



UNIVERSIDAD DE CHILE
ESCUELA DE POSTGRADO
FACULTAD DE ARTES

MONTONCITOS VISUALES

Acerca de la condición protésica del dibujo como lenguaje reflexivo

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE MAGÍSTER EN ARTES
MENCIÓN ARTES VISUALES

AUTOR:

Diego Lorenzini Correa

PROFESORES GUÍAS:

Enrique Matthey

Rodrigo Zúñiga

Santiago de Chile
2013

A Maite.

CONTENIDOS

RESUMEN.....	4
INTRODUCCIÓN.....	5
CAPÍTULO 1	
<i>Dibujos a la mano.....</i>	<i>7</i>
CAPÍTULO 2	
<i>Dibujos travestis.....</i>	<i>18</i>
CAPÍTULO 3	
<i>Dibujos asistidos.....</i>	<i>31</i>
CONCLUSIÓN.....	45
BIBLIOGRAFÍA.....	47

RESUMEN.

La utilización del dibujo como una manera de pensar es uno de los principales puntos sobre el cual se desarrolla este análisis, considerando que la efectividad que tiene esta herramienta de representación como un lenguaje de redacción y lectura especulativa, es consecuencia de la flexibilidad en las normas y convenciones que posee esta disciplina en comparación a otros medios de comunicación. A través de ejemplos que privilegian un tono coloquial, este texto examina la manera en que la utilización de distintos materiales de uso cotidiano y la imitación de estilos pueden cambiar la lectura histórica, simbólica, política, social y afectiva de una imagen.

INTRODUCCIÓN.

Mi trabajo visual se desarrolla desde la práctica del dibujo. Por esto mismo, la investigación que he realizado en esta tesis académica pone especial énfasis en los aspectos formales de mi experimentación en esta disciplina, ya que sólo a partir de su identificación se pueden articular de manera responsable los problemas conceptuales que están en juego en mi investigación aplicada.

De esta manera, llevaré a cabo la individualización y análisis de las distintas particularidades que tiene mi trabajo en cuanto a producción, temática y presentación, con el objetivo de desarrollar una reflexión que no sólo intente explicar las consecuencias de sentido que conllevan estas decisiones, sino que también para reconocer al dibujo como una manera de pensar.

En primer lugar, en cuanto a las particularidades de producción, en el primer capítulo partiré identificando los materiales de uso cotidiano que utilizo (lápiz de pasta, hojas de cuaderno, lápices de colores, etc.) para luego abordar, a través de diversos ejemplos, la riqueza comunicacional presente en las cualidades especulativas del dibujo. Asimismo, intentaré proyectar esta naturaleza reflexiva en su potencial conclusivo, al contrario de lo que paradójicamente ha ocurrido con el dibujo en la historia de la imagen, en donde precisamente por su eficacia e inmediatez para proyectar ideas, ha sido continuamente delegado a una jerarquía material menor en comparación con otras técnicas más sofisticadas —ya sean manuales o mecánicas— de representación.

En el segundo capítulo, en cuanto a las particularidades temáticas de mi trabajo, señalaré el origen de las referencias heteróclitas que utilizo en mis dibujos, que van desde la tradición de las Bellas Artes (géneros principalmente pictóricos) hasta aquellas imágenes desechadas por esta misma tradición (caricatura, publicidad, fotografías familiares, etc.). Sobre esto mismo, será importante contextualizar este trabajo dentro de la plástica nacional, ya que existen antecedentes muy enriquecedores de artistas y teóricos que han abordado el curioso desarrollo de la imagen en Chile. Por otro lado, la inclusión de estas referencias están hechas a partir de la imitación de estilos, por lo que me referiré a la tensión que se genera entre los materiales de uso cotidiano y su terminación travestida que, aun imitando de manera muy verosímil otras técnicas ajenas a ese tipo de soportes, le conceden la autoridad al espectador de saber como están hechos.

Por último, en cuanto a las particularidades de presentación, en el tercer capítulo me abocaré a identificar el hecho de que mi trabajo no sólo se desarrolla a través de la alusión a imágenes que vagan desde la alta a la baja cultura y desde el mundo privado al mundo público, sino que también se empeña en desentrañar las operaciones visuales que hacen de estas imágenes lo que son. De esta manera, la superposición de contextos y referencias históricas no sólo se llevan a cabo en la producción de distintas clases de imágenes, sino que también en la presentación simultánea de distintos tipos de dibujos en un montaje. Sobre este punto será necesario abordar la relevancia que poseen ciertas estructuras narrativas que le permiten al espectador leer, y por consiguiente, interpretar el trabajo a partir de los vacíos de sentido que acontecen en las combinaciones aparentemente azarosas entre dibujos con temas y estilos de procedencias disímiles. Relativo a este asunto es importante puntualizar la manera en que los malentendidos en la producción y la lectura simultánea de estas imágenes son posibles gracias a la competencia adquirida por el individuo contemporáneo, acostumbrado a la sistemática coexistencia de mensajes visuales que debe interpretar día a día. Esto principalmente para destacar el contraste entre lo violento e imperativo de estos estímulos cotidianos y la naturaleza más reflexiva y polisémica de esta investigación aplicada que propone la utilización del dibujo como una manera de pensar.

DIBUJOS A LA MANO.

Acerca de los aspectos formales y disciplinarios presentes en mi trabajo.

Más que con la pintura, la fotografía o el cine, es con el dibujo que nos enfrentamos ante el dispositivo estético con mayor potencial de identificación. Mientras la pintura ha gozado del favoritismo de la tradición artística, y nadie dudaría en catalogarla como la espina dorsal de la historia de la representación, la fotografía ha sabido imponerse como el medio oficial de captura de la realidad a través de su uso y abuso en el periodismo y la publicidad. Aún así, incluso frente a la popularidad que ha ganado el cine en su corta pero intensa historia entre quienes gozan del engaño, es sólo frente a la práctica del dibujo con la que todos nos identificamos cabalmente con su proceso. Todos hemos dibujado alguna vez, todos sabemos cómo hacerlo.

Quizás en un futuro cercando todos los niños posean un celular con cámara u otro dispositivo de esta índole desde Kinder o primero básico. Quizás el día de mañana se les exija a estos niños que realicen un cortometraje en el colegio acerca de sus vacaciones en lugar de un dibujo. Quizás. Pero aún no, es el dibujo con el cual aprendemos desde niños a comunicarnos a través de imágenes. De hecho, si nos pusiéramos en el caso de que efectivamente a los niños se les pidiera un cortometraje sobre sus vacaciones a edad temprana, de todas formas nos topáramos con que para hacer este cortometraje necesitarían de un aparato que no les pertenece, por tanto un nivel de mediación mayor entre su idea y la imagen que contribuyen a desarrollar. Tal como el pudor que provoca la desnudez es más bien un vértigo ante la expresión mínima del yo del cual no podemos escapar, el dibujo es la manera de producir imágenes más desnuda que existe. Si bien muchas veces para dibujar también es necesario ocupar un aparato, ya sea un lápiz, una rama de árbol o un computador, cuando uno realiza una imagen en la arena con el dedo está dibujando en la arena y no pintando en la arena o fotografiando en la arena. Sea cual sea el espectro de posibilidades técnicas que abarque el dibujo, algunas más intervenidas por sus procedimientos o aparatos que otras, es el dibujo, y no la pintura o la fotografía, el que puede llegar al mínimo de mediación entre la idea y su imagen.

Por otro lado, hoy por hoy, a los niños no les pasarán cámaras para que realicen un cortometraje sobre las vacaciones, pero sí un lápiz para que realicen un dibujo. En lo consiguiente, el aparato lápiz como mediador se volverá una constante en las vidas de

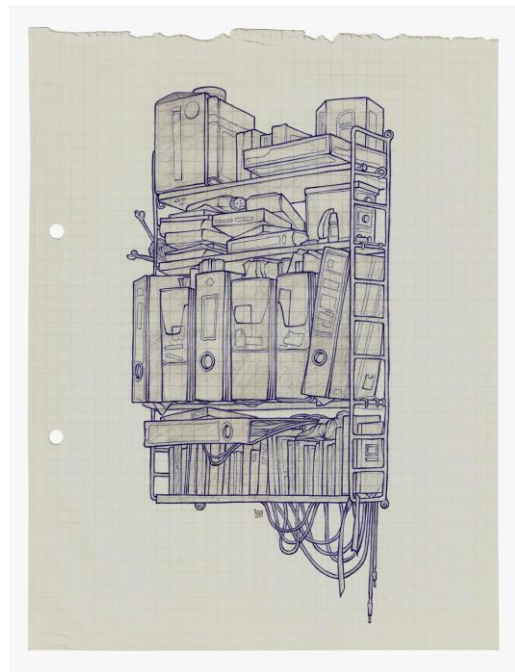
estos niños. Para ellos será, a lo largo de sus existencias, incluso mucho más común dibujar con un lápiz sobre un papel que con el dedo sobre la arena. Por tanto, podríamos pensar que en el aparato lápiz el principio de la desnudez absoluta sería reemplazada por una suerte de invisibilidad de la prótesis en el desnudo, puesta en práctica por la identificación que provoca su uso cotidiano, transversal y sistemático.

Bajo esta premisa es que yo dibujo con materiales comunes: lápices de pasta, hojas de computador, lápices de mina, hojas de cuaderno, etc. En mi trabajo como artista ocupo esta estrategia porque soy consciente de que esta invisibilidad de la técnica no sólo acerca a la imagen a quien la realiza, sino que también a quien la ve. Es por esto que dentro de esta amplia gama de posibilidades procedimentales que posee el dibujo, elijo aquella potencialidad de identificación que se erige gracias a su utilización habitual en nuestra cultura. Todos ocupan o han ocupado lápices de pasta, y por tanto generan lazos de familiaridad con esta técnica sin tropezar en la decodificación de su proceso. El tipo de dibujo que utilizo se presenta entonces como un *dibujo a la mano*, alcanzable en su carácter material.

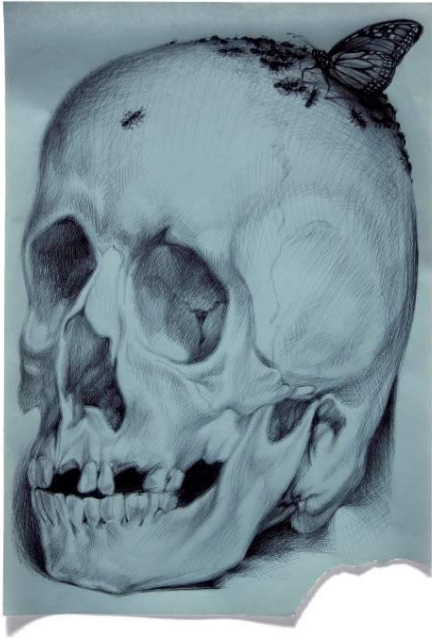
Así, al igual que como en las investigaciones formales del Cubismo el tema en la pintura se mantenía en segundo plano — era la manera de representar el bodegón lo que Braque y Picasso estaban reformulando y no el bodegón como tema—, en mi trabajo utilizo la naturalidad con que nos enfrentamos a la manera en *cómo se representan* las imágenes, para poner el foco de atención en *lo que está siendo representado* en las imágenes. No utilizo la palabra tema



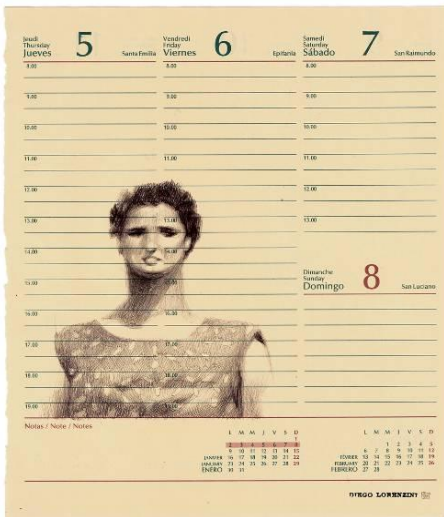
Diego Lorenzini. *Verdugo*. Lápiz de pasta sobre papel, 2009.



Diego Lorenzini. *Readymade (after Gabriela)*. Lápiz de pasta y mina sobre papel, 2010.



Diego Lorenzini. *Cráneo y pleito*. Lápiz de pasta sobre papel, 2009.



Diego Lorenzini. *Sra. Martina*. Lápiz de pasta sobre papel, 2010.

para referirme a *lo que se representa*, ya que no sólo es un asunto meramente temático, sino que también abarca un segundo problema de investigación dentro del significado de una imagen, que se desarrolla en el tipo de estilo con la cual ésta se representa.

