



Notas sobre “proyecto para una arquitectura del aire”

Notes on "project for an architecture of air"

ORLANDO MARTÍNEZ VESGA
Universidad del Cauca (Colombia)
omartinezv@unicauca.edu.co

Recibido: 14 de mayo de 2021

Aceptado: 18 de julio de 2021

RESUMEN:

En este texto se presentan diversos aspectos relacionados con las obras que realicé entre abril de 2020 y enero de 2021, en el período sabático que me otorgó la Universidad del Cauca. El proyecto se desarrolló en técnicas de dibujo y grabado en madera. La idea de la “arquitectura del aire” sirvió de punto de partida para construir una composición que articula múltiples referencias: el paisaje del Cauca (Colombia), algunas acciones cotidianas junto a otras absurdas, el cuerpo humano en movimiento y la figura en reposo, el espacio arquitectónico en construcción. El texto se desarrolla en formato de notas breves inherentes a varios aspectos del proyecto: las fuentes, el dibujo, el grabado en madera, el tiempo, el contexto y el proceso creativo.

PALABRAS CLAVE: Grabado en madera, dibujo, arquitectura del aire, cuerpo humano, paisaje, proyecto de creación.

ABSTRACT:

This paper introduces some aspects related to the artworks I carried out between April 2020 and January 2021, in the sabbatical period granted to me by the University of Cauca. The project was developed on drawing and woodcut technics. “Architecture of air” idea served as a starting point to build a composition that articulates multiple references: the landscape of Cauca (Colombia), some daily actions next to other absurd ones, the human body in motion and resting figures, the architectural space under construction. The text is developed in the format of short notes inherent to various aspects of the project: the sources, drawing, woodcut, time, context, and the creative process.

KEYWORDS: Woodcut, drawing, architecture of air, human body, landscape, creation project.



1. Introducción

A finales de noviembre de 2018, a unos 7 meses de escribir y presentar este proyecto para optar a periodo sabático, como profesor del Departamento de Artes Plásticas de la Facultad de Artes de la Universidad del Cauca, estaba trabajando en el paisaje, en el municipio de Silvia, cerca del resguardo de Guambía, en Colombia. Allí, al lado del río hay un restaurante y posada con zona de recreación. Desde que conocí ese lugar, me interesó porque era un paisaje intervenido que se construía todo el tiempo, cada vez que lo visitaba encontraba algún cambio. La transformación permanente del espacio me llevó a dibujar un escenario dinámico para desarrollar una composición con grupos de personajes que se concentraban en torno a ciertas acciones. Entonces hice un grabado en madera de mediano formato: una imagen casi cuadrada, enmarcada en la referencia directa del paisaje local y su arquitectura precaria, en la que se desplegaban grupos de figuras articulados en las peculiaridades propias del lugar. Me parece importante hacer este señalamiento porque muchos proyectos de las artes visuales se escriben primero y luego se ejecutan. Sin embargo, en el caso que nos ocupa, la motivación para escribir, documentar el proceso de creación y desarrollar una obra en torno a la idea de la “arquitectura del aire” apareció *in situ*, en la misma praxis.

