



## Tener buena mano

ISSN en trámite, Depósito Legal: ME2018000067

URL: [www.arte.ula.ve](http://www.arte.ula.ve)

Fecha de recibido: 24-10-2018

Fecha de revisado: 06-11-2018

Fecha de aceptado: 20-11-2018

### *Having a good hand*

#### **Resumen:**

Existe una narrativa —si se quiere de líneas que atraviesan la vida misma— que permite una concepción singular muy dada desde la ciudad de Pasto (suroccidente de Colombia) y que es el cuerpo mismo de este texto. Un dibujo inaplazable, escrito gracias a las voces, trazas y obras realizadas de diversos dibujantes en los últimos años y que permite, entre otras cosas, entender la concepción del arte a partir de la relación con la mano del dibujante. Órgano en constante desplazamiento como una perspectiva sobre lo diseñado en el encuentro con los personajes aquí citados y que a la vez contempla una concepción particular del cuerpo en tanto exposición a la traza misma de la ciudad.

#### **Abstract:**

*There is a narrative, if you will, of lines that go through life itself, which allows a singular and marked conception from the city of Pasto (Southwest of Colombia) and which is the very body of this text. A drawing that cannot be postponed, written thanks to the voices, traces and works of different artists in recent years and that allows, among other things, to understand the conception of art based on the relationship with the artist's hand. An organ in constant movement as a perspective on what was designed in the encounter with the characters cited here and that contemplates a particular conception of the body while exposing it to the same trace of the city.*

**Palabras clave:** Dibujo, re-presentación, mano, independencia manual, arte contemporáneo

**Keywords:** Drawing, re-presentation, hand, manual independence, contemporary art.

 **John Benavides**

 [johnfelipebenavides@gmail.com](mailto:johnfelipebenavides@gmail.com)

 Facultad de Arte de la Universidad de

 Nariño Colombia



“La mano-lugar del artista es el continente de un peso extraño que se revela tan solo en la presencia del acto que ha de devenir obra”. Andrés Ocaña

“La palabra se volvió carne, rostro y cuerpo. Debilidad del alma por entender el camino. Es mejor pensar en la claridad de mis ojos de aquella noche, que en tus manos en la oscuridad del día”. Wilson Narváez

**No. 1:**  
*Trazas del mal. Etnografías del Artista-Turista*  
Fotografía (mano y trazas de Jhon Benavides)  
e intervención digital  
Libro de autor, 2014 (pág 9)

Pensar una imagen anticipa la misma imagen. La hace vibrar aun cuando ella ya ha traspasado la misma escena de lo musical, del diseño, la performance y la alteración tecnológica. Intuyendo esto, el dibujante propicia la aparición del dibujo, dispone a manera de encantamiento al proceso, la cirugía y la materialización. Gracias a esta disposición material y espacial es posible esta acción sobre la materia a partir de una técnica especial que sabe entender la paciencia de los tiempos y la medida frente a lo lineal, la tachadura y la sombra. Cuando el dibujante realiza su obra, arrasa lo sensible para abrir posibilidades a lo inaudito. Sobre el artificio de la organización corporal atraviesa un dispositivo lineal y umbroso.

Una imagen dispuesta a dejar de ser lanzada a la escena de la pintura, lo audiovisual, el teatro, lo representado y lo idealizado en la ciudad de Pasto (Suroccidente de Colombia), es posible precisamente porque el dibujo ya no necesita memorias pues se vuelve explosión e implosión en obra.

