

UN DICCIONARIO PARA HERNÁN MARÍN¹

A Dictionary for Hernán Marín

Mgr. Daniel Jerónimo Tobón Giraldo

Magíster en Filosofía, Universidad de Antioquia. Candidato a Doctor en Ciencias Sociales y Humanas, Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Docente de la Universidad de Antioquia.

Fecha de recepción 05 de junio de 2017

Fecha de aprobación 30 de noviembre de 2017

Resumen

Este ensayo ofrece una interpretación de algunos temas y motivos en la obra del dibujante Hernán Marín en forma de diccionario. Cada una de sus entradas está dedicada a un aspecto de su obra o un concepto relacionado con el dibujo: absorción, borrar, caballeros, dibujo, entorno, fotografía, grafito, hielo, imagen, multitud, naturaleza, nubes, paisaje, recuerdo, secreto, trabajo y vacío. Se sugiere que su obra representa una reflexión sobre el acto de recordar imágenes que utiliza muy conscientemente las estrategias del dibujo y las contrapone a la ontología de la imagen fotográfica.

Palabras clave: dibujo, fotografía, vacío, recuerdo.

Abstract

This essay offers an interpretation of some themes and motifs in the work of Colombian draughtsman Hernán Marín in the form of a dictionary. Each entry is dedicated to an aspect of his work or a concept related to drawing: absorption, erasing, gentlemen, drawing, surroundings, photography, graphite, ice, image, crowd, nature, clouds, landscape, memory, secret, work, emptiness. It suggests that his work uses the strategies of drawing very self-consciously and contrasts them to the ontology of photographic imagery.

Keywords: Drawing, photography, void, memory.

1. Debo agradecer a varias personas que hicieron aportes a este texto: al artista Hernán Marín, que se prestó a hablar de su obra y permitió su difusión; a John Fredy Ramírez y Ari Vélez Olivera quienes comentaron con agudeza versiones anteriores de este texto.

Nota introductoria: el diccionario como forma

Cuando me planteé por primera vez la idea de escribir un texto sobre la obra del dibujante Hernán Marín (Medellín, 1983), muy pronto quedó claro que tendría la forma de un diccionario regido por dos reglas básicas. A cada letra del abecedario debía corresponder una entrada que se ocupara de un tema presente en sus dibujos, vías de acceso a las obras o ideas que pudieran acompañar al espectador a la hora de mirarlas. Cada una de las entradas debía funcionar de manera relativamente independiente, aunque podrían conectarse entre sí. En un principio incluí llamadas que remitían de una entrada a otra, como es usual en los diccionarios especializados, pero terminé por eliminarlas, convencido de que el lector interesado encontraría sin dificultad las conexiones.

En ese momento no tenía otra explicación para mi preferencia por esa forma que el disfrute que me han producido durante muchos años ciertas obras que la aprovechan, como el *Diccionario de los lugares comunes*, de Gustave Flaubert; *El loro de Flaubert*, de Julian Barnes, que incluye un diccionario, un bestiario y algunas cronologías; el *Diccionario del diablo*, de Ambrose Bierce; el magnífico audiovisual de Peter Greenaway, *M is for Man, Music and Mozart*. Todos ellos son parientes cercanos de las falsas enciclopedias (como la que propone Jorge Luis Borges en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*), las etimologías y las colecciones de citas (como aquellas con las que comienza *Moby Dick*), las clasificaciones y las listas (a las que era tan afecto Georges Perec). Considerado en retrospectiva, creo que se pueden añadir dos razones más para justificar esta decisión. La primera es que los diccionarios permiten darle una apariencia de orden y estructura a un ámbito de conocimiento tan grande o tan pequeño como se quiera, desde un idioma o una disciplina hasta la obra de un autor o la jerga de la profesión más esotérica. Acercamientos que convierten este ámbito en una totalidad comprensible al dividirlo en un número finito de letras (27 en el caso del español) y establecer reglas que permiten encontrar un elemento cualquiera de la serie. Las reglas son tan arbitrarias como lo es el orden alfabético mismo, pero son tan sencillas y conocidas que parecen evidentes y naturales: no hay razón por la cual la F vaya después de la E, simplemente *es así*, pero esto no molesta más que a los niños muy pequeños, que tienen que aprenderlo. La totalidad que crean estas reglas es una totalidad abierta que se presta a la escritura y la lectura no lineales, que no agota su objeto ni lo pretende. Esto es todavía más cierto cuando las reglas se siguen con cierta laxitud, como ocurre en este caso y en el de otros falsos diccionarios. Este rasgo formal, me parece, resultaba particularmente adecuado para hablar de la obra de un artista joven como Hernán Marín. Sería prematuro imponer una interpretación global de su obra, que se encuentra en claro proceso de evolución.

