

La mirada diseñada¹

Jhon Felipe Benavides Narváez²

¹ **Agradecimientos:** A Jorge White por su colaboración, enseñanza y graffía y A los dibujantes por venir

² Docente e investigador Facultad de Artes Universidad de Nariño, Actualmente coordinador de la Maestría en investigación/Creación, Arte y contexto del Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Nariño Doctor en Antropología del Cauca, Magister en Etnoliteratura de la Universidad de Nariño, Técnico profesional en dibujo publicitario y comunicación de la Academia de dibujo profesional de Cali-Colombia. Licenciado en Artes Plásticas de la Universidad de Nariño, Torre 4 Apto Sub 01 Balcones de la Pradera. Pasto (Colombia) tel: +57 3007779082. jhonfelipebenavides@gmail.com

Resumen

El texto propone, desde una revisión de la obra y escritura del artista Jorge White, una conceptualización de la mirada en el dibujo. Con ello presenta la complejidad de la traza del dibujante cuando ha traspasado la escena de lo representativo a partir del ejercicio mismo de la línea como enrostración. A partir de lo que White ha llamado *etnografía de la imagen* desborda las prefiguraciones de lo dibujado a partir una investigación-creación sustentada en el valor de decolonizar la mirada. La ciudad de Pasto al suroccidente de Colombia es continente y contingencia de esta experiencia, dada la configuración de un dibujo que particulariza la relación del otro a partir de su propia exposición.

Palabras claves: Mirada, Dibujo, Etnografía de la imagen

Abstract

The text proposes, from a review of the work and writing of the artist Jorge White, a conceptualization of the look in the drawing. This presents the complexity of the draftsman's drawing when he has crossed the scene of the representative from the very exercise of the line as enrostración. From what White has called the ethnography of the image, it overflows the prefigurations of what is drawn from a research-creation based on the value of decolonizing the gaze. The city of Pasto in southwestern Colombia is the continent and contingency of this experience, given the configuration of a drawing that particularizes the relationship of the other from its own exhibition.

Keywords: Gaze, look Drawing, ethnography of the image

“Si tengo la curva del ojo, tendré también la órbita, si tengo la órbita, tengo la raíz de la nariz, tengo la punta de la nariz, tengo los agujeros de la nariz, tengo la boca. O sea, el todo podría al final dar de todos modos una mirada, sin que uno se centre en el ojo mismo”

Giacometti (citado por Nancy: 2006, 71)

“Hay cuadros donde logras la terrible mirada humana, ese desierto”

Paulo Bernal

Un dibujo que ha traspasado la idea del gusto del retratado impulsa al dibujante a cierta soledad, a cierto silencio y reflexión. Esto sí que lo entiende, bajo una mirada en abismo, Jorge White quien *se dibuja*, casi siempre, en sus composiciones gráficas. Pero, y bajo la mirada de aprobación de quienes admiran su cercanía a sus gestos, lo que presiente White es la diseminación de lo especular bajo la acción de una línea nebulosa, cuasi extraída de las veladuras de la ciudad de Pasto cuando arrecia de repente la lluvia. Lo que parece *sersu* cuerpo, en realidad es la puesta en escena de un concepto de mirada y visibilidad. Ya no en espejo, como podría querer entenderse para soportar esta imagen que arrecia como la llovizna pastusa, lenta e insoportable, sino en forma del reflejo de un charco, la imposibilidad de encontrarse en identidad y proporción con el otro, pese a que esa otredad diseñada sea el rostro del dibujante. Si el dibujante es el sujeto del dibujo, es porque asiste a éste como cuerpo dislocado y expuesto a las mismas fuerzas de figuración que suceden en la obra. Si existiera una apelación o una resistencia a la semejanza es afín a una duplicidad de las imágenes ciudadinas, tal cual la neblina donde la distorsión y la deformación se dan en simultáneo. Dicho de otro modo, si existiese la pronunciación de un ego es a partir de una firma, una manera singular de ver-se dibujado en una escenificación

urbana. Téngase presente por ello que, un rastro animal yace en la gestualidad de White y de antemano, una concepción del dibujo, pues ya no es posible identificarlo como tal pues ha maltratado tanto la superficie del diseño que ya sus rayas son pinturas, pero también antesalas a una performance, un teatro, una gastronomía (me habría contado White la empresa fallida de estudiar gastronomía y que en cierto punto la compara con el grabado — siendo un maestro de ello — en el sentido de una alquimia particular), a una erotización que sucede en el instante que sugiere su traza como vendaval.



