

LA EMERGENCIA DEL DIBUJO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO. EL CASO DEL CLUB DEL DIBUJO.

Gustavo Cabrera

Universidad Nacional de Río Negro. Escuela de Arquitectura, Arte y Diseño.

Río Negro, Argentina.

Resumen

La presente comunicación forma parte de una investigación que pretende desentramar un fenómeno que denomino *la emergencia del dibujo en el arte contemporáneo*. Elijo el término *emergencia* para dar cuenta de un proceso por el cual una disciplina menor — originalmente recluida a la intimidad de los procesos creativos— brota hacia la superficie de las producciones artísticas contemporáneas. Me pregunto qué lleva a los artistas a visibilizar esta milenaria disciplina cuando el contexto —el arte contemporáneo— no demanda una rigurosa adscripción disciplinar, sino que, por el contrario, legitima y promueve la hibridación de medios y lenguajes.

En esta oportunidad, he elegido analizar el caso del Club del Dibujo atendiendo a la forma inusual que presenta. Allí, se articulan producciones heterogéneas y actividades diversas en torno a un formato vincular que es ajeno al mundo del arte. Propongo revisar el caso en diálogo con la perspectiva analítica que Reinaldo Laddaga desarrolla en *Estética de la emergencia*. Los conceptos allí desarrollados dan cuenta de nuevas dinámicas entre artistas y espectadores, una entrada que nos permite comprender la convergencia que se ha dado entre *arte contemporáneo*, *club* y *dibujo* en el caso en cuestión.

Palabras Clave

Dibujo – Interdisciplina – Arte Contemporáneo – Club del Dibujo

THE RISE OF DRAWING IN THE CONTEMPORARY ART. THE CASE OF EL CLUB DEL DIBUJO

Abstract

The present abstract aims at disentangling a phenomenon which I name *the rise of drawing in the contemporary art*. I choose the term *rise* to describe a process by which a minor discipline —originally confined to the intimacy of creative processes— sprouts up to the surface of contemporary artistic productions. I wonder what makes artists picture this ancient discipline when the context, contemporary arts, does not require a strict disciplinary adscription, but legitimates and promotes languages and media hybridity.

At present I have decided to analyse the case of El club del Dibujo, taking into account its unusual being. There, diverse activities and heterogeneous productions are articulated around a format that is external to the world of arts. I propose revising the case in dialogue with the analytic perspective that Reinaldo Laddaga develops in *Estética de la emergencia*. The concepts developed there account for the new dynamics between artists and audience, which allows us to understand the convergence between contemporary art, club and drawing.

key words: drawing- interdiscipline- contemporary art- *Club del Dibujo*

Introducción

La presente comunicación se enmarca en un proyecto de investigación que desarrollo desde hace unos años; éste gira en torno a la emergencia del dibujo en el arte contemporáneo. Dicho recorrido tiene como punto de partida la observación de un fenómeno originado en las últimas décadas: la proliferación de producciones artísticas que tienen a esta milenaria disciplina como eje, aun cuando muchas de ellas no son dibujos tradicionales en un sentido estricto. Se trata, en muchos casos, de obras interdisciplinarias donde el dibujo participa de modo protagónico y visible, pero en diálogo con disciplinas tan heterogéneas como la performance, la instalación, el videoarte, etcétera. En otros casos, se ponen en tensión los recursos, materiales y técnicas que tradicionalmente se asocian a la disciplina; por caso, el papel puede desaparecer y el dibujo puede expandirse en el espacio tridimensional, o las explosiones de pólvora pueden reemplazar al trazo del lápiz, construyendo potentes imágenes por medio de un procedimiento foráneo al universo gráfico.¹

¹ Estoy pensando en obras que he analizado previamente, entre las cuales se destaca la producción de Valeria Conte Mac Donell, quien realiza dibujos tridimensionales con alambre. Los mismos, desarrollados en grandes escalas en el paisaje patagónico, estallan los límites disciplinares del dibujo, lindando con disciplinas otras, como la instalación o la escultura. También pienso en artistas como Tomás

