

**Conclusiones**

**El tiempo de una tesis**



## Conclusiones

### El tiempo de una tesis

La construcción de estos textos ha dado cuerpo a un tiempo cronológico específico y a un tempo de dibujo-escritura. Presentando particularidades tanto en su avance como en sus retrocesos, zonas opacas y zonas brillantes, de luminosidad producida por los encuentros ideológicos y formales. Tanto con las obras de los artistas que definen el Marco Conceptual: Valerio Adami, Louise Bourgeois, Antonin Artaud y la base construida con los dos artistas chilenos: Gracia Barrios y José Balmes. Así como con las palabras escritas por ellos a partir de la creación de sus obras, textos analíticos y entrevistas diversas.

Es fundante la estructura de los Carnet de Dibujos de ambos. Con ellos pude establecer el dispositivo de análisis de sus obras paradigmáticas, presentes en los capítulos II-III-IV. Pero también, por las palabras escritas a partir de sus obras por mi seleccionadas. En este sentido son las obras en las cuales “lo gráfico”, lo ligado al sentido del dibujo, su puesta en crisis y en escena se muestra claramente ejemplificado. Ellos conforman los bloques de obras, determinando zonas de concentración gráfica-lineal. De prospección, de definición de sustratos analíticos. Estrategia y táctica visual para con el dibujo, definido como ente autónomo en una hoja de papel cualquiera.

321

La particularidad de cómo escribir, como leer en los dibujos de “otros”, es decir, asociando los bloques de problemas plásticos y sus lógicas de vínculos con otras disciplinas. Compartimentar y abrir también conceptos y nociones generales. Este acto estatuye, como he mencionado, el Marco Conceptual, y que sumado con los dos paréntesis constituidos por los capítulos I-IV. Ambos hacen borde. Límite que contiene los posibles desbordes. Los capítulos centrales II-III son la esencia del desarrollo conceptual, dando significado al conjunto de palabras e imágenes presentes allí.

Reflexiones parciales y entrelazadas a la vez, cada texto se erige en su autonomía, sin embargo, presentaron la particularidad de la navegación gráfica a contracorriente por momentos, y en otros con un destino marcado y lúcido. Trayectoria similar a el comportamiento de una línea que reposa sobre una hoja de papel clara y concreta. Representación de la escritura que define áreas que traban el desplazamiento. La condensación de los conceptos fundamentales, adecuados para investigar, puestos en valor. La localización de la noción del Eros y el Tanatos.

La construcción y presencia del **Trinomio del Dibujo** con sus tres componentes: Mirada, Gesto y Objeto es conceptualmente la basa sobre la cual se sostienen los textos en cada capítulo. Sin embargo, los textos propuesto inicialmente como estructura metodológica de tesis, se fueron modificando a partir de las conversaciones y diálogos, que establecieron precisiones dadas por

el director de la tesis, Joaquim, a lo largo de estos años pasados. La readecuación de lo trazado-escrito. La preeminencia del graphos en ambos campos. Los ajustes de lo *trazado hasta ese momento*, escribo en cursiva esta última palabra, me queda dando vueltas como si fuera un borrón en un dibujo. Colocar (mi) la mirada y trazar un esbozo, o un croquis exiguo al interior de un folio de un carnet de bolsillo. Pasando la punta aguzada del útil al borde-límite de la página en cuestión y escribir, garabateando, algo concreto. Definiendo su espesor desde una imagen puntual o viceversa. La posible delgadez conceptual ocasional, es asumida como un pie forzado, que se revierte y densifica en la profundidad de la palabra encontrada. Estructurando un diagrama según las necesidades de cada texto. Desde allí, elaboro la maqueta interpretativa, en la cual se dan cita las relaciones dialécticas que generan las partes del trinomio.

Los movimientos ocurridos al colocar alineados y en contraste los dibujos de “los otros” Louise Bourgeois, Valerio Adami, Antonin Artaud, Balthus, Gracia Barrios y José Balmes, permitieron definir los conceptos secundarios que hilan la trama en que se atrapan tanto los dibujos de ellos como los dibujos personales. Esta puesta en distancia se concibió para sacar a la luz las *estructuras de un dispositivo de dibujo*.