Los estilos en la producción de imágenes siempre han manipulado la manera en que se connota el sentido de un tema representado: no es lo mismo un ratón dibujado por la Compañía Walt Disney en los años 30 que por un Romántico Francés del siglo XIX. En este ejemplo, eludiendo el análisis de las diferencias de sentido que intuimos ambas representaciones poseen, podemos identificar un error en el lugar dentro del significado que le asigné al estilo, al comprobar que éste no sólo afecta *lo representado* (significado-tema), sino que también *cómo se representa* (significante-técnica). En el ejemplo, el representar este ratón en un estilo Romántico Francés probablemente implicaría realizarlo en óleo sobre tela o en un boceto a carboncillo sobre papel, a diferencia de cuando al seguir la lógica de la compañía Disney éste sería representado con tinta china sobre papel o acrílico sobre mica transparente. En conclusión, estos estilos no sólo

cambiarían el tamaño de las orejas o la vestimenta del ratón en la imagen, sino que también la modulación material con la que este roedor sería representado. La corrección de este error implicaría que, al investigar en mi trabajo sobre los cambios de sentido de un estilo a otro, estaría obligado a cambiar de técnica y abandonar mi intención de mantener un *dibujo a la mano* liberado de toda sofisticación. Pero es precisamente por esta razón por la cual hice explícito este error, ya que en mi trabajo luché por realizar el traslado del estilo, desde los límites entre el significado y el significante, al terreno exclusivo del significado. Es por la necesidad de mantener la invisibilidad del lápiz de

pasta, por la cual la manera de representar se inmiscuye en el territorio de lo representado, utilizando el mismísimo lápiz de pasta para imitar otros materiales o procedimientos técnicos que utilizaría un estilo que me interesa investigar. De esta manera, para seguir con el ejemplo, en mi método de trabajo ambos ratones serían hechos con materiales de uso cotidiano, traduciendo la pastosidad del óleo y el brillo de la mica con aquellos aparatos que, a través de su invisibilidad protésica, ya he explicado como contribuyen a la desnudez de mi producción.



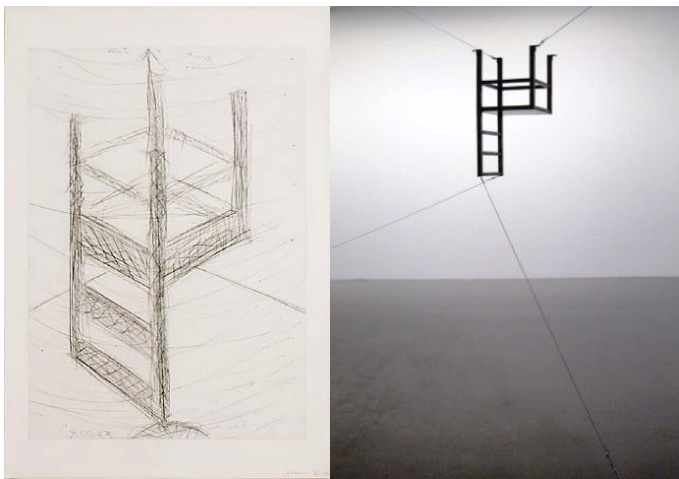
Diego Lorenzini. *Ciao*.
Lápiz de mina sobre papel, 2009.



Diego Lorenzini. *Half Sunflowers*.
Lápiz de pasta sobre papel, 2010.

Así, esta desnudez justifica también la utilización del dibujo y no otra técnica para reproducir las imágenes que realizo, dando como resultado un giro al escalafón procedimental en el cual históricamente se ha emplazado esta disciplina. Como ya explicamos, el dibujo es el medio de reproducción más directo que existe, pero lamentablemente ha sido esta misma fluidez de conexión que propone entre una idea y su imagen, la que lo ha condenado a cumplir funciones primarias dentro de la jerarquía metodológica de las artes visuales. Según podemos constatar en la tradición, el dibujo ha sido siempre una herramienta para probar ideas o prevenir posibles errores futuros en la pintura. Tal como Sancho para el Quijote, o Robin para Batman, el dibujo ha tenido que asumir siempre el rol de escudero de una disciplina de mayor rango aurático.

Si indagamos en la prácticas artísticas desde la ascensión institucional de la figura del artista moderno por sobre los artesanos en los orígenes del Renacimiento, ha sido siempre la pintura aquella disciplina que ha estado destinada a concluir el plan maestro, relegando continuamente al dibujo al papel de secuaz capacitado para llevar a cabo el trabajo sucio. De hecho, si pensamos en la nuevas prácticas contemporáneas que han sido acogidas por el arte desde finales del siglo XIX, en todas se repite la misma dinámica en la que el dibujo opera como el paso preliminar para elaborar un proyecto mayor. Pensemos en los *storyboards* para el cine y el videoarte, los planos para la instalación, los guiones gráficos para la performance.



Bruce Nauman. *Suspended Chair*.
Grafito sobre papel, 1985.

Bruce Nauman. *Untitled (Suspended
Chair, Vertical III)*. Técnica mixta, 1987.

En este mismo sentido, el artista norteamericano Bruce Nauman, conocido por su explícita movilidad entre disciplinas disímiles, ha definido asertivamente al dibujo como una manera de pensar, utilizándolo como medio de reflexión en torno a las ideas que lleva a cabo en forma de esculturas, acciones, fotografías

o videos. Pero cabe señalar que la cita mencionada de Nauman me interesa menos como una reivindicación intelectual que sufrague a este encomio al dibujo, que como una ilustración que ejemplifique, a través de su trabajo, un fenómeno económico que expresa el paradójico menosprecio del arte hacia esta misma potencialidad científica de la disciplina. Como ya mencionamos, Bruce Nauman es conocido por su coquetería disciplinaria, es decir, por su capacidad de cambiar de materiales y procedimientos en pos de la materialización de una idea. Aun así, si bien ha expuesto dibujos entre sus obras que van desde lámparas de neón hasta performances, estos dibujos siempre han estado en función de aquellas otras materializaciones que concluyen aquello que se piensa a través del papel y el lápiz. De esta manera, cuando él habla del dibujo como una manera de pensar, no resulta difícil relacionarlo con aquel artista del Renacimiento que realizaba bocetos previos a una pintura para cerciorarse de la proporción. Ambos artistas piensan y utilizan el dibujo como un peldaño que conecta el piso de la idea con el piso de la materia. Pero por otro lado debemos considerar que otra razón importante

por la cual antiguamente el dibujo estaba en función de la pintura, era porque una rama de carbón era más barata que los pigmentos, que en su gran mayoría eran importados desde lugares lejanos. Malgastar un azul ultramar —ya sea en base a huevo, agua u óleo— era muchísimo más costoso para el taller de un artista que despilfarrar un dibujo a carbón. De hecho, la denominación “Ultramar” viene del origen de su componente principal, la lazurita, que era extraída desde Afganistán que se encuentra al otro lado de los mares Mediterráneo, Negro y Caspio. Su alto costo no sólo le otorgaba a la pintura un mayor valor económico en comparación con el dibujo, sino que también se entendía como una muestra de poder político de un Estado o Iglesia —este color se reservaba para la representación oficial del manto de la Virgen María—, al éstos ser capaces de encomendar obras con materiales importados que exigían un control sobre tan vasta ruta comercial.

Dentro de esta lógica religioso-comercial, tal como el azul ultramar se utilizaba como un recurso de monopolización de la representación de la madre de Jesús, era conocida también la práctica de incluir láminas de oro en los halos de las imágenes sacras representadas, como una manera de otorgarle aún más valor y exclusividad a las pinturas religiosas encargadas por mecenas piadosos.

A través de estos ejemplos podemos intuir que la jerarquía histórica, que dejaba al dibujo en desventaja valórica frente a la pintura, no se basaba necesariamente en la efectividad comunicativa de estas disciplinas, sino que en la capacidad de ostentar poderes fácticos, ya sea religiosos, políticos o económicos.

Y lo mismo pasa en el mercado de las artes visuales hoy: el dibujo posee un valor inferior en el mercado en comparación con una pintura o una escultura de un mismo



Christo y Jeanne-Claude. *Wrapped Reichstag*. Técnica mixta, 1995

artista. De hecho, fue el mismo mercado el responsable de otorgarle equívocamente una cualidad de autonomía disciplinaria al dibujo, solamente por ser éste el único resultado concreto —y por tanto comercializable— de obras conceptuales de carácter inmaterial o efímero. De hecho,

esta estrategia de mercado se puede entender como un reciclaje de la antigua práctica de coleccionistas burgueses que desde el siglo XVIII, ante la necesidad de poseer obras de grandes artistas del pasado, se conformaron con la creciente comercialización de aquellos pequeños dibujos preparatorios de obras mayores imposibles de adquirir, ya que para ese entonces ya se encontraban protegidas por los museos. Entonces debemos reconocer que, si bien el mercado del arte ha considerado al dibujo como fin, esto ha sido simple y llanamente como una continuación de aquel afán de reconocer esta disciplina como una eficaz herramienta de negocio, en tanto ilustra un trabajo mayor por medio de un atractivo objeto manipulado artesanalmente por su autor.

Es cosa de pensar en los dibujos de Christo y Jeanne Claude, los cuales se han transformado en el único medio para coleccionistas de acceder a su trabajo. Resulta comprensible que no se pueda vender el Reichstag envuelto en género, ya que pertenece al estado Alemán, pero sí se pueden comercializar los bocetos, planos y dibujos preparatorios que, al parecer, contienen la información necesaria para materializar esa idea original.

Pero ¿Importa realmente la calidad en que se expresa esa idea en estas imágenes?

Yo me aventuraría en responder que sí. Para Christo y Jean Claude es crucial cuán elocuentes resulten estos planos para anticipar los desafíos que pueda plantear el vestir aquel emblemático edificio, pero no en tanto se constituyen como fin. Y por otro lado, para el mercado que sí los considera como fin, no importa realmente la calidad de los trabajos, ya que nuevamente están en función de otra cosa: poseer simbólicamente un trozo de aquel trabajo de proporciones espectaculares.

Pero ¿es necesario que sea en ese orden? ¿Es posible que, si es capaz de materializar ideas de manera orgánica y eficaz, el dibujo sea considerado como fin de un proyecto que involucre otras disciplinas? ¿Qué pasa si un dibujo se prepara a través de una pintura o una performance?

Es en estas preguntas en donde yo emplazo mi trabajo, ya que si bien no considero que el dibujo sea mejor o peor que otra práctica artística, sí tiene sentido utilizarlo en un lugar conclusivo que potencie sus riquezas de interpretación. Como hablamos en el comienzo de este texto, el dibujo es la manera de producir imágenes más desnuda que existe, al permitir que todos nos identifiquemos cabalmente con su proceso. Todos hemos dibujado, todos sabemos como hacerlo, por lo tanto tenemos más herramientas de interpretación como lectores frente al trabajo. Es lo mismo que pensar en dos individuos que ven un partido de fútbol. Uno que sabe como se juega y otro que no sabe

como se juega. Si bien ambos van a otorgarle sentido a una serie de estímulos visuales y sonoros que trascienden al entendimiento del deporte —un jugador corre notoriamente más rápido que los demás, la camiseta de un equipo es más bella que la otra—, no es sino quién sabe cómo se juega el que va a poder leer más profundamente las tácticas de juego que cada entrenador está aplicando en su equipo, o incluso aventurarse a pronosticar un posible resultado.

Asimismo, la relación cotidiana que como individuos tenemos con el dibujo es una ventaja para poder hacer más accesible la lectura de una idea. En este sentido, hay que reconocer que otra herramienta que posee esta ventaja es el lenguaje escrito: una historia contada a través de palabras es muy efectiva en tanto, al igual que el dibujo, es una herramienta de comunicación de uso cotidiano. La diferencia está en que el lenguaje posee una mayor serie de reglas que dirigen su uso hacia una convención. Esto puede ser algo muy bueno o muy malo, si bien el lenguaje aparentemente posee menos libertades de expresión, probablemente un cuento es mucho más accesible para quién lo lea en forma de texto que para quien lo lea a través de dibujos.

Pero ¿Qué es dibujar sino escribir bajo menos presión lingüística?



Diego Lorenzini. *María Gabriela*.
Lápiz de pasta sobre papel, 2010.



Diego Lorenzini. *Isabel Margarita*.
Lápiz de pasta sobre papel, 2010.

