

desmontaje

Asterisca

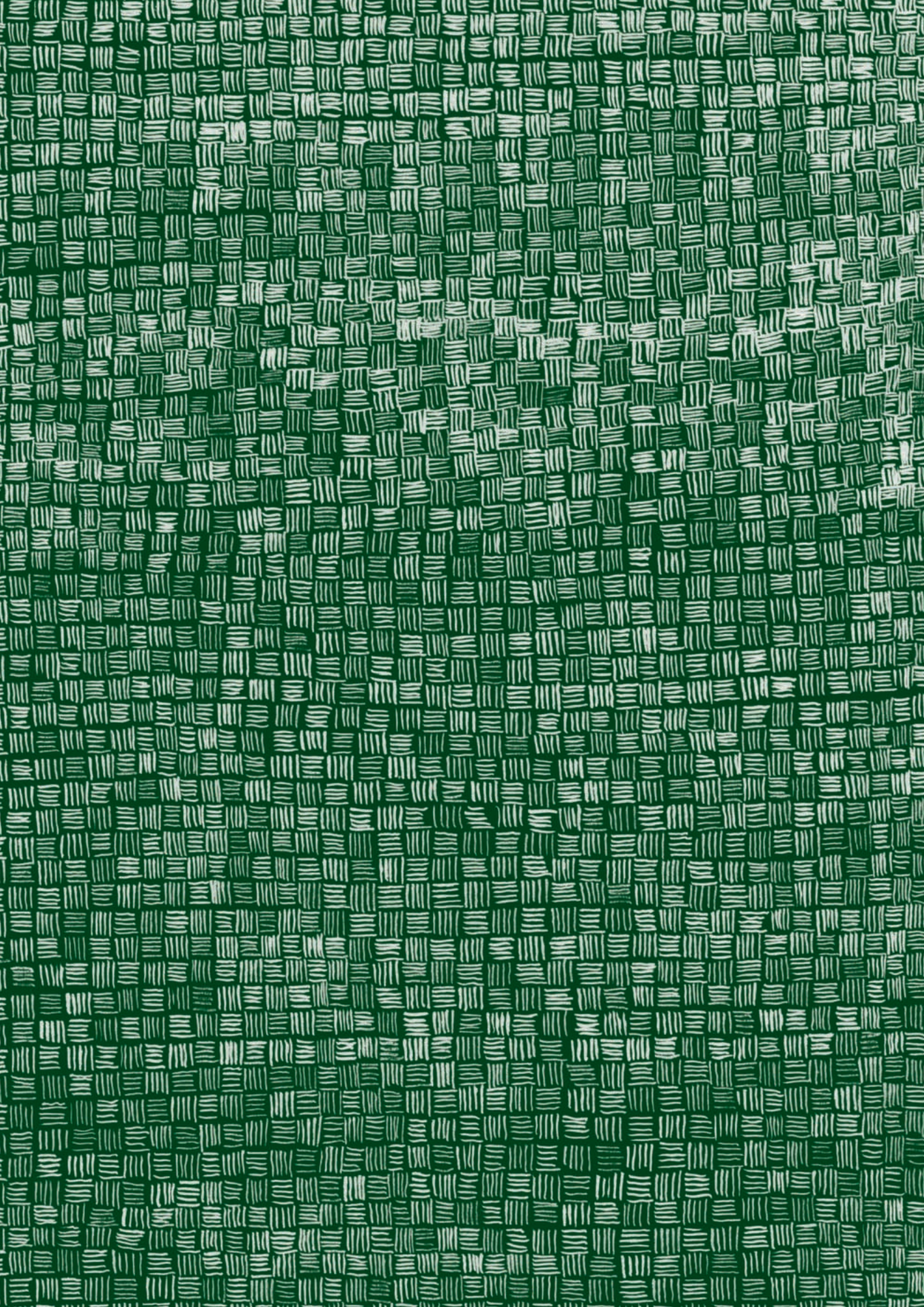
aspectos

dibujo

singular-plural

2013
2023

Lucas Di Pascuale



desmontaje

Asterisca

aspectos

dibujo

singular-plural

2013
2023

Lucas Di Pascuale

Di Pascuale, Lucas

Asterisca: lo singular-plural desde un desmontaje del dibujo

Lucas Di Pascuale. 1a ed ilustrada.

Córdoba, 2024

76 p.; 21 x 29,7 cm.

ISBN 978-631-00-3316-7

11. Dibujo. I. Título

CDD 741. 01

Lucas Di Pascuale

Asterisca

1º ed. Córdoba 2024: Edición de autor

76 páginas

21 x 29,7

Correcciones: Arbotante

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723

ISBN 978-631-00-3316-7

Asterisca

Lo singular-plural desde un desmontaje del dibujo

Habitamos el dibujo desde su desmontaje, como posibilidad de indagar sus "aspectos" singulares y plurales. Al pensar en aspectos plurales, no detenemos en aquellos que tienen un protagonismo histórico como así también contemporáneo. Al rastrear características de esos aspectos plurales nos interesa vincularlos con aspectos singulares, aquellos que encontramos enfatizados en una o algunas prácticas de manera puntual.

Buscamos relaciones entre aspectos plurales y singulares con el deseo de arribar de manera consciente-inconsciente a problemáticas de sentido —"sentido" en el sentido de una flecha (del Barco, 2022, p. 120)— que impulsan el dibujo como práctica artística.





IG: jacuzzideliones - 13 de noviembre de 2022

¿Cómo aparece el dibujo en las prácticas artísticas contemporáneas? ¿Cuáles son los diversos protagonismos que el dibujo tiene en esas prácticas? ¿Cómo se desarrolla, incluso, por fuera de ellas? ¿Cómo son la enseñanza y el aprendizaje del dibujo?

Topología

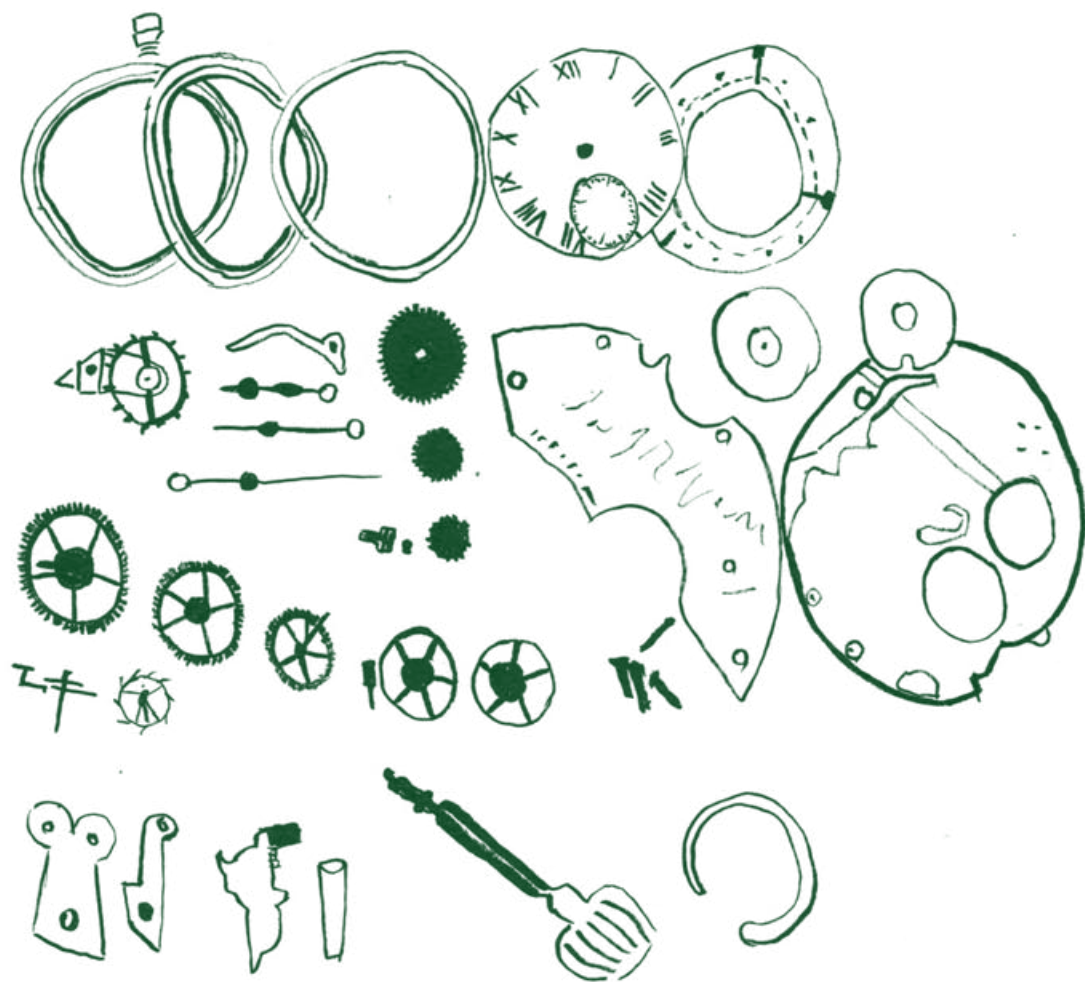


El montaje como procedimiento supone en efecto el desmontaje, la disociación previa de lo que construye, de lo que en suma no hace más que remontar.