Figura 1. Jorge White

Sin título

Mixta sobre papel, 1997.

Fotografía El autor

En el espacio de lo doméstico donde yace una particular violencia, el artista ejerce esa traza de vellosidad y bruma, pues a diferencia de otros dibujantes que inician por una geometrización para simular la volumetría del cuerpo, White hace cuerpo con su particular línea que se expande y se eriza a manera que va cruzando el papel mientras otros dibujantes partirían del esqueleto y musculatura del modelo. Antepone a la prefiguración, el gesto. Pues “el gesto como expresión o acción y la traza, como la huella o la pinta; son la identidad misma, la fuerza que se sustenta en la sensibilidad, en el conocimiento, en la habilidad, en el proceso, en la interpretación”. (White, 2002: 5). Toda una disposición mesurada de dispositivos técnicos y sensibles que harán surgir de sus líneas-brumas: la figura. Entonces lo que podría entenderse como una figuración deformada de su tiempo y espacio, es el ejercicio de una presencia expuesta a la domesticación y su fragilidad. Pero el gesto también lo entendería desde una *dynamis* residual, que está decantada por la figuratividad de sus dibujos, ya que consideraría el gesto también como “esencia y la naturaleza del ser, como la estructura misma de lo sensible del Ser” (White, 2002: 5). Ontología del dibujo y del gesto que ejerce violencia sobre la superficie, sobre esta disposición en piel de sus dibujos, en donde la traza es la parte reconocible del *trazo* del dibujante es “estigma, impresión, lo político como compromiso de vida” (White, 2002: 5).

Dibujarse es ponerse en riesgo no solo ante la alteración de su ego, sino también ante la exposición en extremo de la vida (White comenta que, en su cuarto de habitación habría de soportar, por varios días, los humores del ácido cuando realizó una serie de grabados de tamaño mediano, poniendo en riesgo su salud). He ahí el diseño de su cuarto (Figura 1) — taller nocturno y de la siesta— en donde un abismo se abre gracias a las fotografías familiares, a la puerta, al escritorio que conforma una línea que conduce la composición a esa veladura, a ese ennegrecimiento del grafito por un color de penumbra. Zapatos afloran; en este diseño la figura del zapatero y del artesanado es un florecimiento del cuerpo, de la piel, del cuero. El dibujante, que se ha diseñado haciendo una labor manual, es expuesto a otra acción fuera de los dominios del aposento y de la habilidad, es por eso que, “el retrato

no pinta un sujeto sino poniendo en juego él mismo una relación de sujeto, y de ese modo pone a un supuesto sujeto (yo, usted, su pintor) en relación con un sujeto expuesto. Pone a un sujeto en relación de sujeto, o sea, en relación a sí, es decir en relación a él” (Nancy, 2006: 34) Aunque “El que mira se orienta a sí mismo “ como afirma el dibujante pastuso Ernesto Nasner (01/10/2012) , lo que se abisma es la mirada, pues a pesar de identificarse al personaje, su posición, su casi orante disposición y aferrada materialidad, es una piel expuesta a la acción del otro como mirada. No hay seguridad, pese a reconocer-lo como parte del dibujo. Se ve observado White — el designado — y aun así, sigue arreglando el zapato que por ahora solamente se prende de él como un huésped. Todo dibujo trae en el fondo la disposición a recibir al huésped en el hogar, taller, cubículo laboral. Está dibujando — lo hace desde la guía de una fotografía, de una pobre evocación — y aún así, no puede asegurar que habita un lugar, que es el diseño de una habitación pastusa pese a los lugares comunes y reconocibles. El personaje — si fuese posible hablar de ello — del dibujo es el lugar en sí, donde se habita, Hades de su propio hades.

