, los motivos para el dibujo saltan a los nervios como acupuntura precisa, mientras la mirada encuentre lo punzante en ella. La tarde tiene los cielos recogidos desde la mañana, sabe de ocasos y de la luz solar

que se fuga. La especulación para quien se dispone a dibujar ante esa apertura de vista celestial, sabe que el horizonte es la metonimia del límite y la memoria, y en la proximidad está todo aquello que se hace poco ante una vista abierta. Pero entre tanto especular desde el sentido del contexto espacial, la memoria recorre los momentos en el que pasó constante por ese lugar abierto con grandes edificaciones, ha visto crecer una potente arquitectura de la maquinaria posmoderna, que recuerda a su vez, el “rascar el cielo”, verbalizar desde la mirada moderna ahora cotidiana, esas estructuras que apuntan su deseo a la verticalidad. Un cuaderno de esbozo, talla apenas la realidad cambiante de esa primera escena para arrancarle un motivo, acaso para otro dibujo, acaso para la pintura.

La mirada puesta en sus flujos sobre el entorno otro, el taller que se somete a las horas del día por su filtro de luz en el techo, el ambiente sobrepasa y sopesa al “Yo-entorno”. La memoria dialoga con los momentos de crecer en la urbe, ver esa apenas estructura endeble, señalar el lugar para dictar sus pasos hacia el cielo con los huesos de acero que esperan los músculos de cemento en bloques y bloques de peso desafiante de la gravedad terrenal. El diálogo con las “cosas del dibujo”, encuentra en esa memoria de crecimiento, una disputa “común” para el dibujo y la pintura: la luz, el peso, la gravedad material cual bloque de materia colórica. La herramienta se toma entonces como nervio óptico a la sabia de la electroquímica de la luz filtrada por la anatomía de la visión. El juego aparente de distancias, tamaños, pone con una primera marca el cimiento de ese bloque a bloque. La experiencia en los motivos del dibujo, sabe que una conciencia establece la “posesión” de lo que sabe enorme y extraordinariamente pesado: la edificación que supera la altura en donde es mirado desde el lápiz y la hoja de un cuaderno en la que se esbozó un primer “diálogo”, recorre la memoria ficticia del crecimiento de ese peso (ver imagen 2).



Imagen 2. Autor: Sergio Koleff Osorio. Lápiz de grafito y barra de carbón sobre cuaderno de dibujo, 30 x 42 cm. 2016.

Tal vez Deleuze y Guattari al afirmar que las “sensaciones son bloques, planos y agregados”, en tanto “perceptos y afectos”⁴, pueda aplicarse mejor en la sensación operando en la visión en tanto atención a los planos, los bloques, los agregados de la visibilidad cultural. Los espacios de la ciudad como “entornos”, antes de “crear sensaciones, percepciones”, son bloques de lenguaje, discursos, lugares para habitar, “nichos” en la mínima articulación de las sociedades empobrecidas de “los lugares”. Por ejemplo, la altura ha tomado connotaciones de “alta sociedad”, “alta cultura”, la modernidad misma como hecatombe del progreso, necesitó de metáforas cotidianas como la palabra “rascacielo”⁵ para esa impresión emocional de un edificio que por primera vez se mira y da ese impresión de “llegar, tocar, rascar lo celeste”. Si ha habido un reto para la ingeniería arquitectónica en el tiempo historicado, es proyectar una construcción con todo el peso y simbolismo que desafíe la gravedad terrenal de situarnos en la deformación del espacio por nuestro propio peso social y político de un inmueble.

2.2 La vitalidad de la verticalidad

Ya no hay más que apuntalar la propia construcción de la mente en la superficie pactada entre un edificio que se observó en proceso de construcción, una altura de donde se re-localizó y se bosquejó, un lienzo imprimado de 180 x 80 centímetros (ver imagen 3).



Imagen 3. Autor: Sergio Koleff Osorio. Título: Asunción. Técnica: Polvo y lápiz de carbón, resina y dispersores acrílicos sobre lienzo. Medidas: 180 x 80 cm. Año: 2016.

El motivo mismo a partir de las tramas de la memoria, se comienza con recorridos de la mirada ante lo que se opone a los propios procesos de cambio de cada momento y encuentro. Con el sentido vertical del lienzo, la extensión de los trazos se someten a la fuerza que reclaman las direcciones constructivas: la poderosa verticalidad y las horizontales que rebanan el horizonte apenas visible de la silenciosa travesía de sus bordes, que se hace una ondulante línea de sonido leve, acallado acaso por la portentosa estructura naciente de la dermis de la tierra desfleada, convertida un juego de energías que los trazos inventan. Herramientas y materiales de dibujo dialogan sus limitantes para lograr las exigencias propias de un soporte que reclama los relatos teatrales de la pintura. El polvo de carbón cae como tierra-ceniza de la quemazón del universo vegetal de cual proviene, las barras usan su agudeza para los “sonidos más agudos”, la pintura acrílica con la viscosidad de la resina plástica, adelgaza su tinte, se une para insinuar que la memoria también es muscular y ganglionar. Los bloques de la sensación del peso, desde el dibujo son las partículas que interaccionan con la energía de las direcciones, no se cubren, se juxtaponen, no piden el piso, las paredes, el techo matérico de bloques pictóricos: el sentido gráfico domina el espacio del plano sobre los planos que ascienden a su destino celestial, paradójicamente, con la soportable levedad de su no-ser humano, pero asumir los anhelos de elevación del espíritu y fuerza de proyección por su vitalidad vertical.