Georges Didi-Huberman
(Saint-Etienne 1953)

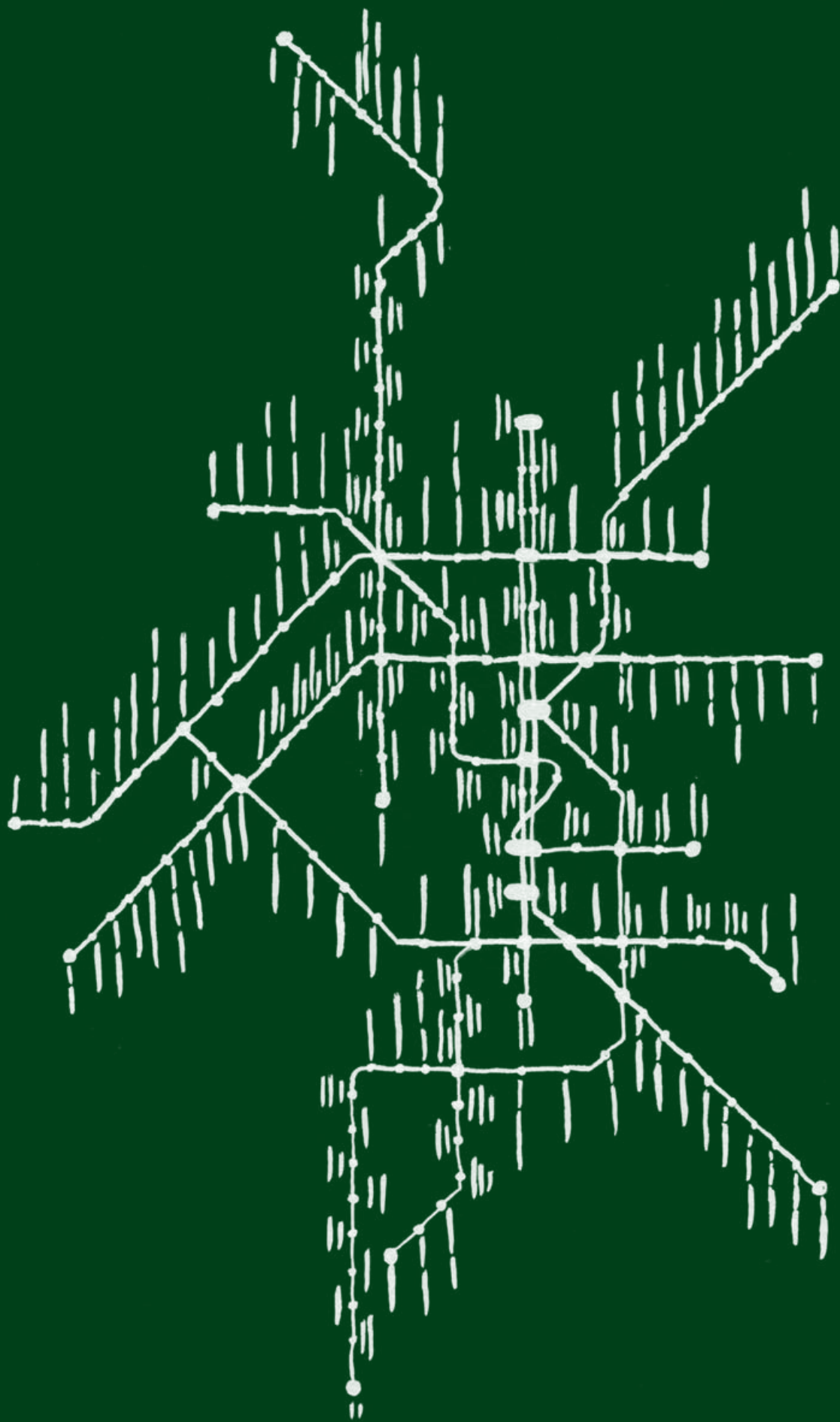
Proponemos problematizar prácticas históricas y sobre todo contemporáneas de ese hacer llamado dibujo, que desde siempre habita las prácticas artísticas con protagonismos diversos. No nos referimos particularmente a ciertas "jerarquías" que a lo largo del tiempo han tenido lugar en relación a las múltiples disciplinas del arte; nos interesa pensar que la práctica del dibujo también tiene relevancias distintas dentro de las diferentes "disciplinas" que propone el hacer artístico en cada contexto. Muchas de las veces en que no aparece como práctica específica, el dibujo suele ser convocado —suele ser imprescindible, incluso— para concretar distintas experiencias de producción.

A partir de investigar, principalmente, esos protagonismos diversos que desarrolla el dibujo dentro de las prácticas artísticas contemporáneas, arribamos a un programa de trabajo que intenta desmontar —desmontaje como conocimiento— el dibujo en sus aspectos. Siguiendo ideas de montaje y desmontaje desarrolladas, entre otros, por Didi-Huberman, procuramos analizar distintas prácticas y realizar ejercicios que enfatizan algunos de esos aspectos en particular, como una estrategia de reconocimiento y profundización de los mismos.



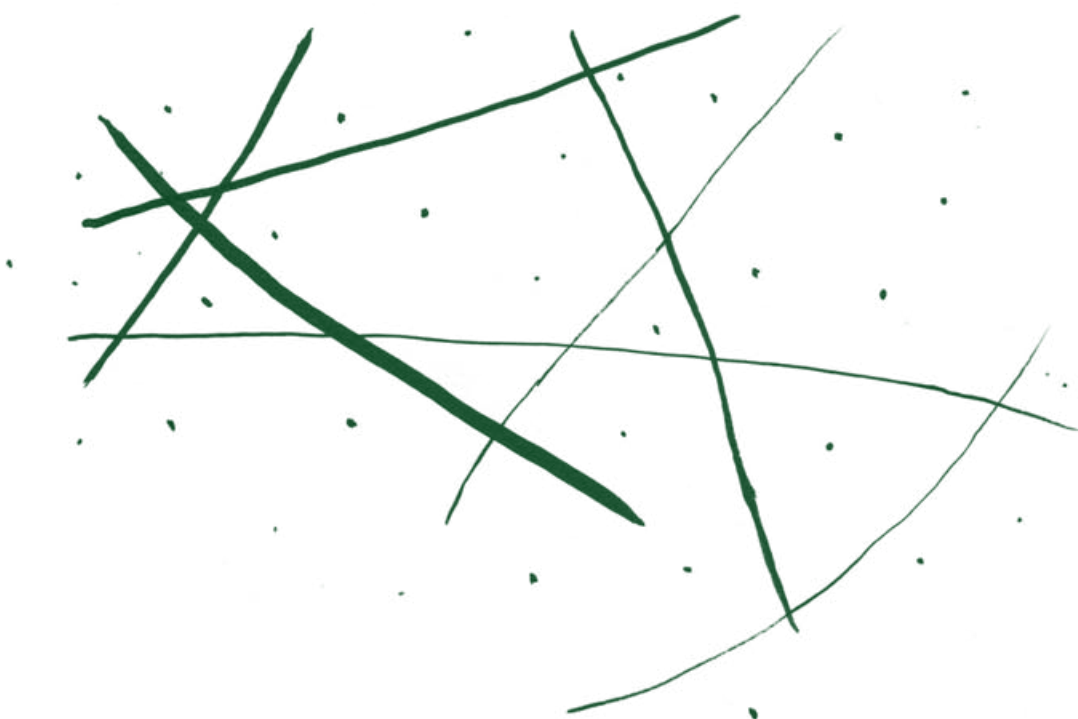
Realizamos este desmontaje del dibujo en dos series de aspectos. Por un lado, pensamos aquellos que —tanto desde la tradición como desde lo contemporáneo— aparecen como comunes o plurales a diversas prácticas de dibujo: MODELO, TÉCNICA, ACCIÓN, MONTAJE, COLOR, RELATO, CONTEXTO. Por otro lado, consideramos aquellos que son singulares a determinadas prácticas. Si bien podríamos pensar estos como un listado infinito, nombramos algunos solo a modo de ejemplo: TESTIMONIO, COLECTIVO, CIENTÍFICO, HOMENAJE, AZAR, ESPACIO, CUERPO.

En definitiva, estamos proponiendo la práctica del dibujo como un diálogo entre aspectos plurales y singulares; inmersos en ese cruce nos interesa que cada quien pueda indagar problemáticas de "sentido" —ese nada en común del hacer arte— en su propia práctica artística. Pensamos ese lugar de cruce como un "espacio topológico" (Groys, 2008, pp. 71-80), un espacio donde "todos los componentes mantienen entre sí una unidad cualitativa" (Peran, 2019).



Trabajamos con ejercitaciones que enfatizan algún aspecto (o algunos) en particular; lo (o los) habitamos no solo desde su entrecruzamiento sino también desde una enumeración que siempre es contextual y por lo tanto momentánea.

Para graficar ese espacio topológico vamos a recurrir a la figura de la "ásterisca" (Di Pascuale, 2018, p.2). En esta graficación las líneas van a dar cuenta de aspectos plurales del dibujo: Modelo, Técnica, Acción, Montaje, Color, Relato, Contexto. Esas líneas, aun cuando representen aspectos desde sus trazos diversos, componen siempre un campo donde se relacionan sin jerarquías a priori, ya que las prácticas son quienes las manifiestan mediante la enfatización de aspectos en particular. Los puntos —imaginamos puntos que titilan como luciérnagas— representan los infinitos aspectos singulares del dibujo; podrían ser incluso propios de una sola práctica artística, de ahí su carácter infinito.



líneas flotantes
y colores dispersos
por acá, por allá,
por acá
líneas que
se tocan
en un punto
lo saben y no
lo saben

Modelo



Nicolas Bourriaud
(Niort, 1965)

El término réplica sirve para calificar el o los temblores que se producen después del sismo original. Esas sacudidas, lejanas o idénticas a la primera, pertenecen a esta sin repetirla.

El modelo suele estar pensado —desde la academia y como práctica emblemática— en relación a la figura humana, en relación al desnudo. Sostenemos que, si somos capaces de representar la figura humana, seremos capaces de hacerlo con cualquier otra cosa. En ese hacer insistente —más o menos realista— en el que representamos el cuerpo humano, estarían todas las posibilidades formales de ejercitación.