Dejando fuera de esta pregunta por ahora la dimensión oral del lenguaje, el escribir y dibujar análogamente requieren de la misma acción física: frotar un lápiz contra un papel. Incluso es más, para los mismos niños que usamos en los ejemplos al

comienzo de este texto, antes de entrar a Kinder o primero básico para realizar dibujos de las vacaciones en la clase de arte y aprender a escribir en la clase de castellano, las dos cosas eran lo mismo. Una A era tanto un sonido como una casa, al igual que una P era un detalle del dibujo Papá tanto como una raqueta de tenis. Es más, probablemente estos niños sabían como se escribía su nombre antes de saber como escribir, llevando a cabo en la acción de firmar un ejercicio de representación visual equivalente a la de un artista copiando una modelo desnuda. No es sino hasta que pasan a primero básico, y aprendan a leer y escribir, en que estos niños comenzarán a privilegiar el acto de *dibujar de memoria*.

Todos sabemos que muy pocas personas siguen dibujando cuando son adultos. Como dibujante he escuchado muchas veces de gente que me pregunta lo que hago, que ellos no saben dibujar más que una casa o un monito de palitos. Bueno, esto es porque al igual que cuando uno aprende a escribir la A como A, aprender a dibujar una casa o un monito de palitos es aprender a *dibujar de memoria*, aprender una convención que permite evaluar tu desempeño como dibujante. Saber como dibujar una casa o un monito de palitos es un conocimiento y no una manera de pensar como postula Bruce Nauman.

Para ser más claros, podemos pensar en aquel niño del ejemplo que, luego de unos cuantos años de haber cursado primero básico, gana la reputación de ser bueno para el dibujo frente a sus compañeros. Sin el afán de abusar de este ejemplo, en él podemos ver que esta reputación no la ha ganado por su reflexión gráfica —que probablemente la tiene al igual que el resto de sus compañeros—, sino porque sabe dibujar mejor un superhéroe o un cohete. Lo más probable es que si alguien le pidiera dibujar algo que nunca ha hecho —un ornitorrinco o el concepto esperanza— tendría problemas en mantener intacta esa reputación. Esto sucede porque lo que se exige en un dibujante a esa edad es sólo una parte de las posibilidades expresivas que posee esta disciplina. Los niños aprecian más los *dibujos de memoria* —saber dibujar un superhéroe, saber dibujar un cohete— porque se relaciona con la manera en que ellos están siendo educados. Tanto en el colegio como en la casa, los niños se educan a través de la asimilación de conductas por medio de la copia y repetición de estas mismas.

Pero el dibujo no es sólo eso, es también cuando uno dibuja en la arena, cuando juega *Pictograma*, o cuando realiza un garabato en la hoja que está a un lado del teléfono. El buen dibujante no es aquel quién *sabe* dibujar todo, incluyendo un

ornitorrinco o el concepto esperanza, sino quien frota un lápiz sobre un papel —o un dedo en la arena— *pensando* en estas cosas.

En este sentido, quién sabe como jugar fútbol entiende mejor el partido que quién no sabe, más porque ha jugado que por su conocimiento de las reglas.

Es por esto que yo planteo el dibujo en mi trabajo como un fin a otras prácticas artísticas: porque un dibujo tiene esta capacidad de identificación y porque, al ser capaz de generar imágenes, funciona como un registro intuitivo que se independiza de la idea o materia que registra.

De esta manera, los procedimientos que llevo a cabo en mi obra —apropiación de estilos, utilización de materiales cotidianos, deformación de los referentes— se realizan

por medio del dibujo porque es una técnica que no sólo es capaz de generar identificación, sino que también se constituye como un fin a través de sus libertades de acción.

En este sentido, la desventaja que posee el dibujo frente al lenguaje, por no poseer una dimensión oral, es más bien una autonomía que niega su función intermedia dentro de un sistema. Me explico: existen normas para que una frase escrita se pueda leer en voz alta, un ciego puede escuchar un texto por medio de un cassette, no así en el dibujo en que sólo al verlo se puede comenzar a interpretar. De esta manera, si un texto significa algo que se puede significar dos veces, escrito y escuchado, un dibujo significa algo que está ligado indisolublemente con las cualidades de su significante. Es por esto que, en oposición a aquel artista Renacentista que *pensaba* en el dibujo para llevar sus



La Cuarta VIERNES 7 DE OCTUBRE DE 2005 PAÍS 7

Diego Lorenzini repelió ataque de queltehués en quinto día de caminata

Pajarracos le tienen ganas a la conchita de "Sancho"

La bitácora contará que, en su quinto día de travesía por la Ruta 5 Sur, el quijotesco lolo Diego Lorenzini debió enfrentar el ataque de gigantescos pterodáctilos por no hacerle caso a su sabio reptil "Sancho", quien le advirtió del peligro y le recomendó ir por la línea del tren.

La pulenta es que el mateo de la Universidad Católica, quien junto a su fiel tortuga se embarcó en la aventura de unir a pata los 257 kilómetros que separan a Ciudad Gótica de Talca, como parte de lo que será su tesis para optar al grado de licenciado en Arte, no pasó esta pellejería tal cual, pero

Diego Lorenzini. *Érase otra vez* (fragmento). Recorte del diario

la Cuarta junto a un dibujo a lápiz de pasta y mina sobre papel que registra los detalles de la noticia, 2005.

conclusiones a la pintura, yo prefiero *pensar* en el dibujo mismo sobre una pintura o una animación de un ratón.

El *dibujo a la mano* entonces, libre de toda sofisticación u ostentación de poder asociado a como está hecho, se constituye como un fin en tanto *piensa* a través de materiales ordinarios que acercan la lectura de la imagen a quien los ocupa normalmente. Esta imagen puede ser la materialización de una idea o, en contraposición a la tradición artística, la conclusión de otra materialización preparatoria de esta idea¹ — fotografías, pinturas, performances, instalaciones, etc.



Diego Lorenzini. *Érase otra vez (fragmento)*. Fotograma de Chilevisión noticias en el cual me toman detenido por caminar junto a una tortuga desde Santiago a Talca. A la derecha un dibujo con bolígrafo y lápiz de mina sobre papel en el cual se ve a los mismos personajes interactuando como parte de la fábula ilustrada que ocupé como medio de registro, 2005.

¹ Un buen ejemplo de esto es la obra *Érase otra vez*, un trabajo del 2005 en el cual caminé con una tortuga desde Santiago a Talca para realizar una fábula ilustrada como su registro final. En ese caso resulta explícito que es el dibujo el que concluye la performance preparativa y no viceversa. Este trabajo fue realizado bajo la supervisión de un veterinario para no comprometer la salud del animal.

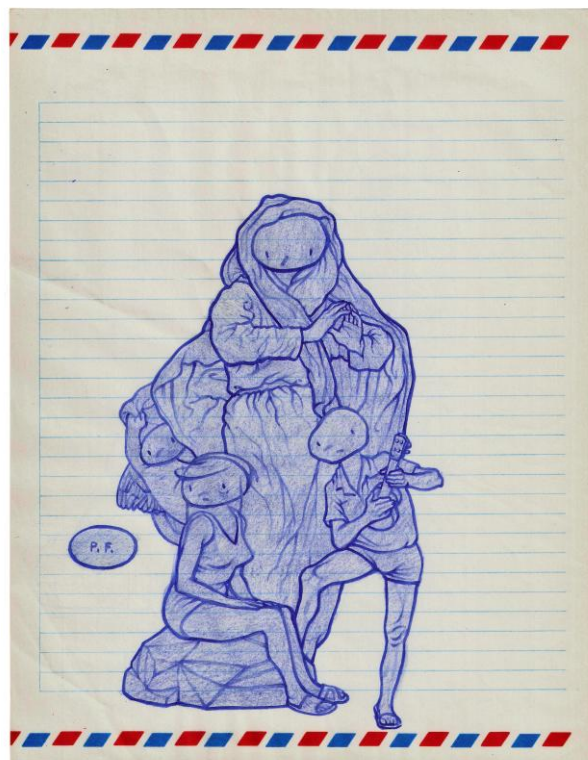
DIBUJOS TRAVESTIS.

Contextualización de mi investigación de estilos en la plástica chilena.

Como ya he señalado en el capítulo anterior, mi trabajo visual se desarrolla *a partir* —y *a terminar*— de la práctica del dibujo. Por otra parte, considerando el interés de mi investigación en torno a la aplicación de diversos estilos y apariencias técnicas, me parece importante identificar que los referentes a los cuales echo mano desde esta disciplina se emplazan en un contexto nacional en donde la producción de imágenes ha tenido un desarrollo históricamente desalojado del mundo de las Bellas Artes.

Como muy bien lo plantea Ronald Kay en su reflexión en torno al trabajo de Eugenio Dittborn, la tradición de las imágenes en Chile se ha mantenido exiliada de las prácticas artísticas entendidas como una tradición próspera, principalmente por el antecedente que se constituye a partir del ingreso de la fotografía al país que se adelanta a la fundación de la Academia Nacional de Bellas Artes.

Por otro lado, si tenemos en cuenta las condiciones geográficas, sociales y políticas en Chile antes de que llegara la conquista española, podemos identificar una gran desventaja cultural en relación a la producción de imágenes que tenían lugar en otros territorios. Chile es por tanto un lugar periférico no sólo en la actualidad, sino que también en su pasado reciente y no tan reciente. De hecho, este carácter periférico se convertiría en el ingrediente activo de la producción artística chilena en la segunda mitad de los años 70's y 80's, en los cuales Dittborn fue un agente capital para el desarrollo de una investigación que se hacía cargo de los antecedentes de la imagen en Chile.



Diego Lorenzini. P.F. Témpera y crayón sobre papel, 2012.

En este sentido, menciono el trabajo de Eugenio Dittborn y la reflexión teórica que se ha realizado a partir de su obra, porque reconoce la existencia de una historia rica en producción de imágenes en Chile, aun cuando ésta se encuentre desplazada del nicho operativo desde el cual se emplaza su trabajo. Volviendo al dato de la llegada de la fotografía a Chile, podemos fácilmente reconocer que ésta vulnerabilizó la solidez de la inminente creación de la Academia de Bellas Artes en el país, pero por otro lado, como bien lo despliega teórica y poéticamente Ronald Kay, esta intrusión no hace más que multiplicar la producción de imágenes en las raíces mismas de nuestra tradición artística. Está bien, no tenemos una civilización precolombina con la cual generar lazos de continuidad cultural, no tenemos una academia históricamente sólida, pero sí tenemos una ventaja: la creación de esta academia está precedida por la proliferación de imágenes, reproducidas mecánicamente, que le dan a los fundadores de nuestra tradición una concepción muchísimo más informada de la disciplina que la que podrían haber tenido otras academias en su comienzo. El inicio oficial de las Bellas Artes en Chile se forma entonces bajo una doble premisa de gratuidad: por un lado, se les enseña a los artistas las tendencias que responden a las necesidades de otros lugares —léase Europa, principalmente Francia—, y por otro lado, éstos son conscientes desde un principio de la creciente desfuncionalización de aquel tipo de producción de imágenes frente a la efectividad de la reproducción mecánica. De esta manera, en Chile, las imágenes poseen una tradición difusa que se traslada desde la producción artística hacia la producción exiliada de ella.

Lamentablemente esta ventaja de ser conscientes de la gratuidad de esta disciplina no fue sino más bien una desventaja en el comienzo de su tradición. Principalmente por el estrecho margen de error que tenían los artistas frente a una manera de hacer las cosas que basaba su valor en un programa de sentido inamovible.

Si pensamos en el Impresionismo Francés, que vendría a ser el caso emblemático de la respuesta del arte frente a la fotografía, tenemos a artistas que son capaces de ver en su disciplina una tradición que les permite reinterpretar sus intenciones sobre la base de una institucionalidad en desarrollo. Pero si pensamos en los artistas chilenos, a quienes se les impone una gran intención del arte —un gran *así debe ser porque sí*—, es comprensible que su reacción frente a otro tipo de producción de imágenes fuese profundamente excluyente y a la defensiva.

¿En qué medida tendría sentido reaccionar de manera espontánea frente a la fotografía si su existencia no impidió la institucionalización de esta manera, trascendente y espiritual, de reproducir imágenes? ¿No son acaso las Bellas Artes una disciplina que está por sobre aquellas otras ya que no responde a la simple necesidad de reproducir al mundo, sino más bien capturar su esencia de manera digna?

No cabe duda que estas preguntas resultan cómicas si se tiene en cuenta que su origen está en la mala interpretación del fin último de una disciplina que se ha destacado siempre por su flexibilidad, conciencia, adaptación y asimilación de nuevos proyectos. No es que el fin de las artes no sea la captura digna de la esencia de las cosas, sino que esta captura será digna en la medida en que se considere la esencia sin una mirada sesgada.

