

## **CAP I**

**El sentido del dibujo**

**Dibujar un pasamontañas**

**A propósito de 4 páginas**

**Tres cabezas**



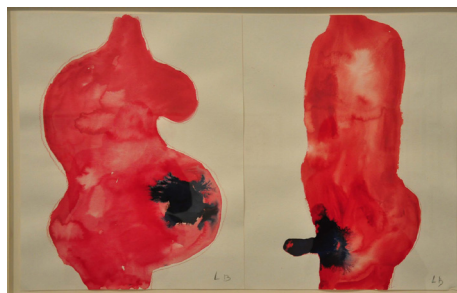
## El sentido del dibujo

Observar un dibujo cualquiera, *es mirar más allá* posando la mirada entre los intersticios dejados por las líneas que actúan como límites, definiendo zonas a contracorriente; es naufragar en los blancos nacarados y paralelamente dejarse llevar en el devenir de las metáforas producidas por las escalas de grises y en los negros más profundos contenidos en la superficie del papel; la declinación de la mirada sobre alguna pequeña franja imperceptible producida por la arruga involuntaria de la superficie, me lleva a realizar una serie de preguntas que se concatenan en algunos momentos en este recorrido visual, poniendo en juego un cúmulo de expectativas *para con lo que hay allí inserto*; sea ello por momentos una representación de una imagen reconocible o bien algo de corte no figurativo, es decir, prestar atención a las incisiones, las manchas, los trazos, los goteos que en conjunto con los fragmentos enuncian el acto de marcar la superficie que los acoge; todo ello dando cuerpo y sentido *a lo que llamamos un dibujo*. Es él quien me ampara en este instante y también quien me seduce.

A partir de la reiteración constante de este acto arcaico que lo sostiene un gesto primario, a una mano que aprisiona entre sus dedos algún elemento, sea un trozo de mineral o materia vegetal, una rama carbonizada o bien untada en un líquido espeso de color ocre o de un color indefinido y azarosamente seleccionado, algo que sirvió y que (me) servirá posteriormente para producir una huella parcial o permanente por medio de una impronta sobre un soporte / superficie cualquiera; reivindicado en la categoría de un gesto gráfico y mental. *Este simple acto* lleva implícita la carga antropológica de la invención de un *útil-gráfico*, una ortopedia que permite colocar en circulación un imaginario individual y colectivo, en un intento de representar y determinar un mundo conocido o por conocer. Establecido este acto en una primera instancia deja al descubierto un hilo conductor, el primero de varios, que forma parte de un tejido más amplio. Es una primera hebra que da cuerpo a la trama general que contiene a *la noción de dibujo*.

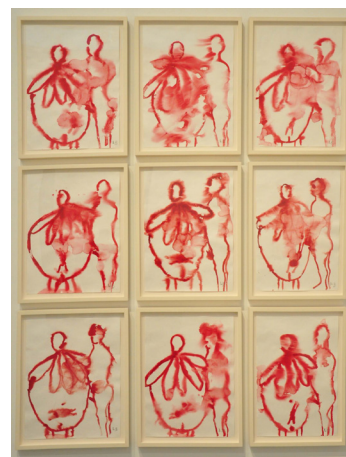
Al intentar establecer *otra aproximación*, nos enfrentamos con una diversidad de aspectos a tener en consideración, variadas aristas que se presentan dando forma al problema en cuestión, cada una de ellas incidiendo de forma diferente a la hora de plantear una “reconstrucción” del concepto inicial. La elaboración del borrador del Estudio del Estado del Arte, y la búsqueda de nuevas lecturas para esta tesis, así como, la selección razonada de los artistas que conformarían a la postre un capítulo fundamental, me permitió descubrir la existencia de una lógica recurrente en los diferentes textos consultados, y que dice relación con la capacidad de ubicar y tensionar tanto los sentidos formales como los ideológicos del concepto dibujo. Ambas partes determinan al acto gráfico final a partir de formar una unidad que se puede leer desde diferentes ópticas. Los instrumentos conceptuales derivados de las diversas disciplinas del conocimiento humano: la

historia del arte, la antropología, el psicoanálisis e incluso en el último período la incidencia de la tecnología computacional con sus programas específicos para dibujo, me conduce a pensar en algo más; una cosa primordial que se sitúa como un núcleo, actuando como una palabra indicial: *El sentido del dibujo*. Esto supone preguntarse: ¿Cuál es este sentido? Lo podemos entender o prefigurar como una especie de don adquirido y construido por cada uno de los individuos pertenecientes a las diversas épocas en las cuales se desarrolla el tema. Cuestión que está unida en algunos momentos a los movimientos artísticos específicos en los que se establece como medio de expresión. Si observamos un dibujo realizado en el Renacimiento por Leonardo Da Vinci u otro pintor contemporáneo suyo, tenemos un claro ejemplo de cómo el dibujo es una unidad indisoluble entre forma y contenido, existiendo una estrecha cercanía entre la calidad de la línea, su intensidad en el grosor o en la finura de la mancha borroneada, producida por el achurado trazado por el hilo de plomo depositado entre los poros del papel y la noción de realidad que pretende develarnos en dicho espacio. El dibujo muestra y da fe de un proceso intelectual, es decir, manifiesta una preeminencia de la ideología histórica que convive en él. Es decir, *un modus* de hacer y un *modus* de leerlo, ambos ligados en una relación biunívoca. Para cada dibujo o más bien, cada noción de dibujo va ligada de cierta manera a su contexto histórico-político, no obstante en el último período del siglo XX, recién terminado, y me refiero en específico a las dos últimas décadas, dicha noción adquiere un estatuto de ambigüedad sostenido en las diferentes posturas asumidas frente al trabajo del arte y la coexistencia no pacífica de ciertas obras signadas como paradigmáticas, estas últimas sostenidas en una conceptualización más dura, que dice relación con las representaciones simbólicas y el reordenamientos de los espacios reales y la materialidad de las obras ... “Las prácticas del arte *in situ*, el desplazamiento del cine en las formas especializadas de la instalación museística, las formas contemporáneas de especialización de la música o las prácticas actuales del teatro y de la danza van en la misma dirección: **la de una desespecificación de los instrumentos, materiales o dispositivos propios de las diferentes artes**, de la convergencia hacia una misma idea y práctica del arte como forma de ocupar un lugar en el que se redistribuyen las relaciones entre los cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos” ... <sup>1</sup> Con este estado de cosas definido, debo establecer cual es el sentido y la particularidad que poseen ciertos dibujos.



Louise Bourgeois. 2015. Dibujos Exposición de Tate Modern, Londres.

1 **Rancière Jacques.** Sobre políticas estéticas. Contratextos. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Server de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona. Bellaterra. Cerdanyola del Vallès. 2005. Las negritas son de mi autoría.



**Louise Bourgeois. 2015. Dibujos Exposición de Tate Modern, Londres.**

*Miro y pienso* un dibujo que se incluye en un *carnet* de Louise Bourgeois, cualquiera de ellos, estableciendo el contenido a partir de la recurrencia de los elementos utilizados por ella: la palabra escrita con tinta de color rojo o bien bordada con hilo del mismo tono sobre un trozo de tela blanca. Un trozo de cuero negro irregular con un texto manuscrito en inglés. Me detengo de forma recurrente en varios de sus dibujos. Sin embargo, hay uno especialmente significativo, S/T, 1993



**Louise Bourgeois. 1993. Tinta, crayón, cera y carboncillo sobre papel azul 31,1 cm. x 58,7. cm. Galería Karsten Greve.**