CONCLUSIÓN

El ejercicio de la nota, coloca tres aspectos que consideramos relevantes de una práctica que necesita un estudio crítico para conferir sus actos. El primero está en sus objetivos, que no son los de la bitácora propiamente, son a posteriori de las construcciones que en este caso, fueron seleccionadas por su contrastada postura ante las preocupaciones sobre el acto de mirar desde las intenciones que la investigación en dibujo, lleva desde sus decisiones y direcciones que asume; a su vez, éstas necesitan de una semántica comprometida con el ejercicio hermanéutico sobre la visualidad, y nos referimos a no decantarse por lo lingüístico y semiótico que termine acorralando al “relato desde la visión”, donde lo interpretativo y retórico, se aborde más sobre los

tejidos de los modos de mirar, el hacer en los procesos que muestren puntos relevantes de los saberes desde el acto de la visión, en un sentido más bien dialógico de los componentes encontrados, precisamente porque arroja problemas sobre la sinestesia que necesita aclarar sus encuentros con las designaciones escritas. El segundo es que el dibujo es un eje medular en las prácticas artísticas que necesiten colocar en un campo crítico, no solo sus intenciones o funciones representativas, sino el tipo de visibilización de las energías performativas de la percepción, propias de las primeras marcas que el dibujo puede evidenciar, para que la producción de la subjetividad se haga autorreferencial también, en tanto pensamiento sobre la visualidad, es decir, donde están los sucesos de los actos humanos de ver, mirar, percibir un hecho que reflexiona sobre sus propios procesos constructivos o reconstructivos en su caso. Por último es subrayar uno de los tantos aspectos que la contemporaneidad, preocupada por los dispositivos de atención en las tecnologías, la iconicidad en las esferas locales y globales –acaso glocales–, también necesita de sus contrapuntos sobre los componentes más “simples”, adheridos a los primeros indicios del entorno, comprendido desde el territorio de la piel, el movimiento, el tono muscular, establecer los límites del campo visual en los recorridos cotidianos, que el dibujo revela en los actos de graficar que se comprometen con la cualidad e historicidad de los materiales para resituar su campo artístico, resituar sus bordes para comprender otras expansiones posibles, también necesarias para explorar las complejas funciones del arte en nuestro siglo.

NOTAS

¹ Es de interés su concepto para lo discursivo de este ensayo, no porque Derrida se refiera a los arcones contemporáneos como el archivo digital, memoria digital, sino por atraer los conceptos que Freud replantea de Platón: anamnesis (recuerdo, reminiscencia) e hypómnena (recordatorio, nota). Se inclina a lo hipomnénico en lo que precisa una exterioridad; anular la memoria interiorizada de la anamnesis. El objetivo es realizar notas en la memoria de las experiencias de mirar-dibujar-mostrar la visión, en ello aún se requiere profundizar el concepto hacia la estrategia didáctica.

² Término acuñado por Lacan en el Seminario 11, “La esquizia del ojo y la mirada”, donde separa la percepción del ojo y el despertar de la consciencia (preconsciente) de lo real para la mirada analítica; es para él, el regreso a lo Real (representación del mundo) en la esquizia-despertar. Aquí la señalamos en la retórica que señala Lacan en la acción de esquiziar lo equizofrénico, empezar a “delinear, dibujar”, a manera “primeros recorridos” de la mirada, los

primeros indicios de la esquizofrenia para el analista ideal que prefigura en sus seminarios. Ver en El seminario de Jaques Lacan, Los cuatro fundamentos del psicoanálisis, Libro 11, (Buenos Aires-Barcelona-México: Paidós, 1964), 75-93.

³ El uso de éste termino de Barthes en La cámara lúcida. Notas sobre fotografía (1990), lo estamos decantando en la suma emocional de lo que “no se busca” pero “pincha al deseo escópico”, en este caso la mirada hacia esa otra luz en sentido artificial y tecnológico que nos sirve aquí como contraste y suma a las decisiones de no ver en un espacio espejístico y no escuchar o ver algún dispositivo tecnológico.

⁴ Nos referimos a los postulados en: “7. Percepto, afecto y concepto”, en ¿Qué es la filosofía?, (Barcelona: Anagrama sexta edición, 2001), 186-231.

⁵ En “Capítulo VII. Retórica visual. El sentido figurado”, Josep M. Català tiene una observación más amplia sobre ello, ver en La forma de lo real, (Barcelona: OUC, 2008), 269-273.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CATALÁ Doménech, Josep M., La forma de lo real: introducción a los estudios visuales, Barcelona: Editorial UOC, 2008.

BAVCAR, Evgen, (traducción de Dominique Bertolotti Thiodat), “Significantes invisibles”, Diecisiete, año 1, 2011.

BARTHES, Ronald, La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía, Barcelona-Buenos Aires- México: Editorial Paidós, 1990.

Derrida, Jaques, Mal de archivo. Una impresión freudiana, Valladolid, Editorial Trotta, 1997.

LACAN, Jacques, , Los cuatro fundamentos del psicoanálisis, Libro 11, Buenos Aires-Barcelona-México: Paidós, 1964.

Molina, Juan José Gómez. Cabezas, Lino. Copón, Miguel, Los nombres del dibujo, Madrid: Cátedra, 2005.

PALLASMAA, Juhani, Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos, Barcelona: G.Gilli, 2006.
Deleuze, Gilles y Guattari, ¿Qué es la filosofía?, Barcelona: Anagrama sexta edición, Sexta edición, 2001, Traducción de Thomas Kauf (libro en PDF).