

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad.
Universidad Nacional del Comahue
ISSN 1853-4457

El potencial subversivo del dibujo

Gustavo Cabrera¹

Resumen:

El fenómeno que da origen a esta reflexión es la proliferación de obras de arte contemporáneo donde el dibujo emerge de un modo inédito, superando el rol secundario que le fuera asignado durante siglos en el arte occidental. Este giro merece atención porque puede revelar aspectos que exceden la simple adscripción disciplinar; estimamos que su análisis tiene el potencial de descubrir intenciones y voluntades que comparten los artistas contemporáneos y que encuentran su cauce por medio de esta milenaria disciplina.

La hoja de ruta que guía este texto no es, por lo tanto, un análisis de los elementos formales del dibujo tradicional, sino un intento de encontrar aspectos conceptuales inherentes a la disciplina que son capitalizados por ciertos artistas como poéticas reflexivas. Intentaremos indagar en este sentido, qué aspectos, valores o rasgos constitutivos del dibujo son especialmente atractivos para los artistas contemporáneos -qué recorridos propicia- buscando así pensar si su especificidad implica un posicionamiento político diverso al habilitado por las Artes Mayores.

Es en esta búsqueda que elegimos poner el acento en el potencial crítico que, entendemos, contiene el dibujo: si una disciplina de un valor estético y económico

¹ Profesor Nacional de artes plásticas (Instituto Nacional Superior de las Artes). Docente e investigador en la Universidad Nacional de Río Negro. Se desempeña en el campo de las prácticas artísticas realizando exposiciones, participando en clínicas y encuentros. Cursa actualmente la Especialización en Producción de Textos Críticos y Difusión Mediática de las Artes (Universidad Nacional de las Artes) y la Maestría en Arte Latinoamericano (Universidad Nacional de Cuyo). Sus publicaciones e investigaciones versan sobre la emergencia del dibujo en el arte contemporáneo y las implicancias poéticas de su especificidad.

relativamente menor -en comparación con las Artes Mayores- adquiere un protagonismo inusual, podemos inferir que puede tratarse de una sublevación. Si la pintura y la escultura fueron los medios de propaganda y difusión predilectos del poder hegemónico, entendemos que el dibujo -en tanto disciplina precaria- posee el potencial disruptivo necesario para dismantelar estructuras jerárquicas osificadas.

Proponemos un análisis de los roles del dibujo desde el Renacimiento hasta la actualidad, para abordar, desde dicha perspectiva, la reflexión sobre las operaciones conceptuales desplegadas por dos artistas contemporáneas en cuya obra el dibujo es axial: Eulalia de Valdenebro (Colombia) y Kara Walker (EE.UU)

Palabras Clave: Dibujo, arte contemporáneo, interdisciplinar

Abstract:

The phenomenon that rise this reflection is the proliferation of contemporary works of art where drawing emerges in an unprecedented way, surpassing the secondary role that has been assigned to it for centuries in Western art. This shift deserves attention because it can reveal aspects that exceed the simple disciplinary ascription; We believe that its analysis has the potential to discover intentions and wills that contemporary artists share and find their way through this millenary discipline.

What guides this text is not, therefore, an analysis of the formal elements of traditional drawing, but an attempt to find conceptual aspects inherent to the discipline that are capitalized by certain artists as reflective poetics. We will try to investigate in this sense, what aspects, values or constitutive features of drawing are especially attractive for contemporary artists -what courses allows- in order to think whether their specificity implies a different political positioning from that enabled by Major Arts.

In this search we choose to accent the critical potential that, we understand, contains drawing. If a discipline of a relatively minor aesthetic and economic value -in comparison with Major Arts- acquires an unusual prominence, we can infer that it may be an uprising. If painting and sculpture were the preferred means of propaganda and diffusion of the hegemonic power, we understand that drawing -as a precarious discipline- possesses the disruptive potential necessary to dismantle ossified hierarchical structures.

We propose an analysis of the roles of drawing, from the Renaissance to the present, to approach from this perspective the reflection on the conceptual operations deployed

by two contemporary artists in whose work drawing is axial: Eulalia de Valdenebro (Colombia) and Kara Walker (USA)

Keywords: Drawing, contemporary art, interdisciplinary

Introducción

En un contexto como es el del arte contemporáneo, cuyo rasgo más saliente es la inespecificidad disciplinar, donde la hibridación -consecuencia de la erosión de las fronteras entre campos del saber y del hacer- ha configurado manifestaciones artísticas inclasificables, resulta extraño, al menos, dar curso a una reflexión en torno a la especificidad disciplinar como es en este caso la del dibujo. Sin embargo, nuestro abordaje encuentra su origen en la observación del quehacer de los artistas contemporáneos, muchos de los cuales han optado por el dibujo a pesar de la libertad disciplinar que la institución arte les brinda.

En muchos casos, el dibujo aparece tramado con otras disciplinas o participando de producciones complejas en múltiples sentidos. En otros, incluso hablar de dibujo se torna inverosímil -o al menos discutible- porque los medios, soportes y procedimientos empleados son ajenos al universo gráfico; la carbonilla, el grafito, o la tiza son desechados y reemplazados por materiales foráneos, como el hilo, el alambre o incluso luces de neón o la pólvora; y el plano de representación es a veces transgredido en dibujos que exploran el territorio tridimensional.

Este estado de cosas orienta la pregunta de este texto hacia el aparente empeño caprichoso de *nombrar* al dibujo. ¿Por qué recurrir a esta antigua disciplina? ¿Por qué insistir sobre el dibujo como medio para la construcción discursiva cuando las exigencias de delimitación disciplinar han sido abolidas. Estimamos que estas producciones -heterogéneas, híbridas, inespecíficas- buscan extraer del dibujo ciertos rasgos que le son inherentes. ¿Cuáles son estos valores? ¿Qué le exige el arte contemporáneo al dibujo?

En este artículo nos proponemos pensar sobre el lugar que el dibujo ha tenido en los procesos de producción de las imágenes en la *era del arte*²: la paradoja que implica

² Al mencionar *la era del arte* nos referimos a una periodización particular, la propuesta por Arthur Danto en *Después del fin del arte* (2014). Allí, el filósofo recupera esta noción, acuñada originalmente por Hans Belting, porque entiende que el Renacimiento significó el inicio de una moderna concepción del Arte. Este período -revolucionario en muchas dimensiones- implicó el surgimiento del artista como autor, un creador que se comienza a distinguir de otros artesanos, y cuyo rol se diferencia del otorgado a los creadores de imágenes en el medioevo. Este período

ser el medio imprescindible para la elaboración de obras de arte de envergadura y, aun así, seguir siendo jerárquicamente menor. Este extraño estatus que reivindica su importancia, que lo nombra imprescindible durante cientos de años, pero que lo invisibiliza a la mirada del espectador, puede ser un lugar propicio desde el cual pensar en su actual *emergencia*. Porque el dibujo fue, al fin y al cabo, el campo de batalla de la producción simbólica visual, la plataforma que dio sostén a todo un discurso hegemónico que capitalizó el poder comunicacional que es inherente a la imagen. Por ello nos arriesgamos a preguntarnos si subyace en este espacio previo a la cristalización del discurso oficial un potencial embrión disruptivo, en otras palabras: ¿Es el dibujo el campo sobre el cual volver a revisar y desmontar el relato del poder? Estimamos que los artistas contemporáneos, al dibujar, hacen mucho más que representar imágenes en el papel con trazos de lápiz: lo que hacen es rediseñar el mundo desdibujando el orden establecido. Mientras las Artes Mayores erigen jerarquías y escalas axiológicas al servicio del poder hegemónico -por medio del uso de sendos recursos económicos y medios de producción- el dibujo aparece al alcance de todos, por su economía material y formal, por la precariedad en la que se origina y subsiste. Mientras los medios de producción de las Artes Mayores son los del mecenas, los medios de producción del dibujo son democráticos, porque están al alcance de todos.