Desde una línea curvada trazada con carboncillo sobre un papel de color azul, penden once medias de color rojo. Seis fémures cuelgan al lado de las medias y completan los pares de medias correspondientes, de forma opuesta cohabitan una media y un fémur intercalado en la cuerda de colgar flotando al viento. Una imagen arquetípica representada en su dibujos cuestiona de modo profundo y sutil a la vez los hechos biográficos personales y efectuando la proyección colectiva de las problemáticas del hombre. Sitúo a ambos dibujos en polos opuestos, como un ardid conceptual para reelaborar la pregunta: *¿Cual es el sentido que ambos dibujos poseen? y ¿Cómo se separan del concepto general? o ¿Acaso es el sentido de homólogo de la realidad, lo que esperamos descubrir en ambos? Inclusive deseo ir más allá reformulando otra pregunta: ¿Es su capacidad de aprehensión de aquello que podemos denominar como objeto dibujado lo*

*que los une?* Múltiples interrogantes para abordar el sentido del dibujo. Con ellas vislumbro la existencia de una expectativa constante, *siempre se desea algo más del dibujo*, se espera encontrar “algo contenido en él”. ¿Acaso aquello que se quedó suspendido, o sepultado entre sus líneas? Los iconos y los símbolos hablan a destiempo de aquellas cuestiones más íntimas que van entrelazándose y distanciándose a los acontecimientos históricos, los descubrimientos científicos o simplemente un recuerdo significativo: este último entendido bajo la óptica de un *souvenir d'enfance*, es decir, asumido como una pequeña historia personal (del autor) y reflotada, que genera por consecuencia lógica un aceleramiento del contenido del mismo, asumiendo la pequeña historia probablemente redescubierta posteriormente *por quien lee el dibujo*.

*El dibujo me interpela y yo lo interpelo a él.* Remitiendo al acto de mirar, doble cisura, la mirada del espectador y la mirada del artista. Prestemos atención a esta última, ya que posee el privilegio de situarse en ambos extremos del eje de la mirada. *Es un doble ojo* que hace el salto de una zona a otra, actuando como un símil del péndulo que oscila de izquierda a derecha; primero es la posición del artista quien observa el proceso de construcción de un (su) dibujo; luego toma posición en el lugar de un espectador que observa sus propias obras. Tan sólo desde allí puede penetrar en *el campo de lo dibujado*. Es en aquel espacio en el que nos reconoceremos, tanto mediante la apropiación de una imagen concreta, como mediante la puesta en valor del deseo latente de asimilación de lo real. Todo ello por medio de la puesta en tensión de un trinomio construido por las unidades de la *mirada, el gesto y el objeto*.

30

Recapitemos, establecida ya la parte inicial del tejido del dibujo: un sentido probable y su variación pueden agregarse una nueva hebra a la noción de dibujo. Frente a una inestable conceptualización del mismo. Es factible pensar en una crisis. *¿Es posible hablar de una crisis del dibujo?* Según algunos autores su desplazamiento constante en el campo de las diversas áreas de la práctica artística y su rearticulación así lo hacen patente, por ejemplo, a partir del reemplazo constante de algunos conceptos básicos que lo constituyen y de los instrumentos denominados clásicos, por otros de nueva generación, produciendo con ellos una readecuación, tanto de la superficie receptora como del útil para dibujar. El lápiz o una barra de *conté* es sustituida por el lápiz computacional y la grama del papel por la superficie infinita de la pantalla del ordenador y o un Tablet, incluso más allá una imagen filmada en determinadas condiciones puede sustituir o tensionar con eficacia la lógica que determina, por ejemplo, la noción de *dibujo de viaje*.

Sin embargo, es preciso bosquejar una zona analítica donde ubicarlo para reflexionar acerca *del dibujo y lo dibujado*, estableciendo la ubicuidad de su condición en la actualidad. Jacques Rancière se refiere al estado de situación del espacio del arte y lo que se ha denominado puntualmente como *estética relacional*:

... “Lo propio del arte consiste en practicar una distribución nueva del espacio material y simbólico”<sup>2</sup> ...

Esta conceptualización dura, resuena en mis oídos y me permite desplegar un pequeño mapa conceptual del dibujo. *Puedo escribir* acerca del dibujo siempre y cuando la acepción de aquello que se entiende por dibujo despliegue sus significantes más allá de sí.

Dibujar sobre un trozo de papel es un acto mentalmente estructurado, con ciertas reglas implícitas y con un orden preestablecido. Habitualmente llevo conmigo, en los bolsillos de mi chaqueta, dos cuadernos de pequeño formato. El primero, un *carnet* para dibujar y el segundo un cuadernillo para escribir; se suma a ello dos pares de lápices de colores y tres plumas estilográficas. En ambos soportes se han ido acumulando datos-fechas, anotaciones de libros, gajos de una conversación, configurando una política de inscripción personal de mis lecturas habituales. Esta pequeña tarea en solitario define dos zonas diferenciadas claramente por una lógica de construcción particular, establecida a lo largo de estos años, consolidando una pequeña noción de pensamientos recurrentes -un andamiaje sólido- que se va enriqueciendo como una práctica cultural que he denominado como mi *Pequeña Biblioteca Francesa Reducida*. La palabra coexiste en los modelos de pensamiento, y asume el encuentro no casual de una lengua no materna, que se transforma en la metáfora del escalpelo que utilizo para hurgar a fondo en el sentido de lo construido en el espacio del dibujo. Con los primeros trazos se levanta el mapa en donde se debe situar la palabra más incómoda a la hora de escribir sobre el dibujo. Me refiero a enunciar una situación de crisis vinculada al tema, a partir de la recurrencia de los desplazamientos formales e ideológicos. Es decir, si nos ubicamos en el centro del concepto dibujo, tan sólo al intentar establecer su estado de situación contractual, se deviene ya la crisis. ¿Cómo podemos trabajar con ello? Debemos mantener la constante del análisis a partir de su propia redefinición frente a obras particulares. No obstante, es primordial definir la noción: ¿Cómo se entiende la crisis? ¿Hay una suerte de contenido explícito para definirla? Recorro a otro préstamo político. Recorro a Antonio Gramsci para definir el campo de operaciones donde cohabita la noción de dibujo en las tres últimas décadas, es importante coligar la noción de crisis devenida desde la óptica gramsciana.

31

...“La crisis consiste precisamente en que muere lo viejo sin que pueda nacer lo nuevo”<sup>3</sup> ...

Gramsci es quien la determina como un efecto que se constituye en el seno de un proceso histórico social. El más claro ejemplo que utiliza es el período del Barroco Europeo, dividido en Barroco Católico y Barroco Protestante, ejemplificado en el proceso de cambio político ideológico y en estricta unión a la noción de lo real. En dicho proceso existe algo que aún no termina por fenecer -lo antiguo- y lo nuevo que se erige paulatinamente aún no se consolida

2 **Rancière Jacques.** Sobre políticas estéticas. *Contratextos*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Server de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona. Bellaterra. Cerdanyola del Vallès.

3 **Gramsci Antonio.** Oleada de materialismo y crisis de autoridad. Cuadernos de la Cárcel 1929-1930-1931. *Antología Siglo XXI*. México. 2005. Página. 313



del todo. Un caso claro, este período histórico europeo, el modelo de pensamiento imperante tanto en lo político, filosófico, y artístico coexiste con dejes de lo que le precede. Desplazada esta noción al campo del dibujo, existe un proceso similar, no obstante con una diferencia fundamental, aquí no hay consolidación de lo nuevo en desmedro de la antiguo. La destrucción de lo denominado antiguo no alcanza a ser efectiva. Frente a esta tesis de trabajo analítico cabe mencionar como antítesis lo siguiente: *la constante del dibujo sería la puesta en crisis de sus medios y de su sentido, a partir de asumirlo como **huella** y **representación***. Esto último las nociones de huella y representación son el hilo conductor establecido por y a partir del uso de una nueva metáfora política, *compañeros de viaje*, es decir, ir disponiendo estratégicamente un basamento sobre el cual instalar las obras significantes de Valerio Adami, Louise Bourgeois, Antonin Artaud, Alberto Giacometti y Gracia Barrios e incluso habilitando la puesta en cercanía de otro artista como José Balmes, en el Capítulo IV.



