



UNR Universidad
Nacional de Rosario

Facultad de Humanidades y Artes
Escuela de Bellas Artes

¿CUÁNTO DURA UN DIBUJO?

Una invitación a la duración y un espacio para el pensamiento en papel

Tesina de grado
Alumna: Lucía Baratero
Tutora: María Georgina Ricci
Rosario
2022



Archivo 2020

Índice

¿Por qué un dibujo debe durar?	4
Dibujante es quien dibuja	6
Pensar en papel	8
La duración: espacio para lo infinito (aproximaciones a lo tempo-gráfico)	14
Del des-tiempo a lo asincrónico	17
No existe, pero qué lío hace	32
Sobre el dibujo y sus reglas	36
Lo Tempo-gráfico: tiempo editor	45
Intuición invisible	48
El espacio donde todo sucede	53
Bibliografía	59

El artista habita las circunstancias que el presente le ofrece para transformar el contexto de su vida [...] en un universo duradero (Bourriaud, 2008, p. 12).

¿Por qué un dibujo debe durar?

El núcleo, inestable y volátil, que configura el génesis de todo este desarrollo, de toda esta investigación, nace de mi pulsión de indiferenciar proceso de obra terminada. Esta imposibilidad está movilizadora por mis propios mecanismos de producción, mi forma de hacer, que creo que es ampliamente compartida con otros. Esta incertidumbre es lo que hace este proyecto tan mutable. Estas conexiones entre obra y proceso, el estudio del tiempo en su relación con los dibujos que este texto acompaña será lo que anime a quien pretenda adentrarse en la investigación que aquí acontece. Esta es una Tesina de producción artística que se presentará en una exposición en el gimnasio del Colegio Boneo, la siguiente elaboración textual acompaña la muestra al mismo tiempo que reflexiona sobre ella.

En esta instancia final de la carrera uno se encuentra con aquellos elementos que lo interpelan (por fuera de las lógicas de cursado, ya sin asignaturas, trabajos prácticos, consignas dadas) y se ve atravesado por ciertas problemáticas en relación a la producción. El dibujo, la performance y los procesos, fueron agentes transformadores tanto para mi forma de trabajar como para esta etapa de formación, el tiempo se ocupó de amalgamarlos, hacerlos mixtos.

Los procesos suponen demoras, retrasos para llegar a un fin. ¿Esperas vacías? La duración puede ser breve o eterna, un atraso. El proceso es tedioso, difícil de atravesar en la mayoría de los casos; es en esta instancia donde *sucede* lo contemporáneo, el presente, huidizo y líquido, que compone el tránsito, la duda y la vacilación que tanto nos recompensa en los resultados finales. La toma de decisiones, las distintas pruebas de color, los innumerables escenarios dispuestos sin elegir ninguno, los borrones, las palabras tachadas tan pero tan fuerte que no dejan ver el error, las extensas pilas de papeles abollados con ideas espantosas, las 300 páginas que hablan de lo mismo, la corrección de la corrección, las ideas rotas o remendadas causan fascinación por donde se las mire. La “cocina”, aquella donde se encuentran los procesos y el detrás de escena, esconde sucesos inimaginables. También es el lugar desde donde se define toda producción y decisión. El tiempo está ahí, en ese espacio transitable que no tiene rumbo, la frustración es inevitable. El proceso se presenta como la operatoria que regula todo nuestro accionar. El pasaje, tiempo de viaje, lapso lleno de dudas, un peregrinaje hacia no se sabe dónde. Así mismo, es tiempo que no vuelve a ser habitado. La duración tiene fecha de inicio y final. No re-vivimos nada en este mundo y si caemos en situaciones

similares, ya no somos los mismos, por lo tanto nos vemos obligados a habitar el tránsito, al menos, mientras podamos.

Mi producción, duramente atravesada por la representación —y a favor de ésta durante muchos años—, a partir del 2019 tomó un rumbo diferente: los tiempos, las duraciones y los procesos se formularon como agentes importantes, variables que definen mis acciones productivas. En esta investigación propongo un espacio de discusión sobre este tipo de prácticas.

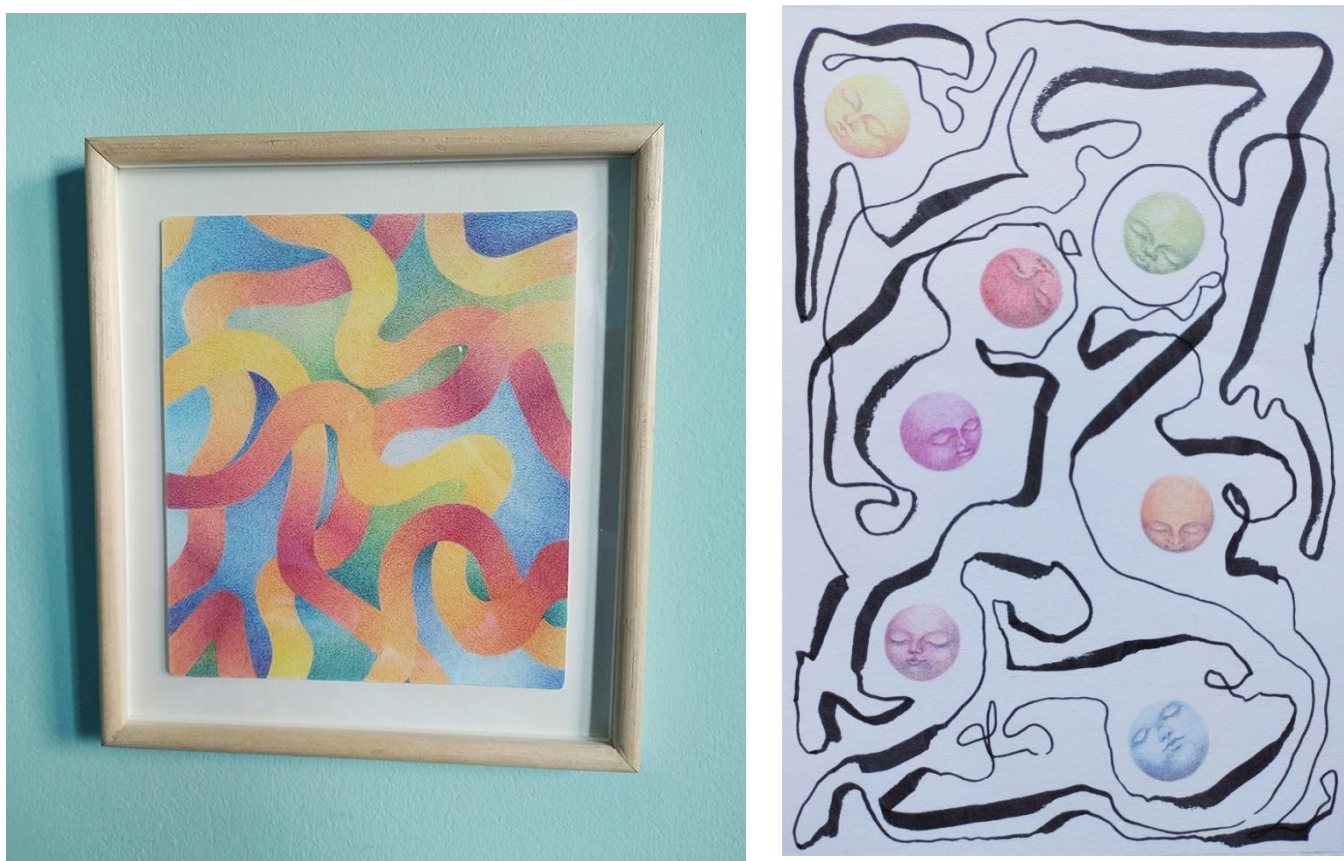


Fig. 1 (23x25 cm) y 2 (20x30 cm) Producción previa al 2020. Grafito, tinta y lápiz color

¿Cuánto dura un dibujo? aspira a desglosar en las páginas venideras las relaciones entre tiempo y obra que se manifiestan en mi hacer, advirtiendo el entramado entre las características formales de mis elaboraciones con sus procesos. Captar y hacer visible estas relaciones dentro de la producción individual, propia, así como también aquellas obras de otros artistas que sirvieron de referencia para el hacer e investigación de este texto. Me embarco en preguntas, en posibles respuestas, me permito dudar, encausando este texto en un espacio-laboratorio. Esta búsqueda anhela nuevas vías para *pensar en papel* desde mis dibujos. Encontrar en la duración un lugar desde el cual dibujar a partir de mi experiencia, ahondar en horizontes donde el proceso tenga coronita.

Dibujante es quien dibuja

Inauguro este apartado con una frase de Del Río que tan bien resume mi situación y la de otros simpatizantes del dibujo: “Dibujante es quien dibuja” (2019, p. 29), aunque a veces ese dibujante no sepa el porqué. Me ocupé tanto tiempo de dibujar, que nunca me pregunté el porqué. Lo digo sinceramente: nunca me lo había preguntado. Antes de comenzar con este proyecto me sentía cómoda dibujando, no quiere decir que ahora esté incómoda, pero uno empieza a preguntarse cada vez más —la pregunta es adictiva— actúa como un vórtice que nos traga y nos devuelve a nuestros primeros tres o cuatro años de vida donde cuestionamos todo y nada logra conformarnos. Ante esta situación es necesaria la pausa.

El dibujo era algo innato, casi mecánico que surgía de mí, inadvertido, sin saber de dónde venía o hacia dónde iba. Lo hago desde que tengo capacidad para recordar, lo que complicó aún más mi búsqueda. Hay que preguntarse cosas, siempre, “La pregunta dispone de un tiempo que la afirmación elimina” (Aisenberg, 2018, p. 66). Hay que ser curioso, la curiosidad es lo que nos mantiene vivos, maravillados, partícipes del espacio que habitamos, siempre está en constante cambio, ajuste, re-titulación: todo aquello que está flojo de papeles pertenece al mundo de la curiosidad; nos salva: del exilio, la vejez, los malos hábitos, la ignorancia, lo insulso. Algo así creo que es el *dibujo*: un caracolito (o piedrita) que metimos en el bolsillo al salir de la playa de nuestra niñez. Mi primer recuerdo de éste es difícil de marcar en mi línea temporal, dibujo desde que supe que se podía hacer, en ese momento probablemente no me ocupaba de estas cosas que me estoy preguntando ahora mismo. Es aquello que me vincula con mi interior y lo circundante, es una forma de conocer el mundo y a mí misma, me mantiene trabajando constantemente cual abeja obrera, me ocupaba mucho de qué dibujar y no del por qué. Conozco muy bien sus herramientas y mis limitaciones, tal vez, demasiado. Atravesó una formación universitaria, talleres, opiniones —propias y ajenas—, el camino que transitó fue mixto, cambiante y por momentos inestable. Nace de golpe, a los ponchazos en ataques de enojo, pero suave y bailarín cuando estoy de buen humor, tiene que ver con aquello que me pasa por dentro, un cardiograma de aquello que siento.

Ningún animal en la naturaleza es capaz de dibujar, es algo nuestro. Dibujar es *pensar en papel*, implica un método de aprendizaje, nos demuestra que el mundo es palpable, recorrible, adaptable; todo puede convertirse en un dibujo, puede venir

de cualquier parte y de cualquier materialidad, es súper-combinable. No requiere de prácticas previas ni de materiales por fuera del alcance de nuestro bolsillo, para dibujar sólo se necesita dibujar. Reivindica la potencia de la imagen, el cuerpo como herramienta y espacio, es poderoso porque esconde en su franqueza todo su potencial transformador. Da cuenta de su proceso, al mismo tiempo que descubre procesos, está íntimamente relacionado con el tiempo y el espacio, en él se concentra todo lo que hay y lo que no hay, es ordenar cosas y desordenarlas, agregar y quitar constantemente. Es físico y mental, requiere de destreza y de amor. Es capaz de luchar contra la ausencia, puede construirse desde sus espacios negativos, ser efecto y causa, acercarse al pasado y transitar al futuro; pasar por todas las categorías que se te ocurran debido a su carácter adaptable y mixto. Puede surgir de algo intencional, o sin querer, es accesible para cualquier edad, religión y nacionalidad, no tiene restricciones de ningún tipo. En fin, una bicoca.

Pensar en papel

Una exposición montada en 2006 en el Victoria and Albert Museum, en Londres, se basó en esta inusual circunstancia. De gran interés para mí, desde luego, fue que el objetivo explícito de *Leonardo Da Vinci: Experience, Experiment, Design* [...] fuese demostrar, en palabras del curador Martin Kemp, de la Universidad de Oxford, que Leonardo «pensaba en papel» (Basbanes, 2014, p. 248).

Seguramente cuando Basbanes toma esta expresión de Kemp para hablar sobre los bocetos de Da Vinci, olvida subrayar la potencia de esta frase. ¿Se puede pensar en papel? El caso de Leonardo es excepcional, el hombre modelo del Renacimiento se caracterizó por un acervo extraordinariamente completo de bocetos, invenciones y estudios del natural que quedaron plasmados en sus diarios, un laboratorio de ideas en celulosa. Para Da Vinci, el papel es el cimiento que sostiene no sólo sus anotaciones y estudios, sino su forma de pensar. Este apartado tiene como título esta expresión tan particular, que bien podría venir de cualquier hacer que involucre al papel, pero Kemp la une al dibujo. Hecho importantísimo para esta investigación, ya que lo coloca en el campo del pensamiento y la acción. “[...] la palabra *disegno* era una palabra del espíritu tanto como una palabra de la mano” (Didi-Huberman, 1990, p. 105). El papel y el dibujo como lugar desde el cual pensar y pensar-se.

El papel tiene algo que evidentemente nos atrae, en plena época digital, se produce y vende para millones de usos diferentes: boletos, tickets, tubos de cartón, envoltorios, papel de lija, papel para forrar, papel a prueba de grasa, servilletas, cajas, bolsas, papel higiénico, libretas, tulipas para lámparas, serpentinas, filtros de café, entre otros más. Si el papel tiene tantos usos, seguro el dibujo también.

Hace rato que tengo la mala costumbre de no retener demasiada información en la cabeza, de anotar todo, el papel es mi máquina para pensar. Listas de supermercado, ayuda memorias, notas, las tareas, los pasos a seguir, los ejercicios que voy a hacer en la Tábata¹ de hoy y lo que pienso sobre este trabajo, las ideas que tengo para sacar fotos, los monigotes que hago al pensar fuerte, fuerte. Planeo, compilo, edito, charlo con mi yo futuro, dibujo, me muevo a través del papel. Los

¹ Método de entrenamiento por intervalos (un tiempo para el ejercicio intenso y otro para el descanso-recuperación)

garabatos cumplen una función primordial, le dan forma a mis ocurrencias, las trae al mundo. Dibujar me ayuda a pensar con todo el cuerpo. Hace corpóreas mis ideas, si en el papel no se ve bien, ¿cómo se va a ver en la realidad? Creo que pienso en papel. El dibujo, la palabra y las listas son parte de mí, de mi conexión con lo que me rodea. El anotar, bocetar todo, me deja tranquila, me libera de aquello que no sé si me voy a acordar, reto al tiempo. Meto todas las hojas desordenadas en cuadernos y espero acordarme que dejé ahí algo importante, muchas veces no vuelvo a ello, es como una descarga, un soltar continuo que me permite llenar el cráneo de otras cosas. La agenda nunca fue una mera agenda: basurero nuclear de información necesaria-innecesaria. Otras veces, que son las menos, con más urgencia resalto, dibujo y señalo lo urgente, para no perderlo entre todas las cosas menores. Hay de todo: anoto para no olvidar, me olvido porque lo anoté, lo dibujé o lo guardé en un bolsillo.



Fig. 3 Anotaciones de agenda, 2021

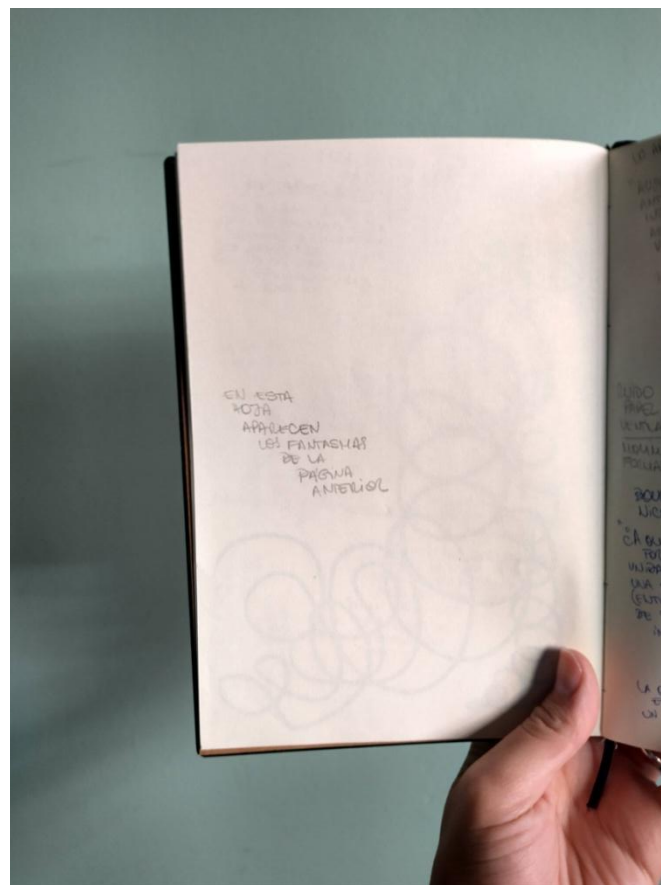
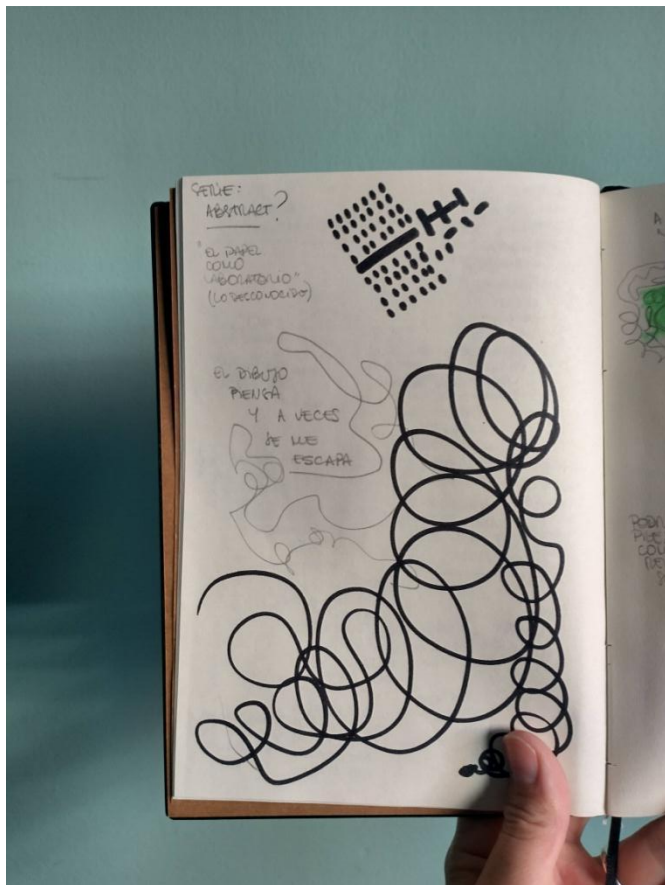


Fig. 5 y 6 Anotaciones en cuadernos

Mediante el papel, me doy cuenta de lo que sucede. Si lo que pienso es factible o no. Plasmar las ideas en papel es aproximarse a nuevas posibilidades, hechos y definiciones, este “trasciende su materialidad para encarnar las ideas que soporta” (Aisenberg, 2019 p. 404). Puede contener en él: ideas, formas de pensar y de ser, por este motivo no es extraño que lo utilicemos como documento. Es un puente entre lo arcaico y contemporáneo.