En el dibujo, la imagen es desnudez pero también *aparición* que afecta indefectiblemente todo locus como lugar de anunciación inclusive sobre lo que White ha querido llamar *Etnografía de la imagen* (White y White, 2012), y que más que una técnica para registrar los husos, intercambios, gestos del otro, es ante todo: presente .¿Será por lo que mi perro casi siempre aúlla — con cierto reclamo — a los dibujos ajenos que están distribuidos en mi apartamento?

Existe una relación entre hostilidad y hospitalidad encarnada en la figura del dibujante y su *domus* y creo que ahí está la idea de la insistencia de ver-se dibujado en lugares comunes y desacralizados pero a la vez excesivamente llenos de presencias. No se olvide que “el arte es la técnica productora de presencia “(Nancy, 2013: 217) de ahí que White dibuje la plaza, la habitación, el umbral donde el cuerpo se ofrece a la ciudad pero a la vez también hay un objeto, una señal, un signo que se *consigna* en cada desplazamiento de su línea. Trae hacia adelante, hacia un afuera que se contiene en las dimensiones de su

dibujo, a su *otro* que concibe siempre acompañado de objetos o a veces sintonizado con una ciudad extranjerizada por una violencia de la mirada. Porque el retrato, que ha conjurado a partir de un ejercicio del grabado y el dibujo, se relaciona con la mirada del otro inclusive si es un autorretrato.

Es una mirada que se realiza desde otro espaciado, un espacio alternado y alterado por la línea del dibujante. El dibujo da y está en el centro de la mirada, tanto del que está invitado a la exterioridad o a una expectación sin espectáculo, tanto como la del retrato como tal, sin identificación (o una relación que se da desde una imitación monstruosa de la imagen doble). Se experimenta una apertura a lo inmediato del rostro dibujado. De ahí que los ojos, no están para asignar la potencia a la mirada y la visión, sino a con-firmar la “relación de un cerco con una abertura, de una órbita con un agujero” (Nancy, 2006: 18).

Mi hijo Santiago cuando niño diseñó a un personaje que bautizó Vincent Van Gogtzilla (figura 2), personaje cuyo “peor amigo es Dios” y que reunía de manera monstruosa al reptil destructor de ciudades y la cabeza de Van Gogh. Lo importante en este bello dibujo (y lo digo fuera de las consideraciones paternas) es la mirada del pintor holandés. Ahí, en la línea que ha dispuesto con una fuerza vibrátil, carnosa, discontinua, la mirada de Vincent surge como el centro de focalización y desfocalización del cuerpo monstruoso. La mirada del dibujante está aquí diseñada, se hace presente, desviando todo lo que está dibujado en este pequeño papel de cuaderno escolar. Muy bien me diría años más tarde, que “los ojos de Van Gogh por un lado miran, y por otro enloquecen”(Santiago Benavides, comienzos de 2009) teniendo presente, lo que los ojos producen de este tremendo *voyant*. Y así como suceden en los autorretratos de Van Gogh, la barba, el sombrero, las orejas, siguen la ritmicidad voraginosa de los ojos y pupilas del pintor y que a razón de una inteligencia infantil se vuelve ritmicidad de la mirada que se retira en y por un dibujo, configuraciones de líneas y palabras, fauces y rayas, que inclusive desestructuran la cuadrícula del papel escolar.