Dejando a un lado la necesidad de que el dibujo sea punto de partida o convergencia para otras manifestaciones, se evidencia su dimensión inhumana. Cuando se habla o se escribe sobre lo dibujado, las palabras se vuelven líneas sugestivas de un lenguaje inhumano. Los apuntes ya son obra y por lo tanto, consumidos y consumados por la mirada de dibujante que le permite dudar del dominio sobre la mano. Así lo presiente el dibujante pastuso Mauro Molina al afirmar que "Entre cada parpadeo el dibujo yace. Ni el ojo ni la mano lo sienten, apenas queda el recuerdo al abrir los párpados. Solamente queda una línea entrecortada junto a otra" (26/06/2012). Es por esto que el dibujo se hace y vive (o yace) en su propio tiempo y lo que parece un recuerdo, es a la vez, la imposibilidad de relatarlo como algo propio. El vestigio del dibujo es sombra de la sombra que diseña el rastro y el resto de lo liminal. Pues es en la sombra que la evidencia es posible, ahí "las manos tienen su expresión, son el detalle para mostrar el conjuro en su totalidad" (Anderson Hernández, 15/09/2010). Al sustentarse en la sombra, el dibujo se exterioriza inclusive fuera del dominio manual del dibujante. La mano se ausenta, al menos, la mano del autor y la autoridad pues ni siquiera el ojo puede sostener el papel de un organizador perceptivo, pues hace parte ya de un desborde corporal. "Pues no hay realidad como tal, fija, acabada, res, substancial. El dibujo está ahí, antes que el dibujante dibuje con su mano, ello está ahí ya de antemano como necesidad fatal de cuanto viene, obligatoria, obligando a la obra y a la mano del artista" (Jhonatan España, 18/10/2008). Jean-Luc Nancy lo propone como Praesens y que podríamos



resaltar como “autonomía del don” (Nancy, 2008: 151) pues hace parte de la independencia de la mano del dibujante. No la gratificación de lo dado (como si el capitalismo lo pudiese contaminar todo) sino más bien “la seguridad desasegurada, la certidumbre imprevisible, la precisión no calculada” (Nancy, 2008: 151) hecha corpus en el trayecto de lo dibujado y lo visual. Pues mientras el positivismo, como nos lo aclara Nancy (2008), cree explicar el dibujo a partir de la mano, lo que acentúa en esta reducción es una mano jamás segura de sí misma. El dibujante pastuso Andrés Ocaña lo entiende desde el peso que le permite sugerir que:

“El tiempo en la mano cargada de peso, fluye de manera específica para esa mano, y es dicho peso el propio motor de su actividad, es decir, no hay levitación voluntaria, no hay levitación de ninguna manera, la física de la voluntad sigue las normas de la física de la gravedad. La mano, entonces, se separa de la conciencia, o mejor, la supedita, — no, yo nunca pierdo el control, salvo cuando escribo, cuando dibujo o cuando compongo, es más, la mejor manera de escribir, dibujar o componer, es dejar que mi mano actué sola, yo me limito a apuntarle el camino—. El tiempo de mi mano es otro tiempo.” (Ocaña, 2011: 6)

Además es la decisión que toma el dibujante frente a la presencia y autonomía de lo dibujado-diseñado pero también de la mano del diseñador-dibujante. Los artistas contemporáneos que habitan la ciudad de Pasto hacen corpus de la pervivencia a partir de este ob-jectum entendiendo que la mano del dibujante (o del dibujo más bien) tiene su propio tiempo y peso. Lyotard (1998) de manera puntual nos sugiere otros tiempos que suceden en la creación de una obra de arte. Lo que permitiría además pensar en todos los exergos de temporalidad

que suscitan la obra de arte y que deben distinguirse de esta manera: “ El tiempo que precisa el pintor para pintar un cuadro (el tiempo de “producción”), el tiempo al cual se refiere la obra (un momento, una escena, una situación, una secuencia de acontecimientos: el tiempo de referente diegético, de la historia contada por el cuadro), el tiempo que, desde su “creación”, la obra tardó en llegar hasta el observador (su tiempo de circulación) y por último, el tiempo que es ella misma” (Lyotard, 1998: 85). Ocaña se refiere a la obra como tiempo y que precisa un tipo de mirada y traza afín a la temporalidad del dibujo, pues esta concepción temporal —si se pudiese llamar así— concilia con la vida misma del dibujante y que se visibiliza a partir de su relación con la ciudad. Si la urbe aparece diseñada es precisamente porque la temporalidad siendo constitutiva de la traza del dibujo, señala y signa las relaciones con lo urbano. De ahí que la insistencia por una independencia manual, es parte de esta temporalidad autónoma y automática del dibujo. Tiempo que se distingue de su producción para ser una configuración lineal y que permitiría el entendimiento de diferentes “lugares de tiempo”(Lyotard, 1998: 85) en la misma obra, inclusive en el mismo personaje diseñado. Gracias a la relación con lo vibrátil, inclusive en la misma línea pues pese a la continuidad de ciertos dibujantes la obra marca sus propios tiempos en un mismo movimiento.