Pensar en papel es dibujar y escribir lo primero que te venga a la mente, escribir también es dibujar. Es volcar todo sobre esa superficie, todo lo que se pueda y lo que no también; puede ser cualquier cosa, pueden estar conectadas o no, puede ser algo sumamente interesante o una porquería; no importa, pensar en papel, es pensar para y con él. Es anotar las ideas porque el tiempo y las actividades las borran de la mente. Es hacer pasado y también futuro. Concentra aquello que pienso, le da forma, color, vida. Me sirve para dejar de abstraer, lo hace real, deja de ser sólo pensamiento. Porque forma parte de mi proceso de aprendizaje, estimo que genera un espacio de reconsideración, ligado a la duración, demora.

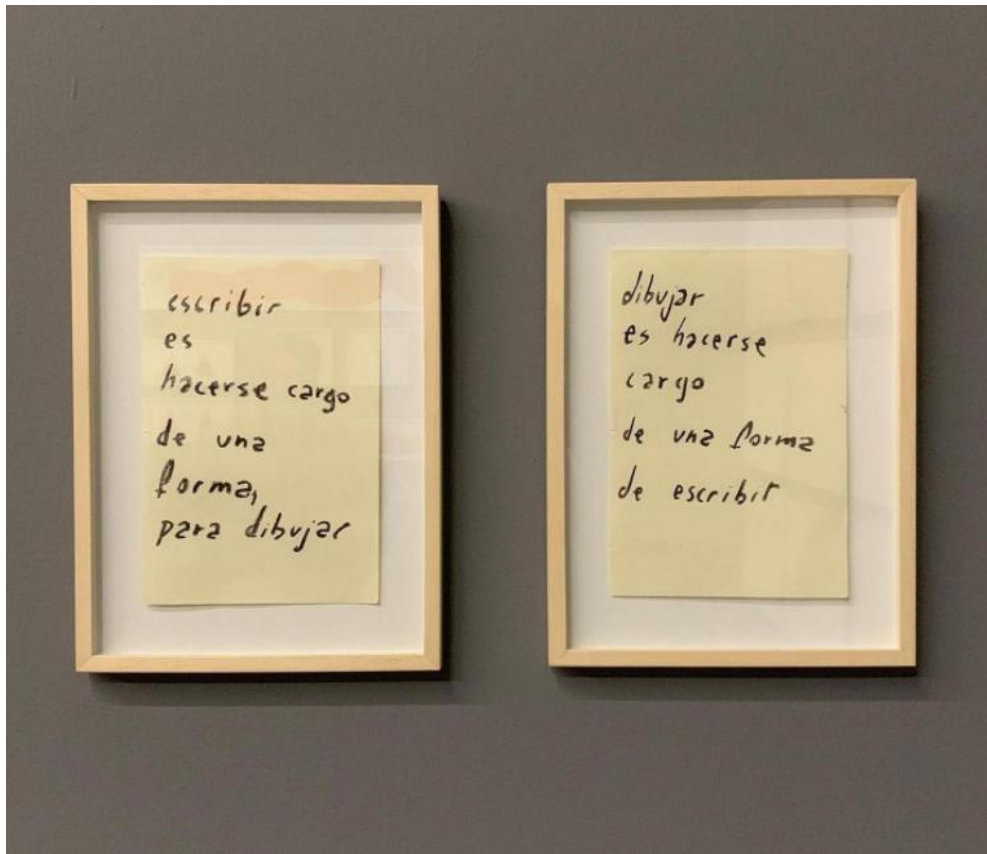


Fig. 7 Escribir es hacerse cargo de una forma y Dibujar es hacerse cargo de una forma, 2019.
Facundo Díaz. Recuperado de https://www.instagram.com/p/CQ8t25JAj0b/?utm_medium=copy_link

La producción me obliga a pasar el tiempo en imágenes, el proceso: como aquello interminable, un espacio inútil-útil, donde la reflexión es infinita. Esta reflexión no existe si no es en movimiento, si no es vivida en su proceso, tiene un tiempo y un espacio. Estos agentes modifican la obra, la hacen mutar, la cargan de sentido y le otorgan nuevas lecturas.

Para este proyecto, debo buscar los espacios que mis dibujos habitan: ¿dónde viven?, ¿de dónde vienen? ¿A dónde van? ¿Y si los acompaño?

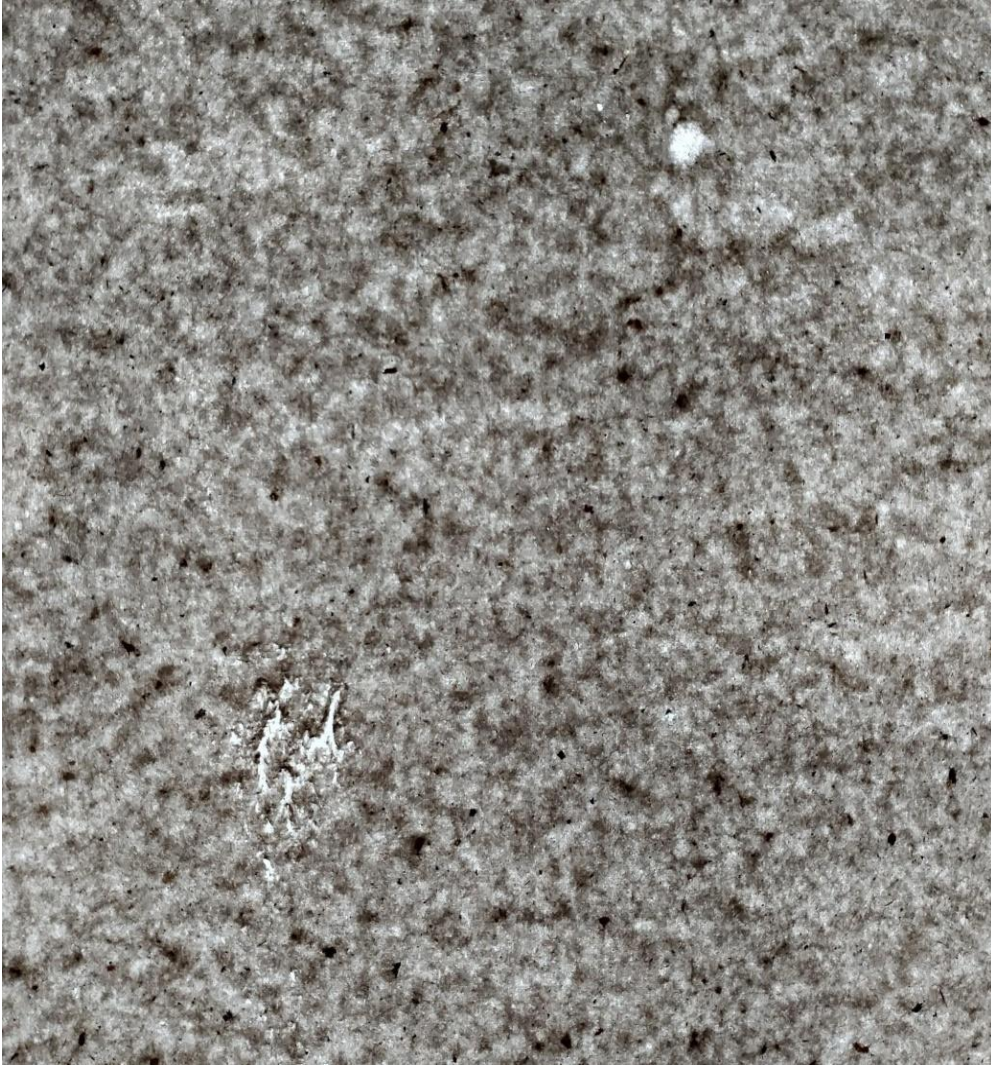


Fig. 8 Fotografía a contraluz del papel de estroza (archivo) 2020

La duración: espacio para lo infinito (aproximaciones a lo tempo-gráfico)

Infinito

*Lo que no tiene límites.

*No es susceptible de ser definido ya que sería contradictorio pretender dar una definición del Infinito; en razón de su carácter universal e ilimitado.

*No es lo mismo haber visto pasar toda la vida posible que *vivir la experiencia del transcurso del tiempo en una línea infinita*. (Aisenberg, 2019, p. 273) [El énfasis es mío]

¿Qué es permanente? ¿Qué es inmutable? Nada, probablemente nada. Si nada permanece, sólo puede durar. La duración implica un período corto, o largo, pero limitado. Estancado entre un principio y un fin. Las salas de espera parecen una invención sin sentido ¿cómo existe un lugar cuya función es solamente dejar que pase el tiempo? ¿La demora es tan importante?

La duración es algo noble: este lapso ya sea padecido o disfrutado supone un *tiempo* donde no hay certezas, donde es necesaria la duda y la demora, es el momento donde se toman las decisiones y esto implica un espacio de reflexión, es el terreno de la lentitud, tomarse un tiempo para mirar mejor, más allá. Vivimos en el presente donde demorarse supone una decisión, o al menos una consecuencia; la espera no es un lapso de acción y en este sentido puede permitirse un espacio *potencialmente infinito* ya que dudar prolonga nuestras experiencias, la apertura al proceso carga de sentido nuestra espera. Nada determina el tiempo de una demora, sólo se sabe que ha comenzado cuando empieza y que ha terminado cuando finaliza. Considero crucial el estado de reconsideración, de espera, duración, para hilvanar la serie de dibujos que acontecen en este proyecto, ya que se formulan *con* el tiempo.

El presente es un tiempo que no está sujeto a nada, es el “entre” que habita en medio del pasado y el futuro, lo contemporáneo no puede ser captado, si esto ocurre es porque ya ha sucedido y se puede tomar conciencia de ese suceso, se puede reflexionar sobre lo ocurrido porque se encuentra a cierta distancia. Paraphraseando a Agamben, no importa cuánto nos apresuremos, a esta cita sólo se puede llegar tarde (2008, p. 4). Por lo tanto, actuar *con* el tiempo nos permitiría una

veta diferente, una vacilación, duda, necesaria que prolongue y cargue de sentido nuestro pasaje.

¿Qué implica actuar *con* el tiempo? Implica sumarlo, absorberlo en el hacer. Usarlo, no dejarlo a parte, es una herramienta más que me ayuda a producir y a escribir este texto, en esta producción *es crucial*. El truco está en habitar el proceso, aprovechar el lapso de duda y reconsideración. Los dibujos que se formulan gracias a esta variable no tienen destino propio, hacen su camino al andar. Mi producción pensada desde lo transitorio y procesual se formula a medida de que avanza, crece, con ese proceso de investigación. La transición no es vacía, obsoleta, tampoco es sólo llegar a un lugar puntual, la búsqueda no es ansiosa. El tiempo de demora debe ser cargado de decisiones y posibilidades productivas, la espera es necesaria, al igual que la frustración y la vacilación. Por ello, los dibujos que llevan las riendas de esta investigación son procesuales, lentos, requieren de un tiempo propio que les pertenece. Los dibujos dan cuenta de un hacer, una actividad que involucra al cuerpo, la materialidad es sólo *lo que queda*, el énfasis está en el proceso que lleva a esos (u otros posibles) resultados.

En el momento que hoy nos toca vivir pareciera que todo es fugaz, nadie tiene en cuenta el proceso, todos buscan en la inmediatez un cierre. Los *emails*, los mensajes a través de *Whatsapp*, entre otros medios de comunicación supieron acortar e incluso anular cualquier demora. Nuestra tolerancia frente a las esperas es bastante baja, me incluyo, aunque esto no es lo que sucede en términos biológicos. Un ejemplo de esto podría ser el estudio “Tiempo profundo”² realizado en la cueva Lombrives en el suroccidente de Francia, donde voluntarios se aislaron de todo signo que indique la diferencia entre el paso de los días y el horario. Cuando a estos se les notificó que debían salir ya que había finalizado el plazo del estudio, confundidos emergieron a la superficie, dado que sus cálculos indicaban que se encontraban transitando la mitad del proyecto. Sin la indicación del reloj, el tiempo biológico se pone al frente y modifica nuestra percepción de lo temporal. Nuestro cuerpo lo sabe, incuba a un paso que le es propio y cada método de defensa tiene su demora (aquella que opera por fuera del tiempo-horario). Tal vez en esto nos ha servido la pandemia. Byung-Chul sostiene que “Hoy en día, las cosas ligadas a la temporalidad envejecen mucho más rápido que antes. Se convierten en pasado al instante, y, de este modo, dejan de captar la atención. El presente se reduce a picos de actualidad. Ya no dura” (2015, p. 18). Nos quedamos con lo superfluo, lo

² <https://www.bbc.com/mundo/noticias-56879503>

cambiante y vacío en cuestiones de contenido; este paso tan fugaz no nos deja nada a desglosar, deglutir. La duración debería ser un espacio de reflexión real, cargada de significaciones que nos permitan avanzar en el futuro. Las experiencias extienden nuestra percepción de lo temporal, creando momentos duraderos: desde nuestro primer respiro marcan nuestras relaciones con el entorno, lo ideal sería seguir formando un espacio de reconsideración que nos nutra, ya sea agradable o no, que nos haga partícipes para que nuestro lugar en el futuro siga siendo *experimental*. La experimentación supone un corrimiento del eje, una prueba y un aprendizaje. Los intervalos nulos (que no son los intervalos sin actividad, sino aquellos que no sirven a nuestra experiencia, aprendizaje) sólo nos retribuyen una mezcla de sucesos que no tienen nada en común con nuestros deseos, el tiempo sin sentido es sólo un tránsito inútil, muerto.

¿El dibujo puede demorar el tiempo? ¿Es una demora el dibujo? Este tiene la capacidad de retener ideas, sucesos, acontecimientos mixtos -propios e impropios- que acontecen en él, según Berger, este *supone un reto a la desaparición* (2011, p. 42). Dibujar es ejercitar nuestros sentidos, vivencias, ahondar en el cúmulo de imágenes que guardamos en nuestra memoria al mismo tiempo que imaginamos futuros posibles. “Para Steiner (Rudolf), dibujar formaba parte indisoluble del **proceso** cognitivo” (Aisenberg, 2019, p. 161). Es recordar, reformular ideas y llevarlas a un plano tangible; a pesar de las herramientas digitales aún se insiste en escribir sobre papel a la hora de aprender un nuevo idioma, el hecho de escribir/dibujar cada letra no sólo nos ayuda a retener y transmitir conocimiento, hace tangible el proceso de aprendizaje, lo materializa. Por lo tanto el dibujo no sólo tiene la capacidad de expandir experiencias (al ser realizado como actividad), sino que potencia cualquier cosa que se encuentre en él: funciona como un nudo conector entre lo huidizo (contemporáneo) y el pasado. Contiene en él las experiencias de lo vivido, lo natural y lo fantástico. Dibujar supondría prolongar el tiempo, ejercer una duración, demora.

Del des-tiempo a lo asincrónico

“Todos y cada uno de los dibujos que hice entonces
no eran sino un lugar de partida”
(Berger, 2011, p. 40).

Este proyecto comenzó con un hacer. Ese hacer, surgido durante la clase de la cátedra de dibujo V, consistía en un rollo de papel de estraza. El rollo de papel es atractivo por su gran extensión, supone todo ese espacio para dibujar, una hoja gigante. El rollo con el que comenzó dicha investigación provenía de la casa de mi abuela, había sufrido el paso del tiempo y la humedad, arrinconado en un cuarto de almacén donde no veía futuro posible (obra A-1.1, especificada en la ficha de obra pág. 42). El dibujo lo acogió, cuidó cada metro que lo atravesaba y acarició las manchas que marcaban su superficie. El tiempo pasó: en el proceso de producción y en el material. El dibujo se formuló de a poco, metro por metro hasta completar su totalidad, se extendió como una rama neuronal a través de la superficie, inadvertido, del mismo o casi el mismo valor.



Fig. 10 Detalles de obra A1.1

El lugar de partida: lo que había dibujado transformó el papel. Lo obligó a reconstituirse. Los trazos más delgados se volvieron decisivos, casi maniáticos, urgentes; los trazos largos, más libres y llevaderos, devienen en disfrute. Cuerpo, además, génesis. El material, viejo, liso, abandonado, en contraste con el dibujo, muestra un anacronismo.

¿Qué hacer con lo inexplorado? Faltaba mucho por hacer, el material era limitado. Me vi obligada a adquirir otra bobina de papel de estraza, kilométrica, pero este papel sería nuevo. Sin marcas, sin manchas de humedad, sin historia, sin tierra, sin arrugas. Qué decepción. Me niego a deteriorarlo, me rehúso a recurrir a juegos para que el papel luzca viejo cuando no lo es.