En busca de exponer el estado de cosas descripto, exploraremos las estrategias de artistas contemporáneos que, desde el dibujo, han desarrollado procesos artísticos vertebrados por intenciones deconstructivas; es decir, artistas que desandan preceptos osificados en el contexto social valiéndose del potencial reflexivo del dibujo. La modernidad aparece como el período histórico sobre el cual desplegamos este análisis, entendido como proceso originado con el final del medioevo y cuyo término estaría signado por los cambios sucedidos hacia mediados de siglo XX como consecuencia de singulares transformaciones sociales y con notables consecuencias en la institución arte. Este recorte, que pone el acento en la historiografía occidental, puede ser revisado a partir de otras perspectivas. Es importante para nosotros partir de dicha perspectiva por la incidencia que este relato tiene en la configuración de nuestra historiografía sudamericana: no como un modo de perpetuarla, sino con el fin

que inicia es el que modelaría la noción de *genio*, entendiendo al artista como un ser dotado de un *don*. La *era del arte* llegará a su fin, según Danto, con el ocaso de la Modernidad. Para él, el arte contemporáneo surge como un quiebre radical en la forma de concebir la producción estética, un quiebre tan significativo como el que tuvo lugar con el giro antropocéntrico del *quattrocento* italiano. La producción posterior a este período es nombrada por Danto como *Arte pos histórico*. Nos referiremos en adelante en estos términos a los períodos que nos ocupan. (Danto, 2014).

de hacer visible su matriz en busca de descubrir y crear modos posibles de desmantelarla y generar relatos otros.

Los roles del dibujo

Las incumbencias del dibujo en el arte occidental han sido estabilizadas desde el Renacimiento y sostenidas durante toda la modernidad. Una clasificación que ha tenido vigencia hasta la actualidad nos avisa sobre la heterogeneidad de las prácticas que se engloban en esta disciplina, atendiendo a funciones diversas que le son asignadas en las distintas instancias del proceso creativo. *El boceto, el estudio o los planos* son algunas de las denominaciones posibles que encontramos de acuerdo a sus objetivos particulares.

El boceto ha sido reivindicado como instrumento fundamental en la construcción de las imágenes; artistas, historiadores y críticos han dado cuenta de su importancia en la etapa proyectual de la pintura, la escultura y la arquitectura. Ese tipo de dibujo participa en la instancia previa a toda producción de envergadura: es el territorio que desnuda los procesos de construcción -laboriosa y reflexiva- que preceden a la factura de la obra definitiva. Su rol de prefiguración le brinda un papel especial como soporte visible del modelado de la idea: es el medio por el cual una forma es extraída del universo intangible de la imaginación y es volcada en el universo sensible. Pero este vertido del nuevo objeto visual en el mundo perceptual no es unidireccional: es el comienzo de un proceso dialógico en el cual el primer esbozo, las primeras líneas balbuceantes que hablan de una idea, interpelan a su creador con un sinnúmero de cuestionamientos, preguntas, dudas y propuestas, a las cuales el artífice deberá responder con contrapropuestas, soluciones y nuevas preguntas. Es por ello que decimos que el boceto no es un dibujo estático: es la huella visible de un encuentro que se presenta como evidencia de un tiempo de análisis, de búsqueda, de reflexiones y arrepentimientos: allí radica el carácter heurístico del boceto.

El plano es un tipo de dibujo diferente, es un dibujo que explota el potencial comunicacional de la imagen, porque es el que permite la concreción de un proyecto de envergadura en el que participan múltiples actores: funciona como guía para aquellos ejecutores que no fueron parte del proceso creativo, es el instrumento por el cual entienden el objeto: su forma, su tamaño, incluso los procesos constructivos necesarios para su realización. La arquitectura fue de las primeras disciplinas en extender este uso, pero hoy es la forma en que se producen todo tipo de objetos y artefactos: todas las ramas del diseño han sistematizado los códigos gráficos de modo

que una pieza puede ser concebida en un punto determinado y facturada en cualquier lugar del mundo, incluso en lugares diversos alrededor del globo. El rol comunicacional del dibujo es el que más lo aproxima al lenguaje en tanto se encuentra estructurado por una rigurosa gramática que otorga valores unívocos a los tipos de líneas, grafismos, valores, etc. Otro campo disciplinar que echa mano de su potencia como medio de comunicación codificada es el diseño gráfico, particularmente en la señalética y otros entornos fuertemente estabilizados, tendientes a la comunicación visual clara y universal.

Y, finalmente, nos encontramos con *el estudio*. Este dibujo tiene un fin formativo, porque permite ejercitar el vínculo entre el ojo y la mano, entre la percepción del mundo tangible y su representación en el plano bidimensional. Pero esto no agota su función, porque es también un procedimiento que guía el estudio del objeto en sí, más allá de la representación, porque dibujar demanda del observador una agudización de los sentidos en busca de la comprensión de las causas formales y materiales del modelo, habilitando un estado de contemplación difícilmente reproducible por medio de otros procedimientos. Es un mirar que excede y supera el abordaje superficial, comprometiendo al dibujante a interpelar al mundo físico en busca de las profundas y complejas reglas que lo configuran. Por ello podemos hablar de una dimensión inteligible del dibujo, donde se torna procedimiento cognoscitivo.

Por esta diversidad de funciones afirmamos que es más propicio hablar de *los dibujos* en plural, lo cual nos permite estructurar también las facetas desde las cuales indagar en su rol en el arte contemporáneo, constituyéndolas como categorías de análisis. Si bien no es nuestro objetivo en este trabajo realizar una clasificación taxonómica del dibujo, creemos pertinente tener en mente las tipologías mencionadas con el fin de poner en juego sus potencias intrínsecas con el uso que de ellas hacen los artistas contemporáneos.