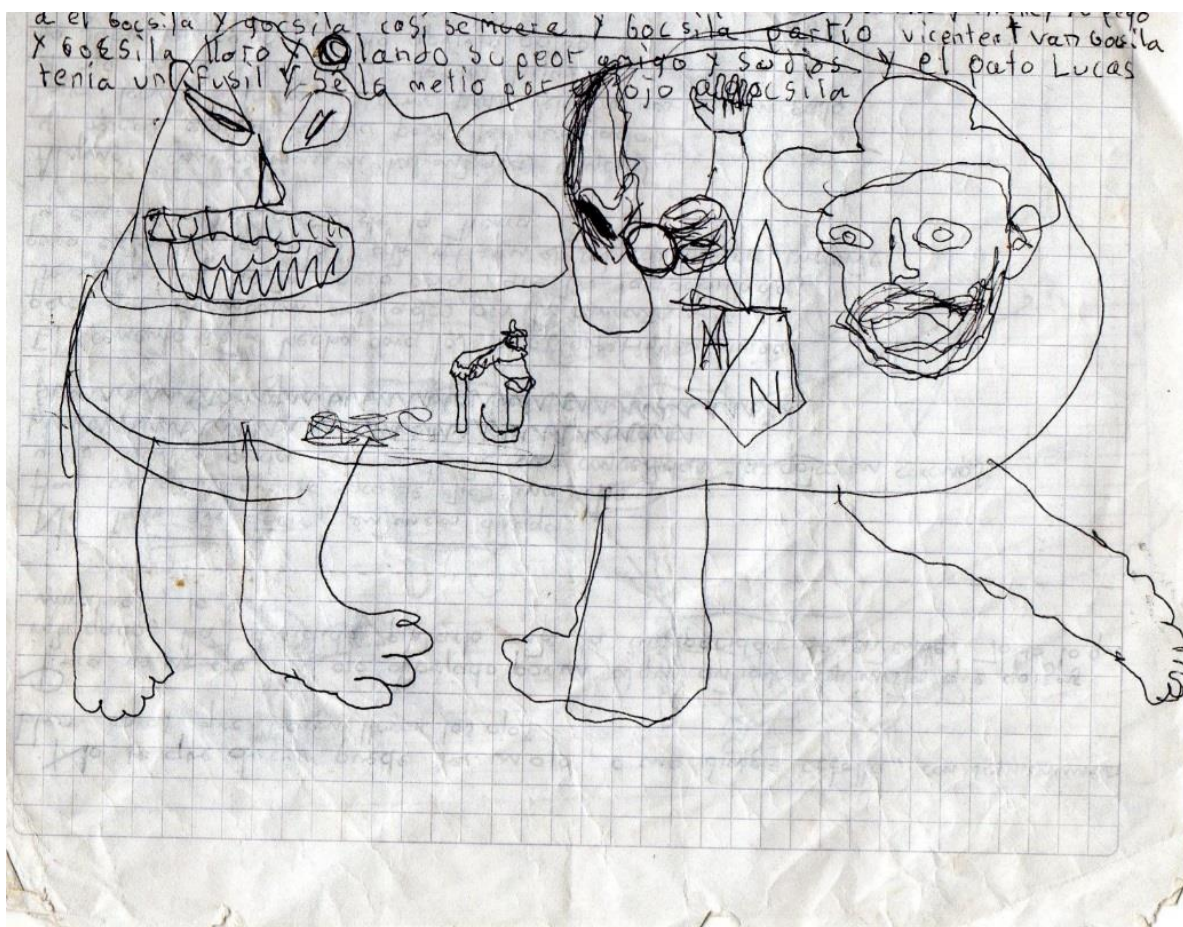


Figura 2. Santiago Benavides

Vincent Van Gogzilla

Lapicero sobre papel cuadriculado

Pasto, 2004

Fotografía El autor

Por otro lado, el artista visual Adrián Montenegro nos habría retratado (a Paulo Bernal, Mario Bastidas y a mí) en un ejercicio realizado en la Plazoleta de San Felipe, a la sombra de la piedra que vigila el lugar. Acentuando que los dibujantes pastusos somos *hermosamente feos* (Figura 3) jugaría con una singular organización visual y de composición anatómica para acrecentar la mirada de quienes retratados aún siguen viendo, pese a unos ojos que están sincronizados a la razón de la mirada de Adrián o el resto de

visibilidad en el monstruoso retrato (¿habrá acaso dibujos que en el fondo no sean monstruos, *animal monstrans* de la presencia?). Así se refiere, Adrián, a la mirada del otro, su mirada, el dibujo en sí:

“Yo no doy nada, doy la libertad de que me dibujen como quieran, me cansé de dibujarme, ahora colecciono dibujos que me hacen los demás, nunca me ha gustado verme en foto. Me gusta verme en dibujo, ser dibujo, y ser dibujo de los demás pero dibujo chueco, caricatura, cosa fea, no es por cuestiones de realeza ni sanidad es más por sacar el cómo me ven los demás” (3/12/2013)