Me llevó tiempo elegirlo. El color, la mezcla óptica a distancia para mí era fundamental. Debía ser un gris medio o de un valor un poco más alto, en lo posible, sin tendencias a ningún tinte, algo que pasase inadvertido, cuyo carácter aparente fuera anodino. Costó bastante, considerando las condiciones establecidas por la cuarentena (momento donde inicié mi investigación), fue difícil conseguir el material, aunque es de fácil acceso y económico. Aunque con diferencias respecto del anticuado papel que guardaba mi abuela, encontré el indicado: tenía puntos, puntos en sentido compositivo, pero eran retazos. Infinidad de pedacitos de papeles, todos de procedencias diferentes, amalgamados en un espacio que se asemeja a un popurrí. Carentes de orígenes, situados en un contexto que les era ajeno. Ahí encontré un vínculo con aquella primera obra con manchas de humedad. Segundo génesis.



Fig. 11



Fig. 12

Fig.11 y 12 Detalles del nuevo papel de estraza, a diferencia del anterior este contiene en su superficie restos de otros papeles amalgamados (tickets, papel de caramelos, plástico,etc.)

“En cuanto a la paradoja temporal, se habrá reconocido la del *anacronismo*: un síntoma jamás sobreviene en el momento correcto, aparece siempre a destiempo [...] Lo que el *síntoma-tiempo* interrumpe no es otra cosa que el curso de la historia cronológica” (Didi-Huberman, 2011, p. 64). ¿Cómo dibujar sobre algo que ya tiene en sí mismo, dislocaciones temporales, de vidas pasadas, de papeles pasados, de orígenes enredados y procedencias dudosas? Decidí iniciar y garabatear las grandes hojas. La duración ¿cuándo empieza?, ¿dónde empieza?

Al trabajar siempre con formatos pequeños (previo al primer papel de estraza), las nuevas dimensiones me costaron momentos de adaptación. A los formatos minúsculos los mantenía cerca de mi cuerpo en una suerte de intimidad con el dibujo: mis movimientos eran cortos, medidos, marcados, exactos, planos demasiado detallados en espacios cortos, angostos o mínimos, limitaban la mirada y exigían al espectador un acercamiento casi íntimo, clandestino. Con la segunda bobina de papel de estraza, me vi obligada a hacer grandes ademanes en posiciones no tan cómodas, gestos, que implicaban fuertes esfuerzos con mi cuerpo, incluso tuve que construir algunos artefactos caseros para extender mis brazos cortos y sobre todo pasar de lo pequeño a espacios amplios que se encontraban muy lejos de mi mesa-taller.

En la primera bobina si bien el papel ofrecía una gran superficie, el grafito sólo avanzaba de a poco, con movimientos lentos, cortos, sin grandes extensiones de codo. El cambio de escala fue esencial para los dibujos venideros, pero la forma

(en la primera bobina) se asemejaba a mi anterior manera de dibujar, reducida, altamente detallada, poco abarcativa.

Las primeras hojas de la nueva bobina de papel (Obras B-4.1, D-4.1 y F-6.1, pág. 29), al igual que los dibujos de pequeño formato, fueron hechos sobre una mesa de 1.78 x 0.88 m. El uso de este soporte, apoyo para la realización de mi obra, me permitía fundamentalmente comodidad. Aunque esa comodidad era pagada con un precio bastante alto: no podía ver la totalidad de mi dibujo. Siempre enrollaba lo pasado, aquello que había sido dibujado, luego avanzaba en la tira sin advertir ni entender lo que había detrás. Esta secuencia de dibujo podría haberse tomado como una historia narrada, aunque *sin memoria*. Me parece importante señalar que, en este caso, ninguno de mis dibujos, a medida que avanzaba, conocía su pasado, por lo tanto podría haber repetido errores. Nos recuerda a los rollos de papiro o pergamino en tiempos donde comenzaban a utilizarse los códigos. Los rollos, o al menos su formato, traen consigo una molestia, la incomodidad de no ver en planos generales aquello que se encuentra en su extensión, su difícil traslado, enrollado, guardado y no olvidemos: la complejidad de ser dibujado. En ese punto de la producción decidí cambiar de soporte, apoyo. Ahora, las hojas se encontraban en el piso. El piso de mi casa.

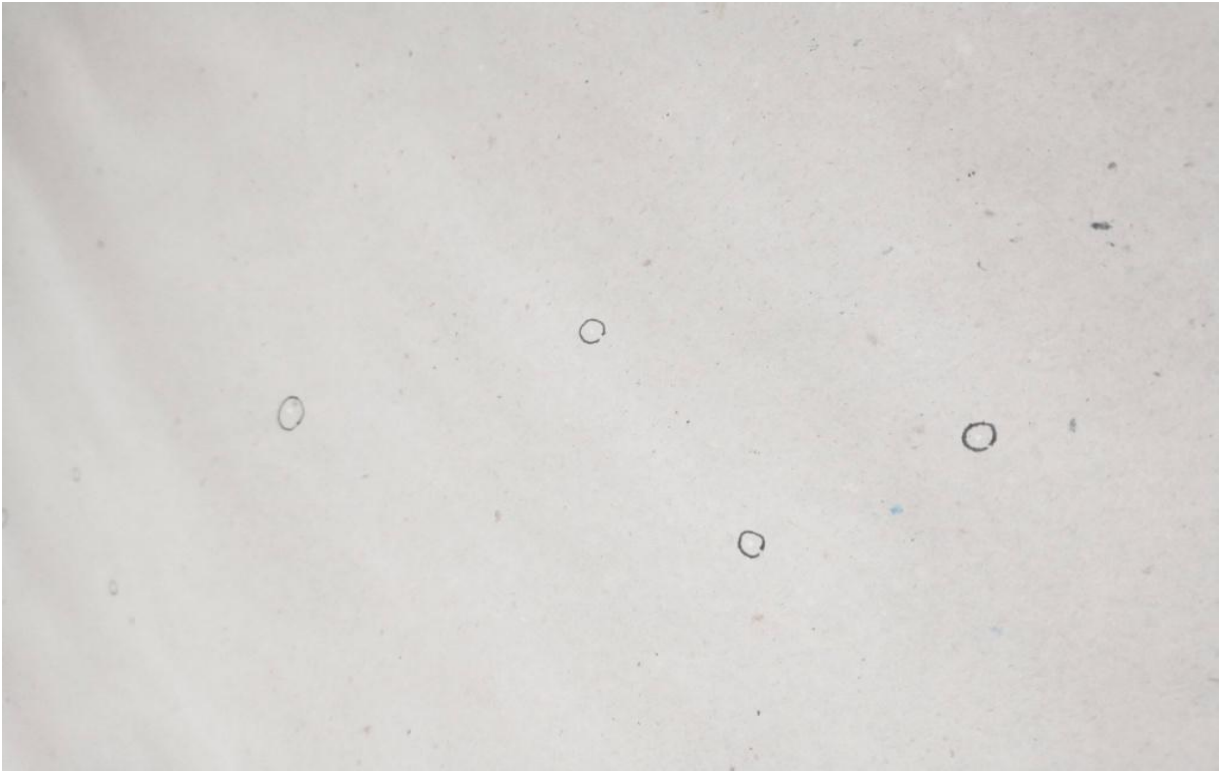


Fig. 13 Detalle de obra B-4.1

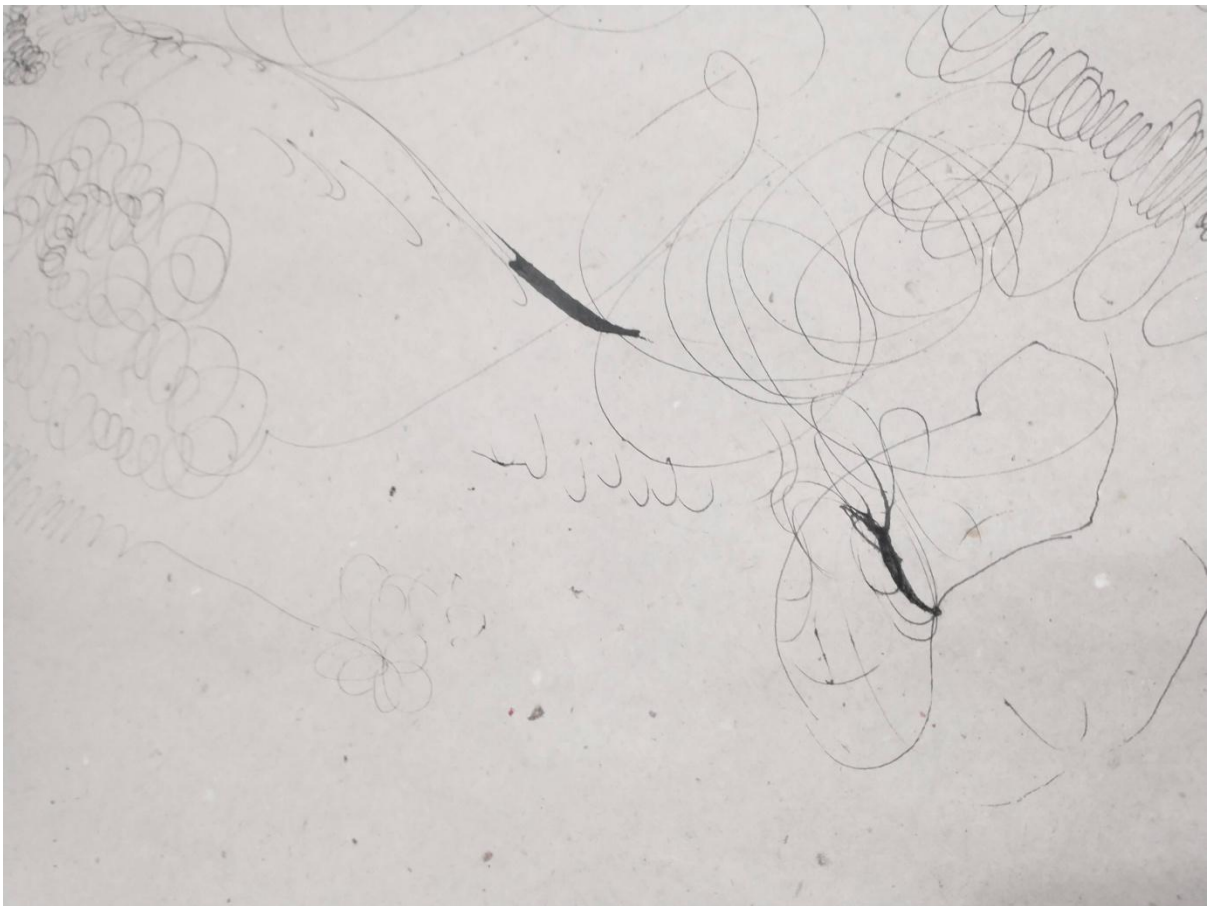
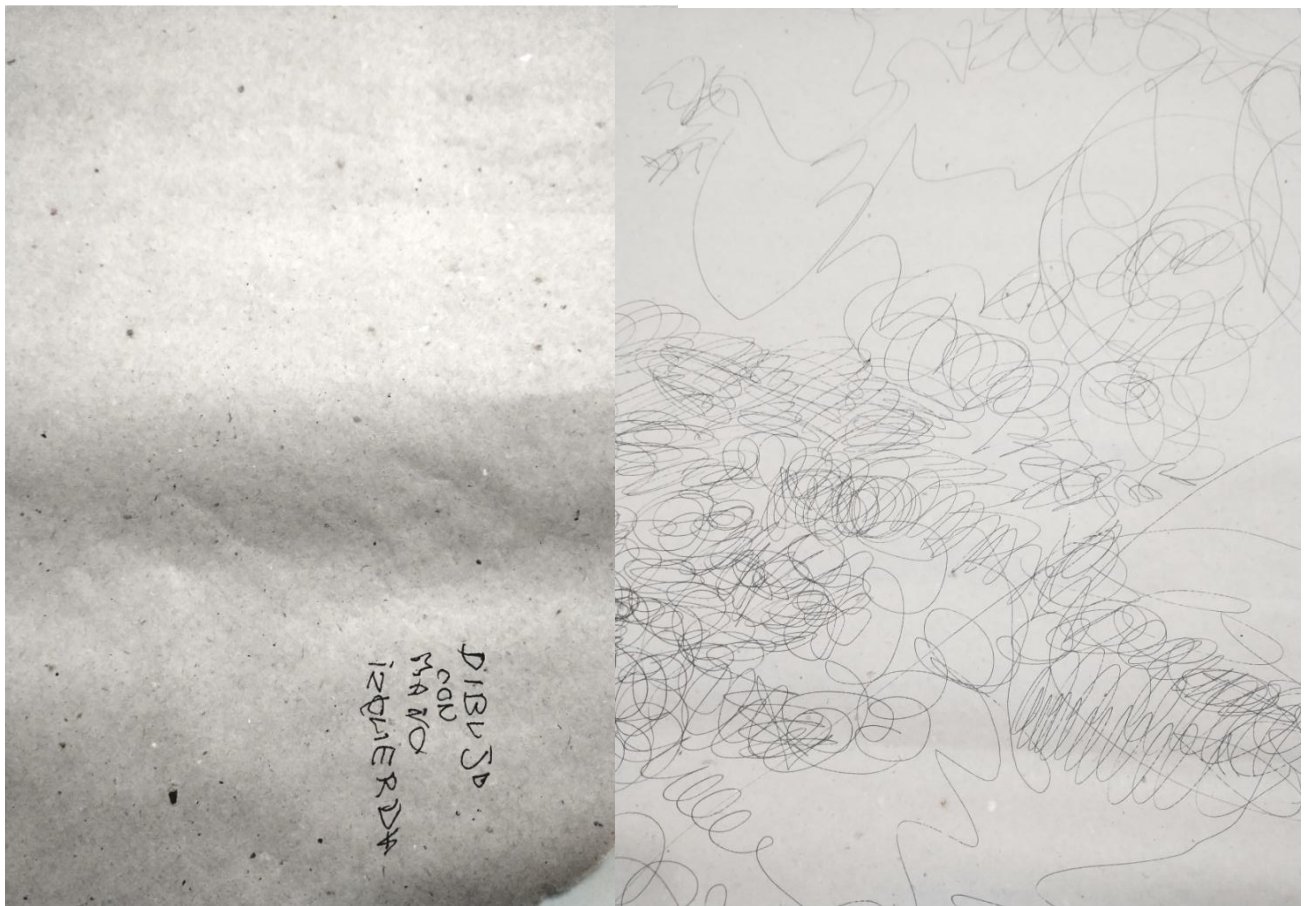


Fig. 14 Detalles de obra D-4.1



Si bien ese período-año fue “adecuado” para la elaboración de mi tesina de grado (debido al extenso tiempo de cuarentena, ya sin trabajo ni actividades extra, pude dedicarme de lleno a la escritura, producción e investigación) el 2020 supuso un tiempo de reflexión y reinicio de aspectos internos. La pandemia, el aislamiento social, las distancias y sobre todo, la cuarentena, me obligaron a encontrar espacios que no podrían haber sido posibles en otro momento. No porque no se me ocurrieran, sino porque siempre había otra posibilidad. Bajo estas nuevas condiciones, no me quedaba otra que aceptar lo dado. El piso de mi casa fue uno de estos espacios que, ante la imposibilidad de movimiento, funcionó para soportar prácticas teóricas, explorativas y técnicas. Señalo la importancia de la producción durante la pandemia y particularmente en cuarentena, ya que considero que estas experiencias están ligadas a un tiempo específico, vivido mundialmente y atípico. Este momento también significó un reencuentro con *el hacer*. Hacer cualquier cosa, muchas cosas, saltar de una a otra, sólo por placer. El dibujo, entre ellas, supuso un enlace con una vivencia, la práctica y nuevas experimentaciones. Retomando la producción, las primeras experiencias en el piso de mi *living* fueron un tanto extrañas. En la mesa todo es fácil: “hay buena iluminación, me puedo sentar, puedo tumbar los lápices, las tintas, los artefactos y el papel con total comodidad”. Además pude decidir a dónde iba mi dibujo. Esto no fue lo que sucedió en el piso. En mi

casa, el piso es rústico, son baldosones símil lajas, tiene accidentes que lo hacen complicado: estrías propias de su diseño, sumado a las líneas de unión donde se encuentra la pasta. Esto me obligaba a ir donde los accidentes me indicaban. Muchas veces, sin elección, aceptaba el accidente. Durante esta instancia de dibujos, realicé un artefacto casero para moverme mejor. Suena casi ridículo llamar artefacto a un trozo de caño hueco y carbonillas atadas a los extremos. La realidad es que agacharse continuamente para dibujar causa dolencias físicas, los trazos largos con los brazos se volvían incómodos y tampoco los resultados eran los que yo esperaba. Dentro del hacer de este proyecto, me sometí a espacios donde no estoy acostumbrada a dibujar. Este tipo de experiencias supieron guiarme en las decisiones a tomar respecto de mis proyectos pasados y futuros pero decidí no incluirlos dentro de la presentación ya que considero que fueron prácticas para pasar a otros espacios más grandes y a experiencias más complejas. Luego de esta prueba “piloto” decidí ir a espacios más amplios. Si bien el espacio de mi casa era bastante grande, mis movimientos seguían siendo restrictivos y/o reducidos.

Debido al momento global que se vivió en el 2020, las escuelas, los gimnasios, cines, todos los espacios compartidos permanecían cerrados hasta nuevo aviso. Surgió la idea de probar con alguno de estos espacios, anteriormente inalcanzables por sus respectivas actividades diarias. Así, decidí probar en el gimnasio de mi escuela primaria-secundaria: este lugar estaba particularmente marcado, los distintos deportes que atravesaban las actividades escolares habían trazado líneas sobre el suelo y las paredes. Líneas que, colocadas junto a mis dibujos, tenían que ver con otra cosa: el cuerpo en el dibujo; reivindicar esta actividad no como acción puramente intelectual, sino como un espacio para lo físico, la actividad física.