En este panorama, resulta pertinente la pregunta por los límites disciplinares; es decir, qué aspectos del dibujo le son inherentes, qué de su especificidad debe ser conservado para poder seguir hablando de dibujo y no, por ejemplo, de esculturas, instalaciones, *happenings*, etc. Sin embargo, no es este el tema que me ocupa, porque no propongo un análisis prescriptivo respecto a qué es el dibujo o qué debería ser. La pregunta que me guía es: ¿cuál es la intención de los artistas al *nombrar* al dibujo aun cuando en sus producciones han estallado los límites de dicha disciplina? ¿Por qué insistir en nombrar al dibujo en un período que no demanda una adscripción disciplinar, cuando la *desdefinición* es un signo de época que atraviesa todas las manifestaciones del arte contemporáneo?

Estimo que la respuesta se encuentra en la naturaleza precaria del dibujo, que contrasta con los recursos y procedimientos propios de las obras categorizadas como Artes Mayores. La pintura y la escultura aparecen originalmente como soportes visuales que cristalizan y resguardan imaginarios del poder. Funcionan como herramientas de legitimación que estabilizan relatos hegemónicos en el presente y los perpetúan para la posteridad, inertes. El dibujo se configura, por su naturaleza prefigurativa y heurística, como un espacio de reflexión vibrante, vivo, que habilita la permanencia en un estado meditativo, en una instancia de potencia y posibilidad. Se presenta, entonces, como un modelo de lo procesual, como un modo de entender la experiencia estética como acontecimiento. En este sentido, el dibujo parece adaptarse mejor a las formas que el arte ha tomado desde la crisis que significaron las Vanguardias Históricas, donde la contemplación pasiva y solemne de formas concebidas por artistas-genios —recluidos en sus privados espacios de creación— ha sido deconstruida para propiciar otros tipos de encuentros, donde los límites entre artistas y público se desmantelan, en busca de tramar arte y vida como lo enunciara el proyecto vanguardista de las primeras décadas del siglo pasado.

Diferentes agentes e instituciones dan cuenta de esta emergencia disciplinar. Mientras el dibujo solo comenzó a tener un valor económico en el siglo XVIII —y siempre en desventaja notoria con respecto a las Artes Mayores— hoy existen galerías que se dedican exclusivamente a él. También, en las últimas décadas, surgieron proyectos

Espina, quien produce obras usando la pólvora como material y las explosiones como procedimiento, dando lugar a estéticas elocuentes a la hora de tratar temas como las manifestaciones callejeras del 2001 en la Argentina.

curatoriales, muestras y eventos, donde el dibujo es el protagonista². Entre ellos, un proyecto de singular interés para mi investigación es *El Club del Dibujo*, proyecto que articula formatos diversos en torno a la disciplina, convocando públicos ampliados y participantes. En esta comunicación me propongo analizar este caso a la luz de las reflexiones de Reinaldo Laddaga respecto a nuevas formas de hacer y concebir el arte que desandan las prácticas de producción y consumo instituidas durante siglos, cuyo corolario sería la *institución arte* consolidada en la alta modernidad.

¿Por qué un club?

Me propongo analizar las estrategias desplegadas por el Club del Dibujo, un singular fenómeno que tiene lugar desde 2002. Se trata de un proyecto que se funda con tres sedes de trabajo. En este caso me centraré en la sede de Rosario, que cuenta con la dirección de Claudia del Río.³

El CDD articula formatos y actividades diversas que se pueden agrupar en tres grandes categorías: colección, eventos y entrenamiento. Esta heterogeneidad de manifestaciones da cuenta de su carácter polimorfo, donde el club funciona como una plataforma que habilita procesos, búsquedas y reflexiones. El formato club aparece como una novedad en el campo de la producción artística porque naturalmente resulta asociado a situaciones de encuentro social no necesariamente artístico. En el sitio web del club, Claudia del Río (2002) se refiere a la naturaleza de este tipo de entidad de la siguiente manera:

Los clubes son formas genuinas de asociacionismo, cooperación y amistad. El Club es un tipo de formación que tiene más de 100 años en Argentina, que está altamente incorporado a los modos de vida de nuestra sociedad, de comprobada eficacia simbólica y donde las políticas de la amistad encuentran un formato fluido de desarrollo. Son comunidades intencionales, con objetivos comunes, que tienden a ser las formas culturales heredadas del concepto de tribu. En las cavernas los sentimientos mágicos, religiosos y de supervivencia

² En este sentido podemos consignar algunos hitos que, en la Argentina, dan cuenta de esta *efervescencia gráfica*; además del Club del Dibujo, que es el caso de análisis de este trabajo, existen proyectos que revitalizan la disciplina como 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, Eduardo 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.

³ Las otras sedes son la de Mar del Plata, dirigida por Mario Gemin y la de Barcelona, con la dirección de América Sánchez.

impulsaban el gesto. Pensamos que estos modos de agrupación y gestión son algunas de las formas del arte del siglo XXI.

En la última línea del texto citado hallamos una idea que resulta clave para nosotros: que el arte del siglo XXI se desenvuelve en modos que difieren de las prácticas anteriores; es decir, diversas a las del arte moderno. Los modos de encuentro que se producen en el arte contemporáneo presentan filiaciones con la dinámica del club, puesto que en el nuevo paradigma del arte las jerarquías y los límites propios del arte moderno no tienen lugar, habilitando modos horizontales de relación, donde el binomio productor-espectador resulta obsoleto. Es en este sentido que Reinaldo Laddaga provee una fecunda entrada de análisis respecto los singulares cambios que han tenido lugar en las últimas décadas en el ámbito del arte.

El autor describe la modernidad como un período iniciado hacia finales del siglo XVIII, donde las artes se vertebraban por un régimen estético que configuraba los modos de producción, difusión y recepción del arte. Esto, sobre la certeza de que toda cultura funciona en base a acuerdos tácitos y cierta predictibilidad en las prácticas artísticas:

no hay producción artística que pueda realizarse sin que los agentes de la operación tengan una idea de qué clase de presuposiciones pondrán en juego aquellos individuos o aquellos grupos a los que está destinada; ni estos individuos la recibirán sin anticipar qué clase de cosa pueden esperar que les sucedan allí donde se encuentran, confrontados, precisamente, a tales textos o imágenes.

(Laddaga, 2006: 24)

Así, encontramos que, según Laddaga, las prácticas artísticas de la modernidad —desde finales del siglo XVIII hasta las últimas décadas del siglo XX— responden a un régimen claro, definido fundamentalmente por un tipo de relación que articula el trinomio artista—obra—espectador, cuya forma es lineal y unidireccional. El rol del artista se define en este paradigma como el de un sujeto excepcional, con una sensibilidad singular que lo diferencia del resto de los mortales: la noción de *genio* cristaliza este imaginario de modo ejemplar. Laddaga afirma que en el centro de este régimen “se encuentra la idea de que el arte debe practicarse en forma de producción de objetos o de eventos que se separen e interrumpan el curso habitual de las acciones en un mundo” (2006: 29). El modo de producción que este régimen habilita es solitario, porque entiende que este sujeto creativo halla, en un estado meditativo, una conexión con una inspiración extraordinaria, distante y ajena al entorno sensible. El genio

encuentra inspiración en conexión con un mundo otro, al modo en que las pitonisas se vinculaban con los dioses.

hay una forma de práctica cuyo momento central es el aislamiento, la puesta a distancia de un fragmento de materia o de lenguaje que, en virtud de la interrupción de sus vínculos inmediatos con el espacio en el que viene a aparecer, se expone como el portador de otras potencias, como el vehículo del sentido de todo o el interpretador universal, como un sitio de combinaciones y metamorfosis a través de las cuales se dibuja un cierto orden del mundo

(Laddaga, 2006: 31)

La obra, en este paradigma, se concibe como un fragmento sensible que contiene el potencial de transmitir una verdad filosófica, un saber singular, único. Allí, el concepto de originalidad cobra especial importancia, porque el genio se manifiesta cuando el artista logra plasmar verdades que hasta ese entonces permanecían ocultas. El genio las devela para los espectadores que la reciben como auténticas revelaciones.

