

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE ARTE



EL DIBUJO EN EL ARTE CONTEMPORANEO Y SU ELECCION COMO
MEDIO PARA UNA CRONICA DE LO COTIDIANO

Tesis para optar por el Título de Licenciada que presenta la
Bachiller:

ELIANA OTTA VILDOSO

Asesoría teórica: Arquitecta María Burela

Asesoría artística: Natalia Iguñiz

Lima, Octubre, 2008

Índice

Introducción.

Capítulo 1. El dibujo en el arte contemporáneo

1.1 Antecedentes históricos.

1.2 Situación actual.

1.3 Conceptos de dibujo en el arte contemporáneo
(posibles definiciones y características propias del medio)

Capítulo 2. El dibujo en el arte contemporáneo peruano

2.1 Fernando Bryce y la irrupción en la escena de su
“análisis mimético”.

2.2 Artistas peruanos contemporáneos que usan el dibujo
como medio en sí mismo.

Capítulo 3. El dibujo como medio elegido para tratar temas
relacionados al contexto y la cotidianeidad

3.1 Casos latinoamericanos

3.1.1 Juan Mejía

3.1.2 Humberto Junca

3.1.3 Mateo López

3.2 Casos locales

3.2.1 Gilda Mantilla

3.2.2 Raimond Chaves

3.2.3 Dos artistas jóvenes: Juan Diego Vergara y José Vera

Conclusiones

Anexo. Propuesta personal de trabajo: Proyecto Tacora

1. Historia del proyecto/ descripción general.
2. Breve introducción al universo tacoreño.
3. Acerca del proceso de trabajo (Descripción de la investigación y elaboración de los dibujos)

Bibliografía



Introducción

De un tiempo a esta parte, los espacios expositivos dedicados al arte contemporáneo han empezado a dar más cabida a los trabajos que utilizan el dibujo como medio. No me refiero a dibujos de procesos como muchas veces se solía acompañar a una escultura o pintura de los bocetos previos a su ejecución, sino al dibujo entendido como obra de arte en sí misma. Un contraste que resalta por la economía de recursos intrínsecos al medio, no sólo de sus componentes formales, sino de los materiales con los que suele llevarse a cabo, que tan poco tienen que ver con los tradicionales materiales emblemáticos de las artes plásticas (o del sistema de las llamadas Bellas Artes).

Es así que el paulatino grado de mayor inclusión de piezas dibujadas en las galerías y museos de Lima no ha ocurrido con espectacularidad o demandando gran cantidad de espacio e infraestructura para su exhibición, como pasó en los noventa con la aparición de las instalaciones y el video. El caso ha sido contrario y probablemente no ha despertado el interés de una mayoría de la forma en que los entonces llamados “nuevos medios” lo hicieron en ese momento, generando preguntas sobre la condición del arte en sí y sobre la validez de prácticas consideradas importadas.

El dibujo ha empezado a ubicarse en nuestra escena en algunos casos con delicadeza, en otros más abiertamente, exigiendo un inusitado protagonismo, pero sabiendo pasar casi inadvertido por la familiaridad que

puede generar en el espectador, que no llega a considerarlo intruso en dichos espacios.

Sin embargo, una mirada que siga los movimientos del arte global y de los países que suelen renovar las corrientes que reorientan su curso, puede notar que desde hace años esta disciplina se ha posicionado de un modo inédito en la historia del arte, ganándose el derecho a no ser vista más simplemente “al servicio” de otras. Esta situación que es bastante notoria en la escena internacional, ha empezado a manifestarse, como señalábamos, en nuestro propio contexto. Eso fue lo que despertó mi interés en conocer las causas de este fenómeno, así como entender el modo en que este medio se había generado en el marco de la historia del arte.

De este modo podría comprender también los caminos que había seguido este medio para producir ese posicionamiento a nivel local, como ha venido sucediendo, y así propiciar el cuestionamiento acerca de las características que ofrece al quehacer artístico, para propiciar la posibilidad de una adopción conciente del mismo de acuerdo al proyecto a realizar.

Lo cual podría servir para evitar que se reproduzca la situación de pánico e incompreensión que generaron por ejemplo los “nuevos medios” antes mencionados, cuando su práctica no se vio precedida por suficiente debate o investigación, lo que creo que causó un distanciamiento del espectador y de los mismos artistas eventualmente, que no han parecido adoptarlos plenamente como posibilidad real dentro de sus prácticas.

Considero importante proponer lecturas posibles de esta corriente que está influyendo en la conformación del sistema artístico contemporáneo, para destacar las posibilidades que ofrece así como las condiciones que pueden dar contenido a su uso. Pues de no encontrar contrapeso en el ámbito de lo

teórico, podría correr el riesgo de agotarse en su supuesta novedad, como otras tendencias que en vez de asentarse como nuevas herramientas disponibles para el artista, terminan asumidas como superficiales y recordadas como moda pasajera.

Creo que es necesaria una apertura hacia los cambios en las estructuras del arte global que repercuten en el ámbito local, y una comprensión de las ramificaciones que conlleva esta repercusión, entendidas desde casos específicos en un momento donde el arte no es más visto como un idioma universal, si no más bien como un entramado de representaciones simbólicas que varían de acuerdo a los órdenes de poder que determinan el lugar desde donde el artista decide enunciar. Por lo que es necesario ampliar constantemente nuestro repertorio de imágenes, datos y demás elementos que alimentan las relaciones culturales de los espacios donde nos situamos.

La presente investigación tiene por objeto entonces realizar un seguimiento a la forma en que el dibujo ha llegado a ser entendido en las artes visuales como un medio más, y no uno menor, por lo que se ha centrado en recorrer algunos aspectos de su historia en el arte occidental, con sus posteriores consecuencias en nuestro contexto inmediato.

Respecto del dibujo como una elección genuina de ciertos artistas, mi premisa es que el dibujo permite resolver ideas específicas para aquellos que deciden hablar con referencias explícitas de su entorno.

Al entender este nuevo status del dibujo como un momento distinto dentro de la Historia del arte reciente, reconozco que del mismo modo es un momento nuevo para el arte peruano. Por esto, he prescindido de señalar casos de dibujantes destacados a lo largo de nuestra historia, por no haber sido representativos de un hecho como este, sino más bien, haber sido

excepciones. Y también por el hecho de que el dibujo siempre ha sido un medio auxiliar y subalterno del sistema artístico convencional.

Creo que aunque es necesario el reconocimiento de situaciones insulares pero emblemáticas, y por lo tanto asumidas ya como referentes ineludibles de nuestra historia (como en Guamán Poma de Ayala por ejemplo o algunos pintores que además han sido dibujantes durante el siglo XX), la discontinuidad de sus apariciones es de un grado tal, que tratar de establecer en ellas un camino que pueda ser entendido como antecedente a la coyuntura actual sería forzado y contraproducente.

Considero que resulta más productivo tratar de comprender los factores externos que han facilitado este viraje hacia una mayor amplitud de formas de creación en nuestro medio, un medio cuyas características propias tienen cada vez más que ver con la atención al arte contemporáneo internacional a través de medios impresos y de Internet, así como con el desplazamiento causado por la gran cantidad de artistas que emigran y se encuentran actualmente en un constante ir y venir que diversifica nuestra escena.

Este interés por entender este devenir, está indudablemente influenciado por la forma que han tomado mis últimos proyectos, que han encontrado en el dibujo, la herramienta para explotar al máximo los elementos que han motivado mi quehacer reciente.

En el primer capítulo me aproximo a los antecedentes históricos con un breve repaso al rol del dibujo en el arte, donde incido en las transformaciones que se dieron desde finales del siglo XIX a partir de la crisis de representación generada por la aparición de la fotografía, la cual posibilitó su independencia de otros géneros artísticos.

A continuación reviso la situación actual de este medio, con una descripción del nuevo papel que se le otorga, donde ya no es visto como herramienta de otras disciplinas, sino como medio con características propias. De este modo, reviso algunos conceptos de dibujo en el arte contemporáneo, sus posibles definiciones y facultades.

En el segundo capítulo paso a revisar la situación del dibujo en el arte contemporáneo peruano, empezando por el trabajo de Fernando Bryce y la irrupción en la escena de su "análisis mimético". Se analizará el trabajo de este artista y sus influencias en la escena artística local de la última década, como importador de una tendencia internacional alimentada de la cultura pop y los referentes tomados de los medios de comunicación masiva, así como del cómic.

Teniendo ese antecedente, hago una selección de artistas peruanos contemporáneos que usan el dibujo como medio en sí mismo, como muestra de las diversas formas en que se ha posicionado el dibujo como disciplina independiente entre los artistas locales.

En el tercer capítulo me enfoco más específicamente en el dibujo como medio elegido para tratar temas relacionados al contexto y la cotidianidad. Aquí, el interés se enfoca en los artistas que dibujan elementos reconocibles de su realidad inmediata, evidenciando una formación nutrida de las imágenes mediáticas y las artes gráficas; estableciendo una relación entre la inmediatez y sencillez del medio con los temas a representar.

Luego de las conclusiones correspondientes a estos tres capítulos, expongo el proceso y resultado de mi *Proyecto Tacora*, desarrollado para mi primera exposición individual, el que consiste en varias series de dibujos elaborados luego de varios años de visitas constantes a este popular mercado.

Este trabajo no hubiera sido posible sin la colaboración de mis asesoras: María Burela, a quien agradezco mucho su atención y exigencia; y Natalia Iguñiz, que me acompañó y motivó constantemente a lo largo del proceso.

Capítulo 1. El dibujo en el arte contemporáneo

1.1 Antecedentes históricos.

En las prácticas artísticas del arte occidental, el dibujo ha sido históricamente considerado parte esencial del aprendizaje de todo pintor o escultor: la herramienta primaria con la cual planear el trabajo final de la disciplina para la cual estuviera al servicio.

Esta fue su función exclusiva desde el Renacimiento hasta el siglo XX, razón por la cual se le asociaba tradicionalmente al proceso preparatorio y a la esfera de lo incompleto en el arte: la dimensión de la prueba, del error, de las posibilidades. De aquello que sería invisibilizado posteriormente por la obra final, la cual durante ese período, asumía el papel de un acontecimiento narrativo ejemplar, en el que lo escenificado eran los acontecimientos que tenían un carácter emblemático y simbólico que podían servir de modelo de acuerdo a las narrativas con las que se construía la realidad.

A pesar de que su status fue siempre problemático a causa de su condición de herramienta para fines diversos, este medio era reconocido como parte fundacional de todas las técnicas y prácticas estéticas, por lo que fue siempre muy valorado. Durante el Renacimiento, el término italiano *disegno* se usó para referirse al acto de materializar una idea creativa usando la línea, pero en una noción que se relacionaba directamente con lo espiritual, por la cualidad inherentemente milagrosa que se atribuye al dibujo, desde su origen ancestral. Esta idea era alimentada además por la

creencia de Leonardo da Vinci de que el dibujo era una manifestación de lo divino, la cual se traducían en el sitio que ocupaba esta disciplina en su producción. Este artista es emblemático por haber visto al dibujo como un medio lleno de posibilidades a explotar y esto lo podemos ver en todas las facetas de su trabajo, comenzando por los diarios llenos de pequeños esbozos y detallados dibujos que documentaban todo tipo de cosas que llamaban su atención. Además, hacía muchos estudios preparatorios de sus pinturas, y sus imágenes han trascendido el mundo del arte para convertirse en parte del imaginario colectivo a nivel mundial.

Es importante señalar que aún los conceptos más contemporáneos acerca del dibujo pueden considerarse sus herederos, pues la amplitud y radicalidad del pensamiento del artista, que ve en esta disciplina un acto espiritual antes que uno meramente funcional, será la concepción que irá siendo progresivamente ampliada y liberada por sus sucesores, varios siglos después.

Como señala Juan Bordes, “atrapar la realidad mediante la abstracción mental de una línea es señalado como la esencia del dibujo por muchas de las definiciones dadas al término. Ya Leonardo advierte que es “cosa espiritual” y como tal, producto de la mente”¹. Y al respecto, lo cita a continuación:

“La línea no es en sí misma materia o sustancia alguna más se puede llamar más exactamente cosa espiritual que sustancia y por estar así condicionado no ocupa lugar. En principio los términos de los cuerpos son de mayor

¹ Juan Bordes, *Las lecciones del dibujo*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 397.

discurso e ingenio que la sombra y luces a causa de que las funciones de los miembros que son articulables son inmutables, y siempre son los mismos.”²

Leonardo es entonces un punto de quiebre: su dibujo no es como que el que había antes de él, ni tampoco él lo considera como se sigue considerando en la mayor parte de tratados posteriores: un intermedio de la pintura, la escultura, o la arquitectura. Es inédita su vinculación a la investigación y la forma en que ésta abre tantas perspectivas, por eso Juan José Gómez Molina señala³:

“El dibujo de Leonardo rompe la limitación de la estampa y se articula en el espacio de la propia especulación; el blanco del soporte se establece como el terreno abstracto de las relaciones que simboliza. Como nunca hasta entonces, se establece como un sistema discontinuo de referencias, que es necesario leer en función de un orden preciso de convenciones al que remite.”

La pasión investigadora del artista y su sentido total del conocimiento encontraron en el dibujo de anatomía una forma de ejercitar la operación de síntesis y abstracción con el que comprende y explica los fenómenos físicos del mundo, representándolos e integrándolos con la escritura como herramienta discursiva complementaria.

Con esta vinculación al conocimiento científico, Leonardo crea una analogía entre el método de investigación científico, “fruto de la abstracción de

² Extraído de *Trattato Della Pittura*, Roma, 1651, pag.118 y citado por Juan Bordes. en *Las lecciones del dibujo*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 397.

³ Juan José Gómez Molina, *Las lecciones del dibujo*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 181.

hechos particulares y el concepto idealista clásico de la belleza conseguida mediante la síntesis de las partes de los cuerpos más ejemplares.”⁴ Pero como prosigue Gólez Molina:

“El acierto de Leonardo es que su formación científica y el cambio de orientación en el conocimiento le permitía mantener un control analítico durante todo el proceso, creando estructuras y estableciendo relaciones entre ellas, al mismo tiempo que define cuál es el territorio conceptual desde el que las evoca”.⁵

La complejidad de sus intenciones y de la variedad de sus recursos gráficos, crearon un conjunto de dibujos que aunque se han convertido en imágenes paradigmáticas, pocas veces han sido estudiados y comprendidos a cabalidad, más allá de reproducirse en función de sus valores formales. Desde ese entonces el aprendizaje del dibujo fue ampliamente estimulado en las escuelas de arte, pero siempre guiado por el método de copiar las estampas producidas por los maestros y difundidas por los grabados de las múltiples publicaciones que se vendían con ese fin.

En ese sentido, el acercamiento del artista a la naturaleza era un momento posterior a la etapa en que su visión se había acostumbrado a la mediación de dichos puntos de vista.

No fue hasta la publicación en 1762 del libro de Jean Jacques Rousseau *Emilio, ou traité de l`éducatien* (Editorial Duchesne, París)⁶, en que se cimientan las bases para una educación del dibujo más libre, donde los rasgos individuales puedan exteriorizarse.

⁴ Ibid, pag. 181

⁵ Juan José Gomez Molina (coord), *Las lecciones del dibujo*, ob.cit., p. 182.

⁶ Citado en: Juan José Gómez Molina, Lino Cabezas, Juan Borde, *El Manual del Dibujo*, Madrid, Cátedra, 2001 p. 507

Rousseau consideraba al dibujo parte importante en la construcción integral de la persona, y por eso, su interés en el dibujo no es artístico sino que lo considera necesario para incentivar la coordinación de los sentidos de la vista y el tacto, la que consideraba imprescindible para elaborar conocimiento acerca del mundo que nos rodea. No es sólo inédito el énfasis puesto en el dibujo como pieza fundamental en la educación, si no también su decisión de exponer al alumno a la copia directa de la naturaleza sin un entrenamiento previo que dependiera de alguna otra visión que no sea la suya, por más magistral que fuera.

A partir de entonces se extiende la creencia en la importancia de la generalización del aprendizaje del dibujo, por un lado a través de los programas de dibujo escolar propuestos por Pestalozzi y Froebel para incluirlos en sus proyectos de educación integral. Por el otro, con su inclusión en planes oficiales que buscan hacerlo apto para todas las profesiones, dentro del marco del nacimiento de la era industrial, etapa en que se evidencia la necesidad de esta disciplina por otras clases sociales además de las privilegiadas por la cultura.

En el área artística, el cambio se manifestó con propuestas de autores que difundían el dibujo de paisaje a través de métodos que buscaban renovar las posibilidades de su representación.

Entre estos, conviene mencionar el *New Method of assisting the invention in drawing original compositions of landscape*, de Alexander Cozens (Inglaterra), cuya fecha de publicación se estima que fuera 1785, y que como él mismo reconoce, a pesar de su novedad para la época, tiene su origen en la interpretación de una observación de Leonardo da Vinci. Su antigua idea de que un método para ayudar la imaginación podía ser mirar

una pared manchada, o el aspecto de algunas piedras rotas, y permitirse descubrir cosas como paisajes, batallas, nubes, caras, etc. Al rescatarla, Cozens propone que sea el propio artista quien fabrique manchas que puedan estimularlo, ilustrando su texto con 43 “accidentes gráficos”, que introducen la noción del accidente y el trabajo con lo aleatorio durante el acto creativo.

Durante esa nueva etapa de apertura y búsqueda, se produce el encuentro con el dibujo oriental a partir de la apertura en 1853 de los puertos japoneses al comercio con Occidente, el cual dejará ver sus influencias poco a poco. A este hecho se suma la atención de psicólogos y pedagogos al dibujo infantil y al dibujo primitivo a finales del siglo XIX, la cual impactaría profundamente el arte del siglo XX con su nuevo repertorio de imágenes y la nueva valoración del dibujo como revelador de la personalidad.

Es entonces durante los siglos XIX y XX que se producen muchos y variados métodos para su aprendizaje, embebidos de estas nuevas tendencias, los cuales liberarán al dibujo de las convenciones renacentistas y barrocas, acercándolo a lo que conocemos actualmente.

El cambio de rol que la enseñanza del dibujo va teniendo en este proceso se justifica por grandes transformaciones producidas en la cultura, que Juan José Gomez Molina⁷ resume en estas dos:

1. “La crisis de la representación que se produce ante el desarrollo de la fotografía y que lleva al arte a abandonar el papel privilegiado de ser él el generador de la idea de realidad y de verdad que le permitía constituirse en su formulador y en su censor.

⁷ Juan José Gomez Molina (coord), *Las lecciones del dibujo*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 11.

2. El repliegue que el arte realiza sobre el territorio de su autonomía al abandonar los campos de la descripción y previsión de objetos que lo vinculaban al desarrollo de la industria.”

Es en ese nuevo contexto que resulta clave la afirmación de Paul Klee⁸ en 1920 cuando dice que “el arte no reproduce lo visible: lo hace visible”, pues confirma el abandono de la representación por las vanguardias. Así, el dibujo tendría que adaptarse para asumir funciones diferentes de las de su papel histórico principal al servicio de la representación del mundo visual. Se imponía la necesidad de racionalizar teóricamente las contribuciones de las nuevas vanguardias, así como la de organizar una metodología adecuada para la enseñanza de los nuevos modelos estéticos.

A propósito de esta nueva situación, Molina⁹ señala que

“La idea de una “gramática universal” del arte evocaba la necesidad de unas estructuras formales, permanentes y válidas, para expresar la “necesidad interior” de los artistas. Las actitudes más racionales buscaron una fundamentación en los métodos analíticos de la ciencia para llegar a enunciar unos elementos plásticos mínimos como unidades básicas de significación: punto, línea y superficie; triángulo, cuadrado y círculo; amarillo, rojo y azul. El afán por descubrir las leyes universales del arte encontró en la teoría de la *gestalt* unas leyes de percepción que se utilizan con dos fines: analizar y explicar las obras de arte a través de la psicología de la percepción, y servir como argumento y modelo teórico en la enseñanza del nuevo arte.”

Frente a la estrechez del racionalismo y la fiebre del progreso que alteraba los órdenes sociales llevándolos a una nueva estructura cada vez más jerárquica y burocratizada, las artes adoptaron el rol de válvula de escape,

⁸ Citado en: Juan José Gomez Molina, Lino Cabezas, Juan Borde, *El Manual del Dibujo*, Madrid, Cátedra, 2001 p. 447

⁹ Juan José Gomez Molina, Lino Cabezas, Juan Bordes, *El Manual del Dibujo*, *Ibid.*, p. 447

sacralizando y refugiándose en la expresividad espontánea. Renunciaron así a encontrar la Verdad en el terreno de las apariencias –es decir, en la ciencia-, orientando su interés hacia las huellas de una autenticidad originaria que se pretendía rastrear explorando las capas del yo. Según Ramón Salas¹⁰,

“La liberación del yo – apresado en su dimensión alienante de persona y ciudadano – se convirtió en la gran protagonista de la versión más popular de la modernidad artística, aparentemente dispuesta a transgredir todo límite impuesto a la experiencia, toda prohibición o cortapista opuesta a la libre ejecución de una acción que se legitimaba por la sola apelación a su carácter “experimental”.”

Bajo este marco cultural el concepto de dibujo tuvo una sustancial transformación. Este encarnaba tradicionalmente el momento en que la idea tomaba cuerpo, pero pese a su indispensable contribución, acababa sacrificándose en el acto de creación del objeto final, de la obra acabada (real protagonista del arte y portadora de sus rasgos de eternidad y universalidad) de la cual finalmente era sólo la estructura.

El siglo XX abandonó la convención de que la obra de arte debía ser la expresión conclusa y cerrada de una idea preconcebida. El dibujo, entonces, pudo dejar de ser el albergue de la esencia, y pasó a convertirse en una parte de un proceso que no se agotaba ya en la confección de un objeto acabado.

La nueva sobre valoración del proceso sobre el resultado, motivó que las partes de la secuencia de confección de la obra de arte adquirieran importancia en sí mismas.

¹⁰ Juan José Gomez Molina (coord), *Las lecciones del dibujo*, ob.cit., p. 454.

“El dibujo, precisamente en virtud de su renuncia a determinar lo que *la obra de arte concreta* debiera ser – a sellar los espacios de indeterminación que la obra presenta a su espectador – quedó emplazado a la elaboración de “una idea” de lo que el *arte genéricamente* debería ser. “Orgánicamente” pasó así a depender de manera directa del concepto de arte – sin la mediación de la pintura -, en un sentido que podríamos resumir diciendo que pasó de ser una *idea o prefiguración* (de lo que la obra iba a – o debería – ser) a ser el *concepto* (de lo que el arte iba a – o debería – ser): el marco estructural de la obra de arte concreta a la que el dibujo apunta o escolta. De manera paradójica el dibujo conservó la prerrogativa de constituirse en espacio privilegiado para la “declaración de intenciones” de un artista que, a menudo, exponía como única intención la de su autoexpresión.”¹¹

En la realización de una obra convertida en declaración autobiográfica de un artista que aspiraba, validando el concepto (romántico) de genio, a que la naturaleza se expresase a través de sus espasmos musculares, la concepción no podía preceder a la ejecución, pues la expresión no debía ser jamás la traducción de algo preconcebido. Concepción y ejecución se fundieron en un instante en el que aparecía el problema, su planteamiento y su resolución – cuya valoración, como la noción misma de acabado, se vio también convertida en algo subjetivo. “Así pues, la apelación a la libertad se tradujo formalmente en el gesto gráfico rápido, como primera manifestación de la expresión intuitiva del artista, en la idea del dibujo como “toque”, como huella de la presencia “semidivina” de su creador [...]”□,¹² situación que puede ejemplificarse con la proclamación de la autonomía de la línea hecha por Kandinsky hacia 1910.

¹¹ Juan José Gomez Molina (coord), *Las lecciones del dibujo*, *Ibid.*, p. 455.

¹² Juan José Gomez Molina (coord), *Las lecciones del dibujo*, *Ibid.*, p. 455.

Por esto, se privilegió el retorno a los modos gráficos de las sociedades prehistóricas, primitivas o exóticas y se buscó en la carnalidad corporal la antítesis a la antigua voluntad racional que había guiado al arte desde Leonardo, como modo de radicalizarse en la rebelión. Sin embargo, esta intención pronto derivó en una retórica académica cuya repetición parecía confirmar que la pretensión de escapar de la convención no puede evitar convertirse en una posterior convención.

Esta tendencia iba a la par del pensamiento de la época, que exaltaba el impulso irracional (Nietzsche, Freud), cansado de la violencia civilizatoria, y que alcanzó su apogeo tras la Segunda Guerra Mundial.

“Jackson Pollock es el paradigma de la poética de la incomunicabilidad surgida al calor de la crisis del lenguaje provocada por la hecatombe de la Segunda Guerra Mundial (...) Crisis del lenguaje como sinécdoque de la crisis de la voluntad, que heredamos de los griegos, de configurarnos como una humanidad – administradora – regida por la razón especulativa, de la crisis de la confianza en una filosofía de la historia que haya de conducirnos, bajo la advocación de su *telos*, por una senda del progreso. Pero el caso de Pollock es doblemente paradigmático, pues su pintura, símbolo del titánico esfuerzo humano por escapar de las zarpas del lenguaje y el sentido y refugiarse en el regazo de su poética (de *poiéin* = hacer), terminó, como no podía ser de otro modo, *adquiriendo sentido* como *relato* de este mismo esfuerzo, relato al fin y al cabo de naturaleza histórica y conceptual.