## Dibujar un pasamontañas

Puedo escribir acerca del dibujo siempre y cuando la acepción de aquello que se entiende por dibujo despliegue sus significantes más allá de sí. Reitero estas palabras para referirme a un acto fallido acontecido en el transcurso de la escritura de estos textos. Revisando mis carnet acopiados en *Catalunya* durante los tres años de estadía, descubro la intención de desarrollar una serie de obras sobre papel en directa relación a una prenda de vestir. La serie nunca se concretó debido a un problema formal, eso era lo que yo pensaba en un principio. La capacidad de la línea no era suficiente para dar cuenta de la forma y el peso conceptual de lo seleccionado, por ende: entender la elección del “modelo”. Al construirlo reiteradamente sobre la superficie del papel del *carnet* quedaba parcialmente irreconocible, es decir, los elementos plásticos formales de construcción no fueron los adecuados. La línea, la mancha, una mezcla de ambos, no daban sentido a aquello comprimido en una pequeña página de 20 x 17 cm. Deberían pasar algunos años para reintentar la empresa en cuestión. Sin embargo, el encuentro de una respuesta a nivel político-conceptual por parte de quienes usan este elemento clarifica mi elección. Un pasamontañas es un prenda de tela que cubre la totalidad del rostro de quien lo usa, dejando sólo una parte este al descubierto. Se usó a partir de los años sesenta en Latinoamérica en el marco de las guerrillas urbanas, es decir, es una prenda que está marcada por el sentido de la rebeldía más profunda. Durante la Dictadura en Chile, es el elemento que cubre el rostro de quienes asumen su derecho de protestar y enfrentarse en las calles con las fuerzas de represión. Ellos resguardan y protegen sus identidades con este elemento. Únicamente los ojos quedan a la vista *del otro*. Una forma cerrada y parcialmente sin forma reconocible es la que *lo contiene*.

33

Hace algunos años leía en una revista de crítica literaria argentina un artículo escrito por John Berger al Subcomandante Marcos<sup>1</sup>, en ese contexto él (Berger) cuenta parcialmente como realiza un dibujo, un retrato. Es entre aquellas líneas escritas, devenidas de las dibujadas que aparece la respuesta al porqué de mis dudas conceptuales ante mi propio intento de dibujo fallido.

Dibujar a una persona que ha cubierto su rostro con un pasamontañas, es un gesto por develar aquello que resguarda, ir más allá de lo meramente fisiognómico. Situación particular, ya que el Subcomandante Marcos está identificado. Sin embargo, no es el problema de la identidad lo que se vincula al dibujo realizado por Berger, incluso no parece publicado en su totalidad en la Revista Ñ. Es una frase que da cuenta del uso de este elemento de tela y su significación en el marco del espacio político de fines de siglo.

---

1 **Berger John**. Revista Ñ. Crónica-Ideas. Apuntes para dibujar un retrato. Número 227. Febrero de 2008.



**Autor y año desconocidos. Subcomandante Marcos.**

“Usamos pasamontañas –proclamaron una vez los zapatistas-para ser visibles”. Extraña paradoja para analizar mientras se dibuja un retrato”<sup>2</sup>.

34

Allí, en este párrafo estaba la respuesta a mi duda, aquella que quedó atrapada en una hoja de un carnet, delineada en el *tempo* de un café en Barcelona. El problema radica en la visibilidad, me seduce nuevamente esa contradicción, *lo que cubre hace visible*, sólo debemos cubrirnos *para que el otro nos vea*. Una tela, un tejido con tres orificios se transforma en el objeto que resguardaba la identidad, ahora revierte su sentido y la opacidad que presentaba conceptualmente. Sólo desde esa irregularidad para con un fragmento de un cuerpo es posible elucidar mi seducción de ese “objeto”. Berger escribe:

... “Y mientras dibujo el volumen de la cabeza, me pregunto cómo definir, ¿Cómo trazar el contorno de ese lugar desde el cual sale la voz del autor de los mensajes de los zapatistas?...<sup>3</sup> La lógica constructiva de Berger para determinar el retrato no me importa, si opta por el uso de un material, de un útil preciso para su empresa de dibujo. Es el objeto que cubre ese y otros cientos de miles de rostros a lo largo de las últimas décadas del siglo XX y principios del XXI los cuales me convocaron a retomar una serie no iniciada. Me pregunté formalmente el porqué de ese interés, sin lograr aclararlo, ante la imagen fotografiada, me importó más el elemento que adquirió otro estatuto al interior del dibujo. Con ello reitero mi seducción por el acto de dibujar “algo” sólo a partir de encontrar un significado, es decir, hay un contenido previo que se devela entra las líneas reales de su forma primigenia, al ser observado e inscrito en una foto o bien recordándolos como formas imprecisas y fugaces, que se mezclaban entre las muchedumbres y el espacio real de una calle y en una manifestación.

2 Ibidem. Página 10

3 Ibidem. Página 11

Unas líneas y borrones que se estatuyen de forma opuesta en el espacio de lo dibujado. Cada vez que la línea corre por el papel es para establecer una coordenada en el sentido político del dibujo. Cada vez que ella cohabita y determina una zona de opacidad conceptual en ese dibujo, está convocando a la noción de crisis del dibujo.

Dibujar esta forma cerrada sobre una diminuta hoja de papel es establecer una red de significados asociados al análisis formal, en el cual van puestas en estado de contigüidad las definiciones particulares de una cabeza, de un grado de visibilidad, de asignar un valor diametralmente opuesto a un elemento común. Una forma cerrada se prefigura como tal para contener en su interior “algo”. La geografía de un fragmento de tela se extiende más allá de la imagen que lo generó en primera instancia.

En el espacio del dibujo contemporáneo, es esto lo que me importa, como un simple espacio en blanco, delimitado por una hoja de una dimensión cualquiera, es capaz de ser inundado por elemento conceptual que van tejiendo sus significados. Lo parco de los elementos puestos en valor, un trozo de papel, unos crayones, blanco y negro en una escala exigua, un color nada más, estableciendo una forma particular para convocar a los elementos básicos de un trinomio.

Aquí en este esquema, es el objeto pasamontañas quien asume el nivel de la respuesta a una pregunta latente. Dibujarlo sin la identidad que protege es colocarlo al nivel de la definición de su contenido, es decir, privilegiar el contenedor por sobre el contenido. No es importante la identidad, es importante la dislocación de lo figurativo en el espacio de lo que se dibuja. No obstante, es la respuesta de su estatuto político la cual puede poner en marcha el acto de dibujar su imagen.



## A propósito de 4 páginas...

Alineo sobre mi mesa de trabajo, de escritura, cuatro páginas provenientes de un carnet, son cuatro páginas de formato pequeño y uniforme<sup>1</sup>. Pertenecen a un carnet de la artista chilena Gracia Barrios. Han pasado más de cuatro años desde que los tengo en mi poder, son un regalo. Quedaron guardados entre las páginas de algún libro en mi biblioteca por este lapso de tiempo. Antes fueron fotografiados y posteriormente guardados en mi ordenador.

Me fueron *donados* a partir de una conversación sobre el dibujo: estaba visitando su Estudio / Taller en Santiago de Chile, y encontré al lado de una obra de gran formato, un gran dibujo sobre tela, recién iniciado, una serie de papeles y materiales para la construcción de la obra. Pequeños trozos de papel, desprendidos de su contenedor. Siempre han llamado mi atención, estos “antecedentes de obra”, aproximaciones iniciales para algo por venir. Esta vez no fue la excepción.

Antes de “recordarlos”, estaba pasando página a otro carnet de Gracia Barrios que tengo como parte de mi biblioteca. Un carnet de tapas duras y de color negro Windsor y Newton<sup>2</sup>. Intenté leer durante varios días, entre líneas en lo dibujado, páginas atiborradas de palabras, esbozos definidos, esquemas compositivos. Listas de materiales. Palabras anotadas casi al margen de las hojas y que hacen referencia a la materialidad de sus pintura de gran formato. Pasaba lentamente a la siguiente hoja, la mirada recorría la superficie arriba y abajo, buscando la imagen perfecta, aquella que me permitiera escribir, algo que me atrapara, que capturara mi ojo y se detuviese como rehén allí en ese instante. Resbalando entre las zonas blancas que quedaban en el papel y en las densidades lineales. En el opaco color ocre de un pastel seco, al lado de una mancha de tinta negra muy densa, más allá, un palabra escrita con la caligrafía inconfundible de Gracia.

