

Del dibujo como huella: una propuesta sobre la conceptualización del dibujo como experiencia recurrente y agencia política¹

Del dibujo como huella: A Proposal on the Conceptualization of Drawing as a Recurrent Experience and Political Agency

Xavier León-Borja
Meysis Carmenati-González
Hortensia Mínguez García

Re sumen

En diciembre del 2024 se realizó la exposición *Del dibujo como huella*, del artista ecuatoriano Xavier León Borja, en el Centro Cultural Metropolitano de Quito, Ecuador. Este texto toma como caso de estudio dicha muestra con el propósito de pensar las condiciones del dibujo en tanto discurso y su relación con el espacio público y la agencia política. Se analiza de qué forma se organizó y presentó la propuesta, centrándonos en las cuestiones vinculadas a la resolución curatorial y la discusión sobre el dibujo como punto de intersección y cristalización de problemáticas sociales y ambientales apremiantes, uno de los ejes temáticos de la exhibición. Se concluye que la exposición posiciona debates cruciales respecto a las relaciones entre dibujo y espacio público, las condiciones de posibilidad del dibujo como experiencia recurrente y permanente y su papel al modo de vínculo directo y mediación cotidiana en la producción de la realidad social y sus sistemas de interpretación.

Cómo citar: León-Borja, X., Carmenati-González, M. y Mínguez García, H. (2025). Del dibujo como huella: una propuesta sobre la conceptualización del dibujo como experiencia recurrente y agencia política. *Comunicación*, (52), 1-21. <https://doi.org/10.18566/comunica.n52.a03>

1

Comunicación
número 52
Enero - junio
2025 | pp. 1-21

Recibido: 29 de abril del 2025

Aprobado: 18 de junio del 2025

Xavier León-Borja

Doctorando por la
Universitat Politècnica de
València, España. Maestro
en Artes Visuales por la
Universidad Nacional
Autónoma de México.
Correo electrónico:
xeleon@uce.edu.ec /
xaleobor@upv.edu.es
ORCID: [https://orcid.
org/0009-0001-6617-1609](https://orcid.org/0009-0001-6617-1609)
Afilación institucional:
Universidad Central del
Ecuador / Universitat
Politècnica de València,
España
Cargo actual: Profesor titular
País: Ecuador

1. Este texto es el resultado de una investigación para la obtención del título de Doctor en Arte: Producción e Investigación, en la Universidad Politècnica de València, y ha recibido financiamiento del fondo para becas de estudios doctorales de la Universidad Central del Ecuador y del Centro Cultural Metropolitano de Quito (Ecuador). El proyecto también fue auspiciado por el Grupo de Investigación de alto rendimiento en Comunicación, Medios, Marketing, Representaciones, Audiencias, Discursos y Estudios Semióticos (COMMRADES) y la Cátedra Unesco de Investigación en Comunicación, ambos de la Universidad Rey Juan Carlos (España).

Abstract

In December 2024, the exhibition *Del Dibujo como Huella*, by Ecuadorian artist Xavier León Borja, was held at the Centro Cultural Metropolitano in Quito, Ecuador. This text takes the exhibition as a case study to reflect on the conditions of drawing as a discourse and its relationship with public space and political agency. It analyzes how the proposal was organized and presented, focusing on issues related to the curatorial resolution and the discussion of drawing as a point of intersection and crystallization of pressing social and environmental concerns — one of the exhibition's main thematic axes. We conclude that the exhibition brings forward crucial debates regarding the relationship between drawing and public space, the conditions of possibility for drawing as a recurrent and enduring experience, and its role as a direct link and everyday mediation in the production of social reality and its systems of interpretation.

*... no poseyendo más
entre cielo y tierra que
mi memoria, que este tiempo;
decido hacer mi testamento.
Es este:
les dejo
el tiempo, todo el tiempo.*
ELISEO DIEGO

1. Introducción

Entre diciembre de 2024 y marzo de 2025 se llevó a cabo la exposición titulada *Del dibujo como huella*, del artista ecuatoriano Xavier León Borja, con curaduría de Meysis Carmenati González, en el Centro Cultural Metropolitano de Quito, capital de Ecuador. La muestra posicionaba una lectura plural y multidimensional del dibujo con un énfasis marcadamente político, lo que permite plantearse, entre otros temas, la relación entre dibujo y espacio público. Partiendo de las nociones desarrolladas en la exhibición, este texto examina el proceso de creación del dibujo, sus estructuras y elementos básicos, pero también aspectos más alejados de lo formal, como la memoria y el archivo, la agencia política del arte y la construcción colectiva de las obras.

La metodología utilizada es propia de la investigación en arte y toma como caso de estudio la muestra mencionada. Al focalizar las cuestiones vinculadas a la resolución curatorial y a la discusión sobre el dibujo como punto de intersección de problemáticas sociales, es posible redefinir este como condición de posibilidad y nudo de interrelación de la vida pública

Meysis Carmenati-González

Doctora en Filosofía por la Universidad de La Habana, Cuba, y doctora en Estudios Interdisciplinarios de Género por la Universidad Rey Juan Carlos, España.

Correo electrónico:
mcarmenati@uce.edu.ec
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9375-7250>

Afiliación institucional:
Universidad Central del Ecuador

Cargo actual: Profesora titular
País: Ecuador

Hortensia Mínguez García

Doctora en Bellas Artes por la Universitat Politècnica de València, España.

Correo electrónico:
hortemínguez@gmail.com /
hminguez@dib.upv.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8531-4572>

Afiliación institucional:
Universitat Politècnica de València, España

Cargo actual: Profesora permanente laboral (PPL)
País: España

Palabras clave

Dibujo; Espacio público;
Investigación en Arte;
Memoria; Arte y política.

Keywords

Drawing; Public Sphere; Art Research; Memory; Art and Politics.