Considero que la acción llevada a cabo en el Colegio Boneo tiene como interlocutor a los gimnasios de Mimi Laquidara, en la obra *Correr en círculos* (Fig.18), Laquidara toma un espacio-galería de arte y lo transforma en una cancha, más pequeña de lo habitual, patas arriba. Al correr de su hábitat natural el espacio gimnasio, este queda enmarcado en un lugar, y modo, que le es extraño, ajeno a su fin deportivo. En *Pintura polideportiva* (Fig.19) toma el dibujo que contiene el frontón del gimnasio, se vale de las características propias de este lugar para cambiar (¿parcial o totalmente?) la pintura y el espacio.

El gimnasio del Colegio Boneo tiene aproximadamente 42 x 25 m, es un galpón, con chapas translúcidas que permiten el ingreso de los rayos solares, por

esto decidimos ir a filmar por la mañana. La escuela estaba vacía, el gimnasio un poco sucio por la falta de personal. Era rara la escuela sin gente. Era raro tener todo el espacio para mí.



Fig. 17 Fotografía del proceso de producción, obra K-5.2. Gimnasio del colegio Boneo, 2020



Fig. 18 *Correr en círculos*, Mimi Laquidara, Diego Obligado, Rosario. Recuperado de <https://www.mimilaquidara.com/>



Fig. 19 *Pintura polideportiva*, Mimi Laquidara. Recuperado de <https://www.mimilaquidara.com/>

El papel se desenrolló de un extremo a otro, abarcando en amplitud los 42 m de largo. Nunca había tenido que dibujar algo tan inmenso. Mi rollo de papel de estraza tenía 60 cm de ancho, en un espacio tan grande se veía a sí mismo como una línea, al ras del suelo, larga pero delgada al fin. Las propias líneas del gimnasio, en algunos casos fueron absorbidas por el dibujo, cambiaban con él (obra K-5.2).



Fig. 20, 21 y 22 Detalle de obra K-5.2

Fuimos cuatro personas y un *dron*. Empezamos sacando algunas fotos, luego vinieron las filmaciones. Durante todo este proceso probé distintas técnicas que, hasta ese momento, no había probado: técnicas mixtas que involucran el artefacto extensor con carbonillas, lápices de grafito, barras de grafito, las huellas de mi propio calzado, tierra y fibrones de tinta al agua, estos últimos sólo sobrevivieron 40 metros. Creo que en ningún momento de la jornada me percaté de mi alrededor, tampoco del paso de las horas. Me encerré en una cápsula del tiempo. Mis acompañantes caminaban por el espacio mientras yo avanzaba a través del papel sin advertirlos. La extensión era imponente, me veía a mí misma como un punto pequeño que recorría el espacio inmenso.

Cambiamos de lugar, fuimos al patio del colegio, y la obra L-3.2 supuso nuevos desafíos. Hacía mucho frío, pero además de eso, el viento era algo que no esperaba. Si bien dentro del gimnasio el sonido y viento que producía el *dron* era un poco molesto, no hacía gran diferencia si se colocaba lejos de mí. Ya por fuera del reparo, al aire libre, el viento propio del clima fue arrastrando con furia el papel mientras intentaba, con gran fuerza, contenerlo. Las situaciones como la del patio y gimnasio del colegio Boneo transformaron el dibujo debido a que en ellos se encuentran rasgos inseparables que los unen al espacio. Los lugares son precisos, se relacionan formal y sustancialmente con este. Gracias a este cambio, debemos considerar aspectos dentro del dibujo que en los primeros rollos, aquellos que fueron realizados sobre mi mesa de taller, no le eran otorgados: cambio de materiales y posición, nuevas líneas de pensamiento con herramientas acotadas, mirar el material en su profundidad (hasta en lo más mínimo), reaccionar de manera rápida y eficaz ante las circunstancias que el papel demandaba.

En una especie de contienda contra el papel, contra el dibujo o contra el viento (ya ni sé contra qué me enfrentaba), me vi obligada a retorcerme, tirarme con todo el cuerpo al piso, sostener con las rodillas, los codos el papel que no trazaba el grafito para evitar que se doble, se estrangule o se lleve los metros restantes a pasear por el patio. Fue una lucha. Y digo lucha porque el dibujo estaba rebelde, me desafiaba.



Fig. 23 Detalle de puntos marcados en L-3.2



Fig. 24 Detalle de L-3.2, tierra y heces de paloma



Fig. 25 Momento en el que el viento se lleva el papel. Fotograma de *¿Cuánto dura un dibujo?*

Dibujé desde la incomodidad física, espacial. No pude dibujar todo en una sola cara del papel de estraza, fue girando, se estrangulaba y, como yo debía seguir dibujando, las líneas se colaban por una cara y la otra. Sí, es una sola línea, pero va y viene de un lado a otro.

Este enfrentamiento acentuó lo físico, la fuerza, el azar y el desastre. El dibujo se transformó en una tela que era embestida por el viento, mi cuerpo pasó a ser un agente incapaz de mantener la calma. Era cuestionar al material, a lo que aguantaba, a su rigidez, a su espacio. Llenar de preguntas el rollo, tener que elegir qué quitar, qué poner, porque el material rechazaba mis actos. Las turbulencias dejaban un espacio finito para mis acciones. El proceso era todo: el *cómo* direccionó mi trabajo de manera extraordinaria. En este punto me di cuenta de que estaba inventando excusas para dibujar: el tiempo, el trazo, la cantidad de veces que cargaba la tinta, los minutos que debía aguantar, los círculos que debía hacer, la cantidad de metros a caminar, eran todas excusas.

El cambio de escala fue el primer escalón, el tamaño no sólo alteró mi manera de dibujar, cambió todas las relaciones anteriormente pactadas. Recuerden que las medidas más grandes se situaban en el living de mi casa, aproximadamente unos siete metros de extensión. El gimnasio y el patio del colegio, con dimensiones

entre 40 y 45 metros, me obligaron a un reajuste. Gracias al cambio de escala se produjo un cambio de entorno, pasar de la mesa-taller al espacio circundante dió lugar a que el dibujo “absorba” estos contextos: edificios, baldosas, líneas en el suelo, viento, entre otros fenómenos. Aquí enuncio algunos términos:

*El espacio pasó a formar parte del dibujo y el dibujo del espacio, se construyeron en simultáneo

*Fueron necesarios aparatos, para registrar la inmensidad que abarcaba. Si bien el soporte sólo tiene 60cm de ancho, la longitud fue un desafío a captar

*Mis gestos eran cada vez más exagerados, las posturas incómodas se debían mantener por una mayor cantidad de tiempo que en mis dibujos pequeños. Ademanos atípicos y delicadeza para no romper el material, para no quebrar las puntas (aunque, claramente no siempre salió bien)

*Factores climáticos: viento, sol, sombra, tierra que vuela, frío, calor, todo influyó. Si bien antes este tipo de factores no llegaban a incidir sobre mis dibujos de formatos pequeños, el tamaño descomunal y mi comodidad empezaron a padecer este tipo de factores. Uno no considera el poder de una brisa hasta que debe controlar 35/40 metros de papel.

*El espacio cerrado del gimnasio también trajo complicaciones, el viento y ruido que desprende en *dron*, la mirada del otro (mis ayudantes silenciosos que espectaban y registraban al mismo tiempo)

*Mi forma de vestir. El día del gimnasio, particularmente, supe que debía moverme más vigorosamente que en mis dibujos sobre mesa, que debía aguantar algún que otro manchón, tierra, otras cosas a las que nunca me expongo para un dibujo. La preparación era necesaria, el día anterior dejé todo en su lugar, la cámara, mis lápices, fibrones, carbonillas, alguna que otra regla, tizas, cinta y bandas elásticas; busqué una calza de algodón gris, suave, cómoda, a prueba de manchas de grafito, flexible para el movimiento. Un buzo, que luego al ver las fotos, tenía similitudes formales con la calza y el dibujo en sí, hacía frío, mucho. Un gorro de lana gris y mis zapatillas de lona negra, a prueba de todo. Casi como equiparse para un suceso extraordinario, o una reunión con mucha tierra. La vestimenta fue algo importante, me permitió no sólo operar cómoda, sino también marcó de una estética particular el material producido. En las imágenes, parezco parte del soporte.

*Por último, pero no menos importante: enrollar y almacenar. Eran tan pero tan largos que agotaban los brazos y hombros, tan extensos que también *el tiempo transcurría para dejarlos como habían empezado*. Calculé al menos entre diez y

quince minutos para enrollar 40 metros de manera prolija (sin viento, con viento se tarda aún más o se precisa de una mayor preparación física).

En cuestiones de almacenamiento, los papeles fueron enrollados en tubos de PVC de 110 mm diámetro, sobre una mesa, con papel blanco entre dibujo y dibujo (en el caso de B, D, y F), mientras que A, K y L fueron dispuestos en un tubo c/u debido a su extensión, para evitar daños a posterior.



Fig. 26 Registro de almacenamiento de obras

El proceso es imprescindible. Es aquel que formula mi obra y le da cuerpo, sustento y personalidad. El tiempo regula el espacio. Aquí el proceso es clave, forma el carácter de la obra. Si las hojas en el piso fueron atravesadas por mis pies, una varilla, grafito o barras de carbonilla, absorben no sólo el espacio sino una marca física. Constituyen el espacio gráfico de una manera particular. Roza la *performance* (como aquella acción artística que ejerzo sobre cada obra, mi cuerpo en el dibujo) y la *performatividad* (como construcción de identidad, personalidad) (Butin, 2009, p. 178) ya que, como dije antes, el dibujo es una forma de conocer y conocer-me. Si van sobre la mesa, sobre el piso, en un espacio público o en la vereda del vecino, cambiaría totalmente mi disposición frente a esto, el papel lleva en él ese espacio de alguna manera. Un *Site Specific* (Butin, 2009, p. 201) más

vinculado a el proceso que a lo expositivo, aunque luego devenga en espacio de exposición. Relaciones (sustanciales, formales, físicas, constitutivas) entre el dibujo y el lugar elegido que duran el tiempo que mi dibujo disponga.

No existe, pero qué lío hace

“Claro que escuché que la línea es **infinita**,
pero nunca la había visto antes”

(Aisenberg, 2019, p. 304)

La línea es una especie de trazo, marca que señala algo ¿El primer dibujo de la historia? ¿O esas fueron las manos? No conocemos el nombre de su inventor, ni su primera obra. En mi opinión, desde la primera marca analógica de la historia a los lenguajes digitales, la línea es un factor importante ya que carga en sí misma el peso del gesto.

La línea geométrica es un ente invisible. Es la traza que deja el punto al moverse y es por lo tanto su producto. Surge del movimiento al destruirse el re-poso total del punto. Hemos dado un salto de lo estático a lo dinámico (Kandinsky, 2003, p. 49).

Mientras más pienso lo que es, más me cuesta definirla. Delimita, corrige, señala, destaca, apunta; a veces nos hace acordar a algo, otras, no nos dice nada; no dice nada porque ya dijo todo en su mínimo accionar. El modo en que aparece nos da pistas sobre su urgencia, su estabilidad o su explosión, nunca está sola. En el documental *La cueva de los sueños olvidados* de Herzog Werner, la doble raya que marca el hombre prehistórico sobre la pared de la caverna no es otra cosa que el escurridizo y fugaz movimiento del animal representado. La línea es altamente combinable, adaptable, con poco esfuerzo puede volverse un manchón, una letra, un enjambre o una *virulana*³, propicia el pensamiento oblicuo. No existe en la naturaleza, existe en el papel, en las superficies planas, rugosas o resbaladizas. Nos ayuda a marcar cosas: canchas de fútbol, diálogos, divisiones físico-políticas, charlas telefónicas y monigotes infantiles. Al tener como anclaje una acción acarrea la potencia de ésta. Una línea vendría a ser el límite de las cosas que vemos, no está en el espacio, está en nuestra percepción, ahí donde termina la pared y empieza mi piel hay una línea divisoria, si todo fuese piel en una continuidad, no existiría línea alguna.

Félix Gonzalez-Torres, Ernesto Ballesteros y Julia Levstein utilizan este recurso (la línea) de formas diferentes, no sólo actúan como referentes de mi trabajo

³ Marca (nombre de la empresa que fabrica el producto) por la cual se define al utensilio de limpieza hecho con hilos de aluminio enmarañados, usado especialmente para raspar la suciedad de recipientes de cocina metálicos.

sino que también construyen diálogos con *¿Cuánto dura un dibujo?*. *Untitled (Bloodworks)* 1989 de Félix González-Torres (Fig. 27) no sólo hace uso de este medio, también hace uso del tiempo: “una línea trazada a mano que transforma una simple cuadrícula en una reflexión sobre la salud, la vida y la muerte” (MACBA, 2021, p. 5). El tiempo para Gonzalez-Torres es determinante, el cómo (estabilidad física) determina el camino del dibujo.

Línea trazada con ojos cerrados caminando alrededor de una tela durante 30 minutos, 1749 intersecciones de Ernesto Ballesteros (Fig. 29) lleva el trazo a la pura acción, se condiciona a estas circunstancias autoimpuestas (falta de visión, caminar) y se propone un tiempo para hacerlo, además de la minuciosidad con la que marca las intersecciones. Esta obra de Ballesteros une la acción, la restricción y el dibujo con el tiempo.

Finalmente, *Medio del camino* de Julia Levstein (Fig. 30) donde lleva el dibujo al espacio, ya no traza sobre la superficie con un lápiz o birrome. Levstein recorre sus alrededores con una tira, cinta, tal vez de papel, de unos 10 o 15 centímetros de ancho, marcando sobre la calle, un auto o el balcón el plano de la casa donde se encuentra. Desplaza el espacio que ocupa la vivienda por fuera de esta. La línea se configura con el espacio, la acción de Levstein queda registrada y toda su obra constituye no sólo una acción performática sino un Site Specific.

En este proyecto, la línea es un factor importantísimo: es parte de un suceso temporal. Este factor no se encuentra sólo en lo que llamamos “dibujo”, se encuentra en el espacio, en la cancha de *handball* de la escuela Boneo, en el diseño de mi buzo, en el *rib*⁴ de mi gorro de lana y las grillas que forman las venecitas de las paredes. Una línea de papel, dibujo expandido, atraviesa un plano (gimnasio), trazo grueso y gris que delimita el espacio.

⁴ Tela Rib, tejido de punto, resorte de algodón o poliamida utilizada en textiles para cuellos, puños o gorros de lana



Fig. 27 Felix Gonzalez-Torres, *Untitled (Bloodworks)*, 1989. Recuperado de <https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/works/untitled-bloodworks>

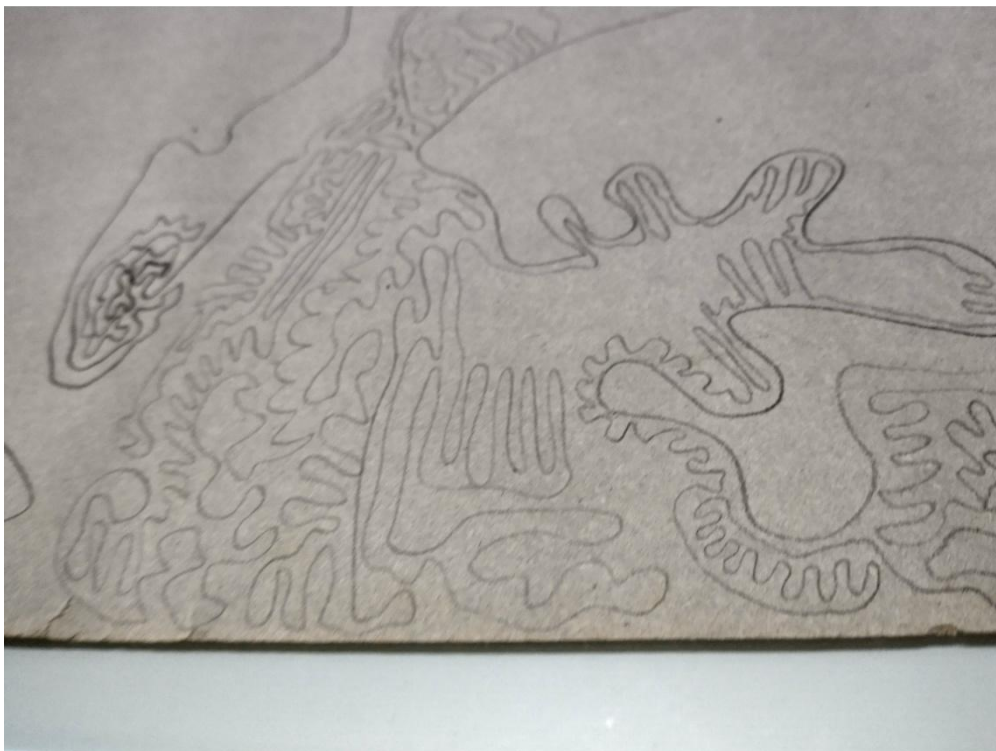


Fig. 28 Detalle dibujo lineal en obra A-1.1

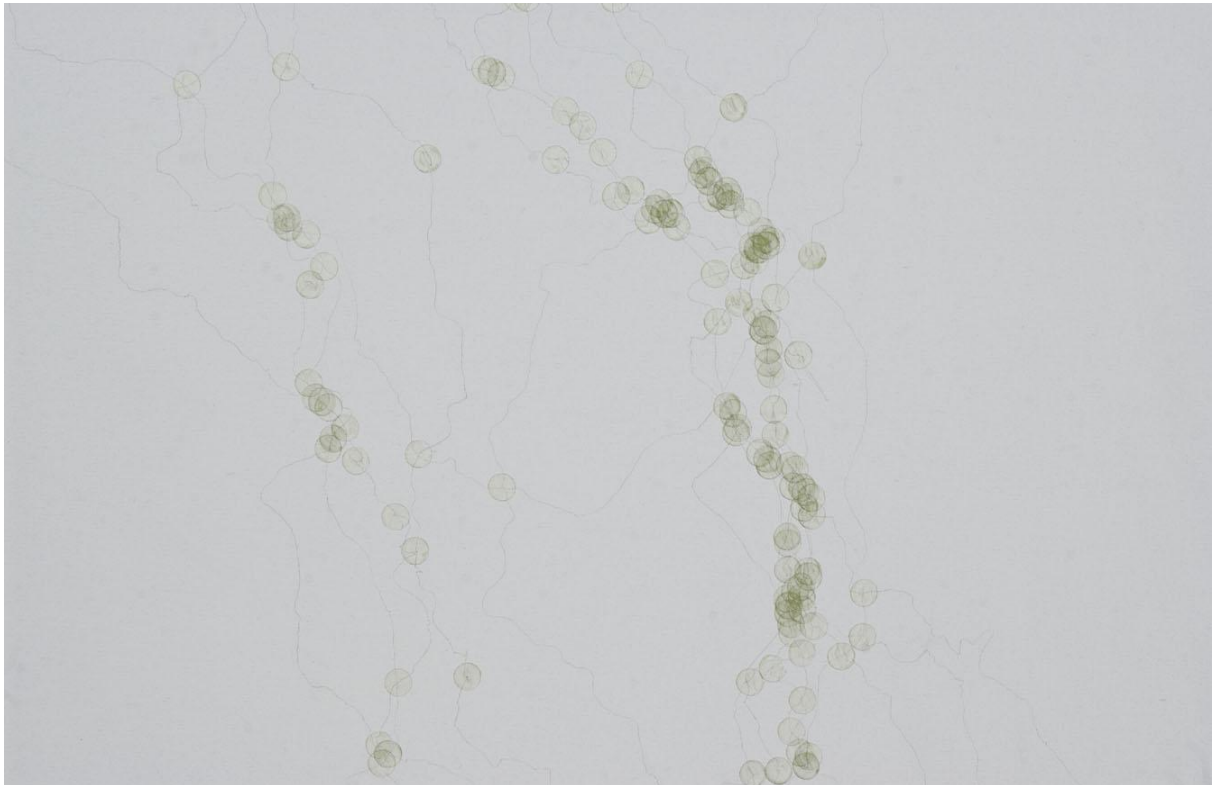


Fig. 29 *Línea trazada con ojos cerrados caminando alrededor de una tela durante 30 minutos, 1749 intersecciones*, Ernesto Ballsteros. Recuperado de: <https://macheteart.com/es/ernesto-ballesteros/>