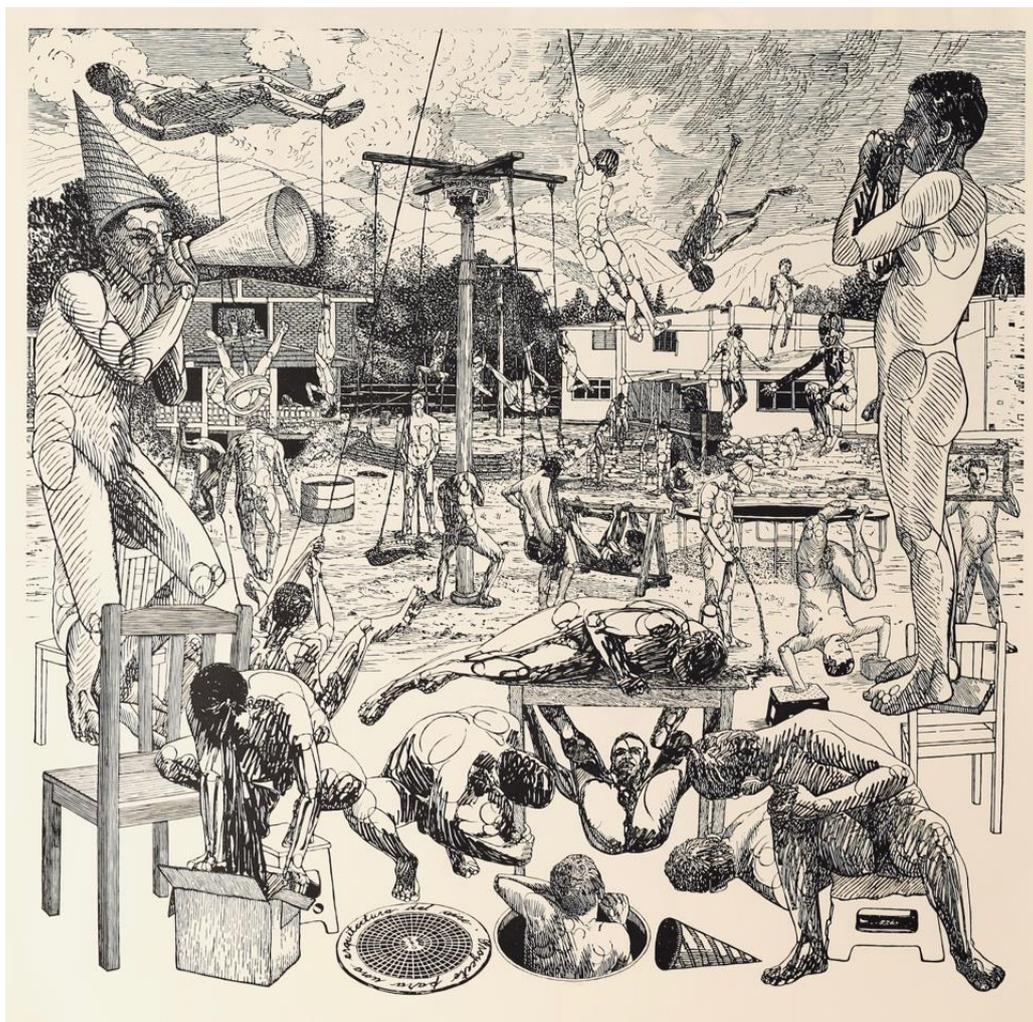


Figura n. 1 Proyecto para una arquitectura del aire (primer corte). Grabado en madera. 110 X 112 cm (papel). 2019

A mediados del año 2019 escribí un plan de trabajo que se presentó a la Facultad de Artes y a la Vicerrectoría de Investigaciones de la Universidad del Cauca. El trabajo de investigación - creación se desarrolló entre abril de 2020 y enero de 2021. En este periodo de tiempo se hicieron estudios de dibujo con modelo del natural, estudios del paisaje y estudios del espacio que iba a

funcionar como el escenario de las acciones. Luego se construyó la imagen “Prácticas de vuelo” / de la serie “Proyecto para una arquitectura del aire”, un collage en el que se articularon los estudios previos y se resolvieron cuestiones propias de la composición: la escala de las figuras, las acciones, la perspectiva, la luz y la sombra. Finalmente se realizó un grabado en madera cuya matriz mide 118 cm de altura por 143 cm de ancho.