(Habermas, 1994); lo que, de algún modo, remite al tradicional dilema de si esto implica o no una responsabilidad de los artistas en cuanto a los sentidos que discurren en torno a su obra.

La muestra reunió 235 piezas y se organizó mediante 3 instalaciones, una obra de sitio específico, un mural colectivo y otras dos salas en las que se mostraban las series *Octubre* y *La larga noche*. Tanto en el guion curatorial como en los textos de sala y en las propias obras se plantearon interrogantes sobre la creación y las características formales y conceptuales anidadas en el lenguaje del dibujo, lo que explica la selección de este caso de estudio. De acuerdo con el análisis, las nociones desarrolladas en la exposición abren al menos tres líneas de debate:

- Una sobre los elementos básicos del acto mismo de dibujar, la experiencia más íntima del creador en el proceso de “dar luz” a su obra, que se evidencia, especialmente, en la instalación *Del dibujo* (Figura 3).
- Otra acerca del dibujo como punto de intersección y cristalización de problemáticas sociales y ambientales, como discurso (van Dijk, 2001; 2014) en cuanto práctica social productora de sentido, con impacto en la esfera pública. El dibujo como agencia política, constatable en toda la exposición, especialmente en las series *Octubre* y *La larga noche* (Figuras 7 y 8), en la obra de sitio *El retorno de lo nuevo* (Figuras 1 y 2) y en la instalación *Nacimos de la noche* (Figuras 9 y 10).
- Y como tercera línea, la exposición reflexiona acerca de la recurrencia y permanencia del dibujo como expresión siempre colectiva, en la medida en que es entendido al modo de condición de posibilidad de lo público-político. Es decir, su recurrencia habla de la comprensión del mundo como un espacio dibujado, estructurado pero también preinterpretado y (re) creado continuamente como un “mundo de nosotros” (Berman, 1988). En suma, el dibujo como vínculo directo y mediación cotidiana en la producción de la realidad social, tal como se indicó antes, lo que aparece expresado más directamente en la instalación *El dibujo que acompaña* (Figura 6).

En lo adelante, y considerando estas tres líneas como nociones centrales de la muestra, se propone revisar críticamente las condiciones de posibilidad del dibujo. Es decir, este texto toma como caso de estudio dicha exposición con el propósito de pensar el dibujo en cuanto discurso y su relación con el espacio público y la agencia política. En concreto, se analiza de qué forma se organizó y presentó la propuesta, centrandó la atención en las cuestiones vinculadas a la resolución curatorial y a la discusión sobre el dibujo como punto de intersección y cristalización de problemáticas sociales y ambientales apremiantes. Se concluye que la exposición posiciona debates cruciales

respecto a las relaciones entre dibujo y espacio público, las condiciones de posibilidad del dibujo como experiencia recurrente y permanente y su papel al modo de vínculo directo y mediación cotidiana en la producción de la realidad social y sus sistemas de interpretación.

2. Métodos y fundamentación teórica

El presente trabajo se inscribe dentro del campo de la investigación en arte (Hernández, 2008; Borgdorff, 2010; Galarza, 2023) y se desarrolla conceptualmente a partir del método de la argumentación crítica, propio de la filosofía, en especial, desde la Teoría Crítica, que se propone analizar las condiciones de posibilidad de los fenómenos y su interrelación dialéctica, así como las formas ideológicas y culturales que intervienen en la producción de la objetividad social y la manera en que esta última las determina (Horkheimer, 2002; Horkheimer y Adorno, 2018). Desde este marco se asume como objeto de reflexión la producción artística en tanto caso de estudio, sin dar por sentado ese amplio espectro, hasta cierto punto impredecible, que es propio de los procesos subjetivos y de la no linealidad del campo del dibujo (Sánchez Tejeda, 2012), en permanente relación con un espacio “gris” y el límite del error (Gómez Molina, 2005).

De acuerdo con esto, la discusión de los temas antes descritos requiere de enfoques interdisciplinarios, como los que versan sobre el nexo entre arte y archivo, la toma de posición de las imágenes del campo del arte (Diéguez, 2008) en relación con las difundidas por los medios de comunicación y el vínculo entre arte y espacio público. Este último concepto es central en el análisis, no obstante, no debe entenderse reducido a las ideas de la calle o de las instituciones gubernamentales, sino desde la perspectiva habermasiana de vida pública: estado y calidad de la *res* pública, espacio de producción de la comunidad política (Habermas, 1994).

Sobre la relación mencionada entre arte y archivo, se toman dos referentes principales: los aportes de Anna María Guasch (2011) sobre el sentido de guardián de la memoria que adquiere la producción artística, que no es un simple depósito de información histórica, sino un campo amplio de resignificaciones; y la propuesta de Georges Didi-Huberman (2008) sobre el vínculo de las obras producidas en el marco de un universo de imágenes que circulan por innumerables vías.² Estas vías de intercambio y circulación se abordan también a partir de la distinción proporcionada por José Luis Brea (2010), quien diferencia unas matéricas de otras fantasmales, por ejemplo, las de las redes sociales, y cómo estas son clave para analizar hoy la toma de posición política que abarca, ineludiblemente, toda imagen creada.

2. La concepción de Didi-Huberman (2008) también resulta medular para comprender la diferencia entre tomar partido y tomar posición, como estrategia que permite una revisión crítica de las imágenes y de la historia.

En cuanto al análisis de la obra, se retoma la idea diferencial entre huella y aura, suscitada por Víctor Ruiz (2022), quien, a su vez, se basa en *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, de Walter Benjamin (2003). Así también, se parte de esta condición de la imagen materia en torno a las definiciones propuestas por Brea (2010) y William John Thomas Mitchell (2005). Por último, este estudio asume la relación entre el arte y el campo político desde las concepciones de Nelly Richard (2007), Marcelo Expósito (2014), Boris Groys (2015), W. Benjamin (2004) y Jacques Rancière (2010; 2011) quienes, principalmente, resaltan la idea del arte como forma de resistencia o herramienta crítica frente a determinadas estructuras de poder en contextos de represión política y social, ya que este puede subvertir las representaciones dominantes y reorganizar lo sensible. Un marco teórico imprescindible para poder analizar la exposición *Del dibujo como huella*.