Esa ejercitación con el modelo está basada en la necesidad de obtener cierta destreza a la hora de dibujar aquello que observamos. Toda destreza es bienvenida, sobre todo cuando es necesaria para lo que queremos desarrollar; suele suceder que una destreza se profundiza y se expande más radicalmente cuando producimos concretando algo que nos propone ese plus de "sentido", que suele estar en relación con nuestras necesidades y deseos.



Un sentido que evidencia el sinsentido con el que nos movemos cada día y, con ese movimiento, propone la trastienda de la lengua, lo que sucede atrás, el mecanismo secreto que permite el efecto.



Eugenia Almeida (Córdoba 1972)

Lo que nos interesa particularmente en este programa de trabajo es pensar un modelo expandido. El modelo no es únicamente aquello que miramos o recordamos al dibujar. Pensamos también en aquello que nos marca un camino, que incluso nos condiciona: el modelo puede ser una práctica artística o una moda. El pasado es un modelo que a veces aparece de manera muy evidente. Algo similar sucede con el futuro.

Entendemos por MODELO a todo cuanto es replicado. Al dibujar, puede estar de cuerpo presente, podemos apelar a la memoria y desde luego que también al olvido. Modelo es una manzana, un paisaje o un cuerpo, así como también el hacer de otro* e incluso mi propio hacer, mis dibujos como modelos de mis dibujos. Quienes dibujamos, desarrollamos de por

Vida la práctica de dibujo con modelo.
El modelo es importante como punto de
partida; no así, como punto de llegada.



Dibujo IV 6 visita al Museo Horacio Alvarez, abril de 2017, Córdoba.

En Dibujo IV G FA UNC² solemos hacer un ejercicio a partir de una visita que realizamos al Museo Horacio Álvarez, uno de los pocos museos de autor que tenemos en Córdoba. Este alberga gran parte de la producción en dibujo de Álvarez (1912-1999) y está dirigido por Teresa Markman, artista y docente que fue su compañera, y que lo fundó en la casa que ambos compartieron.



Horacio Álvarez, Chica y gato, finales de los 70. Oleo pastel sobre papel, 22 x 17

En el ejercicio le proponemos a los estudiantes que comiencen a dibujar en el trayecto hacia el museo, que durante la visita realicen dibujos rápidos. Que registren el contexto en un sentido amplio: el trabajo de Álvarez, la arquitectura, las personas, y finalmente el recorrido posterior, de vuelta a casa. Luego les pedimos que realicen un trabajo que acompañe a esos primeros dibujos y que los contradiga en el uso del tiempo. Que tomen a Álvarez como modelo, que dialoguen con sus trabajos a partir de los materiales, las técnicas, las imágenes, el relato de Teresa, y el contexto de producción-circulación de Álvarez, lo que les despierte mayor interés.

Hay un ejercicio que suelen proponer Pauline Fondavila y Silvia Lenardón en el taller "Un triángulo y una calavera" de Rosario, que es el de dibujar desde la visita a una exposición. Una de esas veces lo llamaron "dibujando en la Galería Diego Obligado a partir de la obra de Melé Bruniard con birrome de colores". Esta es una práctica donde el modelo —algo que conversamos con Pauline y Silvia²— no tiene que ver con pensar que hay que copiar o imitar, de lo que se trata es de tomarlo como comienzo y continuidad.

² conversaciones con referentes del dibujo en el marco de la residencia América Elda Nancy, Rosario, octubre de 2021



DIBUJANDO EN LA
GALERÍA DIEGO OBLIGADO
A PARTIR DE LA OBRA DE
MELE BRUNIARD CON
BIROME DE COLORES

Otro ejemplo ejemplo rosarino en relación a pensar la historia del arte como modelo está en Juan Grela. En el catálogo de la exposición "Cielo líquido", Guillermo Fantoni —quien fue curador de la exposición— le pregunta sobre la influencia de Miró y Grela comenta:

ESTE HECHO SE TRADUCE EN MI OBRA DE LA SIGUIENTE FORMA: SIEMPRE, QUE ME HE CONECTADO CON UN MAESTRO, POR PRIMERA AFINIDAD CON ÉL O PARA APRENDER COSAS, NUNCA LO HE HECHO ÚNICAMENTE INTELECTUALMENTE, SINO QUE TAMBIÉN LO HE HECHO PRÁCTICAMENTE (...) TENGO LA COSTUMBRE DEL ANÁLISIS, QUE SIGNIFICA PONER UNA LÁMINA DE MIRÓ EN LA MESA DE TRABAJO, UNA CARTULINA, Y SI QUIERO VER EL DIBUJO, PONERME A DIBUJAR COMO DIBUJABA MIRÓ LAS FORMAS. ■

SI ES QUE ESTOY HACIENDO UNA INVESTIGACIÓN DE COLOR, PONGO UN CARTÓN O UN PEDAZO DE TELA PARA PINTAR LO QUE HA PINTADO MIRÓ. ASÍ TAMBIÉN, ESTUDIAR EN LA PARTE COMPOSITIVA COMO DISTRIBUYE LAS FORMAS, Y A LA VEZ DARMÉ CUENTA EN ESA PARTE ANALÍTICA, CUÁL ES LA LÍNEA DOMINANTE EN EL DIBUJO, QUE ES LA LÍNEA CURVA.³

³ Entrevista de Guillermo Fantoni a Juan Grela. Catálogo "Cielo líquido, obras de Juan Grela 1976-1988." Galería Diego Obligado, 2021, Rosario.



Juan Grela
(Tucumán 1914 -
Rosario 1992)



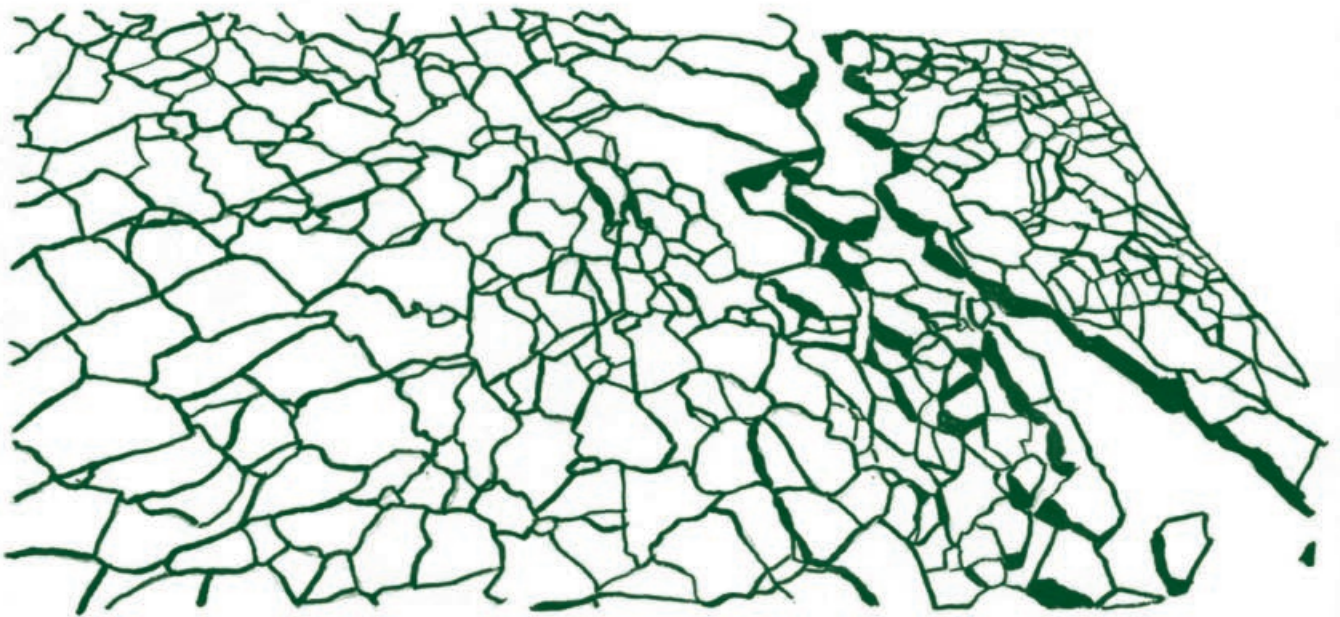
Portrait II
Joan Miró
1938 Oleo sobre lienzo
162 x 130

Una práctica que nos interesa mencionar en relación al modelo es la de Irene Kopelman (Córdoba, 1974) en su trabajo "The Levy's Flight, instalación realizada en el marco de una estancia de investigación en el Parque Nacional de los Volcanes de Hawái. Particularmente la pieza "Puzzle" que Kopelman creó a partir de dibujar un fragmento de superficie volcánica.

Al observar esa pieza, una cerámica instalada en el piso de la sala que propone llevar al espacio expositivo un fragmento de superficie volcánica, podemos pensar en el dibujo desde dos lugares convergentes. El dibujo de las grietas en la geografía y en la pieza que logra retratar una porción —modelo— de esa geografía, y el dibujo como una de las acciones protagónicas en el proceso de producción de la pieza.



Puzzle (detalle) The Levy's Flight
Irene Kopelman (Córdoba 1974)
www.irenekopelman.com



Aquí el dibujo que se utiliza para calcar las grietas del suelo permite recrear con arcilla las hendiduras de esa superficie volcánica y sitúa una porción importante de la práctica artística en el parque de los Volcanes de Hawái. También propone el espacio de taller como un sitio en movimiento, quizás reforzando la idea de que el "sentido" es el de la circulación de las piezas y de las prácticas.