El dibujo es un rostro, insistimos, *rostrum* como un filo de animalidad que siempre se expone gracias a la apertura al otro y que lo ha distribuido en tres personajes cuyas cabezas son ante todo retratos de miradas, de diversas perspectivas. En la izquierda, en el rostro de Paulo Bernal diseña el entrecejo (ya lo había observado con atención el artista Román Ramírez, dando a entender que ahí reside todo el peso de la gestualidad de Bernal, más aún cuando decide iniciar una discusión) como el punto de des-focalización y de visión que posee el dibujante, y que Bernal insiste como tensión (la cual sucede en los ojos retratados, inclusive si estos no poseen pupilas como habría de observar Adrián en mis últimos dibujos) y como desvío (“ la mirada siempre se desvía” Bernal 09/03/2013), en tanto considera que en el creador hay “una generosidad de mirada”(Bernal 28/04/2012) y que se desliza por una manera de exponer el cuerpo, la palabra, la obra. Ahí, la mirada como tensión plantea una disposición ética del mirar y su improbable representación inclusive si el retrato siempre es una figuración de lo visible: la mirada de un espectador. El dibujo de alguien que desde una ajenidad medida puede dar por hecho que ahí hay un retrato, está siempre en juego, Adrián ya ha diseñado la mirada del amigo, del colega, del invitado a la escenificación casi sacra de estos tres personajes. Y acentúa el desvío, sea para desfocalizar cierto reconocimiento figurativo en el personaje o para definitivamente hacer del centro de la mirada, un agujero intenso y negro.

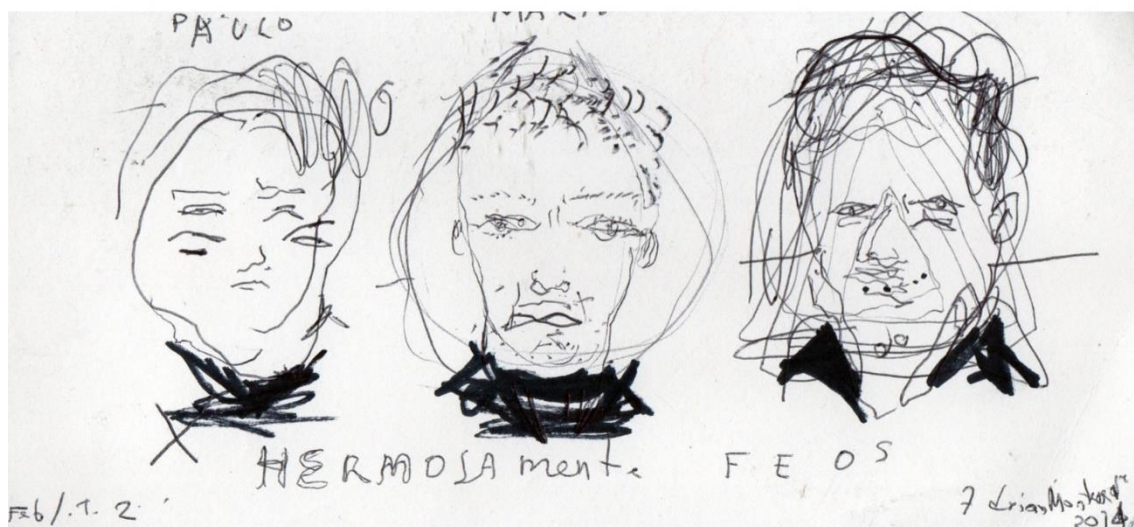


Figura 3. Adrián Montenegro
Hermosamente feos
Retrato de Paulo Bernal, Mario Bastidas y el autor
Micropunta sobre papel, 2014
Fotografía El autor