3. Del dibujo como narración incesante y reinención del espacio: *El retorno de lo nuevo (instalación)*

El retorno de lo nuevo es una obra de sitio específico, creada para ubicarse en la escalera que da acceso a las salas de la misma muestra. Es decir, se pensó específicamente para su emplazamiento en la parte vertical de 17 escalones que se encontraban en la entrada del espacio expositivo, al interior del Centro Cultural Metropolitano. Cada escalón mide 337 x 11 cm, en total 5729 cm: la medida del largo del dibujo.

Mediante la narración, la calidad de línea y el detalle, esta obra instalada en los escalones invita al espectador a buscar las historias y detenerse, subvirtiendo ese lugar cotidiano destinado al tránsito fugaz y rutinario, al solo ascender “irreflexivamente”. De ese modo, se irrumpe en el espacio (público), se le desestabiliza y reinventa, revisando y revisitando lo cotidiano y lo dado por sentado en nuestra interacción con el mundo. La escalera, además, se apropia del espacio público para abrir el camino hacia la exposición *Del dibujo como huella*. Es decir, introduce la exposición literalmente, ocupando el pasaje físico hacia la sala, pero también conceptualmente, reuniendo nociones que cristalizan en la exhibición. Cuando se camina y se escala se está entrando en la racionalidad del dibujo y en la forma misma de su aparición recurrente, performática, ubicua.

En su discurso interseccionan diferentes etapas de la vida del artista y circunstancias de la historia reciente, de las modernidades contradictorias, del capitalismo y la colonialidad (Figuras 1 y 2). Es una narración de espacios que son políticos, que son la vida pública, exhibida en el propio lugar (heurístico) de su realización. A partir de los distintos relatos,

interconectados en la polisemia del presente, en su ambivalencia irracional, se busca dotar de sentido lo real desde una narrativa que enlaza tiempos y experiencias: la infancia, las heridas y los goces que van llegando a la vida; la cultura, su dialéctica de sometimiento y liberación; la comunidad enajenada, las dificultades para ser y estar con los demás; la historia, lo que significa habitar una historia a la que estamos atados, pero que hemos producido nosotros mismos.

La obra expone la insondable crueldad de la que es capaz el ser humano, pero también su resistencia y su esperanza. Desde el levantamiento popular de octubre de 2019, en Ecuador, hasta el genocidio del pueblo palestino, *El retorno de lo nuevo* recorre el dolor de una existencia contradictoria, sumida en el derecho soberano y el poder de muerte (Agamben, 2003; Foucault, 2008), en la depredación de la vida y de la naturaleza. Pero también es un homenaje a quienes en el pasado nos han abierto el camino, a un proyecto de cambio, a la permanencia de la utopía.



Nota. Obra de sitio específico.
Fuente: fotografía realizada por David Ramos.

Figura 1
El retorno de lo nuevo



Nota. Fragmento de la obra de sitio específico.
Fuente: fotografía del artista.

Figura 2
El retorno de lo nuevo

4. La tensión de la imagen antes de la creación “material” de la obra: *Del dibujo* (instalación)

Del dibujo se trata de una instalación conformada por una bola de 1 m de diámetro (hecha de papel maché, aglutinantes y grafito, suspendida a un metro y medio de altura) y papel adherido en las paredes y en el techo del espacio, envolviendo todo el perímetro (Figura 3).

La bola, colgada y cobijada en ese refugio de papel, se presenta a modo de objeto escultórico remitiéndonos al origen del dibujo, a la creación en suspenso y a la simpleza del material que constituye sus elementos más comunes: el papel y el grafito. Al igual que la anterior, esta obra aprovecha la distribución específica del espacio en el que se ubica, para subvertirlo y reconstituirlo en formas nuevas, enfatizando la relación con el entorno físico y el público. Se trata de un pasillo habitualmente, ahora encapsulado en el papel que lo rodea todo y en cuyo centro la enorme bola descansa suspendida.

Esta propuesta curatorial surge de ciertas interrogantes asociadas a la existencia del dibujo, su conceptualización y sus principales condicionamientos, en un sentido también elemental, pero que aspira a dilucidar toda su compleja materialidad (social). ¿Todo dibujo es una sumatoria de puntos, o es más? ¿Es el acto, el pensamiento? La obra se cuestiona la esencia del dibujo, su racionalidad inmanente. Se basa en una suerte de metonimia de sus elementos básicos, sus condiciones de posibilidad. El punto, el espacio, el papel son algo y, a su vez, son la interrelación entre ellos. La obra invita a entrar en el dibujo, integrarse, ser parte, reflexionar sobre su proceso. Experimentar la corporeidad de las partículas de grafito como elemento implícito y recurrente desde la imaginación previa al trazo, como un cosmos latente, manifiesto tácito del dibujar, su origen.

El artista sintetiza esa tensión previa, cuando la imagen es aún la suspensión de una idea en nuestra mente, y el devenir de la creación, que se expresa hasta el final de la obra. Estando dentro, nos integramos al dibujo, habitamos su sistema y somos dibujados en su interior, íntimamente.