La definición de Giorgio Agamben me sitúa claramente en una estructura general, posterior a leerla coloqué a Louise Bourgeois. Seleccioné una obra sobre papel. Es la publicación de una serie de fotografías personales en una edición periodística que se inscribía en una muestra en el Palais de Tokio en París.

322

Agamben<sup>1</sup> escribe: “Todo dispositivo implica de hecho *un proceso de subjetivación* sin el cual no pueden funcionar como dispositivo de gobierno” Más allá Foucault escribe (citado por Agamben) “Lo que trato de determinar con este término es ante todo un conjunto absolutamente heterogéneo que implica discursos, instituciones, estructuras arquitectónicas (...) proposiciones filosóficas, morales y filantrópicas, en breve: tanto lo dicho como lo no-dicho, estos son elementos del dispositivo. **El dispositivo es la red que se establece entre los elementos...**con el término dispositivo entiendo una especie -por decir- de formación que en un determinado momento histórico tuvo como función esencial responder a una urgencia. El dispositivo tiene entonces una función estratégica...

La estrategia se hace presente en la movilidad de los dispositivos implícitos y explícitos de los artistas de la tesis. Aquellos que están ubicados en los diferentes textos y consiguientes capítulos.

Posterior a la lectura de la definición de Agamben, vuelvo al impreso editado por LB. allí se consignan la intervención que ella realizó sobre cada una de las fotos seleccionadas. Imágenes en blanco y negro, a las cuales, ella, colocó una nota musical en color rojo en su superficie. Allí hay un dispositivo de obra específico y estructurado según las necesidades de la obra en cuestión. Cada uno de estos *eslabones significantes*, agrupados bajo un diagrama formal, es

---

1 **Agamben Giorgio**. ¿Qué es un dispositivo? Adriana Hidalgo Editora. Página 23. Argentina 2014. Las cursivas, subrayados y negritas son de mi autoría.

decir, un número preciso de fotografías familiares, todas ellas dependiendo de una cronología. *Política del álbum familiar*. Puesta en crisis de la noción de souvenir d'enfance. Producido mediante la tensión del gesto real, gráfico de marcar con tinta espesa de color rojo un signo musical. Posterior al marcaje de cada una de ellas, se dispusieron en una progresión cronológica para ser impresas nuevamente en una superficie de papel couche de 40 x 30 cm. Inscribiéndolas bajo el título: **Le jour la nuit le jour** (el día la noche en día). Juego de conceptos, la vigilia y la transformación de la noche en día. Acto de construcción de sus obras nocturnas. Dibujos de Insomnio diría Bourgeois. Distribución estratégica de las partes y el todo en una edición conmemorativa ¡Qué más conmemorativo que una foto de un álbum familia! Ella te dice: te llevas mi souvenir nocturno en un souvenir de la muestra del Palais de Tokio. ¡Exhibir el privado! Colocarlo a la vista de todos.

De manera similar se establecen los (mis) siete dibujos realizados en marzo de 2015. **Pequeña Serie. Être Touché**. Aquí he intentado elucidar el comportamiento de las siete imágenes reiteras de una pose específica. Hay un axioma básico inserto en esta serie. *Aprender y aprehender* lo necesario en el campo del objeto dibujado. Doble sentido para una misma noción. Reducción de recursos conceptuales, ponerlos al mínimo para extenderlos más allá. La imagen construida a partir de un *modelo-objeto*. La presencia de la seducción y la voracidad inserta en él. La seducción oscilando entre el speculum de una *imagen-real-souvenir*, y desde allí la captura, punctum, fotográfica que posteriormente se constituye desplazada, en imagen-signo, al *espacio del souvenir-erótico*. La palabra en francés que los signa en un juego de lectura y posición al interior del dispositivo en construcción. *Ser tocado y dañado a la vez*, por el sólo hecho de ver. Mirar y ser mirado por el modelo. Placer y dolor se conjugan al unísono, entre los estallidos fulgurantes de lo que se exhibió por parte de quien posó.