Tras este episodio el gesto se convirtió definitivamente en signo, la espontaneidad en guiño y la rapidez en cita: el dibujo se reencontró con su condición irremisiblemente analítica.”¹³

Después del período del expresionismo abstracto, corrientes como el minimalismo y el conceptualismo encontrarían posibilidades para explotar en las características del dibujo que se relacionan con el proceso del

¹³ Juan José Gomez Molina (coord), *Las lecciones del dibujo*, *Ibid.*, p. 456.

pensamiento, ideas acerca de la transformación, el proceso, la forma y fondo y lo completo y lo incompleto. El arte de mediados del siglo pasado cambió la naturaleza del objeto artístico, cuestionando las nociones de lo terminado, lo perfecto, la falla. Así mismo, vio surgir la performance y el body art, que adoptaron al dibujo por su conexión con la espontaneidad y su posibilidad de servir como registro de una acción. Estos nuevos movimientos se encargaron de cuestionar las jerarquías bajo las cuales el dibujo, y otros medios, habían estado relegados frente a disciplinas más antiguas como la pintura y la escultura.

Con la asimilación del video y la fotografía por el mercado internacional del arte en las últimas décadas, se ha terminado por hacer clara la variedad de posibilidades para elegir de los artistas en la actualidad, que depende más del proyecto específico a llevar a cabo que de una especialidad con la que puedan identificarse permanentemente.

Los espacios institucionales durante los 90s evidenciaron una predilección por el video y la fotografía. En los últimos años, generalizadamente, pero empezando en Estados Unidos, la situación ha cambiado a favor del dibujo.

Esta emergencia del dibujo en dicho contexto a mediados de los 90s, contrastó enormemente con el tipo de arte que le precedía.

Por entonces, las exhibiciones de arte contemporáneo tendían generalmente hacia una forma de monumentalismo, a partir de la tendencia a deconstruir el monumento, pero que lo hacía reproduciendo su necesidad de espacio, imponentia y teatralidad.

En ese sentido, el dibujo fue abriéndose camino como una forma de arte que demandaba menos del espacio expositivo, así como de los recursos para su

elaboración y montaje, una contraparte menos espectacular a las complejas y costosas instalaciones que habían dominado la escena de los 90s.

Un ejemplo de este proceso del reconocimiento que la institucionalidad artística ha dado a este tipo de trabajos en las últimas dos décadas, podemos verlo en el caso del surafricano William Kentridge (fig.1). Sus dibujos, parte de una propuesta que incluye las animaciones, el cine y el teatro, han sido exhibidos en las Bienales de Venecia (1993), Johannesburgo (1995), Sydney (1996), y en la Documenta de Kassel (1997 y 2002)¹⁴

Así pues, como señala Emma Dexter¹⁵

“Nadie nunca declaró que el dibujo había muerto, como críticos, curadores y artistas hicieron con la pintura. ¿Fue porque el dibujo era tan poco importante que no se justificaba mencionarlo, o acaso porque se pensaba que estaba muerto desde antes? La pintura fue el medio que durante los 90s tuvo su propio *revival*. Lo hizo despidiéndose de la hegemonía de las instalaciones, al posicionarse a sí misma, bajo la protección de Gerhard Richter, como un medio indiciariamente complejo, refiriéndose solipsísticamente a su propia historia, y midiéndose a sí misma constantemente a su vieja némesis, la fotografía. A la brisa de la pintura, le siguió su tímido hermano, el dibujo, llegando sin pedir disculpas ni dar explicaciones.

El dibujo vino a tomar notablemente la delantera a partir de 1995, cuando artistas como Raymond Pettibon (fig.2), Jockum Nordstrom (fig.3), Toba Khedoori (fig.4), y Paul Noble (fig.5) se volvieron más ampliamente conocidos y apreciados, al elegir específicamente el dibujo como su medio principal. Al mismo tiempo, otros artistas, como John Currin (fig.6), Marlene Dumas (fig.7), y Michael Borremans (fig.8), pusieron en primer plano el rol e importancia del dibujo en sus prácticas.”

¹⁴ En [http://www.masdearte.com/biografias/articulo/biografia_kentridge_william.htm] Consulta hecha en 20/10/08

¹⁵ Emma Dexter. *Vitamin D*, New York, Phaidon, 2005, p. 8





(1) William Kentridge A Nice Built City Never Resists Destruction
1995 Aguafuerte y tinta sobre papel.

Fuente: <http://www.davidkrut.com/work.php?id=1257> [Consulta el 25/10/08]

(2)



(2) Raymond Pettibon, No title (The big little...), 2001, lapicero y tinta sobre papel.
Fuente: Vitamin D, pag.248

(3)

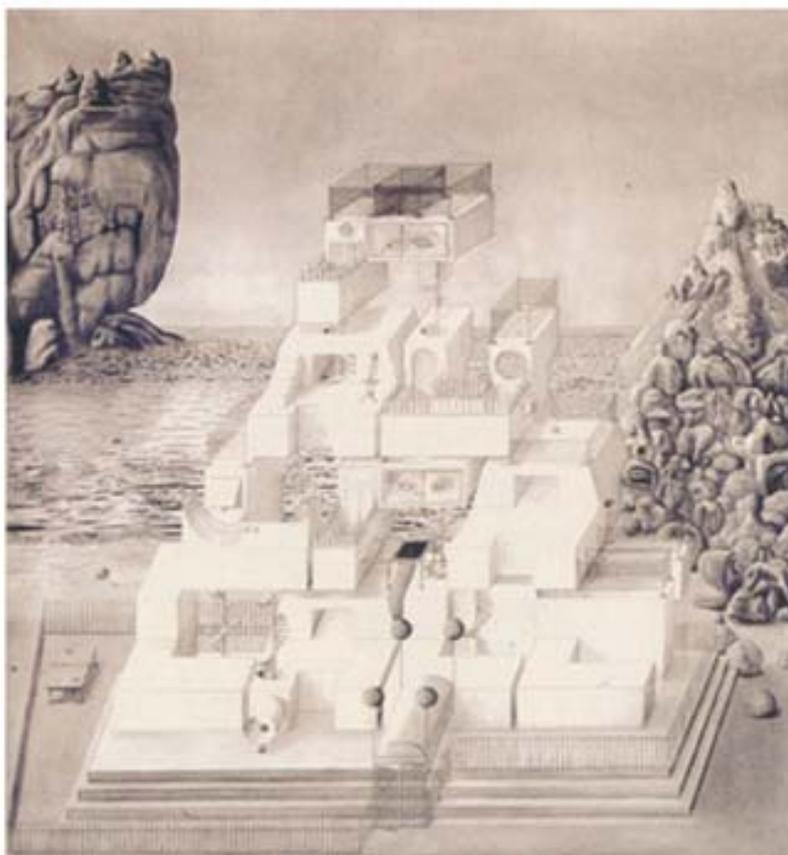


(3) Jockum Nordstrom, Still singing, 2003, grafito sobre papel.
Fuente: Vitamin D, pag. 224

(4)



(5)



(4) Toba Khedoori, *Untitled (Table and chair)*, 1998, óleo y cera sobre papel.
Fuente: Vitamin D, pag. 165

(5) Paul Noble, *Paul's palace*, 1996, lápiz sobre papel.
Fuente: Vitamin D, pag. 222

(6)



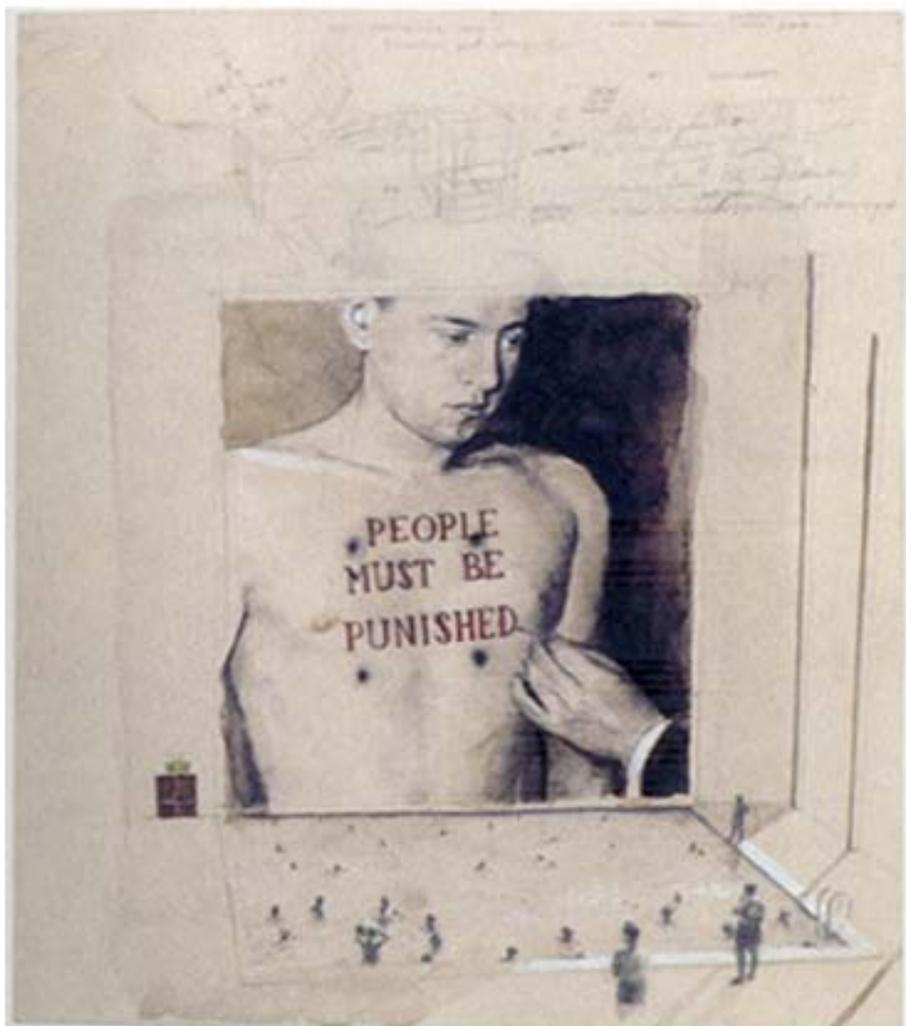
(7)



(6) John Currin, Anita Joy,
2001, pastel sobre papel.
Fuente: Vitamin D, pag. 70

(7) Marlene Dumas, Blind folded,
2002, veinte dibujos, tinta sobre papel.
Fuente: Vitamin D, pag. 85

(8)



(8) Michael Borremans, The swimming pool, 2001, lápiz y acuarela sobre papel.
Fuente: Vitamin D, pag. 35

1.2 Situación actual.

A pesar del reconocido valor que como hemos visto, tenía el dibujo a lo largo de la historia del arte, su aparente resurgimiento en los años recientes es probablemente el primer momento en esta historia en que los artistas pueden optar por este medio como el principal, confiando en que su trabajo no perderá en status en el resultado final.

Las razones que posibilitan este posicionamiento actual son muchas.

Por un lado, el dibujo ofrece libertad a los artistas por haber estado tanto tiempo sin ser considerado y por lo tanto, sin ser teorizado. Al no haber sido aún teorizado por derecho propio, el dibujo ofrece a los artistas un campo libre para hacer de él lo que elijan.

Otra razón es que el dibujo no requiere colaboraciones externas en términos de fabricación o negociación como sí pasa con otras disciplinas como la instalación, la fotografía, escultura o en ciertos casos, la pintura.

Esta razón es interesante además por sus repercusiones dependiendo de contextos particulares. Teniendo a Estados Unidos como el responsable principal de su renovada popularidad, se puede relacionar esta condición económica e independiente del dibujo con la corriente *indie*. Este término es derivado de la palabra *independiente*, característica principal de las disqueras artesanales que trataban de producir pequeños grupos musicales en contra de la gran industria del entretenimiento promovida por los medios masivos de comunicación. Comenzando en la música, la actitud *indie*, poco a poco generalizó en los jóvenes norteamericanos de los 90s y posteriormente en los de otros continentes, la re adopción en un tono más íntimo y pacífico

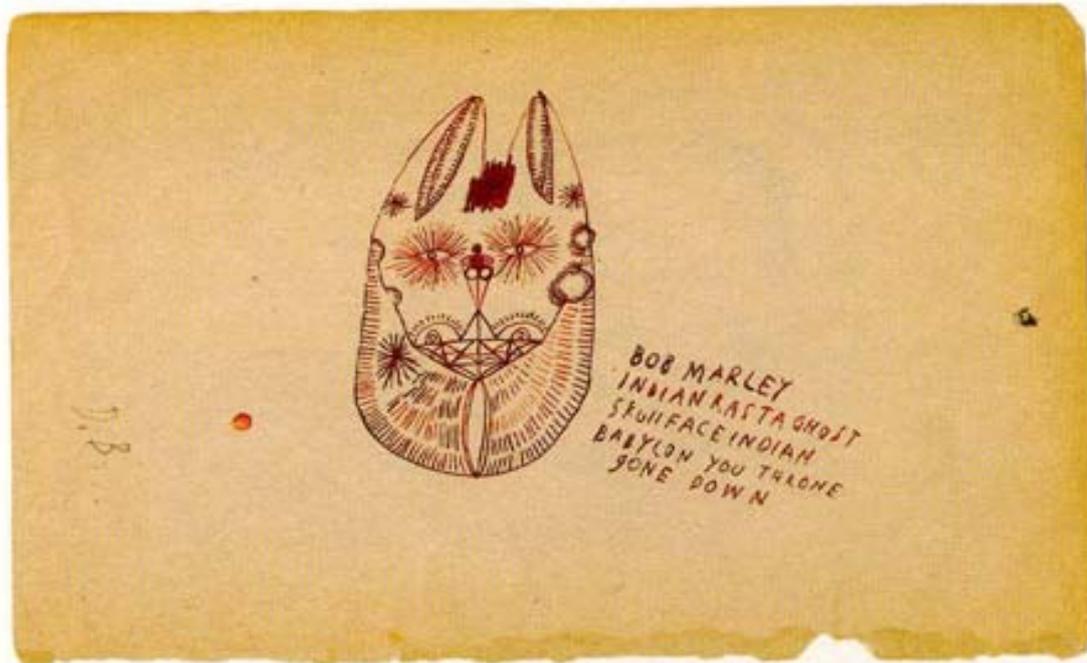
del ideal punk del "do it yourself". Es con este tipo de sensibilidad, ensimismada y con una mezcla de ironía y autoconciente ingenuidad que pretendía autoexcluirse del *mainstream* en un inicio, que cierto tipo de dibujo empató y ganó más adeptos entre artistas jóvenes, con consecuencias estéticas que podemos ver en la actualidad en trabajos como los de Devendra Banhard (fig.9), Simon Evan (fig.10), Chris Johanson (fig.11), por citar unos casos.

Este fenómeno se retroalimentaba con un proceso paralelo que posibilitó una mayor difusión y creciente prestigio de las diversas manifestaciones del cómic. El límite entre este género, cuya producción en gran parte se mantuvo marginal durante mucho tiempo (a excepción de las de súper héroes o historias "rosas"), y el arte fue difuminándose, así como el de éstas con la ilustración.

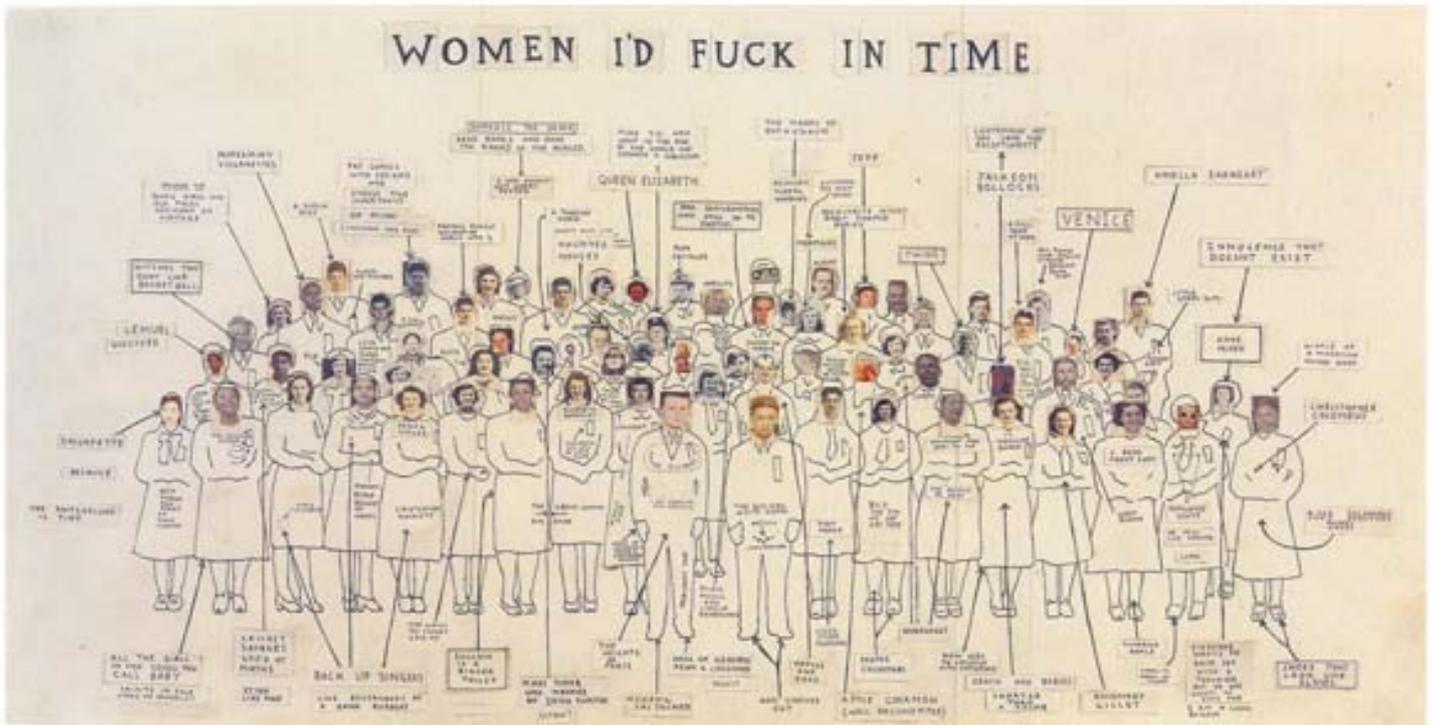
Esto explica la posterior influencia de un artista como Tom of Finland, cuyos dibujos (figura 12) de escenas explícitas de encuentros homosexuales pueden verse como resultado de un consumo de imágenes sin distinción ni jerarquización alguna, así como producto de un trabajo despreocupado por su posible categorización. Son además precursores de una apertura de mirada hacia lo tradicionalmente pasado por alto o censurado en el arte, en este caso, la celebración de la cultura gay.

No se puede dejar de reconocer el papel que la reciente difusión de las artes orientales ha tenido en este proceso, donde la fiebre generada a nivel global por sus formas de cómic (manga) y animación (anime), contribuyó notablemente a sentar las bases de la nueva toma de posición del género, al generalizar su forma de no establecer distinciones entre el arte culto y el popular ni entre los medios artísticos sean cuales sean.

(9)



(10)



(9) Devendra Banhart, Bob Marley, Indian Rasta Ghost, Skullface Indian, Babylon you throne, Gone down, 2004, tinta sobre papel.
 Fuente: Vitamin D, pag. 27

(10) Simon Evans, Women I've fucked in time 2004, técnica mixta sobre papel.
 Fuente: Vitamin D, pag. 99

Esta apropiación del arte contemporáneo de las formas estéticas más consumidas por la sociedad japonesa es evidentemente notoria cuando vemos la relevancia e influencia de artistas como Takashi Murakami y, justamente en el área que nos concierne, de Yoshitomo Nara (fig.13).

Esta condición asequible y estimuladora a la ejecución sin distinción que mencionamos, hace que no nos sorprenda esta frase que escribiera Juan Acha¹⁶ a comienzos de los 90s:

“Sin embargo, nos topamos con lo insólito o inesperado: al contrario de lo que se pensó con el advenimiento del cine y de la televisión, hoy se dibuja más que nunca en el mundo entero. El ser humano no se sintió satisfecho con la perfección de las imágenes audiovisuales ni con las espiritualidades de las de los museos. Este es un hecho admirable y nos desafía a interpretar sus motivaciones.”

En su caso, él atribuye este hecho a la facultad de la fotografía de dar toda la información, en sus palabras, “llega al lado cero del espejo”, mientras que los dibujos la enrarecen, pues su virtud principal sería la posibilidad de elipse, la brevedad y exactitud de la línea gráfica. Por lo mismo, agrega que

“El dibujo se consolidará como arte, sobre todo, cuando hayamos aprendido a apreciar las virtudes de su naturaleza gráfica, su componente específico, previa difusión de la necesidad intelectual de diferenciarlo de lo pictórico y de lo fotográfico.”¹⁷

Una vez reconocida la situación actual del dibujo en el arte contemporáneo como disciplina que finalmente puede ser elegida como medio principal sin

¹⁶ Juan Acha, *Teoría del dibujo*, México D.F., Editorial Coyoacán, Segunda edición, 2004. p.99

¹⁷ Ibid. p.33

(13)



(13) Yoshitomo Nara, am Tisch, 2003, lápices de color sobre un sobre de papel.
Fuente: Vitamin D, pag. 218

competir en desventaja con las manifestaciones más tradicionales, conviene también señalar algunas cuestiones que pueden generar escepticismo o ante las cuales es bueno estar alerta, como siempre que una tendencia parece imponerse en medio de un aparente consenso absoluto de sus bondades.

Es así que la inmediatez del dibujo permite que algunos artistas lo consideren un acto similar al firmar, con lo que adquieren cierta noción de autoría indiscutible sobre sus obras, al ser vista la firma, o el dibujo hecho a mano como un acto confiable y verdadero, pero como dice Lucas Ospina¹⁸

“[...] es igualmente factible que la crítica de arte vea el dibujo con sospecha. Este ejercicio de la duda parece tener poca incidencia en las universidades o en el comercio; ambos espacios coinciden en proclamar a los cuatro vientos las maravillas del dibujo. (...) y de un tiempo para acá, dibujar con puntillas, alambres, sangre o semen, y dibujar sueños, *porno*, violencia o éter son también instrucciones cotidianas. Por los lados del comercio, el dibujo le permite al galerista congeniarse con ese comprador quisquilloso que todavía muestra cierto apego hacia lo clásico e inseguridad hacia lo nuevo.”

Aunque la situación señalada se refiere al contexto colombiano que difiere del nuestro pues esta situación no es aún materia cotidiana en nuestras universidades locales, donde la enseñanza del dibujo se mantiene invariable desde hace varias décadas, se puede reconocer un patrón retórico en ciertos facilismos estéticos en los que pueden caer algunos artistas cuando se piensa que “todo se vale”, justamente por la carencia de teoría y reflexión acerca de los cambios en el sistema del arte.

Pero la mención al mercado del arte es trasladable a nuestro contexto por el riesgo que conlleva el nuevo camino tomado por el dibujo de

¹⁸ Lucas Ospina, “La Muerte del dibujo”, en *Esfera pública*, 1/10/06.
<http://esferapublica.org/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=554&Itemid=79>
[Consulta hecha en 24/09/08]

superficializarse si se recurre a él no por sus cualidades al servicio del proyecto artístico si no por sus características de economía y portabilidad que lo convierten en un producto fácilmente asequible, por tanto, preferible por los consumidores.

Otra tentación en la que podemos caer, como prosigue Ospina es la que tiene que ver con que

“Asociar dibujo y gesto parece ser una relación obvia, casi inevitable. Si se afirma que el dibujo es eficiente, efectivo e inmediato estas mismas descripciones parecen corresponder a las de un gesto corporal. El problema estaría en el narcisismo de asumir que esos gestos por ser improvisados (como en una mueca), o por tener una relación directa con el cuerpo (como garabatear con un lápiz), son veraces y por lo tanto, son dibujos. Pero, aunque no lo parezca, dibujar hoy no es tan fácil. En medio del reino de todas las imágenes, el reto de un artista que va a dibujar es, hoy, evitar que los gestos propios del dibujo se pierdan entre la ventriloquia de las justificaciones curatoriales, o en la ilusión de un arte cósmico femenino —y masculino— o en un inmenso catálogo promocional cuyo criterio de aglutinación es dibujar;”¹⁹

¹⁹ Lucas Ospina, “La Muerte del dibujo”, *Ibid.*

1.3 Conceptos de dibujo en el arte contemporáneo

Dibujar es fundamentalmente definir ese territorio desde el que establecemos las referencias. Es entonces, un acto controlado de evocaciones y silencios establecidos por medio de signos que podemos descifrar por su preexistencia en la memoria histórica, situando su explicación y sus sentidos en relación a las convenciones culturales.