Como parte de la instalación se incluye un ejercicio de realidad virtual (RV), en colaboración con el artista ecuatoriano Jorge Zaldumbide, el cual consistía en unas gafas de RV que mostraban el mismo espacio (la bola colgando, el papel en torno) y permitían a los espectadores dibujar “en él”, virtualmente. Sus dibujos en ese “aire” de la virtualidad se mostraban instantáneamente en un televisor y se transmitían en directo por redes sociales.³

Esta parte de la instalación tenía como objetivo la reflexión sobre el carácter colectivo e intersubjetivo del dibujo. El público se vincula desde la posición de autor/a, a modo de performance que encarna el goce de crear, pero también la tensión y la responsabilidad de hacerlo. ¿Qué harán sus manos ahora? ¿Cómo se sienten? ¿Se exponen, se limitan? El dispositivo de realidad virtual ¿cambia la relación con el dibujo? Esta interacción no es ingenua ni estable, como tampoco lo es la audiencia ni la “coautoría” del espectador/a. Adicionalmente, la obra graba cada imagen y trazo realizado *in situ* y los conecta en el formato del video. Estas líneas y formas espontáneas chocan, se enlazan en un todo performático que, en sí mismo, es otra obra colectiva, otro dibujo, otro arte de ser y estar juntos en una realidad otra.



Nota. Instalación y registro del público interactuando con el espacio de realidad virtual de la obra.
Fuente: fotografía realizada por Edison Encarnación.

Figura 3
Del dibujo

3. El siguiente es el enlace de la transmisión en vivo de las interacciones con la RV en la instalación *Del dibujo*: <https://acortar.link/8PHvuU>

5. El dibujo como acto “siempre” colectivo: *Memorama* (mural)

En la entrada de la sala de la exposición se ubicaba la obra *Memorama*. Es un trabajo diseñado para responder a varios formatos (tanto una pared o muro, como cualquier superficie a la que sea adaptable), y consiste en impresiones sobre tela, a partir de matrices xilográficas de 28x22 cm.

Estas se unen unas con otras y forman fragmentos de 200x200 cm que, a su vez, se conectan con otros, para un total de 9 telas. La obra resulta de 1800 cm de largo con 200 de ancho. Para la exposición *Del dibujo como huella* hubo adaptaciones al espacio, así que se utilizaron solo 7 fragmentos, alcanzando el total de un mural de 200x1400 cm (Figura 5).

Entre los sentidos de esta obra está el repensar el dibujo como campo constitutivo de la gráfica, su posibilidad de reproducción, como herramienta sencilla y eficiente para la construcción de talleres y la transmisión de conocimiento, lo que también habla del nexo entre este lenguaje y lo público. Además de la interacción con el formato de la gráfica, aquí se abordan los problemas de la autoría colectiva y de la intervención en el espacio.

Memorama es un juego sobre entrenar la memoria y hacerla consciente, lo que a su vez alude a la noción filosófica de juego (Gadamer, 1991). Es el resultado de un trabajo colectivo y de un taller con más de 20 personas (entre artistas, académicos y público en general), lo que enfatiza ese carácter público del dibujo no sólo como ámbito de interpretación intersubjetiva, también como creación conjunta y colaboración consciente.

A partir de las discusiones del taller se construyen primero las imágenes individuales y, luego, se reúnen hasta lograr una única imagen combinada que fusiona experiencias desde las coordenadas del dibujo, recolectando impresiones sobre el poder, la memoria, la lucha social, junto a temas muy concretos, como lo sucedido en Ecuador en los levantamientos comunitario-populares de 2019 y 2022.

Pero interseccionan muchos otros contenidos en el “juego” de la memoria que, como todo juego, quiere hacernos buscar significados, traducirlos y (re) inventarlos. La obra se define en la unión e interrelación de las imágenes, en el montaje (Didi-Huberman, 2008). Nos habla de una estética política entre nosotros, de una búsqueda incansable por dar sentido a una realidad cada vez más irracional y del anhelo por un horizonte de comprensión común, que no sea límite de lo visible, sino referencia del hacia dónde caminar.



Nota. Registro del taller para la elaboración de las matrices xilográficas.
Fuente: fotografía realizada por Esteban Fernández.

Figura 4
Taller



Fuente: fotografía realizada por Mateo Balarezo.

Figura 5
Memorama

6. El dibujo como experiencia recurrente y producción de la realidad social: *El dibujo que acompaña* (instalación)

El dibujo que acompaña es una instalación formada por 145 obras de distintas épocas, conectando, mediante la curaduría y el montaje, creaciones desde el 2006 hasta las más actuales del artista. Algunas son el resultado de bocetos, ilustraciones de libros, ejercicios de métodos usados al impartir clases o para dar cuerpo a ideas y proyectos. En esta sala se pueden ver las distintas series del artista (*Periferias, Estructuras, Narraciones, Momentos, La larga noche, Octubre*) incluyendo aquellas producciones realizadas para la exposición *Del dibujo como huella*, en noviembre de 2024. Sin embargo, la distribución de las obras buscaba que se presentaran no solo como piezas individuales, sino que estuviesen específicamente conectadas, formando un todo, un único relato sobre el dibujo como imagen permanente y recurrente (Figura 6).

Para ello, las obras se ubicaron considerando las vibraciones formales y discursivas de cada una, las relaciones que se iban dando en el espacio y el interés por producir un recinto inmersivo que sugiriera la permanencia del dibujo, así como su valor eidético (Gómez Molina, 2005), al producir incesantemente sistemas de referencias. Resultaba imperativo que cada una pudiera ser apreciada en su singularidad pero que, a la vez, predominaran las relaciones de unas con otras en la construcción del espacio (público), en la relación estética con la instalación. Que no se anularan entre sí, sino que dialogaran juntas y dieran al espectador la sensación de estar “dentro” de un dibujo, cobijado por sus múltiples formas y sus, de algún modo interminables, relatos.

De ese modo, *El dibujo que acompaña* es una instalación de arte sobre la presencia permanente del dibujo, la recurrencia, la exploración, la cadencia y el ruido, la quietud y el movimiento. Es una obra que nos dice que la realidad está dibujada intersubjetivamente. Trazo, gesto, contorno, línea, punto, mancha. Cada forma y la forma que se pierde entre todas. La permanencia de la forma entre nosotros. La luz, lo visible, su sensorialidad insistente.