Es por esto que es tan relevante la utilización de la fotografía y la ilustración por parte de Eugenio Dittborn en sus trabajos, porque de esta manera se hace cargo de aquellos sistemas de producción de imágenes que formaron una tradición gráfica en Chile tan sólida como generosa, pero que había sido desechada por las Bellas Artes en tanto aún se sufrían las consecuencias de haber sido obligados a ver el arte de una manera determinada. Consideremos que las Bellas Artes en Chile no tomaron forma a partir de un crecimiento natural, sino que como una imposición de forma y sentido profundamente castradora. Así, la ventaja que mencionábamos anteriormente —en que nuestra Academia tuvo la fortuna de institucionalizarse paralelamente a otras tecnologías—, es más bien una ventaja para los artistas que, tiempo después, se hicieron concientes de la libertad de su praxis, aun cuando para hacerlo tuvieron que haber esperado a que los proyectos del arte del centro les impusieran esa libertad.

De hecho no es casualidad que un movimiento como la Escena de Avanzada, conciente de su carácter de periferia y absolutamente progresista en la profundidad de su independencia y originalidad, haya aparecido en el momento en que el centro ya le había impuesto a Chile toda ruptura con la tradición, y el retraso de actualización frente al nuevo proyecto de sentido del centro consistía en una regresión academicista que no le convenía a un país sin tradición académica sobre la cual echar mano.



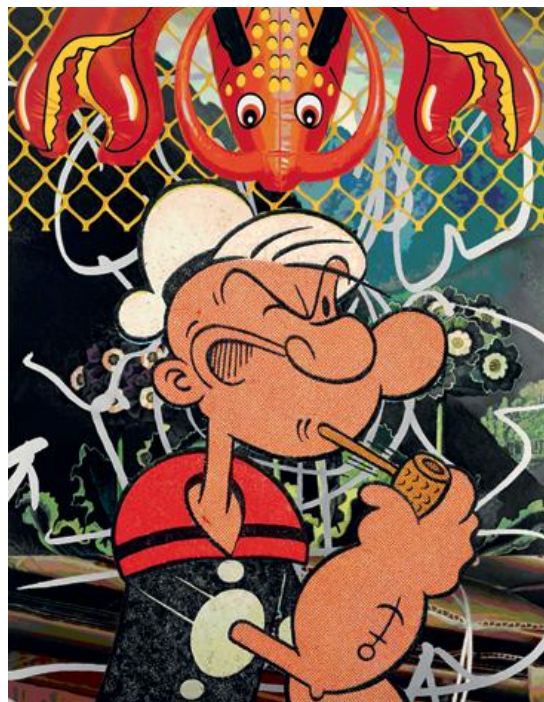
Juan Domingo Dávila. *De la serie "rota"*. Óleo sobre tela, 1996.



Raymond Pettibon. *No Title (I thought California would be different)*. Tinta china sobre papel, 1989.



Álvaro Oyarzún. Montaje para *Resistencia/ Persistencia*. Técnica mixta, 2004.



Jeff Koons. *Popeye*. Óleo sobre tela, 2003.

En este sentido me parece que el comienzo de esta ventaja —todo el tiempo en nuestros bolsillos— comenzó con los trabajos pre-Escena de Avanzada, en los cuales se comenzaron a utilizar aquellas imágenes con las cuales sí teníamos una deuda iconográfica y que trascendían aquella captura supuestamente digna que fue impuesta históricamente por la academia.

Esto se puede ver en los trabajos claramente influidos por el Pop Norteamericano de Francisco Brugnoli, en los cuales se enaltecían las gráficas comerciales y las imágenes de origen periodístico, pero luego se vendrían a profundizar en el trabajo más agudo de artistas como Gonzalo Díaz, que eran capaces de no sólo enaltecer sino que reconocer iconográficamente la relevancia de imágenes como la joven Venus de Klenzo. Es allí en donde este nuevo orden nihilista, que hace un tiempo atravesaba las prácticas artísticas internacionales, encuentra un hogar natural en los artistas chilenos, quienes no extrañan nada en cuanto se les saca de las imágenes propias de una tradición artística. Es en este punto en donde mi trabajo comparte una complicidad con un tipo de arte chileno, ya que no me considero un iconoclasta por utilizar imágenes de referencia que van desde Condorito hasta Duchamp, sino que todo lo contrario, soy un Iconólatra que no sólo ama las imágenes propias de una tradición artística, sino que también —y por sobre todo— aquellas que están fuera de ella. Así, comparto la ventaja de ser un eslabón más de aquella cadena que comienza después del ingreso y utilización del primer daguerrotipo en el país, desde el cual proliferan como cimientos de identidad, paralelos a la historia oficial de la Bellas Artes, no sólo las imágenes fotográficas sino que también las ilustraciones y caricaturas.

Pero esto no es sólo contingente a nivel local; hoy por hoy, la invasión de imágenes de diversa índole es propia de una cultura híper-conectada por los nuevos sistemas de información y comunicación que se han materializado en Internet como plataforma principal. Así, cuando yo realizo un dibujo no sólo tengo en mente la tradición iconográfica *destradicionalizada* del contexto cultural chileno, sino que también la paralela dispersión y sobresaturación de todas aquellas imágenes que nos invaden simultáneamente. De esta manera, mi trabajo como dibujante no se ancla en un estilo en particular, sino que más bien me interesa profundizar en los aspectos formales que tienen las imágenes que, según su estilo, connotan un tema en particular. En este sentido, el trabajo de Eugenio Dittborn me parece muy ilustrativo en tanto despliega simultáneamente diversos tipos de imágenes que, realizadas en estilos distintos, significan la misma cosa en distintos grados que generan una narrativa común. Por

ejemplo, en una de sus pinturas *Aeropostales* conviven sobre el mismo lienzo la imagen de un naufrago en caricatura y la imagen de un naufrago real. En el primer caso, el naufrago es apropiado a través de la reproducción mecánica de la impresión editorial de una revista. Si bien se puede deducir que ésta es una caricatura realizada originalmente en tinta china, el viaje que realizó desde esa primera constitución como imagen, antes de llegar a ser impresa sobre la tela plegada de la *Aeropostal*, adelanta el viaje que la mismísima obra llevará a cabo en sus itinerarios postales venideros. Lo mismo pasa con la imagen del naufrago real: la imagen sacada de un periódico viaja desde la foto al periódico, desde el periódico a la foto nuevamente, de la foto a la matriz de grabado y de la matriz a la tela. Pero en relación al punto en común que ilustra las decisiones en mi trabajo, la integridad de las imágenes presentes en esa pintura *Aeropostal* pueden ser leídas de dos maneras:

1-No pertenecen a la tradición de la historia del arte, sino que más bien a la historia del periodismo —o historia propiamente tal— y a la tradición de la caricatura.

2-Las imágenes se presentan fuera de su contexto y sólo pueden ser identificadas como fuera de lugar en tanto poseen aspectos formales que las desenmascaran.

Frente al primer punto, el utilizar referencias de diversas fuentes es algo que resulta muy claro y fácil de homologar a los intereses de mi investigación, pero en relación al segundo punto, en que los distintos estilos desenmascaran las fuentes de cada imagen, es en donde en mi trabajo existe una intención y metodología distintos.

Para ilustrar esta diferencia podríamos ocupar la obra *Pintura por encargo* de Gonzalo Díaz. En esta obra el autor encargó la producción del cuadro a un pintor especializado en el diseño artesanal de los carteles que solían promocionar las películas de moda que llegaban a los cines de Santiago de Chile. Aquí también podemos ver un interés común de utilizar imágenes desechadas por la tradición de las Bellas Artes. Dentro de la misma lógica que los *readymades* de Duchamp, Díaz le otorga una cualidad de obra de arte —y no de mera publicidad cinematográfica— a esta pintura en cuanto la designa como tal. Esta obra es muy fértil en relación a las distintas interpretaciones y reflexiones teóricas que se puedan desprender de ella; pero a nosotros nos interesa hacer hincapié en la que tiene que ver con el sentido del humor. Claramente esta obra ha tenido la relevancia que ha tenido por el carácter cómico con el cual se nos presentan los problemas conceptuales que conlleva su producción. En este sentido, el

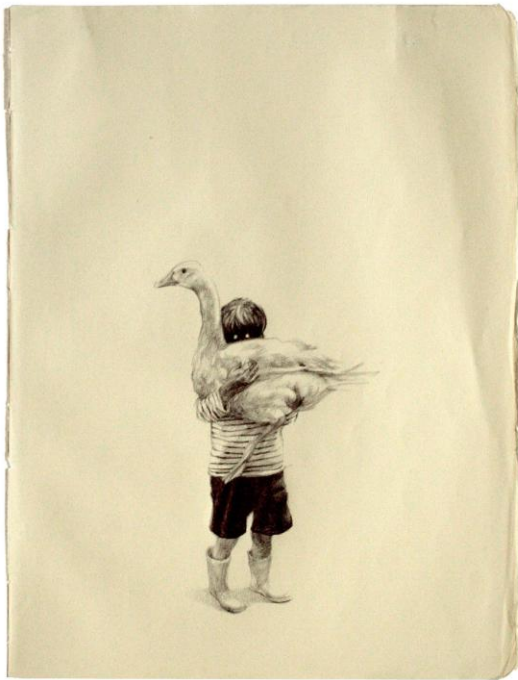


Gonzalo Díaz. *Pintura por encargo*. Latex sobre tela y madera aglomerada realizada por el pintor de carteles cinematográficos Mario Solís a petición del artista. Medidas variables, 1984.

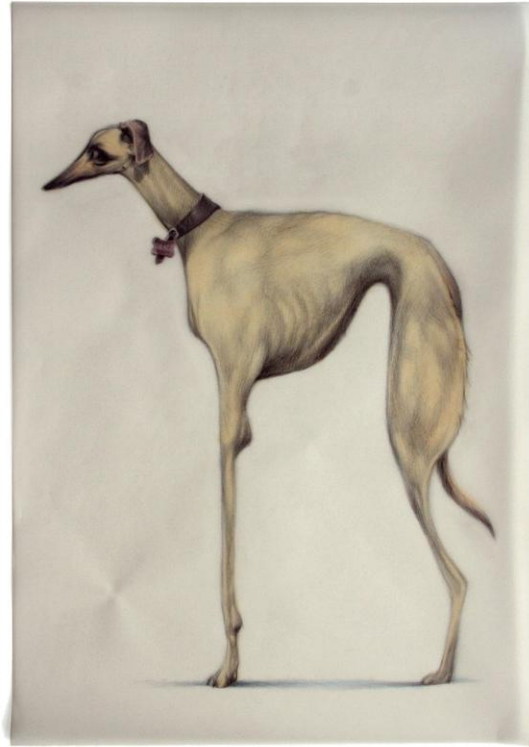
estilo con el cual se presenta la imagen —estilo tipográfico, decisiones pictóricas— es la que connota el mensaje de un subtexto que implica una serie de asociaciones intertextuales que le dan comicidad a la obra. Que el autor intelectual del cuadro se encuentre pintado de esa manera en particular, escoltado por las letras que contienen el mensaje en clave *cartel publicitario* resulta muy divertido, y eso revela que no sólo está operando la idea sino que también la manera en que luce esa idea.

Como señalé en el capítulo anterior, en mis trabajos soy

conciente que no es lo mismo un ratón dibujado por un Romántico Francés que por la compañía Walt Disney de los años 30's, y si bien no le encargo a nadie que realice mis trabajos, sí me interesa investigar en las distintas maneras de producir una imagen. Mis trabajos no sólo se preocupan de las imágenes desechadas por la tradición oficial de las Bellas Artes, sino que también se ocupan en desentrañar las operaciones visuales que hacen de estas imágenes lo que son. De esta manera, la superposición de contextos y referencias históricas no sólo se llevan a cabo en la presentación simultánea de distintos tipos de dibujos en un montaje, sino que también en la combinación incómoda de temas y estilos en el interior de una misma imagen. Así, el dibujo pasa a ser el ingrediente que coagula ambas caras del trabajo, no sólo imitando distintos tipos de línea, sino que también falsificando distintos materiales.



Diego Lorenzini. *Uno de los cuatro vecinos*. Bolígrafo sobre papel. 2009.