Estos modos de ser y actuar del dibujo que, como se ha mencionado, han tenido vigencia al menos desde el *quattrocento* italiano³, le han otorgado un papel fundamental en la producción artística: resultaba impensable, durante todo este período de más de 600 años, concebir un artista que no dominara la disciplina del dibujo, considerada la base sobre la cual erigir las obras de las Artes Mayores. De hecho, en la formación de los jóvenes artistas cumplía un rol propedéutico, puesto que

³Gentz del Valle Lersundi se ha referido al rol del dibujo en relación con las artes mayores: "Uno de los papeles fundamentales del dibujo ha sido siempre el de actuar como elemento de relación, conexión, y en este sentido, unión, entre las diferentes artes. Una especie de comunicación visual básico. La pintura y la escultura, por no decir la arquitectura, eran a menudo precedidas de dibujos que avanzaban y sostenían las ideas que las constituían" (Del Valle Lersundi, 2001: 31).

debía anteceder a la formación pictórica o escultórica. Esta postura se ha sostenido con vigor durante todo el período denominado por Arthur Danto (2014) *la era del arte*: incluso en los períodos más disruptivos-como fueron las vanguardias históricas- se sigue debatiendo en torno a la necesidad de saber dibujar para poder dominar la pintura. Solo a partir de la era poshistórica del arte el dibujo ha debido afrontar la crisis de su pertinencia en la formación de los artistas,⁴ crisis que, como contracara, tiene el fenómeno de su homologación con la pintura y la escultura: el fenómeno de su *emergencia*.

La emergencia del dibujo

Elegimos el concepto *emergencia* para dar cuenta del modo en que esta disciplina menor -andamiaje formal y conceptual de las Artes Mayores durante siglos-ha dejado su rol subsidiario para hacerse visible en la superficie de la escena artística contemporánea.⁵

⁴ Este fenómeno ha dado origen al libro de Gentz del valle Lersundi, titulado "En ausencia del dibujo. El dibujo y su enseñanza tras la crisis de la Academia". Allí, la autora Vasca señala el estado de incertidumbre que se instala en la educación formal de los artistas, cuando el fin de las clasificaciones disciplinares desconfigura el andamiaje taxonómico de la institución arte y las implicancias de este desconcierto en lo que refiere al rol del dibujo en este contexto (Del Valle Lersundi, 2001).

⁵El estado de cosas descrito ha sufrido cambios durante *la era del arte* que, sin embargo, no fueron radicales. Hacia el siglo XVIII los primeros coleccionistas empezaron a interesarse por los dibujos como objetos adquiribles, pero siempre conservaron un valor económico y simbólico menor al de las Artes Mayores. La vanguardia tuvo el potencial de revisar el orden establecido en la institución arte y su papel dentro del contexto amplio de la cultura, incluyendo las jerarquías disciplinares; de hecho, estimamos que, como la auténtica revolución estética que significó, su injerencia en lo que denominamos *la emergencia del dibujo* fue decisiva. Pero durante este período las batallas se siguieron librando sobre el lienzo pictórico; probablemente por ser el dispositivo que encarnaba con mayor eficacia el paradigma del arte occidental de la era moderna: el *cuadro-ventana* parecía haberse instalado de modo tal que no existían indicios de un posible embate que lo desplazara del rol protagónico que poseía hacia el interior del campo artístico. Además, se trata del arte objetificado que condensa el paradigma capitalista del arte: es un objeto exento que no pertenece a un espacio determinado sino a un sujeto; es un *objeto-mueble*, lo cual habilita su potencial como bien de cambio. El *cuadro-ventana* es la pieza artística por excelencia de la burguesía, y por ello estimamos que era un sitio estratégico e ineludible desde el cual se debía abrir la grieta que, eventualmente, haría estallar el arte todo. El sismo que finalmente haría posible la *emergencia del dibujo* sería la *poshistoria del arte*: el fin del gran relato de la evolución -teleológico y utópico - que dejaría expuesta la herida de la modernidad. Las transformaciones que se sucedieron hacia adentro de la institución arte estuvieron ligadas al arsenal de herramientas procedimentales y conceptuales elaboradas por la Vanguardia; pero, como señala Peter Bürger (1987), dichas operatorias- diseñadas originalmente con el fin de derrocar el orden establecido y tramar el arte con la prosaica cotidianeidad- fueron absorbidas por la institución: galerías, museos, centros educativos, etc. se apoderaron de las estrategias desarrolladas por la revolución vanguardista, capitalizando así las armas de la subversión.

El arte contemporáneo, como heredero de la ruptura de la Vanguardia, inaugura un período en que el territorio del arte vería reconfigurada su topología: ciertos espacios fronterizos -que funcionaban como límite entre disciplinas artísticas y disciplinas extra-artísticas y que segmentaban la producción en base a categorías estéticas- serían habitados por los artistas que usufructuarían la inespecificidad inherente a dichos cruces para la creación de productos artísticos anómalos. La riqueza de estas exploraciones radica justamente en la heterogeneidad posibilitada por esta fecundación exogámica. El dibujo encuentra así la coyuntura propicia para su emergencia porque la cuestión de las jerarquías disciplinares se debilitaría y dando lugar a una reconfiguración estructural. Es así que -luego de cientos de años en las penumbras de los procesos creativos- la línea, la expresión gráfica más económica y directa de la producción plástica, emerge hacia la superficie visible de las manifestaciones del arte, aun cuando muchas de éstas no sean formas puras en el aspecto disciplinar, sino obras mestizas, resultado de tramas de recursos heterogéneos.

En este período revolucionario se multiplicaron las exploraciones de los artistas en torno a medios, soportes, materiales, dispositivos, espacios de circulación, categorías estéticas, y tantas otras dimensiones del quehacer artístico. Por ello, en medio de este panorama tendiente a la disolución de los límites, resulta en cierto modo paradójico volver sobre un análisis disciplinar. Pero, como hemos mencionado, no partimos desde una intención prescriptiva sino a partir de la experiencia, percibiendo el modo en que el dibujo ha sacado provecho de este río revuelto para tramar modos de operar en este nuevo régimen estético.

De lo dicho podemos dar cuenta por medio de la observación en el campo del arte contemporáneo; la proliferación de muestras, manifestaciones artísticas, textos, proyectos curatoriales y galerías que pivotean en torno al dibujo evidencian un particular interés por esta milenaria disciplina.⁶ Y es esta observación la que da origen

⁶ El surgimiento de galerías, el incremento de publicaciones, muestras y proyectos curatoriales dedicados exclusivamente a esta disciplina son manifestaciones que dan cuenta de este fenómeno. En este sentido podemos consignar algunos hitos que, en la Argentina, dan cuenta de esta *efervescencia gráfica*; entre ellos, se encuentra la creación del Club del Dibujo, en Rosario, fundado por Claudia Del Río en 2002 con el objetivo de “difundir la práctica del dibujo, ser plataforma de dibujantes y apoyar investigaciones históricas y sociológicas que tengan como centro el dibujo” (Manifiesto del Club del dibujo, n/a). Otro proyecto que revitaliza la disciplina es el que llevan adelante Luis Felipe Noé y Eduardo Stupía que consiste en la curaduría de muestras de dibujo que se exhiben en el ingreso del Centro cultural Borges. Dicho proyecto se denomina “La línea piensa”, permitiendo, desde su denominación, comprender el criterio curatorial que los directores han otorgado al programa. Recientemente, Stupía junto a Cintia Mezza han editado el libro *Dibujo Contemporáneo en la Argentina* (2016), que revisa categorías y autores que eligen esta disciplina como medio expresivo. Estos son solo algunos hechos sobresalientes que denotan esta prolifera y profunda actividad en el país.

a esta investigación: ¿qué aspectos específicos del dibujo lo han tornado centro de interés en el campo del arte contemporáneo? ¿Qué quieren obtener del mismo los artistas? Creemos que es indicio de algo que supera una simple moda y arriesgamos que se trata, en cambio, de la consecuencia de un *tropo* en el medio artístico que encuentra filiaciones con cierta especificidad inherente a los procedimientos conceptuales del dibujo.