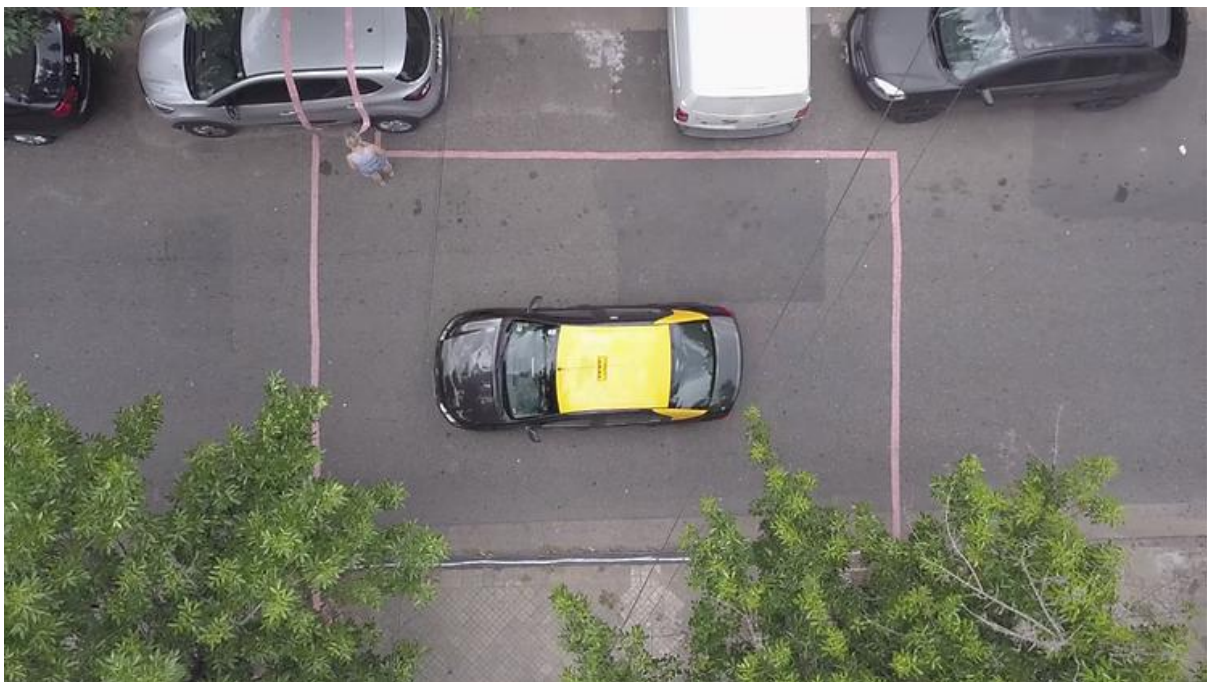


Fig. 30 *Medio del camino*, Julia Levstein. Recuperado de <https://www.julialevstein.com/>

Sobre el dibujo y sus reglas

En mi práctica, la principal regla es dibujar. Mi hacer comenzó con un motor imparable que no puedo terminar de definir: la adicción al dibujo, me pasa que mientras más dibujo más ganas de dibujar tengo, muchas veces repito motivos, pruebo 6, 9, 130, 400 papeles diferentes, exploro con todo lo que tengo a mano, ni la agenda se libera de estas ganas de marcar. Dibujo tanto que empecé a pactar reglas para éstos. Las reglas de mis dibujos son parte de él, el motor de la regla es expandir las experiencias del dibujo, ampliar límites en cuanto a éste y la creatividad. Las reglas que marcaron la producción de este proyecto fueron:

- Dibujar con mano derecha una sola línea continua que jamás se corte o cruce con otra línea (A-1.1)
- Señalar con círculos todos los papeles/puntos que correspondan al color “blanco”. Contabilizar los puntos encontrados y la cantidad de veces que se carga tinta en el plumín (B-4.1)
- Realizar un dibujo donde sólo se pueda cargar tinta 48 veces, ni más ni menos. Puede cortarse la línea, no es necesario que sea continua, con mano derecha (D-4.1)
- Perder el control: dibujar con mano izquierda, colocando la mano derecha detrás de la espalda, tratar de que el papel no se rompa o marque. La línea no debe ser continua (F-6.1)
- Realizar un dibujo cuyo tamaño corresponde al largo del gimnasio (colegio Boneo, 42m), la técnica debe ser mixta. Usar manos, pies, tierra y todo lo que habilite el espacio. Dibujo de sitio específico (K-5.2)
- Dibujar utilizando el largo de la diagonal del patio del colegio. Aguantar las condiciones climáticas lo que más se pueda. Usar manos, pies, dibujar de ambas caras si es necesario. Tener en cuenta que el papel puede romperse. Dibujar en círculos y luego marcar las intersecciones, contabilizarlas (L-3.2)

Las restricciones fueron usadas por muchos, desde los escritores pertenecientes a Oulipo⁵ (Georges Perec, Italo Calvino, Raymond Queneau, entre

⁵ Grupo de experimentación literaria, aplicó la “escritura potencial”, sistemas de restricción en busca de nuevas vías y estructuras que sirvieran a los escritores a la hora de escribir

otros) a artistas como Grela y sus obras “de cinco minutos”⁶, los condicionantes lejos de ser obstrucciones para fines nulos, potencian la creatividad, nos obliga a “salir de la caja” y buscar otras maneras de afrontar el desafío. Los condicionantes liberan, mis opciones pasan de estar acotadas a ramificarse por vías nuevas, para escapar o no, de ellos.

Me paro frente al papel, lo recorro las veces que haga falta. No sé si voy a terminar ahora, capaz que falta muchísimo o capaz que no, en una de esas termino ahora y llego para la merienda. Estudio, una y otra vez, el papel de estraza me parece fascinante, tiene requechos de todo lo que se te pueda ocurrir. Investigo cada pedacito, cada centímetro de él, tardamos mucho en conocernos a veces.

Para cada pieza pienso ejercicios. Esta decisión no es tan fácil, no basta con mirar el papel a la luz y saber lo que me está pidiendo; hay que estudiar parte por parte y entender qué conviene en cada caso, no olvidemos, el papel trae consigo materiales de otra procedencia que bien podrían leerse en el plano gráfico como elementos del propio dibujo. Estos ejercicios que me impongo, *restricciones* que no me dejan hacer cualquier cosa, son reglas de un juego autoimpuesto que marcan el carácter de tal o cual dibujo. Este tipo de pasos, pautas a seguir, que cambiaban según mi parecer, mi humor o según el papel, no limita en ningún sentido dicha expresión, *la potencia*. “Entonces, no sé qué me habrá iluminado, que me hizo bajar los pies a la tierra, y me dije: «no sé nada» . Y empecé a hacer ejercicios todos los días” (Grela, 2017, p. 35). Al elegir un soporte fijo, con pocas variantes en cuestiones de color y herramientas, se produjo un cambio en mi sistema: por medio de estas restricciones, reglas, se abrieron campos para la producción. El dibujo debía doblegarse a estas reglas. Algo así como expandirse *gracias a* los límites. Este tipo de imposiciones que acontecen al dibujo, no sólo limitan, también proporcionan nuevas lecturas de lo dado. Es exprimir al máximo todas las variantes, transformar la restricción en una oportunidad. Este tipo de obra para aquellos que desean adentrarse requiere de una escucha activa, capaz de desglosar las miniaturas y los guiños que el dibujo contiene, las referencias y las conexiones. Al mismo tiempo, incentiva la creatividad, las mejoras constantes, crear desde lo absurdo y casi inútil, los límites permeables e innecesarios y las ideas poco transcendentales.

⁶ Entre cliente y cliente, el peluquero Grela aprovecha para dibujar y hacer uso de esos “5 minutos” <https://www.lacapital.com.ar/la-ciudad/grela-inedito-las-obras-del-maestro-que-nunca-se-mostraron-n422528.html>

Las restricciones en mis dibujos funcionan como reguladores de obra, maestros, generadores de ideas. Para mí, todos los recursos que nos obligan a ir más allá del primer pantallazo, enriquecen la obra, la dotan de caminos e intersecciones nuevas. Tengo que permanecer con la mente alerta, prestar atención a la búsqueda y a los detalles.

Claudia del Río en *Pieza pizarrón* (Fig. 31) convierte al dibujo en una acción, y recuerdo que escribe “¿Cómo los dibujos pueden volverse actos?” (Del Río, 2019, p. 124). Trato de responder a esa pregunta con cada pieza gráfica que conforma esta tesina. En la experiencia Colegio Boneo se ve con más fuerza lo performático en la obra: el cuerpo aparece con más presencia, el movimiento pasa a formar parte del estado del dibujo, compartiendo un acontecimiento pero postulándose por fuera de él. Comparten la misma fuerza y el instante a pesar de ser agentes separados. El acto pasa a ser algo esencial. Los dibujos tienen una historia, un pacto, desdicha, *ultimátum*, un hacer que los marca de nacimiento y los constituye a lo largo y ancho. Las reglas que los restringen no son al azar, requieren de un esfuerzo físico importante, de una longitud determinada, de un papel y material particular, aunque otras veces puede variar. Éstas acompañan a la obra, vínculo simbiótico del cual ambas partes salen beneficiadas.



Fig. 31 Claudia del Río, *Pieza pizarrón* (detalle). Buenos Aires, Argentina, 2019. CCK. Recuperado de: https://cck.gob.ar/eventos/7-rayos-en-cada-mano-performance-de-claudia-del-rio_3361

Cuando arrancó esta investigación, el papel funcionaba como soporte. Noté que el papel tiene muchísimo que ofrecer, cada dibujo que realizaba con mis condicionantes me acercaba más a su materia. La obra A-1.1⁷ fue el primer paso hacia el universo del papel de estraza, luego de ese primer acercamiento vinieron otros estudios aún más profundos. Los condicionantes tienen que ver con este estudio del papel, las fichas también, una mirada que disecciona exhaustivamente la superficie “lisa” del papel. Este tiene accidentes, los cuales provienen de diferentes papeles, desechos, que fueron reciclados y que constituyen, en su totalidad, el papel de estraza. Estos accidentes, propios del material abrieron nuevas puertas en torno a la producción, lo que me llevó a considerar crear nuevas reglas, más restricciones, más exigentes para cada dibujo. Números escritos, pedazos de tickets, colores, puntos, desechos plásticos de papeles de caramelo, etc. Todo esto se podía encontrar en determinadas partes del papel de estraza, cada fragmento contenía distintas cantidades y combinaciones de estos mencionados, lo que me llevó a explorar cada vez más, y con mayor detenimiento. Adquirir, esquivar, suplantar o resaltar, fueron acciones que llevé a cabo en cada dibujo para mostrar estos accidentes que contiene el papel. Accidentes que hablan de una individualidad y de un tiempo. Las porciones de otros papeles que forman el retazo de papel de estraza tienen historias diferentes, estas historias que fueron recicladas también están cargadas de nuevos propósitos, ya sean funcionales o artísticos. Las condiciones que me propongo con cada pieza, se basan en las características de ésta, anulan, transitan o parten desde el papel. Cada dibujo que compone esta investigación está acompañado de una ficha, confeccionada con mucho detenimiento antes y después de realizar el dibujo. La ficha viene a darle una información extra al lector/espectador, destaca aquellos aspectos no tan visibles del papel y su dibujo, *una ficha de laboratorio*. El tiempo que transcurre desde la investigación del material hasta la confección del dibujo con su respectiva ficha es el tiempo que dura cada dibujo. Dispongo de ella para mostrar los procesos y las reglas que acontecen en las obras que forman parte de esta investigación, detallo dichos accidentes que conforman de manera particular a cada dibujo. Cada uno de ellos es un espacio único, individual, irrepetible debido a la cantidad de *factores que*

⁷ La nomenclatura (por orden de abecedario) A corresponde al orden de aparición, en el que fueron hechos los dibujos, en este caso el primer dibujo sobre papel de estraza. Los números que siguen a la letra indican: primer número (1 al 6) corresponde a la técnica empleada (en este caso 1 indica “grafito”) y el segundo número (1 al 3) indica el lugar donde fue realizado el dibujo (siendo 1 “mesa”)

acontecen en él. Aunque, no nos dejemos engañar, esta suerte de información que acompaña cada dibujo no está ni cerca de abarcar su totalidad.

El tiempo en mis dibujos es recorrible en una línea: se puede atravesar uno de ellos de principio a fin, ver en él los recorridos que efectúo gracias a las huellas de mis *Converse*, las veces que cargué tinta antes de apoyar el plumín y las veces que se me quebraron las carbonillas de la presión. Este tránsito de punta a punta está contenido por los límites del papel de estraza y mencionado en cada ficha con su respectiva nomenclatura. Adjunto aquí ambos registros:

Nomenclatura de obras:

Este índice tiene como fin ordenar e informar características comunes a todas las obras que se presentan en esta Tesina.

Cada obra tiene anexada una ficha que contiene en detalle las particularidades de tal obra, la nomenclatura es sólo para referirse a sus características generales.

***Letra (por orden alfabético) según orden temporal (de aparición)**

***Número según su técnica/material:**

- 1 Grafito
- 2 Carbonilla
- 3 Tinta
- 4 Plumín y tinta china
- 5 Mixta
- 6 Birome/bolígrafo

***Número según su lugar de producción:**

- 1 Mesa
- 2 Escuela
- 3 Piso

Ejemplo: C-3.1

Dibujo de orden C (por orden de aparición, el tercer dibujo de la serie), 3 (realizado con tinta), 1 (se produjo sobre una mesa).

Fichas de obra

- **A - 1.1**

Tamaño 8.90 x 0.80 m

Manchas de humedad que van desde el color ocre a negro

Bordes gastados

Superficie homogénea

Papel que permaneció durante seis años en una habitación sin cuidado alguno

Dibujo con mano derecha, una sola línea continua. No se pisa nunca

Lápices HB/B/H

- **B - 4.1**

Tamaño 1.43 x 0.60 m

Señalar puntos blancos (blancos de color), restos de papeles reciclados, en su mayoría tickets de banco y/o supermercado

¿Cuándo es blanco y cuándo no?

