

"Un dibujo,  
una pintura,  
una escultura"

p r o y  
e c t o  
f i n a  
l d e g  
r a d o

1. Sin un afán acelerado por lo nuevo o por lo viejo.

*...Cuando tenía ocho años, se le preguntaba que quería ser, respondía futbolista y pintor.*

Si de este recuerdo se omite al gremio deportivo, interesa de la respuesta su afinidad histórica con el género y el espacio, con la pintura y con el arte.

Es de anotar que dicho sobrante de la respuesta no se refería exclusivamente a pintar, ya que socialmente la palabra que se le atribuye al pintor parece tener un eco similar al de la palabra que se le otorga al artista; dándose una confusión que lógicamente en el lenguaje de un niño se toma con desenfado.

Ahora ya más calibrado el instrumento se ve que la respuesta indicada es artista, pero aún cuando se dice ésto, surge una pregunta clásica que merodea constantemente dentro del espacio social:

-¿Y usted pinta, dibuja o esculpe?-

Dándose nuevamente una confusión, pues el espacio social parece continuar desplazado con respecto a la realidad artística, donde si bien todavía se pinta, se dibuja o se esculpe, estas tres áreas genéricas parecen seguir opacando sin clemencia al resto de un amplio espectro de acción.

Este fenómeno *turbio* puede ser visto como producto de una escasez del lenguaje, como una táctica mercantilista o como la radicalización violenta con que los mecanismos de catalogación simplifican las cosas. Si bien estas interpretaciones y muchas otras que puedan surgir interesan, se mencionan más para crear un ambiente histórico que para buscar analíticamente los fenómenos que producen este clima confuso.

En pocas palabras lo que trato de decir es que he crecido

Life was a forest of symbols, was it, Baudelaire had said? But it occurred to him, even before the forest, if there where such a thing as "before", where there not still the symbols? Yes, before! Before you knew anything about life, you have the symbols. It was with symbols that you started. From them you progressed to something else. Life was indeed what you made of the symbols and, the less you made of life the more symbols you got. And the more you tried to comprehend them, confusing what life was, with the necessity for this comprehension, the more they multiplied. And the more they multiplied, that is, disintegrated into still more and more symbols which in the first place never have the slightest intention of meaning anything, let alone of being understood, just like human beings in short, the more they like it, until in the end, life itself. . . fluttered away abruptly, leaving an abstraction behind.

Malcolm Lowry  
Under the Volcano.

1

Nuestras Bellas Artes han sido instituidas, y sus tipos lo mismo que sus usos fijados en una época muy diferente a la nuestra, por hombres, cuyo poder de acción sobre las cosas era insignificante comparado con el nuestro, el poseído por nosotros. Pero el asombroso acrecentamiento de nuestros medios, la ligereza y la precisión que alcanzan, las ideas y las costumbres que introducen aseguran cambios próximos y muy profundos en la antigua industria de lo bello. Hay en todas las artes una parte física que no puede seguir siendo mirada ni tratada como ayer, que no puede ser substraída a las empresas del conocimiento y del poder modernos. Ni la materia, ni el espacio ni el tiempo son desde hace veinte años lo que eran desde siempre. Puede esperarse entonces que

más cercano a la idea del sonido que emiten las palabras pintor, dibujante o escultor que al ruido todavía reciente de un artista de vanguardia que trabaja por fuera o por dentro de estos medios sin hacerlos tan explícitos.

Al terminar la carrera universitaria de artes, si bien esta asociación de términos entona cierta finalidad dudosa, he decidido tomar como tema para el proyecto final la pintura, la escultura y el dibujo.

Una vez mencionado el asunto es posible con algo de ironía notar cierto aroma a naftalina; lo viejo.

Lo viejo en sentido con respecto a la vanguardia del arte, no comparado con una exposición casual sino con los medios contemporáneos del arte. La pintura en óleo y lienzo, la escultura inerte y sin enchufes o el dibujo con papel y lápiz viviendo en un mismo tiempo y espacio con el movimiento del video, con la presencia de una acción o con el aroma de una instalación, dándose una especie de competencia entre el impacto inicial de las obras, carrera similar a la que libran la liebre y la tortuga. (Dejar correr la anterior metáfora hasta donde el efecto alcance).

En este caso por obra de un lenguaje vertiginoso se asoman las palabras nuevo y viejo que en apariencia adjetivan una distinción.

Vieja una pintura con respecto a la ventana reciente del televisor; vieja una escultura en mármol con respecto a un ensamblaje móvil; viejo un dibujo con respecto a la nitidez de la letra impresa por un computador.

Distinción esta que puede ser cuestionada pues hemos llegado al punto en que un video, una acción o una instalación no son ya *nuevos*, y aquella supuesta autoridad que les podía dar la tiranía de la vanguardia, la pornografía de esta época se ha encargado de deslucirla.

¿Sera posible entonces hablar de un vino viejo en el cual

tan grandes novedades transformen toda la técnica de las artes, obrando con ello sobre la invención misma y yendo hasta modificar maravillosamente la noción del arte.

Paul Valery  
Pièces sur l'art.  
Paris 1934:  
La Conquête de l'ubiquité,  
p.103-104.

I think that art criticizes art, I don't know if it's in terms of new and old. It seems to me old art offers just as good a criticism of new art as new art offers of old.

Riva Castleman  
Jasper Johns A Print Retrospective  
Statements by the artist  
p44  
The Museum Of Modern Art, New York.

"A pornography of all functions and objects in their readability, their fluidity, their availability, in their forced signification, in their performativity, in their branching, in their polyvalence, in their free expression."

JeanBaudrillard  
THE ECSTASY OF COMMUNICATION  
Boston.  
B.U.  
1989.  
p.19.

lo unico que cambia es el envase o más bien estaremos hablando de medios diferentes y en honor al ya conocido discurso de la diferencia dichas comparaciones odiosas, ingenuas y maniqueas ya no tienen lugar en esta época?.

(Pregunta abierta)

Merodea una incertidumbre permanente en el clima; ya los artistas no saben si deben salir con sombrilla, desabrighados o cubiertos, pues para percibir las pequeñas variaciones del ambiente se necesita algo más que los precisos informes meteorológicos realizados por los columnistas culturales de turno, por la exposición en voga o por las tumultuosas corrientes filosóficas.

Entonces, repito. He decidido tomar como tema para el proyecto final la pintura, la escultura y el dibujo, y ya sin presiones de tipo vanguardista (al menos tan claras); y despejando por un rato los nubarrones del tiempo -lo de lo nuevo y lo viejo- llego a un encuentro con dos discursos que si bien se refieren a todo lo anterior se presentan para enriquecer las confusiones:

-¿ Es esta una propuesta de tipo nostálgico (romántico) o más bien estaría inclinada hacia una ironía que cuestiona las realidades y conflictos de la época en el arte ?-

Es posible responder afirmativamente a ambas sin tener que excluir ninguna de estas dos vertientes; como tampoco -por supuesto- comprometiéndose exclusivamente con alguna.

Ambas opciones parecen inevitables. Por un lado un impulso a lo caligráfico me acerca más a aspectos manuales que en esta época de reproductibilidad técnica exacerbada pueden ser considerados como obsoletos, pasionales o románticos; y por el otro, es la ironía con su capacidad de disección la que me permite ver y catalizar en principio hechos útiles para la creación.

En otras palabras se trata de decir que al decidir pintar, esculpir y dibujar se hace referencia al mito del artista , mito romántico que a la vez se desmitifica usando maneras

*Interviewer: How do you relate to art, in general?*

Beuys: My relation with art is good. Likewise with anti-art.

Thinking Is Form  
The Drawings of Joseph Beuys  
Ann Temkin  
Joseph Beuys: Life Drawing  
p. 37  
The Museum Of Modern Art, New York /  
Philadelphia Museum of Art.

A dead man. Take a skull. Cover it with paint. Rub it against canvas. Skull against canvas.

Qp.cit.Castleman,p21.

Indudablemente es cómodo imaginarse, por una ilusión análoga a la que uniformiza todas las cosas en el horizonte, que todas las revoluciones ocurridas hasta el día en pintura o música respetaban siempre algunas reglas; pero que lo que tenemos inmediatamente delante, impresionismo, disonancias rebuscadas, uso exclusivo de la gama china, cubismo y futurismo, difiere terriblemente de todo lo precedente. Y es que nosotros consideramos lo precedente sin tener en cuenta que una larga asimilación lo ha convertido para nosotros en una materia variada, sí, pero homogénea, donde Hugo está al lado de Molière.

Marcel Proust  
En Busca del Tiempo Perdido  
2. A la sombra de las muchachas en flor.  
Alianza Editorial  
p.125

tan obvias para contar la historia. Dándose en todo esto un proceso continuo de pensamiento y creación que oscila continuamente entre estos dos y muchos otros estados sin poder estar anclado en un solo canal (control remoto). Entiendase que lo anterior no explica con satisfacción lo que hago, pues la certezas absolutas que simulan dicha respuesta y la mayoría de este escrito se quedan totalmente cortas al explicar mis actos, pues siendo sincero y sin alimentar el ocultismo puedo afirmar que no sé porque hago lo que hago.