Arriba de otra página, contornos lineales, rayas finas que pasan una y otra vez sobre el papel, cerrando la forma de una gran cabeza. Un perfil inclinado, tras de si unas palabras, *Cabeza blanca*, emerge desde el fondo, más abajo escribe algo: negro y rallones de lápiz cubren a esa palabra ilegible.

Paso a la siguiente: dos páginas con cabezas en color, sobre y entre los trazos del lápiz a tinta negro, un amarillo, un rojo inglés y un color azul son ubicados estratégicamente sobre lo esbozado.

---

1 Dos páginas de 18 x 12,7 cm. Papel blanco. Dibujadas por ambos lados.

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

Hojee nuevamente las páginas, de adelante hacia atrás, pero, el “*contenedor*” de los dibujos, es demasiado seductor por si mismo, ya es un “problema de dibujo”. Lo dejó en latencia, lo ubico entre mis papeles nuevamente, lo releo por unos momentos. Debo esperar el tiempo, con pausa sin apuro o bien con la premura del análisis ad portas.

Signado por este elemento, recordé las cuatro hojas dadas. Busqué las fotos primeramente y las observé en mi ordenador mientras escribo este texto. Debo explicar que mediante la fotografía, podía en la pantalla aumentar el detalle del dibujo, observar la calidad de la línea etc.

Colocadas una al lado de la otra, establecen por contigüidad una lectura inicial, las número del 1 al 4. Bajo cada una de ellas escribo un pequeño cúmulo de palabras para describir la escena o porque algo llama mi atención.

N°1

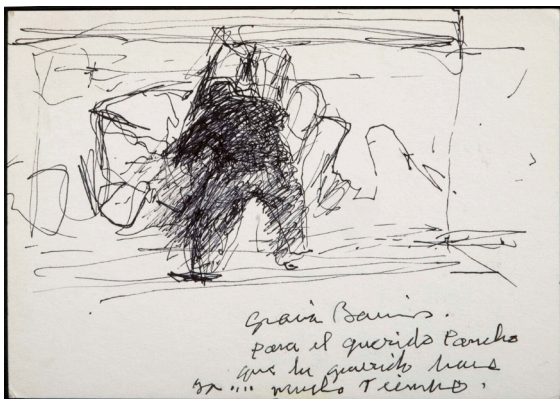


N°2



38

N°3

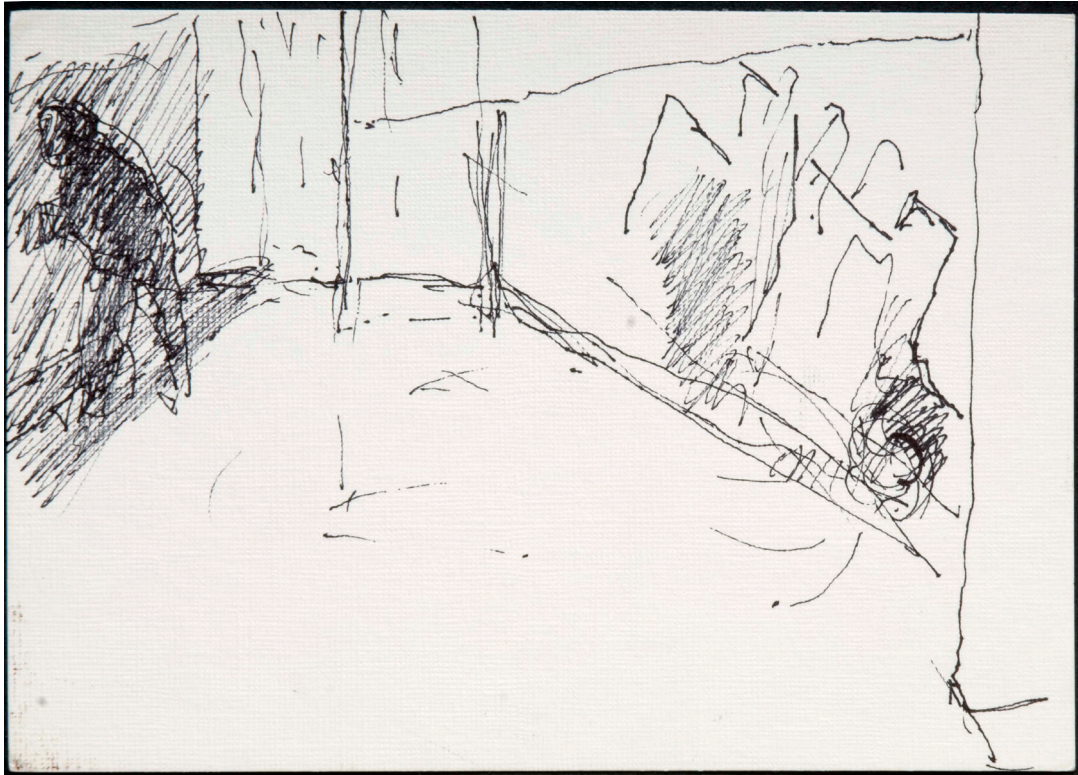


N°4



Gracia Barrios. 2008. Sin Título. Bolígrafo a tinta sobre papel. Dos páginas de 18 x 12,7 cm. Dibujadas por anverso y reverso.





Lo primero que se observa es una visión ortogonal, emplaza y conduce la mirada en el recorrido por este espacio reducido de la hoja de papel, líneas finas que se fugan hacia el fondo son cortadas por un plano vertical que las cierra, este se levanta más alto que el plano en fuga. Enfrentado a este último y en paralelo, el otro plano es parcialmente dibujado, en una proporción menor en su superficie visible. La mirada de Gracia seleccionó un punto de vista ligeramente desplazado a la izquierda. La (su) mirada, desde allí abarca una mayor superficie de la escena. A la derecha una profusión de líneas, achuradas, zigzagueantes y al interior de unas formas irregulares se definen a si misma por superposición como esbozos de los contenido formales del gran plano. A la izquierda una silueta se recorta sobre una zona oscura, un fragmento, área de líneas negras, achurado de izquierda a derecha, descrito en paralelo. Sale y toca el borde la hoja de dibujo. El escorzo del personaje silueteado, cubierto de líneas, en su interior el color negro, por profusión de trazos, lo envuelve. Se inclina sobre el plano-muro que lo contiene y da la espalda a las formas recortadas y dibujadas.