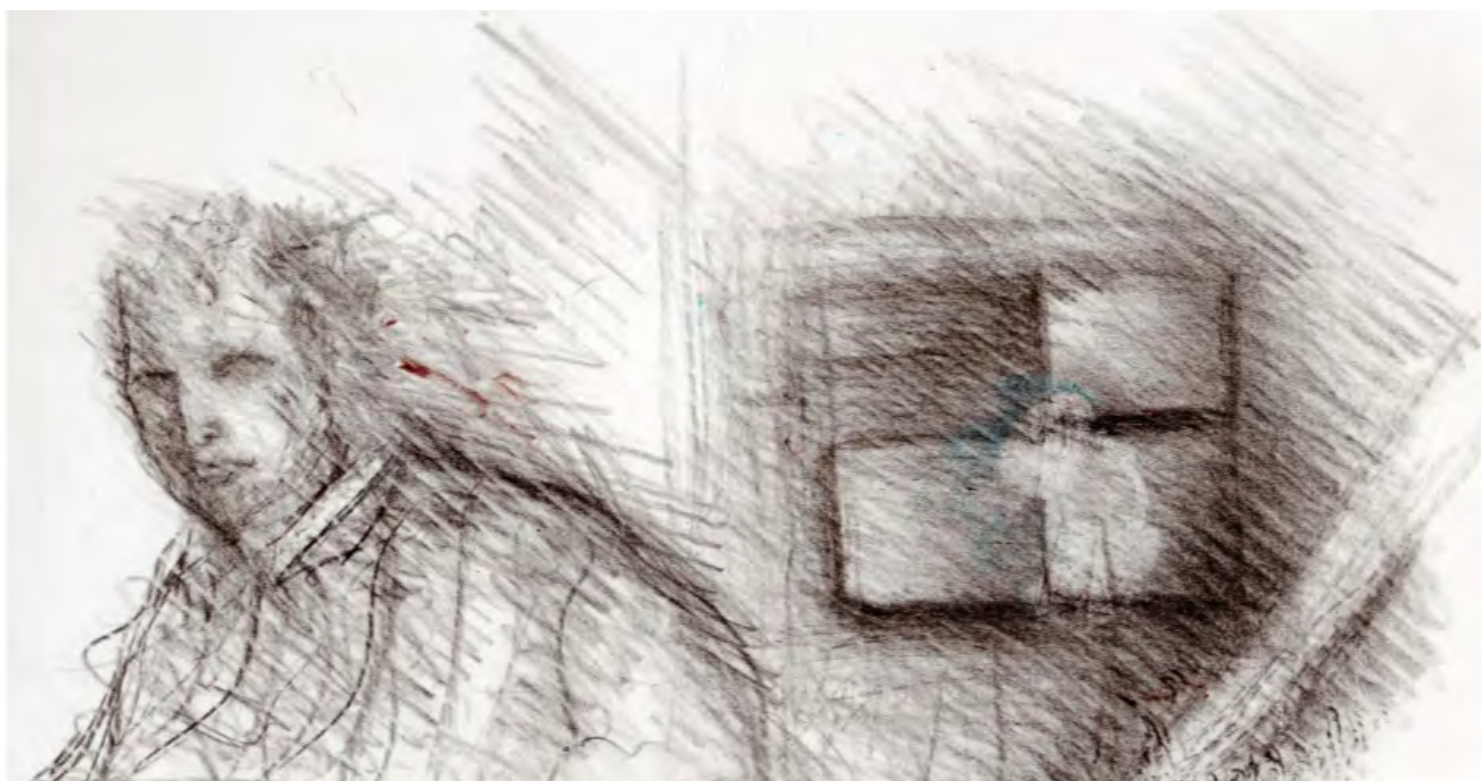
Sea mano —lugar— traza ( esta posibilidad tripartita sugerida por Ocaña, 2011: 10) que permite una diferencia entre la temporalidad de la imagen y el dibujo, o la mano que “debería actuar como las teclas de una máquina de escribir” (Adami, 1994: 16), deja de ser instrumento de la habilidad para permitir otra temporalidad donde la imagen acontece, permitiendo que inclusive Pasto tan llamativa para el turista sea parte del azar o de una matemática particular que es posible por la acción y presencia del