Cada acto que realizamos establece una manera singular con la cual nos acercamos o alejamos de un problema previo.

En palabras de Juan José Gomez Molina

“El dibujo como representación marca el intento más radical del ser humano por vencer la necesidad de los acontecimientos, en el deseo de volver a hacer presente por medio de la imagen la idea que tenemos de ella misma. Aprehendiendo al objeto, de un modo obsesivo para tratar de comprender nuestro ser y las relaciones que mantiene con el entorno a través de las cosas. Aprehensión intuitiva, conceptualizada o ideal, por medio de la cual lo concreto y lo diverso es pensado bajo una forma categorial.”²⁰

Por eso es considerada clave la concepción de Bruce Nauman, para quien su definición contiene la idea que va a ser fundamental en el desarrollo de la teoría del dibujo desde comienzos del Renacimiento hasta hoy en día: el que dibujar corresponde a pensar.

Y Molina parafrasea a Hegel para radicalizarlo

“[...] el dibujo no echa de menos la tercera dimensión, sino que la rechaza intencionadamente, para sustituir lo real meramente espacial por el principio más rico de su relacionalidad lingüística.”²¹

²⁰ Juan José Gomez Molina (coord), *Las lecciones del dibujo*, ob.cit., p 23.

²¹ Juan José Gomez Molina (coord), *Las lecciones del dibujo*, Ibíd., p 431.

Lo que diferencia al dibujo de las demás artes es la recurrencia a la reducción como forma de creación. Intrínsecamente, la imagen será esencial, desprovista del mayor número de componentes para presentar la selección del punto de vista como texto, como posibilidad de lectura.

La reducción esencial de contenidos hacia la bidimensionalidad lo hace cercano a la pintura, de la cual se aleja por la intensificación de su carácter esquemático. Mientras la pintura necesita de un artificio más complejo que sea capaz de elaborar una representación de la luz y el color, la esencia del dibujo será la fabricación del objeto mediante la sombra, la ocultación de la luz en el trazo.

Las cualidades primarias del dibujo estarían entonces asociadas a la simplicidad y pureza de la hoja de papel en blanco, que asocia al acto de dibujar con la honestidad y la transparencia conferidas por el hecho de que las marcas en su superficie quedan permanentemente para ser vistas, así hayan o no sido hechas deliberadamente. Los errores del dibujo son parte de lo que nos muestra de sí, lo que contrasta con la pintura que se sirve del encubrimiento y el aumento; y que exige generalmente que todo lo circunscrito por el borde sea cubierto, conllevando el sentido de que puede (y debe) llegar a un punto en que se considera terminada, completa. Al revés del dibujo, que tiene más que ver con el permanente hacer, con menos reglas que determinan hasta dónde llegar o dónde cerrarlo.

La necesidad simbólica que subyace es la de negar lo natural; toda construcción dibujada es, pues, una antinaturalidad que crea sin pretender sustituir lo representado. Como sugiere Walter Benjamin²², el grafismo tiene

²² Citado por Emma Dexter en *Vitamin D* p. 6. Op. cit.

más que ver con una disposición orográfica, horizontal, que no atiende a suplantar la realidad, y por ello no rellena la superficie sobre la que asienta su material, como sucede en la pintura. Mientras que ésta la completa, desapareciéndola al crear la ilusión de que no está ahí, el dibujo maneja una relación totalmente distinta con el fondo.

El fondo blanco entonces, actuaría como un vacío desde el que la imagen emerge, “según el historiador de arte Norman Bryson, es “perceptualmente presente pero conceptualmente ausente””²³, y esta relación lo exige de cumplir las condiciones de estructura, composición y totalidad en las que se basa la pintura.

“Benjamin prosigue “la línea gráfica marca el área y así, la define al adjuntarse a ella como su fondo. Inversamente, la línea gráfica sólo puede existir contra su fondo, por lo que un dibujo que cubre completamente su fondo, dejaría de ser dibujo.”

Además: “Vemos un problema profundo en el arte y sus raíces míticas. Podríamos decir que hay dos secciones a través de la sustancia del mundo: la sección longitudinal de la pintura y la sección transversal de ciertas piezas de arte gráfico. La sección longitudinal se ve representacional: de alguna manera contiene los objetos. La sección transversal se ve simbólica; contiene signos” Así concluye (como otros teóricos y observadores lo han hecho también) que el dibujo existe en otro nivel dentro de la psique humana- es un locus para los signos con lo que mapeamos el mundo físico, pero es en sí mismo un signo del ser. Por lo tanto, el dibujo no es una ventana en el mundo, pero sí un dispositivo para entender nuestro lugar en el mundo.”²⁴

Según Emma Dexter²⁵, entonces, tenemos dos aspectos principales del dibujo. El primero es el elaborado culturalmente, por el cual el dibujo se ve asociado a rasgos tales como la intimidad, informalidad, autenticidad (o al

²³ *Vitamin D*, New York, op.cit., p 6

²⁴ *Vitamin D*, New York, ibid.

²⁵ *Vitamin D*, New York, ibid.

menos con auténtica inautenticidad), inmediatez, subjetividad, historia, memoria y narrativa.

El otro es el conceptual, en el cual la línea y su relación con el fondo está cargada de una potencia simbólica que data de los orígenes primitivos del medio y que nos lo recuerda presente en las actividades humanas.

Este legado que le es inherente hace que de alguna manera, todo pueda ser visto como dibujo, reducción a la que llegaron los conceptualistas de los 60s y 70s y que por ende, se extendió posteriormente.

En los 60s, el dibujo, con sus características de provisionalidad y proceso, fue visto como modelo de cómo debía ser visto y producido el arte.

En ese sentido, por el acercamiento que Bruce Nauman tenía a su trabajo, visto como una serie de experimentos que conformaban una secuencia permanente de pensamiento, se dice que su obra puede ser vista como una forma de dibujo por ser toda ella resultado de sus experimentaciones con material, espacio y lenguaje. La centralidad del dibujo en sus prácticas, que además comprendían video, esculturas, películas, puede evidenciarse en el hecho de que a menudo dibujada a partir de esculturas terminadas para analizar lo que había funcionado o no en el resultado, descolocando la noción habitual del dibujo como medio preparatorio y las ideas acerca de cuándo se considera terminada una obra y qué medio debía ser el ideal para terminarla. Esa utilización del dibujo, igualándolo a otros medios, tuvo una influencia profunda en artistas más jóvenes que presentan esta práctica como parte integral de un trabajo multimedia, donde cada medio cumple un papel específico de acuerdo a la idea que se quiera comunicar pero sin estar regidos por jerarquía alguna.

Este sentido extendido del dibujo de Nauman, ilustra y concretiza la visión de Paul Klee del mundo como un espacio activo para el dibujo, sin referirse específicamente al albergado en una superficie bidimensional, lo que explica la identificación que este tipo de enfoque generó entre los exponentes del land art y la performance durante los 60s y 70s, que sería una apertura similar a la que posiblemente impulsa a Juan Mejía²⁶, artista y profesor de dibujo colombiano a escribir de este modo en un catálogo para una exposición de sus alumnos:

- “1. La definición de dibujo es elusiva. Hablar de imitación o representación excluye el dibujo abstracto, de “delinear” excluye la sombra; decir que son marcas que se hacen sobre una superficie excluiría no solamente la posibilidad del dibujo en el espacio tridimensional o temporal sino los dibujos mentales que se arman en la cabeza. No siempre es expresión, no siempre es lenguaje, no siempre es comunicación, no siempre es intención.
2. No todo es dibujo, pero todo es susceptible de ser visto como dibujo. Una grieta, una ciudad, un ruido, una idea: en virtud de su forma, de su estructura, de su concepción. Si algo es percibido como dibujo, quiere decir que el dibujo se hace con la mente.
3. Señalar un dibujo es crearlo. El dibujo es un acto de conciencia.
4. Diseño = concepción = plan = idea.
5. Dibujo y diseño son la misma palabra tanto en francés (*dessin*) como en italiano (*disegno*). Vienen del latín *designare* que significa designar. Es señalar, indicar, significar, pero también nombrar, adjudicar.
6. El verbo *to draw*, en cambio, significa arrastrar, sacar, extraer.
7. El dibujar es entonces una operación dialéctica. Se extraen las formas, las esencias. Se adjudican las áreas y los límites. Se otorgan significados.
8. La palabra dibujo tiene un posible origen en la voz árabe *dibay*, que designa una prenda de vestir muy adornada. Dibujo también es patrón, figura y disposición.

²⁶ Juan Mejía, “Clases de dibujo”, Catálogo virtual 40 SNA
http://catalogo.sna40.com/index.php?option=com_content&task=view&id=23&Itemid=13 [Consulta 24/09/08]

9. Clasificar los dibujos también resulta problemático, como cualquier ejercicio taxonómico, por cuanto las categorías pueden traslaparse o no dar cuenta de todo.

10. Clases de dibujo: técnico, neoclásico, hiperrealista, suelto, pop, de memoria, experimental, neoclásico, a mano alzada, lineal: de línea punteada, de línea peluda, de línea dura, gestual, abstracto, conceptual, animado, libre, no convencional, infantil, a gran escala, surrealista, minucioso, artístico, no artístico.

11. El epíteto “dibujo artístico” se ha referido sin duda a un tipo de dibujo expresivo y estilizado, uno que identifica el estilo personal del artista (estilo, incidentalmente, se refiere etimológicamente al trazo de punzón o de pluma). Se opone por tradición al “dibujo técnico”. Pero, acaso, ¿cuál dibujo no es técnico?

12. El dibujo artístico hoy no puede estar caracterizado por una forma o estilo particular de hacer. Puede adoptar cualquier forma y corresponder a cualquiera de las categorías enumeradas o a cualquier otra. Lo que lo hace artístico hoy no puede ser otra cosa que la intención artística que lo motive. Nuevamente, es un asunto de conciencia: el dibujo artístico es un acto de conciencia artística.

13. Se dice que algo se dibuja cuando se asoma y es vislumbrado en la penumbra. Cuando algo se adivina. Cuando se indica o se revela lo que estaba callado u oculto. Así, difusas en un principio, aparecen las ideas, en forma de dibujo. Antes, incluso, de convertirse en palabras.

14. De ahí la consabida inmediatez y espontaneidad inherente al dibujo.

15. De ahí su ubicuidad y versatilidad. Está presente en todo proyecto artístico y su práctica es la base de toda la actividad de las artes visuales. Porque el dibujo no se pierde sino que permanece en el centro (más aún que en los límites) de todo proyecto.

16. Como el arte contemporáneo, el dibujo de hoy es un dibujo autoconsciente que relata historias o hace comentarios sobre las cosas, además de hacerlo sobre sí mismo. Cada nuevo dibujo afirma a su vez que lo es. Por eso es crítico y reflexivo. Cada nueva forma de dibujo busca inscribirse entre las anteriores, por eso es político.

17. Los modernos desnudaron sus componentes en punto y línea. El dibujo contemporáneo expone además la idea que lo rige y que coordina su forma y su materia para crear un sentido.

18. En las clases, hoy elaboramos elementos que tienen que ver con aspectos fundamentales del dibujo. El dibujo empieza con el punto, el dibujo es línea, es

huella, el dibujo implica un recorrido, el dibujo es sombra, es blanco y negro, y aunque siempre es idea, algunas veces y sobre todo es texto. A partir de estos condicionantes formales los estudiantes desarrollan propuestas que se extienden temáticamente hasta el infinito y que pueden materializarse en los medios que más se adecuen a ellas. Incluso la fotografía, el video, los materiales escultóricos, la instalación o la acción plástica garantizan doblemente su reflexión sobre el dibujo, tanto por el elemento que tratan como por la idea que han de materializar.”

Aunque comparto el entusiasmo y la curiosidad liberadora que una visión amplia de este medio puede generar, como las posibilidades y las sugerentes dimensiones que se abren ante una declaración como la que citamos, entiendo también la necesidad de acompañar la experimentación y el quehacer con la pregunta constante acerca de las condiciones de la creación y en ese sentido me identifico con Lucas Ospina cuando afirma que

“No pensar en los problemas del dibujo, dificulta que el medio se enriquezca tanto visual como conceptualmente; pensar lo que se va a decir sin pensar críticamente la forma de decirlo determina la aniquilación de los contenidos específicos del dibujo: si todo puede ser dibujo, nada es un dibujo.”²⁷

²⁷ Lucas Ospina, “La Muerte del dibujo”, op.cit.

Capítulo 2. El dibujo en el arte contemporáneo peruano

2.1 Fernando Bryce y la irrupción en la escena de su “análisis mimético”²⁸.

Para hablar del trabajo de Fernando Bryce (Lima, 1965) y entender la variedad de consecuencias, aunque no sean necesariamente directas, de su regreso a Lima con sus posteriores exposiciones, habría primero que situarnos claramente en un escenario internacional que es consecuencia de más de 100 años en que la construcción de la realidad, el imaginario colectivo, se iba reorganizando desde experiencias iconográficas que cada vez dependían menos del mundo elaborado desde los medios que podemos considerar artísticos.

Como resume Gómez Molina, al referirse al nacimiento del pop

“El desarrollo industrial, los medios de reproductibilidad y los sistemas de comunicación y consumo de masas, estaban formalizando todo un entramado de imágenes, que no sólo modificaban los mitos colectivos, sino también la estructura de los discursos y sus procesos de generación, [...]

En esta situación, el “Pop” representó la transformación más importante en el sistema del arte de nuestra cultura, en la medida que alteraba definitivamente el orden de prioridades en la generación de la imagen y admitía definitivamente la situación de que eran esos medios los que configuraban el repertorio de lo representable. Desde entonces son las reproducciones fotográficas y los objetos definidos por la industria del consumo, convertida en industria de la cultura, las que establecen los únicos patrones, los primeros modelos de modelos.”²⁹

²⁸ Término utilizado por el artista para describir su forma de trabajar, acuñado por él mismo y su amigo Rodrigo Quijano, quien ya en 1998 lo emplea al escribir al respecto. Ver Rodrigo Quijano, *En el Museo Hawai*, Hueso Número nro 3, Lima, Mosca Azul Editores, 1998, p.36.

²⁹ Juan José Gomez Molina (coord), *Las lecciones del dibujo*, op.cit., p. 137.

La obra se presenta a partir de entonces como reproducción de una reproducción y el contenido de sus imágenes expone abiertamente su condición de dato de segunda mano, así como su asumido carácter trivial de “cosa”. Es así que el artista ya no es eminentemente el generador de los modelos de la imagen, si no que la recupera para hablar de las representaciones que los medios hacen de ella.

Dibujar ahora, consiste a menudo en establecer relaciones no tan evidentes entre las cosas, en el que se manejan réplicas de réplicas de dibujos de segunda generación, procedentes de un repertorio muy amplio.

La referencia, la cita que todo dibujo conlleva, en la medida en que los trazos y las marcas sobre el papel remiten a otros dibujos, actúan sobre el imaginario colectivo. Dibujar dejó de ser el problema de representar objetos o de hacer presente lo real, y pasó a ocuparse en transformar la realidad desde la modificación de lo imaginario. Sus materiales para eso son la cita y la referencia en el juego cultural que puede establecer.

Esta condición desjerarquizada de los medios artísticos que coincide y sobrevive al pop como tendencia de un momento, es vista como un llamado a la despabilación de los artistas por Ramón Salas³⁰, quien sostiene que lo es

“[...] en la medida en que nos obliga a tomar conciencia de que todo acto gráfico es inexcusablemente un acto político, y consecuentemente a demorarnos sobre las consecuencias y el sentido de nuestras resoluciones artísticas.”

Sobre todo al tener en cuenta que

³⁰ Juan José Gomez Molina (coord), *Las lecciones del dibujo*, ibíd., p. 458.

“La retórica del narcisismo libertario está hoy ampliamente usufructuada por el lenguaje publicitario. A la lógica inflacionista del capitalismo posthistórico no le queda más combustible que la demanda de satisfacción de los impulsos irracionales (consumistas). [...] El arte debe seguir siendo un irritante discursivo de naturaleza proteica, pero en modo alguno cabe hoy pensar que esa función pueda cumplirse mediante el ejercicio irracional de una mítica libertad supuestamente capaz de superar las “normas represivas”, sino al contrario, a través de la articulación de las energías emancipatorias latentes en nuestros modelos culturales deificados.”³¹

Es en este contexto en que lo que vemos producirse es un acelerado proceso de empobrecimiento de los referentes simbólicos que los individuos necesitamos para articular de forma compleja cualquiera de nuestras dimensiones, el cual disminuye nuestros grados de defensa posibles ante un sistema social al que parecemos no tener otra opción que adaptarnos. Y es por eso que se hace necesario encontrar puntos con los cuales reforzar nuestra capacidad crítica, los cuales no tienen que ser proclamados como verdaderos o totales, pero sí posibilitar narraciones capaces de desplazar y reordenar las referencias que heredamos.

Pareciera compartir algo de esta intención el trabajo de Fernando Bryce, cuando al describir su método del “análisis mimético”, Rodrigo Quijano³² explica que

“El desarrollo del análisis mimético eludió un acercamiento naturalista al objeto y operó más bien en los bordes del desmontaje del imaginario y de toda linealidad histórica. Pues en medio de esa operación, hizo del gesto del copiado un modelo conjetural, un sistema de re-conocimiento, cuyo proceso descoloca toda edificación discursiva previa y consensual [...].

³¹ Juan José Gomez Molina (coord), *Las lecciones del dibujo*, ibid., p. 458 y 459

³² Rodrigo Quijano, *El presente aludido*, en Fernando Bryce, Barcelona, Fundación Tapies, 2005, p. 116

Alteró un ordenamiento de imágenes históricas en la búsqueda de una restitución simbólica y, al hacerlo, abrió un resquicio de disensión anticonsensual en medio de discursos y documentos, en su debido momentos ya sancionados –y, por eso mismo, ya olvidados.”

Con el trabajo hecho con el proceso que él mismo ha llamado “análisis mimético”, Fernando Bryce se ha consolidado en el último lustro como uno de los artistas latinoamericanos más importantes en la escena global.

Después de un breve paso por la Pontificia Universidad Católica del Perú y de estudiar pintura dos años con Leslie Lee, Fernando terminó sus estudios en París, ciudad a donde viajó en el año 1983. Empezó su trabajo como artista en Berlín y desde 1995 trató temas relacionados a la Historia del Perú, siempre tomando como base imágenes de los medios de comunicación masiva. Parte central de esta etapa sería la serie *Atlas Perú*, que constaba de 543 dibujos realizados entre el año 2000 y 2001 y que fueron exhibidos en la Sala Luis Miró Quesada Garland en el marco de *Puntos Cardinales* (4 exposiciones curadas por Jorge Villacorta).

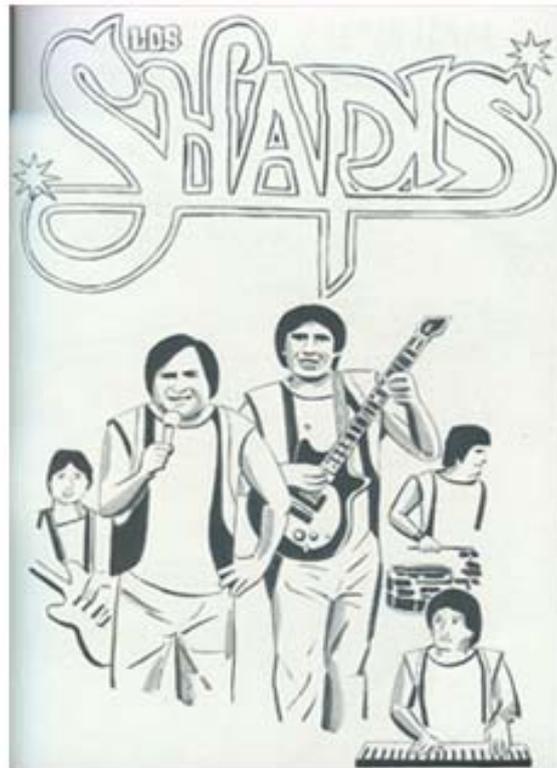
Los dibujos (fig. 14, fig.15, fig.16), hechos con tinta china sobre papel, revelaban el método de trabajo que lo caracteriza hasta la actualidad y que consiste en la búsqueda y elección de imágenes que alguna vez circularon de forma especializada o popularmente, desprendiéndolas de su contexto original y recuperándolas mediante el “análisis mimético”. Es decir, la reproducción de los documentos elegidos, transformándolos no sólo por la acción misma si no por las condiciones que el artista crea para su posterior exhibición, esto es, las relaciones que las imágenes establecen entre sí y las posibles lecturas generadas a partir de ellas.



(14)



(15)



(16)

(14, 15, 16) Fernando Bryce, Sin título, Tinta sobre papel.
 De la serie Atlas Perú, 2000-2001. Fuente: Atlas Perú, tomo 1980-2001.

Como apunta Quijano:

“Frente a la experiencia de la reproducción ilimitada y su actual carácter deshistorizado, la evocación aurática del laborioso copiado de imágenes fuera de circulación, parte a la búsqueda de la recuperación de una memoria histórica colectiva. Pero como trabajo en torno al archivo y su ordenamiento, acaso se trate adicionalmente del énfasis del artista en la competencia mnemónica del sujeto ante el crecimiento de la cultura mediática.”³³

Desde el momento en que el trabajo de Bryce se inscribe claramente en un terreno de toma de posición política (cosa que enfatizaría posteriormente con sus series “South of the Border”, “Revolución”, o aquellas sobre Trotsky y la Guerra Civil Española) se produce con su exposición un punto de quiebre que no sólo es de orden conceptual si no también al nivel de la resolución formal del trabajo.

Por un lado por el tratamiento de la imagen gráfica que lo emparenta directamente a Raimond Pettibon abre una puerta a los artistas locales que conecta las paredes de sus espacios expositivos y el área de lo posiblemente considerado como trabajo artístico no sólo con las tendencias internacionales contemporáneas si no además con referentes usualmente considerados menores como la ilustración, el cómic, la caricatura o la publicidad, que no tenían espacio legítimo como componentes de nuestra cultura visual, al menos académicamente hablando.

No es gratuito que haya sido Fernando Bryce, un artista de los tantos que emigró en las últimas dos décadas, quien haya importado sin proponérselo esta mirada que hace un corte transversal que cruza los niveles usualmente entendidos como de alta o baja cultura que seguían en cierto modo afectando la manera local de leer las imágenes, en un momento donde no se

³³ Rodrigo Quijano, *El presente aludido*, ibíd, p. 119

producía aún la violenta explotación que sufre hoy la estética que se denominó como chicha.

Entre sus documentos copiados, se puede encontrar desde folletos publicitarios hasta publicaciones especializadas, pasando por revistas y periódicos de todo tipo, a los cuales recurre sin distinción, siempre de acuerdo a la serie que vaya a acometer, que será la que dará sentido a la sorprendente variedad de recursos utilizados. Elegidos luego de un proceso exhaustivo de arqueología archivística, el proceso de trabajo que antecede el momento del dibujo es emblemático de un artista que presta atención a cada indicio de lo que sucede a su alrededor, incluso y sobre todo, lo dado de baja por las mayorías. De este modo, ejecución e investigación son indisolubles la una de la otra. Las imágenes salen del procesamiento de la información y su posterior materialización denota un juego en el que el artista se ríe de sí mismo, en la aparentemente absurda tarea de copiar un documento preexistente, tanto como se toma en serio al llevar la tarea de principio a fin.

Aunque discreto, el montaje siempre ha jugado un papel fundamental en el trabajo de Fernando, consecuentemente moderado en relación a la capacidad evocadora de las imágenes, que no arrebatan la atención del espectador, pero que consiguen atraerla, haciéndolo su cómplice de acuerdo a los diferentes grados de identificación que puede generar.

Ya en la instalación *Turismo-el dorado* (fig 17), con que ganara la II Bienal Nacional de Lima en el 2000 se ve un enfoque sencillamente fresco que prioriza el dibujo mientras lo posiciona en relación a otros elementos con los que entra en diálogo; modelo que se reproduciría a mucha mayor escala en la citada exposición de *Puntos Cardinales*, en la que los más de 500 dibujos

acerca del Perú entre 1932 y el 2001 (fig.18), rodeaban el trabajo Huaco T.v. (fig.19), una video-instalación que plantea preguntas acerca del simulacro de la imagen mediática.

Es crucial señalar que los dibujos en dicha exposición estaban pegados directamente a la pared, sin marco ni ningún tipo de ornamento o protección que pudiera distraer su intención de jugar con la estética del documento o que pudiera distanciarlos del espectador, con quien buscaban relacionarse lo más directamente posible.

Como hizo con los elementos usados para la instalación Huaco T.v. (un huaco, libros sobre historia peruana de Basadre y un televisor antiguo conectada a un circuito cerrado de una pequeña cámara), Fernando descontextualizó objetos de la vida cotidiana para elaborar el Museo Hawaii (fig.20), trabajo de 1999 que también sentaría bases en relación al armado de una obra final.