100 puntos encontrados en 1.43 m

Cargue tinta 100 veces para marcar los 100 puntos

Superficie heterogénea

- **D - 4.1**

Tamaño 1.55 x 0.60 m

Cargué 48 veces tinta

Dibujo con mano derecha, en círculos

Con cortes, la línea no es continua y se pisa en varias ocasiones

Se encontraron siete papeles plásticos provenientes de envoltorios de golosinas

- **F- 6.1**

Tamaño 2 x 0.60 m

Dibujo con mano izquierda mientras la mano derecha permanece atada detrás de la espalda

Bordes rasgados

Con cortes, la línea no es continua

Se encontraron 33 números de tickets reciclados

- **K - 5.2**

Tamaño aproximado 42 x 0.60 m

Bordes rasgados

Líneas que copian el piso del gimnasio, dibujo de sitio específico

Densidad en la línea, carga de material

Residuos de tierra

Tonos neutros debido a las pisadas, algunos puntos son propios del papel

Para realizar este dibujo se caminaron 500 metros

Arrastrar carbonilla con manos y pies. Se utilizó, también, una varilla de 70 cm y dos carbonillas en su extremo

Se rompieron 4 carbonillas en el proceso

El fibrón se fue gastando con los metros, tiende al verde

9 huellas reconocibles en toda su extensión

1 pluma y bichito pegados en su superficie

- **L- 3.2**

Tamaño aproximado 44 x 0.60 m

Dibujo con mano derecha

Bordes rasgados

Con cortes, la línea no es continua debido a las condiciones climáticas

Papel con marcas y arrugas

Residuos de tierra

Dibujo por ambas caras del papel

Línea negra, puntos naranja

Marcando las intersecciones: 127

3 pisadas reconocibles

3 cortes en la línea

Heces de paloma

Se recorrieron 230 m para realizar este dibujo

Lo Tempo-gráfico: tiempo editor

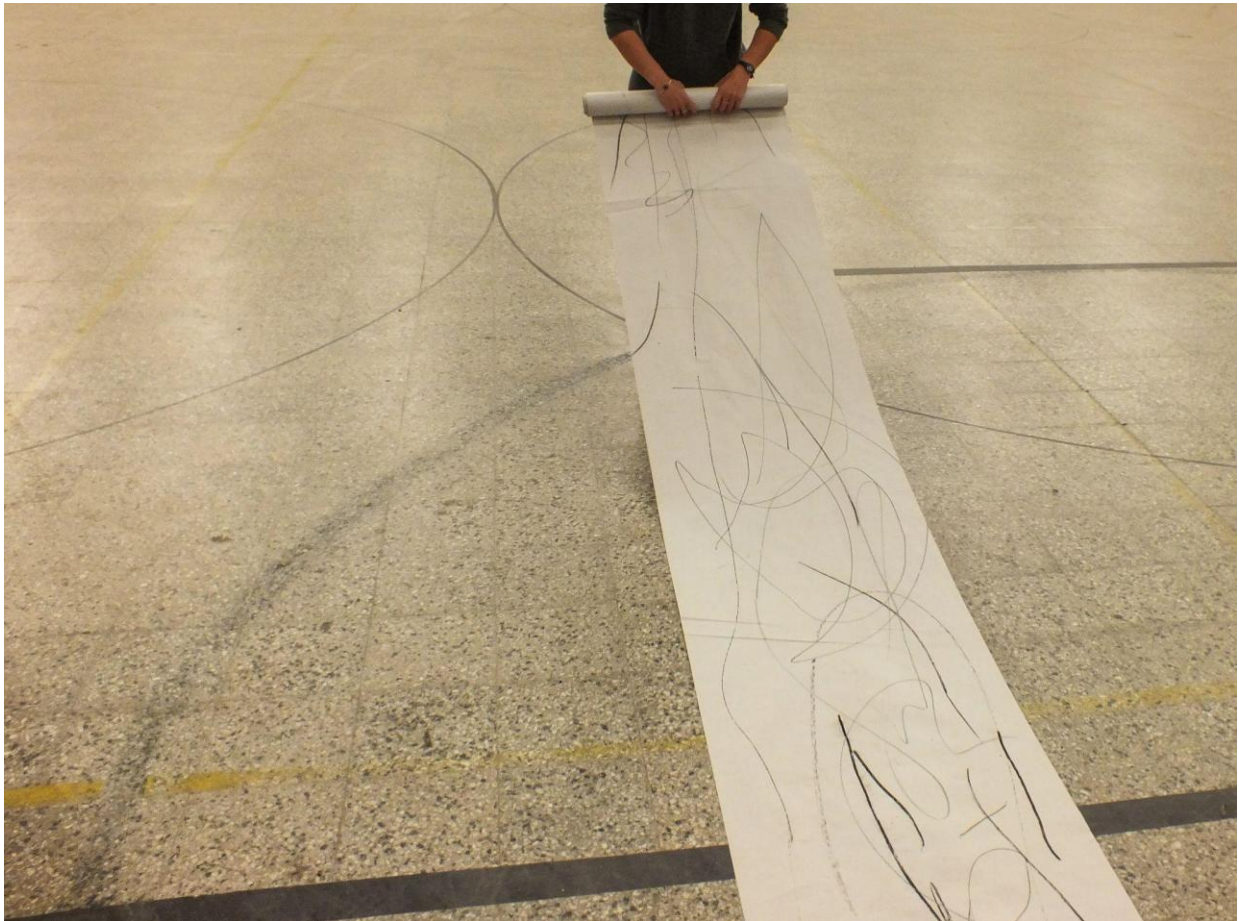


Fig. 32 Acción de enrollar el papel, archivo 2020

Propongo un neologismo, un término que construyo para abarcar mis acciones y las de otros artistas que trabajan bajo el eje temporal y gráfico, este podría abrazar a cualquiera que se sienta parte. Este término surge debido a la necesidad de pensar al dibujo como una manifestación temporal, uniendo todo aquello que involucra el grafismo (precisar, marcar) y aspectos temporales, procesuales. Lo tempo-gráfico abarca aquellas obras gráficas que han sido modificadas en favor del tiempo, el tiempo editor, Marguerite Yourcenar se refería a él como *gran escultor* (1989, p. 9), no es coincidencia que se haga presente. El tiempo en esta producción funciona como co-productor ya que cambia la dinámica, la adapta a él, modifica los agentes a su gusto y en función de sus reglas, se formula *con* el tiempo, ambos agentes (gráfico-temporal) fluctúan en las obras.

Compilo, busco, produzco obras y a veces porquerías. El tiempo es ese catalizador e inhibidor de energías que todo lo consume y transforma. Sin el proceso, sólo actualizo mi *status* con productos finales. Lo tempo-gráfico en esta

producción conecta el hacer, el material y la noción temporal, pero no necesariamente su labor finaliza aquí. Se presenta como red, entramado que soporta estas relaciones. El término que aquí propongo está en relación con estos aspectos de mi obra, que modifican o fluctúan dentro y fuera del dibujo. Lo temporal de lo gráfico, si bien podría referirse al desgaste material o a la producción, no es un *tiempo* que refiera directamente a estas cuestiones. Está íntimamente conectado con la *duración*, es este factor el que abarca principalmente el concepto. La duración de estas piezas gráficas, es algo así como un reloj biológico que funciona para y por sí mismo. Se caracteriza por dotarlo de un lapso que le es propio. Lo temporal modifica los modos de producción, de procesamiento y edición. Encuentro una similitud con esta idea de expansión, dilatación que transforma el objeto, en la obra *24 hour Psycho* de Douglas Gordon y *El Aleph engordado* de Katchadjian Pablo.

En *24 hour Psycho*, Douglas Gordon toma el film *Psycho* de Alfred Hitchcock y lo ralentiza, expandiéndolo hasta una duración de 24 horas. El film sucede tan lentamente que sus efectos o tomas se tornan extrañas, la narración es difícil de seguir. Douglas Gordon demora los fotogramas de *Psycho* transformándola en otra película totalmente diferente.

Katchadjian, Pablo toma *El Aleph* (Borges Jorge Luis) y le agrega 5600 palabras. Extiende su lectura, la hace más densa, descriptiva, se detiene incisivamente sobre cada parte de la historia consiguiendo un nuevo relato. Katchadjian utiliza todos los recursos literarios posibles para engordar al máximo *El Aleph* sin que pierda el hilo general de la historia.

Tanto *24 hour Psycho* como *El Aleph engordado* contienen en sí distintas estrategias que expanden y transforman (al film y a la narración) en objetos totalmente diferentes de los que parten, al modificar su extensión se transforman en otras obras. Hacen uso tanto del tiempo como de la restricción para llegar a ese determinado resultado.

El dibujo en esta investigación *dura* ya que su extensión espacial no puede ser recorrida en pocos segundos, en lugar de ser absorbida en un instante como cualquier imagen fija, en este proyecto lo gráfico plantea un desafío. Sería imposible, por sus características físicas y situacionales, recorrer el dibujo en pocos segundos. Para abarcar todo su contenido harían falta horas, tal vez días, mientras más se lo analiza más puntas desprende; supone un desafío. Si se pretende revisar todo el cúmulo de agentes que propone el papel es posible que esta tarea no acabe

nunca. Cada regla que contrae el dibujo, cada retazo de otro papel, cada agujero, pisada o marca, cada resto de tierra y mugre; propician formas nuevas de verlo. La demora se hace eterna, la invisibilidad es clave, uno elige y recorta aquello que desea ver, hace falta más que un vistazo ya que al poner el ojo en un detalle se anulan parcialmente otros, para abarcar *sólo* su longitud son necesarios aparatos, cámaras y aún así, siempre se pierde algo, se desperdicia. “¿Cómo abarcan el tiempo un dibujo o una pintura?” (Berger, 2011, p. 43). En este caso considero que debido a la extensión que adquieren estos dibujos (tamaño, metros), el tiempo que abarcan (siguiendo la frase de Berger) se torna *demorable*, un suceso que debe ser llevado a cabo sin prisa ya que es imposible deglutir todo lo que acontece en los dibujos de un solo vistazo. Prolongan el tiempo de visualización, por lo tanto, también prolongan el tiempo de espera. Así, líneas, puntos y planos, condiciones que pertenecen al mundo del dibujo se funden con la duración. Su visualización puede durar un ratito, horas, días, semanas, es incierto y depende de cada uno, puede suceder en un plazo de media hora, cuarenta días o no suceder en absoluto. Esta posibilidad, extensa como los rollos de papel de estraza, se ve caracterizada por la imposibilidad de abarcar todo en pocos segundos. Debido, además, a nuestra condición física, el tamaño que suponen estas obras dota al papel de invisibilidad por sectores. El tamaño cambia su tiempo, su tiempo de producción y su tiempo de visualización.

Debido al área a recorrer y siguiendo a Einstein, el tiempo es indivisible del espacio (espacio-tiempo, unidos por un guión, que es finalmente una línea), por lo tanto los dibujos que conforman *¿Cuánto dura un dibujo?*, que son espacialmente grandes, suponen una duración de la misma escala.

Intuición invisible

Durante mucho tiempo me pregunté qué es lo que me llevé de la escolaridad; el aprendizaje tiene esos baches, esos cruces oblicuos, uno nunca sabe o entiende, ni está seguro de qué es lo que realmente aprende en determinado período de educación. Durante la secundaria las clases de gimnasia eran algo parecido a un recreo, curiosamente vuelvo a este espacio para el desarrollo de este trabajo. El gimnasio sin gente que lo habite me parece gigante, puedo notar lo que está cerca de mí pero a medida que extendiendo el punto de vista pierdo registro de la cancha. Las venecitas multicolores, todas dispersas aleatoriamente, el piso gris moteado que tan audazmente esconde la tierra del desuso durante el 2020, ¿tienen relación con el papel de estraza? Hay que prestar atención a las líneas que atraviesan todo el espacio, la cancha de básquet, de vóley, los círculos para los que patinan, y no olvidemos a las que ya no sirven porque delimitaban un deporte que ya no se dicta más. Este lugar parece salido del papel, el papel en el gimnasio ¿qué parece?

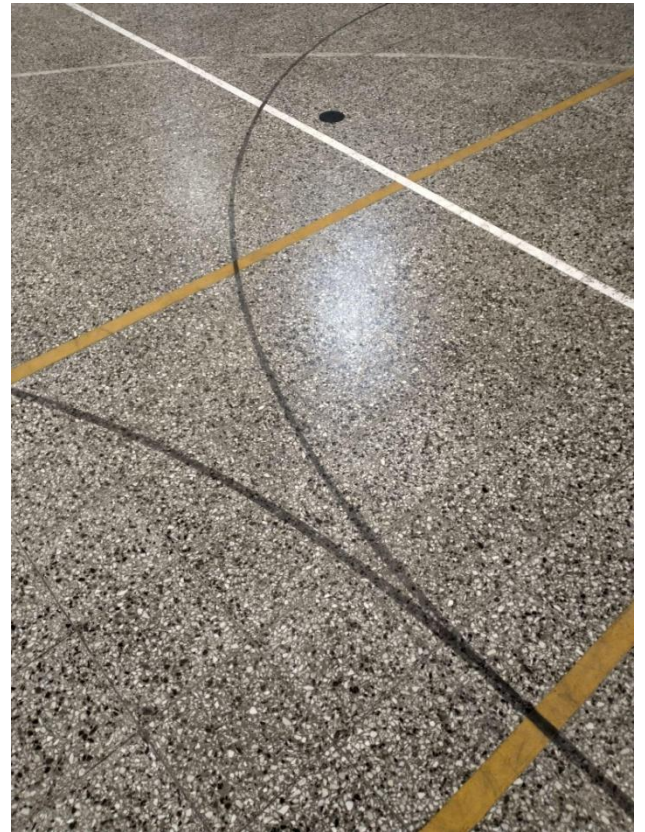


Fig. 32 y 33 Fotos del piso y venecitas del gimnasio Colegio Boneo

Las obras dispuestas en el espacio se amalgaman en una sola instalación. El recorrido comienza ingresando por calle Gorriti, pasamos por el patio bajo techo que utilizan los chicos de primaria y avanzamos hasta la entrada al gimnasio del colegio. Previo al ingreso del gimnasio, encontraremos sobre una mesa hojas impresas para que el público lleve consigo, de un lado la nomenclatura de obra y del otro las fichas de obra⁸. Una vez que ingresamos veremos montado sobre la pared y dejándose caer hasta el suelo A-1.1⁹, seguidamente nos encontraremos con K-5.2, debe estar en el lugar donde se hizo, absorbe las líneas del gimnasio, sin él no existe, no hay dibujo, el piso es su lugar. Si continuamos el recorrido encontramos sobre dos mesas-tablón: B-4.1, D-4.1 y F-6.1. Seguimos, L-3.2 también en el piso, torzado ya que el dibujo abraza ambas caras, finalmente un televisor en el piso, boca arriba, que reproducirá en *loop* videos que fueron registrados durante la experiencia en el colegio Boneo (Fig. 35).

El recorrido fue pensado de modo que se pueda transitar la totalidad de la cancha, el espacio a atravesar supone una demora ya que es bastante amplio.

¿El dibujo puede pertenecer a una cancha? “¿cuándo muere la línea, y en qué momento surge el plano?” (Kandinsky, 2003, p. 80). Dibujar es una acción, implica el razonamiento pero se lleva a cabo a través del cuerpo, de poner el cuerpo, como correr, atajar los goles y rematar. Es pensar la mejor estrategia y llevarla a cabo. Recordemos las partes esenciales de cualquier actividad física: calentamiento (entrar en calor, el ejercicio antes del ejercicio, poner en órbita), ejercicio (pura acción), estiramiento (elongar lo trabajado); son puntos clave que pueden aplicarse a cualquier actividad. Mis dibujos siguen reglas de un juego estricto cuyo jugador, réferi, equipo local y visitante son la misma persona.

⁸ En la ficha se precisan modos de producción, lugar y materiales además de las restricciones y/o reglas que se determinaron para cada obra en particular

⁹ Estará a disposición la nomenclatura (expuesta en el capítulo *Sobre el dibujo y sus reglas*) y ficha de cada obra expuesta, una hoja impresa a modo catálogo