323

Aquí el objeto se mantiene en su posición original del trinomio, a la derecha. Al centro **el gesto**, refrendado por la mano que traza la palabra manuscrita y la forma de la imagen recordada. A la izquierda va la mirada. Ella dialécticamente va desde la pose hasta la hoja en blanco. Incluso, se fuerza, se mueve más allá iniciando el camino del souvenir. Pienso en un concepto más. *La oblata*, inserto en el dibujo, definido a partir de su connotación de sacrificio mediante la comparecencia de la (su) imagen construida gráficamente y mentalmente, la cual irradia de forma pulsante entre las líneas de su construcción. Consecución visual, conformación de un dibujo, del comportamiento de la ágalma, es decir, atrapada en el dibujo. La forma descrita se hace opacidad y brillo que se clava, dardeando, en el blanco del ojo de quien lo observa. Así mismo quien dibuja o quien lo mirará posteriormente una vez depositado en el papel.

Bajo el análisis de estos dos dispositivos puedo convocar a dos conceptos fundamentales: Eros y Tanatos, que se presentan en diferentes densidades. Se entreveran y navegan en lo gráfico de una cita a Balthus por ejemplo. En la recuperación de una tarjeta postal del cuadro de Courbet. En lo personal Eros *se prendió* (de quemarse / de asirse) en la instancia biográfica de la foto de **La Serie Souvenir de Freud**.

Tanatos pasó a prefigurarse al centro de la Tesis. Se asentó en una imagen dibujada, todo ello a partir de la recuperación de la imagen reproducida en un fotograma, de un film de Theo Angelopoulos. Este encuadre contiene la imagen inquietante para quien la observa por primera vez, la imagen inquietante para quien debe escribir, la imagen inquietante para quien debe dibujarla. De la misma manera he realizado un ejercicio de aproximación a otros objetos presentes y recurrentes. Este último, sin ser un modelo que se inserte como tal, se constituyó en un concepto secundario. Me refiero a la *Carte Postale*. Su comportamiento al interior de los textos en los capítulos va desde: asumirse formalmente, es decir, como un soporte de cartón de reducidas dimensiones. En un segundo nivel como una pieza vinculante, un recuadro y desde allí proyectarse como *una ventana significativa*.

Una minúscula superficie que viaja, recorre distancias reales y simbólicas. Queda atrapada entre las páginas de un libro por meses y/o años. Es recuperada desde el interior de un cajón de un mueble en cualquier casa del mundo. Diez por quince centímetros es la medida justa para contener los deseos, los sentidos por venir o por descubrir por quien la recibe y por quien la envía.

La letra apretada manuscrita o de molde, trazada con un lápiz gráfico o un estilográfica, construyendo cada una de las letras, que dan forma al mensaje para el otro. Política de la alteridad del graphos en la doble acepción del término. Dibujar es escribir estableciendo las palabras constitutivas del objeto o sentido que dio pie a este gesto.

324

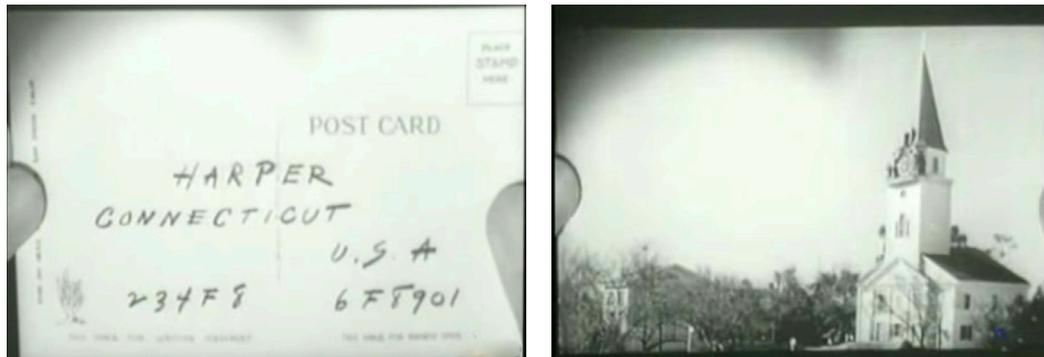
Existen dos de estos objetos presentes, en dos films americanos de las décadas del 40 y 50 respectivamente. El primero, **El Extraño**<sup>2</sup> y el segundo **Niagara**<sup>3</sup> en ambas películas me he fijado en las escenas que les corresponden al interior de la narración. Su peso específico en cada una de ellas y como superficies de mensajes. En ambos films los 10 x 15 hacen efecto de apertura y concretan su carácter de signo-pista al interior del relato general. Es decir, a partir de su visualización (por alguno de los protagonista y/o por el espectador) aceleran el avance de cada una de las historias.