creador. Pues es común para el dibujante pensar que la mano tiene su propio tiempo y autonomía, como si tuviese un recorrido independiente al mandato del dibujante y de la imposición política-temporal de la ciudad. No obstante, es posible que aparezca como por arte de magia The Think, esa mano de la Familia Adamms que tiene no solo la habilidad de manejarse sola, ser su propio cuerpo, sino también ser la mano de un pianista, un pintor, cuya habilidad demuestra cada tanto a los demás miembros de la monstruosa familia. Ni qué decir de la mano sola — mano solitaria de muerto y de la venganza— ese cuento de terror que mi hermano solía contar con tal pericia haciendo que mis primas dejen una estela de terror a manera de hilo de orín por el patío de la casa paterna. Ni qué decir de la mano del carterista, del cirujano o del asesino cuya independencia suele achacarse con bastante frecuencia y que tiene un sitio de honor en la ciudad de Pasto; acaso Mano morta, la justificación de la caricia en las nalgas femeninas en un bus público. Todos estos ejemplos podrían hacer parte de la recreación de lo moderno, que Deleuze afirma se hace a partir “de la violencia y de la insubordinación manual” (Deleuze, 2002: 20); no obstante, sin desconocer estas violencias, la mano del dibujante obedece a otros impulsos, por estar en otro orden y fuera de la subordinación, por ende “sigue incólume en su incesante proceso, motivada al parecer por una terca tenacidad” (Oscar Muñoz citado por Achicanoy, 2013: 36). El dibujo por lo tanto se expone fuera de lo manual, fuera del control técnico y mediático de la mano y de los diferentes dispositivos técnicos y tecnológicos de Pasto.

La mano se vuelve cuerpo- velocidad en el mismo instante que sucede la traza y a la vez es un cuerpo que puede mirarse bajo una ralentización. Y a diferencia de Duchamp (Desnudo bajando la escalera, 1912) o los principios de desplazamiento del espacio, tiempo y materia por la velocidad

de la máquina en el futurismo (esa angelización del motor del manifiesto de Marinetti), es una afectación de lo que está alrededor de ella. Es un órgano que altera temporalidades.

Esto lo pude sentir en una toma de yagé, al intentar en pleno ritual, dibujar a uno de los participantes. No sé si fue que la toma estaba afectada de antemano por el arte (porque todos eran artistas incluyendo al taita que era pintor), pero tuvo que ver con el sentido de temporalidad de la creación y la presencia del animal. Al intentar dibujar al artista visual Luis Moreno (*Ver Figura No.2*) que danzaba al ritmo de la dulzaina del chamán, mi mano se veía en diversas formas, dimensiones, tiempos. Parecía veloz o descoordinada con la musicalidad de la toma, pero aún a lo inaudito de dicha experiencia. La mano retrocedía y a la vez se aceleraba, igual que el vuelo del colibrí (años después con el dibujante Jhon Cortés nos referíamos a esta ave como imprescindible en afiches regionales. Ahora creo entender dicha presencia de temporalidad solar en los dibujantes de Pasto) y más que una necesidad de obra, solo era movilidad (de) animal. Cuando retrocede se acelera más, efectuando el ejercicio de tachadura. Es una acción aérea donde el lápiz, el grafito y la cartulina-soporte se dejan atravesar por una energía que disloca todo cuanto toca. El mal dibujo — al menos ese apunte mal diseñado del rostro del amigo — sucedía también atrás del formato, por donde parecen asomarse otros personajes. La mano del dibujante es un animal más en la experiencia de tachar la realidad. Recuerdo — aunque la memoria sea algo que debía ponerse en la mesa de los corazones y no de la certeza — que muchos animales acompañaron dicha toma y que antes de dicha experiencia habíamos conocido un libro de ilustraciones realizado por anteriores visitantes. La palabra fantasma apareció constantemente en dicha toma en tanto un ser a-parece en la ventana que intenté dibujar para soportar dicho movimiento.