En el Museo Hawaii, se encontraba una secuencia de dibujos en las paredes con el ordenamiento y exhibición de objetos específicos siguiendo un esquema que citaba lo museográfico: libros, revistas, discos y cassettes usados, fotos, objetos personales así como prehispanicos y de arte andino. El resultado era una situación donde la edición y selección eran las herramientas más útiles al servicio de la idea, que no necesitaba manipular ni intervenir excesivamente los elementos utilizados para plantear efectivamente interrogantes en distintos planos que podían incluso destilar ironía.

Este tipo de estética, heredera del ready made y de las corrientes de deconstrucción que reniegan de la pretensión de lecturas cerradas y/o unívocas y por tanto favorecen el análisis de las connotaciones del espacio

(17)



(18-19)



(20)



(17) Fernando Bryce, Turismo-el dorado. Fuente: Puntos Cardinales 2001, pags. 74-75.

(20) Fernando Bryce, Museo Hawaii. Fuente: Ibid, pags. 62-63.

(18) Fernando Bryce, exposición Puntos Cardinales, más de 500 dibujos acerca del Perú entre 1932 y el 2001, Sin título, tinta sobre papel. Fuente: Ibid, pags. 77-78.

(19) F. Bryce, Huaco t.v. Fuente: Ibid, pag. 78.

expositivo; ha podido verse como algo más común en el medio en los últimos años, pero tiene en estas exposiciones un claro antecedente. Así como en la intención de plantear un escenario en que la obra ofrezca una lectura bastante abierta, buscando ser aprehendida desde distintos ángulos y evitando que llegue al espectador como una sentencia.

La conciencia del papel del texto escrito dentro de la imagen gráfica también resultó de una importancia novedosa para el medio, pues en este caso no sólo era indispensable dentro del conjunto final, sino que era una toma de posición que " [...]en su proceso formal cuestiona la letra en su directa confrontación con la imagen y viceversa. Escritura y representación se miran en las series, como dos paradigmas y dos tiempos en cuestión, obligados a compartir un espacio narrativo, en cierto modo delator."³⁴

Y que adquiriría mayor potencia dentro del proceso de

"Reproducción (masiva) que en el Perú emerge abundantemente a inicios de los años veinte y que llega a su punto de saturación extrema a fines de siglo, en la exacerbación de la imagen por la imagen misma, en el perfil corporativo de la información y su distorsión tabloide corrompida bajo el peso de la dictadura fujimorista (1990-2000). La última década del siglo XX peruano, a este respecto, acumuló, definió y extremó el final de una aventura de expansión democrática de la información letrada, en un país con un reciente pasado rural e iletrado – y en la actualidad, con uno de los niveles más bajos de lectoría a nivel mundial."³⁵

³⁴ Rodrigo Quijano, *El presente aludido*, ibíd, p. 120

³⁵ Rodrigo Quijano, *El presente aludido*, ibíd, p. 118

Es por estas razones que creo que se puede hablar de un antes y después del Atlas Perú en relación a la asimilación del dibujo como posible medio principal de trabajo en la escena local.

2.2 Artistas peruanos contemporáneos que usan el dibujo como medio en sí mismo.

Aunque la categoría de lo contemporáneo es bastante flexible y problemática, decidí usarla para recortar el campo de los artistas a los que me refiero, pues no pretendo hacer un repaso amplio de los artistas peruanos que pueden haber utilizado el medio del dibujo durante su trayectoria, sino que centro mi atención en aquellos que:

Hayan expuesto trabajo inédito durante el siglo XXI.

Trabajen con el dibujo como producto final. Que sea exhibido como tal, así sea en el marco de una obra interdisciplinaria y que éste sea parte representativa del conjunto de su producción.

Que se pueda reconocer en el trabajo un posicionamiento frente a las características que hemos mencionado como particulares del dibujo.

A pesar de estas distinciones necesarias para explicar la selección que presentamos, no quisiéramos que desde este punto se desprenda que alguno de ellos se describe a sí mismo como dibujante. Lo interesante del momento actual, justamente es que permite que un artista no tenga que amarrarse a ningún medio exclusivamente, autodefiniéndose de algún modo que lo pueda limitar.

Por el contrario, lo que buscamos es mostrar casos en los que hay una decisión tomada respecto a llevar a cabo un proyecto con un medio elegido

para una situación específica y que en estos casos se unen por compartir, en un sentido amplio, esa elección.

Considero pertinente incluir artistas peruanos que residen en el extranjero, pues es característica de la escena que se ha venido conformando en los últimos años, el permanente intercambio con su producción, ya sea por correo postal, electrónico, o con las continuas visitas que realizan a nuestro país quienes deciden emigrar, visitas que tienen muchas veces con proyectos que los involucran, los cuales incluyen exposiciones. Configurando de este modo un escenario dinámico, que propicia la retroalimentación constante entre los residentes y los ausentes, y que sobre todo genera interrogantes y nos interpela acerca de cómo fortalecer espacios para la creación y la exhibición con este grado de movilidad, que así como aporta, también debilita.

La cantidad y variedad de artistas que podemos mencionar es representativa del posicionamiento que creemos que está adquiriendo esta disciplina paulatinamente en nuestro contexto.

Juan Javier Salazar (Lima, 1955)

Con un trabajo que desde sus épocas como miembro en el colectivo de artistas e.p.s Huayco (*Empresa de propiedad social Huayco*) mostraba una mirada atenta al contexto inmediato y a diversificar lo más posible la forma en la cual dar sus opiniones al respecto, Juan Javier ha sabido mantenerse vigente a lo largo de los años, reinventándose, ya sea ofreciendo relecturas de trabajos antiguos o creando obra nueva para diferentes espacios y con todo tipo de materiales.

En este sentido, el dibujo ha estado siempre presente entre sus medios escogidos para trabajar, los que dependen tanto de lo que tenga a la mano como de su economía, hecho que entrelaza sus intenciones artísticas con una explotación conciente de las relatividades de nuestro mercado de arte, pues a menudo su actitud puede ser vista como una traducción de la característica peruana del “recurseo”. Como medio altamente asequible y poco complicado, el dibujo ha podido ir a tono con la sensibilidad informal y “chacra” de Salazar y con su interés por lo narrativo. Es así que encuentra acogida en papeles, cartones, y hasta maderas de procedencias diversas en donde se explaya con una estética a medio camino entre el apunte improvisado y la historieta, siempre directa y siempre cruda, al proceder de una mano que se precia de lucir su aparente descuido, su orgullosa falta de maestría.

Un ejemplo de esto es su cómic *El año del perro* (2006), hecho en *fine pen* sobre cartulina, donde estableciendo paralelos entre un perro de finos modales y otro más bien chusco (que termina dejando sin alimento al primero), nos deja una moraleja a medio camino entre la declaración de principios y la motivación colectiva: “Cuando veas comida, come...porque nunca sabes cuando la volverás a ver” (fig, 21, fig.22).

(21)



(22)



(21 - 22) Juan Javier Salazar, El año del perro, 2006, Fine pen sobre cartulina.
 Fuente: Archivo del artista.

Cherman Quino (Lima, 1970)

Más conocido por su trabajo como diseñador gráfico, el aspecto suyo que nos interesa destacar es el de incansable dibujante en cuadernos y libretas, su trabajo menos comercial. Cherman se inscribe así en la vasta tradición de artistas que anotan y dibujan compulsivamente todo lo que ocurre a su alrededor (fig.23). Con una mezcla de lirismo y altas dosis de humor, sus apuntes conectan directamente con la esfera del cómic y del fanzine, uniendo libremente el espíritu rockero con el comentario político y la crónica cotidiana ubicada concretamente en Lima, con sus propias calles, héroes y canales de televisión. El dibujo en su dimensión más efectiva del acontecimiento del día a día, desde la broma coyuntural hasta el poema para la persona amada, en trazos inmediatos acompañados siempre de la frase certera en la más actualizada jerga local (fig.24).



(23)



(24)

(23-24) Cherman, Sin título, Lapicero sobre hoja de libreta, 2008.
 Fuente: Archivo personal del artista.

Tania Bedriñana (Lima, 1973)

Nacida en Lima, pero con una carrera desarrollada principalmente en Berlín, Tania se dedica a instalar piezas hechas generalmente en un cartón resistente que pasa todo tipo de procesos: recibe pintura al óleo, es dibujado con materiales de índole diversa, es doblado, recortado, y expuesto al derecho y al revés (fig. 25, fig.26). Lo inacabado y la imperfección son dos constantes en su estética personal que junto a la constante transformación de un resultado que nunca es "final", nos permiten relacionarla con el dibujo, sobre todo por la forma en que con estos elementos transforma el espacio galerístico en una gran hoja en blanco, donde se mueve con la libertad de una mano sobre superficie conocida. Y donde las manchas y grietas en la pared son suavemente incorporadas a sus composiciones, en armónica sincronización con la fragilidad y volatilidad que transmite (fig.27).



(25)



(26)

(27)



(25, 26, 27) Tania Bedriñana, Structures of feeling, 2007, óleo sobre cartón cortado.
Fuente: [http://www.taniabedrinana.com/persona_Dateien/galerie04.html] Consulta hecha el 26/10/08.

Marco Pando (Cajamarca, 1973)

Egresado de la Facultad de Arte de la PUCP en el año 2002, Marco ganó en el año 2005 una beca que le permitió estudiar en la Rijksakademie van Beeldende Kunsten, en Amsterdam. Desde entonces, aunque utiliza el video como herramienta emblemática de su obra, el dibujo es cuerpo importante del proceso de elaboración de sus animaciones, hechas mano a mano en un delicado esgrafiado en película fotográfica. Los fotogramas, esgrafiados con cuchilla y posteriormente ligeramente coloreados, son también expuestos como producto final, como hizo en la exposición *Cinema Familiar* (Lima, 2003), donde al tratarse de representaciones de antiguas fachadas de cine limeños, el espacio elegido para la muestra fue el cinematógrafo de Barranco. Allí, los fotogramas eran proyectados en un antiguo proyector de su familia y también podíamos verlos montados sobre una suerte de mesa de luz colocada paralelamente a la pared, de modo que los dibujos destacaban. Al mismo tiempo, recibían un efecto ligeramente fantasmagórico que remitía a estos espacios, perdidos en el tiempo y en una ciudad que los cambió por otros cines, plásticos y espectaculares, o por los jugosos alquileres de las iglesias evangélicas. Una variación de esta idea dio pie a la video animación *End of cinema*, realizada y exhibida en Ámsterdam (De Verschijning Tilburg, 2008), donde los dibujos son hechos con un tipo de carbón reciclado, utilizado antiguamente dentro de los proyectores. Posteriormente retoma el método de dibujos esgrafiados y exhibición de los mimos sobre cajas de luz en un trabajo del año 2006, *The bug Man*, que se completa también con una video animación. (fig 29)

(28)



(29)

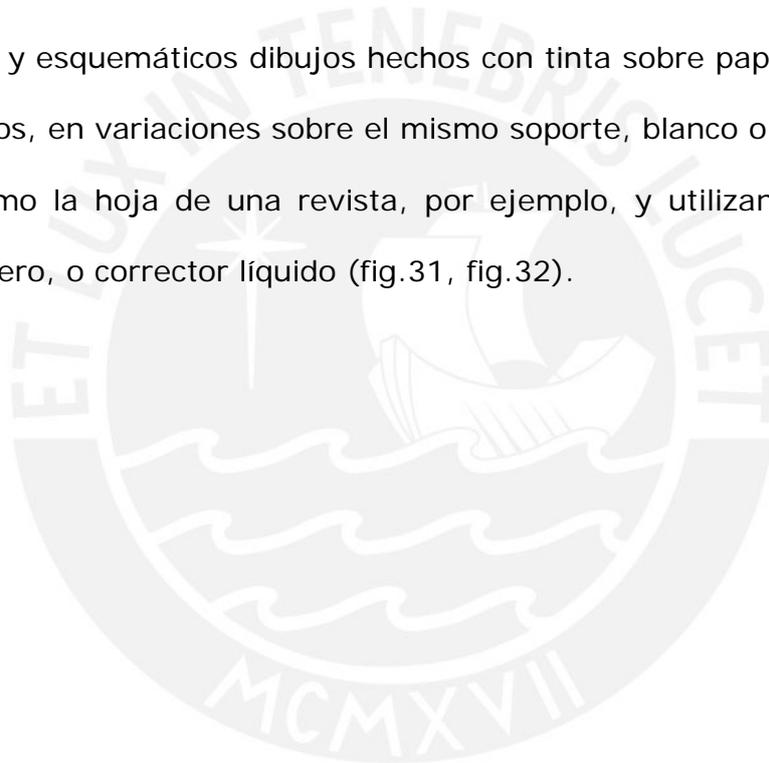


(28) Marco Pando, *Still* de la animación *End of Cinema*, dibujo con carbón de cine, 2008
 Fuente: Archivo del artista.

(29) Marco Pando, instalación de cajas de luz con 9 dibujos de la animación *The bug man*, 2006
 Fuente: Archivo del artista.

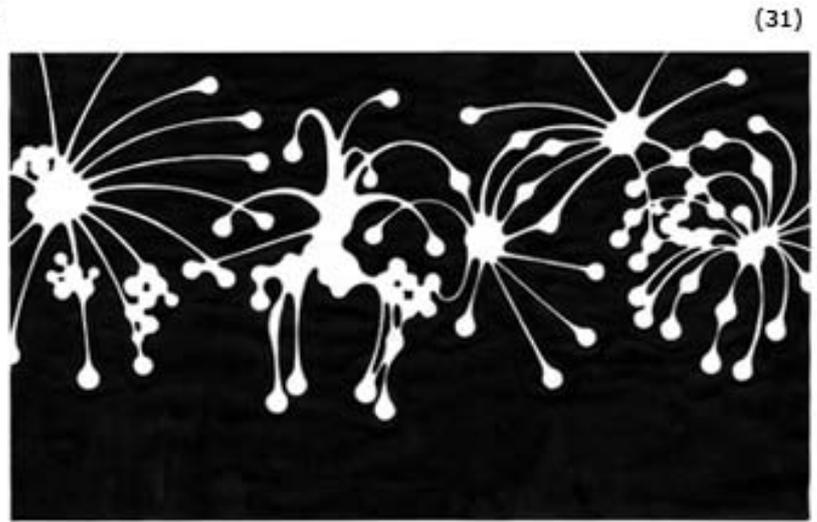
Gabriel Acevedo (Lima, 1976)

El trabajo de Gabriel, realizado mayormente en Berlín, ciudad donde reside desde hace varios años, consta de diferentes proyectos para cuya ejecución cambia constantemente de estrategia. Se relacionan entre sí por tratarse casi siempre de situaciones ficticias alrededor de la oposición de las ideas de orden y caos, descritas o narradas en animaciones hechas a partir de sencillísimos y esquemáticos dibujos hechos con tinta sobre papel (fig.30). O en otros casos, en variaciones sobre el mismo soporte, blanco o previamente impreso, como la hoja de una revista, por ejemplo, y utilizando acuarela, grafito, lapicero, o corrector líquido (fig.31, fig.32).





(30)



(31)



(32)

(30) Gabriel Acevedo, Buzo Maceta, 2001, tinta sobre papel.

Fuente: [http://www.galerialeme.com/artistas_fotos.php?lang=ing&id=21&foto_id=1431]

(31) Gabriel Acevedo, Fireworks' Bones 4, 2007, tinta sobre papel.

Fuente: [http://www.galerialeme.com/artistas_fotos.php?lang=ing&id=21&foto_id=1431#]

(32) Gabriel Acevedo, Lover Friend, Highways, 2008, grafito sobre papel.

Fuente: [http://www.galerialeme.com/artistas_fotos.php?lang=ing&id=21&foto_id=1431#] Consulta hecha el 26/10/08

Ishmael Randall (Cusco, 1976)

La gran cantidad de trabajo en dibujo hecho por Ishmael complementa su trabajo escultórico al mismo tiempo que contrasta con él en gran medida. Mientras en la escultura su tendencia es hacia la monumentalidad y la utilización de materiales contundentes y macizos, el dibujo ha permitido a Ishmael un proceso radicalmente opuesto: papeles rasgados delicadamente, imágenes hechas con tinta y lápiz, sugerentes y misteriosas, que se distancian de la materialidad y lo concreto. Complementan su obra con una dimensión menos aprensible en la que aún así, se pueden reconocer los motivos que la recorren en su totalidad: residuos de la sociedad, del artista, de cualquier material dejado a su suerte por los procesos de urbanización y una preocupación por las tensiones entre la industrialización y los recursos ambientales (fig. 33, fig. 34).



(33)

(34)



(33) y (34) Ishmael Randall, Sin título
2007, Tinta y lápiz sobre papel.
Fuente: Archivo personal del artista.

Martín López Lam (Lima, 1981)

Luego de cursar algunos años en la Facultad de Artes de la PUCP (1999-2001), Martín emigró a Valencia, España, donde egresó y donde actualmente realiza un Doctorado en Arte Visual e Intermedia. Desde su época universitaria Martín mostró un claro interés por explorar las posibilidades del cómic y todo lo que tuviera con las artes gráficas, medios con los que luego ha trabajado sin preocupación alguna acerca de en qué fronteras se mueve. Codirige el Laboratorio de Gráfica Valiente³⁶, en el que se muestran trabajos orientados hacia la ilustración, pero donde no excluye el dibujo que expone en las galerías de arte contemporáneo español, como aquel que expuso en su primera individual “Señoras y señores, amanece y todo sigue bien” (2006). Tinta sobre papel y un mural hecho directamente en la sala de exposiciones con imágenes que presentan una falsa historia de la publicidad política: una donde los vemos haciendo lo que normalmente se sospecha, pero que es escondido por los medios (fig. 35, fig.36)

³⁶ <http://graficavaliente.com>

(35)



(36)



- (35) Martín López Lam, *Generales*, tinta sobre papel, 2006.
 Fuente: [<http://www.jaijaijai.net/pages/dibujo.htm>]. Consulta hecha el 26/10/08
 (36) Martín López Lam, Sin título, tinta sobre papel, 2006.
 Fuente: [http://www.jaijaijai.net/pdf/tem_1.pdf] Consulta hecha el 26/10/08.

Natalia Revilla (Lima, 1981)

Desde hace varios años, Natalia (egresada de la Facultad de Arte de la PUCP en el año 2005) se ha dedicado a elaborar imágenes con carboncillo sobre lienzo a partir de fotografías que ella misma toma a muñecas de su colección personal. Su interés se enfocaba en contraponer las nociones aprendidas socialmente de lo dulce e inocente con otras que aparecían inesperadamente relacionadas al miedo y a lo latente de una cierta maldad. En la muestra bipersonal que hiciera en el año 2007 con Ana Barboza (Galería Vértice, Lima), Natalia incursionó en la elaboración de réplicas de sus muñecos previamente dibujados, esta vez en resina y humanizados por la inclusión en sus cuerpos de órganos de modelo humano. Estas piezas eran acompañadas por dibujos en lápiz de color que representaban disecciones de estos seres creados (fig. 37). En un trabajo más reciente, "Los cuentos que me leía mi mamá" (2008), utiliza el método del "análisis mimético" para copiar a carboncillo algunas páginas de los cuentos favoritos de su infancia. Estos, en su conjunto y selección, confrontan lo inofensivo y amable de las antiguas ilustraciones con los trasfondos de sus contenidos y lugares de procedencia: Paco Yunque en versión de historieta por Juan Acevedo, cuentos editados por la República Popular China, o la popular revista rusa Misha, denotaban un marcado sesgo ideológico de la madre que en la época en que los oía antes de dormir, Revilla no podía notar (fig. 38, fig. 39).

(37)



(38)



(39)



(37) Natalia Revilla, Sin Título 2007, lápiz sobre tela
 Fuente: Archivo de la artista.

(38) y (39) Natalia Revilla, Sin título, de la serie *Los Cuentos que me leía mi mamá*, 2007, lápiz sobre tela
 Fuente: Archivo de la artista.

Rita Ponce de León (Lima, 1982)

Rita estudió entre 1999 y 2002 en la Facultad de Artes de la PCUP, período luego del cual viajó a la Ciudad de México para terminar la carrera de artes plásticas. Desde entonces, ha utilizado mayoritariamente el dibujo, con el cual se cuestiona acerca del modo en que nuestra imaginación puede ser relevante tanto para la labor creativa como para nuestra lectura de lo cotidiano (fig. 40, fig. 41). Ha expuesto en galerías en varios países, moviéndose además entre el cómic y sus oficios como storyboardista de cine y publicidad.





(40 – 41) Rita Ponce de León, *Puedo dormir pero quiero despertar*, cómic de 9 imágenes, 2007, técnica mixta sobre papel. Fuente: [<http://www.frontalytemporal.com/>] Consulta 25/10/08.

Claudia Martinez (Ayacucho, 1983)

Egresada de la Facultad de Arte de la PUCP en el año 2006, el trabajo de Claudia Martinez se va caracterizando por una singular apertura a diferentes medios. Su primera individual, "Invisible" (Lima, 2007), presentó varias piezas que eran imágenes tomadas de medios de comunicación reproducidas mediante la escisión en papel de grabado. Otra forma de dibujo hecho a partir de pequeños agujeros que creaban un sutil efecto acorde con el tema tratado: las invisibilizadas víctimas de la guerra interna que se vivió en el país (fig. 42).



(42)



(42) Claudia Martines, Sin título, de la serie *Invisibles*
2007, papel de grabado con orificios.
Fuente: Archivo de la Galería 80m2. (San Martín 10 Barranco/www.galeria80m2.com)

Capítulo 3. El dibujo como medio elegido para tratar temas relacionados al contexto y la cotidianidad

Después de haber revisado brevemente algunos ejemplos de la escena artística contemporánea local, quisiera centrar mi atención en aquellos que utilizan en la elaboración de sus imágenes referentes reconocibles del contexto local, evidenciando las cualidades que permiten que el dibujo sea utilizado para una especie de nueva crónica de lo cotidiano.

Para esto, encuentro interesante mencionar exponentes de países vecinos con los que creo los trabajos de los pares que señalamos a continuación tienen algunas características en común.

Antes, considero necesario mencionar algunas ideas que creo se encuentran detrás de la decisión de hacer un trabajo que explícitamente hable del entorno inmediato de quien lo realiza.

Para empezar, una idea básica es la condición de observación a los estímulos exteriores que este tipo de trabajo requiere, desde los aspectos más banales de la vida cotidiana, hasta el análisis de la publicidad, los medios de comunicación y la información que recibimos a través de las otras artes. Es decir, una atención prestada a las distintas esferas de lo que conforma nuestro sistema sociocultural, que encuentra en el cruce entre lo percibido y consumido con la propia capacidad crítica y de interpretación, los elementos que orientarán las decisiones que orientarán su toma de posición artística. En ese sentido, es esta una actitud que tratará de evitar el solipsismo y la incomunicación, que aunque son actitudes que se pueden encontrar en artistas de toda época y tendencia, (incluyendo el arte contemporáneo) son

en cierta medida herencia de los valores modernos, cuyo ideal de artista, como señala Marina Nuñez³⁷, tenía relación con

“[...] la imagen que subyace en la idea romántica de que el arte es la expresión directa de la experiencia emocional individual, y tan sólo eso. Idea que potencia los conceptos de *Genio* e *Inspiración* y olvida que la creación del arte implica un lenguaje más o menos dependiente de unas convenciones y sistemas de notación dados, temporalmente definidos y heredados a través de la educación en los parámetros de una sociedad. Esta leyenda se centra en el artista, considerándolo una entidad aislada del contexto institucional, reforzando el mito humanista del Hombre Sin Clase, Universal. El personaje creativo del que hablan es ahistórico, eterno. [...] La imagen del genio incluye sobre todo la idea de libertad, puesto que su excepcionalidad le hace incapaz de adecuarse a las formas de vida rutinarias ya establecidas, y se niega a ver su espontaneidad, signo de verdad como individuo, domada por perversas influencias exteriores.”

Si bien nos está hablando de una época específica (el expresionismo abstracto en Estados Unidos) en que era muy fuerte la influencia del contexto histórico marcado por la dominación fascista en gran parte de Europa y la creciente rigidez del comunismo en la Unión Soviética, que hacían más entendibles el ansia de autonomía personal, sorprende encontrarnos medio siglo después con que las búsquedas que parecen interesar a muchos artistas pueden seguirse identificando con las palabras de Pollock, a quien cita la misma autora cuando explica que

“La aventura existencial que ocupa a nuestro héroe es la búsqueda de la propia identidad: “Lo que me interesa es que hoy los pintores no tienen que acudir a un tema fuera de sí mismos. La mayoría de los pintores modernos trabajan desde una fuente diferente. Trabajan desde dentro. Los

³⁷ Juan José Gomez Molina (coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 448

problemas pictóricos y sus resoluciones no son meros ejercicios formales, sino residuos magistrales de ese cuestionamiento espiritual. En este sentido, arte y vida se equiparan. “La pintura y la escultura son la vida misma (para aquellos que las practican) y uno avanza según crece y experimenta la vida. Así que mi progreso es una cuestión de años – de una vida”. Indaga en sus sentimientos para encontrar autenticidad emocional, y reclama su derecho a darle al mundo respuestas plenamente subjetivas que no por ello serán menos trascendentes. La psicología del genio es tan interesante que cada expresión, cada gesto, porta la esencia del arte: “Su imaginación está intentando penetrar en los secretos metafísicos. En este sentido su arte se refiere a lo sublime.”³⁸

Pienso que los artistas de los que hablaré a continuación, son ejemplos de una forma de ver las cosas opuesta a la arriba mencionada y cuyos antecedentes podrían rastrearse hasta el impresionismo, corriente que fue la primera en rechazar el condicionamiento de los grandes temas. Una forma que más bien se hermana con Le Corbusier³⁹ cuando dice

“Yo también dibujo: dibujo desde siempre. Paisajes, arquitecturas, vasos y botellas de bares, bombillas, conchas, piedras, huesos de carnicería, guijarros, mujercitas, bestiarios..., tales son las etapas, las claves...”