Los desbordes del dibujo. Casos

En el arte contemporáneo, el dibujo aparece muchas veces como una disciplina autónoma en producciones que hacen uso de los medios, materiales y dispositivos tradicionales del arte: lápiz, carbonilla, tinta, sobre papel, tabla o lienzo; y se siguen realizando las composiciones en el formato rectangular predominante desde el Renacimiento. Pero en muchos otros casos el dibujo aparece estallado: así nos encontramos con dibujos realizados con materiales procedentes de esferas ajenas al universo gráfico o procedimientos foráneos al quehacer plástico tradicional. Algunos artistas pueden ilustrar lo dicho por la heterogeneidad de insumos -materiales y conceptuales- a los que recurren en su producción. Tomás Espina explora el potencial retórico de los materiales y procedimientos con que produce sus imágenes: así, ha llevado a cabo una serie de dibujos donde la explosión de la pólvora es el recurso por medio del cual genera la línea. Una línea irregular que revela el método que le ha dado origen, agudizando el potencial expresivo de las imágenes resultantes: los casos de las representaciones de las manifestaciones callejeras realizadas en la crisis de los 2000 en Buenos Aires resultan elocuentes en este sentido. Otra exploración que expande los recursos técnicos del dibujo la lleva adelante Hernán Marina, quien se vale de luces de neón para la configuración de imágenes que aluden a un universo urbano pop. Chiachio y Giannone, al igual que Claudia del Río, son artistas que recurren al bordado como técnica alternativa, generando una fricción entre dos esferas diferenciadas jerárquicamente por el régimen estético de la modernidad: el Arte por un lado y las manualidades o artes decorativas por otro.

Janet Toro Benavides es una artista chilena que ha trabajado con el dibujo como acción en una performance que busca llevar al extremo el cuerpo: se sometió a largas y exigentes jornadas de trabajo, obstaculizando su visión en algunas oportunidades, llegando incluso a ejecutar la acción durante 24 horas continuas.

Viviana Blanco, oriunda de Bariloche, pone en diálogo disciplinas diversas en la elaboración de sus instalaciones: dibujos que intervienen los muros conviven con

piezas de cerámica en la configuración de entornos surrealistas donde el paisaje es abordado desde una singular perspectiva nutrida de relatos oníricos. A la tendencia de intervenir muros con dibujos efímeros también adhieren artistas como Ailín Fernández (artista neuquina) y Martín Motta (artista mendocino, radicado en Cipolletti), quienes han elaborado paisajes en la sede regional del Museo Nacional de Bellas Artes recurriendo a materiales orgánicos como la ceniza, el carbón y la barbotina, reforzando por medio de los mismos el potencial simbólico de lo representado.

Otros artistas han tensado tanto la especificidad procedimental de sus producciones que ponen en crisis la pertinencia de su obra en el territorio disciplinar del dibujo. Valeria Conte Mac Donell -una artista porteña radicada en San Martín de los Andes- realiza dibujos tridimensionales con alambre: dichas producciones, de gran envergadura, se aproximan a la instalación o a la escultura en tanto exceden el soporte plano. Su adscripción a la disciplina que nos convoca es una decisión de la artista, quien pone el énfasis de su trabajo en la naturaleza lineal que lo configura: los filamentos toman el espacio y el dibujo se emancipa del límite bidimensional tradicional.

En esta misma línea podemos mencionar la obra del artista cubano Duvier del Dago Fernández, quien produce instalaciones efímeras de hilo, emulando imágenes digitales por medio de la morfología y el color. También insiste en la importancia de catalogar sus obras dentro de la disciplina del dibujo, aun cuando toman el espacio y se confunden con la escultura o la instalación.

Elegimos hacer mención de estos ejemplos⁷, someramente descriptos, con el fin de dar cuenta de lo dicho previamente; es decir, que el dibujo ha iniciado un proceso de expansión donde se torna visible y, simultáneamente, excede los límites tradicionales disciplinares. En este desborde podemos percibir la voluntad de los artistas de insistir sobre el dibujo aun cuando el régimen estético del arte contemporáneo no demanda una inscripción disciplinar ortodoxa. Es allí-en esa decisión de *nombrar* al dibujo como medio, en esa necesidad de estructurar producciones impuras por medio de la disciplina en cuestión- donde observamos una estrategia apropiacionista, donde los artistas recurren al dibujo en busca de recursos para encausar sus producciones, apoderándose de los rasgos inherentes a la disciplina como insumos conceptuales en la producción de sentido.

⁷ La lista es acotada en relación con la magnitud del fenómeno. Podríamos mencionar del mismo modo, ejemplos de artistas de otros continentes que dan cuenta de lo dicho. Por razones de espacio, solo mencionamos algunos casos, privilegiando los latinoamericanos -especialmente argentinos y regionales- por una decisión política: la mirada situada como guía de observación.

¿Qué quieren obtener del dibujo los artistas contemporáneos?

Hemos desarrollado algunos conceptos que resultan clave para comprender la naturaleza del objeto de estudio -el dibujo-, para luego analizar la producción del arte contemporáneo desde las categorías desplegadas. Nos referimos a *los dibujos*, señalando operatorias diversas acordes a necesidades específicas. Esta taxonomía, que opera hacia el interior de la disciplina, es significativa porque, según entendemos, algunos aspectos particulares allí esbozados son rasgos atractivos para los artistas contemporáneos por su empatía con la naturaleza de la producción del arte *poshistórico*. En este sentido resulta particularmente interesante la relación del dibujo de estudio con el arte contemporáneo porque no se trata de un dibujo con fines de exhibición sino de un dibujo de acción: queremos decir que lo que se pondera en el *estudio* no es la imagen resultante sino el tiempo de observación propiciado por la práctica en sí. Un tiempo que agudiza la percepción y habilita modos de entendimiento singulares.⁸ Esta dimensión también la revela el dibujo de boceto. Éste es huella del pensamiento, prueba de los vaivenes del quehacer creativo; en sus trazos espontáneos -dibujados-borrados-redibujados-revisados- se manifiesta el tiempo reflexivo del artista. El arte contemporáneo tiene un particular interés por los procesos, de modo que muchas manifestaciones artísticas eluden *el objeto* -la eliminación de elementos formales como el pedestal en la escultura dan cuenta de ello- para centrarse en el acontecimiento. El concepto del *work in progress* es eminentemente contemporáneo y revela este cambio de paradigma que celebra el proceso creativo y lo exhibe como un acontecimiento digno de contemplar. Una contemplación que se despliega en el tiempo, exhibiendo el carácter experiencial de la obra. El dibujo de estudio y el boceto son pruebas de un proceso y en este sentido encontramos pertinente realizar esta analogía que permite entender una de las razones que ha propiciado su exhibición. Además, resulta interesante pensar en lo que Danto ha llamado el *giro filosófico* (2014) que ha transformado al arte: el conceptualismo fue el puntapié que transformó la condición espectral del arte desde la contemplación retiniana hacia la inteligibilidad; es decir, las piezas de arte dejaron de erigirse sobre