La otra razón es que las constricciones que impone esta forma tienen un cierto potencial creativo, delimitan el universo de posibilidades y permiten concentrarse, en cada ocasión, en la construcción de un texto muy breve, a la vez que introducen en la escritura un elemento de juego. Ante esta disposición, me obligé, en particular, a replantear el proceso de escritura, que es más común en la filosofía, —campo de mi empeño profesional—: no se trataba de pensar cómo cada una de las partes del texto contribuía a la presentación de un problema, la demostración de una tesis o el desmonte de un argumento, sino de aguzar la imaginación y la mirada para encontrar conexiones entre temas de la obra y palabras clave, intentando abarcar el mayor número de letras posibles. Se trata de una estructura que impulsa, por así decirlo, a una mirada más caleidoscópica, que fuerza al intérprete a amplificar detalles que de otra manera quizá hubieran pasado desapercibidos, y les ofrece un entorno en el cual pueden convivir con otros fragmentos, con la apariencia de necesidad que les brinda su posición en el orden alfabético. Es apenas natural que en algunos casos haya salido mejor que en otros, que haya diferencias de extensión y que para algunas letras no haya resultado en absoluto, como tendrá ocasión de comprobar el lector.

Absorción

Los personajes en las obras de Marín rehúyen la mirada del espectador y parecen concentrarse más bien en su propio reflejo (figura 1), en una conversación privada (figura 2) o en un acontecimiento que se nos escapa. Ese gesto los dota de un secreto: estén en un lugar público o en la mitad de la naturaleza, se saben observados y ocultan algo que no están dispuestos a compartir fácilmente. ¿Cómo penetrar en estas imágenes sin perturbar ese estado de tranquila concentración?

Borrar

Por debajo de cada obra de arte hay un acto de sacrificio. Se castiga, se poda. [...] Un cuadro, una novela, tienen ciertas maneras de entrar en él que se determinan a base de cortes. (José Donoso, citado por Fontaine, 2000)

Se podría caracterizar los dibujos con personajes que hace Marín a partir de todo aquello que no aparece en ellos. Borra el suelo, que solo ocasionalmente es sugerido por una sombra (figuras 3 y 3a) o un reflejo (figura 1). Borra casi toda arquitectura, de la que no queda más que algún



Figura 1. Sin título, grafito sobre vidrio, 25×25 cm, 2010



Figura 2. *Sombra*, Grafito sobre vidrio, 25×40 cm, 2014

vestigio ocasional, algún objeto capaz de acentuar la sensación de espacio. Borra el fondo, casi siempre, y en las pocas ocasiones en las que permanece alguna clase de fondo disloca su relación espacial con los personajes, como si pertenecieran a dos planos que no encajan perfectamente. Borra, sobre todo en sus últimos trabajos, el rostro y los bordes de algunos personajes; desdibuja sus detalles.

Este trabajo de borrado permite que un amplio vacío rodee las figuras y las penetre, algo que se ve con especial claridad en sus dibujos de multitudes (figuras 4 y 5). Vacío y figura interactúan y se mezclan en los bordes, y dan lugar a que trate las multitudes como masas ondulantes, perfiles de montaña o nubes que se disipan.