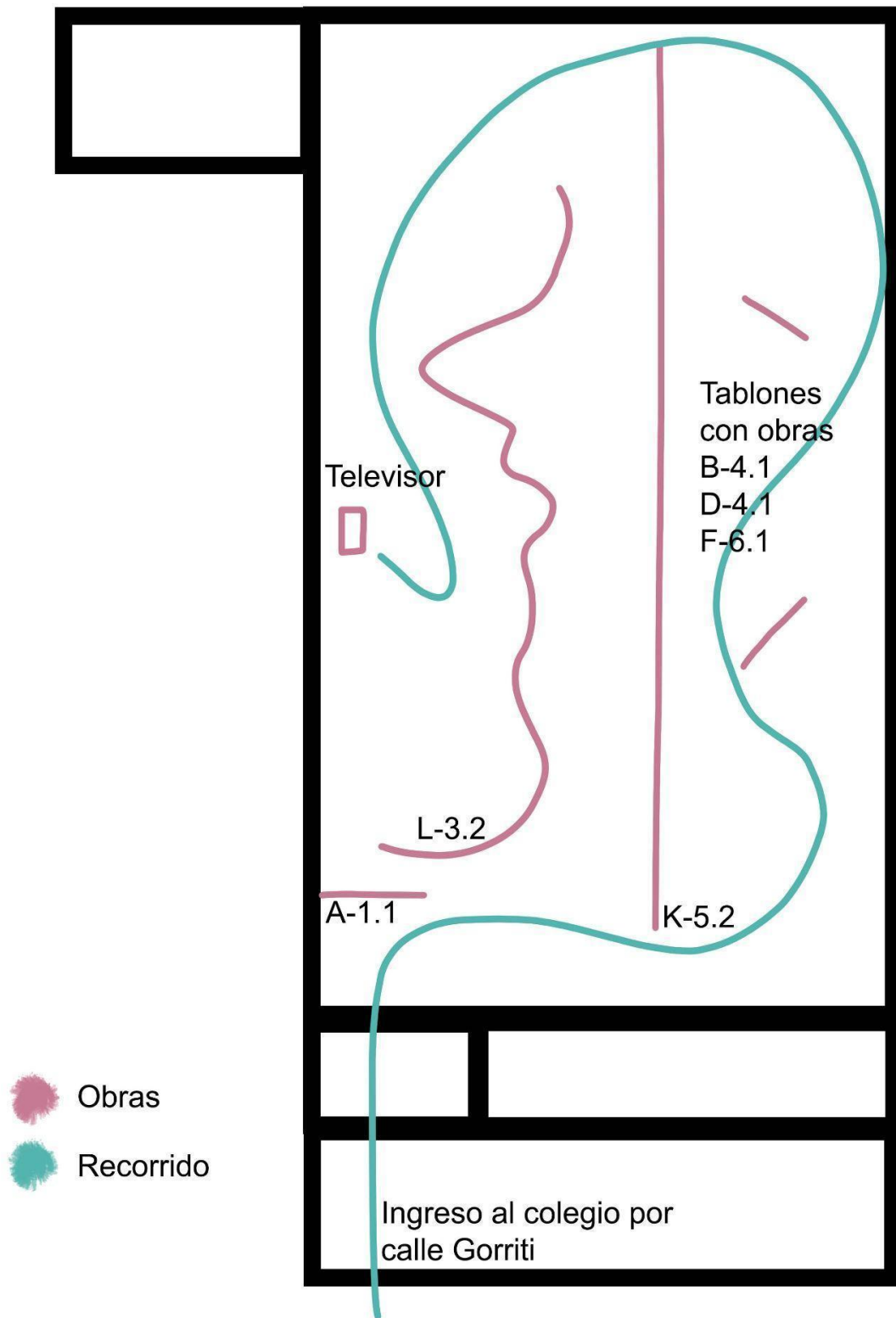


Fig. 34 Diseño del espacio (emplazamiento de obras) y recorrido

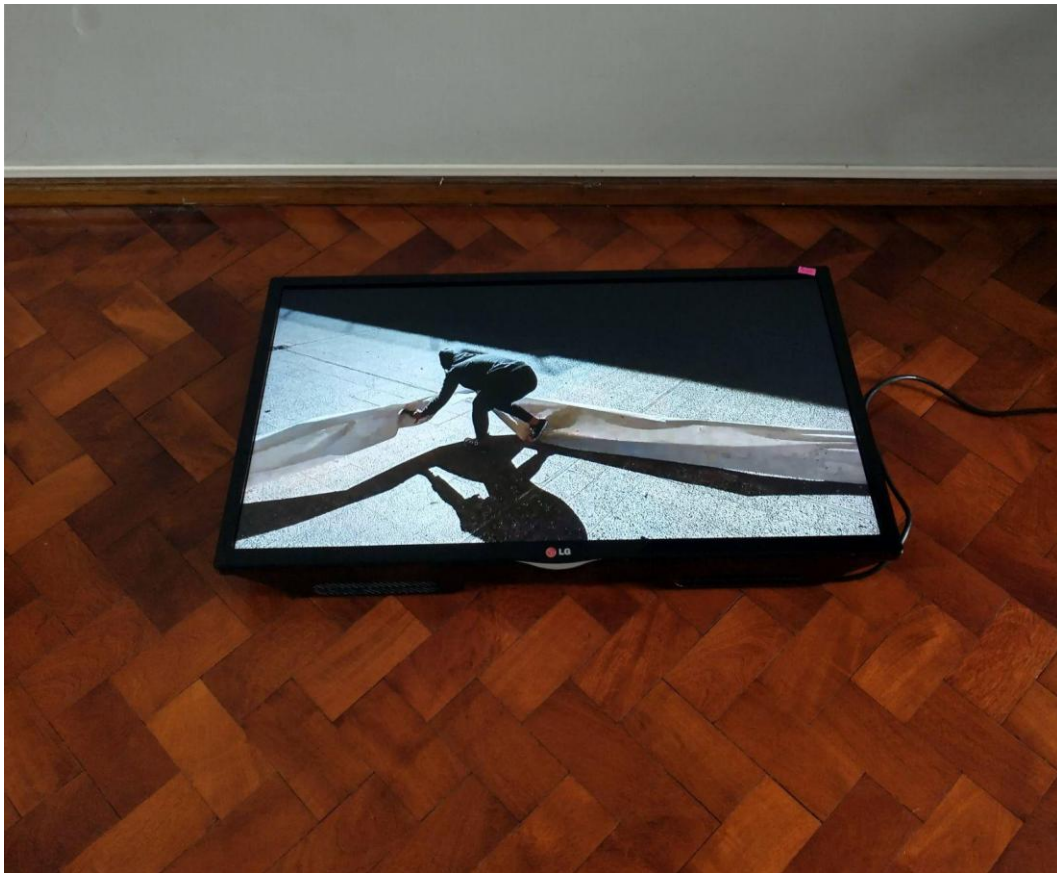


Fig. 35 Ensayo de montaje, televisor sobre el piso y video en loop



Fig. 36

Fig. 36, 37 y 38 Fotograma video *¿Cuánto dura un dibujo?*



Fig. 37

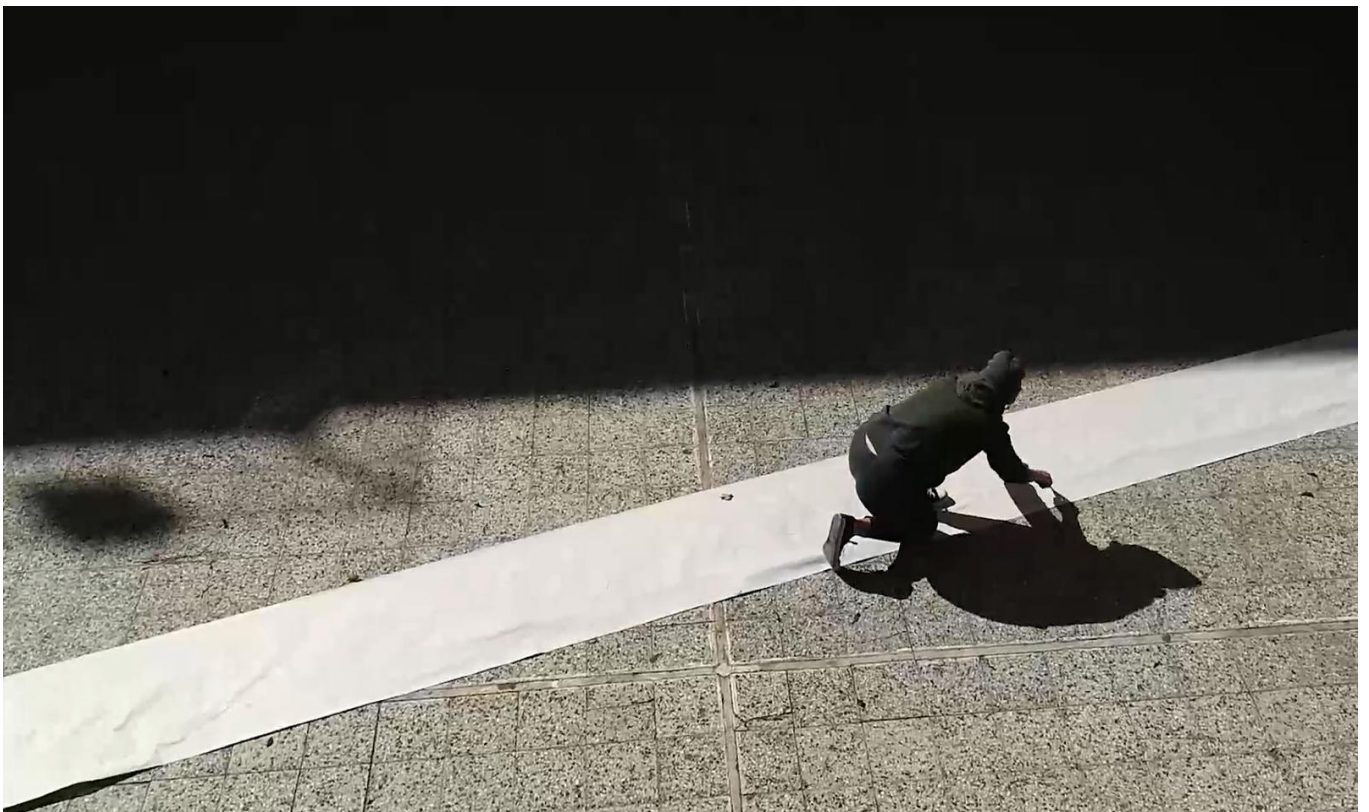


Fig. 38

El espacio donde todo sucede

A lo largo y ancho de este trabajo, he intentado desglosar los hilos que tejen mis prácticas y decisiones. El papel barato, de fácil acceso, catalizador de todas aquellas historias de las que proviene, el proceso como disparador, acompañante, el tiempo como potenciador (tempo-gráfico). En esta instancia me dediqué a problematizar acerca de los posibles modos de producir, ya sea a través de una restricción, el tiempo; la hoja, no como hoja en blanco sino como soporte repleto de información de la cual hay que elegir y desechar, parafraseando a Deleuze (2008, p. 53), y finalmente el cuerpo en el dibujo, la relación física que involucra este hacer.

El proceso para mi producción comenzó a ganar potencia a mediados del 2019: descubrí lo estimulante que me resultaba el acto de dibujar y que no quería dejar de hacerlo. Buscar nuevas formas de ejecutar esta acción (por medio de las restricciones) fue lo que impulsó de alguna manera este cambio de eje donde importa tanto el proceso. Durante esta investigación y producción se produjeron cambios que tienen que ver con mi percepción, las ideas que tengo dando vueltas en mi vida cotidiana, mi forma de mirar, recortar: la fuerza, la determinación y disciplina del entrenamiento físico. El mostrar-me como productora, poner mi cuerpo en escena, aparecer, hacerme presente; dibujar desde otro lugar: buscar contactos, estrechar relaciones (nuevamente) con un espacio que dejé de visitar en el 2013, trasladar a una escuela el rollo, grafito, fibrones, el *dron*, mi familia y amigos expectantes. Salir a dibujar en medio de una pandemia. Decidir sobre la marcha (recuerden que el papel fue embestido por el viento) y tener que confiar en las propias intuiciones, aprender a través del contacto y la experimentación, cuestionar prejuicios que llevo conmigo. La transformación fue inevitable, el *cómo* fue cambiando las variables en mi hacer.

Siento que el dibujo es algo que dejo a mi paso, como un detalle de mi tránsito. A medida que avanzaban las prácticas de este trabajo, la producción fue cada vez más selectiva en lo que marcaba, lo que señalaba o lo que tomaba del papel. Pasaron cosas en medio del camino: al dibujo *sobre papel* yo le otorgaba una quietud que era pensada desde lo estático, inalterable, que podía captarlo rápidamente por ser una imagen fija, y pensaba que no precisaba de un tiempo de observación prolongado, a diferencia de formatos como el video o GIF que para mí, sí contenían en su formato un tiempo previsto. Este prejuicio impulsó de alguna manera el deseo de hacer dibujos que en sí demanden un tiempo prolongado para

ser examinados, recorridos. Aquí, el proceso fue un agente transformador, las propias inseguridades, los cambios de eje, el no saber qué hacer. Gracias a todo esto: lo tempo-gráfico, la performance, el pensamiento en papel y el espacio se amalgamaron en mi producción, respondiendo de a poco algunas de mis incertidumbres.

Mis dibujos esperan (deseosos) plantear una pausa, posibilitar de alguna manera un lapso de tránsito. Promover un detenimiento casi quirúrgico, que permita desglosar, digerir lento, tratar de no dejar escapar las posibilidades, guiños, espacios donde la obra desborda (ya que sus fronteras son sintéticas y porosas). El dibujo de esta producción requiere de un otro que acepte la pausa (incluyéndome), no como un fin, sino como un proceso, un peregrinaje. Es necesaria la aceptación de un tiempo de espera para llegar a ningún lado y capaz, sin quererlo, algún día llegamos.

Adjunto aquí el flyer de la muestra, el folleto disponible al ingreso de la exposición y fotos del evento:

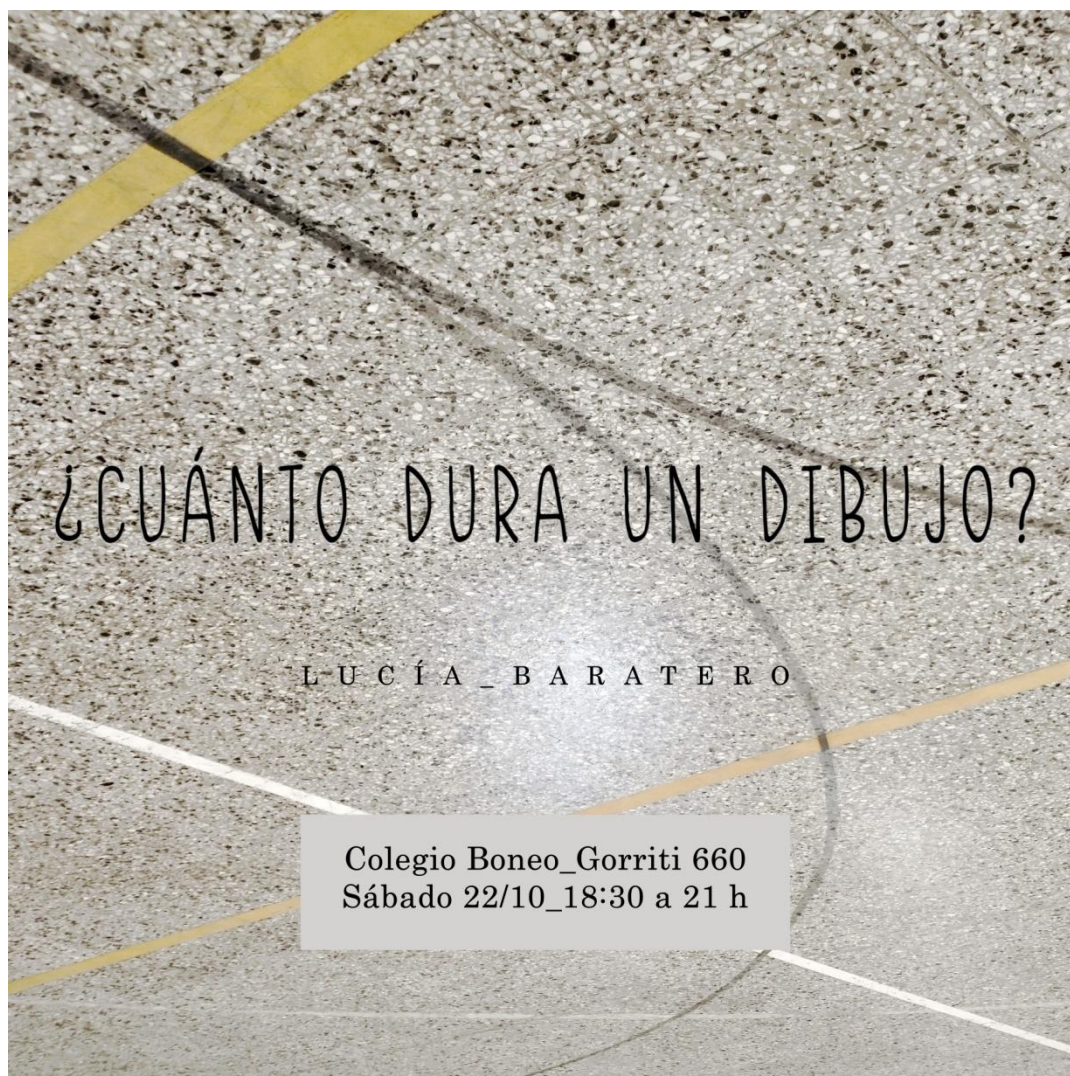
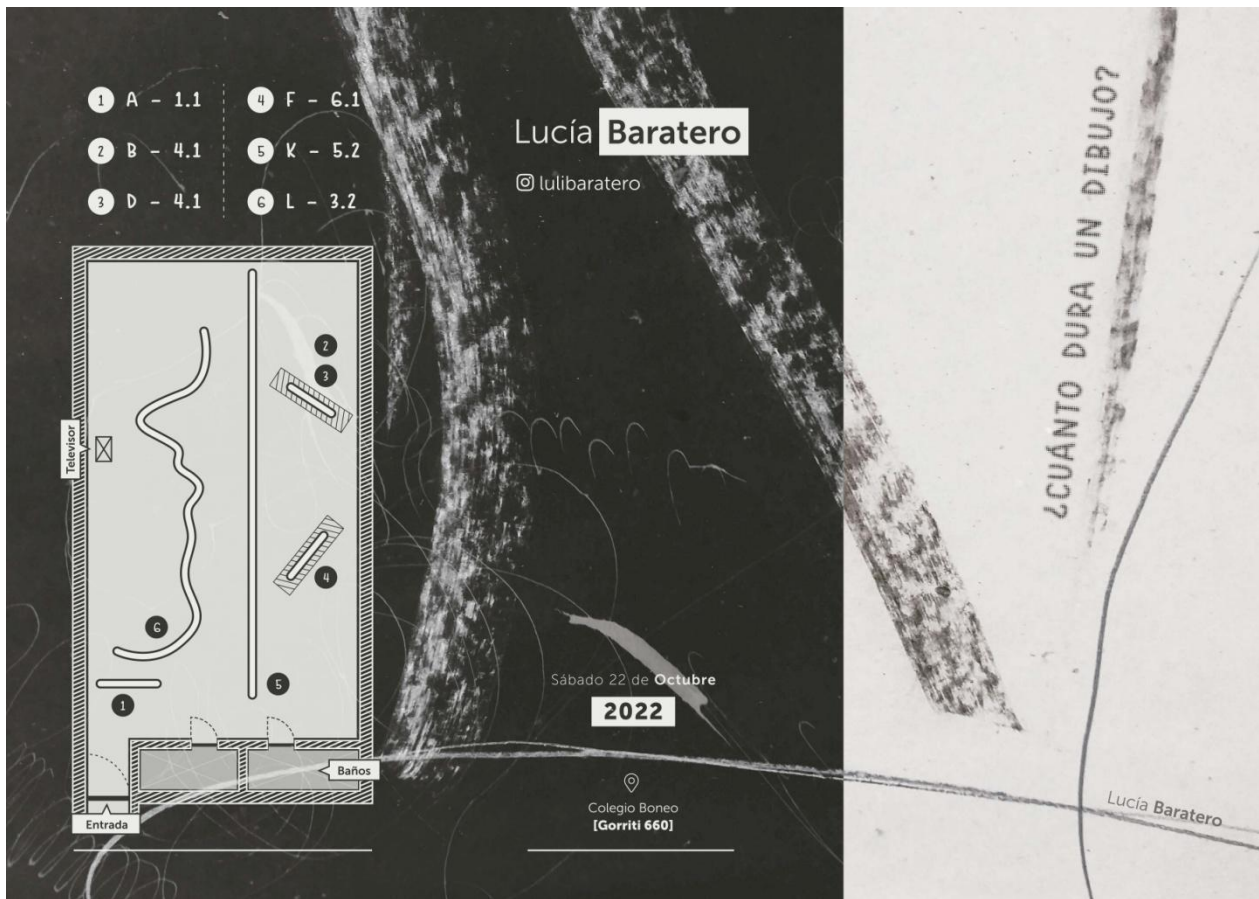


Fig.39 Flyer



Lucía **Baratero**

NOMENCLATURA DE OBRAS

Este índice tiene como fin ordenar e informar características comunes a todas las obras que se presentan. Cada obra tiene anexada una ficha que contiene en detalle las particularidades de la mencionada obra.

X - #.#

*

**

* Letra (por orden alfabético) según orden temporal (de aparición)

** Número según su técnica/material:

- 1 Grafito
- 2 Carbonilla
- 3 Tinta
- 4 Plumín y tinta china
- 5 Mixta
- 6 Birome/bolígrafo

*** Número según su lugar de producción:

- 1 Mesa
- 2 Escuela
- 3 Piso

Ejemplo: C-3.1
 Dibujo de orden C (por orden de aparición, el tercer dibujo de la serie), 3 (realizado con tinta), 1 (se produjo sobre una mesa).