Diego Lorenzini. *Gracie*. Bolígrafo y lápices de colores sobre capas de papel diamante. 2009

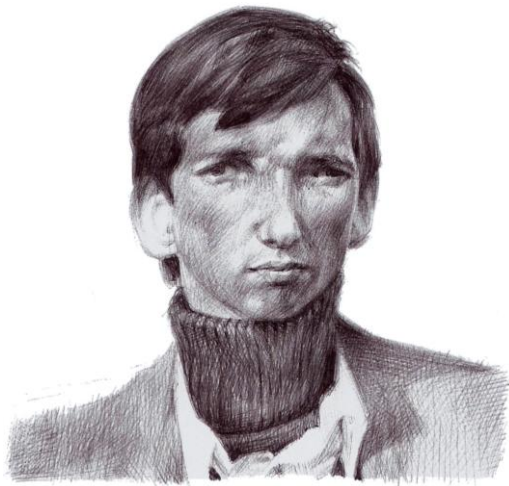


Diego Lorenzini. *Chacales*. Bolígrafo y lápices de colores sobre capas de papel diamante, 2009.



Diego Lorenzini. *Retrato N°31*. Bolígrafo y lápices de colores sobre capas de papel diamante, 2009

Yo trabajo con materiales de dibujo de uso cotidiano: lápices de pasta, lápices de colores, tempera, acuarela, hojas de cuaderno y de computador. Aun así intento travestir estos materiales en su representación, convirtiéndolos en aquéllos que sean necesarios para hacer coherente el estilo que pretendo poner en juego sobre una imagen. Así, muchas veces realizo dibujos travestis que, al tener una apariencia fotográfica, les dan a un tipo de imágenes una distinta connotación temática al estar ligadas a decisiones formales asociadas a otro tipo de producción. No se lee de la misma forma un dibujo que una fotografía o una pintura, y mi labor consiste en entrelazar aquellas disposiciones perceptivas al hacer que un dibujo luzca como una fotografía o una pintura.



Diego Lorenzini. *Jorge*.
Bolígrafo sobre papel. 2011.



Diego Lorenzini. *Y esconde*. Bolígrafo y
lápices de colores sobre papel. 2011.

De esta forma, la investigación técnica que diferencia mi trabajo de la mera apropiación y collage, me permite generar lazos narrativos por medio del material y no necesariamente por una relación temática lineal. Como ejemplificamos en el trabajo de Eugenio Dittborn, las imágenes de diversa procedencia utilizan en muchos casos el tema como estrategia de relación conceptual —como en el caso del ejemplo: El Naufrago y el viaje—. Por el contrario, en mi trabajo esta relación se aleja de la linealidad en el tema, desplazando su hilo conductor hacia las similitudes materiales que identifican al espectador con el trabajo de factura simple y directa.

Todo el mundo ha dibujado con ese tipo de materiales alguna vez: lápices de pasta, hojas de cuaderno, etc.; todo el mundo sabe cómo hacerlo. Asimismo, al darle la

autoridad al espectador de saber cómo está hecha la obra, las lecturas se expanden por la convivencia material que exige al trabajo de toda sofisticación excluyente. En este aspecto, mi trabajo se relaciona con la inmediatez técnica que posee el trabajo de Álvaro Oyarzún. En su caso, la utilización de materiales cotidianos también interpela al espectador al identificarlo con su factura de carácter cotidiano.

Por otro lado, la disposición espacial en el trabajo de Oyarzún también es análoga a mi trabajo, en tanto despliega dibujos sobre una pared que ligan rítmicamente la lectura de su instalación a medio camino entre la tradición de las Bellas Artes y la historieta. Al igual que Oyarzún, o como en el artista norteamericano Raymond Pettibon, en el montaje de mi trabajo se despliegan imágenes de tal manera en que se relacionan como viñetas de una gran página de cómics. La diferencia está en que en el caso de Oyarzún, el estilo se mantiene dentro de un nicho constante, y en el caso de mi trabajo éste se desplaza de un estilo a otro. De hecho, es en las consecuencias de estos cambios en donde me interesa investigar, experimentando con la naturaleza narrativa de los descalces entre el tema, el estilo, la cosa representada y el material con el cual se representa.



Diego Lorenzini. Registro de montaje de las siguientes exposiciones individuales: *Chicha y limonada*. Universidad de Talca. Talca, Chile. 2008 y *Boom Boom*. Galería Johanssen. Berlín, Alemania. 2009.

Mencionaba a Raymond Pettibon ya que, además de su sistema de montaje análogo al de las historietas, en su trabajo se produce un efecto de lectura que resulta muy ilustrativo para ejemplificar las secuelas del descalce al que nos referíamos anteriormente. Pettibon trabaja con imágenes asociadas a la escuela norteamericana de historietas. Este tipo de imágenes, fáciles de asociar por todos a la estética de los superhéroes norteamericanos que poblaron el imaginario de occidente desde comienzos del siglo XX, Pettibon las pervierte por medio de narrativas complejas que incomodan la lectura lineal entre imagen y texto. Esta incomodidad radica principalmente en las expectativas que uno pone sobre este tipo de imágenes por estar asociadas a mensajes de fácil lectura, por lo que el espacio interpretativo se potencia ante la apariencia literal del contenido narrativo por medio del estilo en el cual se representa. Así, la inclusión en su trabajo de juegos retóricos, insinuaciones perversas de carácter político, social y religioso, o referencias culturales torcidas, tienen un mayor rendimiento en tanto interpelan al espectador acostumbrado a entender el sentido que conllevan ese tipo de imágenes. De todas formas, al igual que en el trabajo de Álvaro Oyarzún, esta efectividad se debe principalmente a que el estilo se repite de un dibujo a otro.

Pero en cuanto a efectividad, puede que la diversidad estilística en mi trabajo no sea tan certera en torno a una sola gran problemática de lectura como en el caso de Raymond Pettibon, pero es precisamente en esta ambivalencia en donde emplazo mi investigación aplicada a los mecanismos de descalce, ya que ésta me otorga una libertad de acción combinatoria análoga al trabajo de artistas como Jeff Koons o Juan Domingo Dávila. En el caso de este último, el compromiso con la artesanía de las imágenes me parece muy importante en tanto apela al espectador por medio de la calidez del resultado pictórico y el tiempo de su realización. Por el contrario, en el caso de Koons el espectador adopta una actitud perceptiva más crítica no sólo porque encarga a otros pintores la realización de sus pinturas como en la serie Popeye, sino que también porque la factura pictórica resulta fría y distante. En este sentido, el compromiso con la artesanía de mi trabajo es una estrategia consciente de su rendimiento en el trabajo de artistas como Dávila, pero si pudiese buscar a algún referente para explicar la naturaleza de mi interés sobre la lectura enmarañada de distintos estilos, creo necesario mencionar a modo de anécdota una reflexión que llevé a cabo un tiempo atrás ante la lectura de un chiste de Condorito.

Como ya mencionábamos en relación a las disposiciones de montaje de Dittborn, Oyarzún y Pettibon, mis trabajos se presentan en conjunto. No es sólo un dibujo el que se presenta ante el espectador, sino que una maraña de éstos que se asisten y se contaminan dentro de un mismo espacio. Recuerdo que para una clase que armé para un curso en la Universidad Católica, pasé

un buen tiempo acumulando chistes de Condorito en que éste u otro personaje apareciera vestido de artista. La clase consistía en hacer un análisis comparativo de los estereotipos que se ponen en práctica en la cultura de masas en Latinoamérica, con los que se realizan en Europa y Estados Unidos. En esta búsqueda di con un chiste que no calzaba del todo con los requisitos que me había impuesto para llevar a cabo el archivo: en este chiste nadie salía vestido de artista. De todas formas, el chiste se emplazaba en una galería de arte, en la cual todo hace entender que Condorito es el curador de la muestra. En tres viñetas consecutivas, que tienen el mismo encuadre, se ve a este curador preocupado por la falta de interés que existe por parte del público ante las pinturas que se encuentran en una de las dos paredes que se pueden ver de la galería. Al parecer, el problema está en que en la otra pared hay una pintura de desnudo que atrae todas las miradas masculinas en desmedro de los otros



Diego Lorenzini. *Solución de montaje*. Bolígrafo sobre papel. 2011.

géneros como la naturaleza muerta y el paisaje. El chiste concluye con la puesta en práctica de la solución que ha elaborado el protagonista ante la disyuntiva. En la última

viñeta, se ve a un Condorito orgulloso de su competencia como curador al haber montado todos los cuadros alrededor de la pintura más solicitada.

Más allá de lo divertido del chiste, las preguntas que plantea esta historieta me condujeron no sólo a conservarla, sino que también a realizar un dibujo de ella. ¿Qué es lo que ocurre con la individualidad de las imágenes que comparten aquel pequeño espacio de pared? ¿No es aquel montaje una solución que pone de manifiesto la manera fragmentada en que absorbemos las imágenes hoy en día? ¿En qué cambiará la lectura de aquellos caballeros al tener imágenes que asisten narrativamente el anteriormente immaculado pubis de aquella señorita?



Diego Lorenzini. *Pedro, Juan y Diego*. Montaje de dibujos realizados con materiales de uso cotidiano para la exposición bi-personal del mismo nombre realizada en Galería Departamento 21 junto al artista visual Juan Céspedes, 2012.

DIBUJOS ASISTIDOS.

Acerca del error en la dimensión narrativa de mis dibujos.

Quisiera comenzar este capítulo intentando responder a las preguntas que quedaron abiertas gracias al curioso método curatorial aplicado por Condorito ante aquel público de intereses tan occidentales. Aún así, resulta difícil sacar conclusiones monosilábicas frente a inquietudes que han sido encontradas en un camino recorrido por alguien que nunca esperó encontrarlas. Referido a esto, quizás es mejor comenzar este capítulo poniendo en duda toda aseveración que haya hecho en los capítulos anteriores, ya que es importante que me haga cargo de la dimensión especulativa que pretendo fomentar en mi trabajo.

Al escribir una tesis, es innegable que resulta tremendamente conveniente ocupar un método científico que base su desarrollo en el planteamiento de una hipótesis con su correspondiente comprobación. Aún así, cuando este método se aplica a una investigación artística que desarrolla sus contenidos bajo el alero de la intuición como principal axioma, resulta inútil responder binominalmente —si/no o verdadero/falso— a preguntas que no han sido hechas para ser contestadas a través de la producción plástica que realizo, sino más bien para ser reiterativamente enunciadas por ella.

Sin el afán de caer en generalidades demagógicas o esoterismos innecesarios, quisiera comenzar este capítulo dejando en claro que todos los problemas planteados anteriormente son los que me motivan a seguir trabajando, y que la manera en que he tomado las decisiones formales, técnicas y conceptuales en mi trabajo no han tenido bajo ningún punto de vista la intención de dar conclusión o respuesta a algún problema, sino más bien de generarlos. Esto no es algo de lo que me sienta particularmente orgulloso, ser una persona que se ocupa de provocar dudas es algo que no quisiera que dijera mi novia cuando me presenta ante sus padres, pero no cabe duda que todo aquello que ha sido articulado a través de este texto está muy lejos de responder a un programa de sentido preestablecido, sino más bien me inclino a pensar que es un estado de cosas que estará en continuo movimiento en la medida en que estas preguntas sigan estimulando maneras de pensar a través del dibujo.

De todas formas, con esto no quiero decir que este texto sea un accesorio conceptual que tiene como único afán el impostarle un programa de sentido a un trabajo que no lo tiene, sino que por el contrario, este texto es una herramienta muy útil que

viene a articular, a través de un bautizo semántico, ciertos problemas que mi trabajo ha sabido trazar de manera asertiva pero sin nombre.

Lo que quiero plantear cuando hablo de poner en duda las aseveraciones hechas por este texto, es fundamentalmente porque es a través del dibujo que llegamos al texto y no del texto al dibujo, y en ese sentido es importante prever la posibilidad de encontrarme con relatos sin salida, vacíos semánticos, traducciones truncadas, o apologías que no llevan a ninguna parte, pero pienso que es precisamente esta desorientación la manera más asertiva de dar cuenta de la importancia que tienen para mí los malentendidos como material de trabajo.