Jean-Luc Nancy
(Burdeos 1940 - Estrasburgo 2021)

NO HAY OTRO SENTIDO, SI SE ME PERMITE DECIRLO ASÍ, QUE EL SENTIDO DE LA CIRCULACIÓN —EL CUAL VA EN TODOS LOS SENTIDOS SIMULTANEAMENTE, EN TODOS LOS SENTIDOS DE TODOS LOS ESPACIO-TIEMPO ABIERTOS POR LA PRESENCIA EN LA PRESENCIA. TODAS LAS COSAS, TODOS LOS SERES, TODOS LOS EXISTENTES, LOS PASADOS Y LOS FUTUROS, LOS VIVOS Y LOS MUERTOS, LOS INANIMADOS, LAS PIEDRAS, LAS PLANTAS, LAS TACHUELAS, LOS DIOS— Y "LOS HOMBRES", ES DECIR AQUELLOS QUE EXPONEN COMO TALES LA PARTICIPACIÓN Y LA CIRCULACIÓN AL DECIR "NOSOTROS", al decirse nosotros EN TODOS LOS SENTIDOS POSIBLES DE TAL EXPRESIÓN, Y AL DECIRSE NOSOTROS POR LA TOTALIDAD DE LO EXISTENTE

Pensando en el futuro como modelo nos interesa proponer dibujos de Rosana Fernández (Villa María, 1979) donde representa objetos tridimensionales, arquitecturas futuristas, ¿diseños a concretar? Desconocemos si hay modelo previo en algunas de sus propuestas, situamos la representación como cercana al diseño, el dibujo se vuelve proyectual proponiendo el proyecto como realización.



16: rosana.frn
12 de noviembre de 2021

Técnica



EL CONCEPTO DE TÉCNICA REPRESENTA EL PUNTO DIALÉCTICO INICIAL A PARTIR DEL CUAL ES POSIBLE SUPERAR LA OPOSICIÓN ESTERIL ENTRE FORMA Y CONTENIDO

Walter Benjamin (Berlín 1892 - París 1940)



LA TÉCNICA COMO UNA HERRAMIENTA A DESARROLLAR. ES UN MÚSCULO. HAY QUE PRACTICARLO. Y HAY ESCALONES QUE IR SUBIENDO. HAY QUE SUBIR EL UMBRAL DEL RECURSO. HAY QUE SALTEAR LA SEGURIDAD QUE TE DA EL OFICIO

Eduardo Stupía (Buenos Aires 1951)

Al definir la ficha técnica de una pieza solemos acotar los datos al año de realización, la disciplina donde la enmarcamos, su materialidad y dimensiones. También hay veces en que esa ficha habla de un hacer, de los procedimientos, del tiempo no como dato fijo sino como transcurso de una acción que incluso puede estar sucediendo todavía. Habla de un grupo de decisiones tomadas para esa realización.

Entendemos por TÉCNICA al conjunto específico de materiales, procederes, participaciones, decisiones y descubrimientos que conforman una producción artística. Solo aquello que desconocemos —lo más importante en una obra de arte— queda por fuera de la técnica a la que ese desconocer le debe su existencia. Algunas técnicas tienen la capacidad de traer lo desconocido, por ejemplo, aquellas que incorporan el azar o que convocan participaciones otras sin acotarlas a decisiones ya tomadas.

Vamos a traer la figura humana, esa que forma parte de la tradición del dibujo en relación a la idea de modelo, pero la vamos a traer desde una técnica que está pensando cómo dibujarla sin necesidad de "saber" dibujar.

Y también está pensando que esa técnica se va a convertir en una ACCIÓN, en una manifestación política.

Cuando hablamos de una producción artística solemos pensar en acciones; por ejemplo, si queremos referirnos a una obra en particular, decimos: "lo que la artista hizo" y empezamos a contar de qué se trata el trabajo, precisando las acciones realizadas en los momentos de producción-circulación.

Consideramos que esas acciones describen la técnica en relación a un hacer que ha dejado atrás la preeminencia de lo material y lo formal.

El ejemplo que traemos es a partir del "siluetazo", una acción de 1983, y la tomamos del libro homónimo, una recopilación que hicieron Ana Longoni y Gustavo Bruzzone.



Una manifestante pone
el cuerpo para bocetar
una silueta.

Plaza de Mayo,
septiembre 1983.

Foto: Eduardo Gil

En la imagen vemos a una manifestante haciendo un dibujo. Lo que transcribimos a continuación formó parte de la propuesta que Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel le presentaron en septiembre de 1983 a Madres de Plaza de Mayo; una acción que luego se convirtió en un hecho emblemático de la política, el arte y los derechos humanos.

En el texto se explica la técnica como si se tratara de una receta para dibujar la figura humana sin "saber" dibujar.

Las técnicas

Las técnicas a las que hacemos referencia permiten resolver una imagen y reproducirla una cierta cantidad de veces sin que sean necesarios conocimientos especiales de dibujo.

Variante

- 1) Se unen los trozos de papel necesario (en caso de que no se disponga de una bobina o rollo) para que ~~se~~ se pueda acostar una persona encima y entrar de cuerpo completo.
- 2) Se marca la silueta con un marcador grueso u otro material indeleble. (Poner los pies como Chaplin).
- 3) Se levanta al compañero y se completa la imagen incorporándole los detalles con que se quiera completar.

La acción

La distribución de la tarea y su promoción se hará a través de todas las organizaciones de derechos humanos y de todos los partidos políticos que la apoyen.

Esta es entonces una práctica de dibujo con un modelo que es la figura humana, pero lo que está realmente enfatizado es la acción, la acción de siluetear, de duplicar un cuerpo para convocar una ausencia, la acción política, la acción colectiva y la reproductibilidad de esa acción mediante la técnica.

Ahora vamos a traer una práctica que expone la técnica del borrado y que, desde su oposición a la que investigamos, subraya la acción como potencia poética.



Nicolás Balangero, Dibujos borrados, 2007
s/t (pero es San Martín) 29 x 18

En la serie "Dibujos borrados" Nicolás Balangero (Córdoba, 1980) utilizó justamente la técnica de borrar, trabajó con dibujos que él mismo había realizado siendo niño.

Ahora podemos ver una huella de ellos. Resaltamos ese ir a contrapelo de la técnica, pero también de cierta idea romántica de infancia y memoria donde parece que el "sentido" siempre está en recordar.

Balangero rescata sus dibujos de infancia para opacar la relación Figura-fondo, les quita su contraste, ¿para olvidar?, los ilumina quizá como una manera de quebrantar esa añoranza que suelen proponer las prácticas en relación al pasado.



NO SOLO COMO CONTESTACIÓN
O IMPUGNACIÓN DE UN SENTIDO DADO,
QUE SE PONE EN CUESTIÓN EN UNA
REFUTACIÓN QUE NO DEJA DE DAR CUENTAS
DE LAS CONTRADICCIONES DE HABLAR DE UN
SENTIDO, SINO TAMBIÉN COMO COPIA,
REPRESENTACIÓN DE ESE SENTIDO
EN CUESTIÓN. SENTIDO "COMO"
CUESTIÓN. SENTIDO "COMO"
CONMOCIÓN.

Finalmente queremos mencionar un trabajo que acentúa fuertemente la técnica como acción a partir de una serie de videos que registran un dibujar efimero. Oscar Muñoz (Popayán, Colombia, 1951) en su trabajo "Proyecto para un memorial" de 2005, presenta una serie de proyecciones en donde aparece su mano dibujando sobre el pavimento con un pincel que sumerge en agua. Se trata de retratos copiados de fotografías necrológicas de un periódico. Observamos, de manera infinita, que en el momento en que cada retrato está cerca de ser completado, sus primeros trazos comienzan a desaparecer evaporándose.





“Proyecto para un memorial” 2005 son los dibujos de cinco rostros que se desvanecen por la acción del sol y el aire.

Oscar Muñoz. Poyapán, Colombia 1951

http://universes-in-universe.org/esp/intardata/artists/america/col/munoz_oscar

LA FUERZA DEL PROCESO
DE LA ACCIÓN NUNCA SE AGOTA
EN UN ACTO INDIVIDUAL, SINO QUE,
POR EL CONTRARIO, CRECE AL
TIEMPO QUE SE MULTIPLICAN
SUS CONSECUENCIAS

Acción



Hannah Arendt
(Linden-Limer 1906
Nueva York 1975)

Entendemos por ACCIÓN al hacer que ocasiona
-o participa en- la existencia de una pieza
artística. Si bien las acciones y performances
son en sí mismas piezas artísticas, el di-
bujo -al igual que toda producción- lleva
implícita una serie de acciones. Las mismas
pueden manifestarse de una manera evidente
o mantenerse en segundo plano, borronea-
das por otros aspectos que han sido enfa-
tizados en el trabajo dado a conocer.

Algunos dibujos se caracterizan por resaltar
fuertemente aquella acción mediante la cual
fueron generados, puede ocurrir que el des-
borde -característico de toda obra de ar-
te- que sucede en el espectador, lo produzca
el descubrimiento de la misma antes que el
dibujo como resultado.

Suele ~~ser~~ pasar que las acciones se ha-
cen más evidentes en la medida en que se
distancian de aquellas "clásicas" que
propone la práctica del dibujo.



Hay una frase encantadora de Federico Gloriani (2021, p.3), en el texto comenta una acción que realizó en Santiago de Chile, donde trabajó a partir de una bicicleta que circula por las calles emitiendo señales de radio:



Ese "con y sin éxito" que está entre paréntesis aparece como una clave desde donde se está subrayando fuertemente el trayecto, el hacer, la práctica artística como una acción. No importa tanto si resulta o no el plan de que la radio finalmente funcione, lo que el trabajo reivindica es el intento, el llevar a cabo esa acción que estuvo acentuada también por el hacer colectivo que propuso el taller. Creemos que mientras las prácticas artísticas escapan de aquellos resultados preestablecidos como fines, tienen la posibilidad de enfatizar la acción.