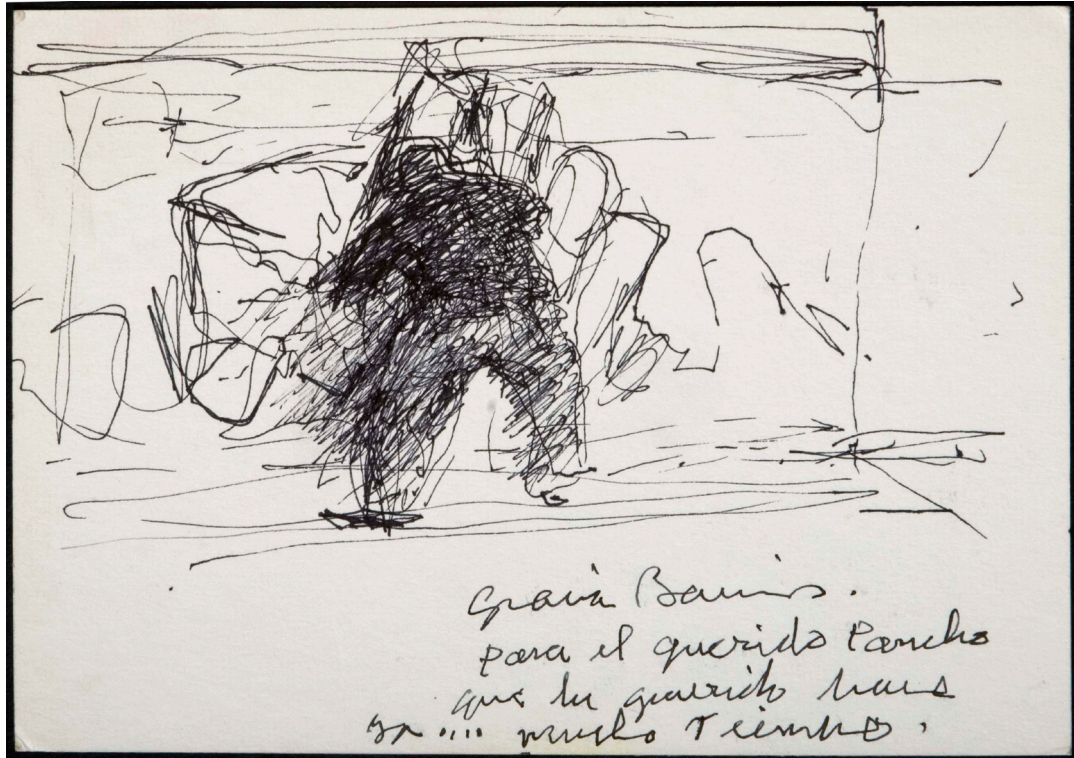


## Nº 2



40

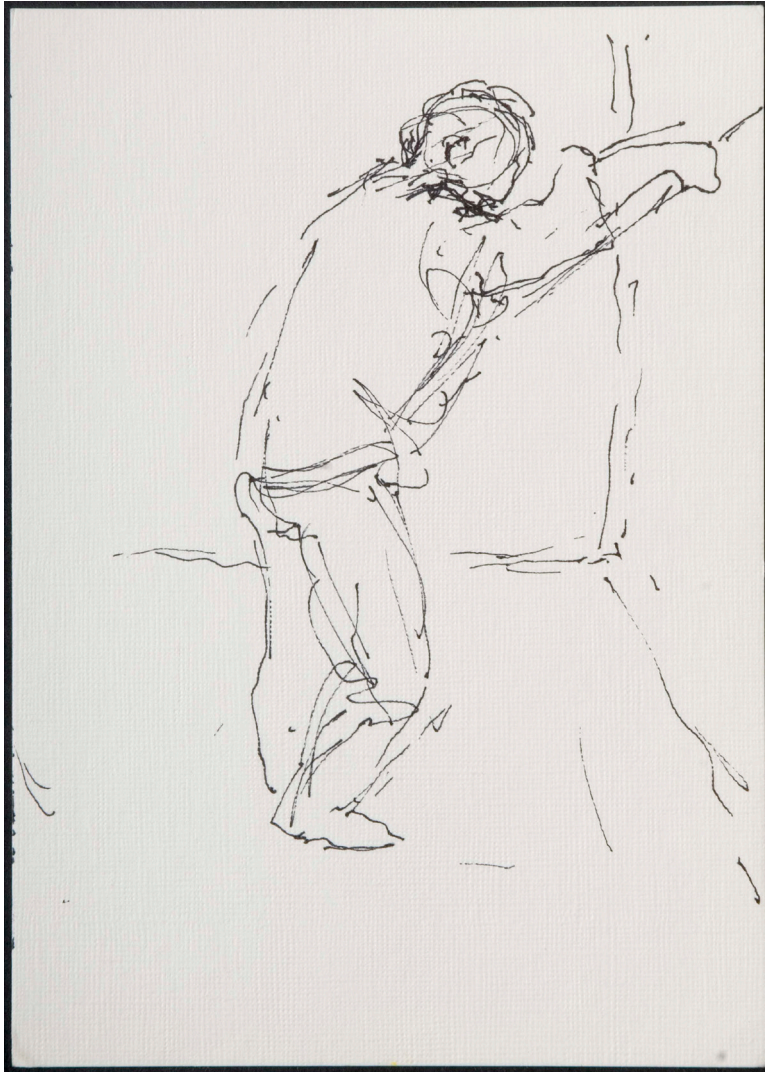
Aquí la mirada se nos desliza y acerca al plano, el encuadre se recorta, el límite se comprime. En la escena hay nuevos elementos que se agregan al interior del dibujo. Formas reconocibles se ubican desde el fondo hacia nuestra mirada: una escoba se apoya en diagonal al plano de cierre al fondo, a su lado oblicua una escalera de tijeras, más adelante una mesa baja exhibe su cubierta atiborrada. En su superficie hay elementos de pintura, cuatro cubos de pintura o baldes con agua, apenas esbozados con trazos y formas cerradas de un croquis. Las patas de la mesa cierran y cortan el plano más cercano. Más adelante y en paralelo a la mesa, la figura “achurada y delineada” a su vez se mueve. Se recorta en el dibujo breve y denso que lo estructura. El movimiento queda semi congelado. La mano, el antebrazo generan mínimamente el gesto del arriba y abajo producido por el traslado del cuerpo. Piernas apoyadas solo gira el torso.



La mirada nuevamente se desplaza, la mano reordena lo observado, ahora está detrás de la escena, es decir, cambio del punto de vista. Se definen los planos, ya no hay espacio paralelo entre ambos. No podemos percibir uno de ellos, sin embargo, sabemos que está allí. La figura oscura ocupa todo el espacio, atrae nuestra mirada, a pocos centímetros del ángulo. Líneas mínimas articulan el piso. Una vertical acentúa el espacio cerrado. Arriba tres segmentos de un trazo, definen y reafirman el cierre de lo dibujado. La mirada se fija en el personaje oscuro, inclinado, piernas separadas, hombros en paralelo, ¿Se hunde en las formas que lo cobijan? Recortes irregulares.



Nº 4



42

La hoja del carnet se verticalizó, en la operación del giro de la superficie a dibujar, el plano que contiene. Presumo desde el fondo, no hay ningún elemento de los anteriormente descritos. Aquí la mirada se focaliza en el personaje que estaba en las tres hojas anteriores. Reducción de los elementos gráficos, tan sólo un ángulo, nos sitúa al fondo de la escena. La figura se *limpió de líneas*, quedando las exactas para dar cuenta del movimiento o gesto que realiza. El cuerpo inclinado levemente. Una de sus piernas semi flexada, la otra en apoyo, ubicación perpendicular al muro. La cabeza ladeada, apenas gira. La mano derecha en extensión, *sostiene una ortopedia para dibujar*. Un trozo de madera largo, que a uno de sus extremos se le ató una brocha o bien una barra de carbón. Es la proyección y la extensión de su mirada.

### conceptos en cuatro páginas

Observo una vez más los dibujos realizados por Gracia Barrios, los contrapongo por momentos a otros que están presentes en esta tesis, estos últimos grandes cabezas pintadas o dibujadas en rollos de papel que se extienden en los muros de las salas en las cuales los exhibió (1,50 en altura por 10 metros de largo) a fragmentos dependiendo de su ubicación en cada exposición. Los “antecedentes conceptuales” de estos dibujos se encuentran en las páginas de un gran carnet, que está en mi biblioteca, con tapas de tela y de color negro <sup>3</sup>. Desde allí puedo concatenar lo enumerado mentalmente, escribo las palabras y las coloco en cursivas: *cuatro escenas, cuatro movimientos del modelo, un gesto, una huella, un trazo*.