De ese modo, hago una selección sobre la base de que para estos artistas no hay medio ni tema vetado o poco importante. Más aún, los señalo justamente por su interés en lo banal, lo cotidiano, lo que puede parecer superficial o demasiado habitual para ser tomado en cuenta.

Muchos de ellos trabajan de la observación del natural, muchos más de la apropiación y re interpretación de imágenes preexistentes, utilizando la

³⁸ Juan José Gomez Molina (coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, ibid, p. 449

³⁹ Juan José Gomez Molina (coord), *Las lecciones del dibujo*, op.cit., p. 609.

fotografía como herramienta en el proceso, en un contexto en que más que nunca el arte ha renunciado a ser el que establezca las imágenes de primera generación.

Pero ante lo cual cabe anotar, recordando lo visto anteriormente, que durante largos períodos de la Historia del arte, la enseñanza del dibujo fue impartida por medio de modelos y estimulando la copia de imágenes referenciales. Es importante resaltar lo que dice Lino Cabezas⁴⁰,

“En consecuencia, la diferencia entre la época actual y otras anteriores no reside en que haya desaparecido la necesidad de conocer y apropiarse de otras imágenes para que sirvan como punto de partida de un periplo creador, ya que continúa siendo la misma necesidad; tampoco es una diferencia sustancial la sustitución de repertorios grabados por reproducciones fotográficas impresas; el cambio reside en la ausencia de unos modelos prestigiosos que sean únicos y estables; hoy los ejemplos pueden ser contradictorios e inestables.”

Puesto que no se pretende revelar verdades o transmitir certezas incuestionables, o al menos en el caso de los artistas que me interesan, es una cuestión más de establecer asociaciones, y ofrecer pistas y relecturas que serán interpretadas de acuerdo a las condiciones específicas de cada espectador (experiencia y contexto personal).

Es desde la identificación con este enfoque que puedo compartir la opinión de Emma Dexter⁴¹:

“Al adoptar formas pseudo arcaicas de dibujo, jugando con nociones de historias privadas, y explorando aspectos pasados por alto o mal entendidos de nuestra propia cultura e historia, los artistas han usado el dibujo para

⁴⁰ Juan José Gomez Molina (coord), *Las lecciones del dibujo*, op.cit., p. 230.

⁴¹ Emma Dexter, *Vitamin D*, op.cit., p. 9

borronear la identidad del sujeto hablando a través del dibujo. (...) El dibujo permite al artista hablar no con la voz de la autoridad, pero sí en la misma voz de la cultura a la que alude, o con una voz auto conciente de su subjetividad, sea a través de dibujos de estilo infantil, de fantasía medieval, o de apuntes adolescentes.”

Encontrando en el dibujo la posibilidad de explotar un medio que no conlleva las cargas tan contundentes que los medios más tradicionales pueden tener, se encuentra otro modo de favorecer el acercamiento con el espectador, con quien se busca conectar de una forma horizontal.

Despojado del peso de elitismo o erudición que un medio como la pintura puede tener que tolerar, el dibujo ofrece así, un territorio desde donde artistas interesados en el contexto local pueden hablar de él estableciendo un paralelo entre lo representado o pensado al respecto y los recursos utilizados para tal propósito. Por su sencillez y relación directa con ciertos imaginarios que podemos compartir por su difusión relacionada a lo gráfico, es un medio que propicia posibilidades de reconocimiento en el espectador.

Y es así que Acha afirmaba:

“Por último, la pintura hoy se halla refugiada en los museos o en los hogares de las clases acomodadas; es decir, se encuentra sujeta a una excepcionalidad de tiempo y lugar que tiende a contrastar o negar la pobreza estética de la cotidianidad, pese a su escondida riqueza de vivencias ajenas a las rutinarias convenciones artísticas.”⁴²

⁴² Juan Acha, *Teoría del dibujo*, op.cit., p.115

3.1 Tres casos sudamericanos

Habiendo establecido los criterios por los que destaco a los artistas de los que hablaré a continuación, quisiera mencionar que no hay otra razón para el hecho de que sean todos procedentes de Colombia que el que en ellos encuentro representadas las ideas que motivan mi investigación, en relación a otros muchos artistas de interés de los países vecinos que podrían mencionarse al hablar del trabajo con este medio.

Si quisiera hacer una exposición más inclusiva, incluiría también por ejemplo, a los argentinos Matías Duville, Mateo Amaral o Adriana Bustos, fundadora incluso del "Club del Dibujo". Pero no pretendo en esta sección abarcar un panorama general del dibujo en Sudamérica, como sí señalar algunos artistas con los que comparto un interés particular en utilizar la herramienta para un cuestionamiento de elementos del contexto cotidiano representados con cierto enfoque mimético. De este modo se puede establecer un diálogo entre ellos y los artistas locales acerca de cuya obra me explayaré más adelante.

En todo caso, leyendo el fragmento que reproduzco a continuación de la colombiana María A. Iovino, de un texto sobre el dibujo en el arte contemporáneo de su país, podemos comprender un poco acerca del contexto en que emergen y se insertan las obras que citaré, así como ver que es un texto que fácilmente podría trasladarse a nuestra propia Historia del arte reciente:

"Colombia llegó a los postulados del arte moderno, no por las conclusiones que le posibilitaron una confrontación dialéctica con la historia, sino por la adopción-desordenada en lo temporal-de códigos que le permitirían una

contemporización con la dinámica internacional. Resulta lógico entonces que, del trabajo logrado con una forma de comunicarse en lo artístico, que se desconocía, naciera una especulación distinta. Es decir, como muchos de los procesos de actualización de América Latina, el discurso que justifica la práctica, no precedió sino que sucedió a las actuaciones decididas. Los nuevos órdenes del arte se instituyeron, en un principio, desencajados de toda praxis valorativa, y se hicieron comprensibles en el ejercicio de las nuevas referencias visuales.”⁴³

3.1.1 Juan Mejía

El artista Juan Mejía (Colombia, 1966) resuelve de muy distintas maneras proyectos de variada índole pero a los que une una mirada abierta y pacíficamente irónica a las costumbres y convenciones de lo cotidiano. Puede abarcar desde la exhibición de fotos estereotipadamente turísticas, hasta el traslado íntegro de su habitación a una importante sala de exposición, o a la publicación de una colección de recortes de palabras sacadas de periódicos ritualmente en un lapso de 30 días, así como la de otro llamado *Rinocerontes colombianos: mirada a unos animales en el arte*, o pasarse horas leyendo sus libros favoritos en voz alta en una maratónica sesión performática.

Pero Juan Mejía es además profesor de dibujo y pintura en la Universidad de los Andes, donde estudió. Habiendo leído anteriormente el texto con el que presenta los trabajos de sus alumnos, podemos tratar de aprehender algo de su forma de ver el medio: un enfoque conceptual y que pregunta y se pregunta acerca de su condición en el quehacer.

Esta conclusión no sólo se desprende del debate producido por la exhibición de su trabajo *Sin título o un estudiante* en una importante muestra colectiva

⁴³ María A. Iovino, Después del límite, en Proyecto Pentágono, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2006, p. 172

denominada *Sólo dibujo* (Museo de arte Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2003) en que la frase escrita a puño y letra sobre el papel (fig. 43), contrastaba con el conjunto por su parquedad y posible intención de puesta en evidencia del escepticismo ante el boom del dibujo que una exposición como esa parecía querer celebrar. Este dibujo, a su vez, fue extraído para la ocasión, de su libro *Dibujo*, el cual, apropiándose del formato de un antiguo block de dibujo, nos ofrecía en sus páginas nada más que una frase por hoja donde relataba las formas en que sus estudiantes habían decidido abordar proyectos relacionados al dibujo.

Frases escritas a mano, donde el dibujo es escritura y narración, es sinónimo de idea y de proceso; y es principalmente gesto, dentro de un trabajo conceptual.

Sino también en una forma de creación que se vale de dibujar un par de viejas zapatillas con plumón sobre una pizarra acrílica del propio hogar (fig. 44), para preguntarse acerca de cuál es la materialidad y la durabilidad necesaria de la obra de arte. Al mismo tiempo que cuestiona las características intrínsecas de un género tan clásico como el bodegón, poniendo su atención en situaciones banales como una naturaleza muerta de la propia cocina, o del garaje (fig. 45, fig. 46)

Aunque probablemente él evitaría definirse de algún modo que lo insertara en el "mundo del arte", se podría establecer un paralelo entre la libertad sin aspavientos pero decidida con que aborda la ejecución de sus ideas y la visión del dibujo como acto del pensar que subyace a una variedad multidisciplinaria que he podido ver en Bruce Nauman.

(43)

Un estudiante asumió el cargo de mensajero de la institución durante un día e hizo pequeñas intervenciones en las encomiendas.

(44)



(45)



(46)



(43) Juan Mejía: Sin título o un estudiante, 2003, lapicero sobre papel. Fuente: Revista Asterisco # 6, pag. 23.
 (44), (45) y (46) Sin título, Plumón para pizarra sobre pizarra acrílica. Fuente: Archivo personal del artista.

3.1.2 Humberto Junca

En una línea que abarca medios tan disímiles como la performance, el video, el bordado y hasta la escultura con cajas de cassettes antiguos, Humberto Junca (Colombia, 1968) ha incluido varios trabajos de dibujo que se relacionan claramente con el aspecto que quiero enfatizar en esta ocasión.

Tres ejemplos de ello son:

Los dibujos de la serie *Imperial* (fig. 47), que en palabras de Jaime Cerón⁴⁴

“[...] recrean aquellas ilustraciones empleadas anteriormente en las cartillas escolares como fuente de aprendizaje para los niños, [donde] la imitación de modelos garantiza poder repetir patrones de conducta en la vida adulta.”

El Mal Vestido (1999), consiste en la palabra “mal” escrita en grandes letras recortadas de blue jeans gastados (fig.48), probablemente del propio Junca, “decoradas” con lapicero rojo y negro y tachas metálicas que

“[...] desde lejos simulaba un fino brocado, pero de cerca revelaba la “crudeza” de algunos grupos humanos ligados a prácticas rockeras. La tipografía del letrero hace alusión a un conjunto de prendas de vestir, como chalecos, o al logotipo de una banda metal, pero en ambos casos se enlaza con una iconografía satanizada por parte de los padres de familia o la iglesia católica.”⁴⁵

Una investigación interesante fue la que realizó alrededor del proyecto *Metro Cuadrado*, en el que registró fotográficamente rejas de casas y las reprodujo descontextualizándolas, sacándolas del espacio urbano al que pertenecen, y llevándolas al galerístico, pero como dibujo (fig. 49, fig. 50).

⁴⁴ Jaime Cerón, *Manual*, en Humberto Junca, Bogotá, Paralelo 10, 2006, p. 5

⁴⁵ Jaime Cerón, *Manual*, *Ibid.*, p. 8



(47)



(48)



(49)

(47) Humberto Junca, sin título de la serie Imperial, lápices de colores sobre hojas de cuaderno montados en retablos de madera, pag. 13. Fuente: *Humberto Junca*, pag. 13.

(48) Humberto Junca, El mal vestido, 1999, Taches y dibujo en esfera negro y rojo sobre tela de blue jeans usados. Fuente: *Ibid*, pag. 9.

(49) Humberto Junca, Sin título, de la serie Mosaicos, 2005, espejo sobre madera. Fuente: *Ibid*, pag. 67.

Les quitó su función y material y nos mostró metros cuadrados de retículas reproducidas en diversos materiales (vidrio, madera, papel) que hablaban de territorio, de propiedad privada, de defensa y de diferentes estéticas, dependiendo de qué reja de qué casa era usada de modelo.

Juan Mejía⁴⁶ escribe a propósito de este trabajo

“A menudo digo que el dibujo es un acto de conciencia, queriendo decir entre otras cosas que dibujar es señalar las formas que nos rodean. Seguir visualmente los contornos de alguien o de algo, o recordar el recorrido que ha tenido lugar durante el día en la ciudad es hacer un dibujo, aún antes de empezar a producir marcas sobre una superficie. Podríamos decir entonces que cuando recorremos concienzudamente un dibujo, lo dibujamos de nuevo. Las rejas, formas que nos rodean, siempre están al límite. Son objeto y son dibujo. Humberto Junca ha reparado en ellas en lo que constituye un doble acto dibujístico, por la conciencia y por el dibujo.”

Los resultados de esa serie fueron muy diferentes entre sí, algunos colgados como cuadros en la pared, otros apoyados en ella o sobre repisas, como esculturas. Es así que Mejía concluye: “De la manualidad a la mano de obra, del tejido a la ornamentación. No es sólo la línea sino la conciencia la que hace al dibujante. Junca es ante todo dibujante.”⁴⁷

La serie *Damn Right!* (2006) consistía en dibujos a lapicero sobre tablas de viejos pupitres escolares rescatados. La intervención consistía en la yuxtaposición de varias imágenes relacionadas al poder político institucional estadounidense (fotos de presidentes, o del Capitolio) con logotipos de bandas de metal o rock pesado (fig.51, fig.52). Ambas dibujadas con lapiceros de color rojo y negro, donde la sobriedad y la imponentia de los máximos símbolos de la mayor potencia mundial contrastaban con la

⁴⁶ Juan Mejía, *Metro cuadrado*, en Humberto Junca, Bogotá, Paralelo 10, 2006, p. 58

⁴⁷ Juan Mejía, *Metro cuadrado*, *Ibid.*, p. 62



(50)

(51)



(52)



(50) Humberto Junca, Sin título, de la serie Espejos, 2005, dibujos realizados con baño de arena a presión sobre espejos.
Fuente: *Humberto Junca*, pag. 60.

(51 y 52) Humberto Junca, Damn right!, 2006, dibujo sobre madera (tablas de pupitre).
Fuente: *Ibid*, pag. 72-75.

estética recargada y de exacerbado “mal gusto” de los logotipos sacados de las esferas más bajas de la cultura popular. El trazo meticuloso de Junca recordaba inmediatamente a la dedicación que los escolares de la última fila del salón suelen poner en los dibujos que hacen cuando no quieren escuchar al profesor, a la encarnación de la autoridad. Y al mismo tiempo, se reforzaba automáticamente por la presencia de antiguos dibujos hechos realmente por colegiales, que se podían ver aún en los pupitres.

La recurrencia de Humberto a los temas musicales no es gratuita pues él mismo es miembro de una banda y es por eso que este fragmento de un texto suyo escrito para una muestra hecha por amigos es oportuno en relación a este y otros trabajos suyos:

“Mucho antes de las revistas de farándula (y de la fotografía, por supuesto), la idolatría se manifestaba en occidente en templos, cortes e iglesias. Pero ahora usted puede admirar a sus héroes en estadios, en salas de cine o incluso en su propio cuarto repleto de afiches, mientras su estrella favorita sale en televisión. Y aunque el número de famosos aumenta, y hay para todos los gustos, finalmente de Apolo al Tino, de Ulises al Santo, no hay diferencia; todos los ídolos son iguales porque:

1. Nunca son como los pintan.
2. Todos representan el triunfo del culto al individualismo y al éxito personal (aunque el logro del héroe sea en nombre de la humanidad) mientras señalan nuestro fracaso colectivo y alimentan el motor universal de la envidia.

Por eso los de Sonic Youth tienen toda la razón cuando cantan *Kill yr.idols*; ellos sí se ganaron su espacio en este *Hall of fame*. Y usted también tendría su lugar si les hace caso.”⁴⁸

⁴⁸ Humberto Junca, *The hole of fame*, *Ibid.*, p. 62

3.1.3 Mateo Lopez

La familiaridad y empatía que despierta el trabajo de Mateo Lopez (Colombia, 1978) es totalmente comprensible dado que recurrentemente se ha dedicado a reproducir los objetos más sencillos de su entorno. En el 2006, para su primera exposición individual (Galería Casas Reigner, Bogotá), se dedicó durante un mes a copiar cada objeto de su taller, replicado en la galería, en piezas de papel, uno a uno (fig. 53). A medida que se iban vendiendo, los volvía a hacer, cuidando de mantener la integridad inicial de la copia facsimilar que había hecho de su espacio de trabajo en la exposición. En este cuidadoso y obsesivo gesto mimético, Mateo planteaba preguntas acerca del arte como mercancía, pues al final, los coleccionistas podían tener varios dibujos de la misma tijera o botellita de goma, además de las originales que quedaban en su “verdadero” estudio, donde los modelos adquirirían un nuevo significado y valor al haber sido representados tantas veces.

Las frágiles reconstrucciones de Lopez, donde lleva al dibujo a una dimensión casi escultórica, pues le confiere una tercera dimensión para lograr el mayor parecido a lo referido, desestabilizan así nuestra percepción de los objetos cotidianos. Y en ese caso específico, ironizaban acerca del espacio de creación del artista, pues no ofrecían nada más a la vista del curioso o del especializado curador, que copias de los elementos mismos con los que se esperaba que produjera la obra.

Otro trabajo suyo, *Diarios de motocicleta*, se inscribe en la antigua tradición de los dibujantes viajeros, al tratarse de su decisión de viajar en moto de Bogotá a Medellín con nada más que dos mudas de ropa, música, lápices y

pinceles, una cámara fotográfica y una cámara lúcida hecha como las antiguas herramientas con las que los dibujantes reproducían en el papel lo enfocado.

Lopez utilizó su moto vespa y antes de empezar el viaje, dibujó cada una de las 61 piezas que la componían, según él, para conocerla bien si se le malograba en el camino. Al llegar a Medellín, la exhibió junto a sus partes representadas, así como junto a lo anotado y dibujado en el viaje, cuyo recorrido era registrado en un dibujo de la ruta (fig. 54).

Luego realizó la exposición *Topografía anecdótica*, en la que reprodujo en papel los objetos más emblemáticos de esa experiencia y los exhibió colocados sobre una mesa de trabajo: un tipo de flor, las letras de un cartel visto, la fiel copia de un mapa, una regla y una libreta de teléfonos. Todos rodeados de papeles cortados o arrugados que representaban valles, ríos y montañas por los que pasó (fig. 55).

De acuerdo a Jaime Cerón⁴⁹

“Para que este tipo de obras funcionen significativamente, ha sido necesario articular dos tradiciones artísticas políticamente opuestas: una que asume el arte como una suplantación o anticipación de las condiciones de vida —el realismo— y otra que lo concibe como una serie de acciones e intervenciones estratégicas para que las condiciones de vida se transformen —el apropiacionismo. Estas dos corrientes, por así decirlo, podrían recibir diferentes rótulos dependiendo del discurso desde donde se nominen. Sin embargo ese ejercicio de etiquetar no nos daría muchas luces respecto a la tarea de ubicar la importancia o interés que tendría el trabajo de de Mateo López, por lo que sería más favorable intentar seguir las pistas que nos plantea: los materiales, procedimientos y gestos escogidos, como los implicados en elaborar un recipiente de kumis en lápiz y papel que simule ser real.”

⁴⁹ Jaime Cerón, < <http://www.encuentromedellin2007.com/?q=node/1965> > [Consulta 24/09/08]



(53)



(54)



(55)

- (53) Mateo Lopez, *Reglas*, Vista de la instalación Galería Casas Riegner, Bogotá, 2006. Fuente: [http://www.artnet.com/Galleries/Artwork_Detail.asp?G=&gid=216&which=&ViewArtistBy=online&aid=424604678&wid=424606712&source=artist&rta=http://www.artnet.com] Consulta el 26/10/08.
- (54) Mateo Lopez, Vista de la Instalación parte de la muestra *Topografía Anecdótica*, Galería Casas Riegner, Bogotá, 2007. Fuente: [http://www.artnet.com/Galleries/Artwork_Detail.asp?G=&gid=216&which=&ViewArtistBy=online&aid=424604678&wid=425269819&source=artist&rta=http://www.artnet.com] Consulta el 26/10/08.
- (55) Mateo Lopez, Vista de la Instalación parte de la muestra *Topografía Anecdótica*, Galería Casas Riegner, Bogotá, 2007. Fuente: [http://www.artnet.com/Galleries/Artwork_Detail.asp?G=&gid=216&which=&ViewArtistBy=online&aid=424604678&wid=425269843&source=artist&rta=http://www.artnet.com] Consulta hecha el 26/10/08.

3.2 Casos locales

3.2.1 Gilda Mantilla

Hasta alrededor del año 2001 Gilda (Perú/USA 1967) se dedicó casi exclusivamente a la pintura, explorando las dimensiones de lo femenino al estudiar las posibilidades del retrato como reafirmador de roles sociales establecidos. Con su exposición en ese año dentro del marco de *Puntos Cardinales*, empezó a mostrar los resultados de sus incursiones en el trabajo tridimensional, resueltas como pinturas con aplicaciones y dibujos bordados y decorados con elementos de pasamanería, así como una diversificación hacia la propuesta de instalación, como era el conjunto expositivo de aquella experiencia (fig. 56). Los materiales utilizados provenían de un antiguo bazar familiar, y según Jorge Villacorta⁵⁰

“Los toma como elementos para la reconstrucción de una memoria en clave femenina que reposiciona lo autobiográfico bajo una renovada perspectiva en su proceso artístico. (...) Ella ha sabido infundir en su obra una peculiar nostalgia, que se transforma escueta e impactantemente en sugerencia potente de una femineidad de apasionamiento visionario que dialoga públicamente con un pasado mediante el rescate de la moda y los estilos: con resabio de fantasía de infancia y ludismo erótico.”

Desde entonces, sus proyectos han abandonado el ceñimiento a un tema o medio específico, y han crecido en variedad y en complejidad, haciendo cada vez más inútil la tarea de pretender clasificar su trabajo; aunque dos intereses han sabido mantenerse como constantes: la mencionada

⁵⁰ Jorge Villacorta, *Puntos Cardinales*, Lima, Ideo Comunicadores, 2002 p. 80

(56)

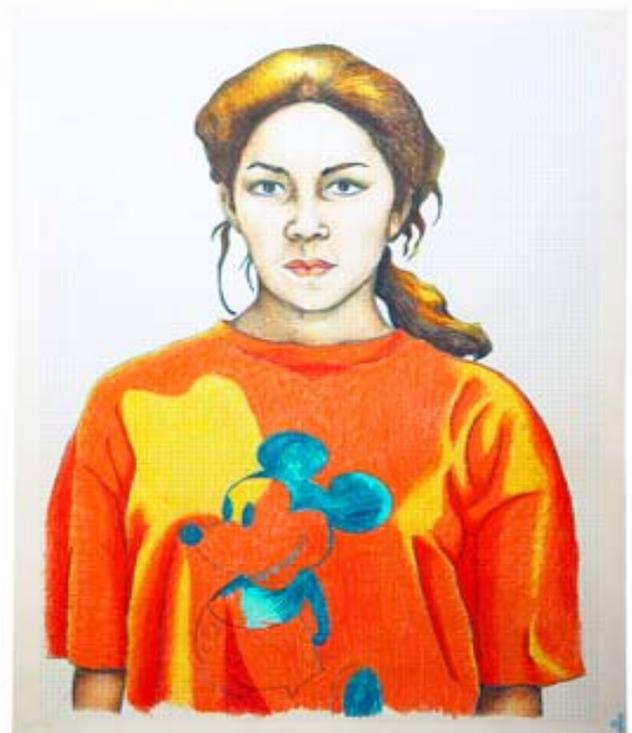


(57)



(56) Gilda Mantilla, Vista de instalación, sala L, Miró Quesada Puntos cardinales. Lima, Perú, 2001.
Fuente: Puntos Cardinales 2001, pag. 104.

(58)



(57 – 58) Gilda Mantilla, Chicas peligrosas, 2004, lápices de colores sobre papel cuadrículado.
Fuente: Archivo personal de la artista.

preocupación por lo femenino como cuestionamiento a los patrones de conducta, y la atenta observación del contexto urbano.