Caballeros

El traje para caballeros fue la expresión visible de la rápida extensión de la modernidad occidental alrededor del globo. Le permitió a sus portadores mimetizarse en la multitud urbana: al ponérselo, renunciaban a cualquier seña de individualidad demasiado evidente, así como a cualquier particularidad nacional, y proclamaban en cambio su pertenencia a un mundo moderno. Durante el largo periodo que va desde mediados del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, ser moderno y ser elegante fueron equivalentes, y a pesar de las variaciones mínimas que la moda exigía periódicamente, los rasgos básicos permanecieron inalterados: saco y pantalón oscuros, en ocasiones complementados por un sombrero o un sobretodo.

De ahí que, vistos desde nuestros días y a través de los múltiples estratos de representación que construyen los dibujos de Marín, estos caballeros bien vestidos sean simplemente representantes anónimos del pasado, un pasado que no es posible fijar a una fecha o un lugar concreto y que, por esta misma razón, nos acecha de manera un tanto siniestra.

Dibujo

Maynard (2005, 2009) ha sugerido que para acercarse a la naturaleza del dibujo conviene empezar por explorar las constelaciones semánticas a las cuales está asociado. Una de ellas es la serie instrumento-movimiento-huella-superficie-espacio. Dibujar, en su forma más básica, implica alguna forma de trazo, arrastrar un instrumento relativamente seco sobre una



Figura 3. *Tema de conversación*, grafito sobre papel, 35×50 cm, 2016



Figura 3a. *Tema de conversación*, grafito sobre papel, 35×50 cm, 2016



Figura 4. *Crowd 4*, grafito sobre vidrio, 50×100 cm, 2014



Figura 5. *Crowd 5*, Grafito sobre lienzo, 140×270 cm, 2015

superficie, que deje sobre esta superficie una marca que registra su movimiento y genere, así, una línea. Estas marcas, a diferencia de lo que suele ocurrir con la pintura, ni se mezclan con la superficie ni la ocultan del todo. Más bien, las marcas hacen visible la textura de la superficie, a la vez que la dividen en sectores. Además, las líneas crean inevitablemente la impresión de un espacio en profundidad: sobresalen y hacen retroceder la superficie a su alrededor como fondo.

Dibujo es también diseño (en inglés, la palabra *design* abarca ambos significados, al igual que *disegno* en italiano): modo en el que el pensamiento puede prefigurar la existencia material de un artefacto, comprensión de la naturaleza intrínseca de las cosas, boceto. El arte occidental, durante mucho tiempo, no le dio al dibujo otra función que la de crear bocetos, permitir una materialización tentativa y preliminar a lo que luego sería una obra creada. El dibujo servía para la experimentación y el aprendizaje, pero era borrado por la obra que, frecuentemente, lo recubría (o era borrado para reutilizar el papel, que no siempre ha sido un material barato). Esta función de mediación sigue siendo central, por ejemplo, en el dibujo técnico, que transmite el conocimiento necesario para producir un objeto a través de una serie de convenciones estrictamente codificadas. Implica, por tanto, una abstracción estructural, y se asocia así al estudio de la naturaleza y el funcionamiento de las cosas.

La relación del dibujo con los bordes del papel es diferente a la que tiene la pintura: un dibujo, como ha señalado Danto (1987), generalmente no tiene que ocupar todo el espacio de la superficie sobre la cual se inscribe; como ocurre en los magníficos cuadernos de dibujo de Leonardo da Vinci, puede que no exista relación entre los bordes de la superficie y los bordes de la obra, o entre diversos dibujos en una misma página. Este carácter fragmentario del dibujo es una herencia de los tiempos en los que los dibujos funcionaban casi exclusivamente como bocetos.