La mirada es viaje. Michelangelo Cactani en 1855 diseñó un mapa del viaje dantesco (figura 4) y lo que parece la arquitectura de tal empresa, es un ojo humano. Un diseño de una mirada-viaje, que precisamente vuelve *órgano* el espacio. Esta interiorización abierta al universo se asemeja a la complejidad de la mirada sugerida anteriormente ya que desestructura la organización corporal de la mirada. El ojo es un *maelstrom* cuya marejada dispersa la imagen en diversos niveles y dimensiones pictográficas, por eso era tan importante en el Medioevo el párpado pues ayudaba con su interrupción a la concentración y contemplación divina, muy diferente a la construcción central del ojo renacentista, la cual dirigió toda la mirada hacia la identidad a favor de una visibilidad del poder sobre el otro. Pero no hay modelo que resista la mirada del dibujante, si el párpado es interrupción que

desfocaliza la mirada, también es la intromisión de lo inaudito en dicha observación. Es el estado de concentración y de resistencia a fuerzas complejas e inhumanas a la que se expone el ojo del dibujante. Sus membranas son atravesadas por todos los lados, la imagen estalla en su interior y exterioridad, es otro instante más en la naturaleza dispersa de la observación. Es por eso que el dibujante diseña la mirada, al suspenderla, al no ubicarla en los ojos, como una veladura de ciego que atraviesa todos los órganos. A diferencia de la pintura, no es la satisfacción de la representación del espíritu del retratado a partir del ojo, o de la consistencia material que se acentúa en los párpados (por ejemplo, las masas de pintura en los párpados internos, esa sutil línea carnal debajo del ojo en los retratos de Rembrandt). El dibujo agrade al ojo, al punto de vista del otro, el propio, lo unívoco, con líneas; por más que el dibujante realista quiera darle un hálito de fotografía o pintura. Expone el riesgo de mirar de frente al dibujante. Es por eso, qué es imposible sostener la mirada a un dibujante, a un pintor o a un vidente. Ellos parecen atravesar nuestra pupila.

De ahí que según Paulo Bernal, “mientras se dibuje, se escriba o pinte, se ahuyentará todo hechizo”(24/11/2012). Adrián lo realiza, sosteniendo la mirada, por la mirada, inclusive desde el reajo como si al hacerlo se agazapara desde un plano casi tocando el papel con su barbilla. Ahí efectúa una duplicidad, haciéndola *visible* en los cuatro ojos posibles u ojos móviles del rostro de Bernal. Duplicidad de la imagen, de la traza de quien mira (y sabe) desde una exterioridad o ajenidad. Tanto Santiago como Adrián profundizan tanto sobre esa mirada que los ojos parecen sucumbir ante la fuerza de la traza, hundiéndose por una pesadez, por una densidad que le viene desde dentro. Es por ello que la artista visual Rosa Achicano y afirma que “los ojos son umbrales, están entre lo vivo y lo muerto” (1/09/2015), y gracias a estos órganos-umbrales, el dibujo siendo el signo de la superficialidad, se ahonda partiendo de su superficie, abre dimensionalmente la visión. Mirada que se ahueca a fuerza de latigazos de luz y línea y que el lapicero confirma como herida abierta. No enceguecimiento por el huso, como sucede en Edipo, sino ojo de huracán que por su quietud, atormenta a quien lo confirma a lo lejos.