Más aclaraciones, "Sin afán por lo nuevo o por lo viejo", no es lo mismo que sin falta de interés. No permanezco sin cuestionarme el hecho actual de que encontrar una manera para hacer pinturas en esta época es relativamente difícil, que si se quiere dibujar una figura humana desnuda hay que tener cuidado o que si se quiere hacer una escultura ya no se tiene que esculpir.

No hay que ver esta frase inicial como un desprecio hacia lo histórico sino como un reforzamiento donde la historia junto a la contundencia del tiempo evita la creación de mitos que bien sean nuevos o viejos terminan solo siendo cómodas fábulas que todavía no es necesario creer.

Recordar quien cuenta esta historia.

Otra perspectiva para terminar este capítulo. Pensar que aunque se haga un video, se compre la escultura o se transforme un lote de tierra, todavía cualquier aptitud se puede relacionar elásticamente con el conjunto de lo que puede ser pintar, dibujar o esculpir. ¿Será esto algo referible a cierta esencia o por otro lado será que todavía sólo disponemos de estos tres mitos para hablar de la labor artística?.

Ultimo dato: No leer a un pintor, un escultor o a un dibujante como férreos defensores de sus oficios, como seres encerrados que rechazan cualquier otro medio o género para la expresión de sus ideas. Como miembros de un islote selecto donde gracias a la exagerada estimación de sus talentos se radicaliza su posición como exclusiva y se atenta contra cualquier otro medio satanizándolo.

Una lectura así aunque es posible, no es la más cercana.

It is now possible to imagine that the age of the avant garde's tyranny over artistic production (not to mean distribution) will begin drawing to a close, but it is much harder to predict that its replacement will take the form of, say, Chinese landscape painting after several centuries of stylistic evolution, whereby the freshly trained novice chose from several distinct traditions, each one maintaining it's own historical code of meaning and values. A more nostalgic version of the same concept would allow for technical hybrids within each grouping, permitin a single artist to work as a photo-conceptualist, expresionist, realist, wood carver, industrial designer, craftperson and abstract painter at the same time.

Dan Cameron  
THE TYRANNY OF THE AVANT GARDE  
Parkett # 15,  
p135.

## 2. No mezclaré los géneros. (el deportista).

El encabezado contiene una negación, no mezclaré los géneros, estoy negando un impulso, durante la construcción de las obras habrá una constante negación de impulsos; a un dibujo sobre papel no habré de pegarle algo tridimensional (es más no le pegaré nada), una pintura será óleo y lienzo y una escultura será soporte solo de ella misma

Esta "pureza" surge de un capricho personal que tranza con lo que se entiende por tradicional; pues aunque es absolutamente posible dibujar sobre arena, pintar con pasto o esculpir con video, es consecuencia del terreno mental donde me localizo una utilización cercana de los materiales genéricos que han correspondido escucleramente a cada medio.

Al respecto alguien me sugería que llevara esta correspondencia al extremo, es decir, dibujo-carboncillo, pintura-óleo-lienzo, escultura-mármol, y aunque la idea me pareció seductora, pienso que la excesiva coherencia de la misma me habría llevado a no determinarla mediante la negación de impulsos. Es claro que la radicalidad en algunos casos garantiza el éxito, pero cuando el ceñimiento a unas reglas ahogan la espontaneidad de una idea es conducente contradecir o desobedecer la férrea intención inicial. (Sirva esto de advertencia o precedente: tal vez si le pegue algo muy pequeño a un dibujo, use un poco de vinilo al pintar un óleo sobre lienzo, o utilice una escultura de soporte para algo muy débil).

Un solo deportista puede desempeñarse en varios deportes pues en cada disciplina, una vez conoce y aprecia las reglas, solo depende de la habilidad de su mente y cuerpo para lograr el máximo de rendimiento.

Existen más planos para entender la negación inicial a la

His work is a constant negation of impulses" said a critic who has known him a long time "Woldn't you said so, Jasper?" "No", Johns said, and laughed.

George Boudaille  
"Jasper Johns"  
New York  
Rizzoli  
1989  
p.22

One thing made of another. One thing used as another. An arrogant object.

Op cit.Castleman,p43.

I think one has to work with everything and accept the kind of statement wich result as unavoidable, or as a helpless situation. I think that most art wich begins to make a statement fails to make a statement because the methods used are too schematic or too artificial. I think that one wants from painting a sense of life. The final suggestion, the final statement. It has to be what you can't avoid saying, not what you set out to say.

Ibid.,p43.

que me someto; cada género es diferente del otro.

Cada género es diferente del otro.

Mediante el proceso tradicional del arte los géneros se han visto comprimidos por la supremacía de un tema figural que tercamente permanece así cambie de medios. Esta "esencia" a veces le resta espontaneidad a las obras ya que por ejemplo una línea que logra rapidez en el dibujo, en pintura solo será un acto relamido y planeado a la vez que una escultura que logra su contundencia del espacio en el plano solo será un efecto sin presencia. Esto último no debe ser leído de ninguna manera a tipo de manifiesto, pues es posible aún manteniendo una misma forma dejar hablar a cada medio ya que su dominio presupone el conseguir los resultados esperados.

En mi caso esto no se manifiesta; si dibujo con líneas sobre un papel a un hombre y luego lo traduzco a un alambre, me encuentro que ha perdido el "aura" que el medio sobre el que se realizó inicialmente le otorga.

No hay precisión exacta sobre donde puede estar lo perdido, es una cuestión a tratar con el material, la proporción, el color, el tacto, el tono, y muchas otras variables; pero el hecho es que nunca logra retornar a su espíritu inicial una figura transmutada.

Un dibujo es un dibujo, una pintura una pintura, una escultura una escultura.

A esta idea es importante adicionar que cada género a la manera que lo estoy tratando, posee unos materiales muy determinados que producen ciertas reacciones estéticas únicas a sí mismo.

El borde de una mancha de acuarela, el olor del aceite de linaza y trementina, el calentamiento y enfriamiento del yeso, el filo único de una línea de lápiz. El grumo de oleo, el encuentro de dos maderas, el pudor de un dibujo pequeño, la gota de pintura caída sin causa aparente; el bastidor forrado, o los dedos sucios en las esquinas de un

Say, the painting of a flag is always about a flag, but it is no more about a flag than it is about a brush-stroke or about a colour or about the physicality of the paint. I think.

Ibid., p28.

I think the processes involved in the painting in themselves mean as much or more than any reference value that the painting has.

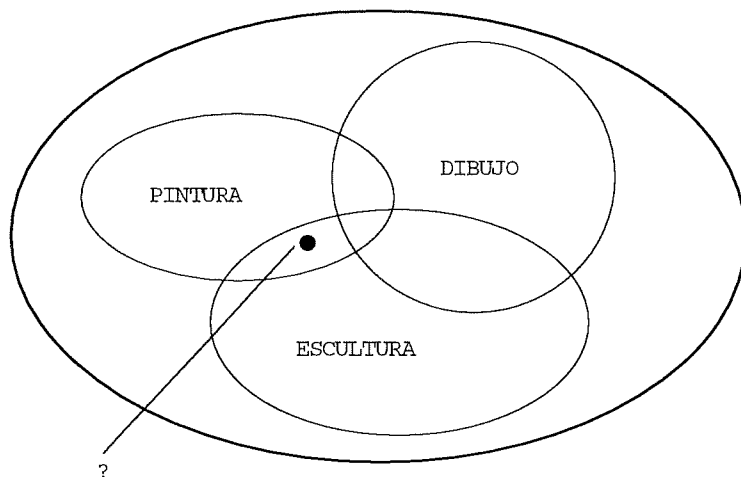
(Interviewer:) And what would their meaning be? Visual, intellectual activity, perhaps; "recreation".

Ibid., p26.

papel crema son ingredientes intrínsecos a cada medio e intentar reemplazarlos por efectos correspondientes en otros de los géneros, es creer que existe un valor de cambio general que anula la diferencia de cada acto estético, para dar prerrogativa a una figura despótica que valida el sacrificio.

Nota: Existe cierta intercambiabilidad entre las palabras género y medio.

Otra negación: lo anterior no debe ser leído como una eliminación absoluta del tema, o como un radicalismo estético que siempre se antepone ante lo vital.



Mientras que en la tradición puritana tendía a pensarse que "nunca sabemos lo suficiente mientras no conozcamos lo esencial", empezó a creerse ahora, según la expresión de W. Blake, "que solo sabemos lo que es suficiente cuando conocemos que es lo sobrante; You never know what is more than enough". El extremismo y la extravagancia parecen así ser el destino del arte que fuerza siempre las fronteras de lo reconocible, de lo mencionable, de lo inteligible. Su función no es tanto elaborar el núcleo de las cosas como hurgar por sus límites y mostrar hasta que punto es contingente y convencional su "perímetro" semántico, que se nos aparecía a todos como eterno; demostrar prácticamente que el código o "condición necesaria" de la comunicación es una realidad mucho más tolerante y flexible que las normas retóricas que rigen el uso normal y banal del mismo, operando como subcódigos restrictivos.

La estética y sus Herejías  
Xavier Rubert Ventos  
p. 206  
Editorial Anagrama.