Este interés suyo estaba claramente expresado en la elección de su tema de tesis, *Estética Portátil. Una aproximación a la estética popular urbana*, en una época donde los cambios que empezaban a notarse en el espacio urbano limeño aún no eran tomados en cuenta ni asimilados a lo artístico como ahora, 10 años después, vemos que ha ocurrido. Su instalación Lima, Mala, Lima (1997) que constaba de pinturas donde reproducía íconos de los stickers de las combis y guardafangos de los camiones, confirmaba el diagnóstico dado por Villacorta cuando dice:

“Su interés por las manifestaciones estéticas urbanas limeñas refleja una mirada epocal. Varios de sus compañeros y amigos la comparten, siguiendo así la huella de artistas visuales limeños de una generación anterior que desde finales de los años 70 se han nutrido culturalmente con productos que encarnan la estética de sectores populares, en los que la sensibilidad visual fluye por canales que no son los del gusto asociado tradicionalmente a la apreciación del objeto artístico, en el terreno del arte erudito. En las creaciones de los artistas visuales, la incorporación del dato o alusión visual al universo de lo popular habría actuado como reconocimiento de los migrantes como nuevos actores sociales en el plano político-social y económico: fueron ellos los que modernizaron Lima de un modo que nadie esperaba. Entre 1979 y 1985 aproximadamente, este arte llevó entre nosotros la carga subversiva de la vanguardia.”⁵¹

Esta atención puesta por Mantilla a Lima y sus visibles cambios, se tradujo en diferentes tipos de estrategias posteriormente, que involucraron la fotografía y la edición impresa, como en su proyecto *Lima*Perú, Postales para llevar*, comenzado en el 2003 y en proceso continuo. Pero, del mismo

⁵¹ Jorge Villacorta, *Puntos Cardinales*, Ibíd.

modo, ha podido verse presente en los dibujos que empezara a hacer desde el año 2001, pues como ella misma explica

“Algo va a pasar y algunas veces los dibujos sirven para saberlo o al menos intuirlo. Bajo esta premisa mis dibujos plantean un registro individual y eventualmente colectivo de ciertas vibraciones del contexto.”⁵²

Con esa declaración, se puede englobar el tipo de enfoque dado a su creación en los últimos años: una preponderancia del dibujo como herramienta para captar las intuiciones que en ella despiertan estímulos externos, y un alejamiento del ímpetu inicial de la copia exacta de la estética popular, para orientarse a una preocupación por hacer imágenes cada vez más suyas, sin dejar de observar el entorno.

Esta búsqueda puede mostrar sus resultados en series como *Chicas peligrosas* (2004), donde la artista se incluye en un grupo de retratos de imágenes de chicas delincuentes tomadas de los media y llevados al papel con lápices de color (fig. 57, fig. 58); y en *Top* (2006) dibujos en acrílico sobre papel hechos en base a fotografías tomadas a chicas luciendo coquetos tops (fig. 59, 60). Los torsos que son la parte central de la composición, muestran bastante piel y nos remiten a una moda consumida generalmente por mujeres pertenecientes a estratos económicos bajos. Las prendas representadas recuerdan las que podemos adquirir en los mercados barriales o en Gamarra y de ese modo, hablan tanto de una mirada a un sector específico de la ciudad como a un tipo de sensualidad y confianza en el propio cuerpo que lanza un velado desafío. Actitud similar a la que transmite la mencionada serie *Chicas Peligrosas*, y por lo que en ambos proyectos podemos ver el encuentro de las dos vertientes que

⁵² Gilda Mantilla en <<http://www.bazarbambi.org>> [Consulta 24/09/08]

(59)



(60)



(59 - 60) Gilda Mantilla, Top,
2006, acrílico sobre papel.

mencionaba anteriormente como columnas vertebrales del trabajo de Mantilla.

En los últimos años, el proyecto “Dibujando América”, cuya autoría comparte con Raimond Chaves, ha sido a lo que más se ha dedicado y por lo que es un referente ineludible al hablar del medio en la escena local. Sin embargo, el trabajo de Gilda como hemos visto, se caracteriza por la búsqueda y la investigación del medio específico para cada proyecto y en ese sentido, es de esperar que sus futuras elecciones sigan sorprendiendo y dinamizando la escena de creación limeña.

3.2.2 Raimond Chaves

El artista colombo catalán Raimond Chaves (Colombia, 1963) radica en Lima desde hace aproximadamente 6 años y desde hace más de 10, explorar las posibilidades conceptuales y creativas del dibujo, ha sido uno de los ejes fundamentales de su trabajo.

Es así que como un *statement* de su obra general puede verse el proyecto en el que participó en 1998, *Expedición a El dibujo*. En él, Chaves se embarcó junto a los artistas Federico Guzmán, Andrés Corredor y Manolo Jaramillo en un expedición hacia algún lugar en Venezuela que en los mapas aparecía bajo el nombre de El Dibujo. Hablamos de *statement* por cuanto este proyecto involucra varios aspectos que pueden encontrarse en distintas etapas de la carrera de Raimond:

- La elección de una idea que puede llevarse a cabo de modos que no son determinados con certeza de antemano.
- Un marcado interés por el trabajo colectivo.
- Una forma de trabajo orientada a lo procesual, que se alimenta de los efectos del intercambio, el diálogo y los acontecimientos del contexto.
- La preferencia por métodos de trabajo relacionados a prácticas en desuso, en este caso como referencia a la tradición de los antiguos exploradores que se servían del dibujo para registrar lo que iban conociendo a su paso. Pero en otras ocasiones traducida en un interés por lo manual, lo artesanal o manufacturado independientemente de sistemas costosos de producción. Entendiéndose esta actitud como una toma de posición política frente a los medios de producción y distribución de las tecnologías actuales que exigen rapidez e imposibilidad de error.
- El uso del dibujo como medio principal de registro de lo visual.

Esta expedición a un lugar dentro de un área poco urbanizada y llena de vegetación tuvo como resultado una exposición grupal donde se mostraron los dibujos hechos por los viajeros en el camino, fotos de dibujos encontrados (en paredes de casas o negocios), así como guiños a los antiguos expedicionarios: los zapatos de los involucrados, junto a muestras de plantas recogidas y una pecera llena de petróleo recogida en la zona, con la que invitaban a dibujar a los asistentes (fig. 61).

Esta invitación democrática a dibujar, iba de la mano de una conclusión a la que llegaron al finalizar la experiencia. “El dibujo” se llamaba así por antiguos petroglifos que se encontraban en la zona, pero no era un punto exacto, nadie daba razón precisa de dónde se encontraba, por lo que los

artistas concluyeron que era inútil seguirlo buscando, pues el dibujo estaba en todos lados.

Esta convicción es acorde a las ideas que Raimond cuestionaba durante su época de profesor en la Universidad de los Andes: le interesaba preguntar acerca de cuándo un dibujo era bueno y cuándo no, desmitificar la concepción relacionada a lo que significa "dibujar bien". Lo cual explica el trasfondo de un trabajo como *El dibujo 24 horas*, el que ha realizado en varias ciudades (Bogotá, Barcelona, San Juan) siempre con una sencilla estructura al aire libre (tipo caseta de jardín) donde se ofrecía el servicio gratuito de dibujos hechos a pedido (fig. 62). Estos, eran hechos por artistas invitados por Raimond, que elegía para la ocasión artistas que no fueran especialmente dibujantes, y que de este modo sorprendían a los paseantes cuando lo que hacían a partir de sus relatos orales no respondía necesariamente a las convenciones de lo que un buen dibujante debe ser.

De esta época es también el libro *Los ladrones de dinamita*, cruce entre libro de artista y cómic, donde Chaves se apropia de tres identikits sacados de un periódico, los fotocopia numerosas veces y los publica de este modo, intervenidos muy sencillamente. Los tres rostros de los ladrones son transformados en cada página, donde el fondo de la hoja blanca es también cambiado y alterado de acuerdo a lo que "dicen" los personajes, pues en algunos casos nos hablan de problemas de actualidad mediante el uso de globitos de historieta (fig. 63).

Es así que el dibujo empieza a ser utilizado como una herramienta para hablar del contexto, luego de sus años de enseñanza universitaria y los años previos de dibujo como estudiante, en que los apuntes de libreta eran

(61)



(62)



(63)



(61) Raimond Chaves, Exposición en la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá, Colombia, 1999. Fuente: Archivo del artista.

(62) Raimond Chaves, El dibujo 24 hs, 2002, Kiosco en estación de Bogotá. Fuente: *Vitamin D*, pag. 60.

(63) Raimond Chaves, Stop, you must be... de la serie "Los ladrones dinamita", 1998-2000, bolígrafo sobre papel. Fuente: *Ibid*, pag. 61.

autobiográficos y con referencias más musicales y cinematográficas que localistas.

Desde entonces ese enfoque ha dominado los diferentes niveles de trabajo de Chaves, donde el cuestionamiento a la forma en que se posicionan, producen y circulan las imágenes que nos rodean, ha pasado también por los talleres, las charlas, y las publicaciones diversas que ha realizado en los últimos años. Por lo que su variada trayectoria deja en claro que hay un interés que subyace distintos momentos sin amarrarse a un solo medio con el cual evidenciarlo.

Es así que recientemente, este artista se ha dedicado a una investigación alrededor del dibujo orientada al aprendizaje de las posibilidades del medio con sus materiales más clásicos, diferenciándose de otros artistas que, dentro de este boom, exploran con los materiales más "arriesgados", muchas veces para llenar con estos efectos vacíos conceptuales o de aquellos que explotan el exhibir una orgullosa incapacidad de dibujar bien.

3.2.3 Un proyecto conjunto: Dibujando América

El proyecto *Dibujando América* (fig. 64, fig. 65) es un trabajo conjunto de Chaves y Mantilla, compartido conceptualmente, pero con resultados en su mayoría individuales, pues por lo general no se involucran los dos artistas en la ejecución de cada pieza. La pareja viajó de Venezuela a Lima haciendo innumerables paradas, registrando cuanto veían del paisaje urbano y rural,

así como intercambiando experiencias con artistas que encontraban en el recorrido.

Este viaje, que duró poco más de tres meses del año 2005, ha tenido como resultado varias exposiciones, incluyendo el anexo *Dibujando B*, para la Bienal de Sao Paulo del año 2006 (fig. 66). En ellas no se señala la autoría de los dibujos, resultado de una experiencia compartida, y se ve una afirmación acerca del dibujo y de la relación con un territorio específico.

Como ellos mismos señalan:

“Dibujar es anotar, rayar, esbozar, plantear, hacer piruetas; dibujar es a fin de cuentas moverse y por eso dibujamos saliendo de casa y viajando, aunque también lo hacemos a partir de las noticias, las lecturas y las historias que nos cuentan. Con el sur del continente americano tenemos vínculos personales y afectivos, además de un interés vivo y constante por todo lo que en él ocurre. Nos importa como espacio físico y también como lugar de procesos que rebasan esa unión geográfica y cultural conocida como “latinoamérica”. Lo recorremos y lo dibujamos proyectando sobre él nuestras preguntas, preconcepciones y expectativas.”⁵³

Este trabajo, entendido como un proceso continuo, ha ido cambiando en resultados formales. De un comienzo teñido por el entusiasmo de lo nuevo conocido que se traducía en imágenes relacionadas directamente a sus referentes y que abarcaba la representación de una gran variedad de motivos: mapas, paisaje, modismos, estética y costumbres de lugares determinados, los artistas se encuentran en un nuevo momento.

Uno en que decidieron desandar lo avanzado y plantear imágenes que den menos pistas acerca de lo visto, que tengan acerca de lo americano menos

⁵³ Gilda Mantilla y Raimond Chaves en [<http://www.dibujandoamerica.net/Paginas/Proyecto.html>]
Consultado en 20/10/08

afirmaciones y más dudas, luego de constatar que los primeros dibujos estaban un poco atados a las explicaciones anecdóticas acerca de lo aludido por la imagen elaborada.

Luego de plantearse estas cuestiones, Gilda y Raimond vuelven a darle vuelta al proyecto, replanteándolo desde nuevas perspectivas. En el caso específico de Raimond, su última serie sobre paisaje (fig. 67, fig. 68), trata de hablar de la naturaleza y el campo desde el asumir la situación actual del territorio como algo en disputa por los poderes económicos y políticos a nivel global. Sobre todo a raíz del reciente bombardeo colombiano al campamento de las FARC en territorio ecuatoriano. Esta serie pertenece a un conjunto en proceso de elaboración, que también consta de otras dos acerca de las ciudades y las carreteras, en claras alusiones a situaciones que afectan gravemente a países como el nuestro.

(64)



(65)



(66)



(64 - 65) Raimond Chaves y Gilda Mantilla, de la serie *Dibujando América*, lapicero sobre hoja de libreta, 2005.
 Fuente: [<http://www.dibujandoamerica.net/Paginas/PaginasDibujos/Riohacha/Riohacha001.html>]
 Consulta el 26/10/08.

(66) Raimond Chaves y Gilda Mantilla, vista de la Bienal de Sao Paulo, de la serie *Dibujando B*, 2006.
 Fuente: [<http://www.bazarbambi.org/menu/Proyectos/Dibujando%20B/Sao%20Paulo.htm>] Consulta el 26/10/08.



(67)



(68)

(67-68) Raimond Chaves, S/T de la serie *La Naturaleza en Disputa*, 2008, lápiz sobre papel. Fuente: Archivo del artista.

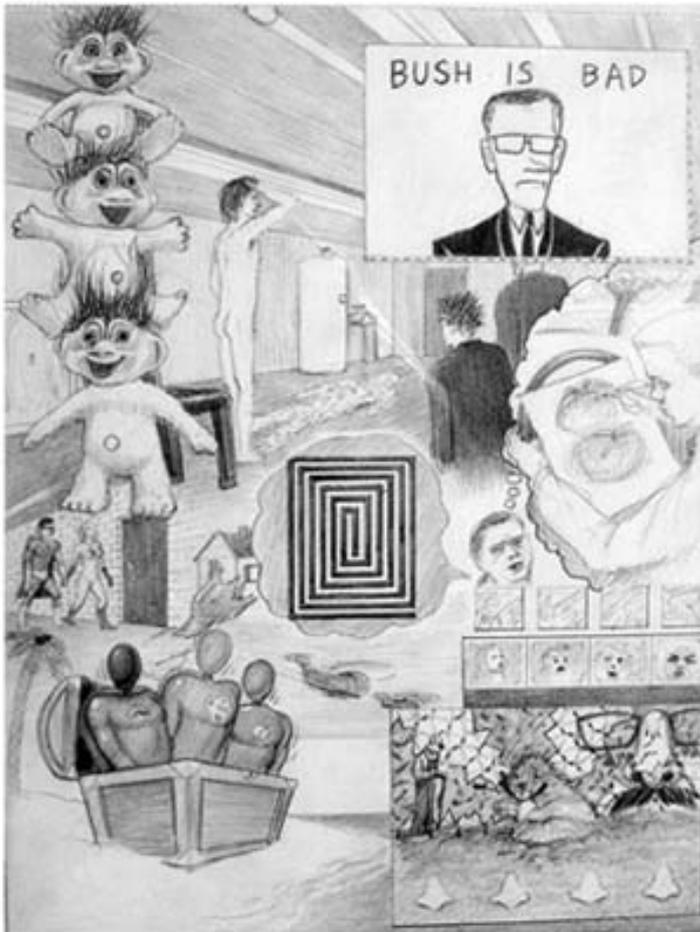
3.2.4 Dos artistas jóvenes: Juan Diego Vergara y José Vera

Agrupamos finalmente a dos artistas cuya presencia en el medio local se ha hecho más fuerte en los últimos años, por compartir una mirada que se alimenta de los medios de comunicación masiva relacionados al consumo juvenil y medios alternativos como revistas especializadas y fanzines, confrontándolos a escenas y personajes extraídos de nuestro contexto. Aunque como veremos a continuación sus trabajos son bastante disímiles, tienen en común el nutrirse de estos elementos como viene ocurriendo en el arte de las décadas recientes, del mismo modo en que, como señala Emma Dexter⁵⁴

“Los artistas norteamericanos voltearon a ver la cultura vernacular en toda su multiplicidad como fuente de contenido a fines de los 80s y comenzando los 90s -artistas como Jimmy Shaw (fig. 69), Raymond Pettibon, Karen Kilimnik (fig. 70), y Jack Pierson (fig. 71) extrajeron una rica vena de lo vernacular Americano que incluyó la cultura rockera, la psicodélica, los fanzines, el *film noir*, los comics y el cristianismo fundamentalista- de hecho la amplia gama de las vidas culturales de millones de adolescentes americanos que crecían en los confortables suburbios. El dibujo es entonces el medio elegido por los artistas para expresar el sentimiento de angustia adolescente, no sólo por ser el “medio del dormitorio”, engendrando algo que podría ser casi llamado un “arte de escuela o de dormitorio”, si no también porque el acto en sí mismo del marcado intenso sugiere la violencia reprimida, rabia y frustración de quien lo realiza, como en los dibujos de Mike Kelley (fig. 72) o Raimond Pettibon, en los cuales la elección de la tinta y la plumilla de alguna manera hablan del potencial de apuñalar.”

⁵⁴ Emma Dexter. *Vitamin D*, op.cit., p. 10

(69)



(70)



- (69) Jim Shaw, *Bush is bad*, lápiz sobre papel, 1996.
 Fuente: [<http://www.robertbermangallery.com/robertbermangallery/exhibitions/change%20america/selections.htm>]
 Consulta hecha el 26/10/08.
- (70) Karem Kilimnik, *Brigitte Bardott shopping in shorts*, crayola sobre papel, 1985.
 Fuente: [<http://graphics8.nytimes.com/images/2007/05/29/arts/30Kilimslide.1.650.jpg>] Consulta el 26/10/08.



(71)



(72)

(71) Jack Pierson, *Melancholia passing into madness* (12), acrílico sobre lino, 2006.

Fuente: [<http://www.artnet.com/artwork/424521162/230/jack-pierson-melancholia-passing-into-madness-12.html>]
 Consulta 26/10/08.

(72) Mike Kelley, *Dynamic diagonals*, técnica mixta sobre papel, 1997.

Fuente: [<http://www.artnet.com/artwork/425250482/424058395/mike-kelley-dynamic-diagonals-from-poetics.html>]
 Consulta 26/10/08.

Un claro ejemplo de este reciclaje de imágenes consumidas durante la adolescencia y juventud puede verse en los dibujos de José Vera (Lima, 1981, egresado de la Escuela Nacional de Bellas Artes en el 2006), en cuyas exposiciones suelen mezclarse alusiones a lo consumible relativo a lo pop extraído de un contexto globalizado (como referencias musicales explícitas) con íconos de nuestro imaginario más “serio”, como el rostro de Abimael Guzmán (fig. 73) o la bandera del MRTA.

Todo esto dentro de un resultado formal que se ve influenciado por las estéticas más sofisticadas del ámbito internacional, es decir, por las corrientes contemporáneas de diseño gráfico y de modas. La ausencia de jerarquización (fig. 74) o de alguna postura clara en relación a la disposición de las imágenes que ofrece, nos hace cuestionar si estamos ante el ofrecimiento a ordenarlas, y sacar nuestras propias conclusiones al respecto, o si Vera se conforma con entregar una constatación de la relatividad y pérdida de carga simbólica a la que están expuestos los íconos históricos y culturales que encarnaron ideales y creencias en un tiempo donde su reproducción y consumo era menos violento. En ese caso, estaríamos ante un zapping casi autómatas de referentes fácilmente reconocibles y digeribles porque son mostrados de una manera similar a la que citan: sin comprometerse con alguno en particular, seductores en apariencia y por la familiaridad que desprenden al ser posible reconocerlos parte de un imaginario colectivo.

(73)



(74)



(73) José Vera, *Abimael*, 2008, lápiz y acuarela sobre papel. Fuente: Archivo del artista.

(74) José Vera, vista de la exposición *La vida de los animales*, 2008. Fuente: Archivo del artista.

Juan Diego Vergara (Lima, 1972, egresado de la Escuela Nacional de Bellas Artes en el año 2002) es un caso totalmente distinto, pues se declara casi descaradamente, fan de la década de los 80s. Desde hace varios años sus pinturas, que se han ido acercando al dibujo paulatinamente, se han enfocado en su adolescencia, etapa que narra con abierta nostalgia y cariño. Su proyecto más reciente, el *Archivo Collage*, se vale de la recopilación de fanzines y revistas para rescatar imágenes y textos que incorpora en sus composiciones, sea apropiándose de ellos al dibujarlos o pintarlos sobre el lienzo, o ya sea pegándolos en las paredes adyacentes al cuadro en cuestión. Esta investigación acerca de las sub culturas de la época, lo ha llevado a viajar a Cusco y Arequipa, para ampliar sus fuentes de información, mientras va cada vez más relacionando esas anécdotas relacionadas a la música y vestimenta de su etapa "dark" o "post punk", con el contexto de entonces, fuertemente marcado por el terrorismo, la inestabilidad económica, y los toques de queda. Los personajes que pinta o dibuja, según sea el caso, se valen de recursos tomados del cómic para hablar, mirarse (fig. 75), enamorarse o pasar inadvertidos ante el policía represor. Dibujados sobre papeles periódicos o toscamente sobre lienzos sin preparar, hacen dialogar sus precarios soportes, con las pequeñas ilusiones de un adolescente de clase media baja del barrio de Pueblo Libre: comprarse una casaca para salir a bailar o un bronceador de marca para ir a mirar chicas a la Costa Verde. Todas ellas ligadas a un entorno económico desmejorado que se ve reflejado en la economía de recursos y de recursos formales que utiliza Vergara. En

los últimos tiempos, casi ha dejado de usar color y experimentar con telas, como hiciera anteriormente, para privilegiar el contraste del carbón directamente sobre la tela cruda, que siluetea y escribe palabras relacionadas a lo representado, con algunos acentos dados con color rojo en muchos casos.

Un trabajo fácilmente reconocible, donde ídolos musicales se encuentran con sus seguidores limeños en la tela o papel, donde la influencia foránea es celebrada en discotecas del centro en una estética resultante de la añoranza por una época de ilusiones en una ciudad que cada vez exhibe más contrastadamente sus carencias. Del mismo modo el trabajo de Juan Diego se simplifica cada vez más al ir prescindiendo de elementos constitutivos y casi se desnuda como en *Al natural*, su sencillo dibujo de un calato (calato como condición y como en los trazos que lo componen, tan escuetos) sobre una paleta de madera (fig. 76).

Mismo juego conceptual y de palabras que se establece en su *Tablita de picar*, donde un personaje arrodillado dibujado a carboncillo, suplica hacia el cielo "Señor, ayúdame, estoy hecho pedazos" (fig. 77), con la misma lógica del dibujo inmediato resuelto en el objeto encontrado en la casa. En este caso vemos el dibujo visto como broma, como ocurrencia resuelta libremente con lo que se tiene a la mano en el entorno doméstico.

(75)



(76)



(77)



(75) Juan Diego Vergara, *Mirarse*, 2008, óleo sobre papel periódico.

(76) Juan Diego Vergara, *Al natural*, 2008, carboncillo sobre paleta de madera.

(77) Juan Diego Vergara, 2008, carboncillo sobre tablita de picar.

(75-76-77) Fuente: [<http://www.juandiegovergara.blogspot.com>] consulta hecha el 26/10/08.

Conclusiones

Después de esta aproximación histórica, podemos ver que la función del dibujo en el arte se mantuvo casi invariable desde el Renacimiento hasta la aparición de la fotografía en el siglo XIX. Esta nueva herramienta desmanteló las convenciones con las que se había organizado el arte durante ese largo período en que había sido el único encargado de la representación de lo visual y de la difusión de modelos basados en ideales religiosos e ideológicos con un contenido determinado desde el poder al que estuviera al servicio.

Fue así que despojado de esa tarea, el arte se dedicó a reinterpretar cada vez más libremente los estímulos de la realidad y poco a poco se orientó a mirar hacia el interior de los artistas, que encontraban en esta búsqueda un escape frente al acelerado proceso del racionalismo y el encerramiento del nuevo orden burgués que habían empezado con la fiebre del progreso causada por la era industrial y que encontraban su clímax en la II Guerra Mundial.

Esta desconfianza a la consigna descartiana del "pienso, luego existo" que había guiado positivamente el desarrollo de la humanidad hacia la luz del progreso y que se había estrellado contra la barbaridad de su desenfreno en este terrible hecho histórico, tuvo en el movimiento del expresionismo abstracto un máximo exponente. Dicho movimiento, surgido en Estados Unidos a partir de 1940 fue una clara manifestación del ansia del individuo por despegarse de las convenciones sociales y anteponer la libertad y la originalidad como finales máximos de la creación, separando al ejecutor de su entorno y potenciando la idea del genio y la obra de arte universal que

trajo consigo la modernidad. Un ejemplo de esto se puede ver en Jackson Pollock, artista emblemático de la época.

Como consecuencia de la repetición de los gestos liberadores que constituían este entendimiento del hecho artístico como canalización de lo divino, se estableció una retórica que fue quedando desprovista de contenido y que fue negada por las corrientes artísticas que la precedieron, al considerar necesario el regreso a mirar el contexto desde el cual se generaba la pieza artística.

Paralelamente a este proceso, su enseñanza también había ido cambiando, abandonando desde el siglo XVIII la dependencia de imágenes hechas por maestros y abriéndose a la observación directa de la naturaleza, primero, y a las nuevas influencias estéticas luego, que hicieron posible verlo como transmisor de características individuales de quien lo realizaba.