**No. 2:**  
*Retrato de Luis Moreno.*  
Carboncillo y sepia sobre cartulina (2006).

Este intento fallido de dibujar al amigo — que no deja ser un artificio para soportar lo indecible — era la confirmación de que el dibujo como la amistad no se guía por los ojos ni por un órgano específico. O su guía es una mano que desubica a quien la mira, movilidad que desconoce los principios básicos de la orientación y desconcierta inclusive antes de que inicie la traza. La mano del dibujante todo lo vuelve siniestro o se porta siniestra más allá del sentido patológico del término y que suele asociarse con un mal de nacimiento, cerebral, endemoniado (Cabe anotar, según cuenta mi madre en su infancia, a los zurdos solían corregirlos por ver algo demoníaco en ello. Una de las justificaciones era que en la mano derecha se veía claramente la M de María y en la izquierda se veía — de una manera espantosa— la D del diablo). Sea como fuera, un estado de quietud no es posible en la mano, sea porque hay una



necesidad de dibujar constantemente o por su carácter animal, tanto así que las diversas manos de los dibujantes tienen sus propias trazas y dancísticas, y que al mirarlas — inclusive en acciones de su impaciencia al agarrar objetos cuando conversan — no hay posibilidad que estén quietas. Un movimiento incontenible que suele amenazar la eficacia manual para la cual la mano fue signada. No obstante, no es una habilidad lo que entra en juego en estas observaciones, es un carácter musical y de desplazamientos temporales y espaciales que hacen que el dibujo no pertenezca al orden de la autoridad del creador y a la vez, como lo haría un zurdo, invierte los valores espaciales, de lectura-caligrafía, de manipulación de objetos (como el díngrafo, ese objeto de dibujo que necesitan ser acondicionado para la zurdera), de orientación y de seguridad. A veces, y lo manifiestan muchos dibujantes, alterar la lectura occidentalizada de izquierda a derecha que exige una nueva manera de ubicación del espectador (observador sin espectáculo o demasiado distraído en este caso).

He contemplado al dibujante pastuso Andrés Ocaña realizar unas líneas bajo el puente de Las Lunas (ejercicio que propusimos a razón de una experiencia del dibujo en la ciudad pero también para experimentar la posibilidad del tiempo del dibujante) donde el hollín de la ciudad configura una argamasa propicia para dejar rastro en ella. Al verlo, resistiendo más que los compañeros que desfallecieron a los pocos minutos, logré comprender ese tiempo preciso del dibujante que es lo musical ya que “el dibujo es un asunto musical: las notas de Paganini, como las notas de Beethoven o Stravinsky o etcétera, se escuchan también en un ahora-nunca, se desplazan, se mueven, se acaban cuando se sobrepone la quietud, y es la memoria (la fotografía, la imagen), no el acto de la escucha, la que retiene la melodía como si aún estuviera allí. El trazo

es una onomatopeya más que una palabra” (Ocaña, 2011: 14). Andrés agarró una rama larga, y comenzó a signar el espacio con movimientos dancísticos, guiado por una musicalidad inaudita. Ahí, ante la imposibilidad de graficar sino más bien de cicatrizar, herir, zaherir, dejar una línea al rasgar esa pared ennegrecida; la mano vuelve al huso algo más que la extensión del cuerpo del dibujante, es el cuerpo mismo del dibujo. Por lo tanto, este graficador improvisado gracias a esa movilidad propiciada por el dibujante, es un skarifos (pues no se puede hablar de graficador sino de algo que produce una figura y fisura a la vez). Más que instrumento, la mano es la manera como se moviliza el espacio en su musicalidad: la rama, los compañeros que lo contemplaban cerca, el puente, inclusive la estatua de una pareja de campesinos que se oculta tras la sombra de la obra descomunal de la ciudad.

Mientras los restos del hollín urbano caen sobre los rostros; la danza y la risa junto con lo lineal y lo extático, sufren una alteración gracias a la naturaleza dancística de su trazo. Pues “el trazo que la mano tira y que, sin embargo, se tira a sí mismo, solo, con anterioridad a todo dominio manual, pero gobernándolo: el trazo que da a sí misma esa mano y su manera (su manejo, su técnica y su traza)” (Nancy, 2008: 154) Pero también por acción de la técnica (pero una técnica destecnificada y descontextualizada) del dibujo pues por su carácter abismal — en tanto línea y sombra — es apertura e interrupción a la vez. La figura del Bateleur del tarot — esos tremendos dibujos bestiales — sería la alegoría para este dibujante extático, para este frenesí de rayas y movimientos. Pero a diferencia del prestigeador del tarot no sería un arquetipo del engaño y la técnica del logocentrismo, sería más bien la saturación simbólica de la *téchnè* que se da en términos de *poiesis* pero también fuera del canon mágico-ritualístico de la lectura tarotista. En su saturación, los elementos que le sirven para