⁸ Gentz del valle de Lersundi se refiere al potencial del dibujo como ejercicio que habilita la contemplación, una contemplación perdida en la actualidad, atropellada por el sinfín de imágenes que se suceden proyectadas en nuestra retina en ráfagas, como una suerte de zapping perceptual: “El ejercicio del dibujo (...) implica una actividad de observación de aquello que se pretende transcribir al papel y que se encuentra frente a uno, no solo porque se mide y traduce al código dibujístico, sino porque es necesario mirarlo con detenimiento, con atención, darse cuenta de lo que se tiene ante sí. Esto es lo que obliga a una forma de relación con lo mirado, que se pretende dibujar, cercana en alguna medida a la contemplación” (Del Valle de Lersundi, 2001:81).

cualidades formales como la belleza o la armonía para pasar a ser artefactos que disponían una lectura intelectual. La revelación del dibujo tiene sentido en ese contexto, porque según hemos descrito, él mismo ha sido históricamente el vehículo del pensamiento: dibujar se revela como un proceso eminentemente reflexivo. El dibujo no es, como la pintura o la escultura⁹, sólo un objeto contemplable: es una herramienta del pensamiento.

La dimensión política del espacio público

A estas observaciones, que intentan dar cuenta de las causas de la emergencia del dibujo en el arte contemporáneo, agregaremos una dimensión de análisis que descansa sobre su potencial comunicacional, con énfasis en la naturaleza precaria y urgente que el dibujo esgrime a la hora de cumplir con este rol. La dimensión política del espacio público ha sido considerada en diversos períodos de la historia por el alcance social que posibilita, en contraste con las imágenes situadas en espacios privados. Los retratos que encargaban la aristocracia primero y la burguesía después, eran exhibidos en palacios o viviendas particulares. Las esculturas sí tenían la potestad de transmitir valores a sectores más vastos de la sociedad, porque solían ser emplazadas en espacios urbanos: los monumentos tenían el fin de instalar en las masas una imagen particular de personajes míticos o soberanos que perseguían la erección de valores hegemónicos: las obras emplazadas en espacios públicos eran encargadas por las clases dominantes y su función era reafirmar, mediante recursos diversos, su supremacía. Eran imágenes del poder.

Casos como el muralismo mexicano ponen sobre relieve el poder simbólico de la imagen: los artífices de la revolución, viendo que el arte era un instrumento efectivo, se empoderaron de su potencial para subvertir el relato derrocado. Así, nos encontramos frente a un caso paradigmático donde los sectores subalternos revierten el discurso oficial por medio de la apropiación del espacio de representación de mayor alcance: es espacio público. Pero en otras versiones de sublevación de los sectores no oficiales - donde dichos actores no han tomado el poder mediante acciones específicas, donde

⁹ John Berger describe esta diferencia -entre el dibujo por un lado y la pintura y la escultura por otro- de un modo poético que merece ser transcrito: "cada marca que uno hace en el papel es una piedra pasadera desde la cual salta a la siguiente y así hasta que haya cruzado el tema dibujado como si fuera un río, hasta que lo haya dejado atrás. Esto es muy distinto del proceso posterior de pintar un lienzo 'acabado' o esculpir una estatua. En estos casos no se atraviesa el tema, sino que se intenta recrearlo y cobijarse en él. Cada pincelada o cada golpe de cincel, ya no es una piedra pasadera, sino una piedra que ha de ser colocada en un edificio planificado" (Berger, 2015: 7-8)

no han doblegado al poder hegemónico- la imagen ha sido igualmente empuñada como instrumento subversivo. El estencil, por ejemplo, derivado del grabado, explota su capacidad de reproducción expeditiva y múltiple para intervenir de modo furtivo en espacios públicos no autorizados. La ilegalidad de su práctica se trama exitosamente con la velocidad de estampado que le es inherente.

El dibujo encarna algo de este rasgo subversivo que describimos en el arte callejero (sea en el grafiti, el estencil, o nuevas técnicas como las pegatinas -papeles impresos que se adhieren a los muros del mismo modo que los afiches proselitistas-) porque los medios necesarios para intervenir una superficie son aun más inmediatos que los descritos. Un marcador, un lápiz, o cualquier elemento de uso cotidiano para la escritura contienen el potencial de dejar una huella en superficies tan diversas como paredes, puertas, azulejos, asfalto, etc. En muchas ocasiones su versatilidad y economía devienen en intervenciones menos comprometidas que las elaboradas por artistas callejeros: así, podemos encontrar *dibujos obscenos* en las puertas de los baños públicos -terminales, colegios y universidades, supermercados- que habilitan expresiones periféricas, foráneas a los espacios de representación legitimados: en este sentido es pertinente rescatar el origen etimológico del término elegido: *dibujos obscenos*, es decir, representaciones que se encuentran fuera de escena.

Tal vez el dibujo, en este sentido, tenga un potencial aun más subversivo y disruptivo que el arte callejero, porque este último insiste en denominarse *arte*, su compromiso con las causas sociales -la reflexión ética, ideológica, política, etc.- es el componente que lo legitima como una expresión que, aunque subalterna, tiene raigambre en esferas contraculturales que reivindicán sus valores. Pero el *dibujo obsceno* se presenta más como una pulsión individual, como una necesidad de ruptura que no tiene fines políticos o ideológicos (lo cual no implica que no sean gestos políticos): su artífice es consciente de la impertinencia de sus imágenes, lo inaceptable de sus grafismos hace que deba producirlos en las superficies que configuran los intersticios de lo público, las grietas mínimas que el aparato de control ha descuidado, requiriendo intervenciones incluso más furtivas que las del arte callejero, intervenciones no siempre premeditadas, donde no existe siquiera una matriz: a diferencia del estencil o la pegatina, un dibujo en el espacio público puede ser producto de un impulso.

El dibujo tiene el potencial para ser el medio representacional de lo exógeno, de lo que se encuentra más allá de las periferias del arte, transgrediendo el linde de lo aceptable. Se constituye como el medio de expresión de lo impertinente, lo inadecuado, lo anómalo, superando incluso lo subalterno para habilitar expresiones de lo impúdico. Ponemos el acento en esta capacidad de transgresión que le es inherente porque creemos que la misma es una potencia que el dibujo alberga por la historia que

lo atraviesa en el universo de la representación. Creemos también que este rasgo -del cual hemos dado cuenta llevando hasta el paroxismo su procacidad- alberga el germen de la crítica radical al poder hegemónico: su desparpajo incuba la capacidad de socavar las construcciones sociales que funcionan como plataforma del orden establecido.