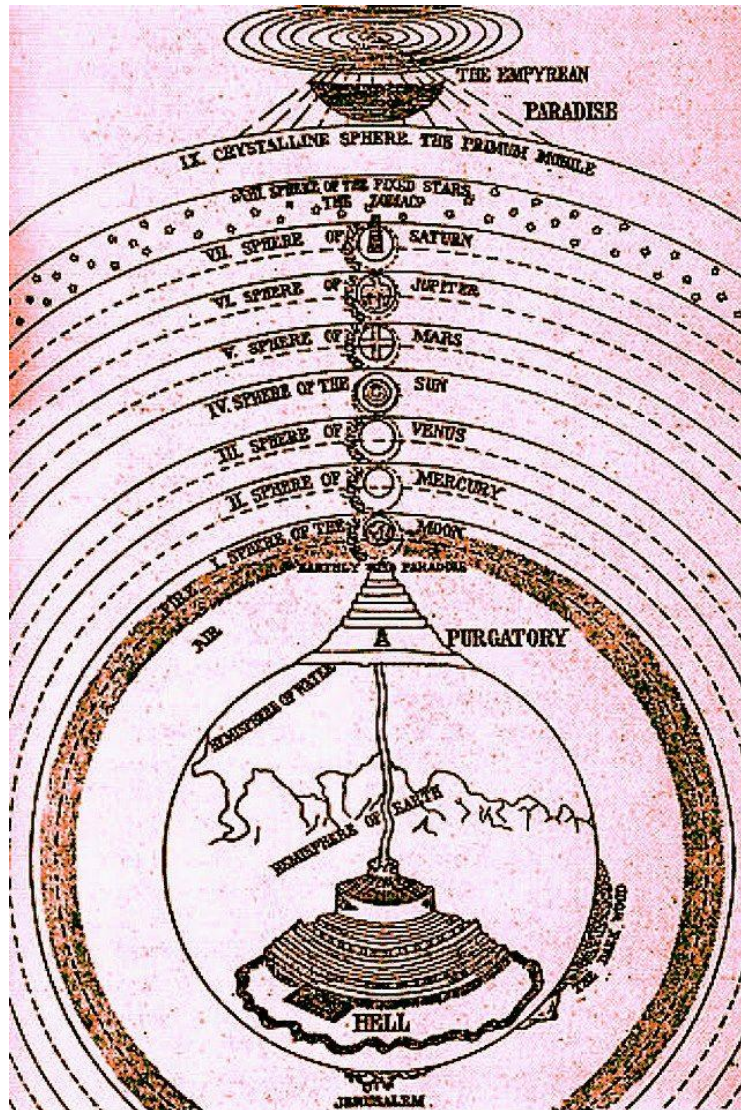


Figura 4. MichelangeloCactani

La Materia della Divina Comedia di Dante Alighieri

1855

Imagen extraída del libro *El Museo Hermético. Alquimia y Mística* (Roob, 2001, pág. 41)

En cambio, el desvío de la mirada, en White sucede al no cruzar las miradas de sus personajes. Están agazapados, mirando el suelo, distraídos, a veces, parecen obnubilados por la presencia de la ciudad o de un objeto. A veces están de perfil (composición egipcia

si se quiere), de una extraña indiferencia que se da por una violencia y control a distancia, muy de ciudad, muy de lo urbano. En otras, pese a que hay varios personajes, no existen contactos entre ellos, salvo por el accidente o por el roce de la presión de la ciudad, o que nunca se cruza, los seres se ausentan desde una objetualización de la mirada. White lo asume como una mirada interior, desde una suerte de maquinación : “la maquina alucinante de la mirada interior innova el pasado como logro y satisfacción sensible” (White y White, 2012: 22), y que construye un pasado a razón de un telos sensible, donde el otro al mirarnos es parte de una violencia y negación. Conoce White por supuesto, el problema de mirar al otro de más en un barrio popular o en un espacio reducido como el bus, o por supuesto la mirada como parte de las negociaciones del orden erótico y comercial como afirma en su Etnografía de la Imagen (obra realizada junto a su hermano Luis y que constituye una serie de desbordes y objetos que inclusive ponen en entredicho lo que su constructor etnográfico pretende): “La socialidad se sustenta en muchos procesos, pero algo que determina los encuentros, de primera mano, como vehículos de comunicación, es la mirada; en este lugar existe una peculiaridad, según esta comprensión, se mira pero al mismo tiempo se niega la mirada” (White y White, 2012: 24) Entonces, y siendo una estrategia de sobrevivencia, la mirada no se cruza pues no es cuestión de una sinóptica forzada, sino que dada el caso por el ahondamiento o por el extrañamiento, toda mirada ya es una abismo.

Ha tomado para ello la imagen de *Giges* (Figura 5): La enormidad invisible que a lo lejos te mira y te diseña bajo el encantamiento de un anillo mágico como un dispositivo de poder de invisibilidad citadina. Recuerda lo complicado que resultaron las fotografías de la calle 19, ese lugar de encuentro comercial y erótico de la ciudad de Pasto, cuando junto a su hermano querían solamente registrar esa calle sin presencia humana y lo que se observa, al menos se intuye desde ese recuerdo maquinal e interno de esa mirada citadina (tal cual lo sugiere White), es la melancolía de que lo humano sigue sucediendo en ausencia o que esa calle siempre habla de los ausentes (la calle 19, en el sector del 20 de Julio ha sido un lugar de recurrentes desplazamientos y violencias). Ese sitio de paso constituye a *Giges* como una obra de la mirada, aun cuando el personaje está para ser mirado, como lo es una