### diagrama mínimo.

Haberlos colocado uno al lado del otro, estableciendo una mínima distancia tanto formal como ideológica del dibujo estructura un diagrama de aproximación, al interior de este, la mirada se establece como eje principal

Reposan e intento leerlos, los escudriño. Salto de uno a otro, el ojo va de un plano a otro, de una zona achurada a otra, de un blanco texturado del papel. Del N° 1, al N° 3, vuelvo al N° 2 pasó al N° 4, en este último me detengo un poco más. Son miradas diagonales, es decir, estableciendo zonas de opacidad que llamen mi atención logro descubrir que somos tres los que estamos en esta zona de dibujo. ¿Qué es lo que hace efecto de seducción? Observo una vez más la última de las páginas. La figura del hombre que dibuja. La condensación establecida a partir de la observación de esta imagen es la clave para señalar la relación que está en latencia. Establecemos los juegos de las miradas con estos dibujos, es decir, cuatro imágenes en las cuales la mirada está establecida por una relación dialéctica; “un hombre que dibuja es dibujado por otro y observado por un tercero que retiene esta relación conceptual al desplegarlas cada vez que las observa.

43

Imagino la mano femenina que sostiene el carnet a una altura cercana a su pecho. ¿Está sentada sin que la observen? Mientras observa al “otro”. Ella ha salido, está en el espacio exterior de su Estudio en Santiago de Chile. Afuera en uno de los muros de su gran Taller se encuentran los elementos que conforman esta escena *por y para dibujar*. ¿Es un dibujo construido por puro placer? Gracia toma el lápiz a tinta entre sus dedos, observa rápidamente lo que ocurre afuera. Pasan unos segundos, toma la decisión de llevarlo y contenerlo en la pequeña hoja. Dispone las coordenadas mentalmente, ahora traza una línea que se hace plano por contigüidad con otra, se entrecruzan, se disponen en paralelo. La mirada va de arriba a bajo, de un lado a otro. Mira la escena rápidamente, observa su dibujo, toma decisiones, traza y *retraza*. Todo se ordena

<sup>3</sup> **Carnet S/T.** Cubierta entelada en negro. 30 x 24 cm. Fechado en su primera página y firmado arriba Gracia Barrios 98. Número de hojas de papel couche blanco sin foliar. Las páginas citadas aparecen en el Capítulo III. El carnet. La micro historia.

para esbozar, *croquear* lo que llama su atención. En la superficie mínima de la hoja blanca y texturada del carnet ubica las líneas referenciales, construye clásicamente una ortogonal, está dada por el espacio cerrado por las grandes telas que hay en el exterior.

Un túnel, un encuadre, un escenario en donde ubicar lo observado, se apropia del espacio, coloca las piezas de la escena rápidamente. La jerarquización de los “objetos” está augurada con antelación. La mirada captó y ubicó la correlación de las fuerzas en pugna, a cada uno su espacio. El movimiento se acopla rápidamente, ¿Cómo se mueve lo dibujado? ¿Cómo se mueve su mano? Algo en este dibujo se mueve, lentamente, o más bien oscila entre la cadencia lineal similar a la velocidad del lápiz que define y congela lo observado. Todo incluido en unos segundos. Gracia Barrios coloca la mano, reiterando el orden de las fuerzas en este espacio diminuto, define lo dibujado más allá de la apariencia primera. No obstante, es el acto de dibujo verificado por quien está afuera lo que define la relación entre las cuatro escenas en las cuatro páginas, es decir, *un acto / un gesto de dibujo, dibujado*.

Pasar y posar la mirada por y entre los intervalos que genera el “montaje” de las páginas ante la inocencia aparente de la escena que nos exhibe en tres recuadros. Puedo pensarlo en principio como un dibujo que capta sólo un episodio de la acción. Dibujado en apariencia banalmente, sin pretensiones, incluso con características de un dibujo clásico.

44 La escena captura a alguien que dibuja. Hay un útil significativo, que se muestra en el último de los dibujos: una ortopedia, es aquel trozo de madera que extiende el carbón más allá, alargamiento de la mano, proyección de la visión. El ojo que se ató al extremo para palpar, aprehender y dejar la huella necesaria de lo dibujado, del sentido que convoca.

### **post scriptum**

Recibir las dos páginas como un regalo en apariencia inocente, no es menor, obsequiar cuatro escenas dibujadas, es establecer un vínculo de conocimiento para el acto que nos seduce a ambos, me seduce contantemente. Hay dibujos vivos dice Hélène Cixous ... “Me refiero al verdadero dibujo, al vivo –porque hay dibujos muertos, dibujados mortinatos. Mirad y veréis.

Apenas trazado -el verdadero (dibujo) se evade. Hiende el límite. Se sacude. Como el mundo que no es sino un balanceo permanente, el dibujo va, confuso, vacilante, con una embriaguez natural”...<sup>4</sup>

Cuatro estadios de una escena clásica, dibujar para describir, aprensión del mundo, y pienso en está última palabra. Aprensión de la imagen, ¡Aquí no! Releo a Cixous, un poco más allá nos describe lo siguiente: ... “No se trata de dibujar los contornos, *sino lo que escapa al contorno*, el

---

4 **Cixous Hélène**. Poetas en Pintura. Escritos sobre Arte: de Rembrandt a Nancy Spero. Ellago Ediciones. España 2010. Página 33.

movimiento secreto, la ruptura, el tormento, lo inesperado. El dibujo desea dibujar lo que es invisible a ojo desnudo”...<sup>5</sup>

Con cuatro páginas para elaborar un ardid en dibujo, constituyendo una trama en la cual hay una relación de las miradas. Este es el objetivo, poner en escena este juego. En principio es la mirada de Gracia Barrios quien construye estas “anotaciones”, apuntes o croquis. Posteriormente le suma un nuevo sentido al primigenio; las obsequia para que otro las mire. Yo las vislumbro un primera vez, me hacen mal de ojo, me atrapan por unos segundos en el taller de Gracia. Me deslumbro cuatro años después, vinculo la segunda, observo dialécticamente cuatro páginas dibujadas, en las cuales por concatenación vemos: una escena de / y por el dibujo, pero, dibujada.

Detenerse (me) obligadamente para encontrar el sentido de poner la mano en este dibujo. Gracia pone la mano haciendo efecto en la seducción lineal. Concluye al personaje silueta, oscuro en apariencia, lo transfigura. Querer elucidarlo, era una tarea secundaria me pregunté. ¿Quién está dibujando allí? ¡Yo no sabía quien estaba dibujado dibujando! Gracia por supuesto lo sabe.

Cuatro páginas, trilogía de miradas condensada en estos dibujos que nos muestra a “otro dibujando”.

---

5 Ibídem Página 35.



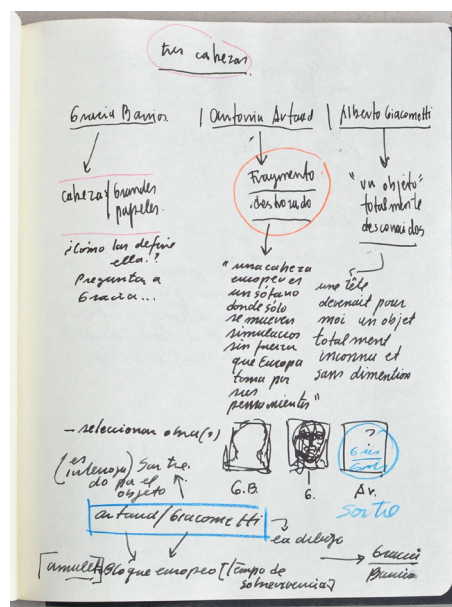


## Tres cabezas

Adosadas a un muro una serie de siluetas de grandes cabezas dibujadas sobre un rollo de papel *Fabriano* circunscriben el espacio correspondiente a tres de los cuatro muros de una sala del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile. Es la sala de obra gráfica en la exposición de Gracia Barrios del año 2007.

Cada una de las cintas de papel mide de alto 1,20 mt. y se prolonga en cada una de las tres paredes, de un total de cuatro, aproximadamente por siete u ocho metros lineales.

Están cubierta por tres o cuatro formas que asemejan unas grandes cabezas sin rostro, son una oscuridad “impresa” sobre el papel blanco. En otro momento una superposición de líneas mínimas se van entremezclando para dar cuerpo a una zona *rostrificada* por el blanco y negro del carbón o bien por la pintura acrílica mezclada directamente sobre la superficie, con trazos cortos e irregulares, cohabitando junto a una gran superficie negra que hace efecto de pantalla al delimitar otro rostro un poco más allá.