En el primero, la tarjeta postal asume el peso *del recuadro-fotograma* inicial, aun no siendo el primero de ellos en el film. Recordemos los breves y significativos segundos de su comparecencia para la historia. El personaje nazi que huye desde Europa en busca de sus camaradas. Debe conseguir un pasaporte falso y a su vez la dirección de quien debe encontrar. En el estudio del fotógrafo pregunta por quien debe ver. Pronuncia su nombre: ¡Franz Kindler! La cámara encuadra la escena, la posición de las manos a la altura de su pecho levantando la postal. Exhibe su reverso y ocupando toda la superficie de la pantalla. Arriba aparece impreso en inglés y en letra de molde POST CARD, a su lado el recuadro vacío que ocupa el sello postal. Más abajo, y al centro dos líneas manuscritas concentran la información del lugar geográfico: HARPER CONNECTICUT y un número de teléfono. Posteriormente es girada y exhibe su anverso. Allí

2 **El Extraño**. Orson Welles, Edwards G. Robinson y Loreta Young. RKO 1946

3 **Niagara**. H. Hataway. Marilyn Monroe. Joseph Cotten. Twentieth Century Fox. 1953.

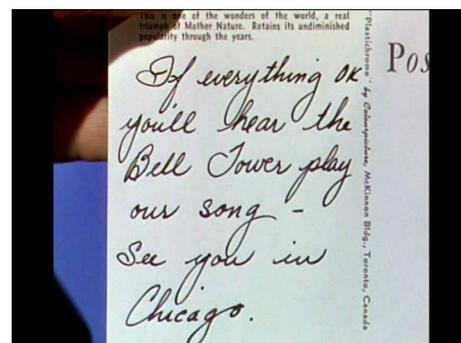
aparece impresa la imagen clásica de un pueblo norteamericano de los años 40. Una torre del edificio del Ayuntamiento que exhibe sus características arquitectónicas. Abajo parte del town. Rápidamente desde esa escena se despliega el movimiento. ¡Todo cobra vida! La congelada imagen de un autobús se transforma en un vehículo en movimiento para dar comienzo a la historia. La tarjeta condensa y exhibe las pistas que darán resolución al enigma que plantea el film de Orson Welles.



Orson Welles, 1946. Fotograma El Extraño. RKO . Tarjeta Postal, reverso y anverso.

En el segundo, la protagonista, Rose Loomis (Marilyn Monroe) está habitando junto a su marido, enfermo, una cabaña cerca de las Cataratas. Ella se cita con su amante, Patrick, en la terminal de autobuses. Ella lo busca sin hablarle, tan sólo se observan, se miran con complicidad. Patrick la espera, parado al costado del dispensador de postales, y silba una canción: Ante este gesto sonoro, Rose lo mira nuevamente. Él toma una tarjeta entre sus manos y escribe rápidamente un mensaje. La vuelve a colocar en su sitio original que ocupaba, pero con una particularidad. El reverso hacia afuera. Rose la toma retirándola de su lugar. La cámara nuevamente repite el movimiento descrito en el film anterior, enfoca toda la superficie de la POST CARD exhibiendo el mensaje: "If everything ok. Youll hear the Bell Tower play our song. See you in Chicago. (Si todo está bien oiras en el campanario nuestra canción. Nos vemos en Chicago).

325



H. Hataway. 1953. Niagara. Twentieth Century Fox.

Rose lee el mensaje, guarda la tarjeta y sale del edificio, posteriormente la rompe en varios fragmentos lanzándola al interior del papelero de la parada de autobuses.

Dos ejemplos de significado para con este pequeño recuadro. Dos niveles de comportamiento sígnico. Desde esta pequeña maqueta interpretativa, pienso en otro recuadro de similares características, ubicado más allá, como signo fundamental en esta tesis. Que al igual que los