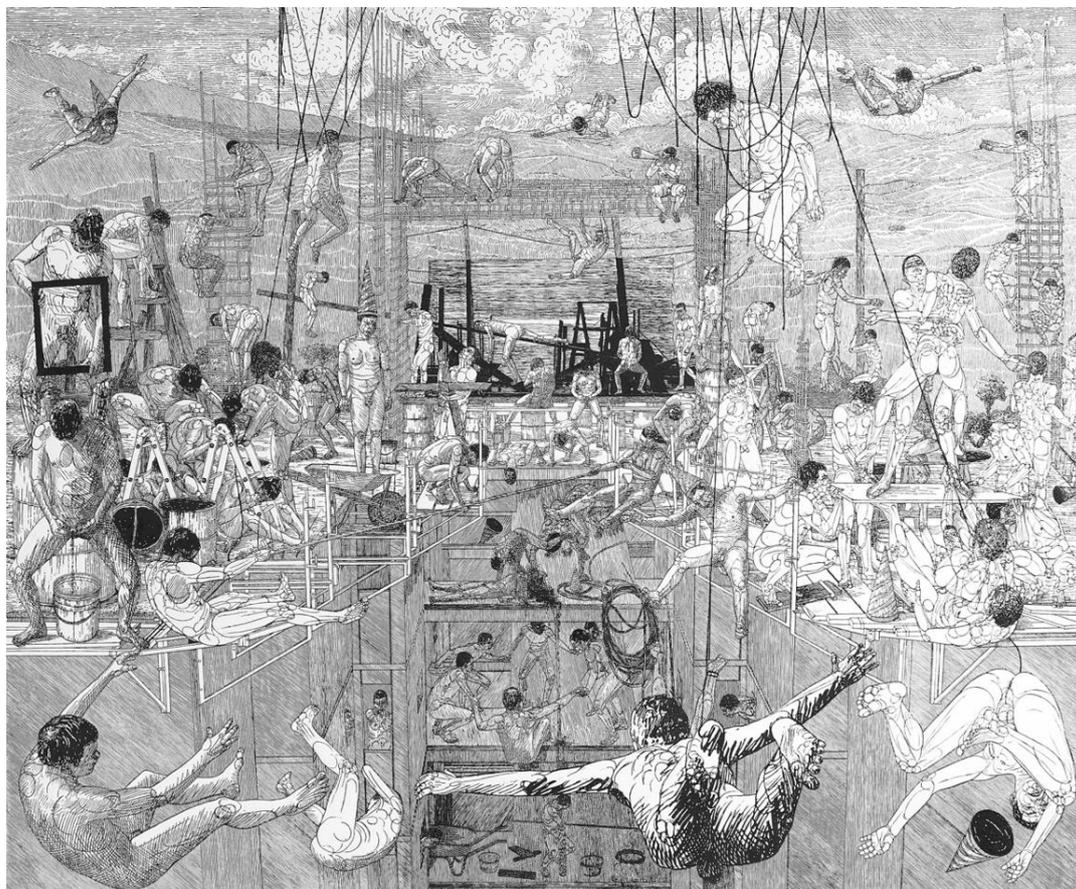


Figura n. 2 Prácticas de vuelo / De la serie Proyecto para una arquitectura del aire. Grabado en madera. 135 X 150 cm (papel). 2021

No creo en las explicaciones en el campo del arte. Sin embargo, en este texto quiero compartir algunas ideas que se relacionan con este proyecto, como reflexiones que sirven para acercarse a diversos asuntos que se cruzan en mi obra: el dibujo del cuerpo humano, a modo de ejercicio permanente; el estudio del paisaje; la cultura local y las técnicas de grabado. El método de escritura para crear esta memoria del proyecto es la redacción de notas breves que se clasifican en varios asuntos inherentes a la obra: las fuentes, el dibujo, el grabado, el tiempo, el contexto y el proceso de creación. Este *modus operandi* se afianzó con el estudio de varios autores: John Berger, Roland Barthes, Robert Walser, Jean-Yves Jouannais, Enrique Vila-Matas, Walter Benjamin, Aby Warburg, Siri Hustvedt. De esta manera, mientras ordeno mis ideas en el ejercicio de escribir, me puedo acercar a la obra desde ángulos distintos, comentar, describir, comparar, sugerir relaciones y abrir sentidos. Y además puedo escapar a tiempo de las explicaciones.

2. Las fuentes del proyecto

I En una fotografía trucada de 1960, Yves Klein se lanza al vacío. En sus escritos aparece la idea de la arquitectura del aire (Klein, 2007, p. 174), un texto breve, de apenas media página, en el que se documenta su colaboración con el arquitecto alemán Werner Ruhnau. Se trata de un proyecto utópico en el que se considera la posibilidad de una ciudad en la que el aire afecta diversos aspectos de la vida urbana. En la década de 1960, arquitectos de distintos lugares del mundo

trabajaron en proyectos fantásticos relacionados con esta idea, motivados por el uso de nuevos materiales y la búsqueda de una arquitectura autónoma, algo así como una escultura habitable. Me interesa esta postura abierta, a modo de “planteamiento abstracto”, una idea cruda, como un punto de partida o como una posibilidad.



Figura n. 3 Algunas imágenes de trabajo: En el centro, de izquierda a derecha, Emmanuil Evzerijin, Stalingrado, Fotografía en blanco y negro, 1942 / Yves Klein, Salto al vacío, Fotografía en blanco y negro, 1960 / Rembrandt, Hombre orinando, Aguafuerte, 1631.

II En mi trabajo son importantes algunos referentes de la historia del arte: el uso de la perspectiva en las composiciones del renacimiento, la libertad en el manejo de la escala del cuerpo en las culturas antiguas y en las representaciones religiosas, el tratamiento de temas populares en los grabados de los mexicanos Manuel Manilla y José Guadalupe Posada, las ilustraciones costumbristas del colombiano Ramón Torres Méndez, los dibujos de José Antonio Suárez Londoño. Estos referentes se articulan como citas de las creaciones del pasado, como reelaboraciones o estudios temáticos y como diálogos con el presente. También es preciso mencionar algunos campos de estudio de la teoría del arte contemporáneo que me interesan particularmente: la dualidad entre ética y estética; los diálogos de las artes plásticas con la poesía, la política, la filosofía; el absurdo como un “entre-mundo” (Lyotard, 2011, p. 310); el cuerpo como lugar, el paisaje como identidad.