Considerando que el dibujo no está en función de poner en ejercicio las reflexiones de este texto, sino que el texto está en función de poner en ejercicio las reflexiones del dibujo, es imposible que no ocurra algo muy similar al fenómeno dialéctico presente en las elipsis narrativas entre un dibujo y otro en los montajes que realizo. Al igual que en la solución curatorial que realiza Condorito en el chiste, el montaje de mis dibujos funciona de tal manera en que se asisten y contaminan unos a otros de una manera muy similar a como estamos acostumbrados a consumir las imágenes que nos rodean. De la misma forma en que mencioné en el primer capítulo que la utilización de materiales de uso cotidiano en mis dibujos le permite a quien los ve una identificación con las imágenes a través de una lectura desde la propia experiencia con esas herramientas de representación, la multiplicidad de estímulos gráficos simultáneos provoca una familiaridad similar en tanto constantemente estamos viendo más de dos imágenes a la vez, haciendo de la lectura en conjunto de éstas una de las claves para nuestra interacción social y supervivencia como miembros de una colectividad. Para ejemplificar este punto podría perfectamente echar mano al vergel de mensajes visuales simultáneos en el que se ha convertido Internet, pero creo que sería un ejercicio aún más revelador el pensar en que la simultaneidad de persuasiones gráficas ocurre incluso cuando uno viaja en auto por la ciudad o la carretera, ya que no es sino a través de la lectura de múltiples representaciones en que el conductor puede poner en práctica su sentido de la ubicación. Pienso que este ejemplo es más revelador porque el manejar pareciera ser el paradigma de aquellas labores en que uno debiese estar absolutamente concentrado en una sola cosa, y aún así resulta imposible pensar en un viaje hacia algún lugar que no incluya la interpretación en conjunto de elementos representacionales tales como mapas, letreros, líneas, fotografías publicitarias, etc. Sólo pensar en el panel de control de un auto nos hace entender la facilidad con la que nos

resulta sacar conclusiones de sentido, a partir de la interpretación en conjunto de las informaciones que se presentan en la combinación dialéctica de distintos dibujos compartiendo un mismo espacio.



Atribuido a Chuck Jones. *Correcaminos chocando contra un muro de piedra al seguir las líneas de carretera dibujadas maliciosamente por el Coyote*. 1964.

Desde este punto de vista, la facilidad con la cual estamos armando constantemente un rompecabezas perceptivo a través de la lectura de distintas imágenes que comparten un sitio determinado, tiene como consecuencia la asimilación y asociación de ciertos estilos de representación a determinadas funciones en nuestras vidas. Como ya hemos aseverado

reiterativamente, no es lo mismo un ratón dibujado por un Romántico Francés que por la compañía Walt Disney de los años 30's, pero también debemos considerar que existen otras formas de representar que ya no tuercen la connotación afectiva o sensible que pueda tener una imagen, sino más bien connotaciones utilitarias que apelan a una orientación conductual que basa su valor en la univocidad de su mensaje. Para esto no se me ocurren ejemplos demasiado exóticos, pero es innegable el hecho de que es un dibujo, y no otra cosa, lo que nos prohíbe entrar en ciertos lugares como un baño de mujeres o un campo minado. Aplicando de manera bastante pueril e irresponsable la visión filosófica que tiene J. L. Austin sobre la dimensión performática del lenguaje, podríamos decir que cierto tipo de representaciones gráficas han desarrollado un efecto condicionador *pabloviano* tan agudo sobre quien las ve, que de la misma manera en que la frase “los declaro marido y mujer” dicha por el ministro correcto en el templo correcto no sólo representa sino que hace algo, el dibujo de una mujer no sólo representa sino que hace de un baño cualquiera un baño de mujeres. Incluso es más, para llevar al extremo este ejemplo podríamos pensar en que, aun cuando un baño de hombres tiene diferencias técnicas fácilmente identificables en comparación con el de mujeres, si un artista conceptual preocupado por los problemas de género presentes en la sociedad contemporánea se le ocurriese —en los servicios higiénicos del museo o galería para el cual le han comisionado su trabajo— cambiar de lugar los letreros

infográficos del baño de hombres al de mujeres y viceversa, dudo mucho que una mujer tome la decisión de bajarse los pantalones o subirse la pollera, en una sala u otra, en función de la ausencia de aparatos para orinar en postura erguida.

En todo caso, esta dimensión performática del dibujo me interesa menos por sus alcances rituales que por su influencia en la manera en que las connotaciones provocadas por el estilo de una imagen apelan a distintos planos de nuestra subjetividad, que no sólo se reducen a vínculos subjetivos, sino también a relaciones de interpretación concretas. Por esto mismo, otorgándole un valor científico a manera de trabalenguas a la frase “el tema es el opio del pueblo” de Adolfo Couve, podemos aseverar que las decisiones formales aplicadas en una imagen re-suelven lo solventado por su tema, re-significando los significados de lo que se significa por medio de aquellos resultados figurativos capaces de modificar su lectura histórica, simbólica, política, social y afectiva.

Cuando Couve enunciaba esta versión libre de la célebre aseveración de Karl Marx, queda bastante claro que este escritor y pintor chileno quería quitarle el peso narcótico que tiene el tema sobre la conciencia técnica y conceptual en un trabajo artístico, de la misma forma en como para el pensador alemán de origen judío la religión funciona como un estupefaciente sobre la conciencia del proletariado. Para aterrizar el crucigrama que utilicé para desarrollar esta cita tendenciosa, podemos pensar que en aquellos dibujos con funciones conductuales claras como las infografías que nos indican veneno, doblar a la derecha o silencio, generalmente encontramos su mayor capital en la síntesis de sus elementos gráficos, siendo inversamente proporcional la cantidad de detalles a la fuerza conductual que poseen. Así, al ser fácilmente reconocible la manera en que este tipo de imágenes se construyen, estas decisiones gráficamente austeras en el significante se vuelven independientes del significado, y por tanto, al poder aislarse técnicamente existe la posibilidad de intercambiarlas de un tema a otro sin perder su



Autor desconocido. *Infografía de un campo de minas antipersonales.*



Autor desconocido. *Infografía de un baño de mujeres.*

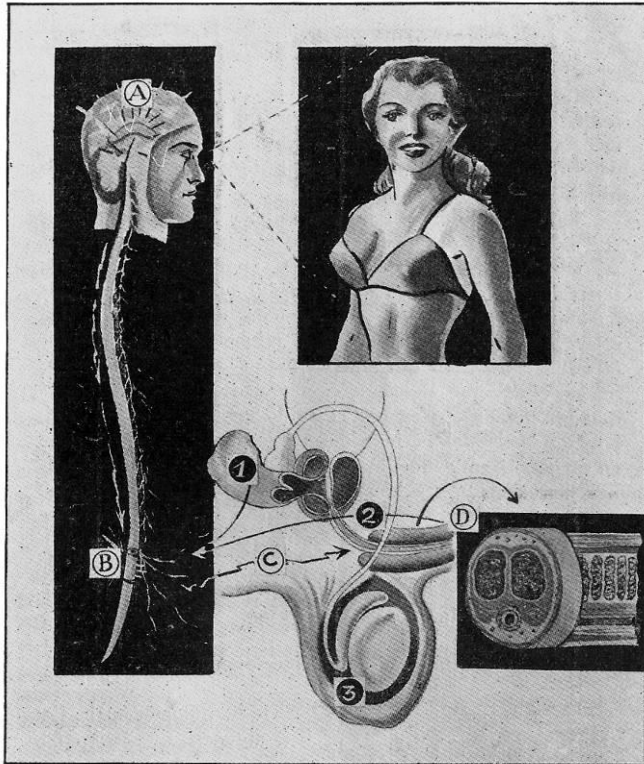


David Fincher. Instructivo de emergencia que el protagonista Tyler Durden reemplaza por los originales en la película *El club de la pelea*. 1999.

potencial de ser reconocidas como herramientas visuales sugerentes de sentido. Como ejemplo, podemos pensar en la forma arquetípica en que lucen los instructivos de emergencia que se utilizan en los aviones. La naturaleza simple y segura de las líneas que representan a los pasajeros inflando un salvavidas, o colocándose las máscaras de oxígeno en caso de una catástrofe, claramente están en función de ser lo más efectivas para transmitir una información exenta de segundas lecturas innecesarias, pero no hay que pasar por alto que la simpleza y la seguridad gráfica del significante están actuando en segunda instancia —subliminalmente— como disipadores de cautela e inseguridad del pasajero frente al significado. De esta manera, la posibilidad de trocar el estilo de este tipo de dibujos a otro tema puede modificar el sentido de éste, tal como ocurre en el caso de los instructivos macabros que el personaje Tyler Durden reemplaza por los originales en la película *El Club de la Pelea* del director David Fincher, basada en la novela homónima de Chuck Palahniuk. En este ejemplo, aun cuando ambos son instructivos de emergencia, el tema cambia de ser una representación estoica de una situación de riesgo, a una representación dramática de una catástrofe. En el nuevo instructivo puesto en la parte trasera de los asientos de un avión, los pasajeros son representados gritando mientras el cable de las mascararas de oxigeno se cortan quemados por el fuego en la cabina, desesperados al ahogarse con los salvavidas que les apresan el

cuello, peleando por llegar primeros a la salida, rezando mientras son presos de la angustia, o vulnerando a sus hijos al ejercer su instinto primario de supervivencia. Resulta evidente que la efectividad del alcance cómico y perturbador de este cambio de tema está en la rigurosidad con que el nuevo instructivo conserva la simpleza y seguridad de las decisiones gráficas originales. De esta forma, quien interpreta estos instructivos inmediatamente asocia su oficialidad gráfica a la posibilidad real de que una situación así ocurra, considerando que el prejuicio en la percepción que se activa frente a ese tipo de representación posee la llave sensible para cerrar —y por tanto para abrir— la certeza reprimida de que esas situaciones de peligro de muerte existen, y que éstas, sin importar cuán estoicamente se cumplan las instrucciones de emergencia, están fuera del control del sujeto. Personalmente, a mí me parecen más perturbadores los instructivos originales, ya que el desapego a la vida que comunican esos rostros inexpresivos, me hacen pensar en lo irrelevante que resulta la relación subjetiva del individuo con su propia muerte, para el paradigma económico gestional que demanda el recorrido constante de esas rutas comerciales.

No creo tener otra solución gráfica para hacer un instructivo de emergencia más sensible sin perder su efectividad frente a una situación de peligro real en que estos pasquines le salven la vida a alguien, pero sí creo tener otros ejemplos para aplicar la pugna de sentido entre significado y significante. A mí siempre me ha interesado pensar en el arte como un chiste sin remate, una suerte de caja de Pandora en donde las posibilidades interpretativas que surgen a partir de una estructura de finitud —por muy absurda o racional, divertida o aburrida que ésta sea— no se reduzcan a las dictadas por su resolución simbólica. Bajo este punto de vista, me parece más atractivo pensar en un avión con instructivos de emergencia calcados a mano por una persona que padezca de la enfermedad de parkinson, o mejor aún, un instructivo de emergencia que luzca correctamente pero que tenga como objeto de representación a maniobras cotidianas que a primera vista nunca habríamos pensado que requirieran de algún tipo de cálculo preventivo. Un folleto de emergencia como éste tendría un efecto similar al cuento titulado *Instrucciones para subir una escalera* de Julio Cortazar, en donde el estilo parco y didáctico de su prosa es contradictorio a la manera inconsciente en que ese tipo de acciones son realizadas por un sujeto. De esta manera, la toma de conciencia de un evento tan intrascendente como “levantar esa parte del cuerpo situada a la derecha abajo, envuelta casi siempre en cuero o gamuza”, permitiría la aparición del registro real de lo que nos rodea, anteriormente desapercibido por el mecanismo de articulación de



Lewis D. Cummings. Ilustración de su libro *¿Es usted impotente?*, 1957

nuestra memoria. Ser conscientes a nivel instructivo de cada gesto muscular para subir una escalera, hace aparecer la variación continua de la cualidad en nuestro registro imaginario, haciendo imposible no resolver la angustia frente a la inminencia de lo real sino a través del humor o la melancolía. De una forma bastante similar, en el libro *¿Es usted impotente?* del Doctor Lewis D. Cummings, hay una ilustración muy interesante en tanto aborda una acción reflejo del hombre a través de una

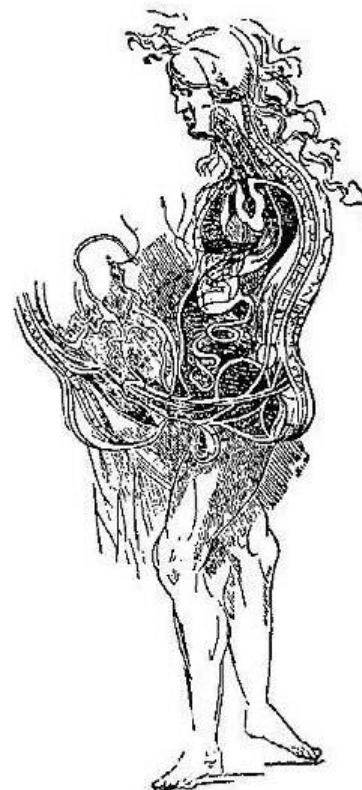
infografía que resignifica su naturaleza instintiva. Utilizando un estilo medianamente similar al de un instructivo de emergencia, el esquema intenta explicar la manera en que un hombre puede excitarse frente a una mujer. Al ser un libro dirigido a personas con disfunción eréctil, resulta extraño pensar en como estas instrucciones pueden ayudar a alcanzar el grado de voluptuosidad necesario para obtener una erección, ya que el estilo gráfico interrumpe la cualidad animal que contiene una acción instintiva como ésta. Al igual que en el caso del cuento de Cortazar, la acuciosidad del estilo en el significante revela la dimensión biológica de esta acción, que si bien puede no ser considerada tan intrascendente como subir una escalera, sí es re-significada en tanto ingresa las interpretaciones que hacemos normalmente del deseo hacia el interior del cuerpo. De esta forma, lo que normalmente interpretamos desde el registro imaginario de la realidad, se torna una representación simbólica de una comprensión desde el registro real, en tanto en el dibujo no se plantea el deseo a un otro como el desarrollo de una relación especular con éste, sino como la conciencia de una acción vesicular determinada. Por otro lado, al considerar que esta imagen fue realizada en los años 50, no cabe duda que hay elementos epocales —la censura en el corpiño de la mujer, el diseño del mismo— que aportan nuevos niveles de lectura, de la misma forma en que hay elementos gráficos accidentales o inconscientes del ilustrador —la expresión de los

rostros, la solución del encuadre— que le otorgan al esquema una nueva capa de sentido que se superpone a las anteriores. Así, podríamos deducir que la manera en como se dibuja un concepto abstracto como el deseo, no sólo involucra la manera en que el autor piensa en este concepto a través del dibujo, sino que también en la forma en que estas reflexiones visuales, ya sean conscientes o inconscientes, son interpretadas por un otro.