Eleonora Fabião
(Río de Janeiro 1968)

LA PRECARIEDAD DEL "SENTIDO" QUE DEJA DE ESTAR PREESTABLECIDO Y FIJADO PARA SER CONDICIONAL, MUTANTE, PERFORMATIVO; LA PRECARIEDAD DEL "CAPITAL", CUYA SUPREMACÍA ES DESBANCADA Y LA POBREZA EXPUESTA; LA PRECARIEDAD DEL "CUERPO", QUE, LEJO DE SER PERCIBIDA COMO DEFICIENCIA, ES ACTUALIZADA COMO POTENCIA Y PRECARIEDAD DEL "ARTE" QUE VIRA HACIA EL ACTO Y EL CUERPO.

Hay una pieza de Marijn van Kreij (Middelrode, Holanda, 1978) que se trata de un díptico donde observamos dos dibujos "iguales", uno al lado del otro. Parecieran ser uno el original y el otro su copia. Esto que nos sucede al observarlos y que tiene que ver con entenderlos como original y copia es en realidad un pensamiento dual que tenemos incorporado como cultura. ■

Lo que aparece en cada imagen es una variedad inmensa de anotaciones, rayones, dibujos muy pequeños, manchas de color; en algunos sectores podemos identificar representaciones como la de un cubo, también reconocemos partes de cosas, la cabeza de un bicho que quizás es un ave. Algo fundamental es que la diversificación de elementos del dibujo está destacada por los distintos materiales con que fueron realizados: lápiz, birome, tinta, aguada, acrílico, óleo, "liquid paper", témpera

y marcador. Los elementos parecen infinitos, nuestro recuerdo solo tiene posibilidad de conectarse con fragmentos o con esa totalidad diversa.



Marijn van Kreij. Untitled, 2007 Lápiz, fibra, corrector y acrílico sobre Papel A4 / www.marijnvankreij.nl

Ahora bien, cuando nos detenemos a mirar cada dibujo notamos que la anotación de uno se repite en el otro, pero que las repeticiones suceden en relación a las acciones y no se detienen en reproducir miméticamente formas y que las dimensiones de cada elemento repetido en uno y otro soporte son parecidas, aproximadas, nunca iguales.

Cuando nos detenemos a pensar en la relación entre estos dos "iguales distintos", descartamos la idea de original y copia. Optamos por creer que la existencia de uno no precedió a la del otro, sino que fueron sucediendo en paralelo. Mancho en uno y luego mancho en el otro, escribo en uno y luego escribo en el otro, y así.

Optamos por creer que se trata de dibujos gemelos. Esta acción que se repite en uno y otro soporte, y la idea de plantear lo gemelo en lugar del original y la copia son, desde nuestro punto de vista, las que proponen un énfasis en la acción en relación a otros aspectos como el modelo, la técnica y el color, que también tienen protagonismo en este trabajo.

Un ejercicio que hemos practicado -enfaticando el aspecto que trabajamos aquí- es el de "Dibujo Yoga". Comienzo con la realización de posturas indicadas por una profesora de yoga. Cada participante hace una serie de poses que luego dibujará. La consigna a la hora de hacerlo, no tiene que ver con un retrato del cuerpo como silueta o volumen.

Proponemos no situarnos como alguien que está observando y que por lo tanto representa las formas que adquiere el cuerpo. De lo que se trata es de retratar las tensiones internas generadas por los movimientos. Esta acción de posar y luego dibujar se realiza tres veces: la reiteración tiene que ver con ir afianzando la memoria entre postura y dibujo.

Trabajamos una idea de modelo -un desdoblamiento- que no es la del otr* como referencia, sino la de un* como modelo de sí mism*. En el dibujo de la figura humana solemos ocuparnos de un cuerpo desnudo que permanece inmóvil durante un período de tiempo. Aquí no hay inmovilidad y no hay un cuerpo otro al cual mirar. Inclusive, observarnos a nosotr*s mism*s no es una cuestión retiniana.

Al tratarse del propio cuerpo y siendo sus tensiones las que proponemos dibujar, sucede que ignoramos la "efectividad" de esas representaciones, ya que no tenemos una práctica instaurada en ese sentido. Esa ignorancia es también un lugar en el que nos interesa aprender a estar. Podemos analizar los dibujos desde las significaciones que despiertan en cada un* y también entenderlos desde la descripción que comparten l*s autor*s luego de realizar algún tipo de relajamiento



Ejercicio Dibujo Yoga 2016
Dibujo IVG Facultad de Artes UNC
Profesora de yoga invitada:
Agustina Pesci

Montaje

EL MONTAJE
SERÍA EL NOMBRE
DE ESTE LUGAR VACÍO
ENTRE DOS FORMAS
DE CLAUSURA A LA
DIFERENCIA
PERO QUE EN
TANTO LUGAR VACÍO
DE RESISTENCIA ES
INMANENTE A LA
ÉPOCA; ES,
PARA DECIRLO DE
OTRO MODO,
EL PUNTO CIEGO
DE LA ÉPOCA



Franca Maccioni
(Córdoba 1986)



Javier Martínez Ramacciotti
(Córdoba 1985)

Los espacios de taller de quienes producimos arte suelen conformarse en relación a las especificidades de nuestra producción, a veces se trata de talleres nómades que tienen que moverse a cada lugar donde la obra se produce. En ese movimiento hacia un "afuera" del espacio contenido del taller tradicional, ~~l~~s artistas realizamos tareas que tienen que ver con la gestión y circulación de nuestro trabajo.

Podríamos afirmar que esas actividades son también prácticas de producción, no solo porque las realizamos en un ida y vuelta con aquello que producimos, sino también porque determinados espacios y determinadas formas de circulación hacen al "sentido" de nuestro hacer artístico

Hacemos tareas de gestión hacia adentro de nuestra producción, tareas de archivo, por ejemplo, y otras hacia afuera que tienen que ver sobre todo con la circulación de nuestro trabajo. El montaje es una de esas tareas de producción en relación a la circulación de las piezas.

Nos referimos al montaje expositivo, pero también al montaje como operación de producción. En el marco de tipologías de producción en

serie, fragmentarias, recolectoras, el montaje es una de las estrategias fundamentales que aparece actualmente en nuestras técnicas de producción.

Entendemos por montaje a los vínculos que se proponen entre distintas partes de una pieza o de una exposición. Es la copresencia de diferentes aspectos y atributos que ocurre mediante relaciones de continuidad, de choque o de vacío.



Maggie O'Farrel
(Coleraine, Irlanda
del Norte, 1972)

Dentro de las producciones en dibujo donde el montaje está enfatizado, sugerimos observar las animaciones de Estefanía Clotti (Rosario, 1985). Queremos detenernos en una, realizada cuadro por cuadro, en la que cada uno de los dibujos fue hecho en el mismo papel; dibujar, registrar, borrar y volver a dibujar, para luego hacer el montaje.



Estefanía Clotti, "Mamá, Belén, Anto, Agus y Yo" 2018
Animación con carbonilla (53 segundos año)

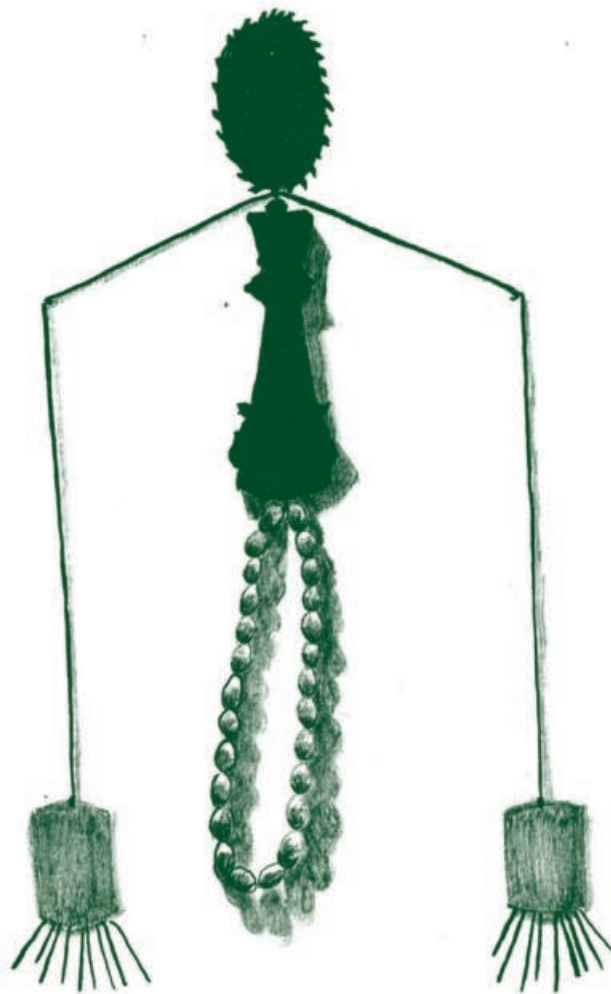
Pauline Fondevila, como curadora de la exposición "Corazones solitarios" (OSDE, Rosario, 2020) se refirió al trabajo de Estefanía:

EL DIBUJO DE GRAFITO CONTIENE TODOS
LOS DIBUJOS DEL VIDEO QUE A SU VEZ CONTIENE A TODA
SU FAMILIA. ESTEFANÍA EMPEZÓ ESA OBRA REDIBUJANDO
FOTOS EN LAS QUE SU MADRE, SUS TRES HERMANAS Y ELLA
ESTABAN EN POSES MUY SIMILARES. SOLO CAMBIANDO EL PAISAJE
DE ATRÁS. PERO EN LUGAR DE HACER UNA SERIE Y DIBUJAR CADA
FOTO EN HOJAS DISTINTAS, ELLA DIBUJÓ Y BORRÓ Y DIBUJÓ
DE NUEVO EN LA MISMA HOJA, Y BORRÓ DE NUEVO, Y ASÍ
UNAS CUANTAS VECES MÁS SACANDO FOTOS DE CADA
DIBUJO TERMINADO, ARMANDO A LA VEZ SU ANIMACIÓN.
ESTA HOJA DE PAPEL, DE TANTO BORRAR SE
VOLVIÓ CADA VEZ MÁS FINA Y OSCURA.
MÁS SE CARGÓ DE RECUERDOS, MÁS
FRÁGIL SE HIZO.