III La representación de la acción de orinar es reincidente en la historia del arte, el Bosco, Brueghel, Hans Baldung Grien, Rembrandt, Thomas Bewick, Doré, Gauguin, Ensor, Picasso, Andrés Serrano, por mencionar solo algunos casos. El asunto me llamó la atención por primera vez hace 15 años, cuando llegué a vivir en Popayán. En el recorrido cotidiano para ir a la universidad tenía que pasar cada mañana por un parque cerca del mercado del Barrio Bolívar. Muchos campesinos que trabajan en este mercado por las mañanas, vendiendo sus productos, buscaban los árboles del parque para resguardarse mientras orinaban. Orinar en público está penalizado en Colombia y sin embargo en este contexto, esta necesidad fisiológica es permitida, incluso aceptada. Me interesan las contradicciones de la ética, de las costumbres y de la ley.

IV En uno de los pisos inferiores, en el centro de la composición de la obra “Prácticas de vuelo”, se desarrolla una ronda de seis niños. Encontré esta imagen contada, en una de las descripciones

de *El uso de las ruinas* (Jouannais, 2017, p. 63). La ronda genera un movimiento circular, algo se repite una y otra vez, funciona como un cerco.

3. Sobre el dibujo

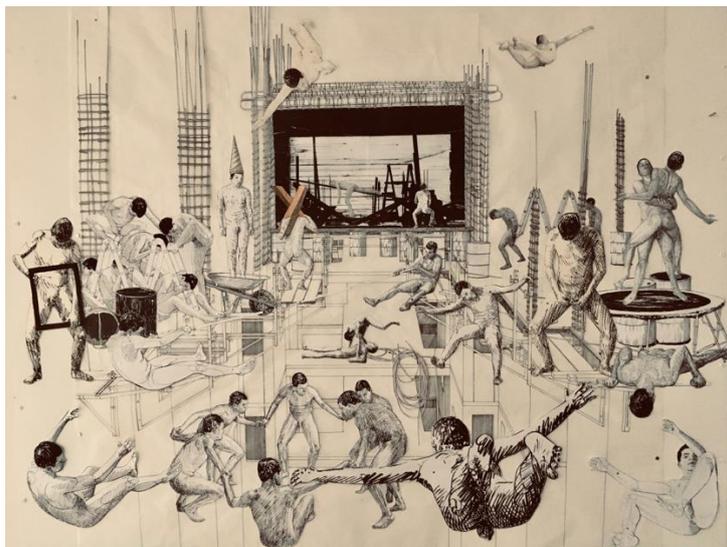


Figura n. 4 Estudio de composición para “Prácticas de vuelo”. Dibujo con técnicas mixtas, 80 X 120 cm. 2020

V El dibujo implica una relación íntima con la imagen. Es un lenguaje primario para el creador que suele ser la fuente del proceso creativo y muchas veces puede ser también el resultado definitivo que se presenta. Para el que observa, entrar en contacto con un pensamiento que se ha hecho imagen en la mancha, la línea, los puntos, el trazo y las sombras, es como asomarse a la experiencia de una idea originaria. El acto de observar conduce el trabajo del dibujante en el tiempo y a la vez es una advertencia para mirar con atención, para detenerse en los detalles y pensar el espacio, el tema, el ritmo y la materia. En este proyecto se exploran y se comparten algunas posibilidades del dibujo: como registro de memoria personal, como medio de expresión, como habilidad innata o adquirida y como método de conocimiento.

VI Hace muchos años decidí que la dinámica de dibujar con regularidad el cuerpo del natural sería el entrenamiento permanente que me ayuda a regular mi trabajo como artista. Resolver la estructura del cuerpo y explorar la infinidad de posiciones que pueden ser posibles para pensar esa estructura, me resulta una dinámica de trabajo que se renueva permanentemente, que me permite calibrar el hilo fino que relaciona la información observada con lo que traza la mano. En mis grabados se sobreponen capas de dibujo. La idea comienza con apenas una imagen sintética sobre el espacio y la pregunta por lo que puede pasar con los personajes que van a participar de las acciones. Me gusta pensar el desarrollo de mis composiciones como si fueran un rompecabezas que se arma con fragmentos de un guion.