El dibujo como desmontaje

En busca de iluminar el modo en que el arte capitaliza el poder subversivo del dibujo, elegimos revisar producciones de arte contemporáneo que, sin ser obscenas, han señalado y desmantelado conceptualmente situaciones de asimetría que configuran normalidades implantadas. Por un lado, visitaremos la obra de Kara Walker¹⁰, artista norteamericana que trae a la escena las operaciones mediante las cuales el poder imperante ha perpetuado el imaginario del racismo. Por otro lado, expondremos el caso de Eulalia de Valdenebro, artista colombiana que se ha valido del dibujo para delatar las manifestaciones estéticas del colonialismo en América Latina.

Kara Walker

Kara Walker (California, 1969) es una artista de origen africano que la lúgubre historia de la esclavitud y el racismo que constituye la herida fundacional desde la cual los africanos inauguran su historia americana. Su producción tiene origen en sus propias experiencias como habitante afroamericana: la segregación étnica no ha sido sorteada de modo tajante junto con la abolición de la esclavitud, sino que ha permanecido de modo subrepticio en manifestaciones políticas y sociales.

Walker se ocupa de reflexionar respecto a las formas simbólicas en que el racismo se manifiesta en obras emblemáticas de la cultura americana; en una entrevista narra una escena de *Lo que el viento se llevó* en la cual la un personaje -una joven blanca- se ve inducida al vómito por percibir el olor de los esclavos: "Escenas como esta pueden pasar rápido y perderse dentro de la gran estructura de la historia, pero es un momento épico" (2003). Esta escena es, para Walker, una de las tantas hebras que

¹⁰ La inclusión de una artista norteamericana puede parecer contradictoria puesto que hemos puesto el acento, hasta aquí, en ejemplos regionales, nacionales y latinoamericanos. Por ello, cabe resaltar, aun cuando ha sido dicho, que su inscripción en este trabajo tiene relación con su posición subalterna en el contexto social y la forma en que la evidencia, denuncia, describe y narra por medio de su producción artística.

traman la red semiótica del imaginario americano que define la negritud, una red inherente a la sociedad, una red que elige descubrir y desentramar por medio de su obra.

Si bien la artista ha recurrido a lo largo de su carrera a una diversidad de medios y dispositivos, su trabajo inicial se funda sobre el dibujo. El mismo es dispuesto a través de recursos de montaje diversos que nutren sus propuestas, pero es el desarrollo formal de esta disciplina el que da origen a su producción y la vertebrada. Sus exploraciones formales tuvieron como objeto de estudio el universo de las representaciones visuales, como así también reflexiones en torno a la morfología de las etnias y el modo en que la ciencia sustentó teorías aberrantes respecto a la superioridad de la *raza blanca*. Walker da lugar a relatos donde la violencia se expresa de forma manifiesta de modo narrativo: escenas de agresiones físicas, violaciones y luchas cuerpo a cuerpo enfrentan a los personajes que dan forma a estas historias. *Insurrección* es una obra en que la artista describe una revuelta donde los esclavos se rebelan contra los amos, atacándolos con utensilios de uso cotidiano: sus propias herramientas de trabajo.



1Kara Walker. *Insurrection! (Our Tools Were Rudimentary, Yet We Pressed On)* 2000. Instalación. Museo Guggenheim, Nueva York. Siluetas de papel cortado y proyecciones lumínicas. Dimensiones de sitio específico.

En lo referido a los procedimientos, una particularidad identifica la obra de la artista: lo que inicialmente eran dibujos realizados con materiales tradicionales, eventualmente se tornan siluetas negras donde las líneas internas que configuran los cuerpos -sus dintornos- desaparecen. Los contornos permanecen como la única línea del dibujo.

Walker afirma que “la silueta se apoya en el hecho de evitar al sujeto, a no verlo de manera directa” (2003), pero además se vincula con modos de representación típicos de la narrativa: se puede asociar con las caricaturas recortadas sobre papel negro, típicas de la corte francesa del siglo XVII, pero también con los teatros de sombras. Así, este recurso de máxima economía se enlaza con la potencia del relato, y esto es interesante porque el trabajo de Walker busca desandar relatos canónicos por medio de la elaboración de nuevos relatos, teñidos de un humor duro y grotesco, cuya filiación con la sátira resulta palpable.

En esta deconstrucción del relato occidental, Walker también hace uso de los dispositivos que originalmente han sido su andamiaje. Los contra-relatos que encuentran cauce por medio de las siluetas son exhibidos en instalaciones de gran magnitud: los dibujos se aproximan a la escala real y son montados en los muros de los espacios de exhibición. Además, en la obra mencionada *-Insurrección-* los relatos son intervenidos por imágenes que son proyectadas por medio de un dispositivo de tradicional uso escolar. El mismo aporta múltiples capas de sentido a la obra; por un lado, cumple un rol simbólico porque dicho proyector es -en el contexto pedagógico- un instrumento que funciona como soporte de la construcción de relatos legitimados. En la obra opera como un señalamiento de su rol adoctrinante, como dispositivo que contribuye a la elaboración de imaginarios que se constituyen como reflejo unívoco de lo real. Además, el proyector se dispone de modo tal que el espectador es interceptado por sus rayos: así, su propia silueta es dibujada por la luz sobre las escenas montadas. El espectador no solo es un observador, sino que es involucrado en la escena.



2 Kara Walker. *An Historical Romance of a Civil War as it Occurred Between the Dusky Thighs of One Young Negrees and her Heart*. 1994. Instalación. Siluetas de papel cortado. 3,96 x 15 m.

Esta intención se ve también en otra obra de Walker, *An Historical Romance of a Civil War as it Occurred Between the Dusky Thighs of One Young Negrees and her Heart*, cuyo singular modo de montaje involucra una transformación del espacio de exhibición: el ciclorama. Este dispositivo -también conocido con el nombre de panorama - tuvo origen en Irlanda en el siglo XVIII y se popularizó a finales del siglo XIX en Europa y América. El mismo consistía en el despliegue de extensas producciones pictóricas -algunas medían más de 100 metros- dispuestas en forma circular dentro de un espacio cerrado. El espectador ingresaba a este gran cilindro y lo recorría descubriendo en modo paulatino lo allí descrito o narrado. El objeto de este artilugio radicaba en su potencial para involucrar al espectador en el espacio representado, logrando así una mayor veracidad -una suerte de precaria realidad virtual- que era apuntalada por un relato narrado oralmente por un guía y acompañado con música. Así, la experiencia multidisciplinar se tornaba espectáculo, un claro antecedente del cine. Los cicloramas tenían como temas usuales hechos históricos - como catástrofes climáticas o acontecimientos políticos relevantes- o simplemente descripciones de ciudades que, según el criterio de la época, merecían ser visitadas al menos en forma mediada.

Resulta significativo que Walker haga uso de estos dispositivos de llegada masiva, porque implica una revisión de la historia oficial como constructo lineal, un relato que ha sido elaborado desde el sitio privilegiado del poder. Así se tensa la veracidad de la

historia al yuxtaponer dichos dispositivos con contra-relatos de una potente carga satírica, atravesados por un denso humor que incomoda.