7

Beginning with Cézanne's ambition to "redo Poussin after nature", modern artists have been consistently motivated by the desire to reformulate the admired values of the past, and of great traditional art, in terms that would make them come alive to the eyes and sensibilities of our own time.

Cy Twombly-A Retrospective  
Kirk Varnedoe  
p51  
The Museum Of Modern Art, New York.

What was negative in Marcel, for himself, became positive in my work, certainly. He said that he wanted to kill art, or to destroy art, (for) himself. Then he said of course that he was nothing but an artist.... My interest in his work is not from the point of view of killing art. I know one's is not supposed to say this, it's not quite proper, but I regard his work of art as a positive nature. I see it as art.

Op. cit Castleman, p15.

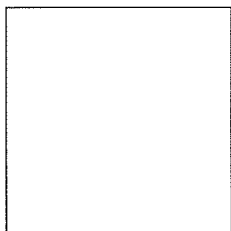


### 3. CONCEPTO FUNDAMENTADO DESPLAZADO (trabalenguas)

Alarmas. ¿Que tipo de alarmas se disparan al intentar conservar los roles clásicos de pintor, dibujante o escultor? Luego de soplar la espuma que socialmente rodea a estos tres roles genéricos intentar ver que queda (aunque no es posible soplar toda la espuma).

✱

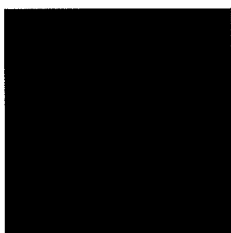
Ejercicio, ubicar una pintura al óleo al lado de un afiche (pintura impresa); la intención no es desconocer a alguna de las dos piezas o intentar establecer jerarquías sobre cual es más pintura que la otra, simplemente hacer esta colocación para obtener tres cuadros mentales.



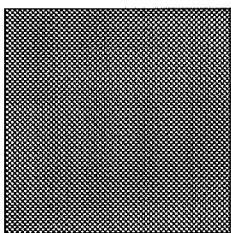
Cuadro mental 1: La pintura al óleo puede llegar a ser considerada como un original a la vez que su creador es un pintor de originales; pero esto genera espejismos que una vista de rigor no tolera. El pintor ahora más que nunca no está aislado, tiene en su mente una cantidad apreciable de contaminación; su género está contaminado con leyendas sobre el rol o con múltiples íconos que corresponden a cualquier tipo de pintura que haga; su labor está plenamente fundamentada, desde la imagen social que le corresponde hasta el rumor sobre la muerte de la pintura. Sin embargo aunque cualquier gesto que haga contiene su precedente, no está maniatado.

The idea is often simply a way to focus your interest in making a work.... The function of the work is not to express the idea.

Op. cit. Castleman, p20.



Cuadro mental 2: En el afiche o la pintura impresa que gozan de ésta reproducción técnica se hace presente que su calidad de copia desplaza la presencia de un sólo original. Este fenómeno se palpa con mas claridad en la fotografía donde si bien un negativo no está ajeno a un goce estético, su principal función reconocida es emitir copias. Copias que junto al afiche son cada una un original creándose salones de espejos donde la noción de identidad para un individuo produce vértigo ya que "sus objetos" los puede concebir, realizar o tener todo el mundo.



Cuadro mental 3: Ahora ubicar una pintura que surja del trance histórico de la pintura y el afiche, no una mezcla ni un híbrido sino que teniendo en cuenta y por separado los cuestionamientos de los cuadros anteriores, proponerse por capricho (o sea para el caso de este proyecto final) que este cuadro mental sea todavía un original, un solo cuadro pintado con algunas de las propiedades específicas a su medio.

(The image) comes from a thought, basically. The thought has certain implications and then if you try to deal with the implications you have to do a certain amount of work.

Ibid., p19.

Fin del ejercicio

Este ejercicio es aplicable a los tres géneros; pintura, dibujo o escultura encuentran paralelos diferentes en este mundo reproducido de lo nuevo.

Lo que interesa de dicha experiencia es mostrar someramente el terreno sobre el que gira este trabajo, los tres géneros son sólo cheques en blanco donde si bien es posible encontrar cierta noción de esencia -a la larga todos dibujan, todos pintan, todos esculpen- es a la hora de consignarlos donde se ve si de verdad hay fondos. (pido disculpas por usar una analogía donde la obra de arte es comparada con el valor monetario, no sé de donde habrá salido dicha disparatez).

Mirar Fondos como ideas. Tener ideas específicas para cada género, proyectos que de realizarse con otros medios o en otros géneros, surgirían genéticamente enfermos (aunque a veces se produzcan bellas mutaciones).

No sobra anotar que aunque para efectos de comparación se ha colocado un afiche impreso al lado de una pintura, dicha escogencia es aleatoria.

(Intentar con una escultura y una mesa, o con un dibujo y la firma de un billete)

✱

Un escritor asombrado por los géneros decide escribir un poema, un cuento, una novela y luego realizar un ensayo sobre todo lo anterior.

Los géneros en su forma clásica parecen tener ciertos formatos y acabados preestablecidos, ¿Que pasa si una pintura no está acabada, una escultura está hecha en cartón o un dibujo está sobre una hoja mal cortada?.

Sometimes I have an idea for a picture. It may just be a detail that I want to use in a picture and I may make a sketch of it and then at a certain point it seems that it's time to begin and I begin. It doesn't mean that the painting is formed before but it means at least that there's enough to be done that I can start doing it.

Ibid., p18.

La ambigüedad, que muchas teorías contemporáneas consideran característica de la experiencia estética, no es una ambigüedad provisional: no se trata de que, a través del uso más libre y menos automatizado del lenguaje que se da en la poesía, lleguemos a ser -como sujetos- más dueños del lenguaje en general. En tal caso la ambigüedad poética sería solo un medio para producir al final, una más plena apropiación

Llamar a dichas alteraciones "desplazamientos". Asumir en un comienzo las reglas generales del juego llámese pintar, dibujar o esculpir, para en el transcurso del mismo y por un capricho naturalístico distorsionarlas.

La presencia de la palabra natural no es gratuita, pues vuelvo a recalcar mi interés en la ejecución manual de las obras, haciendo presente la *imperfección* que ello conlleva. Es algo así como la forma orgánica en que una avalancha de lodo mancha un pueblo, o la manera en que la lluvia borra ciertas secciones de un manuscrito.

Reconozco en lo anterior un aire demasiado casual.

Contrapongo la idea racional y específica de descomponer los géneros desde su mismo interior, no como un acto de traición o novedad sino como la intención de encontrar una manera para pintar, dibujar o esculpir en esta época. (Mutaciones internas).

Traición vista como el destino trágico del ser humano, donde guiado por impulsos mentales internos o externos se ve obligado a cambiar su posición personal, por aquella que fluctúe más con los intereses de su tiempo.

Aceptar el desplazamiento de los conceptos clásicos del pintor, el dibujante o el escultor, y por ello mismo tomarlos como material para hacer ensayos propios sobre sus huellas.

Tener siempre en cuenta la ventaja de las manos con respecto al acabado imperfecto de su labor.

Recordar la frase "Bruto como un pintor".

El móvil del desplazamiento no ha de utilizarse únicamente con la obra sino también con el efecto que se genera en

del lenguaje por parte del sujeto; hay también una expropiación instrumental que tendiendo a la reapropiación conclusiva, queda prisionera, sino de la categoría de obra, ciertamente sí la del sujeto que le es correlativa. La experiencia de la ambigüedad es, como oscilación y desarraigo, constitutiva para el arte; estas son las únicas vías a través de las cuales, en el mundo de las comunicación generalizada, el arte puede configurarse (no aún, pero sí quizá finalmente) como creatividad y libertad.

Vattimo, Gianni.  
LA SOCIEDAD TRANSPARENTE  
Barcelona-Buenos Aires-México  
Ediciones Paidós  
I.C.E de la Universidad Autónoma  
de Barcelona

For many years, drawing was Beuys's chief means of expression. He drew prolifically, thousands upon thousands of drawings. He had what might be described as a logorrhea of drawing: it overflowed in him. Not that Beuys was an easy draftman; rather, he was an intense, obsessive one. His drawing is often tense and stiff, yet delicate, produced from the wrist and fingers, visualized small and from a distance. The drawings in which he seems more fluent come as a surprise. Typically, he constructed minute detail out of the most minimal and fragmentary information; little darts and squiggles of the pencil, sudden turns of the wrist, and blots. But it is just this tense, almost withheld line and fragmentation, and the resultant ghostly, numinous presence that give his drawings their extraordinary expressive power and convince us, as Beuys himself was convinced, that intuition is the basic stuff of things, the vital force in our sense of reality.

Thinking Is Form  
The Drawings of Joseph Beuys  
Bernice Rose  
Joseph Beuys and the Language of Drawing  
p. 74  
The Museum Of Modern Art, New York / Philadelphia Museum of Art.

los conceptos públicos. Ir a una exposición de pinturas, dibujos y esculturas, y encontrarse con que las obras no complacen totalmente los conceptos previos que de ellas se tienen. Las pinturas no presentan un tema claro y su ejecución les da una apariencia de desinterés, las esculturas se encuentran hechas en materiales burdos como el cartón o el periódico, y los dibujos en este caso acuarelas, a pesar de tener colores bonitos presentan escenas de muy mal gusto, además de no estar enmarcados. Salir diciendo de dicho evento:

-Esto no es pintura, esto no es dibujo (acuarela), esto no es escultura-

Sentirse traicionado.