prostituta, pero a la vez es invisibilizado por estrategias de poder y de memoria. Por eso el retrato, siendo una representación de sí mismo, es más visible en el dibujo de ciudad cuyo anonimato permite una apropiación y deformación de la figura ajenando paso a una cierta violencia sobre el otro pues asiste como anónimo sin una posibilidad de réplica, fastidio, enojo o indiferencia voluntaria. En este caso, visibilidad del voyeur de la intimidad artificialmente expuesta de la prostituta y su afectación del espacio, llevando esta mirada de Giges a todo transeúnte que desde una distancia focalizada puede mirar y jugar a esta economía del cuerpo sexuado: Recogimiento del cuerpo, acento de las curvas femeninas en contraposición a la cuadratura del antiguo Hotel Hawaii (frente al área cultural del Banco de la Republica)



Figura 5 Jorge White

Giges

Dibujo sobre mdf, 2001.

Fotografía El autor

En *Giges* se aprecia otro tipo de desplazamiento. En estas tres escenas que no se inscriben en un relato, las miradas ahondan la lejanidad, desplazan este tríptico hacia un acontecimiento fuera del cuadro o muy cerca de él, al borde, como si en realidad fuese un ejemplo de lo que acontece en la ciudad. Es así que gran parte de lo cotidiano se vive y se impone en los andenes, esos bordes y límites ciudadanos. Son tan importantes en Pasto, que muchas casas han optado por darle su propia estética y funcionalidad, con variedad de texturas y materiales que obedecen al capricho y gusto del dueño de casa. En el tríptico de White, son parte constitutiva de su composición y de espacialidad (lugar de entronización y de desplazamiento laboral). Gracias a la serena espera de la mujer o mujeres ¿Acaso quién podría decir que no es la misma? ¿O gracias a nuestra mirada objetualizada todo personaje es una sola mujer que tiene solo un oficio, una manera de proyectar su sombra? White cree entenderlo al afirmar que “la mirada se vuelve inútil superada por las problemáticas de la actualización, como la velocidad y la automatización de la información, fenómenos que contribuyen al olvido, la indiferencia de los mundos y la incapacidad de reflexión” (White y White: 2012: 25). Hacer un dibujo sobre la mirada, es resistirse ante la utilidad de lo visible, aun cuando se tienda a negar al otro por una suerte de pirotecnia conceptual y política de desplazamiento. La calle 19 o el centro de la ciudad en general, es un locus deslocalizado, sitio de paso donde se crea una veladura impositiva desde lo público. Es por lo que este dibujo, está también afectado, se siente corporeizado por una acción extraña y extranjera, en este caso por la acción del hongo que, siendo una experimentación de fijación, terminó por afectar toda la escena, haciéndolo más preciso en cuanto a caracterizar el lugar de exposición de las mujeres diseñadas. Casi siempre hay una ventana, indefectible si se trata de una grafía de la ciudad de Pasto, y que además se vuelve una entrada que, a raíz de los espacios dejados por el fondo, también son luz. E igual como sucede en las casas del centro de la ciudad, hay una afectación orgánica, a partir de la humedad. Así, arrastrados por una suerte de humedad pastusa, y que acompaña al papel cual virulencia, en White es la *acidez* muy cercana a la del grabado, que afecta constantemente sus dibujos: heridas, cicatrices, afectaciones de piel en todo caso, que arrastra todo psiquismo hacia la materia desbordada por el movimiento interno y externo del dibujo.

- **Referencias bibliográficas**

- **Nancy, Jean— Luc. (2006)** *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu,.
- _____ . (2013) *La partición de las artes*. Valencia: Pre-textos. Universidad Politécnica de Valencia.
- **Roob, Alexander. (2001)***El museo hermético. Alquimia y mística*. Colonia: Taschen
- **White, Jorge (2002)** “la etnografía de la imagen” En: Catálogo de exhibición *Cuestionando la modernidad. Tres generaciones de artistas nariñenses*. Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Septiembre 10 al 30 de 2002.
- **White, Jorge y White, Luis. (2012)** *La 19 una etnografía de la imagen. Trabajo de grado. Maestría en Etnoliteratura. Pasto: Universidad de Nariño.*