su traza son corporeidades objetuales necesarias para su apertura (de ahí que Jodorowsky (2013) hable del mago del tarot como el buen comienzo). A la cual le sigue un silencio que no acude a la instrumentación sino a una interrupción de la sonoridad, al menos, aquella que asume el sonido y sus secuencias como parte de una orquestación. O de la insistencia en la línea como una cicatriz en la realidad estridente pero que en el juego de su traza, de su grapheim, de su recorrido espacial, también es una cicatrización pues cierra la herida, abre esta traza para que vibre y se vuelva parte de una propia visibilidad del gesto. Entonces, para esta particular musicalidad (pues se trata de ritmicidad) los labios y los ojos son sus órganos. Pero el ojo intenta controlar la imagen con un inconsciente óptico, pero lo que ve el dibujo en sí nunca surge de la memoria visual sino de lo inaudito. Al hacerlo se vuelve órgano musical más que visual con el cual se confirma la presencia de este rhythmos (corte). Los labios, hacen lo mismo, con la desfocalización. Por eso, la varita que lleva en su mano izquierda es a la vez skarifos y batuta, que se le escapa de su posesión manual para tener su independencia. Por ende Ocaña sentencia: "la mejor manera de escribir, dibujar o componer, es dejar que mi mano actué sola, yo me limito a apuntarle el camino. El tiempo de mi mano es otro tiempo" (Ocaña, 2011: 6). Deja la habilidad del dibujante para solamente acontecer.



**No. 3:**  
*Versiones sobre El mago.*  
Izq: Le Bateleur Alejandro Jodorowsky.  
Der: El mago- Jhon Benavides.

No es necesario ser un Skywalker para mirar la luz-objeto de la danza de la mano. Ni pensar que sólo es necesario detenerse en cierto espectáculo circense del movimiento de la mano del dibujante (la de un concertista en el caso de Ocaña). Es exigir a la mirada, a la vista, a los centros de focalización visual y manual (la pedagogía por ejemplo que insiste en cierta coordinación visomanual desde la Básica Primaria) otras perspectivas, otras maneras de ver pues dibujar es conmover al ojo y al oído. Pues la relación entre mano y ojo no se limita a lo orgánico sino es “infinitamente más rica, y pasa por tensiones dinámicas, trastocamientos lógicos, cambios y suplementariedades orgánicas” (Deleuze, 2002: 90) Hay que pensar en lo abismal de esta relación y de la mano que al extenderse ya no es propiedad ni parte de la organización del cuerpo. La movilidad de la mano, y su téchnè, son propias del dar-signo que en la generosidad del dibujante es parte de su quehacer y por lo tanto de una ética del viandante.



La cual por su relación con lo musical es humor tal cual risa que antecede a la reacción. Pura mueca y celeridad a partir de las que se le hace imposible que todo lo realizado vuelva a repetirse. La línea y sus cruces hacen que por lo menos la densidad se vuelva carne y la presencia un asunto de sombras. Es la afectación dada por la luz donde es primordial el ejercicio de insubordinación manual expuesto por Deleuze (2002: 90) en el caso de Francis Bacon y como a la vez conmueve el cuerpo entero y ajeno del dibujo. Tener la mano precisa para afectar o como diría Román Ramírez tener buena mano, acudiendo a frase de barrio para afirmar que hay una afectación erótica en el humor y cuerpo del amado- dibujado, entendiendo que no consiste en una independencia de la mano y su dictamen (a veces para justificar ciertas irresponsabilidades y fantasías de violencia sobre el otro) sino en toda una relación directa con lo trazado.

Maurice Blanchot sugiere a esta mano en contacto con algo original, evidenciada en la escritura automática, veamos: "La escritura automática tendía a suprimir las coerciones, a suspender los intermediarios, a rechazar toda mediación, ponía en contacto la mano que escribe con algo original, hacía de esa mano activa una pasividad soberana" (1992: 169). Ante esta compleja pasividad y pensando en la in-creíble espontaneidad del dibujo (como si hubiese espontaneidad en el acto de dibujar), el dibujante suele crear ciertos artificios para poder soportar ese órgano incontrolable, inclusive ese cuerpo que no obedece a la utilidad y organización. Por ejemplo la artista pastusa Juli Rosero sugiere todo un entrenamiento para que la mano no le sea excesivamente extraña y pueda, bajo una estrategia pedagógica, estar bajo su control, leamos: "La mano busca soltarse girando, moviéndose dentro de un límite que un dibujo posterior ha dispuesto; haciendo churruscos a diario enseñé a mi mano a soltarse incitando al gesto para ser interpretado por el otro, el rayar se vuelve