47

Fco. González-Vera. 2008. Página Carnet Tesis. Journal Moleskine / Esquema análisis Tres Cabezas.

Profusión de líneas de bolígrafo o de *lápiz Conté* sobre un pliego de papel de color gris. Las líneas van determinando los planos y las formas redondeadas, que dan cuerpo a la morfología de un rostro. De arriba abajo, una línea ondulante por momentos va circunscribiendo la zona correspondiente al ovalo del rostro. Pequeños segmentos de línea curva se van entremezclando, uno al lado del otro, produciendo una maraña gris; definen una cuenca que contiene el ojo izquierdo. La nariz recta y dura divide el rostro al centro; el triangulo nasal se deviene hacia nosotros; al otro lado el ojo derecho. Abajo líneas y más líneas construyen una boca que

permanece cerrada parcialmente. Una cabeza, así nos la presenta Alberto Giacometti.

Una hoja de cuaderno, *un carnet* escolar, con líneas horizontales contiene “una definición” particular para con una cabeza: ...“Une tête de Européen aujourd’hui est un cave où bougent des simulacres sans forces, que l’Europe prend pour ses pensées”...<sup>1</sup>

Definir así la cabeza es “prefigurar” aquello que posteriormente se pondrá en escena mediante el trazo de un instrumento de escritura, la descripción desolada de esta forma cavernosa la cual denuncia Antonin Artaud

Incluso hay una definición conceptual de Alberto Giacometti para con este segmento esencial del cuerpo humano ... “Une tête devenait pour moi un objet totalement inconnu et sans dimension”...<sup>2</sup>

Alinear tres dibujos de autor, es construir analíticamente un andamiaje a la manera de una maqueta interpretativa, para develar un dibujo de sobrevivencia

### primera cabeza

Observé detenidamente durante períodos de tiempo irregulares, en la sala del museo en Chile, las franjas de papel que contenían los dibujos de esas grandes cabezas; linealmente se agrupaban de dos en dos. Frontalmente exhibían su privación y a la vez su completa integridad simbólica.

48



Gracia Barrios. C. 2006. Fragmento tira de papel 120 cm x 250 cm. Técnica Mixta. MNBA. Chile.

La línea gruesa producida al arrastrar y presionar la barra de carbón va cartografiando la superficie blanca del papel, el cual se horizontaliza cada vez más. Cada zona se une mediante un salto al vacío constante producido por el blanco impoluto, parcialmente remarcado por algún grumo de pintura acrílica, por una mancha de carbón cubierta de blanco y “dejada descuidadamente” en la zona siguiente, es decir, hilaciones devenidas por la construcción, y que van levantando un estrato dibujístico a develar. Gracia Barrios atrapa la mirada de quién

1 Una cabeza europea es un sótano donde sólo se mueven simulacros sin fuerza que Europa toma por sus pensamientos. Artaud. Antonin. 50 Dessins pour assassiner la magie. Éditions Gallimard. Paris. 2004. Pagina 6.

2 Giacometti Alberto. Editorial Síntesis. 2007.



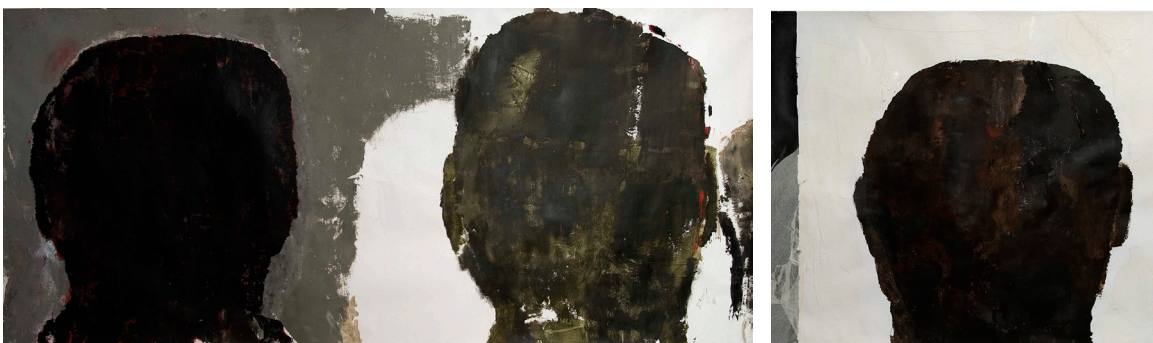
Gracia Barrios. C. 2006. Fragmento tira de papel 120 cm x 250 cm. Técnica Mixta. MNBA. Chile.

está afuera, parado en el centro de la sala, circunscrito por las paredes de la gran habitación. Cada cinta recortada de papel *Fabriano*, recuerda a una especie de fotograma de grandes dimensiones, desarticulado en su estructura, y que presenta la particularidad de quedar estático ante nosotros.

Yo soy quién debo moverme de izquierda a derecha pausadamente; fijándome en “algo” de lo dibujado. El cuerpo del espectador se sitúa en paralelo ante las formas abiertas y cerradas del dibujo monumental. Extendiendo mi mirada como si fuese la prolongación de mi mano -voy de arriba abajo- casi palpando cada mínima imperfección producida sobre el papel por el acto de *aprehender* la forma y el contenido latente presente en ellas. La mirada vuelve a recortar la silueta, pero de un modo distinto cada vez.

49

Desgajando un trozo del rostro, delimitando la forma de una cabeza. Surgiendo el negro y el blanco en distancias metafóricas y matemáticas, es decir, desde la imagen que evoca a la distancia, al *tempo* que tensa formalmente el diagrama del montaje. La metáfora de la mano nuevamente adquiere un valor extremo al enfrentarse a la levedad lineal que la define por momentos.



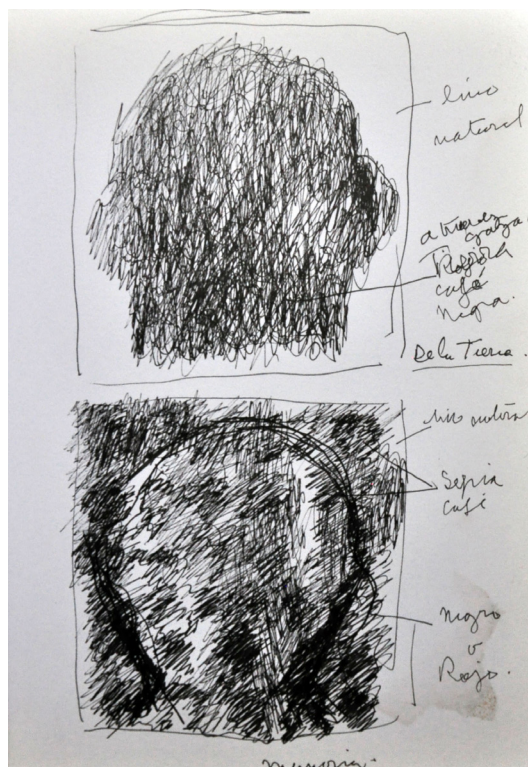
Gracia Barrios. C. 2006. Fragmento tira de papel 120 cm x 250 cm. Técnica Mixta. MNBA. Chile.

Gracia Barrios las despoja de lo esencial, de los elementos morfológicos que la definen como tal: ojos, bocas y narices. Frente a esta desolación formal, el desplazamiento de la mano como un instrumento primitivo y complejo a la vez, determina la construcción mental similar a un ciego. Los dedos palpan delicadamente el espacio contenido entre la distancia ínfima que va de



la punta de ellos -sin tocar la superficie del papel adosado al muro- a la ubicación perfecta de la cuenca correspondiente a un ojo que tampoco está. Reconocen la dureza lineal de una nariz, la oquedad de un boca que ahogó un grito de desesperación. Las palabras no son necesarias en esas cabezas, no pronuncian ninguna y todas a la vez, el tropos del óximoron se establece en la oscuridad profunda del blanco del papel como contenedor de esas cabezas. En el cierre de una boca omnipresente. La lógica de una caja de resonancia articula mi desplazamiento en círculos concéntricos ahogado en la trama de un dibujo de sobrevivencia.