¿CUÁNTO DURA UN DIBUJO?

FICHAS DE OBRAS

A - 1.1

> **Tamaño** 8.90 x 0.80 m

- ! Manchas de humedad que van desde el color ocre a negro
- ! Bordes gastados
- ! Superficie homogénea
- ! Papel que permaneció durante seis años en una habitación sin cuidado alguno
- ! Dibujo con mano derecha, una sola línea continua.
- ! No se pisa nunca
- ! Lápices HB/B/H

B - 4.1

> **Tamaño** 1.43 x 0.60 m

- ! Señalar puntos blancos (blancos de color), restos de papeles reciclados, en su mayoría tickets de banco y/o supermercado
- ! ¿Cuándo es blanco y cuándo no?
- ! 100 puntos encontrados en 1.43 m
- ! Cargue tinta 100 veces para marcar los 100 puntos
- ! Superficie heterogénea

D - 4.1

> **Tamaño** 1.55 x 0.60 m

- ! Cargué 48 veces tinta
- ! Dibujo con mano derecha, en círculos
- ! Con cortes, la línea no es continua y se pisa en varias ocasiones
- ! Se encontraron siete papeles plásticos provenientes, de envoltorios de golosinas

F - 6.1

> **Tamaño** 2 x 0.60 m

- ! Dibujo con mano izquierda mientras la mano derecha permanece atada detrás de la espalda
- ! Bordes rasgados
- ! Con cortes, la línea no es continua
- ! Se encontraron 33 números de tickets reciclados

K - 5.2

> **Tamaño aproximado** 42 x 0.60 m

- ! Bordes rasgados
- ! Líneas que copian el piso del gimnasio, dibujo de sitio específico
- ! Densidad en la línea, carga de material
- ! Residuos de tierra
- ! Tonos neutros debido a las pisadas, algunos puntos son propios del papel
- ! Para realizar este dibujo se caminaron 500 metros
- ! Arrastrar carbonilla con manos y pies. Se utilizó, también, una varilla de 0.7 m y dos carbonillas en su extremo
- ! Se rompieron 4 carbonillas en el proceso
- ! El fibrón se fue gastando con los metros, tiende al verde
- ! 9 huellas reconocibles en toda su extensión
- ! 1 pluma y bichito pegados en su superficie

L - 3.2

> **Tamaño aproximado** 44 x 0.60 m

- ! Dibujo con mano derecha
- ! Bordes rasgados
- ! Con cortes, la línea no es continua debido a las condiciones climáticas
- ! Papel con marcas y arrugas
- ! Residuos de tierra
- ! Dibujo por ambas caras del papel
- ! Línea negra, puntos naranja
- ! Marcando las intersecciones: 127
- ! 3 pisadas reconocibles
- ! 3 cortes en la línea
- ! Heces de paloma
- ! Se recorrieron 230 m para realizar este dibujo

Fig.40 y 41 Folleto (tamaño A4, impresión bifaz)



Fig.42

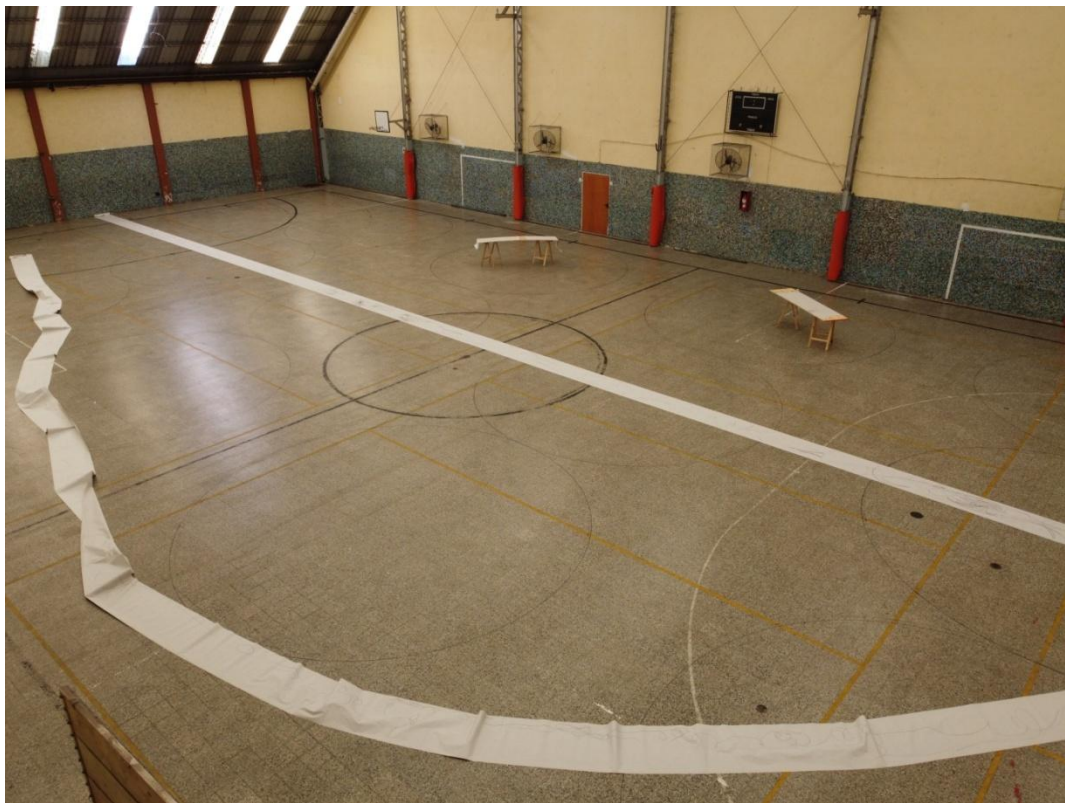


Fig.43

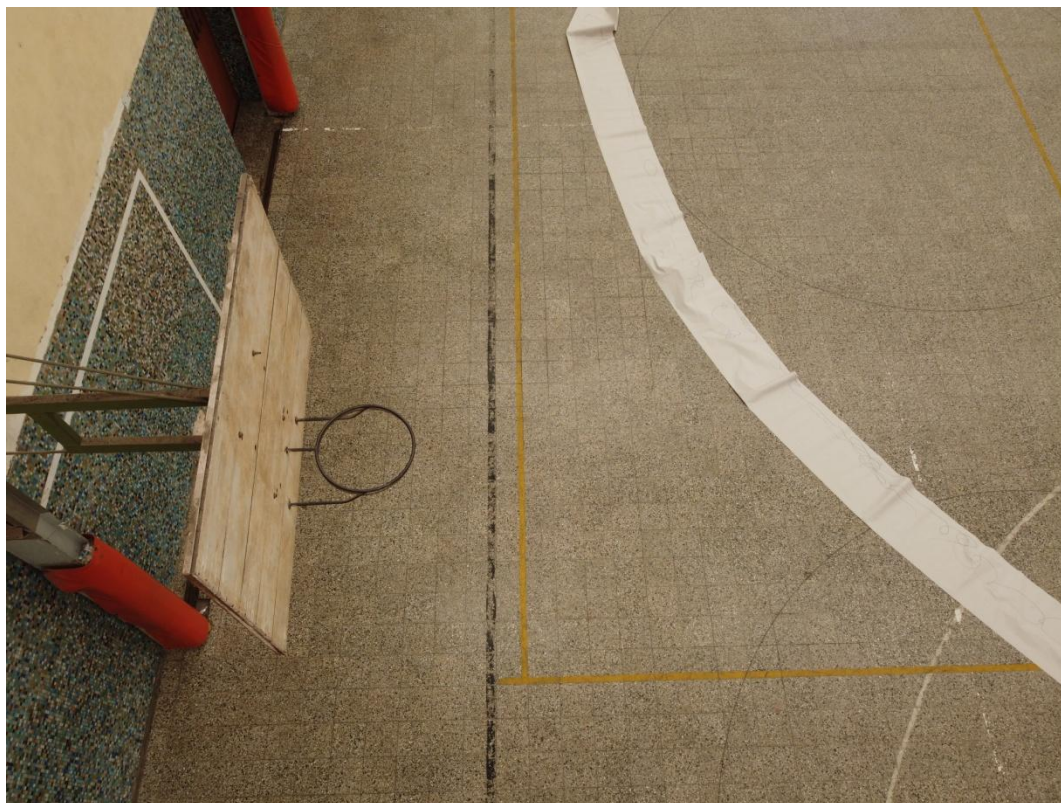


Fig.44

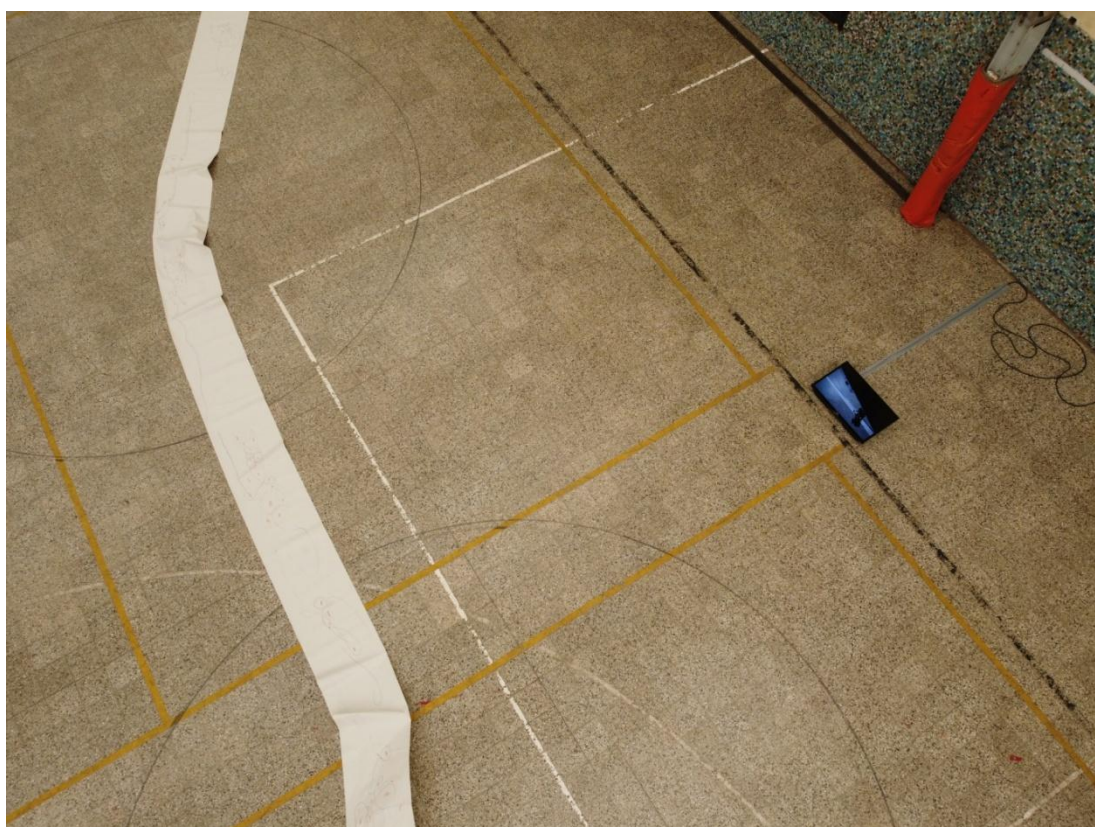


Fig.45

Fig. 42, 43, 44 y 45 Imágenes tomadas con un dron, recorrido y obras

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2008) *¿Qué es lo contemporáneo?* Seminario, Venecia
- Aisenberg, Diana (2019) *Historias del arte: Diccionario de certezas e intuiciones*. Adriana Hidalgo editora S.A., Buenos Aires
- Aisenberg, Diana (2018) *MDA: apuntes para un aprendizaje del arte*. Adriana Hidalgo editora S.A, Buenos Aires
- Álvarez, Eduardo (07/02/2020) *24 HOUR PSYCHO*, Madrid. Recuperado de <http://www.madridartprocess.com/tendencias-arte-cultura/37-tendencia/639-24-hour-psycho> (acceso 16/03/2022)
- Basbanes, Nicholas (2014) *De papel: En torno a sus dos mil años de historia*. Fondo de cultura Económica, México
- BBC News Mundo (04/2021) Estudio *del tiempo profundo*. Recuperado de: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-56879503>
- Berger, John (2011) *Sobre el dibujo*. Ed. Gustavo Gili, SL, Barcelona
- Botta, Mirta A. (2007) *Tesis, tesinas, monografías e informes-2a ed.* Biblos, Buenos Aires
- Bourriaud, Nicolas (2008) *Estética Relacional. Los Sentidos/Artes Visuales*, Adriana Hidalgo Editora S.A, Buenos Aires
- Bourriaud, Nicolas (2007) *Postproducción, La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Los Sentidos/Artes Visuales, Adriana Hidalgo Editora S.A, Buenos Aires.
- Bradbury, Ray (2020) *El hombre ilustrado*. Editorial Minotauro, Buenos Aires
- Butin, Hubertus Ed. (2009) *Diccionario de conceptos de arte contemporáneo*. Abada Editores S.L., Madrid
- Camarero, Jesús (2008) *Intertextualidad: Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Ed. Anthropos, España
- Corominas, Joan (1987) *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Ed. Gredos, España

Danto, Arthur C. (2002) *La transfiguración del lugar común, Una filosofía del arte*. Ed. Paidós Ibérica S.A., Barcelona

Danto, Arthur C. (2013) *Qué es el arte*. Ed. Paidós Ibérica S.A., Barcelona

Del Río, Claudia (2019) *Ikebana Política*. Iván Rosado, Rosario

Del Río, Claudia (2019) *Pieza pizarrón (detalle)*. CCK, Buenos Aires, Argentina. Recuperado de: https://cck.gob.ar/eventos/7-rayos-en-cada-mano-performance-de-claudia-del-rio_3361 (acceso 11/03/2020)

Deleuze, Gilles (2008) *Pintura: el concepto de diagrama, "Del cliché al hecho pictórico"* pp.52-57. Equipo editorial Cactus, Buenos Aires

Díaz, Facundo (2019) *Escribir es hacerse cargo de una forma y Dibujar es hacerse cargo de una forma*, Barro_CC. Recuperado de https://www.instagram.com/p/CQ8t25JAj0b/?utm_medium=copy_link (acceso 05/04/2021)

Didi-Huberman, George (2011) *Ante el tiempo*. Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires

Didi-Huberman, George (1990) *Ante la imagen*. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte. CENDEAC, Murcia

Garbatzky, Irina (compiladora) (2013). *Expansiones. Literatura en el campo del arte*. Yo soy Gilda editora, Rosario

Giunta, Andrea (2014) *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? / When Does Contemporary Art Begin?* Fundación arteBA, Buenos Aires

Gloriani, Federico (2022) *SHARP*. CRUDO arte contemporáneo, Rosario

Grela, Juan G. (2017) *Dentro de uno está el universo*. Ivan Rosado, Rosario

Groys, Boris (2015) *Volverse Público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja Negra editora, Buenos Aires

Han, Byung-Chul (2015) *El aroma del tiempo: Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Pensamiento Herder, España

Herzog, Werner (2010) *La cueva de los sueños olvidados*. Francia.

Kandinsky, Vasily. (2003) *Punto y línea sobre el plano*. 1era edición, Paidós, Buenos Aires

Krauss, Rosalind E. (1985) *La escultura en el campo expandido en la posmodernidad*. Ed. Kairós, Barcelona

Leiny, Julieth (2022) *Una montaña que desaparece entre la neblina*, performance de 24 Hs. Desmayo Galería, Rosario

Levstein, Julia (2021) *Diario de una escultura y otros relatos*. CRUDO arte contemporáneo, Rosario

Levstein, Julia, *Julia Levstein*. Recuperado de: <https://www.julialevstein.com/> (acceso 07/03/2021)

MACBA (2021) *Felix Gonzalez-Torres Política de la relación*. MACBA, Barcelona (Exposición del 26 de marzo al 12 de septiembre de 2021)

Machete (2022) *Ernesto Ballesteros*. Recuperado de: <https://macheteart.com/es/ernesto-ballesteros/> (acceso 10/03/2021)

Merleau-Ponty, Maurice (1984) *Fenomenología de la percepción*. Planeta- De Agostini S.A, Barcelona

Mimi Laquidara, *Artwork Mimi Laquidara*. Recuperado de <https://www.mimilaquidara.com/> (acceso 07/03/2021)

Museo Reina Sofia, *Alberto Greco, Gran Manifiesto-rollo arte Vivo-Dito*. Recuperado de: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/gran-manifiesto-rollo-arte-vivo-dito-2-fragmentos> (acceso 07/03/2022)

Noé, Luis Felipe (2015) *Antiartistética*. Ediciones de la flor, Buenos Aires

O'Doherty, Brian (2011) *Dentro del cubo blanco, La ideología del espacio expositivo*. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo

Perec, Georges (2001) *Especies de espacios*. Ed. Montesinos, España

Stupía, E. *La línea piensa*. Un proyecto para el dibujo, entrevista con Melisa Lett, Julio 2008, Arte al día News Argentina nº 148. Recuperado de: http://www.arte-online.net/Periodico/148_Septiembre_2007/LA_LINEA_PIENSA (acceso 25/11/2021)

The Felix Gonzalez Torres Foundation, *Works*. Recuperado de:
<https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/> (acceso 02/04/2020)

Tylor, Diana (2015) *Performance*. Asunto Impreso Ediciones, Buenos Aires

Válery, Paul (1999) *Piezas sobre arte*. Ed. Navalcarnero, Madrid

Vallejo, Irene (2019) *El infinito en un junco. La invención de los libros en el mundo antiguo*. Ed. Titivillus

Vignoli, Beatriz (02/2017) *Una artesanía de la idea*. Recuperado desde:
<https://www.pagina12.com.ar/7112-una-artesania-de-la-idea>

Yourcenar, Marguerite (1989) *El tiempo, gran escultor*. Alfaguara, Madrid

Zaramella, Juan Pablo (2013) *Luminaris*. JPZtudio Buenos Aires, París.
Recuperado de:
https://www.youtube.com/watch?v=l7Z1VBQkdIM&ab_channel=JuanPabloZaramella