La complejidad de la obra reside en la raigambre de dispositivos tradicionalmente hegemónicos -el ciclorama y el proyector- con un medio subalterno como es el dibujo. Por un lado, Walker subleva el dispositivo masivo, toma el lenguaje del amo -al modo del Calibán- y lo usa en su contra. Por su parte, el dibujo aparece-como hemos mencionado previamente- como el medio precario que da cuerpo a los relatos subalternos. Es el dibujo el que habilita la elaboración de otras narrativas que subvierten la historia oficial o, tal vez, la revelan como un palimpsesto en el cual las voces periféricas han sido superficialmente borradas, permaneciendo subyacentes al modo de los *pentimentos* de las obras pictóricas, pendientes de ser rescatadas de la obscenidad para ser alumbradas en la construcción de una nueva historia: una historia polifónica.

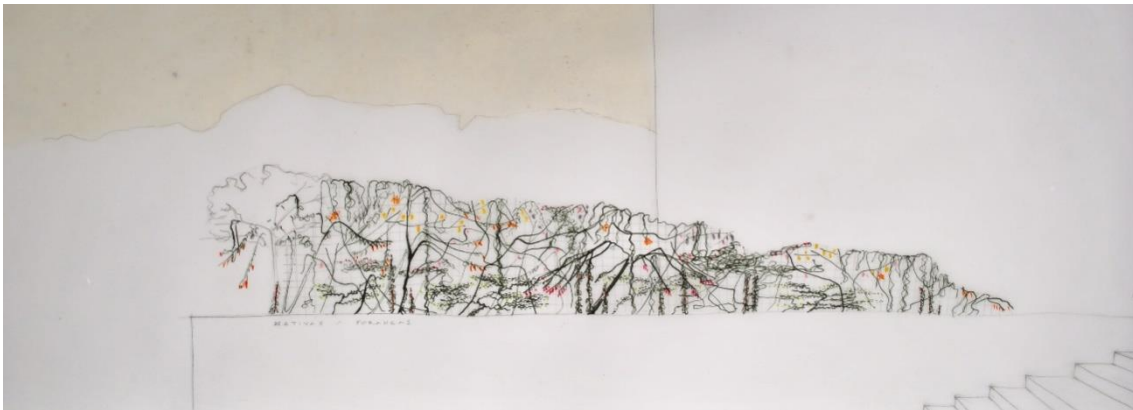
Eulalia de Valdenebro¹¹

La obra de esta artista surge como consecuencia de una observación sostenida, cuyo decurso tendría lugar propiciada por su labor como ilustradora botánica y jardinera. De Valdenebro (Colombia, 1978) se ha formado en artes visuales paralelamente a estas dos ocupaciones, y de esta convivencia han emergido sus producciones más significativas. El trabajo en el jardín y el estudio de la flora implican la realización de estudios morfológicos como los mencionados en el caso de los *dibujos de estudio*, pero también estudios de orden científico y filosófico. De esta inmersión en el universo vegetal emergieron inquietudes en torno a la forma que adoptan los jardines franceses: la noción de *maleza* aparece como un criterio de clasificación de las especies cuyo fundamento es axiológico: hay jerarquías, hay valores, no todas las especies tienen la misma importancia, algunas merecen cuidado, otras deben ser extirpadas del sistema. Una insistencia constante por volver a nacer, por hacerse lugar en el terreno que les resulta fértil, colisiona con el proceso de ordenamiento que los jardineros llevan adelante en el cuidado de la rigurosa geometría. El modelo no hace otra cosa que funcionar como una potencial analogía de los sistemas establecidos en diferentes órdenes.

La artista observa que en Bogotá, ciudad de donde es oriunda, prácticamente no existen especies autóctonas: toda la vegetación ha sido implantada, se trata de

¹¹ Eulalia de Valdenebro es docente de la Escuela de Artes Plásticas y Visuales en la Universidad Nacional de Colombia.

especies inmigradas desde distintos lugares del mundo, sobre todo desde Europa. La colonización, el proceso de reconfiguración de un espacio por conquistar -a veces virgen, a veces habitado por otras culturas- implicó para los europeos un trabajo multidisciplinar, y la dimensión estética no es en este sentido un aspecto superficial o menor. Por el contrario, la imagen y todo lo atinente a la construcción de un universo simbólico -a imagen y semejanza del modelo europeo- fue un poderoso instrumento de colonización. Los procesos de aculturación y sincretismo son pruebas de esta imposición que a veces resultó contundente y a veces tuvo que ser conciliadora por la potencia de las culturas originarias y la raigambre sobre la que se erigían. Pero la ciudad colonial, construida de modo protocolar, respetando estrictos patrones morfológicos urbanos, responde con fidelidad a los valores estéticos y políticos del colonizador. La grilla ortogonal revela la concepción cartesiana del espacio, el parcelamiento es la forma visible de una concepción social y económica: la propiedad privada, la forma de sus límites, las fronteras con lo público, las jerarquías rectoras; todos signos que traman la filosofía del colonizador. El universo vegetal forma parte de esta urdimbre: la erradicación de la flora autóctona y la implantación de especies foráneas funcionan así como una réplica del accionar colonizante, se manifiesta como un proceso análogo a todas las operaciones de aculturación cometidos en nombre de la "civilización".



3 Eulalia de Valdebro. *Nativas / Foráneas. Dibujo Mapa especulación de crecimiento.*

Pero además, la artista observa que la parcelación que regula la clasificación entre cultivos deseables y especies subversivas se replica a diferentes escalas, y que una mirada global revela el modo en que toda la superficie de la tierra ha sido segmentada. Las áreas productivas se someten a las necesidades de rentabilidad y eficiencia: la regla que rige la organización del territorio cultivable es la productividad. Este

fenómeno ha tenido consecuencias nefastas para el ecosistema mundial: los desmontes, las talas y el monocultivo son algunas de las formas en que el capitalismo opera para responder a las mencionadas necesidades de utilidad mercantil.

Lo que resulta interesante en la producción de esta artista es el modo en que una observación sensible del entorno cotidiano ha tenido el potencial de producir un despliegue de reflexiones que han desbordado lo disciplinar, habilitando análisis estéticos, políticos e ideológicos. En este sentido, aun cuando no hemos descrito el modo en que su producción artística enuncia lo observado, podemos poner de relieve el modo en que el dibujo se torna un espacio reflexivo desde la disposición de una mirada contemplativa. Cuando hablamos del dibujo como estudio señalamos que la observación que habilita este ejercicio es diversa a toda forma posible de mirar: se constituye como un dispositivo que encausa la mirada y agudiza su capacidad de intelección, propiciando el entendimiento de causas formales, materiales y procedimentales de lo escrutado. Eulalia, en su proceder como ilustradora botánica, realiza ejercicios de estudio del mismo modo en que lo hacía Leonardo Da Vinci en el Renacimiento; los medios son los mismos, la actitud de interpelar las formas de lo sensible, es la misma. Entendemos que esta contemplación meditativa es la que ha funcionado en Eulalia como la plataforma reflexiva sobre la cual develar la configuración del paisaje urbano y sus connotaciones políticas. Sin duda, el quehacer de la artista en los diversos órdenes de su desempeño ha coadyuvado en la cristalización de estas observaciones, pero no podemos dejar de apuntar el rol decisivo del dibujo en esta deriva crítica.