La obra de Marín, por su parte, tematiza esa relación peculiar que se da en el dibujo entre figura y borde, pero a través de un proceso que va a contrapelo del dibujo-como-boceto: elimina todo rastro de improvisación, lo somete a un control radical que convierte el papel no marcado en el entorno espacial que da sustancia a los personajes. Este entorno está definido a la vez por los personajes y por los bordes, se muestra a la vez como espacio representado y como espacio literal de la representación.

Entorno

Crowd 4 (figura 4) muestra un recurso compositivo que aparece frecuentemente en la obra de Marín: dibujar solo un fragmento de una imagen, dejándolo rodeado por una franja de vacío, de superficie no tocada. Entre el borde del dibujo y el borde de la superficie se abre un espacio que, por varias razones, es necesario considerar parte integral de la obra. Este espacio permite estructurar rítmicamente el bloque central, no solo en relación consigo mismo, sino también por el equilibrio que mantiene con los límites de la obra, su posición centrada o el peso que le da a las diversas zonas pictóricas. Además, la superficie se convierte en espacio tridimensional: por virtud de ese fragmento central adquiere cierta profundidad, se convierte en un lugar que se extiende delante y detrás de esas figuras amontonadas en el centro, que las rodea, las aísla y las acoge.

Este espacio, sin embargo, no está ocupado, lo que despoja a estos personajes de cualquier situación histórica concreta: los convierte en cosas mentales. Sus dibujos no son, quizá, *acerca de* aquellos personajes que registra la fotografía, y quizá tampoco *acerca de las fotografías mismas*, o no solo sobre ellas, en todo caso. Parecen, en cambio, hablar de cómo las imágenes que grabamos en nuestra memoria se independizan de sus orígenes y flotan más o menos libremente, sin que podamos saber de dónde han venido ni precisar aquello que muestran. Son metáforas de las amplias zonas de sombra que rodean cada imagen que recordamos.

Fotografía

La fotografía análoga está ligada a la experiencia de la inevitable desaparición de todas las cosas. Es una huella marcada en una película química por la luz que ha tocado un objeto, y por esa razón certifica la existencia del objeto a lo largo de ese breve período de tiempo durante el cual se ha mantenido abierto el obturador. La fotografía dice: “esto ha existido”; y también: “ese instante ha pasado”. La obra de Marín siempre ha recurrido a la intermediación de la fotografía: todos sus dibujos de figuras y de paisajes parten de fotografías, no de la observación del natural. Pero hay algo más: sus dibujos dicen más acerca de las fotografías y lo que significa mirarlas, que acerca de los objetos o paisajes que las fotografías captan.

Como ha sugerido Berger, la temporalidad del dibujo es muy diferente a la de la fotografía: “La imagen dibujada contiene la experiencia de mirar. Una fotografía es la evidencia de un encuentro entre un acontecimiento y

un fotógrafo. [...] Una fotografía es estática porque ha detenido el tiempo. Un dibujo o pintura es estático porque abarca el tiempo” (1993, p. 149). Se trata de un tema que ya había señalado Cartier-Bresson: “La fotografía es una acción inmediata. El dibujo una meditación” (2003, p. 43). El tiempo del dibujo no es solo el tiempo de la visión, sino el tiempo que la memoria y la mano deben tomarse para convertir esa visión en un trazo.

Así, al dibujar fotografías, Marín inscribe con el lápiz las horas que pasa mirando esa imagen a medida que va traduciéndola a su propio medio, seleccionando lo que incorporará a la obra y lo que ha de quedar por fuera, transformando tonos y texturas, aislando elementos. Como si intentara devolver a la contemplación de la fotografía una cierta lentitud, o como si quisiera enseñarnos a mirar fotografías con una atención concentrada.