Según estos parámetros, se estabilizaron durante dos siglos los roles y modos de lectura de la producción artística; modos estereotipados que funcionaron como un protocolo de gestión del universo estético. El espectador se diseña premeditadamente— ya desde la instancia de producción— como un sujeto que contempla e interpreta la obra:

En tanto observador, no experimento un objeto de arte como tal a menos que suponga que ha sido hecho por alguien. Más aún, que ha sido hecho por alguien para ser exhibido. (...) allí donde una obra se expone en el espacio público se me solicita un cierto aislamiento: el aislamiento preciso para observar las directivas en la obra.”

(Laddaga, 2006: 36)

Este régimen, que establecía instancias de producción y recepción claramente delimitadas, vería su ocaso durante las últimas décadas del siglo pasado, producto de una serie de transformaciones sociales de las cuales la globalización sería el fenómeno macro. Así lo entiende Laddaga, quien se ha referido a singulares cambios que, podemos acordar, configuran el nuevo escenario globalizado que afecta tanto a cuestiones económicas y sociales como a aspectos culturales, estéticos, etc. Este marco daría lugar a la conformación de un nuevo régimen estético, donde el paradigma descripto sería reemplazado por nuevas formas de experiencia estética, donde los límites

entre artistas y espectadores tienden a desvanecerse en pos de relaciones visibles y complejas entre actores diversos del fenómeno estético.

Resulta pertinente, en este contexto, la pregunta por la naturaleza del CDD: cómo se configura, qué propicia su novedoso formato ¿Podemos articularlo con el tipo de proyectos que Laddaga tiene en mente al analizar el nuevo régimen estético? En principio me propongo abogar en este sentido, puesto que, a mi juicio, el CDD presenta rasgos que lo instalan en un sitio alternativo a los modos tradicionales de hacer y entender la producción y circulación del arte. Rasgos que demuestran una voluntad de revisar estereotipos osificados en la institución arte, habilitando espacios de intercambio, producción colectiva, incorporación de artistas y no artistas en las instancias creativas y, particularmente, la valoración de la disciplina por su potente raigambre en el quehacer humano desde los primeros garabatos infantiles hasta sus múltiples manifestaciones en diversas esferas de la producción visual cotidiana.

El club en sí mismo presenta —como ya he mencionado— un formato particular que nos permite pensarlo como un colectivo, o como lo que Laddaga denomina “ecologías culturales”. El autor pone en consideración una serie de proyectos que propician la participación de diversos agentes —pertenecientes al mundo del arte y ajenos al mismo— poniendo el acento en el carácter de laboratorio de estas comunidades eventuales, porque el encuentro entre sus participantes solo es posible por la disposición que propician los proyectos en cuestión: allí radica su *artificialidad*, un rasgo fundamental en el desarrollo de Laddaga. La improbabilidad de que este singular encuentro suceda de forma espontánea define, para el autor, una dimensión fundamental en su análisis: el corpus de casos se encuentra atravesado por este carácter artificial de las comunidades revisadas. El CDD presenta, desde su gestación, el potencial de convocar a un conjunto heterogéneo y fluctuante de participantes con roles diversos. Como se señala en su manifiesto, se trata de *dibujantes y no dibujantes*, afirmación que contiene en sí el embrión de un cuestionamiento ¿quiénes son dibujantes y quiénes no? Así, la conformación del Club es, desde su génesis, una forma de socavar los cimientos sobre los que descansa el paradigma moderno del arte, agrupando un heterogéneo conjunto de dibujantes que no podrían convivir sino por la amalgama que el Club significa. Indagaré en dos de los formatos que el club ha desarrollado — la colección *cómo dibujan las personas* y *Pieza Pizarrón*— en busca de ilustrar el modo en que el

CDD desanda modos de hacer obsoletos y los reemplaza por formas alternativas de concebir el arte.