Herederas del dadá, el surrealismo y de miradas más amplias a otras estéticas como la oriental o el art brut, los movimientos a partir de los años 60s consideraron necesario recuperar la dimensión lúdica de las cosas, así como una relación activa con el entorno, influenciadas por la coyuntura histórica del momento. Las nuevas disciplinas surgidas entonces como el performance, el happening, las instalaciones y el video arte consideraron necesario desjerarquizar las condiciones que constituían el proceso artístico y vieron en el dibujo un medio que recorría a distintos niveles este proceso. Lo acogieron como herramienta de planeamiento, como registro de los acontecimientos inmediatos e incluso como evaluador de piezas terminadas, como en el caso emblemático de Bruce Nauman.

Dicho artista, recogió el pensamiento de Paul Klee, que consideraba que el mundo entero era un espacio susceptible de ser dibujado y en ese sentido,

toda herramienta era válida para llevar esto a cabo, incluso el recorrido de un cuerpo en un área determinada o el que hacen nuestros ojos al seguir una línea hecha por la naturaleza o el hombre.

Estas concepciones enfatizaron la relación directa del dibujo con la idea, y lo establecieron como parte elemental del proceso de pensamiento y entendimiento del mundo que nos rodea, pero al mismo tiempo lo fueron extrayendo del nivel de género menor en que se había encontrado tradicionalmente para posibilitar su utilización en la elaboración de la obra final.

Luego de un par de décadas donde géneros novedosos como la fotografía, el video y las instalaciones llenaban los espacios de exhibición internacionales en la pugna por establecerse como medios con igual status que los tradicionales, el dibujo fue abriéndose camino como un medio que no necesitaba tantos recursos ni largos procesos para su ejecución. Su inmediatez y economía lo fueron situando como pieza clave en el proceso de apropiación y reinterpretación de las imágenes mediáticas que se empezó generalizar desde los años 90s, facilitando un acercamiento democrático al quehacer artístico y mostrándose como un medio apropiado para quienes querían comunicar sin apelar a una voz autoritaria o encorsetada.

La poca teoría al respecto, lo mostraba como un terreno casi virgen para explorar libremente y es por eso que jóvenes artistas de las últimas dos décadas han encontrado en él un medio con el cual dialogar con aspectos de la cultura cada vez más fuertes como el cómic, la música y el diseño.

En este sentido, han sido fundamentales para los caminos que ha adoptado el medio, la utilización que han hecho de él artistas norteamericanos como Raimond Pettibon, dibujantes de cómic *underground* como el norteamericano

Robert Crumb y japoneses como Hayao Miyasaki en la puesta en valor del dibujo a través del anime.

Diferentes artistas de Sudamérica y el resto del mundo se han visto influenciados en los últimos años por la nueva situación del dibujo como posibilidad valedera desde la cual desarrollar una línea de trabajo. En el caso peruano, fue importante la aparición a comienzos de este siglo del trabajo de Fernando Bryce, quien es ahora una figura ineludible al hablar del medio, en nuestro país y en el mundo del arte contemporáneo en general.

Como residente desde hace varios años de la ciudad de Berlín, en Alemania, el caso de Fernando es emblemático de una situación que el aumento del acceso al internet ha puesto en evidencia con más fuerza en los últimos años: la forma en que los países sudamericanos, y en este caso, Lima, se alimentan de las experiencias y saberes adquiridos por quienes deciden emigrar.

Las idas y venidas de los estudiantes, egresados y profesionales del arte, además del consumo de información por distintos medios, han tenido una profunda influencia en los artistas locales, así como en la conformación de nuestra escena de arte contemporánea, la cual no los excluye sino que todo lo contrario, los incluye, generando una retroalimentación que tiene consecuencias también en sus carreras fuera del país. Muchas de la cuales, han tenido o tienen que ver con su sentido o cuestionamiento de pertenencia al Perú, tocando temas que lo aluden directamente.

Este último lustro ha mostrado una gran variedad de formas en las que el medio del dibujo está siendo utilizado por artistas locales y se puede ver también una tendencia a ver en este medio las condiciones que se pueden

aprovechar a propósito de un interés en el comentario acerca del contexto inmediato:

Por su inmediatez y facilidad de transporte es usado por artistas para registrar lo observado en la calle o en los viajes, dialogando con tradiciones de larga data, pero contemporalizándolas al no cerrar las posibilidades de su resolución a nivel visual. El dibujo dialoga entonces con la fotografía, la instalación o el video por ejemplo.

Por la economía de sus medios sirve para establecer una analogía entre los materiales con los que se realiza así como la sencillez o precariedad de las realidades que describe.

Por la explotación de sus cualidades gráficas, permite la cita directa a los medios de comunicación masiva, a materiales educativos, a imágenes de la publicidad o al retrato de personajes reconocibles que son útiles para aquellos artistas interesados en dismantelar las estructuras desde las que se producen y distribuyen las imágenes que constituyen nuestro imaginario colectivo, así como a aquellos interesados en plantear asociaciones o relecturas inesperadas de cosas que asumimos como dadas en nuestra cotidianidad.

Por la forma en que nos remite a las etapas de reconocimiento del mundo, el aprendizaje escolar o adolescente, en que casi todos nos relacionamos con él diariamente, el dibujo favorece una recepción horizontal y que despierta familiaridad de parte del espectador, alejándolo de las concepciones del arte que lo sacralizan o alejan de lo cotidiano.

Por su histórica alianza al hecho de contar historias, desde las ilustraciones de los libros antiguos, pasando por el cómic y los dibujos animados, el dibujo sigue relacionado a lo narrativo y esta condición ha sabido ser explotada por

muchos artistas que incluyen en sus imágenes el texto escrito o que recurren a convenciones extraídas del universo del cómic para reforzar sus intenciones y la creación de una voz narradora.

Por ser un medio que dialoga con lo ancestral y con lo más actual a distintos niveles, el dibujo se presta a muchísimas formas de realización, interrogación y asimilación, mostrándonos la amplitud de posibilidades que día a día se van ampliando en el campo de lo artístico.

Es por estas razones y probablemente muchas más, si uno ahonda en cada caso específico, que creo que los artistas en los que he ido centrando mi investigación han elegido este medio como herramienta para llevar a cabo ciertos proyectos, desde un amplio espectro de posibilidades donde las disciplinas tienen igual valor y se eligen por su idoneidad para la idea a desarrollar.

Anexo. Propuesta personal de trabajo: Proyecto Tacora

1. Historia del proyecto/ descripción general.

Este proyecto es el resultado de varios años de interacción con un entorno específico: el mercadillo de Tacora. Varias razones me llevaron a plantear unas series de dibujos al respecto, ya que en este tema, encuentro varios intereses que han recorrido los últimos años de mi trabajo.

Desde la representación pictórica de objetos de uso personal, en la etapa final de la universidad (2004-2006), mi atención se centró en la importancia

dada a los objetos como transmisores de saber acerca de quienes los usan y consumen.

Por otro lado, en la acción de consumir en sí, y de su papel en la formación de identidades en la sociedad actual, así como en una pregunta acerca de nuestras posibilidades de asumir este acto como un acto creativo más, es decir, de personalizarlo. Y finalmente, el hecho de prestar atención a lo supuestamente banal, o carente de profundidad: en las pinturas, mediante la sobre dimensión de los objetos mencionados (maquillaje, ropa, accesorios) que en este caso se relaciona al enfocar la mirada a lo que la mayoría de gente considera desecho.

Este fue el motor inicial del proyecto: la representación de objetos tal cual son exhibidos en sus sitios de venta al aire libre, exponiendo las relaciones absurdas y azarosas que se crean de ese modo entre ellos, por la variedad de sus procedencias y funciones.

Pero en este caso, lo que la mayoría de gente considera desecho o poco relevante no son sólo los objetos, sino también una zona entera de la ciudad: un área olvidada en muchos aspectos, censurada a conciencia por muchos recorridos cotidianos. O simplemente envuelta en la bruma que mitifica los lugares de los que solo solemos recibir malas noticias, en una sociedad marcada por el hambre de "obras" con agendas dictadas por los calendarios del modelo económico imperante, el acelerado boom inmobiliario y la invasión de los cada vez más grandes carteles publicitarios que nos remiten al consumo de lo "nuevo" y lo que está más de moda.

La curiosidad acerca de esta zona sin una historia oficial, me llevó a hurgar en archivos periodísticos y comenzar a ampliar el enfoque que seguiría este proceso.

Aparecieron las señales de un pasado interesante, crudo y que se presta a sugerentes especulaciones, al mismo tiempo que crecían las preguntas acerca de este lugar y la visión que sus propios trabajadores podían tener de él.

Fue así que decidí entrevistarlos y añadir un tercer componente a partir del cual articular el resultado visual de mi investigación.

Parte de mi motivación al respecto, fue la posibilidad de proponer lecturas que contrasten la imagen que solemos recibir de Tacora como un ente homogéneo de características casi monstruosas por su incuestionable reputación de agresividad y violencia, donde parecería no existir espacio para encontrar valores positivos o situaciones de aprendizaje y compartir.

Cuando en cambio, el conocer un lugar nuevo y tan distinto a nuestros contextos habituales, cuestiona los sentimientos de pertenencia y de propiedad sobre la ciudad donde vivimos, y de este modo, nos puede empoderar al enriquecer las herramientas con las que leemos y nos relacionamos con el entorno.

Sin embargo, este trabajo no pretende desligarse de su subjetividad ni esconder su origen en una experiencia individual específica, por lo que al realizarlo, no es mi intención plantear una versión conclusiva acerca de esta realidad, ni un estudio detallado que sea visto como un retrato o descripción total de la misma.

Por el contrario, quiero hacer evidente el sitio desde donde se enuncia al respecto como uno personal y los dibujos que son resultado de este proceso, buscan ser indicios, señalamientos a aspectos particulares de una problemática amplia y compleja. Hechos desde intereses concretos que no

buscan con ellos remplazar la experiencia de estar en el lugar en persona, ni dar una mirada cabal o “representativa” del mismo.

2. Breve introducción al universo tacoreño.

Voy a Tacora desde el año 2003. Me interesa llamar la atención sobre un universo que cambió mi forma de ver Lima, por ser un espacio donde:

Los objetos llegan de todas partes de la ciudad. Son los más disímiles entre sí y acaban reunidos absurda y democráticamente, sin poder adivinar su procedencia ni a quién pertenecieron, aunque te sugieren imaginarlo. Son además, los que establecen cómo será usado el espacio, los cuerpos se acomodan a ellos para transitar, descansar o trabajar. No existen reglas para su disposición, y si las hay, cambian día a día de acuerdo a lo que aparezca.

Es un receptáculo de memoria colectiva. Por todos lados los objetos te ofrecen conexiones con experiencias pasadas e incluso puedes tener acceso a objetos personales como cartas, fotos y diarios que te hablan directamente de las personas a quienes pertenecieron. En palabras de Jean Baudrillard⁵⁵ “[...] no es tanto la multiplicidad pintoresca lo que fascina como la anterioridad de las formas y de los modos de fabricación, la alusión a un mundo anterior, alternado siempre con el de la infancia y sus juguetes.”

Los objetos que se ofrecen a la venta abarcan casi todo lo imaginable: residuos plásticos de todo tipo, chatarra y materiales diversos, artículos de uso personal que van desde ropa y calzado de segunda mano hasta productos de higiene y belleza, cassettes, discos en vinilo, libros y muestras

⁵⁵ Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, México DF, Siglo veintiuno editores, decimoctava edición, 2004, p. 85

de la tecnología en desuso como aparatos electrodomésticos, de cómputo y de entretenimiento, antigüedades, muebles, libros y un interminable etc.

Se puede ver de este modo, en este gran basurero de la ciudad, (pues más que objetos robados lo que constituye su oferta es en su gran mayoría lo recolectado por ropavejeros y rebuscadores de basura) un análogo de las etapas históricas que podemos distinguir cuando la cruzamos de extremo a extremo.

En la basura traída de todos sus distritos, y expuesta indistintamente a la intemperie, es posible reconocer este cruce de realidades irresueltas: entre los rastros de etapas de bonanza, como productos hechos por industrias locales, con la modernidad añorante e inconclusa representada por aparatos obsoletos que alguna vez fueron símbolo de status o publicaciones que fueron índice de una educación elitista. Más el contraste dado por algunos ecos de la llamada post modernidad o contemporaneidad que trata de establecerse a codazos, adoptando leyes de consumo foráneos; mediante la irónica aparición de revistas como Cosas, por ejemplo, o de catálogos de los almacenes que imponen las tendencias en la capital, arrimados junto a torres de cassetes vhs, lotes de artículos rescatados de alguna fábrica antigua o de alimentos vencidos en remate.

Un territorio con múltiples posibilidades para quien decide adentrarse en él y estar dispuesto a encontrar el objeto que le haga el guiño necesario para ser llevado a casa.

Entre este caos que describimos, es posible encontrar cosas que, como prosigue Baudrillard,

“Parecen contradecir las exigencias del cálculo funcional para responder a un deseo de otra índole: testimonio, recuerdo, nostalgia, evasión. Se siente la

tentación de descubrir en ellos una supervivencia del orden tradicional y simbólico. Pero estos objetos, por diferentes que sean, forman parte también de la modernidad, y cobran en ella su doble sentido.[...]"

De hecho, no son accidentes del sistema: *la funcionalidad de los objetos modernos se convierte en historialidad del objeto antiguo (o marginalidad del objeto barroco, o exotismo del objeto primitivo) sin dejar por ello de ejercer una función sistemática del signo.*"⁵⁶

De este modo, en el objeto

"Ya no hay incidencia práctica, está allí, únicamente, para significar. [...] no sirviendo para nada, sirve profundamente para algo. [...] La exigencia a la que responden los objetos antiguos es la de un ser definitivo, un ser consumado. [...] es siempre, en la acepción rigurosa del término, un "retrato de familia". Es en la forma concreta de un objeto donde se realiza la inmemorialización de un ser precedente, proceso que equivale, en el orden de lo imaginario, a una elisión del tiempo. Es lo que evidentemente, les falta a los objetos funcionales, que no existen más que actualmente, en indicativo, en imperativo práctico."⁵⁷

Este hurgar en lo rechazado por la mayoría, en lo considerado inútil, implica una actitud que se separa de los ideales modernos que tienen que ver con no sólo aplaudir el progreso sino vivir en un nuevo tiempo sin mirar atrás. Este es el estilo que se filtra y configura las mentalidades y los hábitos que nos rodean, animados por la maquinaria del consumismo y su lógica de "usar y tirar".

Independientemente de la posición económica y cultural con la que nos identifiquemos o pertenezcamos, es decir, si nuestro acercamiento a este tipo de espacio tiene que ver con fines especializados o de coleccionismo o

⁵⁶ Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, Ibíd., p. 83

⁵⁷ Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, Ibíd., p. 83 y 85

más bien con el de satisfacer necesidades más básicas, podemos reconocer que es esta última función la que cumple Tacora en la ciudad de Lima.

Esta ciudad, tan llena de pobreza y donde los conflictos sociales se siguen acumulando sin la mínima intención de solucionarlos por parte del Estado, tiene en este espacio concreto, un recordatorio de esta idea: “Por miserable que parezca, dice Bataille, la miseria humana no ha tenido nunca una fuerza suficiente sobre las sociedades como para que el cuidado de conservación, que da a la producción la apariencia de un fin, prevalezca sobre el gasto improductivo”.⁵⁸

En una tierra que ha sido considerada de nadie durante mucho tiempo, los vendedores son los que ponen las reglas, en una especie de sacada de vuelta a una ciudad donde tienen pocas situaciones en las que puedan hacer algo así.

Estaríamos hablando de un espacio que escapa a las convenciones sociales de muchas maneras, ya que son inútiles los hábitos de compra y venta con las que normalmente nos manejamos en el resto de la ciudad. Por un lado, el regateo te obliga a relacionarte con quien vende, y por otro lado, el valor de cambio de los objetos no tiene nada que ver con el mercado actual o con el valor que alguna vez tuvo el objeto originalmente. Podemos tener la satisfacción de que nuestros tesoros más preciados cuestan s/1 y que todo nuestro guardarropa puede estar compuesto por prendas de s/3.

Los años de experiencia en un mercado como ese, y el conocimiento que conlleva, hacen que la labor del regateo sea ejercida con autoridad y rigurosidad, pues en este reino de lo raro y de la posibilidad de encontrar lo que uno pensó que jamás volvería a ver, o lo que nos anima a imaginar

⁵⁸ José Miguel Marinas, *La fábula del bazar*, Madrid, A.Machado Libros, 2001, p.204

otros modos de vida, los vendedores tacoreños aplican diariamente en su toma y daca conceptos que tienen que ver con la siguiente cita de José Miguel Marinas⁵⁹

“Simmel aborda la creación de valores en el proceso de intercambio precisamente como un proceso en el que está en juego la totalidad de las relaciones sociales y de las dimensiones de los sujetos. El valor es una dimensión creativa, no resulta de mera herencia, sino de la articulación de las nuevas formas de las necesidades y los deseos.[...] El dinero es un medio, un material o un ejemplo para representar una dinámica más profunda. Este es el programa que sirve para desmontar, además de la ecuación consumo-individuo, del individualismo economicista, otra ecuación tradicional: la que equipara consumo y necesidad. [...]

La fuente del valor de las cosas-mercancías depende, entonces de la distancia que mantienen con los usuarios, de la disponibilidad o no.

[...] Las cosas son valiosas porque ponen obstáculos a nuestro deseo de conseguirlas y precisamente el universo de las mercancías se presenta a sí mismo como el gran facilitador.”

En este caso, los vendedores de este tipo de mercados son los facilitadores para concretar nuestros deseos, y por la peculiar dinámica que se establece en un contexto como el que describimos, podemos ver la ejemplificación de la idea de que

“[...] vender es un tipo de dar, lo que abonaría la ampliación pandorista del análisis del consumo, en el sentido de reconocer a las transacciones comerciales y sus consumos subsiguientes su carácter de elementos socializadores en el sentido profundo del término. Vender, *venus dare*, es apreciar en la oferta, dar valor, vender apreciando. Lo que remite a la estimativa y al valor de uso que en el intercambio es primera fuente. Dar a comprar es el primer gesto que implica un vínculo sobre el que se irá imponiendo el valor de cambio.”⁶⁰

⁵⁹ José Miguel Marinas, *La fábula del bazar*, *Ibid.*, p.125 y 126

⁶⁰ José Miguel Marinas, *La fábula del bazar*, *Ibid.*, p.182

En una sociedad donde este tipo de transacciones están totalmente automatizadas y despersonalizadas, confrontarnos con una realidad como esta nos exige entrenar antiguas formas de comunicación, estrategias de convencimiento que tienen que ver con el diálogo, el intercambio con el otro, la información que cada involucrado posee e incluso el sentido del humor. Es clave la frase citada: vender apreciando.

Esta forma de venta, la del regateo, es una en que se ponen en juego los límites que organizan nuestras costumbres marcadas por “[...] lo aparentemente permitido (derrochar ritualmente) y lo realmente prohibido (afectar el reparto establecido). O entre lo realmente permitido (transgredir en beneficio de la reproducción del sistema) y lo aparentemente prohibido (hacer consumos “irracionales”).”⁶¹

Que es una dimensión desestabilizadora de las convenciones sociales, que se suma al hecho de que al consumir de este modo y consumir objetos de segunda mano, escapamos de la industria de sobre producción que es eje de la sociedad de consumo.

Otra razón de mi interés en este fenómeno, es el fascinante el hecho de que Tacora esté entre una avenida tan transitada como Grau y la recientemente recuperada para el tránsito, Aviación, pero enfrente a las personas que la transitan a preguntarse si se animan a entrar a la zona o no. Es una situación en la que se confronta a los peatones o personas que pasan en combi con imágenes que probablemente preferirían no ver y en la que se hace palpable la tendencia de las ciudades en “vías de desarrollo” a encerrar o esconder los focos de miseria o violencia (la locura, la pobreza, la criminalidad), pero en este caso, constatamos la ineffectividad de las “fuerzas

⁶¹ José Miguel Marinas, *La fábula del bazar*, *Ibid.*

del orden” que durante años han tratado de erradicar a los tacoreños sin éxito.

Lo cual nos confronta con un fenómeno extendido y que es posible reconocer en los acelerados procesos de urbanización e industrialización a los que se refiere Marinas cuando a propósito de Benjamin, habla de

“[...] la ciudad que se construye en múltiples centros según los ejes de la producción, rompiendo con ello la estructura radial de la vieja Christianópolis, muestra y realiza en ellos no una mera especialización técnica. Las diferencias espaciales expresan las tensiones de la desigualdad en la producción y en la apropiación. Leer la ciudad como mero espejo es quedar en la superficie. Es preciso, como reza la cita de Benjamin, bajar a las catacumbas de la ciudad. Alegoría esta vez de un viaje no a los infiernos sino a lo que oculta cada objeto social en su superficie misma: que a la vez que un producto de civilización es también un producto de barbarie.”⁶²

Las diferentes etapas por las que ha pasado el aspecto físico de este mercado, producto de los intentos por erradicarlo, nos permite constatar la adaptabilidad de la gente que trabaja en Tacora, que se desplaza por las calles aledañas haciéndolas suyas, y transformando esa zona de la ciudad casi en un organismo vivo, un parásito terco e insaciable. Lo que nos reta a aceptar que vivimos en una sociedad que produce (o no es capaz de evitar) que haya tal cantidad de gente que necesita comprar y vender cosas que para el resto de la ciudad son basura, y que así mismo, es incapaz de adaptarse a las necesidades de una población que demanda una reorganización de prioridades de acuerdo a sus carencias.

Este cambio y movilidad constante se da a pesar de las condiciones de hacinamiento y sobre población que caracterizan a Tacora, como si fuera un

⁶² José Miguel Marinas, *La fábula del bazar*, *Ibid.*, p.100

reflejo de la ciudad que la intenta borrar del mapa, donde podemos entender a Benjamin cuando sostenía que

“una promiscuidad tan estrecha...como la de la cultura urbana...lleva en sí misma sus límites y reservas interiores. La monetarización de las relaciones, manifiesta o disfrazada, desliza una distancia funcional entre los hombres que es de hecho una protección interior contra esa proximidad demasiado estrecha”⁶³

El contraste entre la idea preconcebida que se difunde comúnmente sobre Tacora y la realidad que he podido vivir personalmente durante estos años de visita al lugar me impulsa a ofrecer una visión que contraste con el concepto general de un lugar lleno de delincuencia, violencia, agresividad.

Desde mi punto de vista, entre los eslabones de la gran cadena de personas que conforma el mundo de Tacora, una minoría es la que es delincuente, y la mayoría es gente sencilla que necesita trabajar y que al hacerlo de ese modo crea un lugar capaz de contar historias y estímulos a quien lo visita, además de cuestionar sus hábitos cotidianos y su forma de acercarse a lugares desconocidos en la propia ciudad.

Rescatando así la cita que Marinas hace de Baudelaire⁶⁴, por parecer casi hecha a propósito del tema que nos compete

“La invitación de Baudelaire es a contemplar a los seres misteriosos que viven “por así decir de los detritos de las grandes ciudades”.

Aquí tenemos al hombre encargado en recoger los residuos de una jornada de la capital. Todo lo que la gran ciudad arroja, todo lo que ha perdido, todo lo que ha desdeñado, todo lo que ha roto, él lo cataloga, lo colecciona. Compulsa los archivos del desorden, el cafarnamun de los excesos. Hace una

⁶³ Citado en José Miguel Marinas, *La fábula del bazar*, Ibid., p.135

⁶⁴ José Miguel Marinas, *La fábula del bazar*, Ibid., p.104

selección, una elección inteligente, junta como un avaro, un tesoro, las basuras que remachadas por la divinidad de la Industria, se convertirán en objetos de utilidad o de gozo.”

4.3 Acerca del proceso de trabajo

Este proyecto empezó con el registro permanente de imágenes por el medio fotográfico en Tacora. Sin una finalidad clara en mente, tomé más de doscientas fotografías a lo largo de aproximadamente tres años.

A partir de un punto, el ángulo en que se tomaron estas fotos se eligió de acuerdo a las pinturas que realizara los últimos años de la universidad: un plano cenital que abarcara una variedad de objetos con la suficiente cercanía como para hacerlos reconocibles y poder notar la forma en que aparecían reunidos en el espacio (fig. 78, 79).

A partir de ahí surgió la idea de dibujar estas composiciones, seleccionando partes de las fotografías elegidas de la gran cantidad de la que disponía.

Un proceso paralelo fue realizar entrevistas a los “caseros” con los que había establecido vínculos de mayor confianza y empatía. Los retraté fotográficamente y decidí dibujarlos también (80, 81).