Pauline Fondevile
(Le Havre, 1972)

Otro trabajo que proponemos observar en relación al montaje es el de Marisol San Jorge (Córdoba, 1972). Muchas veces su técnica es la del montaje, trabaja sobre el muro para ensayar relaciones entre cosas. Objetos industriales, siluetas pintadas y formas —de materialidades diversas— recortadas especialmente para el trabajo, se encuentran, dialogan, se disponen mediante la operación de montaje. Marisol compone en el muro ofreciendo relaciones entre figuras que se parecen a una sombra muy oscura, ¿la de un algo ausente?, y objetos que generan su propia sombra.



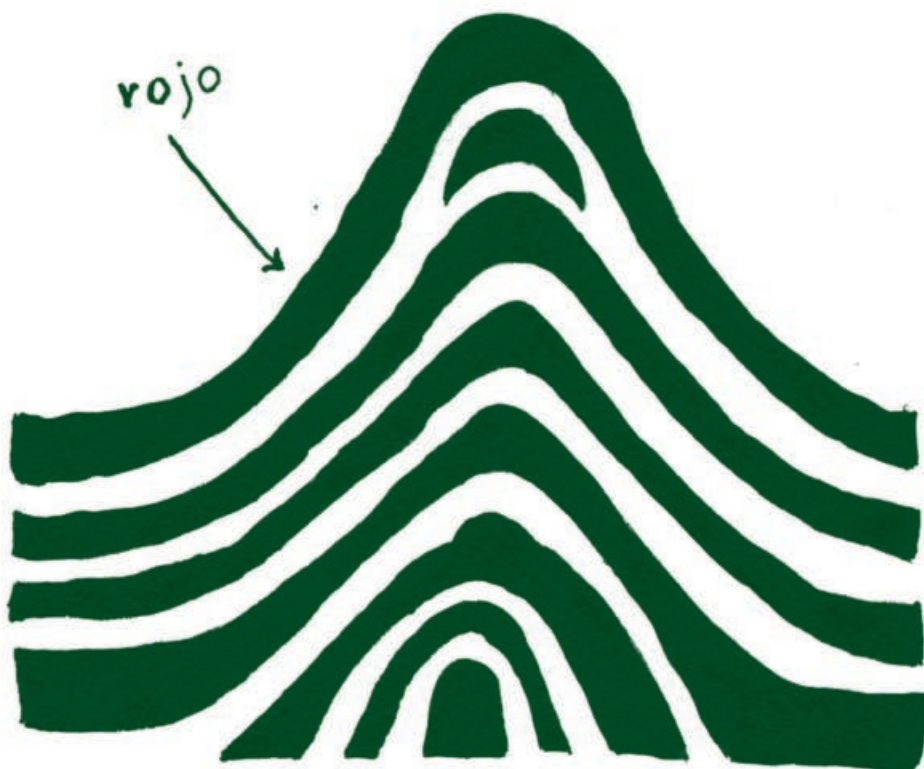
Marisol San Jorge
Objeto, 2016. Metal, madera, pintura sobre pared
87 x 40 x 2 cm



Rebeca Solnit
(Bridgeport, 1961)

Color

Proponemos al color como uno de los aspectos plurales del dibujo. Un aspecto que históricamente ha estado ligado sobre todo a la pintura, y si bien esta suele reclamar la propiedad sobre el color, consideramos que desde hace tiempo de manera progresiva y actualmente con mucha potencia, existe una práctica del dibujo donde el color tiene un marcado protagonismo. De más está decir que los límites entre pintura y dibujo suelen ser borrosos.



Louise Bourgeois

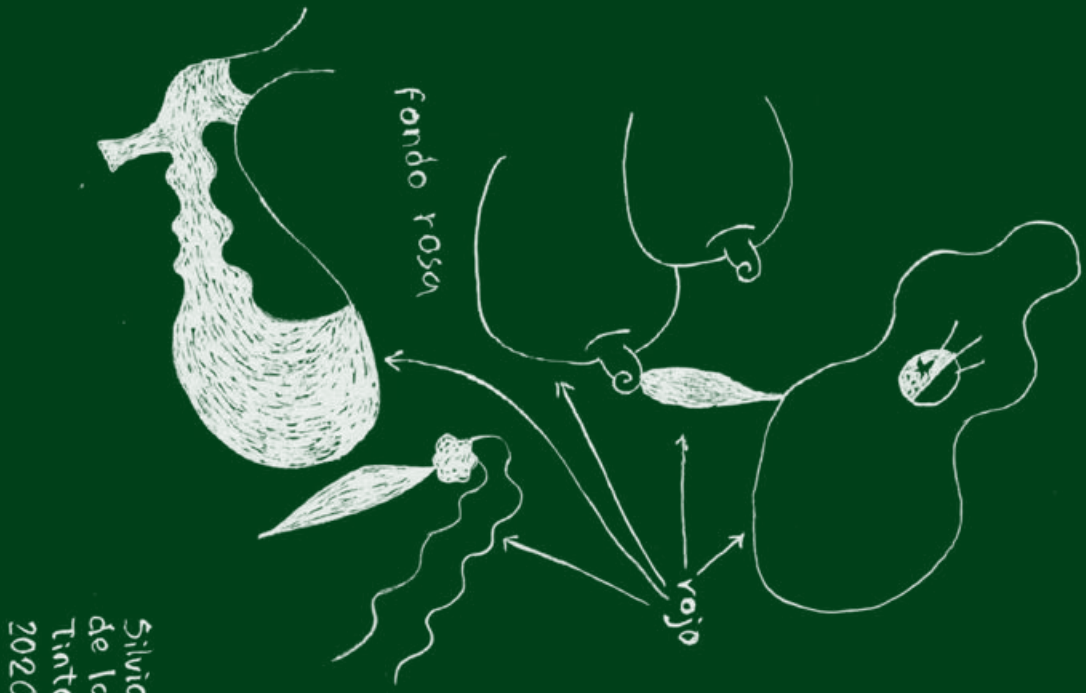
Ode à l'Oubli

2002

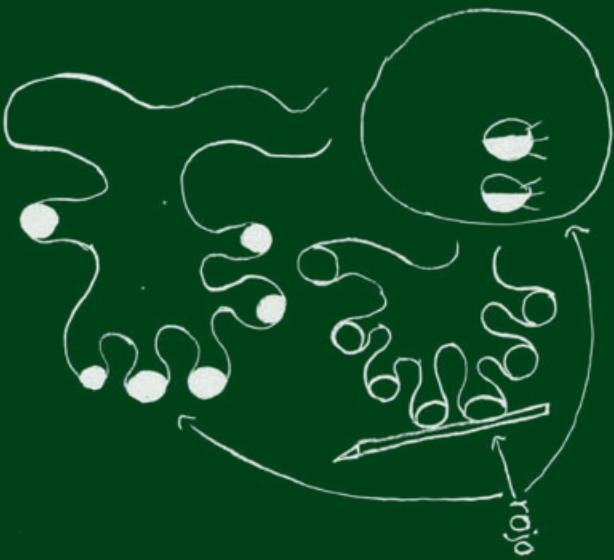
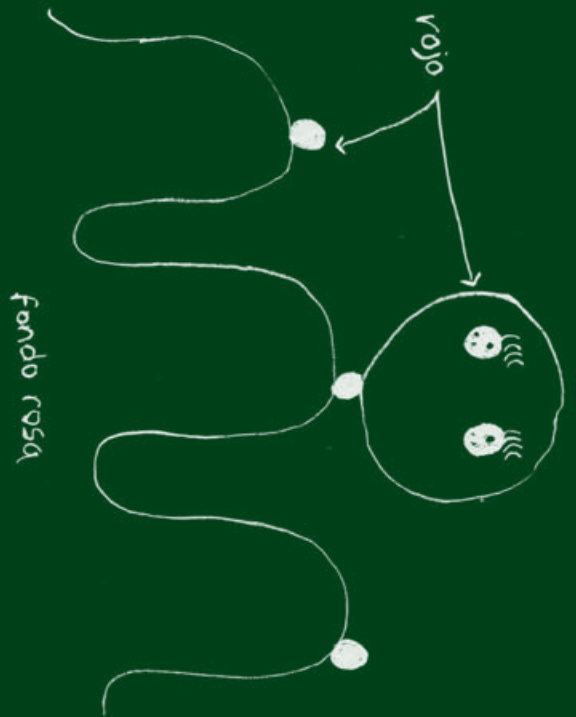
Un primer encuentro entre dibujo y color sucede en aquellos trabajos donde el negro ha sido suplantado por otro color, manteniendo lo monocromático como característica propia del dibujo. Están, por ejemplo, diversas series de Louise Bourgeois (París, 1911 - Nueva York, 2010), entre las que se encuentran los bordados que integran el libro "Ode à l'Oubli"; también varias de sus tintas, e incluso la instalación "Destruction du père", que se asemeja a un dibujo en el espacio.

Pero, a decir verdad, lo que más nos interesa son aquellas estrategias del dibujo que tienen a la relación "entre" colores como protagonista. Vamos a decir también que entendemos el color como una de las potencias -históricamente vinculada a la pintura- del dibujo. Una de sus particularidades es su presencia visual siempre compartida con la del soporte. Y aquí quizás aparezca cierta distancia con la pintura que generalmente se ha caracterizado por cubrirlo.