necesidad de mostrar el dibujo espectral que posee el cuerpo, rayones, puntos, manchas.”(2013: 21), pero díscola aprendiz, ella no suele ser tan fácil de domesticar. En ese sentido, es una cuestión de peso lo que implica la precisión del dibujo y su insistencia diaria inclusive pensando en la concepción de dibujo mecánico de Duchamp (dado según él para negar radicalmente el gusto (1969), pero que Román Ramírez lo cataloga como “la esencia de lo deshidratado” (15/05/2015)). No obstante, y así Juli lo presume, es el cuerpo el que dibuja y es por este atravesamiento y realidad corpórea donde se da esta mano. La afectación sensible de la mano que algunos dibujantes sugieren, a veces de manera sarcástica, es para desplazar la idea del dibujo como un producto estrictamente manual. Paul Valery se refiere a un órgano que se dis-trae debido a la precisión del dibujo: “la precisión de las cosas que exige el dibujo demanda, a su turno, la colaboración de aparatos que no piden sino dis-traerse una vez que han significado” (Valery citado por Jean- Luc Nancy, 2008: 36). Esa suspensión de la significación dada por estos órganos de infidencia, es el tacto mismo.

El dibujo se manifiesta irreductible, siendo una especie de tacto, la mano contingente (necesariamente tiene que ver con una especial manera de caricia pero también del sentido mismo) se vuelve organum del otro, que dado desde el comienzo por la certeza de un golpe (de lápiz, grafito, cabeza, ojo, calor, etc) y la trama, es la vez antesala a un tacto que disemina la línea en una mano virtual como testimonio de una fugacidad (sacra en algunos casos). Pienso también en la otra mano, la inútil cuando no eres ambidiestro (como en el caso del dibujante pastuso Román Ramírez que por obligación debió aprender a dibujar con las dos manos), que sirve para confirmar este tacto del dibujante, cuyo roce lo realiza a través de la sombra y los ejercicios de luz dados por insistentes desvíos de materia y carnosidad en los cruces lineales. Es necesario recordar otra toma

de yagé, y perdone la insistencia: me es necesario citar ciertas experiencias. En esta ocasión la sanación fue más evidente. Mi mano derecha, la que es terriblemente inútil, se posó sobre mi rostro y ella era dos manos a la vez, por un lado de la habilidad, del ser dotado (Nancy, 2008) y por otro la mano pesada de un santo. Al posarse sobre mi rostro, destruyó toda carne y dejó al descubierto la sonrisa de la calavera, que lejos de espantar — aunque era evidentemente su insoportable imagen — hacía notar la necesidad de otra mano, que no siendo del todo mía, también podía sanar. La mano del santo era la de mi hijo mayor. Entonces, los desplazamientos de la mano se realizan en todo el cuerpo, inclusive más allá de las temporalidades, como una anticipación, tal vez, al rostrum cotidiano de la traza ¿Será por eso la obsesión del amante a acercarse a la mano del dibujante o del pintor, para acariciarla, sentir la suavidad rugosa de su anatomía para hacer de ella un lugar de erotización? Recuerdo el beso femenino en el centro de la mano de Paulo Bernal a quien siempre he dibujado con una llaga floreciendo de su mano (figura 4) tal cual herida crística (“los clavos de Cristo” (10/06/2015) como me diría Paulo Bernal a manera de broma), un estigma, un florecimiento vaginal. La caricia del otro hace florecer la mano.



**No. 4:**

*Primavera.*

Retratos de Mario Bastidas, Paulo Bernal, Anderson Hernández, El diablo (o una prefiguración de él), Jhon Benavides, Mario Madroñero, Silvana Santacruz, William Yaqueno, Santiago Benavides, Fernando Yela, Adrián Montenegro, Jhon del Castillo y Arturo Cisneros.