Pero este método de trabajo tiene, a la vez, un núcleo profundamente antifotográfico. Pone en duda ese vínculo inmediato con su objeto del que se jacta la fotografía. Cada uno de los pasos de su método de trabajo añade una nueva capa interpretativa que se interpone entre la imagen y el objeto (a partir de una fotografía, una impresión; a partir de esta, un esquema; a partir de este, un dibujo). Estas capas terminan por ser mucho más importantes que cualquier pregunta respecto a la existencia o no del objeto fotografiado, a su lugar de procedencia y su época precisa. Baudelaire (1996) oponía la fotografía (a su juicio, una copia servil de la realidad material) y el dibujo (que, al pasar por la memoria, liberaba las figuras permanentes y sintéticas de las cosas, desechando todo detalle accidental). Marín los reúne al hacer que la fotografía recorra el camino introspectivo del dibujo, desatando así los vínculos que la enlazan con una existencia concreta.

Grafito

El término grafito proviene del griego *gráphō*: escritura, trazo. Con ello se aproxima a uno de los núcleos semánticos asociados a la idea de dibujo: el trazo propio, con sus asociaciones de individualidad e identidad, de firma. En la obra de Marín, sin embargo, el trazo termina por borrarse a sí mismo. Al sobreponer las líneas, al pasar el lápiz una y otra vez por la superficie, las líneas mismas desaparecen *casi* por completo y se convierten más bien en mancha. Hay marcas, pero estas resultan indistinguibles, se ocultan unas a otras hasta que casi solo es visible el polvo del grafito, que se acerca al estado de mancha o de textura pura: en el mundo de estos dibujos, este polvo negro es la sustancia de la que están hechas todas las cosas. En *Fragmento 1* (figura 6) justo en el límite entre el bosque y el cielo,

se pueden ver cómo algunas líneas todavía se resisten a la desaparición completa.



Figura 6. *Fragmento 1.* Grafito sobre vidrio, 25×40 cm, 2014

Hielo

La instalación *Paisaje congelado*, de 2008, puede servir de punto de partida para considerar un rasgo central de los paisajes de Marín. En ella presentaba el dibujo de un paisaje realizado directamente sobre un cajón de metal lleno de hielo seco. Al principio, la lámina metálica se cubría de una escarcha que creaba nubes y horizontes que se superponían al dibujo inicial; con el paso de los minutos la escarcha comenzaba a derretirse, generando transformaciones imprevisibles en la línea del horizonte, cubriendo y descubriendo el primer plano, creando gotas de agua que se condensaban sobre la superficie y caían al piso en riachuelos. Este artilugio le permitió a Marín presentar de manera directa esa sensación del frío en el paisaje, y la manera en que esta sensación se materializaba construyendo, por capas, un cierto espacio.

Frío (figura 7) ofrece un acercamiento diferente al problema de producir estas sensaciones, uno que tiene más ejemplos en su obra reciente. El

vidrio esmerilado, con su peculiar transparencia, con su textura opaca, recuerda al hielo: genera la impresión de frialdad a través de las cualidades táctiles del material. El delicado tratamiento por capas, el juego con la profundidad, invitan a penetrar en la imagen, a dejarse envolver por ella. El uso del formato cuadrado permite que el motivo del bosque, en la parte inferior del cuadro, respire, y que toda la zona superior se convierta, sin necesidad de un solo trazo, en niebla. Se trata de una forma más metafórica y sinestésica de hacer presente la sensación de frío que puede producir un paisaje.



Figura 7. *Frío.* Grafito sobre vidrio, 50×50 cm, 2012

Imagen

Seel (2010, pp. 241-278) sugiere que la imagen es la aparición en una superficie de una experiencia visible que resalta y se separa del material en el que se inscribe y sobre el cual se presenta. También sostiene que lo peculiar de las imágenes artísticas es la manera en que ellas ponen de relieve el juego entre ambos niveles, entre la imagen que aparece y los destellos de la superficie material en la cual aparece.