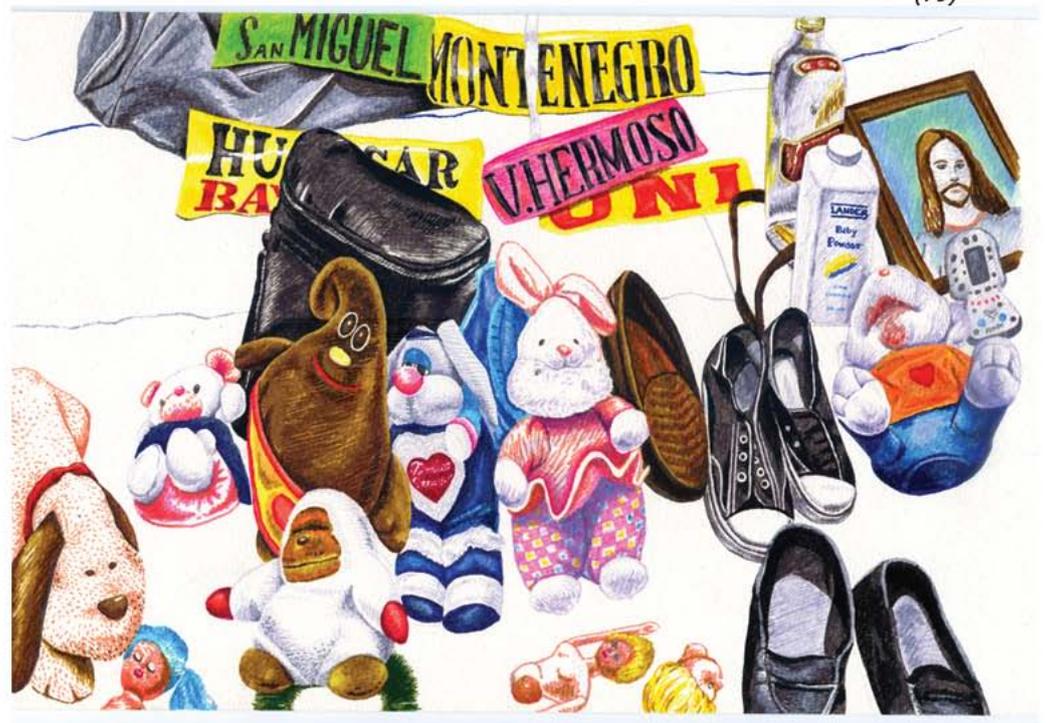
En estos dos casos, vi el dibujo como una posibilidad de descontextualizar los elementos elegidos a representar. Quitarles así el exceso de información que los rodeaban para destacar la decisión de señalarlos y destacarlos dentro de un contexto donde todo parece fusionarse y confundirse.

Algunas pocas personas, a raíz de mi hábito de consumo y posterior empatía, habían logrado destacarse de entre las más de dos mil personas que trabajan diariamente en Tacora y eso quise plantear con estos dibujos.

(78)



(79)



(78, 79) Eliana Otta, Sin título,
plumón sobre papel, 2008

Así mismo, al reproducir los objetos elegidos fielmente, quise posibilitar su reconocimiento y evidenciar cómo objetos con cargas culturales y finalidades tan distintas, se encuentran reunidos produciendo extrañas y sugerentes combinaciones, capaces de despertar asociaciones distintas en el espectador, dependiendo de su experiencia individual.

Hay en estas dos series una estética relacionada a la forma de organizar lo que aprendo del mundo en los cuadernos o sketches de dibujo personales, con la idea de reinterpretar lo que considero como digno de ser aprendido o representado desde que empecé a hacerlo, estando en la escuela.

Por esto se utilizan materiales sencillos y asequibles como lápices de colores y plumones, por la intención puesta en elaborar una crónica de lo cotidiano con los elementos más informales, con lo menos ostentoso posible. Y con materiales que nos permiten poner colores brillantes a elementos extraídos del lado más gris y sucio de la ciudad, en el caso de los objetos, explotando la representación mimética que nos permite el dibujo para poner atención a las características particulares de cada objeto.

Otra parte del trabajo consistió en ir a los archivos del diario El Comercio, donde revisé todas las noticias concernientes a Tacora que me fue posible, entre el año 60 y el 2000.

La lectura y fotocopiado de estas noticias me permitió rearmar mi propia historia acerca de Tacora, confrontando las versiones de los distintos periódicos que habían cubierto sus diferentes etapas: desalojos, incendios, intentos de formalización, especulaciones acerca su origen o posible fin, e incluso la existencia de un circo en el mercado de autopartes Tacora Motors, responsable de la difusión del nombre, me hizo concluir que tales historias no necesitaban de mucha manipulación.

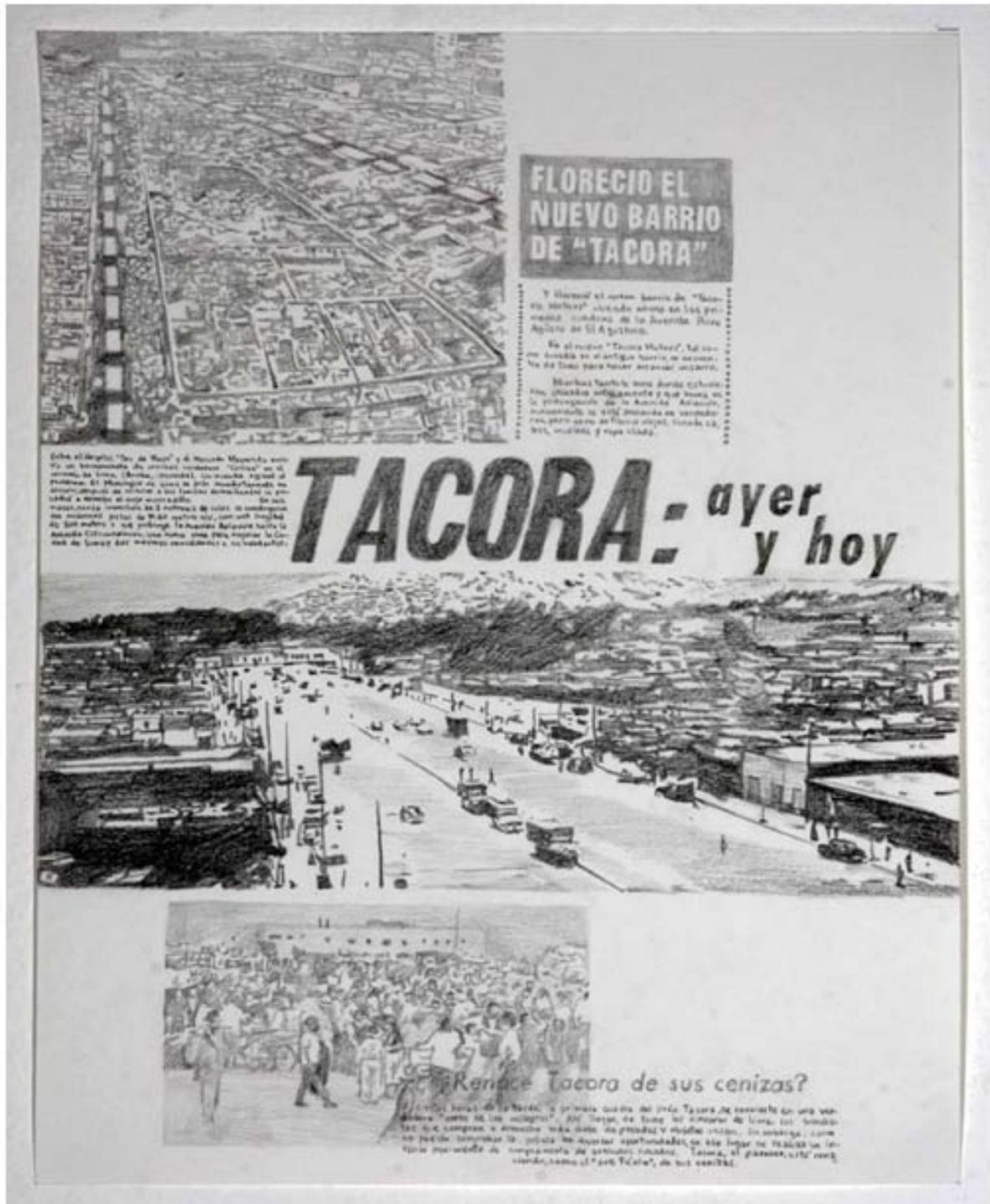
Decidí hacer un tipo de dibujo que facilitara una lectura similar a la que tuve cuando fui leyendo estas noticias y viendo las fotos e ilustraciones que las acompañaban, por esto decidí hacer para este caso específico una variación del método del análisis mimético.

Copié las noticias que consideré más resaltantes, agrupándolas de acuerdo a su año de publicación, de este modo surgieron composiciones abigarradas y llenas de información en los años en que Tacora hizo noticia (fig. 82, 83), y otras casi vacías, más bien, sencillas (fig. 84, 85), de los años en que la ciudad podía respirar tranquila, asumiendo la muerte del monstruo.

Para esto utilicé lápices con diferentes grados de dureza, aprovechando así su capacidad de ofrecer una franca línea gráfica en algunas ocasiones, y en otras, al usar un lápiz más grueso, la posibilidad de abstraer la imagen al confundir y difuminar los límites entre paisaje urbano, objetos, personas y vehículos.

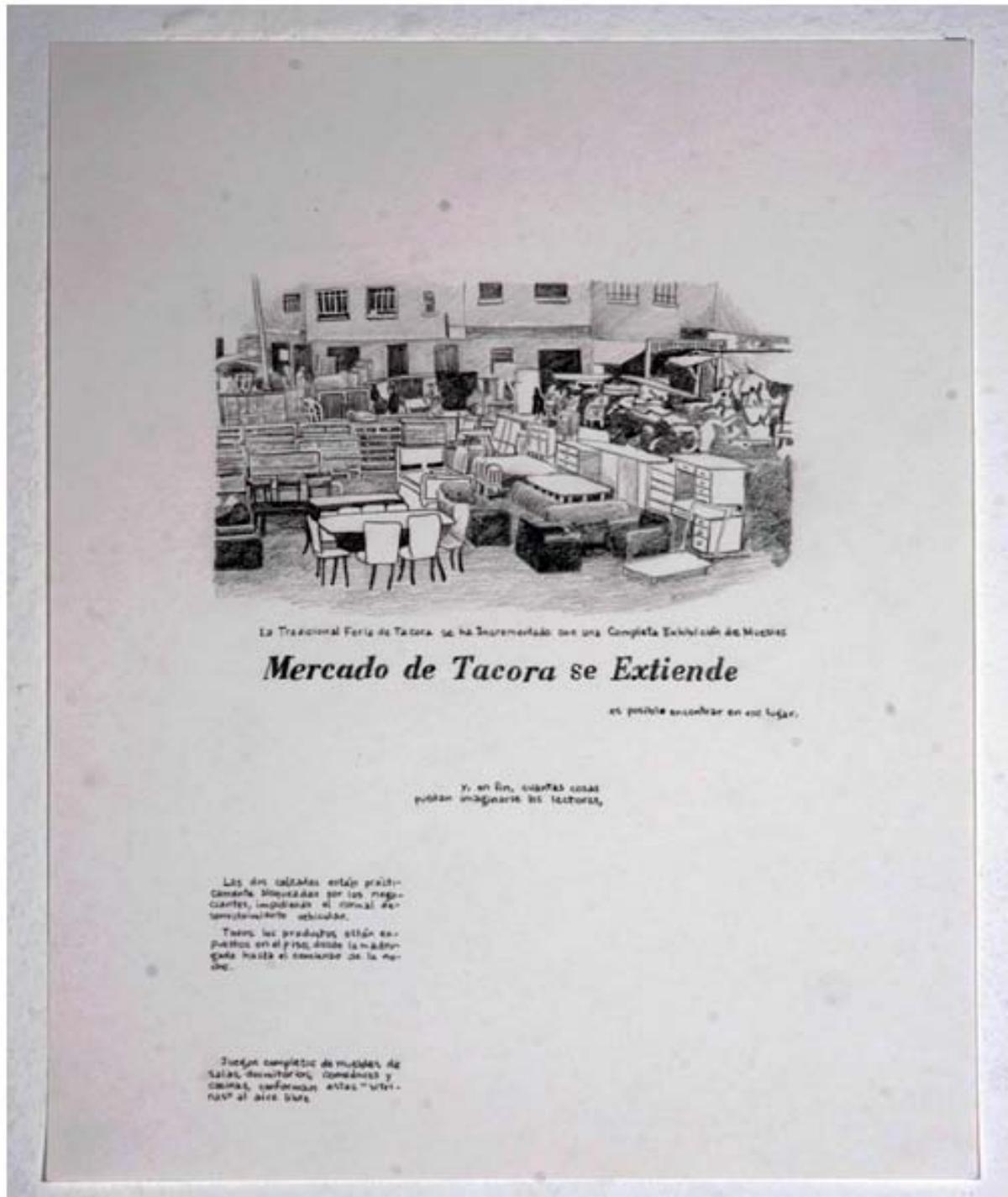
Hay un respeto a la condición de documento que permitirá transmitir la sensación de veracidad por el origen de las imágenes, pero edité partes de los textos que transcribí por considerar interesantes para mostrar una variedad y un contraste que puede permitir al espectador sacar sus propias conclusiones acerca de las narrativas con las que los medios nos han presentado el fenómeno.

Un último grupo de dibujos corresponde a una atención puesta a detalles que son resultado de la observación del lugar a lo largo de los años. Conclusiones acerca de los desplazamientos observados traducidas en mapas (fig.86, 87), así como de indicios de antiguas industrias de producción peruana, fonográfica y del vestir, o acerca de la jerga empleada en el lugar, son planteadas en dibujos que a diferencia de los anteriores, no



(82)

(82) Eliana Otta, de la serie Tacora: ayer y hoy 2008, lápiz sobre papel.



La Tradicional Feria de Tacora se ha incrementado con una Completa Exhibición de Muebles

Mercado de Tacora se Extiende

es posible encontrar en ese lugar,

y, en fin, cuantas cosas
 puedan imaginarse los lectores,

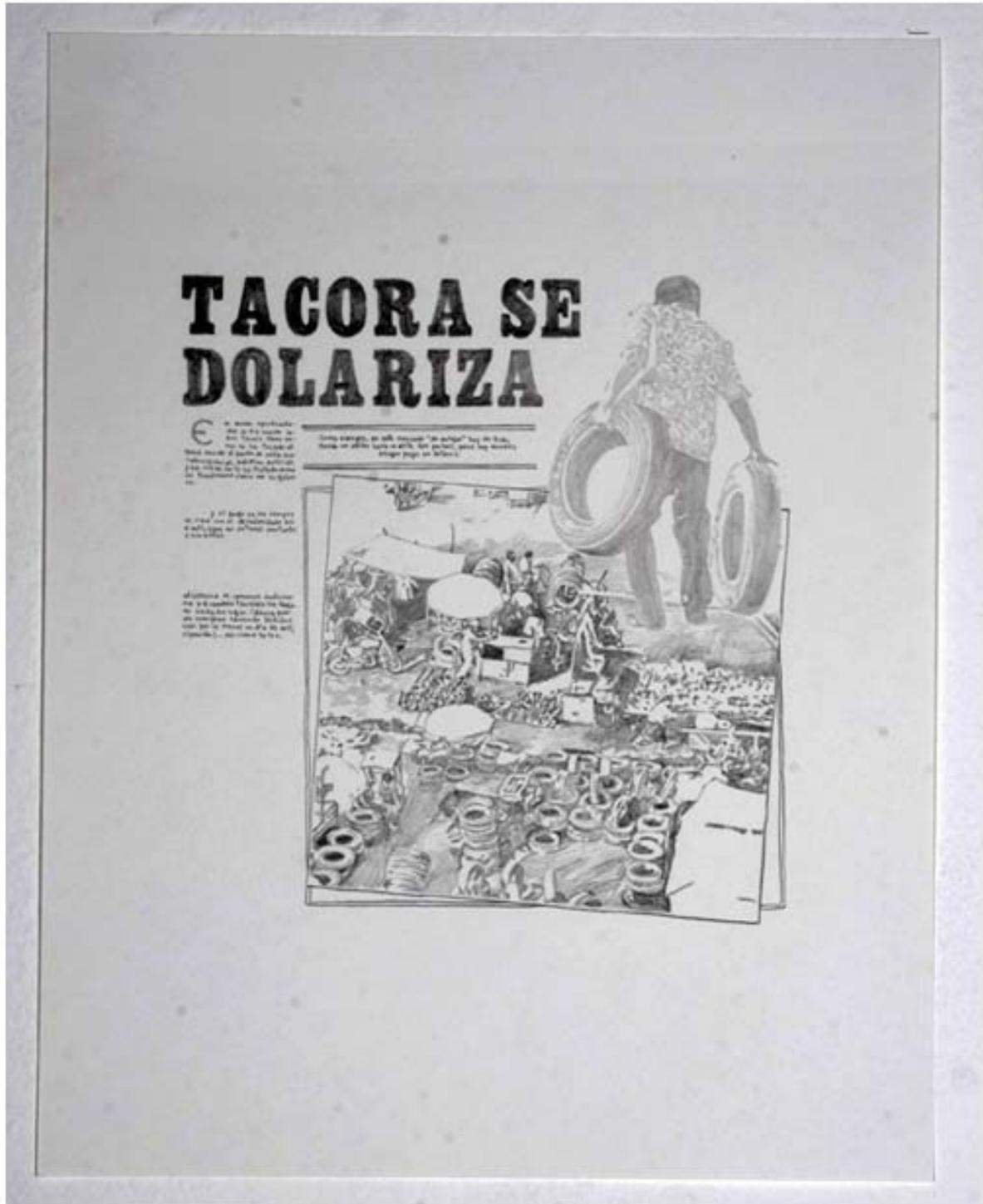
Los dos salones están prísti-
 camente decorados por los nego-
 ciantes, imitando el ritual de
 ceremonias de recibidos.

Todos los productos están ex-
 puestos en el piso desde la mañan-
 a hasta el comienzo de la me-
 che.

Tienen completo de muebles de
 salas, dormitorios, comedores y
 cocinas, conformados entre "vtri-
 nas" al aire libre.

(83)

(83) Eliana Otta, de la serie Tacora: ayer y hoy
 2008, lápiz sobre papel.



(84)

(84) Eliana Otta, de la serie Tacora: ayer y hoy
2008, lápiz sobre papel.

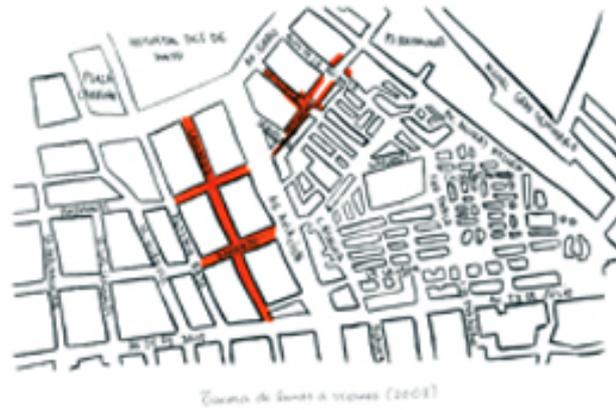


(85)

(85) Eliana Otta, de la serie Tacora: ayer y hoy 2008, lápiz sobre papel.



(86)



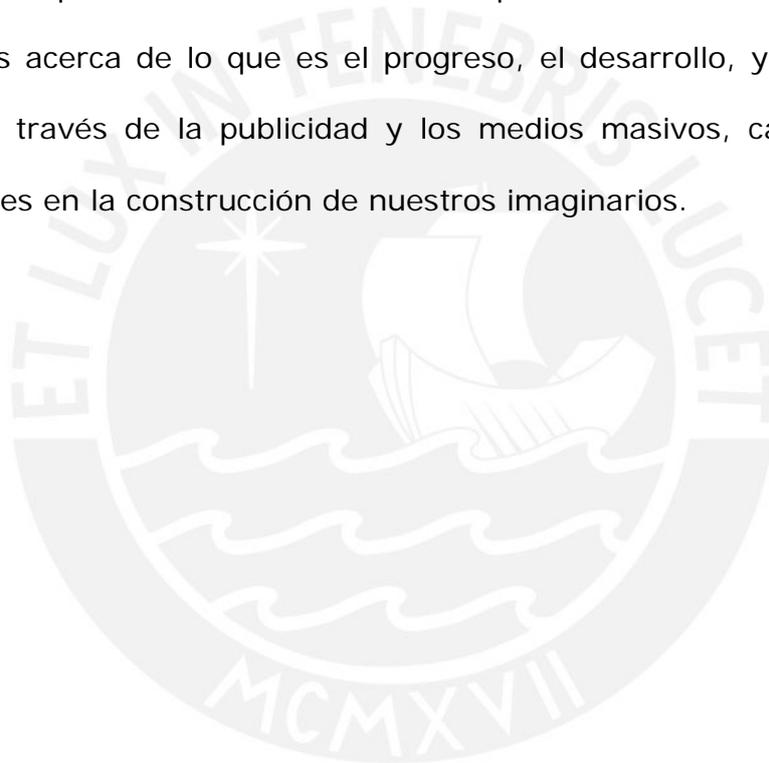
(87)



(86 - 87) Eliana Otta, Sin Título, 2008, plumones sobre papel.

tienen origen en la interpretación de fotografías. Aún así, hay un interés en la propiedad apropiativa que genera el proceso de mimesis al dibujar, pues lo copiado esta vez, etiquetas de antiguas marcas de ropa peruana o logos de disqueras fracasadas (fig.88, 89), y monedas en circulación con su traducción al lenguaje informal, (fig.90).

El proceso de copia, con dedicación, cuidado y a color, se vuelve entonces, tanto una forma de hacer más nuestro lo que nos rodea, como de hacerle un pequeño homenaje a aspectos que tienen que ver con el desarrollo de nuestra ciudad que son fácilmente olvidados por las historias oficiales, y las convenciones acerca de lo que es el progreso, el desarrollo, y los modelos difundidos a través de la publicidad y los medios masivos, cada vez más predominantes en la construcción de nuestros imaginarios.





Antiguas marcas de ropa peruana

(88)



Logos de antiguas disqueras peruanas

(89)

(88) Eliana Otta, Antiguas marcas de ropa peruana 2008, plumones sobre papel.

(89) Eliana Otta, Logos de antiguas disqueras peruanas, 2008, plumones sobre papel.

(90)



Un ferros



Una quina



Una luca



Una mano



Un cheque

(90) Eliana Otta, Sin título,
2008, plumones sobre papel.

Bibliografía

ACHA, Juan.

Teoría del dibujo.

México D.F., Editorial Coyoacán, 2004 (completar 1ra edición)

BAUDRILLARD, Jean.

El sistema de los objetos.

México DF, Siglo Veintiuno editores, 2004 [1968].

CERON, Jaime

Humberto Junca.

Bogotá, Paralelo 10, 2006

DEXTER, Emma.

Vitamin D. New perspectives in drawing.

New York, Phaidon, 2005.

GOMEZ MOLINA, Juan José (coord.).

Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo.

Madrid, Cátedra, 1999.

GOMEZ MOLINA, Juan José (coord.).

Las lecciones del dibujo.

Madrid, Cátedra, 1999.

GOMEZ MOLINA, Juan José, Lino CABEZAS y Juan BORDES.

El manual de dibujo. Estrategias de su enseñanza en el siglo XX.

Madrid, Cátedra, 2001.

IOVINO MOSCARELLA, María A.

Proyecto Pentágono. Investigaciones sobre arte contemporáneo en Colombia.

Bogotá, Ministerio de Cultura, 2000

MARINAS, José-Miguel.

La fábula del bazar. Orígenes de la cultura del consumo.

Madrid, A.Machado Libros, 2001

QUIJANO PIMENTEL, Rodrigo.

Fernando Bryce.

Barcelona, Fundació Tapies, 2005.

VILLACORTA CHAVEZ, Jorge.

Puntos Cardinales 2001. 4 artistas visuales peruanos.

Lima, Ideo Comunicadores, 2002.

MEJIA, Juan.

Revista Asterisco # 6

Bogotá, Impresión Panamericana, 2002.

QUIJANO PIMENTEL, Rodrigo.

En el Museo Hawai.

Revista Hueso Húmero nro 33.

Lima, Mosca Azúl Editores, 1998.

CERON, Jaime. "Ilusiones facsimilares en los dibujos de Mateo López".

En *Encuentro Medellín, 2007*. Consulta hecha en 24/09/08

<<http://www.encuentromedellin2007.com/?q=node/1965>>

MANTILLA, Gilda. [Consulta 24/09/08]

<<http://www.bazarbambi.org/menu/Proyectos/Dibujos/Dibujos.htm>>

MANTILLA, Gilda y Raimond CHAVES. Actualizada el 18/02/06

[Consulta 24/09/08]

<<http://www.dibujandoamerica.net/Paginas/Proyecto.html>>

MEJIA, Juan. Clase de dibujo. En *Catálogo virtual 40 SNA* [Consulta

24/09/08]

<http://catalogo.sna40.com/index.php?option=com_content&task=vi

[ew&id=23&Itemid=13](http://catalogo.sna40.com/index.php?option=com_content&task=vi)>

OSPINA VILLALBA, Lucas, "La Muerte del dibujo", en *Esfera pública*,

1/10/06. [Consulta hecha en 24/09/08]

<http://esferapublica.org/portal/index.php?option=com_content&task

[=view&id=554&Itemid=79](http://esferapublica.org/portal/index.php?option=com_content&task)>