Dibujo. Mixta sobre mdf. 2011

El dibujante no esconde la mano, expone el instrumento de violencia de creación como agarrando un corazón del sacrificio. Lleva la mano tal cual llevase una roca sacrificial y un armamento para luego volverlo el tacto im-probable del otro. Tener buena mano sería afectar el dibujo inclusive ajeno (si es que no todo dibujo de por sí lo es), darle otro humor conservando su ductus “ese trazo idiomático por el cual se reconoce un dibujante incluso antes de que firme con su nombre” (Derrida, 2001 : 205), exponiéndolo a su tempo y recorrido. Así lo hace entender Valerio Adami cuando afirma que “mi mano sigue este recorrido privado, organiza estos impulsos dando nuevas formas objetivas a la objetividad en la cual se había movido” (Adami, 1994: 16). De la misma manera, el dibujante de la ciudad de Pasto ha sostenido su propia experiencia en los procesos muy ligados a una tradición artesanal y de manufactura, además del lenguaje expresivo manual que atraviesa la gestualidad del pastuso, para hacer énfasis en la perspectiva singular del dibujante. Por eso al dibujar “creo en el humor, la insania, cierta telepatía pero en realidad son cosas que observo y aparecen. A veces con una mano que se independiza “(conversación personal con la dibujante Natalia Vargas 08/01/2015). Cuando sucede esto, la traza es un milagro simple y cotidiano que hace de la creación un lugar y tiempo de experiencia.



- <sup>1</sup> En los barrios populares de la ciudad de Pasto suele afirmarse que “tener buena mano” es una afectación directa sobre el cuerpo de la mujer y que se evidencia en ella cuando ha recuperado o tiene una belleza especial atribuida al tacto de su amante. No es una afectación dada desde un sujeto que se moldea o modula acorde a la imposición del otro, sino más que vibra con el ritmo del otro y que gracias a la caricia permite acrecentar el ritmo de la relación, desbordando el cuerpo. A partir de esta buena mano, el dibujo erotiza la relación con el otro produciendo un rebosamiento de lo corporal.

## Referencias videográficas

Jodorowsky “tarot de Marsella”. Youtube

<https://www.youtube.com/watch?v=oEKBtds55gU> (consulta: 23 de enero de 2013)

The Addams Family (los locos Addams. Dir: Barry Sonnenfeld) Orion Pictures, 1991.

Star Wars (La guerra de las Galaxias. Dir: George Lucas) 20th Century Fox, 1977.

- Achicanoy, R. (2013). *Interpretación del término contemporáneo desde la práctica artística del retrato*. Trabajo de grado. Maestría en Artes Visuales. Pasto: Facultad de Artes- Universidad de Nariño
- Adami, V. (1994). *Diario del desorden*. Murcia (España): Colegio Oficial de aparejadores y arquitectos técnicos- Librería Yerba.
- Blanchot, M. (1992). *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2002). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.
- Derrida, J. (2001). *La Verdad en Pintura*. Buenos Aires: Paidós
- Lyotard, J.F. (1998). *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial.
- Nancy, J.L. (2008). *Las musas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Ocaña, A. (2011). *Soy una línea que se levanta y se borra. (¿Qué es lo que se dibuja, cómo se dibuja, qué sucede cuando se dibuja más allá de lo explícito que surge con un trazo o con una continuación o contigüidad de trazos?)*. Trabajo de grado, maestría en Artes Visuales. Pasto. Facultad de Artes – Universidad de Nariño.
- Rosero, J. (2013). *Tres textos sobre un cuerpo dibujante. El gesto como memoria*. Trabajo de grado. Maestría en Artes Visuales. Pasto: Maestría en Artes Visuales, Facultad de Artes – Universidad de Nariño.

### Como citar este artículo:

Benavides, J.F. (2019). Tener buena mano. *La A de Arte*, 1(2), 74-92 pp. Recuperado de [revistas.saber.ula.ve/laAdearte](http://revistas.saber.ula.ve/laAdearte)



Esta obra está bajo licencia internacional

**Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.**

Los autores conservan los derechos de autor y garantizan a la revista el derecho de ser la primera publicación del trabajo. Se utiliza una Licencia

Creative Commons Atribución-NoComercial que permite a otros compartir el trabajo con el reconocimiento de la autoría y la publicación inicial en esta revista, sin propósitos comerciales.

Esta versión digital de la revista **La A de Arte**, se realizó cumpliendo con los criterios y lineamientos establecidos para la edición electrónica en el año 2018.

**Publicada en el Repositorio Institucional SaberULA.**

**Universidad de Los Andes – Venezuela.**

[www.saber.ula.ve](http://www.saber.ula.ve)

[info@saber.ula.ve](mailto:info@saber.ula.ve)