En el caso de Marín, varias estrategias permiten que la imagen se hunda en el material en el que se inscribe, o que este material se convierta él mismo en imagen, o que salga a la luz la discontinuidad entre el espacio de la imagen y el espacio material de la superficie. En *Sin título* (figura 1) desde la esquina superior derecha desciende la sombra de una persona sobre lo que parece ser un charco en el suelo, con lo que resulta que estamos viendo, quizá, el dibujo de un reflejo de una sombra. El vidrio sobre el que está realizado este dibujo, por su lado, se convierte en imagen del agua: es soporte a la vez literal y metafórico de las sombras que muestra, oscila entre lo que es y lo que representa. *Pared* (figura 8) juega con los efectos de la profundidad que permite el dibujo para convertir un muro blanco en un espacio translúcido. En él se mueven figuras que intentan mirar o pasar hacia nuestro lado, que empujan de diversas maneras el límite entre espacio virtual y espacio real que constituye la superficie.



Figura 8. *Pared*. Grafito sobre pared, intervención en Casa Tres Patios, 2008

Multitud

En los dibujos de Marín las multitudes se convierten en paisaje, en naturaleza (figura 5). Estos grupos de personajes absortos fluctúan y pierden sus perfiles; adoptan los contornos ondulantes de una cadena montañosa o de un bosque; se desgajan como nubes empujadas por el viento o se arremolinan en torno a vórtices secretos. Atrapados en la ebriedad de las multitudes, estos personajes no son individuos, ni los mueve una voluntad propia, los lleva un huracán del que no saben nada.

Otra forma de ver estas multitudes, no del todo incompatible con la primera: Berman (1988), usando una frase de Marx, caracterizó la condición moderna por la experiencia de que “todo lo sólido se desvanece en el aire”. También las existencias de estos caballeros pierden toda consistencia y, como fantasmagorías, se desvanecen ante nuestros ojos.

Naturaleza, nubes

Las semejanzas de una obra como *Caminante* (figura 9) con el famoso *Caminante en el paisaje de nubes* (1817-18) de Caspar David Friedrich son evidentes, pero las diferencias son más profundas e interesantes. En el caminante de Friedrich confluyen todas las líneas del cuadro, y ante su mirada pietista se extiende una naturaleza que permite acceder a la presencia de lo sagrado, nubes y montañas cuya grandeza y sereno equilibrio ofrecen ocasión para una meditación que le acerca a Dios. El caminante de Marín, en cambio, dirige su mirada hacia una oscura nube (¿montaña?) de polvo de grafito. Al mismo tiempo penetra en ella como quien se pierde a sí mismo, deshaciéndose en sus elementos compositivos. Una imagen, digamos, más terrenal y materialista, en la que el sujeto es casi accesorio, una momentánea configuración que se apresta a retornar a la materia indiferenciada de la que ha surgido.



Figura 9. *Caminante*. Grafito sobre vidrio, 35×50cm, 2016

Paisaje

La experiencia del paisaje natural se diferencia, por muchas razones, de la representación artística de un paisaje. La más importante, quizá, es que la obra de arte ofrece un significado creado por un ser humano para un ser humano, mientras que la experiencia de la belleza natural es siempre el milagro del encuentro con lo no humano. Pero, además de esto, ambas tienen una estructura fenomenológica diferente. En la verdadera experiencia del paisaje natural no nos encontramos nunca simplemente *frente* a algo sino sobre todo *en* algo. Se trata de una experiencia sinestésica total, en la cual el olfato y el tacto tienen la misma importancia que la vista, y en la cual el movimiento del cuerpo transforma en todo momento la relación con el entorno. El paisaje no es tanto objeto de visión como de una percepción atmosférica, que incluye todas las dimensiones de la sensibilidad.