VII Pienso el dibujo como un problema de estructura. La estructura del cuerpo que ya he mencionado y también la naturaleza de algunos objetos cuya presencia me sugiere por sí misma un dibujo: las armazones de varillas antes de fundir el concreto, una escalera que se pliega, una cuerda que se atraviesa, un plano que flota, una manguera, las sombras de los bastidores. El estudio de los andamios que se adosan al edificio en el proceso de construcción fueron muy importantes porque me permitieron desarrollar un escenario transitorio y frágil. Estas estructuras son propias de una arquitectura inacabada que resulta consecuente con las ideas que están detrás del proyecto: La arquitectura del aire, lo cambiante, lo dinámico, las tensiones, lo efímero, el vacío, el absurdo.

VIII Dibujar una vez, dibujar otra vez... volver a dibujar... dibujar antes de cortar la plancha de madera, mientras se corta dibujar también, corregir el dibujo en el corte... dibujar cortando, cortar dibujando, capas y capas de dibujo se superponen una y otra vez en la obra... y todavía quedan algunos fragmentos a medio dibujar, corregidos, dibujados encima de lo dibujado... hay algo precario en la imagen dibujada que me interesa... algo crudo, de apunte, de intento, de idea blanda... hay algo en la imagen grabada que me conmueve, lo definitivo, la dureza de los contornos, la densidad de la tinta en la estampa.

4. Sobre el grabado

284



Figura n. 5 Detalle de la plancha de madera del grabado “Prácticas de vuelo”

IX No creo que esta obra necesite un discurso que la acompañe, ella misma ya es un discurso dibujado. Los fragmentos de la imagen se fueron desarrollando y se tejieron poco a poco de una manera que yo mismo no quiero entender. De pronto me di cuenta que lo que buscaba eran todas esas ocurrencias al tiempo, que las acciones sucedieran simultáneamente, que lo artificioso y absurdo de pronto fuera natural, cotidiano y posible. Cuando escribo, quiero respetar las cualidades de la xilografía: una imagen diáfana, en blanco y negro, con alto contraste, de bordes cortantes.

X Si uno se acerca a una copia producida con una matriz de madera, muchas veces se pierde la conciencia de que el grabador construyó la imagen pensando en negativo. Es decir que en vez de trazar sobre la superficie las líneas o las texturas que estructuran las figuras y el espacio de la composición, lo que ha hecho todo el tiempo es sustraer materia, cortar madera, retirar pequeños fragmentos de la superficie. Al hacer esto, al dejar huecos en la plancha, todo lo que ha retirado constituye la luz de la imagen. En vez de trazar las sombras ha hecho cavidades, los vacíos son la luz, las sombras se conforman con lo que queda sobre la superficie.

XI Si, por ejemplo, se quiere que aparezca una línea fina en el contorno de una figura, entonces hay que cortar y retirar todo lo que está a los dos lados de esa línea. Al dibujar lo usual es que se tracen marcas directamente sobre la superficie, pero en xilografía hay que vaciar los dos lados de la línea y dejarla en relieve. En ese sentido la construcción de la imagen xilográfica se hace por sustracción, mientras se construye la obra, se resta materia. Restar materia es sumar luz, iluminar la imagen. Por extensión, siento que, de alguna manera, resto peso, cada vez que quito pequeños fragmentos de madera hago más liviana la imagen.

XII Me gusta pensar el grabado en madera como el proceso de iluminar. Iluminar era sinónimo de ilustrar, en la edad media. Los dibujos que se hacían en los libros se conocen como

“iluminaciones”(De Hammel, 1999, p. 45). En este sentido es muy interesante pensar la construcción de la imagen grabada como un proceso de iluminación. Arrojar luz sobre los textos (el papel de las ilustraciones que los acompañaban), no necesariamente significaba representar literalmente lo que el texto decía. En cambio el trabajo de iluminar libros se consideraba más en el sentido de generar un discurso pintado paralelo, que no necesariamente explicaba al texto. Muchas de las acciones que dibujo parten de la palabra, pero en ellas se cruzan referencias históricas, del cine, de la poesía, de la cultura popular, de mi entorno.

XIII La elaboración de una matriz de xilografía implica trabajar con el relieve. El grabador corta la superficie, hace incisiones, retira material. Poco a poco se va formando un dibujo en relieve, con distintas profundidades, los detalles más finos de la plancha apenas rompen la superficie, las zonas más amplias, las que van a ser blancas, deben retirarse en profundidad. Uno se acostumbra a esta construcción de distintos estratos, de distintas profundidades y de pronto, al final del corte, cuando se estampa la primera prueba, el grabado en madera vuelve a ser superficie. Lo que se estampa es solo lo que queda en la superficie de la plancha. El rodillo entintado solo puede cargar de tinta lo que ha quedado en el nivel más alto de lo que antes era un relieve de múltiples profundidades. No importa si la incisión es apenas un rayado leve o si entra en la madera varios milímetros. Todos los huecos producen blancos, todo lo que queda en la superficie produce negros. Los grises se consiguen por tramas, por texturas y por saturación.