La colección

Para ser preciso, debo referirme a las colecciones, puesto que existen dos modos de adquirir dibujos: por un lado, las donaciones que los artistas conocidos y participantes de los eventos del CDD realizan. Esta colección no difiere significativamente de las que usualmente conocemos: tanto en los casos de las públicas como las privadas se trata de grupos de obras cuyos autores cuentan con un grado de reconocimiento o legitimación dentro del ámbito artístico.

Pero, por otro lado, el CDD ha iniciado una colección alternativa que hace eco de la voluntad de poner en tensión la noción de artista: la misma se compone por medio de la adquisición —por donación voluntaria— de dibujos de los más diversos orígenes. Los criterios de selección que rigen en instituciones como museos o galerías no tienen injerencia aquí, erosionando los límites entre la producción profesional y la producción *amateur*. En el blog que administra Claudia de Río se encuentra abierta la convocatoria permanente para ser parte de la colección; allí puede leerse el siguiente mensaje: “Recibimos vía postal dibujos para incluir en el archivo del Club del Dibujo, en la sección *cómo dibujan las personas*”, (*Buscamos*, s/f) dando lugar a cualquier aficionado para que envíe sus producciones y conforme el patrimonio del CDD.

Los dibujos en cuestión son exhibidos en muestras eventuales, ya sea en forma física o por medio de proyecciones. Este archivo surge de la curiosidad por la producción de dibujantes foráneos a la institución arte; se trata de dibujos que dan cuenta de modos diversos de producir, intenciones otras y estéticas plurales que, fundamentalmente, hablan de producciones *pulsionales*, en tanto surgen de espacios no institucionales, probablemente por una auténtica necesidad creativa, indiferente al mundo profesional, al mercado, etc. El dibujo emerge de modo inesperado, revelándose como una práctica expansiva de crecimiento orgánico y errante. La colección funciona, así, como una puesta en valor del quehacer dibujístico alternativo, una suerte de relevamiento que describe el fenómeno del dibujo como práctica expandida, un estudio etnográfico que convoca a los participantes de manifestaciones de difícil circunscripción y los reúne simbólicamente en forma de archivo.

La pieza-pizarrón

Un dispositivo que sobresale entre los proyectos del club es Pieza-Pizarrón.

Conceptualmente se define como un espacio interior cuyas paredes son pizarrones a intervenir con tiza. Materialmente, el artefacto puede concretarse en una variedad de formatos, según el espacio en que se lleve a cabo; porque pieza-pizarrón no es un objeto que se instala sino un acontecimiento que se replica, montándose en escenarios diversos al modo de una obra teatral.

La primera versión, según narra Claudia del Río, se produjo pintando de negro el interior de una casa. Se trataría en dicho caso de una intervención de sitio específico; pero luego se diseñó la versión *ambulante*: su versión de exterior, plausible de ser montada en plazas u otros espacios públicos, es una construcción modular que puede trasladarse; posee una planta hexagonal y está libre de cubierta: condición que permite ver el cielo desde su interior. Su versión de interior permite su montaje eventual y temporal en espacios cerrados; por ejemplo, en el interior de una escuela [imagen 1 y 2]. La construcción puede ser diversa, pero lo que se mantiene es el concepto. Sin embargo, la réplica del dispositivo en entornos disímiles no implica una reiteración del acontecimiento; todo lo contrario, lo que sucede dentro de la misma resulta siempre novedoso, puesto que los sujetos que lo intervienen son invitados *ad-hoc* para cada ocasión. Artistas, no-artistas, colectivos o individuos, adultos o niños: todas estas variables intervienen en la selección de los participantes-productores de esta experiencia estética.