Marín ha realizado ensayos en los que se ocupa de aspectos de esta experiencia. *Paisaje contenido*, de 2014, es un dibujo que recorre todos

los lados de un pequeño domo de vidrio; por tanto, debe ser contemplado a través de un movimiento del espectador, rodeando el objeto, de tal manera que realza el carácter inabarcable e interminable de la experiencia del paisaje en general, algo que no se da al mirar un cuadro (pues este se muestra siempre como un objeto delimitado por su marco). *Paisaje congelado*, de 2008, juega con las dimensiones temporales del paisaje. Este dibujo sobre un cajón de metal con hielo no solo genera directamente la impresión de frío. A medida que el hielo se derrite y transforma el paisaje dibujado, introduce en su experiencia el carácter efímero del paisaje, los ritmos que provienen de la velocidad del deshielo y las etapas por las que pasan las mutaciones visuales que nos ofrece: un acontecimiento irreplicable y que solo se abre a la mirada paciente.

Recuerdo

—Sí, viejito —Cué hablaba todavía— porque si estuvieras, si hubieras estado enamorado no recordarías nada, no podrías recordar siquiera si los labios eran finos o gordos o largos. O recordarías la boca pero no podrías recordar los ojos y si recordabas su color no recordarías la forma y lo que nunca, nunca, nunca podrías hacer es recordar pelo y frente y ojos y labios y barbilla y piernas y pies calzados y un parque. Nunca. Porque no sería verdad o no estuviste enamorado. Escoge tú. (Cabrera Infante, 1990, p. 232)

En una breve nota sobre el proyecto *Anónimo*, Mejía (2012) señaló que algunas de las obras de Marín, por su carácter difuso y la manera en que ocultan la identidad de los personajes, sugieren la experiencia de quien reconoce a una persona amada en las figuras o gestos que encuentra por la calle. Y es que la nostalgia es una emoción muy poco selectiva: basta que se encuentre con el más mínimo parecido para que se adelante y abra la puerta a un tropel de recuerdos (Kousbroek, 2013).

En efecto, algunas de estas imágenes comparten la textura del recuerdo, su carácter de cifra borrosa que requiere cierto trabajo de reconstrucción y que es imposible captar de una vez o claramente. Son los fantasmas que habitan *Pared* (figura 8) o *Espectro* (figura 10), que de pronto se diluyen como si fueran humo, cuya consistencia es tan impalpable que no se puede saber si se trata de recuerdos o invenciones, pero que a pesar de —o gracias a— esa indeterminación mantienen su carga afectiva intacta: una tarde fría, una mujer que de pronto nos da la espalda, el momento después de la lluvia, la imposibilidad de volver a ese lugar en el que alguna vez fuimos felices.



Figura 10. *Espectro*. Grafito sobre vidrio, 30×25cm, 2011

Secreto

La contraparte de la absorción es el secreto. Aquello que contemplan los personajes, como ocurre en *Tema de conversación* (figura 3a), es invisible a nuestros ojos: solo sabemos que algo ocurre por la dirección de sus cuerpos y sus miradas, que apuntan a algo que ocurre justo por fuera del espacio de la representación. Esta situación transforma al espectador en un intruso, de tal manera que cuando uno de los personajes gira los ojos en su dirección, como ocurre con el del centro, su mirada se hace interrogadora, incluso amenazante.

Trabajo

Crear un estilo es, entre otras cosas, encontrar unas formas de trabajo, algo que se parezca a un orden de pensamiento y acción, una cierta disciplina que potencie el proceso creativo. En el caso de Marín, el primer paso es la elección de una imagen que guarde cierto misterio, que no se deje comprender de manera inmediata. Luego vienen la selección de los fragmentos de la imagen que se van a utilizar y el paso de los contornos de las figuras principales al papel. Finalmente, el lento trabajo de transformación de estas imágenes al convertirlas en dibujo, que puede ocupar muchas noches. Se trata quizá del momento más artesanal, el que implica más maestría en el manejo del medio, no solo por el cuidadoso tratamiento de las superficies, sino por el esfuerzo de mantener la unidad de impresión, el equilibrio de las gamas tonales, las más delicadas elecciones respecto a los bordes que se difuminan y los que se acentúan.