5. El tiempo



Figura n. 6 In Occasionem. Grabado en madera del libro de emblemas de Andrea Alciato, 1531.

XIV En este proyecto el tiempo fue como un fantasma. Pensé en el tiempo muchas veces de maneras distintas. Intenté escribir sobre el tiempo pero se me escapaba lo que quería decir, no lograba concretar, no lograba hilar la idea de varios tiempos que se superponían en el trabajo. Tal vez es mejor pensar este asunto desde la experiencia, en alguno de esos momentos en los que sentí el tiempo en la obra. Dibujé durante meses con el modelo, definiendo las figuras, las posiciones, las acciones, las escalas, estudié la arquitectura del edificio que sirve de escenario, el paisaje y los objetos. Estudié las tramas, la luz y la sombra, y con ese trabajo de meses armé un collage, es decir, la composición de la obra, lo que iba a tallar en la plancha. Y sin embargo, no podía quitarme de la cabeza la idea de que la imagen se definía en un momento, que tenía que capturar la ocasión, encontrar la oportunidad. En el libro de los emblemas de Andrea Alciato (Sebastian,

1993, p. 160), el emblema titulado *In occasionem*, se refiere precisamente a lo fugaz del instante. La navaja indica la agudeza, el mechón de cabellos sugiere que la oportunidad debe ser atrapada cuando se presenta, la parte posterior de la cabeza calva sentencia que una vez se ha escapado la ocasión ya no se le puede sujetar. Siento que en el proceso de creación uno se debate entre esos lapsos de tiempo largos en los que se construye la idea y esos momentos privilegiados que concretan ciertas pistas del sentido.

XV Cuando habían pasado los primeros seis meses del proyecto, de pronto, una mañana, decidí bajar todas las figuras del tablero magnético en el que trabajo y ponerlas sobre una mesa, para volver a subirlas. Ponerlas otra vez en el tablero me tomó 20 minutos. Cada personaje estaba en mi memoria. Tomaba los dibujos y sabía donde debía ponerlos, todo funcionaba, todo encajaba como un rompecabezas. En inglés, para decir que algo se hace de memoria se dice *by heart*, que literalmente sería como decir *de corazón*, así sentía ese ejercicio, cómo un juego basado en el conocimiento, esa clase de conocimiento que hace que sintamos afecto por algo en particular. Tal vez con el resultado del grabado en madera ocurre lo mismo, uno se demora tallando la matriz varios meses y luego la imagen parece un dibujo a tinta que se hubiera hecho en unos pocos días. El tiempo se alarga y se comprime en los ejercicios de dibujo y de grabado.

XVI John Steinbeck, el escritor norteamericano, dice en una de sus novelas, *Al este del edén* (Steinbeck, 1985, p. 57), que son los periodos de tiempo, en los cuales tenemos más cosas que hacer, los que recordamos, los que quedan grabados en la memoria. Dice que los hechos son como mojonos que marcan el pasado. Siento que el dibujo y el grabado tienen mucha relación con esta idea. Cuando dibujo intento descubrir más información, dejar más señales como los “mojonos” de Steinbeck, que me recuerden el recorrido que hago al dibujar, al pensar cómo dibujar. Cuando hago grabado creo en la precisión y en el detalle, la plancha se convierte en un contenedor que se va cargando poco a poco de sentido, día tras día, avanza lento la construcción de la imagen. En una mañana dibujando puedo hacer 20 dibujos, en seis meses de corte puedo hacer un grabado en madera.

6. El contexto y la memoria

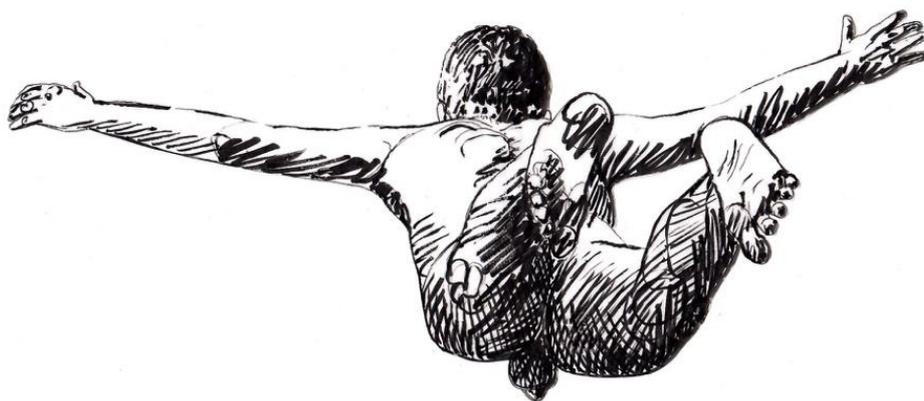


Figura n. 7 Prueba de corte para una figura del grabado “Prácticas de vuelo”