Un trabajo que propone un protagonismo del color desde una paleta acotada, casi monocromática, y que incluye la coloración tanto del trazo como del soporte, es la serie "Maternidad" de Silvia Lenardón (Rosario, 1975). Observamos personajes que parecen protagonizar un relato donde el trazo es rojo o rosa sobre un soporte también de color rosa. El dibujo de Lenardón abandona ese contraste que lo caracteriza para proponer una cercanía cromática entre línea y espacio.



Silvia Lenardon
de la serie Maternidad
Tinta sobre papel
2020





PORQUE EL RITMO
ES UNA FORMA-SUJETO.
LA FORMA-SUJETO. QUE
RENUOVA EL SENTIDO DE
LAS COSAS, QUE ES POR
EL QUE ACCEDEMOS AL
SENTIDO QUE TENEMOS
DE DESHACERNOS.

Henri Meschonnic
(Paris, 1932 - Villejuif, 2009)

Un dibujar que consideramos se construye desde el color es el de María Luque (Rosario, 1983), nos referimos a sus trabajos con lápices de colores donde el trazo va proponiendo superficies que en contacto con otras concretan la representación, por ejemplo, de personajes.

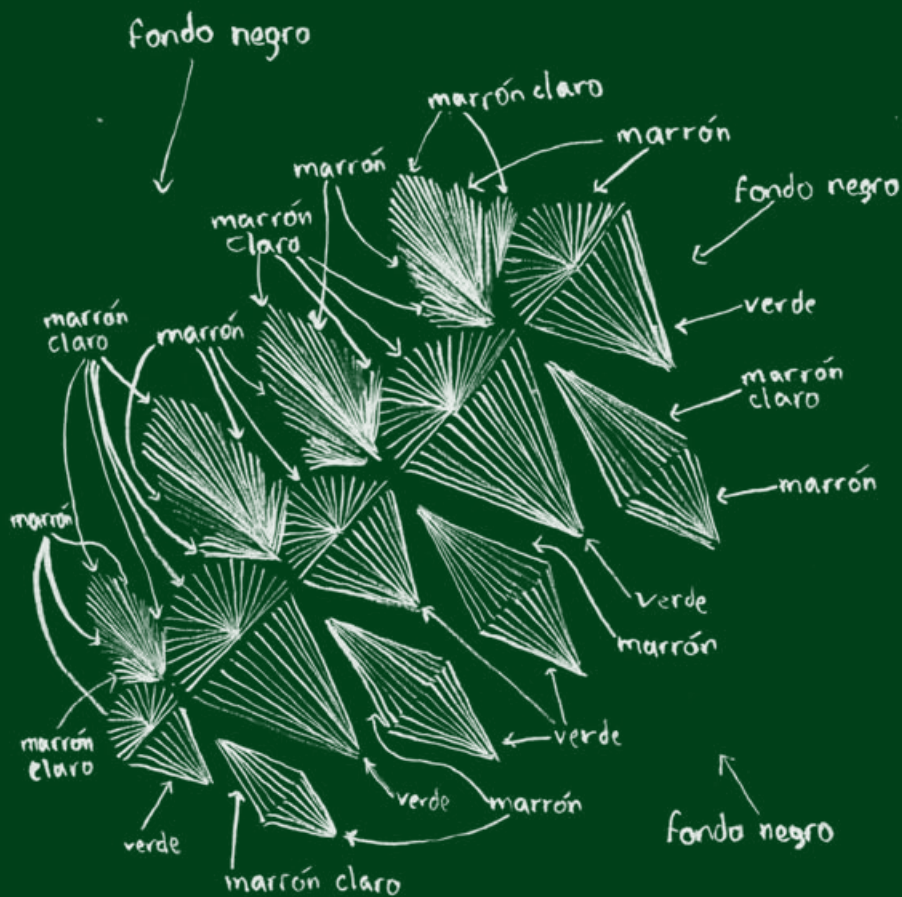
Suele no haber línea que defina ni que guíe, tampoco un sombreado que sugiera volúmenes, lo que aparecen son manchas que, ubicadas en determinados lugares y teniendo determinadas formas, reconocemos como cuerpo, piel -la cual puede ser azul-, rostro, pelo, ropa.



Maria Luque "que geniales son mis amigos!!" Grafito y marcador sobre papel, 15x21, 2013.

Observamos otro dibujar con el color como protagonista en Eugenia Suárez (Formosa, 1979). En su muestra "El paso de los sentidos", que presentó en 2021 en

la galería "Delta Espacio" de la ciudad de Santa Fe. sus dibujos con hilos de color sobre fondos negros proponen, mediante un juego de cercanías y distancias entre líneas rectas que nunca se cruzan, formas que suelen repetirse para conformar tramas y que siempre albergan concentraciones de color y de luz.



Eugenia Suárez
S/t, serie "El paso de los Sentidos"
36,5 x 27 Dibujo con hilos de algodón sobre papel negro 280g.

A la hora de formular un ejercicio desde el color podemos pensar en una primera decisión en relación a la paleta: elijo soporte y herramientas, pero sobre todo elijo con qué colores voy a trabajar. A partir de la paleta definida comienzo a dibujar lo que veo, lo que recuerdo, lo que el color me diga que dibuje.

ESTAS FLORES ERAN DE UN BLANCO AZUL CIELO,
UN BLANCO BRUMA CÁLIDA, EL BLANCO DE LAS SÁBANAS
QUE, DE TAN CÁLIDO EL AIRE, ENTRAMOS SECAS DEL JARDÍN
AL POCO DE HABERLAS TENDIDO. ERA EL BLANCO DEL SOL, EL BLANCO
QUE CONFORMA TODOS LOS COLORES EXISTENTES, UN BLANCO BOQUIABIERTO
SOBRE UN BLANCO BOQUIABIERTO, CINTAS DE BLANCO AROMÁTICO QUE SUBÍAN,
BAJABAN Y ASENTÍAN SIN CESAR CON LA ÚNICA PALABRA SÍ, UN BLANCO
QUE SE DERRAMABA SOBRE SÍ MISMO. ERA UN BLANCO QUE ANSIABA ABEJAS,
QUE TE QUERÍA DENTRO, UN BLANCO POLVOREADO, MOTEADO DE POLEN.
UN BLANCO MÁS HERMOSO SI CABE POR SU FUGACIDAD,
POR ESTAR A PUNTO DE DESAPARECER,
A PUNTO DE QUE SE LO LLEVARAN
EL VIENTO Y LAS HOJAS
INCIPIENTES.

Ali Smith
(Inverness, 1964)





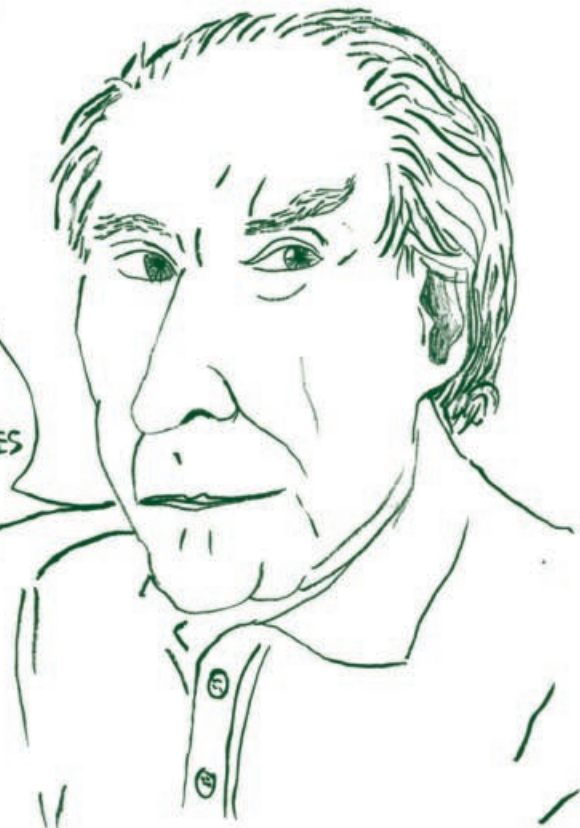
EL TEXTO
COMO CADENA DE
ASOCIACIONES, EN TODO
CASO, SE CONVIERTE EN UN
CONSTANTE TRABAJO DE
DESBORDAMIENTO
DE TODA FORMA
CONOCIDA

Florencia Garramuno
(Rosario, 1964)