Una definición central del dibujo —en toda la exposición, no solo en esta sala— lo entiende como repercusión, al modo en que la ha definido Paul Ricœur (2002), y como (re)producción de lo real. El dibujo es nuestro cuerpo cuando percibe, busca un sentido y, al hacerlo, se percibe a sí mismo en relación con ese objeto, en contraposición a un espacio del que, a su vez, es parte. Se nos dibuja cotidianamente, se nos delinea y delimita. Pero también nos dibujamos y participamos en esa confusión de trazos estridentes. La representación es ese yo que no existe sin tú, donde el dibujo

aparece como condición de posibilidad de uno mismo, que va siendo, se va conformando, en el acto de conformar a un otro. El dibujo es ruptura, simulación, indagación, negación del vacío, anhelo de lo corpóreo; pero también es la calma, los silencios y la ausencia. Fuerza mística de ese deseo de mostrarnos, de producir un mundo, dibujarlo. El dibujo nos dice algo, nos traduce. Existe ahí cuando no puede callar, ni desentenderse, ni escaparse, en esa eternidad trunca, en el temor de irnos dejando solo su huella, su perenne substancia. El dibujo nos trasciende, pero nos acompaña. Ese es el sentido de esta instalación, una lectura sobre el dibujo y, a través de él, sobre nuestro mundo, que ronda todos los espacios de la muestra *Del dibujo como huella*.



Nota. Imagen panorámica de la instalación.
Fuente: fotografía del artista.

Figura 6
El dibujo que acompaña

7. Memoria, archivo y agencia política en las series *Octubre* y *La larga noche*

Como se ha dicho antes, en el intento de pensar las relaciones entre dibujo y vida pública la exposición se propone entender el dibujo como punto de intersección y cristalización de problemáticas sociales y ambientales contemporáneas, como discurso, al modo en que lo define van Dijk (2001); es decir, como una práctica social productora de sentido con impacto en la esfera pública y, por tanto, como agencia política. Esto se evidencia en toda la muestra, pero con mayor énfasis en las series *Octubre* y *La larga noche*. La primera se inspira en los levantamientos populares de octubre de 2019 y junio de 2022, en Ecuador. La segunda, *La larga noche*, aborda, en términos más amplios, el problema de la violencia estructural.

Respecto a la primera (*Octubre*), su inclusión en la muestra tenía como objetivo analizar de qué manera se narra una causa social y política desde el campo del arte y qué implicaciones tiene esto para la definición de una obra y la revisión de los límites de la práctica artística. La serie es la culminación del proyecto de investigación-creación y arte público *Octubre*, que en su

inicio consistió en la realización de carteles sobre los levantamientos populares. Para esta exposición se escogieron solo 24, de un total de 70 obras, y se expusieron los dibujos originales, sin las connotaciones que el formato del cartel imprimía a la serie inicialmente y enfatizando el rol del dibujo.

Octubre no solo busca conmemorar el derecho a la protesta y la memoria del 2019, sino también otras nociones e historias transversales, orgánicamente interrelacionadas, como la depredación extractivista de las periferias mineras, o la conquista y la colonización de América, hechos cruciales para comprender el devenir latinoamericano. Las imágenes se proponen alimentar los imaginarios, poner en tensión el sentido de esas historias entrelazadas, avivar la llama para impulsar la lucha y cargar de energía la protesta y la resistencia. Es un arte centrado en la capacidad de agencia política de los discursos y en la recreación de la rabia popular, de la irrupción del pueblo en la política que cotidianamente se le expropia. El formato de las obras —originales, sin la transición al cartel— opta por la intervención de fotografías, principal, aunque no únicamente, mediante el dibujo (Figura 7).

Por su parte, *La larga noche*, si bien se expuso anteriormente —en el 2017 luego de ganar el *Tokyo Wonder Site* 2016, del Centro de Arte Contemporáneo de Tokio (Japón)— es de las más representativas de la madurez del artista y con los años ha sumado nuevas obras producidas desde el 2020 hasta la inauguración de la muestra en diciembre del 2024.

Aquí se reúnen ya todos los temas que van a profundizarse en *Del dibujo como huella* y se enfatiza en el carácter conscientemente político del arte como discurso público, con impacto en la producción social de sentido. *La larga noche* traduce las inquietudes y la incertidumbre de sociedades que han naturalizado la violencia y la expropiación creciente de los bienes más valiosos: la vida humana y la naturaleza. En un mundo cada vez más utilitarista e instrumental son frecuentes las historias sobre muertes, catástrofes, desplazamientos forzados, crímenes de estado o violaciones de derechos. Pero estos relatos no permanecen, son olvidados al día siguiente, atrapados en una vertiginosa y tormentosa rutina de sobreinformación.

Así, estas obras cuestionan el innatismo o los supuestos de un arte que se piensa desconectado de la producción de discursos políticos. Es consciente de la fuerza de todo mensaje, de su interrelación con los significados que van dando forma al contexto, que impactan en la objetividad social. La abundancia informativa concuerda con la inacción, con la instantaneidad y con el predominio de una moral hedonista. La hiperconectividad muestra una imagen tan apocalíptica de la realidad, y lo hace con tanta frecuencia, que “olvidamos” reaccionar. Todos los días damos la espalda, miramos a otro

lado, mientras reproducimos la apatía y la incertidumbre de mundos sociales totalmente privatizados, donde no hay lugar para lo público ni esperanza para la resistencia. En esta tríada de “noticierismo”-violencia-apatía, los medios de información juegan un rol definitorio. Las constantes noticias de guerras y catástrofes, en lugar de ayudar a impedir las, han contribuido a divulgar globalmente el imperio de la indiferencia, la inseguridad y la paranoia. Sin embargo, en medio del descrédito, ha pasado algo inesperado. Algunas imágenes, presas de la sobreexposición, han terminado por convertirse en íconos, en perturbadoras descripciones de nuestra época. Ese es el caso de la tristemente célebre foto que muestra a una niña vietnamita, desnuda, escapando de un ataque aéreo con napalm, el 8 de junio de 1972. La imagen-ícono inspira una temprana obra titulada *Paz* (mixta/tela y madera, 110x115 cm, 2009), que eventualmente involucra al artista en el recorrido expresivo de la serie. Desde ahí, el creador busca, entre la avalancha de imágenes, aquellas que muestran a los más vulnerables, a los abandonados por la sociedad y por la historia, el rostro que no vemos cuando cruza frente a nosotros en la calle, las realidades que los *mass media* eligen invisibilizar o exotizar.