dos antes mencionados proviene del espacio del cine. Es un fotograma de Angelopoulos, el que rescaté de su película el Paso Suspendido de la Cigüeña. Y que dió sentido a un acto de visualización que me permitió adentrarme en la imagen necesaria, aquella que yo requería para la construcción de una serie de dibujos. O más bien, de la selección inicial de un objeto que sería posteriormente sustancial a la hora de construir las series temáticas. Me importa el primer filtro que establecí para con ella. El congelarla previamente para aislarla del total. Colocando *mi mirada sobre “una mirada de una realidad mediatizado por el ojo de otro”*. Desde la ejecución de este primer “gesto conceptual y analítico” ante un recuadro, he podido a lo largo de estos años producir los dibujos que creo me son necesarios. El cine es un campo en el cual he podido *acercarme-volver* al “mundo del dibujo”. He caído seducido por esa imagen en forma reiterada. Esta atracción va más allá del relato implícito que me puede dar una primera lectura. Me importa el comportamiento del (o) los objetos que ella presenta. Por ejemplo, he observado nuevamente, durante intervalos, no recuerdo cuantos, una de las imágenes presentes en uno de los textos del capítulo II. Es el fotograma del Imperio de los Sentidos, en el cual el cuerpo desnudo de la protagonista, Sada Abe, cubre la totalidad de la pantalla (capítulo II). Técnicamente hay un close up, en que un fragmento del cuerpo situado de espaldas a mi mirada da significado, y potencia a la seducción de la imagen que genera. Haciendo visible el contenido de ambos conceptos: Eros y Tanatos.

326

La selección del *objeto secundario* en cada escena de los films que he visto ejemplifica: el **cómo observo la realidad**. El cine adquiere un peso específico importante para mi relación con las imágenes que presenta. Pienso en la definición de cine de Edgard Morin, citada por Didi-Huberman. (Pueblos expuestos, pueblos figurantes). “El cine nos da a ver el proceso de penetración del hombre en el mundo y el proceso inseparable de penetración del mundo en el hombre”. De esa forma operan los recuadros de los fotogramas que he venido seleccionando de forma constante a lo largo de esta investigación. Me importan tanto como las tarjetas postales antes mencionadas. Estás analíticamente las he vinculado al fotograma. Es ahí el lugar en el que se da cita “el objeto”. Reobservo los dibujos que se desprendieron a partir del fotograma de Angelopoulos. Un vagón de tren que se desplazó de su espacio original (fotograma) y paso a postalizarse, en la pantalla del ordenador, para llegar a ser mi objeto-modelo. Creo en la lógica de un vagón dibujado de forma persistente, y que va dando apertura a sus significados. Asumirlo, por ejemplo, en algunos de ellos como una aporía, es decir, el dibujo y la imagen que se desdobra y hace efecto de comparencia, en la hoja de papel, y es despojada mediante su aparición de su posible lectura.

Los dibujados en “la serie los vagones transportan humo”, son materia, son carnación, son combustible inútil. Producidos por la reiteración líneal en la forma cerrada. La forma no produce nada en apariencia, solo se quema desde el interior en la oscuridad del polvillo de carbón, versus lo albo del papel. En mis vagones dibujados ad finitum no cabe la materia restante ceniza. Citando a Gramsci en la palabra de Pasolini leída en sus poemas. Lo que queda en consolidación es la hegemonía del dibujo.

La escritura paralela al gesto de la línea que los configura, lo gráfico de escribir *hospes*, a su lado el túmulo de cenizas. Las líneas gruesas y grasas del crayón litográfico. Levantando la imagen por acopios de segmentos de palabras.

Leo las palabras del título de la tesis. *Elucidación y Génesis*, dos conceptos fundamentales que aparecen escritos en el documento oficial. Explicación y origen serían los sinónimos adecuados para aproximarme *al sentido de esta*. Nuevamente escribo en cursivas. Observo mientras escribo en mi ordenador estás líneas a la manera de una **conclusión**, tremenda palabra significativa, la dejo en suspenso.

Un conjunto de *Carnet Journal Moleskine*<sup>4</sup> están sobre mi mesa de trabajo en Chile. Cada uno lleva una identificación al interior de la primera página: *Tesis 2 / Freud / Lacan; Valerio Adami, 2011; Tesis 2009-2011; Tesis 2005-2006-2007-2008; Jacques Ranciere+Kuitka Tesis 2008; Tesis 2008-2009; Tesis 2009 - series temáticas; Tesis 2010-2013, 2012 Carnet Las cenizas de Gramsci; Raima 008-2009; 2012-2013 citas para los dibujos; El tiempo de una tesis 2013.*

Son las huellas dejadas y contenidas en el tiempo de la duda creativa por varios años. Busco *el fil rouge* para sostener la pregnancy de y por ellos. El acopio de estos objetos de papel y su enlace con el dibujo. Palabras sobre palabras, trazos sobre trazos, borradura y calcinación, esquemas mínimos, marcas de lápices de colores, rojo bermellón, azul. Nombres reiterados, escritos con pluma estilográfica: Louise Bourgeois queda reducida a L.B. El amigo Walter Benjamin es WB. Adami más allá como Adami. José Balmes es siempre Balmes. Gracia Barrios es Gracia. Antonin Artaud es Artaud solamente.