Traición vista como el móvil que motiva en un comienzo la acción; traicionar al anterior movimiento artístico, traicionar al maestro, traicionar las expectativas, traicionar a un ídolo, traicionar al público, traicionar al arte.

Pensar en el desentendimiento del arte con el público haciendo en lo posible una analogía con la matemática. Así como la mayoría de la gente conoce las operaciones básicas como sumar, restar, multiplicar o dividir, existen seres que para ser justos con sus pensamientos deben llevar la concecuencias de los números hasta los radicalismos más extremos, dándose hechos como los logaritmos o las ecuaciones diferenciales, donde si bien se parte de la operaciones básicas sus alcances son sólo mejor intuídos por los que visitan frecuentemente el abismo infinito de los números.

"Para Ph. Slater: buen gusto significa, literalmente falta de gusto. Cualquier acto o producto que contiene demasiado valor estimulante es considerado de "mal gusto" por los partidarios de la vieja cultura. Toda sobre excitación es peligrosa ya que la gratificación es entendida como un bien escaso. Los vestidos deben ser discretos, los colores de baja intensidad... las líneas de las casa, decoraciones y edificios de la vieja cultura son rígidos y utilitarios. Los colores brillantes, intensos, vibrantes se rechazan como "pesados". Cualquier forma de estimulación deja en la boca de los miembros de la vieja cultura "un mal gusto". Este gusto es el gusto del deseo, el recuerdo de que la vida aquí y ahora contiene mucho placeres que les pueden distraer de la inalcanzable zanahoria que como el burro del cuento, se pasan la vida persiguiendo. Demasiada estimulación impide ver claramente la zanahoria. Buen gusto es gusto por la zanahoria."

Op. cit. Ventos, p.85.

12

Duchamp mostró el uso de la adición (bigote). Rauschenberg muestra la función de borrar (de Kooning). Entonces, si nosotros miramos hacia la multiplicación y la división, es seguro asumir que alguien aprenderá trigonometría.

Jhon Cage  
De ARTE Y LITERATURA, #3  
Otoño-Invierno. 1964.  
p. 9-10.

#### 4. Caligrafía.

Existe cierta terquedad en las manos, cuando se habla por teléfono éstas empiezan a hacer dibujos o en una conversación donde hay una botella de cerveza de por medio los dedos se juntan y confabulan quitándole al vidrio la marca del papel. Según los peritos policíacos es posible conocer el carácter del secuestrador por un estudio dactilográfico de su letra. En este caso, el de un proyecto final donde el hacedor ha decidido hacer pinturas, dibujos y esculturas produciendo unidades bastante diferentes las unas de las otras, lo que nos concierne es realizar estudios similares a los del criminalista para entender el móvil *torcido* de estos actos.

Pensar en las posibles implicaciones con respecto a que el secuestrador ya no use su letra para el anónimo sino que recorte las fuentes de los encabezados del periódico.

Divagando sobre la afinidad que se tiene con la producción de líneas, con la asociación de objetos o con la mezcla de los colores y su aspersión sobre una superficie es conducente llegar al tema de la destreza o el talento.

En el medio de las artes plásticas esta divagación se ha ido alejando cada vez más del virtuosismo manual aunque su importancia en algunos sectores sigue latente. Explico, en épocas pasadas dada la estrechez de medios y cierta preponderancia de la habilidad manual sobre las ideas, el tema de la destreza se reducía a un trance victorioso entre la cabeza, las manos del artista y la materia, donde si se tenían atrofiados ciertos dedos el retiro parecía forzoso (como le ocurre al pianista).

Aunque todavía en algunos círculos del arte, el talento

....in a great deal of modern art previously, the artist takes what others see as inert and merely instrumental adjuncts to creativity - wrap-up conventions or warm-up exercises- and proposes them as the principal drama of art. In the modern tradition, this confounding practice has typically been a gesture of aggression against tradition, but with equal frequency it has proved to be a means by which respected older values get remade in terms that respond to contemporary experience.

Op. cit. Varnedoe, p42

In the present era style and autography are no longer synonymous, yet drawing retains an authority over the notion of authenticity and affirms that the artist's hand still counts in the primary expression of ideas. Drawing holds a unique position within the spectrum of the arts, for while maintaining its own tradition it has also served the most subversive of purposes.

Bernice Rose  
Allegories of Modernism  
Contemporary Drawing  
p.10  
The Museum Of Modern Art, New York.

manual para reproducir una pera en oleo, mármol o carbón es de primordial importancia, la idea de una historia del arte escrita solo con la mediación de la habilidad de las manos ya no es preponderante.

(¿Escribir-Manos-Historia?).

Es posible hacerlo con el gusto, con los ojos, con el olor, con las pasiones, con las envidias, con el sexo, con la cocina o con las historias de todos los intermediarios que sirvieron para hacer las obras y escribir la historia; en fin con cualquiera de los móviles que movieron y mueven al hacer.

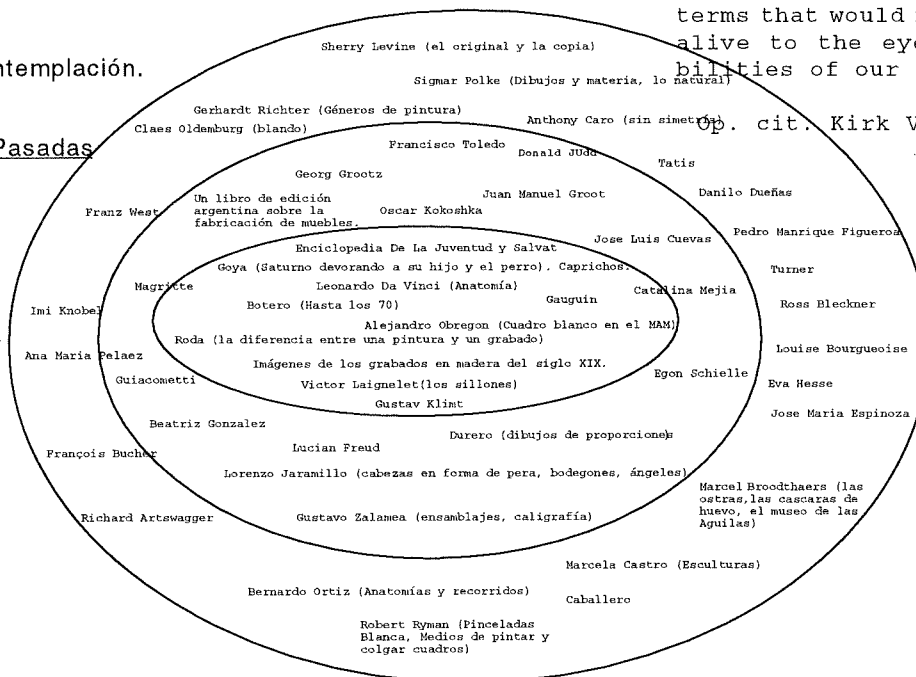
En este caso aprovechando la referencia a la historia del arte y notando la importancia que se le da a la apropiación de ciertos referentes parece que ha llegado la hora de invocar ciertos nombres, aunque la conjunción de los mismos en el espacio de estas hojas efectúe una reunión social bastante disparatada (recordar las comidas de sociedad donde se realiza la escogencia de los invitados de una manera muy delicada para así lograr el ambiente preciso).

Es importante anotar que el intermediario para estos encuentros ha sido y son los ojos, denotándose en el autor de estas líneas más un sentido de contemplación que de acción. Espero que en esto no se lea un valor negativo.

Apreciar la contemplación.

### Invocaciones Pasadas

(Todavía  
vigentes  
-recordar el  
corte de un  
arbol-)



Modern art is the last end of traditional art, And so from the point of view of my theory, after modern art, anthropological art starts....Even though intellectually I speak about art like a critic analyzing some products of artists, for me the process, the anthropological process of transfer from the spiritual world into the physical world has interested me more than any other thing....But for me it is not abstract; it is the most concrete, let us say, science. And this for me is also the beginning of a concrete anthropology....Even the social body, which was in the past in the mind of the people an abstract thing, becomes a living being, since then under this constellation the social order is a living being.

Op. cit. Bernice Rose, p. 76.

Beginning with Cézanne's ambition to "redo Poussin after nature", modern artists have been consistently motivated by the desire to reformulate the admired values of the past, and of great traditional art, in terms that would make them come alive to the eyes and sensibilities of our own time.

Op. cit. Kirk Varnedoe, p51.

### Invocaciones Actuales

Para efectos de claridad y cantidad sólo dentro del amplio espectro de referentes he escogido tres nombres, Beuys, Jasper Johns y Twombly. A simple vista no hay una tendencia clara que los una. Dentro del contexto de estas hojas interesan las manos, algo que desde el principio he llamado caligrafía para bajarle el tono a la palabra estilo.

Caligrafía parece ser una manera de actuar inevitable, es difícil encontrar el motivo del origen de la letra cuando fluye a través de un esférico.