En esta serie, el artista explora incansablemente esas formas silenciadas de la violencia y el dolor. Partiendo de fotos y otros testimonios visuales abstrae una y otra vez las imágenes hasta apropiárselas, dejando solo un halo de su aspecto anterior (Figura 8). Este diálogo con la visualidad contemporánea y mediática espera rescatar una humanidad perdida, recuperar el asombro y la disidencia, y amparar la protesta.

Lo que se propone, tal vez ingenuamente, es anular aquellos elementos que identifican esa imagen como el referente directo de un hecho, para concentrarse en la esencia de su significación. Desaparecen todos los vestigios de brutalidad, de inhumanidad. A diferencia de innumerables obras-protesta en las que prevalece el caos, lo oscuro, la desesperación, en estas esa denuncia opta por la piedad y, posiblemente, la esperanza. Precisamente el testimonio ausente de los noticieros, la piedad no apunta hacia ningún culpable directo, pero hace responsables a todos.

De ese modo, tanto en *Octubre* como en *La larga noche* se narran vidas anónimas, residuales, las de aquellos que han sido expulsados de la historia: los migrantes, las mujeres en condición de explotación sexual, los habitantes de calle, los desplazados por la violencia y los miles asesinados en el genocidio del pueblo palestino —tal vez el testimonio más crudo de la impunidad actualmente—. Estas obras son un grito, un lamento, la voluntad de no callar mientras las bombas caen y se desarrolla ante nuestros ojos una limpieza étnica o simplemente se normaliza la injusticia. Por asumir el desafío de tales temas, las piezas de estas series poseen una sorprendente carga de intimidad. Conservan cierta inocencia en su acabado,

un rito de dolor, perdón y compasión. Son más nostalgia que denuncia, más remembranza que protesta.

Por lo general, las obras parten de fotografías y son involucradas en diferentes procesos creativos. Por ejemplo, el dibujo *La larga noche* (Figura 8), que da nombre a la serie, incorpora diferentes imágenes, momentos que se unen en una sola pieza, en la que cada fragmento creado por separado empieza a dialogar con el otro. Lo mismo puede decirse de *Octubre*, y también de toda la exposición *Del dibujo como huella*. Es un juego de la estética y la dialéctica que busca integrarnos, comprometernos, hacernos parte. Es la forma de decir qué es el dibujo, cómo nos relacionamos con él y qué posiciones adopta el arte ante lo que pasa en el mundo hoy.



Nota. Obra de la serie *Octubre*, grafito y ojos de plástico, impresión digital, 30x20 cm, 2023. Fuente: fotografía del artista.

Figura 7

Obra de la serie *Octubre*



Nota. Tinta y pintura glow/papel de cuaderno escolar, 170x90 cm, 2016.

Fuente: fotografía realizada por David Ramos.

Figura 8
La larga noche

8. Luces y sombras ante la realidad del extractivismo y del colapso ecológico: *Nacimos de la noche* (instalación)

Nacimos de la noche es una instalación conformada por 6 obras, entre estas un políptico de 12 fragmentos, realizados con grafito y pigmento fotoluminiscente sobre papel, y un sistema de iluminación programado para encenderse durante 40 segundos y apagarse durante 30 (temporalizado por un *dimmer*), de forma continua. Se consideró el tiempo de absorción de la luz necesario para que se quede activado el pigmento *glow*, la climatización retiniana en la oscuridad, así como el margen que demora un espectador en “ver”, desde su primera apreciación hasta alcanzar minuciosamente los detalles de las obras. Se trata de producir un escenario donde siempre cambie el estado de la luz en el espacio, la relación entre ambos y de cada uno con las imágenes, que también mutan en los “claroscuros” y los tiempos apresados entre resplandor y oscuridad.

Los dibujos en gran formato abordan el tópico del deterioro ambiental. Hechos con grafito, remiten simbólicamente a la tierra y a la promesa extractivista del diamante que sangra en el Sur geopolítico. Pero también se usa el pigmento *glow*, luz en la oscuridad, cuyo objetivo es iluminar cuando la claridad desaparece, y así nombrar la esperanza ante el titánico desafío del colapso ecológico al que nos abocamos. Por otro lado, el *glow* permite la convivencia de dos obras en una, su trasposición permanente. Con la sala

iluminada está el dibujo, cuando se oscurece una nueva imagen dibujada emerge de la penumbra. Vamos encontrando otro relato en la oscuridad y el silencio se acompaña de esa vaga luz ensombrecida.

De esta manera, la instalación *Nacimos de la noche* nos interpela sobre el tiempo y el estar físicamente en un espacio. El espectador es un creador que va mirando y, al hacerlo, se va mirando a sí mismo, se va encontrando en las pulsiones del *glow* que surcan lo oscuro. Luz en la oscuridad, abandono de la sombra. Nimia salida a la noche que nos cubre inexorablemente, que nos lanza al vacío, que nos destierra y separa. Porque no podemos hallarnos sin algo de luz. En cambio, cuando esta llega, nos muestra el despojo, la vida extraída y cosificada, la vida que ha muerto, lo que perdemos con la vaga reminiscencia de esos árboles que han desaparecido por latitudes de trazos extractivistas, del Antropoceno sobre nosotros, de esos lugares que ya no son más que el destierro de pueblos y el cálculo sobre la naturaleza mercantilizable (Figura 9).