Como hemos comprobado, a través del intercambio de estilos se puede mostrar una cosa sugiriendo otra, y es a partir de esa posibilidad desde donde se entabla mi investigación plástica, a la cual he llegado de manera gradual a través mi experimentación en la técnica del dibujo. Pero esta multiplicidad de sentido que se pone en funcionamiento a través de los choques entre tema y estilo, o un dibujo que comparte el mismo espacio narrativo con otros, no sólo está en función de generar elipsis inesperadas en el espectador, sino también para generar trabas en el acto de dibujar que permiten la aparición de errores, *síntomas* o *estilemas* en respuesta al sistema de cita o parodia puesto en práctica. Me explico: al comienzo de este capítulo evité desarrollar un *solucionario* simple para la serie de preguntas que se plantean a partir del chiste de Condorito, ya que me inclino más por recalcar la relevancia que tienen para mí los malentendidos como material de trabajo. En este sentido, la acción imitativa presente en mis dibujos es algo que induce la aparición de *síntomas*, queriendo utilizar este concepto médico en las acepciones desarrolladas tanto por Sigmund Freud como por Georges Didi-Huberman en su estudio sobre Aby Warburg.

El *síntoma*, de una manera muy similar a como Raul Ruiz plantea el concepto de *estilema*, es un mensaje inconsciente que se materializa para ser interpretado por un otro. Tanto en el cómico caso del yerno felicitando a su suegro en el funeral de su suegra, como en aquellos gestos de la vida cotidiana que rechazan muscularmente la represión de una ideología, esta señal del inconsciente se hace camino para comunicar aquello relegado por el consciente del individuo. Llevándolo a un plano visual, en su texto *Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci*, Sigmund Freud identifica gráficamente estos elementos sintomáticos en los dibujos del artista Florentino, los cuales manifestarían de manera simbólica su elección narcisista de desear a los efebos parecidos a la imagen de aquello amado por su madre. De todas formas, lo que más me interesa de este texto es el hecho curioso de que uno de los dibujos que el psicoanalista austríaco utiliza para ejemplificar la represión de lo sexual en el autor de la Mona Lisa, es un bosquejo anatómico que no fue hecho por él, sino más bien una litografía de Wehrt publicada en 1830, que a su vez era la copia de un grabado de Bartolozzi de 1812

basado en el original de Leonardo. Si bien Freud plantea que la expresión de horror del hombre realizando el acto sexual sería un *síntoma* bastante explícito de la homosexualidad de Leonardo, luego se comprobó que había sido Wehrt quien transformó la expresión calma y neutral del semblante masculino del original en un rostro arisco. De la misma manera, el análisis psicoanalítico del significado del hecho de que en el dibujo las piernas estén cambiadas de lugar —torpemente la derecha está en lugar de la izquierda y viceversa—, queda en entredicho al no haber sido hechas en el original por Leonardo, sino que agregadas torpemente por Bartolozzi tres siglos después. Pero más allá de juzgar la rigurosidad histórica con la cual Freud llevó a cabo su análisis sobre la sexualidad de Leonardo, me interesa recalcar esta comedia de equivocaciones por su relevancia en mi investigación aplicada, en tanto plantea la traducción de una imagen o un estilo como una metodología de producción que incluye los malentendidos como parte constitutiva de su resultado alegórico. El hecho de que el dibujo analizado por Freud no haya sido un original de Leonardo, no convierte a este artista del Renacimiento en heterosexual, pero sí reconoce el valor simbólico que tienen los errores en la traducción de una imagen.



Wehrt. *Litografía basada en un dibujo de Leonardo Da Vinci, 1830.*

Desde otro punto de vista, me parece interesante ilustrar el valor simbólico de los malentendidos a partir de la acción que realizó el historiador de arte judío-alemán Aby Warburg en 1924, quien luego de terminar su tratamiento psiquiátrico en la clínica neurológica de Ludwig Binswanger, comenzó a armar hasta el día de su muerte una colección de reproducciones de imágenes como una manera de constatar la supervivencia de ciertas expresiones comunes a toda la historia de la representación. De una manera bastante similar al chiste de Condorito, Warburg emplazaba aquellas imágenes en un espacio común, de tal manera en que éstas desarrollaban una narración subyacente, a través de la mutua contaminación visual de aquellos elementos propios y ajenos a sus expresiones compartidas históricamente. Casi un siglo después, el filósofo francés Georges Didi-Huberman desarrolló sobre este archivo una lectura teórica

aplicando el concepto *síntoma* desarrollado por Freud en las imágenes compendiadas por Warburg, considerando las rimas visuales presentes en la repetición de los mismos gestos y expresiones en representaciones provenientes de distintas épocas y culturas, como una prueba fehaciente de la continuidad de apariciones inconscientes de particularidades sintomáticas comunes, las cuales permitirían trazar entre éstas una guía de lectura coherente por un otro. Sobre este punto en particular, me parece importante aclarar que estas repeticiones de gestos visuales inconscientes me interesan más por su potencialidad narrativa que por su contenido antropológico. Me explico, más allá de querer comprobar a través de mi trabajo en dibujo la persistencia histórica de ciertos arquetipos visuales a nivel ontológico, las rimas visuales me interesan principalmente por su capacidad de generar pautas de lectura entre dos o más imágenes aparentemente disímiles en su significado, lo cual permite articular en una frase visual dos o más formas de pensar, a través de las similitudes formales que existen entre los envases en que éstas están contenidas. Pienso que un buen ejemplo de esto ocurre al comparar un *sketch* del programa de humor chileno de la década de los 80 *Medio mundo*, con una escena de la película vanguardista francesa de 1924 *Entr'acte* de Rene Clair. En ambas escenas hay dos personajes masculinos en la azotea de un edificio discutiendo y disparando un cañón. Al ver la curiosa semejanza en los gestos de ambas parejas de artilleros, que se subraya por la semejanza de su contraste anatómico —Erik Satie es físicamente para Francis Picabia lo que Andrés Rillón es para Julio Jung—, resulta claro que éstas no contienen su alcance simbólico en sus similitudes, sino más bien en la lectura en conjunto de sus diferencias históricas, políticas, estéticas, sociales y afectivas que permite el marco similar que las solapa.

Por otro lado, también me interesa pensar en la aparición de aquellos *síntomas* compartidos que plantea Didi-Huberman, a través del análisis detectivesco que se hace sobre el trabajo de un falsificador de arte, ya que al igual que en el caso de Wehrt y Bartolozzi cometiendo errores en forma de mensajes ocultos a sus copias de Leonardo, se puede deducir que un impostor revela su inconsciente en aquella parte de la imagen en donde es descubierto su delito. Podemos pensar en el célebre caso de Han Van Meegeren, quien fue arrestado después del término de la segunda guerra mundial al descubrirse que había vendido pinturas del tesoro cultural de los Países Bajos a altos cargos de la Alemania Nazi. Cuando estaba en el juicio por la venta de un cuadro del pintor Johannes Vermeer que se encontró entre las posesiones del Mariscal del Tercer Reich Hermann Göring, Van Meegeren reconoció públicamente que ese era un cuadro



Rene Clair. *Erik Satie y Francis Picabia discutiendo y disparando un cañón en la película Entr'acte, 1924.*



Felipe Pavez. *Julio Jung y Andrés Rillón discutiendo y disparando un cañón en la serie de TV Mediomundo, 1988.*

falsificado por él, al igual que todos los que había vendido durante esa época. Al existir dudas sobre la veracidad de tal afirmación —técnicamente las pinturas eran impecables— el supuesto falsificador fue puesto en prisión preventiva en donde comenzó a realizar, frente a los miembros del tribunal, una última falsificación que comprobara sus habilidades. Digo última ya que al ser testigos de las sofisticadas técnicas que utilizaba para materializar el cuadro en cuestión, los jueces cambiaron de opinión y sólo le dieron la sentencia de un año en prisión bajo el cargo de falsificación, condena que Van Meegeren no alcanzó a cumplir ya que murió de un ataque al corazón sólo un mes después del fallo. En este ejemplo, la imposibilidad de identificar los *síntomas* del falsificador en las copias que éste realizaba de Frans Hals, Pieter de Hooch, Gerard ter Borch y Johannes Vermeer, permitieron que muchos de sus plagios no sólo fuesen certificados como originales, sino también reconocidos como obras



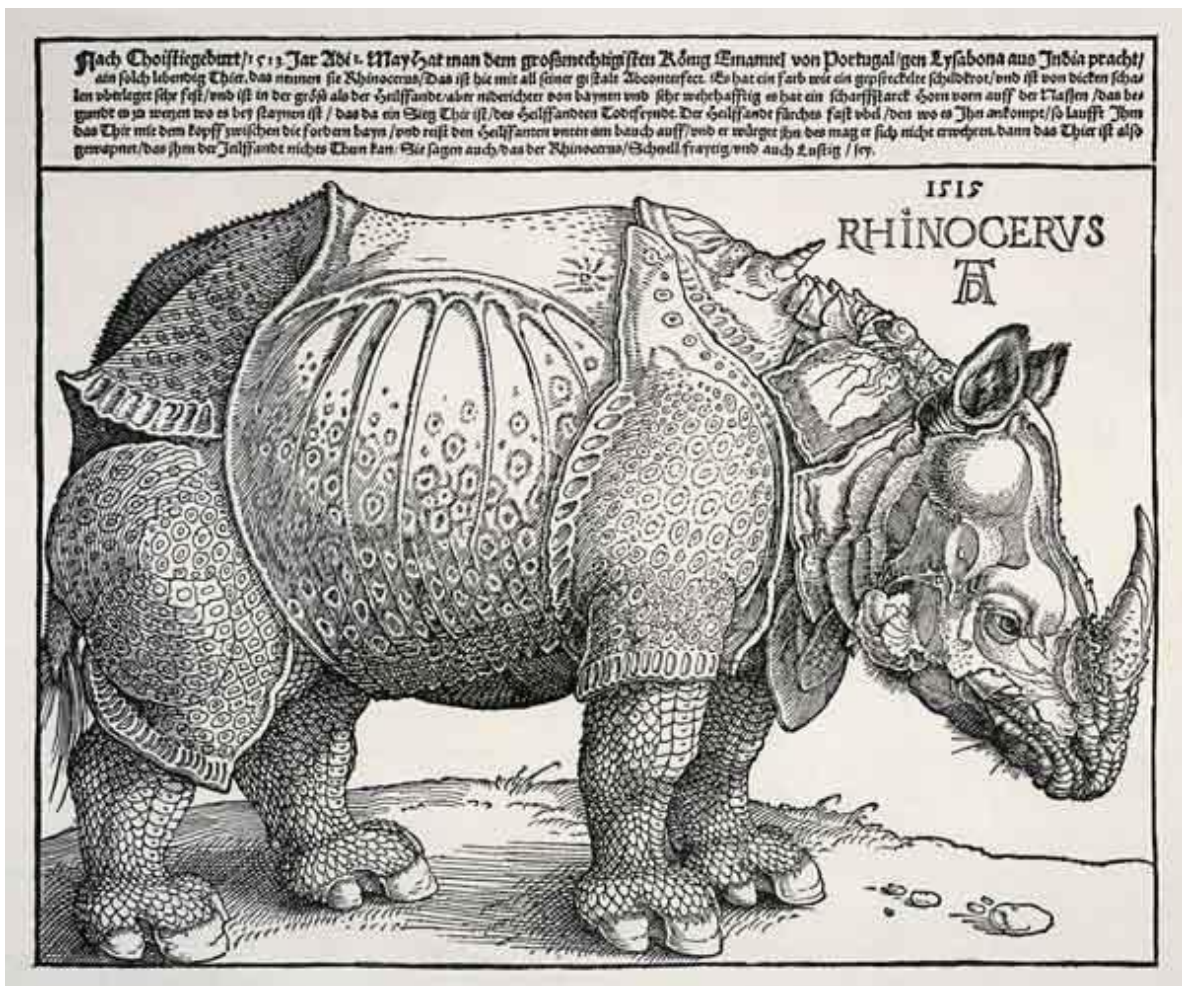
Fotógrafo desconocido. Juicio del falsificador Han Van Meegeren, 1847.

maestras de los pintores que falsificaba. Aún así, en alguna parte de sus cuadros, estos *síntomas* existen ocultos bajo los pelos de comadreja sacados de pinceles del siglo XVII que solía pegar en sus telas, y me inclino a pensar que, lejos de invalidar la verosimilitud de sus

falsificaciones, estos errores técnicos o apariciones inconscientes de particularidades sintomáticas desentrañarían no sólo muchos de los enigmas de la vida de este falsificador, sino también de la vida de aquellos artistas que éste misterioso personaje de tan trágico final falsificaba.