Al ver un dibujo de Beuys se ve su letra, al ver una pintura de Johns se ve un ambiente de su letra, al ver a Twombly se ven ambos.

El arte entra por los ojos, reconozco que a estos tres artistas los veo primero y los leo después, esta superficialidad se puede reconocer en una traducción de lo que hacen a lo que yo hago.

Desatanizando a la *vil copia* encuentro un nuevo punto para las manos.

Los tres artistas anteriores retoman cierto entendimiento del arte como hacer, como el acto, el proceso o el resultado de hacer, por lo tanto al verlos lo más lógico es sentirse tentado; un gesto de Twombly, una línea de Beuys o una mancha de Johns incitan con sus actos a tomar los elementos y hacer.

Esta motivación se ve respaldada por la relación directa que existe con los materiales; no hay intermediarios en la mayoría de sus obras. Hay un contacto cuerpo a cuerpo donde la dependencia es directa; el silencio de este diálogo recuerda una larga zambullida en el agua o un hipnotismo mutuo con el espejo.

Esta relación funciona también para el espectador.

Beuys's search was not for style but for an ethical mode, a form of discourse that was more authentic than the one he began with. He needed a legitimate vehicle for the realization of his human aspirations, and throughout his life he used drawing, in one form or another, either as a working model or tool -even as a weapon- to realize those ambitions.

Op. cit. Rose, p. 75.

Style, the artist has extended himself.

Drawing is the first visible form in my works... The first visible thing of the form of the thought, the changing point from the invisible powers to the visible thing.... Its really a special kind of thought, brought down onto surface, be it flat or be it rounded, be it a solid support like a blackboard or be it a flexible thing like paper or leather or parchment, or whatever kind of surface... Is not only a description of the thought.... You have also incorporated the senses... the sense of balance, the sense of vision, the sense of audition, the sense of touch. And everything now comes together: the thought becomes modified by other creative strata within the anthropological entity, the human being.... And then at last, not least, the most important thing is that some transfer from the invisible to the visible ends with a sound, since the most important production of human being is language... So this wide understanding, this wider understanding of drawing is very important to me. (Joseph Beuys)

Op. cit., Rose, p. 73.



Calor. Estos tres artistas me interesan porque mantienen en su actividad cierta temperatura acorde al terreno donde me localizo. Es claro que en esta época de fiscalización crítica el enfoque de los tres géneros pintura, dibujo y escultura en sus formas analíticas puede ser bastante frío.

El excesivo análisis racional puede destruir la espontaneidad de una obra.

En Beuys, Johns y Twombly encuentro un equilibrio de ambos impulsos, hasta el punto en que los límites que en algunos artistas parecen separables entre el hacer y el pensar aquí no los encuentro; creándose un clima sano donde no se sabe a ciencia cierta las circunstancias que lo ocasionan.

Mézclese lo anterior con el proceso de catalogación por tendencias en el arte, donde si bien los tres nombres pueden tener cabida no hay concepto único que los defina; aumentándose el encanto del lugar que ocupan, manteniéndose el asombro, entregándose al extrañamiento.

Es claro que el anterior análisis es corto, pero una excesiva invocación de los nombres hace que uno se recueste demasiado sobre los invitados y tal vez ellos ya se tengan que ir.

Un pintor de mucho talento adjudica la gracia de sus dotes a una voluntad divina y para agradecer su don al creador trabaja, trabaja y trabaja.

Apreciar la labor manual en el caso del dibujo, la pintura o la escultura como ecuaciones, donde cada género implica un tipo diferente de esfuerzo. El dibujo la ecuación más rápida, la pintura la ecuación de acción más contemplada y la escultura la ecuación con más movimientos. (Caso personal).

The act of translation, of reconceiving the past in contemporary terms and by this traduction insisting on its presentness -or in general of crossing over one form of "lenguaje" to another to capture complex meanings- has been central to his pursuits.

Op. cit., Varnedoe, p46.

...Post-Minimal aesthetics (.....) In such art, doggedly programmatic activity -nailing nails, filling in circles, drawing rows of loops- was used by many artist as a way to give voice to, rather than suppress, a distinctive psychic individuality. Stepping aside from familiar ideals of spontaneity or invention, this aproach experimented with the meaning and personal inflection that can emerge -shaped less by premeditation, and thereby perhaps the more authentic- in the process of persuing a repetitive task. The scheme or system in such art may be banal: it exist not for its own authority but as a way to get into work without preconsideration, so that other, unplotted things can beggin to happen.

Ibid., p42.

15. I organize a sculpture the way we organize a treatment for the sick. You'd better know what you are doing. You have to have a strategy to get the wanted results. My sculptures are infallible equations. Equations have to be tested. Does the tension go down, is the compulsion eliminated, is the pain gone. Either it works or it doesn't work.

"I am a woman of no secrets"  
Statements by Louise Bourgeois.  
Revista de arte PARKETT #27

Para despedir a los referentes hace falta un dato. Nunca he visto un original de ninguno de los tres nombres, ni de la mayoría de los otros, mi relación con ellos ha sido a través de reproducciones, creándose una grave contradicción con respecto a todo lo que aquí se plantea.

Se habla de originales, de contacto directo, de contundencia sensorial y sin embargo me veo obligado a usar muletas para correr con este fenómeno.

Esta situación tiene la desventaja de que uno puede llegar a convertirse en un maquillador ya que se crea a partir de imágenes idealizadas por la foto. Sin embargo, una vez se acepta el alcance de la reproducción surgen ciertas ventajas. Las obras se tornan ligeras y la relación con ellas pierde cierto peso sagrado, facilitándose el recorrido tanto a través de las copias como del accionar propio. Apreciando más la relación directa y el calor que de ella emana; las reproducciones a veces se asemejan al uso de una radiografía al ver un eclipse, evitan que la luz original queme demasiado los ojos.

Es sano recibir sólo ligeros bronceados.

"Authentic comes from the Greek authentes, a self-murdered, a suicide. The impulse to authenticity is the impulse to a kind of suicide: in order to achieve an actualized or true self, a goal of the freedom from the limitation of error and misapprehension of the self must be posited and aspired to"

Dr. Craig E. Stensile, "Ironic Detachment in Postmodernism" Implication for a self -Psychology" a paper presented at the most recent convention of the American Psychological Association.

"....La autenticidad observa Moles, ya no está ligada al objeto (de arte) sino a la relación que se establece entre el individuo receptor y el objeto: es una autenticidad de la situación. Hay situaciones de arte auténticas y situaciones inauténticas: la postal será auténtica para el soldado que la mira con amor y la obra de arte original sera inauténtica para la víctima de la alienación turística que la mira porque está en el programa de la visita a la ciudad. La autenticidad de la situación que reemplaza a la autenticidad del objeto entonces la actitud particular de un individuo frente a un objeto, actitud caracterizada por la ausencia de alienación cultural"

Op. cit., Ventos. p. 255.

La verdadera variedad consiste en una plenitud de elementos reales e inesperados, en la rama cargada de flores azules surgiendo, cuando nadie lo esperaba, del seto primaveral, que parecía ya incapaz de soportar más flores: mientras que la imitación puramente formal de la variedad (y lo mismo se podría argumentar para las demás cualidades del estilo) no es otra cosa que vacuidad y uniformidad, es decir, lo opuesto a la variedad, y si con ella logran los imitadores dar la ilusión y el recuerdo de la variedad verdadera es sólo para aquellas personas que no la supieron comprender en las obras maestras.

Op. cit., Proust, p.145.

## 5. MUCHAS OBRAS IGUAL UNA OBRA

Al parecer ya no hay obras maestras, tal vez no hay interés de alguna autoridad por certificarlas (aparte de la autoridad monetaria).

Al hacer una obra no la percibo como la gran obra, es solo un fragmento del mismo cuadro que siempre se pinta. En mi caso al colocar un dibujo junto a muchos otros dibujos desplazo la fortaleza de una sola hoja por la debilidad de muchas, desvaneciendo ese carácter de manifiesto que la obra única tiene. Un conjunto de dibujos pasa a ser una sola obra, que desde lejos asume la forma de manchas colgadas en desorden y desde cerca permite un repaso uno por uno de los fragmentos hallados.

Esta misma idea es realizable con pinturas o esculturas.

Es clave anotar que cada dibujo, cada escultura o cada pintura es realizada individualmente y si bien puede existir cierta intención de incluirla en un conjunto, es su proceso un acto único; es decir que 1 dibujo es 1 dibujo, 1 pintura es 1 pintura y 1 escultura es 1 escultura. Retomando de esta manera las ambiciones que la obra única tiene al ser realizada, absorbiendo con la importancia de su manufactura todo el interés disponible, exigiendo una concentración similar a la de una partida de ajedrez donde si bien se juega sobre un tablero limitado las posibilidades de acción son casi infinitas.

Para el caso del proyecto final los conjuntos estarán conformados por pinturas, dibujos y esculturas en referencia a las anteriores reflexiones con respecto a la pintura, el dibujo y la escultura

La ubicación de los conjuntos dentro del espacio corresponde a la características del mismo; es como estar

One thing made of another. One thing used as another. An arrogant object.

Op. cit., Castleman, p21.