El título de esta instalación se extrae de la Cuarta declaración de la selva Lacandona, publicada por el Ejército Zapatista de Liberación Nacional el 1 de enero de 1996.

[...] nacimos de la noche. En ella vivimos. Moriremos en ella. Pero la luz será mañana para los más, para todos aquellos que hoy lloran la noche, para quienes se niega el día, para quienes es regalo la muerte, para quienes está prohibida la vida. Para todos la luz. Para todos todo. (Comité Clandestino Revolucionario Indígena-Comandancia General del EZLN, 1996, párr. 2)

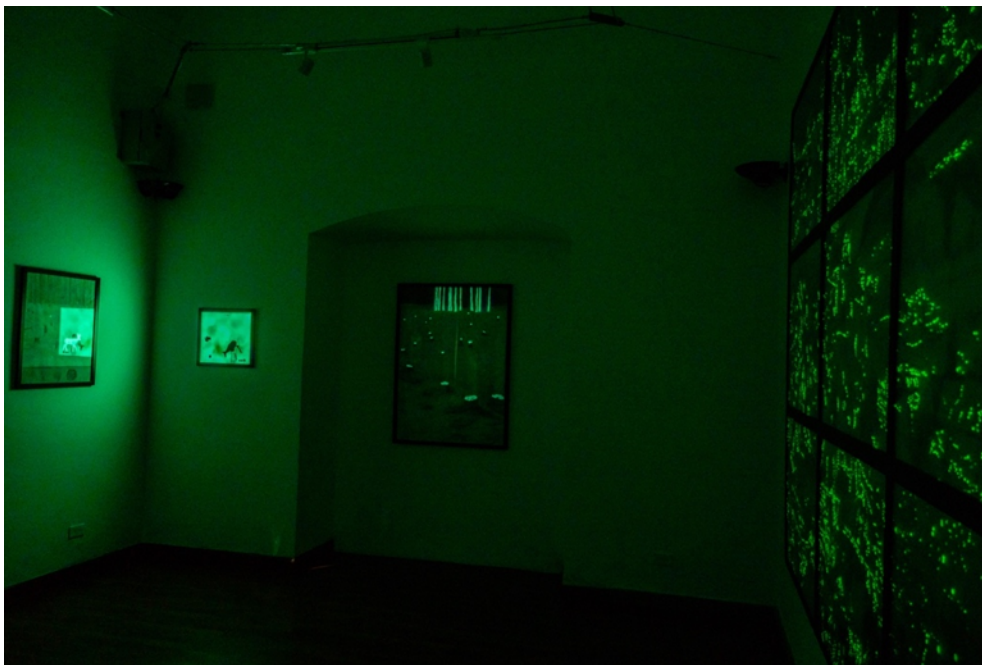
Nos abandona la luz con su memoria, y no hacemos nada. La luz que se dibuja a sí misma es una fuerza mística, de imágenes posibles, de mundos increados, nunca del todo nuestros; pero nos ampara y cobija, y al entrar en ella, ser parte, nos conectamos con infinitas posibilidades de diálogo, de autoconocimiento. Sólo cuando nos atrapa su monstruosa inmensidad, su iridiscente presencia, entendemos hasta qué punto puede ser incognoscible la luz. Se nos escapa. Es una fábula, como un cíclope que nos envuelve, mientras su ojo nos engulle.

Asumiendo el desafío de esta poética de árboles cortados y tierra arrasada, *Nacimos de la noche* es una instalación sobre el extractivismo y el Antropoceno, que alude también a la ausencia de alternativas de transformación social, cuando ya no parece haber tiempo ante el peligro de un colapso ecológico a gran escala. Por lo que buscamos la luz, la anhelamos y la exigimos, mientras es posible hacerlo, y urgente hacerlo. Por el tiempo que nos queda. Por el derecho al tiempo de los que vienen después. Por su derecho a la luz, a los árboles, al tiempo.



Nota. Registro de una parte de la instalación.
Fuente: fotografía realizada por David Ramos.

Figura 9
Nacimos de la noche



Nota. Registro de una parte de la instalación con la imagen de los dibujos con pigmento *glow*.
Fuente: fotografía realizada por David Ramos.

Figura 10
Nacimos de la noche

9. Conclusiones

Una característica de la exposición *Del dibujo como huella* es la multiplicidad de lenguajes, nociones y formatos que intencionalmente conecta e integra en una única propuesta artística y curatorial. Hay instalaciones, obras de sitio, objetos, polípticos, videos, ilustraciones, plumillas, grabados, etc. Unas obras, por ejemplo, son el producto del trabajo de embalaje, como un ejercicio de envoltura de los recuerdos y de las propias imágenes que se van superponiendo, formando una membrana física, a manera de veladura “pictórica”, que habla de la historia y de la opacidad del presente. Otras, obedecen a estructuras polípticas que también funcionan de manera individual pero que, en conjunto, generan diálogos y narrativas más o menos espontáneas, creadas en el intercambio con el espectador. Algunas obras son registradas para la producción de videos cortos, a modo de crónicas que cohabitan en cada imagen. Los procesos y las etapas de construcción de las obras, sus espacios y tiempos narrativos, usan estrategias que invitan al espectador a detenerse, a indagar, a preguntarse. A pararse en escalones, a introducirse en la realidad virtual, a permanecer frente al papel y el grafito, a distinguir entre los trazos más simples y el final de obras resultado de un esfuerzo titánico, de vivir rodeado y sumergido en el dibujo, en su zozobra, en su naufragio.