Del Río explica que la idea surge de observar la ubicuidad de este soporte: su presencia en las calles, en las escuelas, en los comercios, en las oficinas o en las fábricas habla de su gran versatilidad. Y también de la condición democrática inherente al dispositivo: “¿Cómo sería el uso de la **Pieza Pizarrón** para una bióloga, un pescador, un grupo de adolescentes, un médico, una letrista, un cocinero, una maestra de geometría, un artesano, un músico, una bailarina, un político?” (Del Río, 2013: 9) se pregunta del Río, ampliando en su imaginario el espectro de usos posibles del artefacto desarrollado.

Por otro lado, la condición efímera de lo allí escrito o dibujado permite pensar en la naturaleza del dispositivo, que establece una relación con el contenido que resulta antagónica con respecto a la voluntad de permanencia de otros soportes: el libro, el cuadro, el monumento, son formas que se proponen como espacio de resguardo de ideas visuales o escritas. En este sentido, el pizarrón cristaliza un rasgo inherente al arte

contemporáneo: la valoración de *procesos* en detrimento de *resultados conclusivos*.

Claudia del Río se ha referido a este proyecto:

Un cuarto de paredes pizarrones es una sala de ensayos. Un dispositivo específico para plantear procesos y problemas, pero siempre con la particularidad de la acción performática, ya que el espacio es lo dibujable y resulta imposible sustraer el cuerpo de ese lugar. (2013: 10)

En diversas puestas en acción de la pieza pizarrón han participado artistas en solitario, como fue la intervención de Elías Maroso en la Bienal del Mercosur (Santa María, Brasil, 2009 [Imagen 3] o Marina de Caro en ArteBa [Imagen 4] Pero también artistas en dupla, como fue el caso de Juan Hernández y Carolina Grimblat en La Baulera (Tucumán, 2006) [Imagen 5], e incluso colectivos eventuales —con participación de dibujantes amateurs— como fue Colombia (Medellín, 2011) cuando Andrés Hernández convocó a sus jóvenes estudiantes a producir un dibujo comunitario. La Pieza-Pizarrón aparece así como un espacio democrático, o al menos habilita la reconfiguración de las fronteras que definían el arte moderno y sus prácticas de producción y consumo.

Conclusión

Al reflexionar en torno a las operatorias que despliega el CDD, queda en evidencia que se trata de propuestas que desdefinen los roles estereotipados de artista y público en el régimen estético imperante hasta el fin de la modernidad. Algunos rasgos permanecen, porque la colección de los artistas y la colección de los *otros* —los ciudadanos, los no-artistas— están diferenciadas. Pero el club busca generar vínculos entre ambos grupos de productores y habilitar la intervención del público como eventual productor. Inés Katzenstein se ha referido con lucidez a esta voluntad de democratización de la expresión gráfica al esbozar algunas ideas sobre el club:

Creo que me acerco un poco si presento al Club del Dibujo como una plataforma de reconstrucción de la urbanidad a través de la ejercitación colectiva de una tarea placentera e innecesaria, un promotor del dibujo, una reunión para autodidactas gregarios, una celebración ideada para confiar en el igualitarismo, o quizás un paréntesis de protección entre la imagen del artista como creador solitario y la construcción de la comunidad como ideal social. (Katzenstein, 2013: 15)

[El énfasis me pertenece]

Los encuentros que el club propicia son eventuales y efímeros: en palabras de Laddaga se trata de *comunidades artificiales*. La potencia del club radica allí: en producir

experiencias de laboratorio, experiencias que sólo tienen lugar por su intervención. El CDD aparece como una plataforma que convoca y reúne, usando la disciplina como un potente recurso a la hora de producir comunidad, capitalizando su ubicuidad, su flexibilidad y su economía. El dibujo vertebrá prácticas heterogéneas, configurando convergencias inusuales, originales; allí radica su potencia creativa.