327

Tomo el bloque de carnet / cahier, los ordeno uno sobre otro, diez pequeños y más allá cuatro distintos, más grandes. Comprimo y estructuro con los primeras un bloque, separo uno de ellas y paso la página al azar transcribiendo: “Todas las biografías, como todas las autobiografías, como todos los relatos cuentan una historia en lugar de otra historia” Hélène Cixous. Me fascino en la cita reencontrada. Esta me dibuja algo y me interpeló en el grado de autobiografía necesaria para la construcción de los textos. Repaso en este momento los dibujos de Artaud y de Louise Bourgeois, imagen y palabra, desgajando sus sentido a profundis. Cuelgo una cita de W.B. encontrada dos páginas más adelante: ...“La propensión del hombre a dejar huellas de su existencia individual privada en las habitaciones que habita”. Políticas de huellas, ¡otra vez! en un corpus analítico académico de una tesis.

¿Cómo quedan la huellas impresas, ubicadas en estos carnet y en la series temáticas, es muy probable que recuerde un título ya utilizado por mi tesis de maestría francesa: *Memoria terminada, memoria interminable*, es decir, fijar la acumulación regulada de papeles, papeles alineados y cosidos en un carnet, papeles de dibujo, blanco impoluto, papeles sobre papeles. Política del archivo personal puesto en valor en el tempo de una tesis interminable.

4 Carnet de dimensiones similares a un cuaderno escolar: 21 x 13 cm. Hojas marfil y delgadas, lomo cosido y de tapas crudas, color ocre y de color burdeos y gris. Otros 3 de 15 x 19 cm. Tapas de color negro

Bloque que opera a la manera de una pequeña biblioteca reducida de viaje. Palabras y conceptos que a la par de pequeños dibujos hacen el contrapunto en la ruta del que debe investigar, pienso en el *Homo Viator* que escribe estos papeles, sobre los papeles. Lo subjectil del papel. Nociones para indicar el gesto y la huella dejada. Peregrinus Viator probablemente y que arrastra el tiempo y al tempo del dibujo. Acá al final se tuerce el vagabundeo y el peregrinaje, este último se transforma en la línea densa a la manera de un despliegue del que establece lo dibujado a lo largo de estos años. No detenerse y dibujar, como si Cronos te pisara los talones y el reloj corriera más de prisa. En casi más de una década los papeles se acopiaron, los gestos se multiplicaron en un objeto, un vagón dibujado tanto en la series como en los carnet, autonomía de la imagen en apariencia. Se devuelve una imagen erótica después de nueve años, prendida en una fotografía análoga. Antes de cerrar, cómo si se pudiese, tengo otro reencuentro. Escribo en el último Carnet Journal de Tesis 2014-2015. ...“En primer lugar hay que **escribir**, naturalmente. Luego, hay que seguir **escribiendo**. Incluso cuando no le interese a nadie, incluso cuando tengamos la impresión de que nunca le interesará a nadie. Incluso cuando los **manuscritos** se acumulen en los cajones y los olvidamos para **escribir** otros”...<sup>5</sup> Agota Kristof me trae a colación la raíz del dibujo. Tomo mi pluma estilografica y tarjo unas palabras, escribir, escribiendo, manuscritos y modifíco la cita: “En primer lugar hay que **dibujar**, naturalmente. Luego, hay que seguir dibujando. Incluso cuando no le interese a nadie, incluso cuando tengamos la impresión de que nunca le interesará a nadie. Incluso cuando los **dibujos** se acumulen en los cajones y los olvidamos para **dibujar** otros.

328

Palabras e imágenes prestadas dando cuerpo a una imagen y palabras a la manera de cierre:

**Papeles sobre el dibujo, génesis y elucidación.**

---

5 **Kristof. Agota** La Analfabeta. Relato Autobiográfico. Alpha Decay 2015..