XVII Mientras construía la imagen central de este proyecto escuchaba cada semana, a veces cada día, entre mayo y agosto de 2020, noticias sobre masacres de jóvenes en el suroccidente de Colombia, en las regiones de Nariño, Cauca y Valle del Cauca. Las víctimas eran líderes sociales, universitarios terminando sus estudios, campesinos adolescentes, incluso niños. Mi posición con relación a la violencia en Colombia siempre ha sido la misma. Repudio las situaciones violentas que se viven a diario en mi país pero como creador de imágenes me niego a representar estos

hechos. No quiero narrarlos en mi trabajo y tampoco quiero olvidarlos. Sin embargo debo reconocer que, tal vez mientras dibujo, se va decantando algo de lo que ocurre en mi entorno.

XVIII Por alguna razón el dolor se graba en mi memoria con más facilidad. No necesito dibujar los muertos, la sangre o la matanza. Mi modelo es un joven del Cauca como los que mataron. En mi obra él vuela, cae y se levanta, salta, juega, corre, se esconde y nos sorprende con sus ocurrencias. Mientras trabajaba empecé a pensar que él encarnaba un homenaje privado a los jóvenes de las noticias. Yo escuchaba “masacraron seis jóvenes en El Tambo - Cauca” y dibujaba seis personajes más en mi composición. Yo pensaba que debía crear un personaje más por cada chico que moría. Era mi manera de purgar el dolor.

287

XIX En mi grabado hay 82 personajes. La realidad me quedó grande. Podemos imaginar el peor de los escenarios y siempre la realidad termina sobrepasando lo que podemos comprender. Quiero pensar que si un chico se lanza desde las alturas, no es para quitarse la vida, sino para volar. La obra se llama “prácticas de vuelo”. Volar como metáfora de la libertad, de una dinámica de movimiento pero también de compromiso. En *Las enseñanzas de Don Juan*, Carlos Castaneda nos recuerda *Si te amarras a una roca... mucho me temo que tendrás que volar cargando(la)* (Castaneda, 2014, p. 201). El vuelo contradice la fuerza de la gravedad, supone una resistencia, genera tensiones, sugiere una situación de riesgo: algo puede pasar.

XX El poeta palestino Mahmud Darwix dice *La identidad es lo que legamos, no lo que se nos ha legado. Lo que inventamos, no nuestros recuerdos. La identidad es un espejo corrompido, hay que romperlo cada vez que nos gusta la imagen* (Darwix, 2011, p. 18). Cuando era niño tuve un sueño recurrente: la sensación permanente de caer, la tensión y la ansiedad de ese movimiento constante. La incapacidad de parar. La incertidumbre de estrellarme. El mismo sueño se repetía una y otra vez. A veces puedo purgar los recuerdos reiterando las mismas acciones cuando dibujo.

7. Sobre el proceso de creación



Figura n. 8 Estudio de figuras para el grabado “Prácticas de Vuelo”. Dibujo con tinta sobre papel. 28 X 42 cm. 2020.

XXI Un personaje sostiene un marco que encuadra una parte de su cuerpo; otro jala de una soga que se proyecta en diagonal en el centro de la imagen, en el otro extremo lo sostiene la misma acción en espejo; una cuerda sostiene un cuerpo que cae de cabeza. En el primer plano una figura descende, vuela, se aproxima como suspendida en el espacio, mientras otras caen precipitadamente por los extremos. Vomitar, saltar, girar, subir, caer, orinar, esconderse. Las acciones son pretextos cuando dibujo. A veces esas acciones simples se tejen como relaciones más complejas.