As fragments of an allegory, Beuys's drawings are not autonomous in the usual sense; occasionally when two drawings are mounted together, mounting served to enforce the tension between dependence and autonomy.

Op. cit., Rose, p. 83.

18

Pero nuestra época tiene en todo la manía de no querer mostrar las cosas sino en el ambiente que las rodea en la realidad, y con ello suprime lo esencial, esto es, el acto de la inteligencia que las aisló de lo real. Se "presenta" un cuadro entre muebles, figurillas y cortinas de la misma época, en medio de un decorado insípido que domina la señora de cualquier palacio de hoy, gracias a las horas pasadas en bibliotecas y archivos, aunque fuera ayer una ignorante; y en este ambiente, la obra magistral que admiramos al mismo tiempo de estar cenando no nos inspira el mismo gozo embriagador que se le puede pedir a una sala de museo, sala que simboliza mucho mejor, por su desnudez y carencia de particularidades, los espacios interiores donde el artista se abstraía para la creación.

Op. cit., Proust, p 249.

realizando un dibujo nuevo dentro del espacio de la galería.

Es lógico rehuirle al término instalación pues la palabra esta demasiado contaminada. Para los conjuntos prefiero colocación, pues las instalaciones las entiendo en lugares específicos; aunque si se mira el tipo de obras que estoy haciendo, pinturas, dibujos y esculturas, el lugar tradicional y específico para instalar este tipo de obras es la galería. Círculo vicioso.

Ver una relacion entre la galería y la sala de música; una sinfonía que tocada en un lugar abierto pierde los efectos sonoros con que fue concebida. Tocar en una galería.

*.....es como estar realizando un dibujo nuevo dentro del espacio de la galería . Con respecto a las obras y su agrupación me parece importante decir que si bien al realizarlas individualmente existe una marcada dedicación, luego al terminarlasy e incorporarlas a los conjuntos éstas se convierten en objetos más bien formales que se involucran más con el espacio que con el tema. Entonces las obras de arte asumen su posición más básica.....la de ser objetos.*

Simple objetos limitados por aire que pueden terminar figurando en la lista de un inventario rodeadas por sillas, bombillos, mesas o floreros. La realidad del espacio como única verdad en el arte.

Recordar la réplica minimalista al decir que lo que se ve es lo que es; en este caso se verán dibujos, pinturas y esculturas.

Muchas obras = una sola obra; esta obra a pesar de toda la fragmentación se ubica en la totalidad.

Pensar en un bebé cuando comprende que cada mano, cada pie, cada dedo, cada parte del cuerpo forma parte de

"...el arte ha de liberarnos de los lazos "naturales" que nos ligan a a las cosas; sean los lazos "fríos" del uso cotidiano, sean los lazos "calientes" del deseo o la necesidad. Solo en la distancia media del desapego y la distanciación interesadas se produce este fenómeno maravilloso que es el arte. Tanto la lectura distraída que hago del objeto en curso de su utilización, como la lectura enfática que provoca mi deseo no tienen carta de naturaleza en el universo de la experiencia "estética". Según esta normativa, el objeto que nos interesa visualmente era rechazado de las esfera del arte en nombre de la atención desinteresada que debe provocar el arte verdadero. E igualmente era proscrito el objeto que nos interesaba "pragmáticamente" por cuanto el objeto estético no podía -ni debía- interesarnos para nada sino, tan solo, "en si mismo".

Op. cit., Ventos, p.202.

I believe that the question of what is a part and what is a whole is a very interesting problem, on the infantile level, yes, on the psychological level, but also in ordinary, objective space.

Op. cit., Castleman, p45.

una sola cosa, creándose en la mente la unión de todos estos pedazos tan diferentes en un solo ente unificado.

Asociar la labor de colgar en la galería también como la de un decorador impersonal que asocia las cosa por sus formas y colores.

Agregandole más levedad a las obras me encuentro con la concepción de éstas como ejercicios, donde si bien no existen objetivos, métodos ni actos precisos para la realización, se plantea el hacer como un continuo entrenamiento para algo que se espera que ocurra pero que de antemano se intuye difícil, ya que "esto" evade una visualización prolongada. No creo que con dicho planteamiento esté formulando la presencia de una obra maestra donde todo se resuelve, más bien pienso en una analogía con los llamados ejercicios espirituales donde las cosas más que verse se intuyen y se sienten. Para desdibujar límites debo decir que dicho proceder no lo mantengo exclusivo al arte sino que la materia de donde vienen dichos pensamientos se extiende por todos lados.

La palabra *espíritu* se hace mas aprehensible si se la ancla a la palabra *ejercicios*; la palabra *arte* se hace más realizable si se la nombra mediante *ejercicios*. Por supuesto, todo esto no son más que palabras.

El arte está en todos lados.

He pursues such reductive simplicity of form, as many artist have, not because elemental shapes have more secure and firmly delimited meanings, but for the opposite reason: because basic shapes are more pregnant with possibility and contain within themselves the potential for many simultaneous allusions.

Op. cit., Varnedoe, p47.

In crude imitation of an inimatable orthography, we would print it as: "The Image cannot /be dis possessed of a / primordial / freshness / which IDEAS / CAN NEVER CLAIM."

Ibid., p 52.

....lenguaje and drawing are both mental processes; art is not a process of illustration but a faithfull means for recording the reality of the mind, and in the hands of both Joice and Beuys the process is, in some sense, pre-logical, revelatory.

Op. cit., Rose, p. 96.

## 6. Tono (Binario)

Uno, dos.

Pinturas; oleo y lienzo.

Dibujos; acuarela, lápiz y papel.

Escultura; maderas y vinilo blanco.

Dos. Una suma analítica y estricta sobrepasará las anteriores duplas de materiales, pero una suma visual basada en el golpe retiniano se acercará a éstas. Dicha suma visual puede estar influida por el color de las obras, por su disposición espaciada o por la economía de materiales; en todo caso creándose un ambiente dado por la acústica del espacio, procurándose un tono.

El conjunto de obras tiene un tono, donde si bien las esculturas son muy diferentes de las pinturas o los dibujos, al tomársele una imagen a cada conjunto de ahí surge una música visual.

Reconozco que lo anterior en palabras suena bastante vago ya que las letras no es el *género*; pero es ese sonido sutil de la pieza el que espero que se oiga, ya que si bien lo *impenetrable* o *incoherente* de este planteamiento puede sugerir silencio, asumo que las piezas no son mudas.

El tono es un sonido que une.

Intentar acercarse a lo anterior con vibraciones; las esculturas, las pinturas y los dibujos todas con movimientos de igual intensidad ubicadas sobre el pentagrama espacial.

.....Twombly's interes in Leonardo's studies of nature and mechanics became even more evident when he later used reproductions of them on collage-drawings, it should not be understood as simple admittance for an analytic or scientific outlook. Joseph Beuys was apparently attracted to the same aspects of Leonardo's drawings, because he saw in these innumerable dissections, diagrams and codes something irrationally driven, by a demon of secret knowledge, and freighted with a private poetry of obsession.

Op. cit., Varnedoe, p41.

The artist wants to read, but he can't see. The parrot seems to want to communicate, but he repeats. The message is clear. It refers to the long defiance of modern art vis-a-vis communication, and is based as much on the Flaubert's parrots (Bouvard and Pecuchet) as on Mallarme's white poems.

In the work of Broodthaers, any number of examples can be found. At all times, there is an overflow that spills, fills, freezes blindly, prohibiting any conclusion in social communication. The trowel is caught in the wall it has constructed. Rain makes the writer's inkpot run over. At any time, a little rub back and forth on the child's magicblackboard can erase the painter's signature. Mussels (even emptied of their viscous inhabitants) are spat out by the pan. Two jars of jam on either side of a little mirror, hold photographs of smiles so that the central mirror can never get it's job done. How can you dig the garden if the shovel has been rolled up in flowery wallpaper!

Pierre Sterckx

*A little known anecdote in the life and thoughts of Marcel Broodthaers*

JOSEPH BEUYS - MARCEL BROODTHAERS - ROBERT RAUSCHENBERG-ANDY WARHOL IN GALERIE ISY BRACHOT-PARIS 1989

Recordar los efectos de cierta poesía al dar prioridad al  
sonido de las palabras sobre su contenido.

El poema silencioso.

The figuration of the female provided Beuys with a vessel for images of otherness, as it had for generations of male artists before him. In this respect, a solidly traditional cultural viewpoint coexisted with the radical aspects of his work. Woman already offers representation of an Other, from a male point of view. This duality is replayed in the female's own dual characterization, at once ethereal and/or natural. Predecessors as Paul Gauguin or the German Expressionists had represented women as fleshy creatures set within the far-away culture whose otherness they embodied. Beuys's vision pointed north, but whereas he occasionally identified a figure as Eskimo or Tartar, his women generally remain immaterial, often almost ghostly. The quality of absence on these page gives them their poignancy as well as their capacity to function as sings; the lack of solidity, of identity, and of setting is filled by femaleness.

Thinking Is Form  
The Drawings of Joseph Beuys  
Ann Temkin  
Joseph Beuys: Life Drawing  
p. 32  
The Museum Of Modern Art, New  
York / Philadelphia Museum of  
Art.