La obra artística de Eulalia integra el dibujo en producciones heterogéneas; en este sentido resulta un claro ejemplo de lo dicho previamente al describir el tejido interdisciplinar del arte contemporáneo en que el dibujo emerge. Acciones performáticas, contra-esculturas e intervenciones en el paisaje son algunas de las formas que adopta su producción en instancias diversas; allí, el dibujo participa de distintos modos: como objeto visible, como procedimiento, como concepto. En esta oportunidad elegimos desmontar una de sus primeras obras de envergadura, la cual cristalizó los conceptos desarrollados en el plano intelectual. *Nativas / Foráneas* es una escultura viva compuesta por especies vegetales autóctonas del altiplano andino-bioma donde se localiza la ciudad de Bogotá-. El proyecto propone restituir las especies autóctonas al paisaje urbano mediante un gesto estético que se materializa mediante una malla metálica, montada perpendicularmente al suelo; en la tierra, la artista plantó una variedad de especies nativas de Colombia -especies desterradas por la urbanización y estetización europea-, específicamente trepadoras. Las mismas crecen abrazando la fría grilla metálica, produciendo un cuerpo vivo, una suerte de

panel vegetal que linda entre el orden racional del jardín francés y el aparente caos que configura el paisaje natural de la Colombia prehispanica.

Podemos pensar en la forma en que esta propuesta contrasta con la categoría en que se quiere insertar: mientras que la escultura ha sido tradicionalmente entendida como una forma estática, inerte, realizada con materiales perdurables como la piedra o el bronce (reside allí una noción de posteridad, una concepción de la historia), la escultura de Eulalia se presenta formalmente inestable, dinámica, mutable y materialmente dependiente: el riego y el cuidado son acciones necesarias para que la obra prolongue su existencia: lo transitorio se hace tangible en una producción estética que establece una relación afectiva con el entorno social.



4Eulalia de Valdenebro. *Nativas / Foráneas* en la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Foto de Margarita Mejía. Cortesía de la autora.

Pero esta peculiar escultura no nace en coincidencia con el momento en que se emplaza su estructura y se plantan las enredaderas: su origen es previo, puesto que es producto de un largo proceso de diseño, planificación, experimentación y análisis formal y conceptual. Como la artista comenta, “La escultura fue un dibujo, un proyecto y un discurso académico durante cuatro años” (De Valdenebro, 2016: 113), dando cuenta así del periplo que precedió a su materialización. El dibujo participa en esta propuesta como un medio de vida artificial, como una incubadora que dio asilo a una frágil idea; la protohistoria de *Nativas / Foráneas* no merece ser catalogada como un

antecedente o como un documento: los dibujos, exhibidos durante estos años a modo de obra-proyecto, son validados por la artista como el cuerpo de la obra, siendo su primer soporte material y el espacio sobre el cual se produjo la reflexión, la búsqueda y los estudios formales: en *Nativas / Foráneas*, el dibujo es el dispositivo del pensamiento.

La escultura pudo realizarse porque el espacio para su emplazamiento fue cedido por una universidad, pero esto podría no haber sucedido: los recursos económicos y materiales necesarios no siempre son habilitados por aquellos que los poseen. En este sentido, la obra pudo ser un proyecto inconcluso para siempre, situación ficcional que nos permite pensar en el dibujo y su papel como sostén de proyectos, pero más precisamente, como sostén de enunciados discursivos, de ideas. El dibujo proyectual antecede a la obra terminada porque, en principio, su economía de recursos independiza a los artistas del mecenazgo: lo precario se torna así conveniente cuando no hay comitente, cuando no hay un capital económico sustancioso, o -más aún- cuando aquello que quiere ser dicho no es atractivo para los sectores que empuñan el poder. El artista, desprovisto de recursos materiales significativos, solo puede dar cauce a sus ideas por medio del capital que posee -un capital simbólico- mediado por los instrumentos más corrientes y pedestres. El dibujo aparece como un medio cotidiano que provee lo mínimo indispensable para hacer visibles formas que superan el juego retiniano de la belleza para constituirse como entidades reflexivas.

Conclusión

No ignoramos que en los casos explorados nos encontramos con poéticas absorbidas por la institucionalidad, lo cual puede leerse como un signo de normalización que neutraliza su capacidad disruptiva o, más aun, que revela lo inocuo de su acción. Creemos, sin embargo, que el potencial crítico inherente al dibujo ha sido digerido por las artistas elegidas y que la economía de recursos que el mismo demanda se torna factor decisivo en la elección disciplinar. Entendemos también que la tradición no oficial del dibujo vandálico subyace a estas propuestas, aun cuando las mismas han hecho un uso poético del mismo, tramándolo con la tradición más clásica del arte institucional: sus producciones no solo son reflexivas sino también bellas en un sentido convencional. Los estímulos producidos son retinianos, apelando a nociones clásicas de armonía y orden compositivo. Resulta complejo, entonces, aseverar que la dimensión subversiva, obscena y vandálica del dibujo siga aquí presente, pero a la hora de inclinarnos hacia una postura optamos por creer que, efectivamente, hay algo

de ese desparpajo del dibujo -algo de su impertinencia- que subyace a la configuración de estas producciones irreverentes. Porque si bien los resultados son atractivos estéticamente, su contenido discursivo es radical. Tal vez sea esta urdimbre que entreteje lo radicalmente subversivo con lo convencionalmente artístico la que potencia el valor poético de las propuestas, porque la experiencia de la belleza aparece como un caballo de Troya que alberga en su interior el dispositivo más letal para el desmantelamiento de una construcción cultural y política: una hegemonía simbólica estructurada con vigor por un sistema que la fortalece y la legitima por medio de un arsenal comunicacional omnipresente e imperial.

Referencias bibliográficas

Berger, John (2015), *Sobre el dibujo*. Barcelona, Gustavo Gili.

Danto, Arthur (2014), *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires, Paidós.

De Valdenebro, Eulalia (2016), "Nativas/Foráneas. Un principio metantrópico". En: Borsani, María Eugenia y Melendo, María José (Comps.) *Ejercicios decolonizantes II. Arte y experiencias estéticas desobedientes*. Buenos Aires, Ediciones del signo. pp. 101-124

Del Valle de Lersundi, Gentz (2001), *En ausencia del dibujo. El dibujo y su enseñanza tras la crisis de la academia*. Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.

Del Río, Claudia (2002), (S/T) Texto fundacional del Club del dibujo Rosario [consultado el 14/2/2017 de <http://clubdeldibujo.com/club-del-dibujo>]

Walker, Kara (2003), entrevistada en "Stories", *Art 21: Art in the Twenty-First Century*, Segunda temporada. Recuperado en <https://lalulula.tv/documental-2/art21/art21-art21/art21-kara-walker>