Las operatorias descritas arrojan luz frente a la pregunta que guía mi investigación: ¿cuál es la necesidad de sacar el dibujo de la privacidad de los procesos creativos hacia la superficie visible de la producción artística? ¿Por qué surge la necesidad de *nombrar* al dibujo aun cuando las prácticas en que se despliega reúnen un amplio repertorio de disciplinas? En este sentido, creo importante destacar que la potencia del dibujo a la hora de crear este tipo de comunidades eventuales y efímeras es singular, superando las posibilidades propias de disciplinas tales como la pintura o la escultura; porque el dibujo es económico y sus materiales son precarios como se señala en el manifiesto que América Sánchez y Norberto Chávez escribieron en el 70' y que el CDD recuperara en su etapa fundacional. Así, el mismo habilita la exploración estética de un modo masivo: todos pueden dibujar porque los recursos necesarios están al alcance de la mano.

Estimo que el CDD es un ejemplo claro de la obsolescencia del régimen estético moderno en tanto reconfigura los roles asignados a los agentes de la experiencia artística. Laddaga afirma que, en la contemporaneidad, nos encontramos frente al surgimiento de una cultura de las artes donde

se secundariza esa (...) escena típica: la que vincula a un autor retirado con un receptor a través de un objeto discernido. Lo que resultará en que nos encontremos, con cada vez mayor frecuencia, con individuos que, en nombre de la voluntad de explorar las relaciones entre la producción de textos o de imágenes y la vida de las comunidades, se obstinan en participar en la generación de pequeñas o vastas ecologías culturales donde la instancia de la observación silenciosa, a la vez que la distinción estricta entre productores y receptores, es reducida (2006: 41)

El hiato infranqueable que separaba a los artistas de los espectadores durante la modernidad es superado en el Club del Dibujo, habilitando reflexiones en torno a la naturaleza heurística de la producción de imágenes; aquí la capacidad de crear se socializa y se torna acción comunitaria, se democratiza la expresión gráfica, y se cuestionan las jerarquías establecidas. Por ello el CDD es, a mi juicio, un acontecimiento que contribuye a la constitución de un nuevo paradigma: el descripto

por Laddaga, un escenario complejo que entendemos como síntoma de nuevas configuraciones sociales y políticas.

Bibliografía

CHAVEZ, NORBERTO Y SÁNCHEZ, AMÉRICA (1979). *Dibuja. El medio de expresión más antiguo, moderno, difícil y barato del mundo. Promoción internacional para el estudio y la práctica autodidacta del dibujo*, recuperado en <http://clubdeldibujo.com/wp/wp-content/uploads/2012/09/01-CdD-Sanchez-Chaves.pdf>

DEL RÍO, CLAUDIA (2013), “Pieza Pizarrón (o Lehrstück negra)”. En: Claudia Del Río (Comp.) *Pieza Pizarrón 2006-2012*; (pp. 7-10). CDD, Rosario.

DEL RÍO, CLAUDIA (2002), [*Presentación del Club del Dibujo en la página web*], Club del dibujo. Recuperado el 28/2/2017 en <http://clubdeldibujo.com/club-del-dibujo/>

DEL RÍO, CLAUDIA (2002), “Buscamos” [Sitio WEB de El Club del Dibujo Sede Rosario], s/f, recuperado el 28/2/18 de <https://clubdeldibujo.wordpress.com/buscamos/>

LADDAGA, REINALDO (2006), “Introducción” y “Redes y culturas de las artes” en Laddaga, Reinaldo, *Estética de la emergencia*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006. pp. 7-19/ 21-67.

KATZENSTEIN, INES (2013), “Magnetismo y energía en el club del dibujo”. En: Claudia Del Río (Comp.) *Pieza Pizarrón 2006-2012*; (pp. 7-10). CDD, Rosario.