## 7. Cabos Suelos.

Releyendo todo lo anterior reconozco que todavía permanece cierto mutismo en algunas áreas. Hay cosas que no se dicen; sin embargo es correcto dejar ciertas claves.



Por ejemplo, me encuentro ante la barrera del tema; no el tema general que se plantea al comienzo como el dibujo, la pintura y la escultura sino aquel que se refiere a las sutilezas propias de cada medio. De lo que puede llegar a tratar cada objeto, aunque el autor inclinado a mantener el pudor de la obra reitera continuamente que sólo son dibujos, pinturas y esculturas.

Por separado puedo decir que en mi caso la sustancia con *más tema* se puede hallar en el dibujo. Es donde se podría ver más interés por querer ilustrar algo. Acto que se contrapone con el tiempo.....el hecho de rayar y manchar un papel durante un período corto, implica que luego de hacerlo se sienta una falta de compromiso. Explico, bien surja una frase inicial, por ejemplo Caperucita Roja y las mariposas del sexo, o se hagan las líneas para una cadera, el acto no se prolonga durante el tiempo necesario para que surja una exagerada estimación del producto final.

Un dibujo es dibujar, es como hacer un chiste tonto sin esperar la risa final o empezar con la motivación de una anécdota y terminar con la frialdad pasional de una línea. Sin embargo todo permanece. Me agrada de dicho medio que al final ambas propuestas subsisten; tanto lo anecdótico como lo lineal pueden ser contemplados y así sea que debido a nuestra vida figurativa los cuerpos

....los nombres son caprichosos dibujantes y nos ofrecen croquis de gentes y tierras tan poco parecidos, que luego sentimos cierto estupor cuando tenemos delante en lugar del mundo imaginado el mundo visible (el cual, por lo demás, tampoco es verdadero, pues nuestros sentidos no tienen el don de adueñarse del parecido más desarrollado que la imaginación; tanto es así que los dibujos, aproximados por fin, que se pueden lograr de la realidad difieren del mundo visto en el mismo grado por lo menos que éste diferiría de la imaginación).

Op. cit., Proust, p 142.

La línea abstracta es el afecto de los espacios lisos, y no el sentimiento de angustia que apela el estriaje. Por otro lado, es cierto que el arte solo comienza con la línea abstracta; pero no porque la rectilínea fuese la primera manera de romper con una imitación de la naturaleza, imitación no estética de la que aun dependerían lo prehistórico, lo salvaje, lo infantil como lo que carece de una "voluntad de arte". Al contrario, si existe



llamen más la atención, la materia de la que estan hechos genera delirios estéticos paralelos.

Comparar con el acto cotidiano de decir groserías. El compromiso con dichas palabras no es absoluto, son más bien tópicos comunes en la sonoridad estética de la conversación, sin embargo los límites son borrosos entre la intención y el hecho; el punto es que todo se mezcla.

Con respecto a la pintura no puedo ser tan figurativo. Si bien las pinturas grandes que presento para este proyecto final pueden tener referencia a un cuerpo de mujer (recordar el mito del pintor y la modelo), me interesa sobre todo es el otro cuerpo, el de la pintura.

Los impulsos pictóricos - la parte emotiva de dilapidar la lona a brochazos o la intención de templar una tela con un solo tono monocromo- son acciones intrínsecas a los diferentes modos de pintar que intento rescatar sin programa alguno.

Rescatar no como resucitar sino como hechos accidentales que es normal que ocurran durante el acto de manchar una superficie con cierta materia.

Accidentes Pictóricos, que sólo puede proporcionar la pintura y que por lo general son más aprehensibles sólo para los pintores. Favor no leer favoritismos ni exclusiones radicales.

Una ventaja o desventaja con respecto a la pintura tiene que ver con su capacidad de simulación, punto por el cual es continuamente atacada y desvalorada mediante axiomas filosóficos y tecnológicos. Cualquier pintura es un manifiesto antiguo al intentar sostener sobre su prepotente superficie un cúmulo absurdo de intenciones que comparadas con las imágenes de un televisor u otros medios lucen obsoletas.

Sin embargo hasta ahora no conozco un televisor con grumos y las líneas que definen la pantalla de vidrio no tienen la calidad que solo proporcionan los pelos de un pincel. En mi caso, la pintura permanece por su falta de caracter práctico, por ser sólo una pintura o por no poder

plenamente un arte prehistórico es porque maneja la línea abstracta aunque no la rectilínea: "El arte primitivo comienza en lo abstracto e incluso en lo prefigurativo, (...) el arte es abstracto al principio, no ha podido ser otro su origen. En efecto, la línea es tanto mas abstracta cuando que no hay escritura, bien porque todavía no existe, bien porque existe en el exterior o a un lado. Cuando la escritura se encarga de la abstracción, como en los imperios, la línea ya destituida tiende necesariamente a devenir concreta e incluso figurativa. Los niños ya no saben dibujar. Pero, cuando no hay escritura, o bien cuando los pueblos no tienen necesidad de una escritura personal porque se la proporcionan imperios mas o menos próximos (por ejemplo, los nómadas), en ese caso, la línea solo puede ser abstracta, goza necesariamente de toda la potenciación de la abstracción que no encuentra en otra parte salida alguna.

Mil Mesetas  
Lo Liso y lo Estríado  
Delleuze y Guatari.

24

There is a great deal of intention in painting; it's rather unavoidable. But when a work is let out by the artist and said to be complete, the intention loosens. Then it's subject to all kinds of use and misuse and pun. Occasionally someone will see the work in a way that even changes it's significance for the person who made it; the work is no longer "intention", but the thing being seen and someone responding to it. They will see it in a way that makes you think, that is a possible way of seeing it. Then you, as the artist, can enjoy it -that's possible- or you can lament it. If you like, you can try to express the intention more clearly in another work. But what is interesting is anyone having the experience he has.

Op. cit., Castleman, p16.

ser reproducida y por ensuciar las manos. También por cambiar día a día gracias a los cambios matéricos del óleo y por proporcionar el reto de encontrar una superficie en blanco a la que luego de la primera pincelada surge el deseo de corregirla, para dejarla en un estado similar al de partida.

Asumiendo la débil prepotencia de la siguiente espero poder decir que el tema de las pinturas son la pintura. Con este género es donde espero que las cosas sean más lo que son.

Con respecto a la escultura entiendo que llego al punto más incomprensible, pues si bien los anteriores dos generos puedo haberlos tratado en el sentido tradicional -dibujar con lapiz o pintar con óleo- en la escultura el referente del material intencionalmente lo he extraviado; además de que al no tener expresamente modelos figurativos las formas se hallan huérfanas de padres corporales.

Son maderas, o papel con colbón, o yeso, o cartón, pero donde todo una vez ensamblado es sometido a un proceso de fundición mediante la aplicación excesiva de capas y capas de vinilo blanco -desapareciendo la nitidez excesiva de los bordes y uniones- creándose una piel mayor que encierra los límites de un cuerpo.

Concibo las construcciones para este caso como la forma, y recordando las anotaciones que hacia en otro capítulo con respecto a los ejercicios puedo decir que las esculturas son ejercicios de formas. Formas que tal vez puedan ser conectadas con los dibujos o las pinturas gracias a la inclinación de un ángulo o a la claridad del blanco, pero que para ser justos con ellas las veo como entes separados cuya existencia esta fundamentada por la manera caprichosa en que se dejan rodear por el espacio.

Son objetos que desearían pasar tan inadvertidos como la piedra del camino, la concha de la playa o el palo de la cerca.

Entre la pintura y la escultura no encuentro sino esta diferencia: que el escultor concluye sus obras con mayor fatiga de cuerpo que el pintor, en tanto que el pintor concluye las suyas con mayor fatiga de mente. La verdad de esto puedo demostrar así: cuando el escultor realiza su obra, aplica la fuerza de sus brazos y de su martillo para despojar al bloque de mármol o de otra piedra de lo que excede la figura que en aquél esta encerrada, trabajo este en todo punto mecánico y que muy a menudo se acompaña del fango que resulta de la mezcla del sudor con el polvo. Su rostro aparece embadurnado y como enharinado por el polvo de mármol, que parece un panadero, y todo cubierto por diminutas esquivras y polvo de piedra. Le sucede al pintor todo lo contrario (y hablo de pintores y escultores excelentes), pues sentado ante su obra y sus anchas, bien vestido, pulsa el levisimo pincel en graciosos colores empapado. Se atavia con las ropas que le place; su habitación esta limpia y llena de hermosas pinturas, y a veces se deleita en la compañía de variadas y bellas obras, que son con gran placer oídas sin el estorbo estrepitoso de martillos u otros rumores. (.....) .....el escultor solo quita, mas el pintor siempre pone. Quita aquel siempre de un mismo material, en tanto que éste pone siempre diversos materiales. el escultor solo busca las lineas que circunscriben la materia esculpida; el pintor estas mismas lineas y otras para la sombra, la luz, el color y el escorzo, cosas en que la naturaleza auxilia de continuo al escultor, engendrando por si misma la sombra, la luz y la perspectiva. Pero si el escultor se las encuentra ya resueltas, no así el pintor, que ha de obtenerlas a fuerza de ingenio, supliendo a la propia naturaleza. (...) La pintura finge las cosas transparentes, y el escultor te muestra las formas de los objetos naturales sin su artificio; el pintor te sugiere las distancias variando el color del aire interpuesto entre los objetos y el ojo; te muestra las nieblas, a través de las cuales se disciernen con dificultad las formas de los cuerpos; la lluvia que descubre tras de si las nubes, los montes y los valles; las polvaredas que envuelven a los combatientes que las mueven; los ríos de varia transparencia y los peces que juegetean en el fondo y la superficie de las aguas, y los pulidos guijarros de varios colores yaciendo en las limpias arenas del lecho de los ríos, bordeando por verde hierba bajo el agua; te muestra las estrellas a diferentes alturas por encima de nuestras cabezas, y tantos y tantos efectos, en verdad innumerables, a los que la escultura no alcanza.