Las líneas del rotulador similares a hebras de hilo construyen una trama en otra gran cabeza, está vez al interior de un carnet de dibujo. La primera cabeza se conforma con cientos de trazos superpuestos, densos y traslucidos a la vez, depositados hábilmente en la página en blanco. A su alrededor lo albo del papel se delimita a la manera de un micro-territorio. Más abajo otra silueta, está vez la línea dibujada dio paso a la línea producida por el desgarrar del papel seda que se adhiere a la superficie circunscrita lo mínimo del deseo contenido en aquel dibujo.



50

Gracia Barrios. 2003 - 2004. Técnica Bolígrafo a tinta. Bocetos Carnet Winsor & Newton. 14,8 x 21 cm.

### segunda cabeza

La página de la revista *Le Temps Modernes*,<sup>3</sup> está cubierta de imágenes esbozadas a la manera de un apunte mínimo, una agrupación de ideas para obras en curso, entre ellas hay una serie de cabezas, que se sitúan entre las letras tipográficas; densidades oscuras producidas por el

3 Cabezas y busto de hombres 1957.

trazado continuo de las líneas que definen las formas cerradas. Un grupo de dibujos de manos completan la superficie. Releo los escritos de Giacometti encuentro las palabras precisas para referirse a ese objeto desconocido que es una cabeza: ...“Retomar todo desde el principio, tal y como veo a los seres y sus cabezas, los ojos en el horizonte, la curva de los ojos, la línea divisoria de aguas. Ya no comprendo nada de la vida ni de la muerte ni de nada”...<sup>4</sup>

La posición de lo dibujado, la objetivación (*de objeto*) máxima en estos dibujos me hace recordar la mirada previa a la escultura diminuta de cuatro mujeres en un zócalo. Exiguos trazos de lápiz determinan la dimensión espacial del “objeto”, me gusta la precisión objetual del mismo. Cómo ambos espacios se nutren en una lógica que desdibuja la frontera entre lo visible y lo filosófico, incluso Giacometti manuscibe más abajo: las vi a menudo, sobre todo en una pequeña sala en la calle de L’Echaudé, tan cercanas y amenazadoras.

Mínimos elementos gráficos, líneas suaves y profundas a la vez, van parcelando la forma, uniendo los fragmentos, el lápiz corre y sólo toma un elemento para hablar de la totalidad, sea corporal como del ser. Los elementos constitutivos del dibujo, línea, espacio, tiempo etc. asumen el carácter de los escalpelos con los cuales se constituye y se disecciona al hombre. Alberto Giacometti elabora lanza una serie de preguntas constantes, es como si quisiera reiterarlas *ad finitum* al agrupar las líneas; distribuyendo su alfabeto reconstruye la figura desde sí misma. Interior y exterior son desnudados.

### tercera cabeza

La definición establecida por Antonin Artaud para una cabeza, es analíticamente un pie forzado en el espacio de lo dibujado. Prefigura antes de iniciar u observar lo contenido en una hoja de papel proveniente de algún carnet. Solamente utilizaré el que se titula: 50 dessins pour assassiner la magie. Cada vez que me enfrente o nos enfrentemos a uno de sus dibujos en los cuales representa una morfología que hace alusión a lo previamente definido, se deviene la noción establecida para escrutar una cabeza.

Artaud la define como: una caverna europea llena de simulacros los cuales son tomados por pensamientos, lo dice en el año 1935. Sin embargo, hay que unir otra definición de época y profundamente enraizada en la lógica de función antropológica que adquiere un dibujo. En el prefacio del libro antes mencionado, se cita la definición para la serie de dibujos agrupados como *Sort / Sortilegio*. Pequeños formatos de papel cuadriculado en los cuales desplazan, destruye y hace a la vez cohabitar y existir una serie de signos y sentidos que subvierten la

4 **Giacometti Alberto.** Editorial Síntesis. 2007. Cuadernos y hojas página 267.

Tout reprendre à la base, tels que je sois les êtres et les choses surtoit les êtres et leurs têtes, les yeux à l’horizont, la courbe des yeux, le partage des eaux.

Je ne comprends plus rien à la vie, à la mort, à rien.

**Giacometti Alberto.** Écrits. Collection Savoir: Sur L’Art Hermann Éditeurs des Sciences et des Arts  
Página 223.

noción clásica de un dibujo. Es decir, la palabra se hace objeto, la sonoridad del mismo se vacía en la quemadura horadada. Cae el concepto debido a la torsión de lo exterior e interior, pero, se refiere al interior y exterior definido en el espacio de la hoja como soporte de sus dibujos. El color signado en la declinación de la mirada que se carboniza en lo negro del micro vacío del círculo imperfecto.

En el dibujo reproducido<sup>5</sup> titulado: Retrato de un Hombre. La figura dibujada a lápiz sobre un papel de dimensiones pequeñas. Surge ante nuestra mirada, desprendido del cuerpo, aún sangrante. Mi mirada se desliza por la zona ocre rojiza que producida en la zona correspondiente al cuello. La oreja dislocada ante la profusión de palabras escuchadas en voz alta y refrendadas en la caligrafía, se horizontaliza ante nuestra mirada pudorosa. Más arriba coronando el retrato una zona irregular profusamente escrita nos deja a leer en una parte: *Este retrato es el de un prisionero de la salud.*



**Antonin Artaud. C 1947. Portrait d'homme. Crayón y cretas de colores, no firmado. 61 x 48 cm. Colección particular.**

Los ojos del retratado sin luz nos observan desde el otro lado, a la manera de un espejo que nos refleja parcialmente, o es una cabeza mítica similar a *Medusa* o *Gorgona*, que Artaud nos coloca en el papel y envía al unísono como un sortilegio construido a partir de los mínimos elementos de sobrevivencia: unos crayones y cretas de colores.

La mirada se congela ante la lógica de contraposición del texto y la ubicuidad del hombre. Sólo la cabeza está depuesta en la superficie del papel. Líneas gruesas a la manera de bucles densos, contruidos con trazos repetitivos, uno al lado del otro van cerrando la forma. La decapitación se hace latente, no hay cuello que sostenga la forma. Degollar, cortar el cuello mediante la línea trazada por el lápiz que empuña Artaud, cambiando el estatuto del útil, se convierte en una

5 **Paule Thevenin et Jacques Derrida.** Artaud Antonin. Dessins et Portraits Gallimard 1986 Página 48.

navaja que delimita el espacio del dibujo ¡punza!<sup>6</sup> Sólo el color signa lo sangrante, obnubilación parcial; sólo las palabras que circunda lo dibujado determina el tiempo del gesto gráfico. Cada una de ellas es la cita a su propia definición de una cabeza europea. Antonin Artaud se “carga su cultura” en este sortilegio gráfico.



53

George Pastier. C. 1946.

Artaud en compañía de Minouche Pastier. Sentados en la parada de autobús a Ivry.

Cabecera de cama de Artaud.

Tronco de madera (billot) que el Doc. Achille Delmas hace instalar en la habitación de Artaud para recibir los cortes de cuchillo y otros instrumentos, mientras el declamaba y cantaba

<sup>6</sup> Hay un par de fotografías que aparecen reproducidas en el catálogo de Gallimard mencionado. En la que está la cabecera de la cama de Artaud, totalmente *picoteada* por cientos de puntos producidos por el acto de lanzar su cuchillo (Página 78). En otra aparece Artaud sentado en la parada de autobús a Ivry en compañía de Minouche Pastier. Foto de George Pastier. La fotografía reproduce la imagen cuando Artaud sistemáticamente clava su lápiz en su espalda. (Página 46). Estas fotos aparecen nuevamente en el Capítulo III de esta Tesis. La Hegemonía del Dibujo.