XXII Mientras trabajo hago listados de acciones, situaciones y objetos, que me sugieren imágenes, relaciones y sentidos: Estar patas arriba / Hacer equilibrio en un madero / Jugar a pelear / Jugar a dispararse / Jugar a esconderse / Dejarse ver / Encontrarse / Dejarse caer / Lamerse / Vomitar / Tocarse / Trepas / Saltar / Subir / Bajar / Girar / Gritar / Hacer lo que no se debe hacer / Hacer lo que no se debería hacer / Hablar y Reír / Empujar y Sostener / Derribar / Salir de un tubo / Salir de un hueco / Salir de una esfera (un huevo) – Nacer? (el Bosco) / Entrar en un hueco – morir? / Una barca de remeros en tierra / Una fila / Agarrar al otro de los pies / Un cuerpo vuela sosteniendo otros cuerpos / Un reflejo / Una escalera / Una polea / Un árbol / una caneca / una soga / una mesa.

XXIII Un grupo de figuras se acomoda en una escalera plegada (una estructura inútil). El juego de ir en un vehículo sustituto que no va a ninguna parte. Viajar sin moverse es también un desplazamiento de sentido. Una caja de cartón puede ser un carro, una escalera plegada puede ser un tren. Dos personajes cargan un madero (una referencia al madero sagrado de Piero della Francesca). Se sugiere un movimiento hacia alguna parte. Sobre el madero un equilibrista se desplaza en sentido contrario. Ir en contra de los otros: ¿contrariar a los que están debajo?. Los amarres sostienen una figura flotante en el espacio, de la maraña de cuerdas se generan tenciones con el suelo - conexiones entre el cielo y el suelo- un personaje tira de una cuerda. Necesitaba sostener esta cuerda pero estaba tan cargada la escena que no podía injertar un cuerpo nuevo... entonces desdoblé uno de los personajes que hacían parte del conjunto de la derecha.

XXIV En mis grabados se pueden reconocer algunas situaciones que hemos vivido, pero también hay ciertos aspectos inesperados, lo cual se relaciona con mi preferencia por presentar en paralelo lo cotidiano y lo absurdo. Creo en la obra como un “evento”, como si fuera un gesto de algo que viene a nuestro encuentro (Derrida, 2013, p. 59). Siento que así debe ser mi proceso creativo, una cadena de decisiones basadas en la experiencia y lo que se siente en cada momento, como si de ese riesgo permanente que implica la incertidumbre se derivara un valor impreciso, una duda que es necesaria para pensar la obra y también para contemplarla.

XXV Algunas veces empiezo a cortar las planchas de mis grabados con el dibujo inacabado. Luego intuyo que algo falta en la composición y voy pensando cómo resolverlo. A medida que el corte avanza se me ocurren nuevas relaciones entre los personajes: se acercan, se agreden, se caen, se meten en el piso o salen de él. Puede aparecer de pronto un hoyo del que emerge un observador más. Incluso en la etapa en la que el dibujo se vuelve duro en la plancha, pueden ocurrir algunos cambios.

XXVI Según Robert Walser, *Querer hablar de la utilidad de una cosa que es necesaria es absurdo, pues todo lo necesario es obligatoriamente útil* (Walser, 2007, p. 35). Mi trabajo tiene que ver con una condición de “necesidad”. Para mi el grabado es necesario porque a veces tengo que detenerme y trabajar muchos meses en la producción de una sola imagen. El grabado me permite proyectar un corpus de pensamiento que ya no es para entender sino para pensar, las capas de dibujo se acumulan y la imagen se vuelve densa. Esa densidad es lo que yo quiero decir como grabador. Es una carga de memoria que está presente en la estampa: la ambigüedad del trazo fluido y el corte limpio del dibujo de una escena cargada de situaciones absurdas y contradicciones de la realidad.

Agradecimientos

Este proyecto no hubiera sido posible sin el apoyo de la Universidad del Cauca. Quiero expresar mi agradecimiento a esta institución.

Bibliografía

- Castaneda, C. 2014. *Las enseñanzas de Don Juan*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Darwix, M. 2011. *En presencia de la ausencia*. Valencia: Editorial Pre-textos.
- De Hammel, C. 1999, *Copistas e iluminadores*. Madrid: Ediciones Akal.
- Derrida, J. 2013. *Artes de lo visible*. Pontevedra: Ellago Ediciones.
- Jouannais, J-Y. 2017. *El uso de las ruinas*. Barcelona: Editorial Acantilado.
- Klein, Y. 2007. *Overcoming the problematics of art*. New York: Spring Publications.
- Lyotard, J-F. 2011. *Discurso Figura*. Buenos Aires: Ediciones La cebra.
- Sebastian, S. 1993. *Alciato Emblemas*. Madrid: Ediciones Akal.
- Steinbeck, J. 1985. *Al este del edén*. Barcelona: Ediciones Orbis.
- Walser, R. 2007. *Los cuadernos de Fritz Kocher*. Valencia: Editorial Pretextos.