Vacío

Algunos aspectos de la obra de Marín recuerdan la antigua pintura china de paisajes: la firmeza con la que deja de lado el color y se decanta por la exploración de las posibilidades expresivas del monocromo, la preferencia por los bordes desdibujados a través de los cuales figura y superficie se comunican, el énfasis en la capacidad del paisaje para expresar o constituir estados de ánimo, atmósferas espirituales. Quizá estas semejanzas se remiten a una afinidad más profunda: la función constitutiva que le da al vacío.

Cheng (2004) ha sugerido, en *Vacío y plenitud*, que el vacío es el concepto fundamental de la estética china. En la filosofía taoísta el vacío es el origen insondable e irrepresentable de todas las cosas; además, al introducirse *en* las cosas permite el devenir, la interacción entre las diversas polaridades que conforman la realidad. Según el Laozi, “los diez mil seres se recuestan contra el yin / Y abrazan el yang contra su pecho / La armonía nace en el aliento del vacío intermedio” (citado por Cheng, 2004, p. 86). La pintura china expresa esta intuición ontológica y cosmológica de las más diversas maneras. La tinta puede servir de metáfora del vacío en la medida en que contiene en potencia todas las cosas, y en la medida en que el vacío penetra en la tinta y la diluye crea todos los matices de tono a partir de los cuales es posible representar el mundo fenoménico. La mediación entre los dos polos fundamentales de las montañas y el agua se da por la nube, que es la interacción del agua con el vacío —de acuerdo con Mi Fu, “Las nubes

son la recapitulación del paisaje, pues en su inasible vacío vemos muchos rasgos de montañas y métodos de agua disimulados” (citado por Cheng, 2004, pp. 167 y s.).

Resulta sorprendente con cuánta facilidad se pueden aplicar estas ideas a los dibujos de Marín. En ellos el grafito asume las posibilidades expresivas de la tinta; la neblina y las nubes comunican las figuras entre sí y con los espacios abiertos y no marcados. En ellos también lo borrado y lo ausente dan pie a que la imaginación penetre en el cuadro y lo dote de vida y movimiento.

No habría que permitir que estas afinidades oculten una profunda diferencia: aunque en ambos casos el vacío sea el eje productivo de las obras, en la obra de Marín ya no puede cumplir la función cosmológica que cumplía en la cultura china. Las leyes que rigen su obra no son las del universo entendido como cosmos, sino las de la mente, las del mundo interior que construyen nuestra experiencia y nuestra memoria. El vacío que da forma a sus dibujos es más bien el de la ausencia, las elisiones y los olvidos que hacen posible nuestra vida.

Referencias

- Baudelaire, C. (1996). *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor.
- Berger, J. (1993). *The Sense of Sight: Writings*. New York: Vintage Books.
- Berman, M. (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad*. Madrid-Buenos Aires-México: Siglo XXI Editores.
- Cabrera Infante, G. (1990). *Tres tristes tigres*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Cartier-Bresson, H. (2003). *Fotografiar del natural*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Cheng, F. (2004). *Vacío y plenitud: el lenguaje de la pintura china*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Danto, A. C. (1987). The Albertina Drawings. *The State of the Art* (pp. 72-76). Nueva York: Prentice Hall Press.
- Fontaine Talavera, A. (2000). Donoso en su taller. *Estudios Públicos*, (80), 279-286.
- Kousbroek, R. (2013). *El secreto del pasado*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

- Maynard, P. (2005). *Drawing Distinctions: The Varieties of Graphic Expression*. Cornell University Press.
- (2009). Drawing, Painting, and Printmaking. En S. Davies, K. M. Higgins, R. Hopkins, R. Stecker y D. Cooper (Eds.). *A Companion to Aesthetics* (pp. 82-85). 2.^a ed. Chichester, UK-Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- Mejía, V. (2012). *Tres escenas de un doble*. Medellín. Manuscrito no publicado.
- Seel, M. (2010). *Estética del aparecer*. Madrid-Buenos Aires: Katz Editores.