Entonces repito por última vez, una pintura es una pintura, una escultura es una escultura y un dibujo es un dibujo.



Tomando cierto distanciamiento al observar los conjuntos de dibujos, pinturas y esculturas, entiendo que al entrar en detalle en cuanto al tema específico de cada cosa subsiste el absurdo. Ya antes había explicado que al agrupar y montar las obras prevalecía la noción de distinguir todo como objetos; ver las cosas por sus tonos, sus formas y sus relaciones sin caer excesivamente en el contenido. Asumo que dicha mirada *de decorador* como la llamaba antes, pierde su armonía abstracta al acercarse para apreciar las obras en detalle. Ejemplo de esto es la aberrada proximidad de un dibujo figurativo y caprichoso con la presencia de una escultura presumiblemente abstracta y muda. Entiendo el absurdo (¿?).

Para entrar a explicar mi falta de definición, mi carencia de un objetivo preciso o el por qué del uso abnegado de un patrón no radical, me remito al capítulo 2 donde menciono la negación de impulsos a la que me veo sometido al hacer. Siguiendo dicha tónica puedo decir que la respuesta más lógica a lo que hago sería seguir una tendencia específica carente en su mayor parte de todo lo otro. Explico, si va a plantearse una escultura abstracta que los dibujos que la acompañen también lo sean (¡Como si no lo fuesen!). Si voy a hacer pinturas sobre el hecho de pintar, hacerlas todas igual o si son diferentes usar para su realización la certeza de un solo color. Si voy a hacer una parodia sobre lo que es el artista, usar referentes eruditos para que así exista una pista rastreable, por ejemplo un cuadro de Mondrian, una escultura de Giacometti y un dibujo Klee.

Usando todo este simulacro en aras de crear una estructura "profunda", que por el bien del todo aplane las diferencias, que le dé el gusto a la razón, y, a la razón de aquella inteligencia cuyo único deleite es recostarse y vanagloriarse sobre su poder de definir con dos o tres palabras todas las cosas.

Stepping aside from familiar ideals of spontaneity or invention, this approach experimented with the meaning and personal inflection that can emerge -shaped less by premeditation, and thereby perhaps the more authentic- in the process of pursuing a repetitive task. The scheme or system in such art may be banal: it exists not for its own authority but as a way to get into the work without preconsideration, so that other, unplotted things can begin to happen.

Op. cit., Varnedoe, p 42.

Sculpture since Rodin and Medardo Rosso, since Brancusi and Duchamp, by shattering the ancient art of statuary, has shown us a new vocation that incorporates the content in to a box, the inventory into a stock, the whole into the fragment, the network into the station. The sculptor's reason, historical or formal, has gone from the pedestal to geometry, from the unit to the number, turning the opening of this envelope and it's stolen letter into a special service of the Post Office with its required stamps, mailboxes, sorting stations, postmen, mail trucks, deliveries, and addresses. Of this vast space of circulation in the world, Fontana has grasped the concept, Giacometti the explosion, Yves Klein the aura, Piero Manzoni the impetuosity, Beuys the profundity, Broodthaers the inertia, Pistoletto the dimension, Le Witt the constant, Bruce Nauman the variable, Mario Merz the infinity....

THE SOUL IS THE BODY'S ENVELOPE  
Denys Zacharopoulos  
Parkett #37,  
pag. 62

The work of art is the greatest riddle of all, but man is the solution  
(Joseph Beuys)

Op. cit., Temkin, p 57.

Sin embargo, esto no lo puedo hacer, pues mi negación de impulsos funciona de una manera invertida, casi bruta. Donde el impulso a negar es aquel que intente ponerle la venda al burro y le impida ver que además de hacer algo abstracto se esta haciendo algo figurativo, que lo erudito y lo tonto se puede alternar, que el buen gusto y el mal gusto son solo adjetivos, en fin; que dado el inmenso cúmulo de información al que el arte y todas las cosas se encuentran sometidos cerrarse al poder de una sola experiencia sería una búsqueda temerosa por la seguridad, aniquilando el riesgo y la múltiples incógnitas que ofrece todo el espectro.

Un artista tambien tiene novia, saca la perra a pasear o se asombra saltando sobre propia sombra.



Concibo lo que hago más cercano a la literatura que a la filosofía.



Algunas pinturas y esculturas han sido expuestas antes, pero ahora no son las mismas. Debido a múltiples procesos han sufrido sumas o restas, es algo así como una ley natural donde aquello que no cambia o evoluciona pierde el derecho a persistir.



*Con respecto a exponer en la casa Wiedeman*

En mi casa las esculturas, las pinturas y los dibujos estan dispersos por todos lados. Es la única manera de encontrar espacio para guardarlos. Así que al caminar de un lugar a otro es inevitable ver constantemente las

"7. Painting and gardening are acts of homage and celebration. They have simple tools and fewer principles. Their newest idea is that they have no idea. They are experience piled up and up and one gets better by doing at them over and over again. they need time to rippen their reinterpretations before they can pour over our landscape of neglect and indifference."

Robert Dash

"Twelve notes on the persuit of eden".

PARKETT #14

p 67.

27

"True liberation" consists in provoking the experience of risk. This is why we cannot do wihtout art. Or, to put it another way: an art product can be truly described as a work of art only when it is able to provoke the experience of risk and thus incite man -whose universal longings become more passionate, the more he becomes aware of the transitoriness of life- to revolt. The longing for freedom and the impossible nature of that longing: is the coexistence of these that gives life to the work of art. This is what makes the work dramatic, whether it manifests itself to us as a dramatic poem, a musical score, a modeled object, or a painting. The work generates the longing for the impossible. Or does it, perhaps, come as an emissary from the impossible?

Lászlo F. Foldényi.

The Art Of Risk

PARKETT #23 p. 102

cosas. Es por esta relación desprevenida con los objetos, de verlos una y otra vez, por la que entiendo -para ciertos casos- la observación de una obra de arte. Por supuesto, el aplicar dicho proceder es poco posible, ya que aunque se vive en la ciudad, no se vive en la galería. (Solo tal vez el portero y el que barre puedan llegar a intuir ese deleite).

En apariencia, es una relación de contemplación desinteresada, pero dentro de la cual, aún cuando se muestren mansos y pasivos, el poder de afección de los objetos es mayor a lo que se piensa.

Siempre se piensa. Entonces, al pasar muchas veces al lado de una obra desdeñada como regular, la calificación empieza a cambiar, se ven cosas antes no vistas. Se acepta el equilibrio que la pieza plantea y se siente la coherencia del proceder con que estuvo hecha. Se la cuestiona como a la textura de una pared con humedad, o a la sombra de un árbol.

Al sospechar sobre el anterior planteamiento se podría llegar a asumir la perfección de cualquier cosa y por ende, su aceptación, llegando a validarse automáticamente todo lo que uno pudiera hacer. Sin embargo, mi planteamiento va menos allá.

Solo espero hacer un paralelo de las obras en mi casa y las obras en el espacio de la galería. Un estado de contemplación similar al que tenía el señor Widemann cuando colgaba un cuadro y todos los días lo veía al pasar en su camino hacia la cocina.



En cierta manera este texto llegó hasta donde las obras comienzan.

Fue al día siguiente cuando entrando a la casa vio la manzana suelta sobre la mesa. Era una manzana roja, de piel lisa y resistente. Cogió la manzana con las dos manos: era fresca y pesada. La puso de nuevo sobre la mesa para verla como antes. Y era como si viese la fotografía de una manzana en el espacio vacío.

Después de examinarla, de girarla, de ver como nunca había visto su redondez y su color escarlata -entonces, despacio le dio un mordisco.

Y, oh Dios, como si fuera la manzana prohibida del paraíso, aunque ella ahora ya conocía el bien, y no sólo el mal como antes. Al contrario de Eva, al morder la manzana entraba en el paraíso.

Sólo un mordisco y dejó la manzana en la mesa. Porque alguna cosa desconocida estaba suavemente ocurriendo. Era el comienzo -de un estado de gracia. Sólo quien ya hubiera estado en estado de gracia podría reconocer lo que ella sentía. No se trataba de una inspiración, era una gracia especial que tantas veces sucedía a los que trabajaban con arte.

El estado de gracia en que estaba no era utilizado para nada.

Clarice Lispector  
Aprendizaje o  
El Libro de los Placeres.

28

Cualquier hombre se resigna a ver cualquier cuadro.

François Bucher