Y con todo, la muestra no busca nunca escapar ni enmudecer. Es el grito, es el acto consciente, es la necesidad de la palabra, de cuestionarse y desterrar la indolencia y el agotamiento estructural. Todas estas interrogantes se superponen en torno y a propósito de la existencia del dibujo, de sus condicionamientos, pensándolo desde el inicio como agencia política y discurso con impacto en el espacio público.

¿Puede el dibujo decirnos algo hoy? ¿Debe hacerlo? ¿Puede escapar a la tautología del innatismo y la naturalización? ¿Cuáles son las condiciones de posibilidad del dibujo? Estos son los problemas que plantea la exposición, en el contexto del avance neoliberal, la depredación ambiental y el peligro de un colapso ecológico, y ante la aparente desaparición de las alternativas para la transformación social. Es el umbral de un mundo que confirma todos los miedos de las narrativas postapocalípticas, por lo que el arte debe interrogarse sobre la permanencia de lo humano, por una salida ética y por la práctica de la empatía y de la libertad. El valor eidético del dibujo supone esta pregunta, su ausencia o persistencia.

De ahí el título de la exposición: “Del dibujo” significa su recurrencia, cómo nos interpela y qué papel juega hoy en la discursividad social, en la producción de sentido. “La huella” es una recreación de la forma, de la

representación, de la acción, de la memoria y su devenir, de la permanencia del dibujo y su conexión con los hechos, con el tiempo que deja su marca, su huella.

Del dibujo como huella es una reflexión sobre la capacidad de agencia y sobre la vida como un proyecto que busca trascender, que quiere deberse a algo más importante que uno mismo. La huella es también la memoria, lo que vamos siendo. Noción que, en estas salas, se expresó mediante la protesta como acto creativo. El grito que no calla, que desestabiliza e importuna, que mueve las calles otrora transitadas por la desidia. El grito de las abuelas por sus nietos muertos, de las madres por sus hijas mutiladas, del hastío y la rabia, del dolor que no podemos soportar ni nombrar. Cuando la vida vale tan poco que nos levantamos juntos y queremos romper todo, quemar todo. Cuando estamos cansados y solos, con insaciable furia. Vergüenza de los verdugos, nuestros muertos hablan desde la tierra arrasada, desde adoquines rotos, desde lo profundo de la muerte. Gritan, se cuecen, buscan reivindicar el valor de toda vida. Es el clamor de los muertos, de los abandonados, para siempre... no sé si para siempre.

Referencias

- Agamben, G. (2003). *Homo sacer, el poder soberano y la nuda vida*. Pre-textos.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. Itaca.
- Benjamin, W. (2004). *El autor como productor*. Itaca.
- Berman, M. (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la Modernidad*. Siglo XXI editores.
- Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon: revista de ciencias de la danza*, 13, 25-46. <https://archivoarte.uclm.es/publicaciones/cairon-13/>
- Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen*. Akal.
- Comité Clandestino Revolucionario Indígena-Comandancia General del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (1996, enero 1). Cuarta declaración de la selva Lacandona. *Enlace Zapatista*. <https://enlacezapatista.ezln.org.mx/1996/01/01/cuarta-declaracion-de-la-selva-lacandona/>
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Antonio Machado Libros.
- Diéguez, I. (2008). Prácticas escénicas y políticas en Latinoamérica: Escenarios liminales peruanos. *Latin American Theatre Review*, 41(2), 29-47. <https://dx.doi.org/10.1353/ltr.2008.0003>
- Expósito, M. (2014). El arte no es suficiente. En Cuauhtémoc Medina y Mariana Botey (Eds.), *Estética y emancipación. Fantasma, fetiche, fantasmagoría* (pp. 47-62). Siglo XXI.
- Foucault, M. (2008). *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI.
- Gadamer, H. G. (1991). *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Paidós.
- Galarza-Neira, M. T. (2023). Investigación artística en la educación superior: contexto de inclusión y modalidades. *Artnodes*, 31, 1-8. <https://doi.org/10.7238/artnodes.v0i31.402862>

- Gómez Molina, J.J. (2005). *Los nombres del dibujo*. Cátedra.
- Groys, B. (2015). Político de la instalación. En *Volverse público*. Caja Negra Editora.
- Guasch, A.M. (2011). *Arte y Archivo, 1910-2010. Genealogías, Tipologías y Discontinuidades*. Akal.
- Habermas, J. (1994). *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Editorial Gustavo Gili.
- Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*, 26, 85-118.
<https://revistas.um.es/educatio/article/view/46641>
- Horkheimer, M. (2002). Traditional and critical theory. In M. Horkheimer. *Critical theory: Selected essays* (pp. 188-252). Continuum.
- Horkheimer, M. y Adorno, T. (2018). *Dialéctica de la Iluminismo. Fragmentos filosóficos*. Trotta.
- Mitchell, W. J. T. (2005). No existen medios visuales. En José Luis Brea (Ed.), *Estudios visuales, la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Akal.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria*. Siglo XXI.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Manantial
- Rancière, J. (2011). *El malestar de la estética*. Capital Intelectual.
- Ricœur, P. (2002). La imaginación en el discurso y en la acción. En *Del texto a la acción. Ensayos de Hermenéutica II* (pp. 197-218). Fondo de Cultura Económica.
- Ruiz, V. (2022). De la visualidad a la tactilidad en las formas del diseño. *Zincografía*, 6 (11), 150-168. <https://doi.org/10.32870/zcr.v6i11.123>
- Sánchez Tejada, A. (2012). *Bases para un análisis teórico formal del acto dibujo*. [Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València]. <https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/15998>
- van Dijk, T. A. (2001). Algunos principios de la teoría del contexto. *Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso*, 1(1), 69-81. <https://doi.org/10.35956/v.1.n1.2001>
- van Dijk, T. A. (2014). *Estructuras y funciones del discurso*. Siglo XXI Editores.