Quizás esta última aseveración pueda parecer un poco esotérica o carente de argumentos, pero es cosa de pensar en cómo cualquier tipo de traducción gráfica de una idea presupone la inclusión de carencias, errores o reemplazos que están directamente relacionados con la manera que tenemos como individuos de articular nuestro registro simbólico de la realidad. En este sentido, los errores anatómicos en las interpretaciones fantásticas que Alberto Dureró comete en el dibujo de un Rinoceronte que nunca vio,

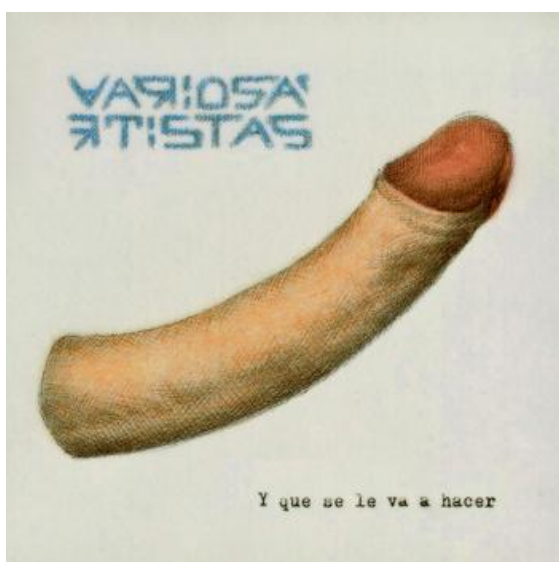
contienen en su imaginario las claves para reinterpretar la anatomía del animal real, desde un nuevo punto de vista que si bien puede ser incorrecto, no cabe duda que es profundamente reflexivo. Así, tal como Durero piensa a través del dibujo en lo que ha escuchado de esta nueva criatura, en relación a su propia experiencia e identificación con otros animales que expanden su realidad simbólica, Van Meergeren piensa a través de sus falsificaciones en lo que ha visto y leído de los pintores que imita, en relación a su propia experiencia e identificación con otras personas que expanden su realidad simbólica.



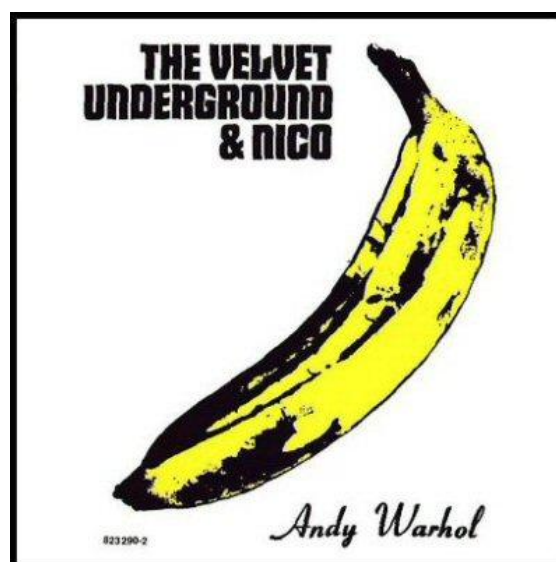
Alberto Durero. *Rinoceronte*. Grabado realizado por el artista basándose en una descripción escrita del animal, 1515.

Sobre esto último, al analizar mi investigación a través del dibujo de distintas estrategias autorales de representación que imito artesanalmente, y que posteriormente utilizo en los montajes heteróclitos que basan su unidad narrativa en la relaciones formales que trascienden sus particularidades de estilo, es importante considerar que los alcances simbólicos de una imagen producida por un autor, no sólo dependen de cómo éste la hace, sino también como ésta es vista por otros. Por esto mismo, cualquier

traducción de estilo de un significante a otro —ya sea a través de la ilustración de una impresión, la falsificación, o la parodia— incluye en el proceso técnico de una obra la visión de otro sobre ésta, superponiendo particularidades sintomáticas de distintas sensibilidades sobre un mismo significado, a través de los reemplazos o alteraciones progresivas —ya sean conscientes o inconscientes— de unos gestos simbólicos por otros. De esta forma, al realizar este texto incluyo en el análisis de mi trabajo aún más *sintomas* o *estilemas* que confirman mis inquietudes inconscientes, las cuales se ven reflejadas no sólo en la elección arbitraria de cierto tipo de ejemplos por sobre otros según su pertinencia con aquellos imaginarios que me resultan atractivos, sino también en las omisiones y tergiversaciones que inevitablemente ocurren en la traducción de una manera de pensar desde un lenguaje a otro. Aún así, como dibujante, es de esperar que las conclusiones —intencionales o casuales— sacadas en el proceso de escribir este texto a partir de mis dibujos, confirmen mi interés de realizar el camino al revés, insistiendo en otorgarle una jerarquía conclusiva a este último lenguaje, el cual no sólo posee un gran potencial como herramienta de investigación plástica y científica, sino que también académica.



Diego Lorenzini. *Portada para Y que se le va a hacer*. Bolígrafo y lápices de colores sobre capas de papel transparente, 2010.



Andy Warhol. *Portada para The Velvet Underground and Nico*. Fotoserigrafía, 1967.

CONCLUSIÓN.

Teniendo en consideración que este texto ha tenido como fin el articular reflexiones subjetivas sobre las relaciones materiales que se ponen en juego en mi trabajo, me resulta difícil desarrollar una conclusión determinada que no venga a repetir ciertas arbitrariedades que sólo basan su valor ilustrativo en el desarrollo de esta tesis, en la medida en que se aproximan por reflejo a la metodología de trabajar sobre supuestos que utilizo en mi obra. Sin embargo, reiterar alguna de estas reflexiones bajo la rótula de conclusión no haría otra cosa que convertir, a través de la redundancia, aquellos desvaríos fértiles en normas inhibitoras de producción. Como bien mencionaba en el comienzo del tercer capítulo, los malentendidos me han servido como una herramienta tremendamente eficaz para llegar a lugares nuevos en mi investigación plástica, y por lo mismo, resultaría contraproducente anclar en un cierre unidireccional todos esos sentidos que acontecen en la torpeza que pretendo fomentar en mi metodología.

Razones objetivas sobran para que no mucha gente dedique su tiempo a hacer dibujos de calidad fotográfica con bolígrafos sobre papeles de mala calidad. Pero es precisamente ese empeñamiento dirigido a lo improbablemente exitoso, lo que me ha cautivado para seguir trabajando a través del dibujo con esas formalidades tan poco rentables. Incluso es más, en la medida en que me he ido familiarizando con las resistencias y limitaciones de cada uno de estos materiales, más me ha interesado

probar aquellas variaciones técnicas que promueven ese potencial de incomodidad presente en todo material que para mí vale la pena investigar. No me siento orgulloso de reconocerlo, pero estoy seguro de que si me tocase ser el protagonista de la fábula atribuida a Esopo *La gallina de los huevos de oro*, no actuaría más sabiamente que el



Diego Lorenzini. Dibujo para poner sobre un retrato hecho por Alberto Valenzuela Llanos. Bolígrafo sobre papel, 2011

labrador original, sino que al igual en que tiendo a arrugar todo lo que se pueda arrugar lo que se arruga, o a romper todo lo que se pueda romper lo que se rompe, probablemente no sólo terminaría por matar a esa gallina sin un ápice de culpa, sino que también al duende² que me la regaló. No de codicioso, sino más bien porque tiendo a pensar que el cometido de todo artista debiese consistir en no conformarse con lo establecido e intentar, a toda costa, entender materialmente el mundo que le rodea, aun cuando para esto sea necesario agotar lo que ha logrado tener entre sus manos. Por



Diego Lorenzini. *Ronceo*, bajo relieve en bronce.
Bolígrafo sobre papel, 2011

otro lado, si al hacer arte nouviésemos que dedicar toda nuestra vida a tropezar de todas las maneras posibles con la misma piedra, el valor simbólico que poseen estas pequeñas equivocaciones o grandes fracasos perderían su condición alegórica, de la misma forma en que desaparecería el significado que nos ha hecho conservar de boca en boca la fábula mencionada si el labrador original no hubiese matado a la gallina y hubiese vivido rico y feliz hasta el día de su muerte. En este sentido, si hago el ejercicio de concluir este texto, puedo afirmar objetivamente que el dibujo es una manera de pensar, pero prefiero creer que todo lo que he pensado hasta ahora a través de mis trabajos, no es más que una seguidilla de tergiversaciones subjetivas bien y malintencionadas que no representan en lo absoluto todo aquello que se puede llegar a entender a través de este lenguaje, y que si bien esto no me da el derecho de concluir nada más aparte de su cualidad pensante, sí me obliga a mantener los ojos abiertos y las manos ocupadas.

² Al ser una fábula transmitida oralmente, existen muchas versiones que cambian de dónde obtiene el labrador a la gallina. En ciertas versiones folclóricas libres, la gallina se le es regalada por un duende o un enano.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA.

Didi-Huberman, Georges. Capítulo III. El punto de vista del síntoma: Warburg hacia Freud. En Didi-Huberman, G., *La imagen superviviente. La historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. (pp. 247-466). Madrid, España: Abada editores, 2009.

Freud, Sigmund. *Leonardo Da Vinci: un recuerdo de infancia*. Bogotá, Colombia: Editorial Norma, 2007.

Grose, Francis. *Principios de la caricatura. Seguidos de un Ensayo sobre la pintura cómica*. Madrid, España: Katz editores, 2011.

Kay, Ronald. *Del espacio de acá. Señales para una mirada americana*. Santiago, Chile: Ediciones Nómade, 1980.

Ruiz, Raúl. *Poética del cine*. Santiago, Chile: Editorial Sudamericana, 2000.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA.

Austin, John Langshaw. *Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones*. Barcelona, España: Paidós, 1982.

Benjamin, Walter. Capítulo: La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En Benjamin, W., *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires, Argentina: Taurus, 1989.

Cortazar, Julio. *Historias de Cronopios y Famas*. Buenos Aires, Argentina: Alfaguara S.A., 1995.

Cummings, Lewis. *¿Es usted impotente?* Buenos Aires, Argentina: Editorial Caymi, 1962.

Dávila, Juan. *Rota*. Santiago, Chile: Galería Gabriela Mistral, 1996.

Derrida, Jacques. Capítulo IV. El papel o yo, ¿qué quiere que le diga...!. En Vidarte, Paco, *Marginales: Leyendo a Derrida*. Madrid, España: UNED, 2000.

Richard, Nelly. Capítulo II. La desidentidad Latinoamericana. En Richard, N., *La estratificación de los márgenes; sobre arte cultura y política/s*. (pp. 37-59). Santiago, Chile: Francisco Zegers Editor S.A., 1989.

Storr, Robert. *Raymond Pettibon*. Londres, Inglaterra: Phaidon, 2001.