Relato

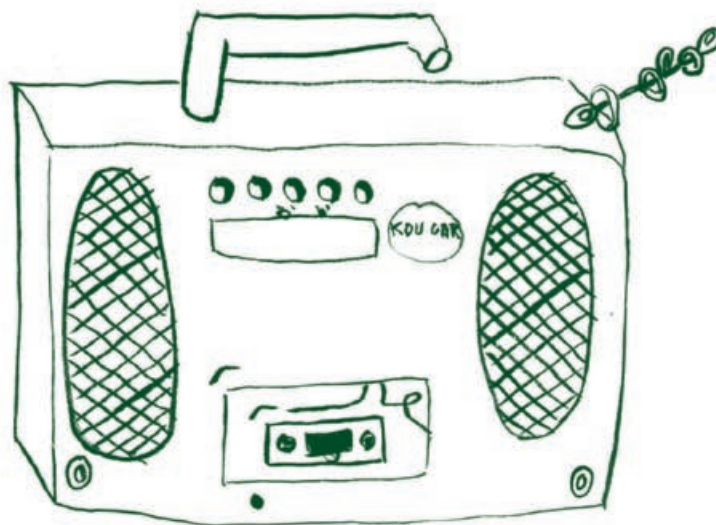
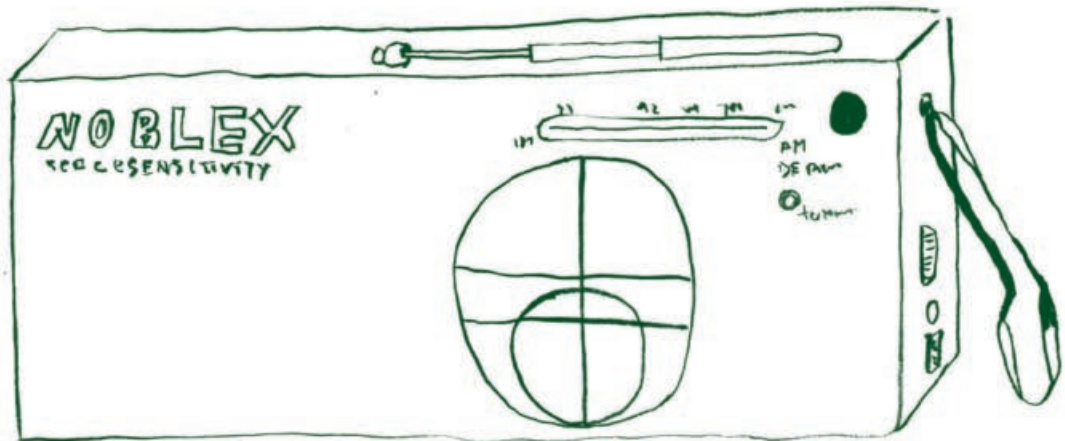
LOS RELATOS
NO TIENEN OTRA
FUNCIÓN QUE LA DE
PROPONER MATERIALES
PARA LA DUDA

Alain Badiou
(Rabat, 1937)



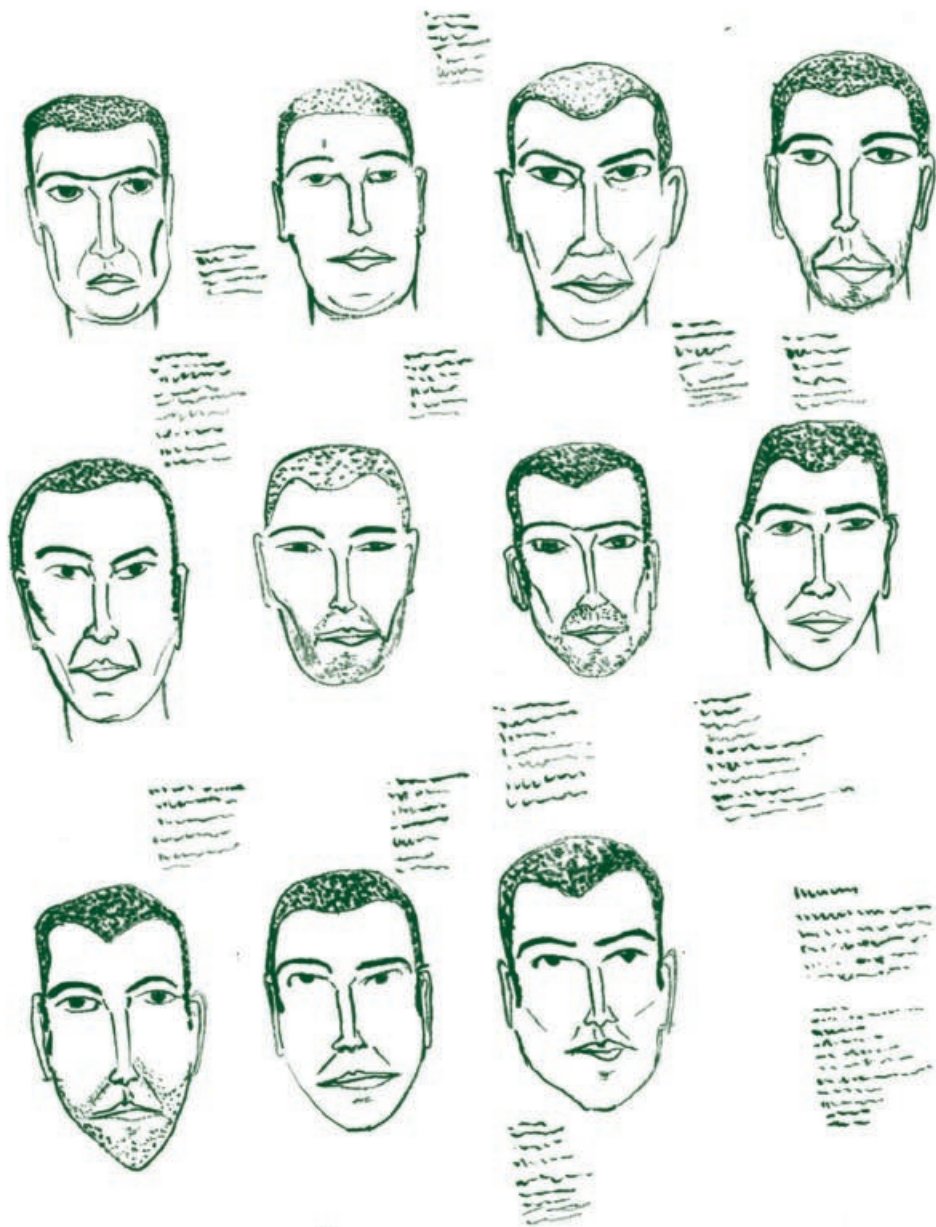
Entendemos por relato a toda narración, sea esta formal, literaria o de cualquier tipo, que se manifiesta en una producción artística. Puede ser en relación a su propia existencia, o traer historias que acontecieron -o no- en otro tiempo y lugar, puede que estén a la vista en detalle o que simplemente dejen traslucir su presencia. Hay historias que afloran en la distancia del espectador. Favorecen la presencia del relato determinados soportes y formatos que juegan con la aparición del tiempo. El relato siempre sucede solidario al ritmo.

Hay dos piezas muy emparentadas que suelen ser las primeras que proponemos a la hora de pensar prácticas de dibujo con énfasis en el relato; una pertenece a Elisa O'Farrel (Buenos Aires, 1981) y otra a Juan Der Hairabedián (Córdoba, 1971). La de Elisa fue producida y expuesta originalmente en Radio La Tribu de Buenos Aires a partir de su participación en uno de los programas. La pieza se titula "Como es mi radio" y está compuesta por una serie de dibujos donde ella retrata radios de oyentes. O'Farrel propuso a los oyentes que la llamaran, mientras el programa estaba al aire, para describirle el aparato con el cual la estaban escuchando, así ella podría dibujarlo.



Cómo es tu radio
Elisa O'Farrel
2009-2010

Juan Der Hairabedian compuso la pieza "Sospechoso II" a partir de retratos hablados de su propio rostro. Contrató una dibujante judicial —aquellas que realizan los identikits— y le pidió a una serie de personas cercanas que concurrieran a la oficina de ella para describir su rostro. La pieza está compuesta por once retratos a lápiz que surgen de las descripciones del rostro de Juan y un texto donde se detallan los nombres de la dibujante y de quienes participaron.



Sospechoso II, Juan Der Hairabedian
 2008-2010. 12 xerografías sobre papel canson
 Dimensiones Variables. 42 x 29,7 cm

En ambos trabajos aparece también enfatizada la idea de modelo, solo que este deja de ser lo que observamos y pasa a ser aquello que escuchamos, el relato como modelo. Un ejercicio en este sentido es el que en Dibujo IV denominamos "Dibujo dictado". Pedimos a los estudiantes que concurren al aula con un objeto para ser dibujado, aclarando que deben mantenerlo oculto. Organizamos la clase en grupos pequeños que se disponen de manera que no se alcance a observar lo que dibujan sus compañeros. Luego, cada uno irá describiendo su objeto, en todo momento oculto al resto del grupo; al igual que en la radio y los Identikit, quienes escuchan, utilizan el relato como modelo de sus dibujos.

Los objetos no se develan hasta la puesta en común, una vez terminada la ronda de dibujos realizamos comparaciones entre los diferentes retratos. Es importante aclarar que la descripción del objeto debe ser formal, comentar proporciones, escalas, constitución y apariencia de los materiales, evitando siempre dar pistas que permitan adivinar de qué se trata.

A diferencia de lo que sucede con las radios y los identikits, aquí la idea es dibujar sin acercarnos a la representación del objeto -desconocido-, proponemos dibujar el relato. En la puesta en común se expone un objeto a la vez, rodeado de los dibujos que resultaron de su descripción, se analizan relaciones entre los diferentes dibujos y entre dibujos y dictados.



Oscar del Barco
(Bell Ville, Córdoba, 1928)

DECIMOS "DIOS", PERO
IGUALMENTE PODRÍAMOS DECIR
ESTADO, ESPÍRITU, ALMA, SUJETO, YA
SIEMPRE SE TRATA DE UNA PERMUTACIÓN
ISOMÓRFICA SOBRE LA BASE DE LA EXIS-
TENCIA DE UN PUNTO PRECISO DE POSE-
SIÓN ÍNTIMA Y PLENA DEL SABER, DE
LA CIENCIA, DEL PODER, O EN UNA PA-
LABRA, DEL "SENTIDO" EN CUANTO
LUGAR OPUESTO Y DOMINANTE
DE UNA MATERIALIDAD
ESENCIALMENTE DESPOJADA

Una de las prácticas de dibujo históricamente ligada al relato es obviamente la historieta. Aquí tenemos que dar cuenta de que, hasta hace no mucho tiempo, la historieta era algo que los estudiantes de artes debían dejar por fuera de la academia. Al menos en lo que respecta a la Facultad de Artes de la UNC, hasta donde conocemos, Nacha Vollenweider (Río Cuarto, 1983) fue la primera estudiante en proponer una historieta — "Ruta 22", Ediciones Llanto de mudo, 2011— como producción de su Trabajo Final de Grado.



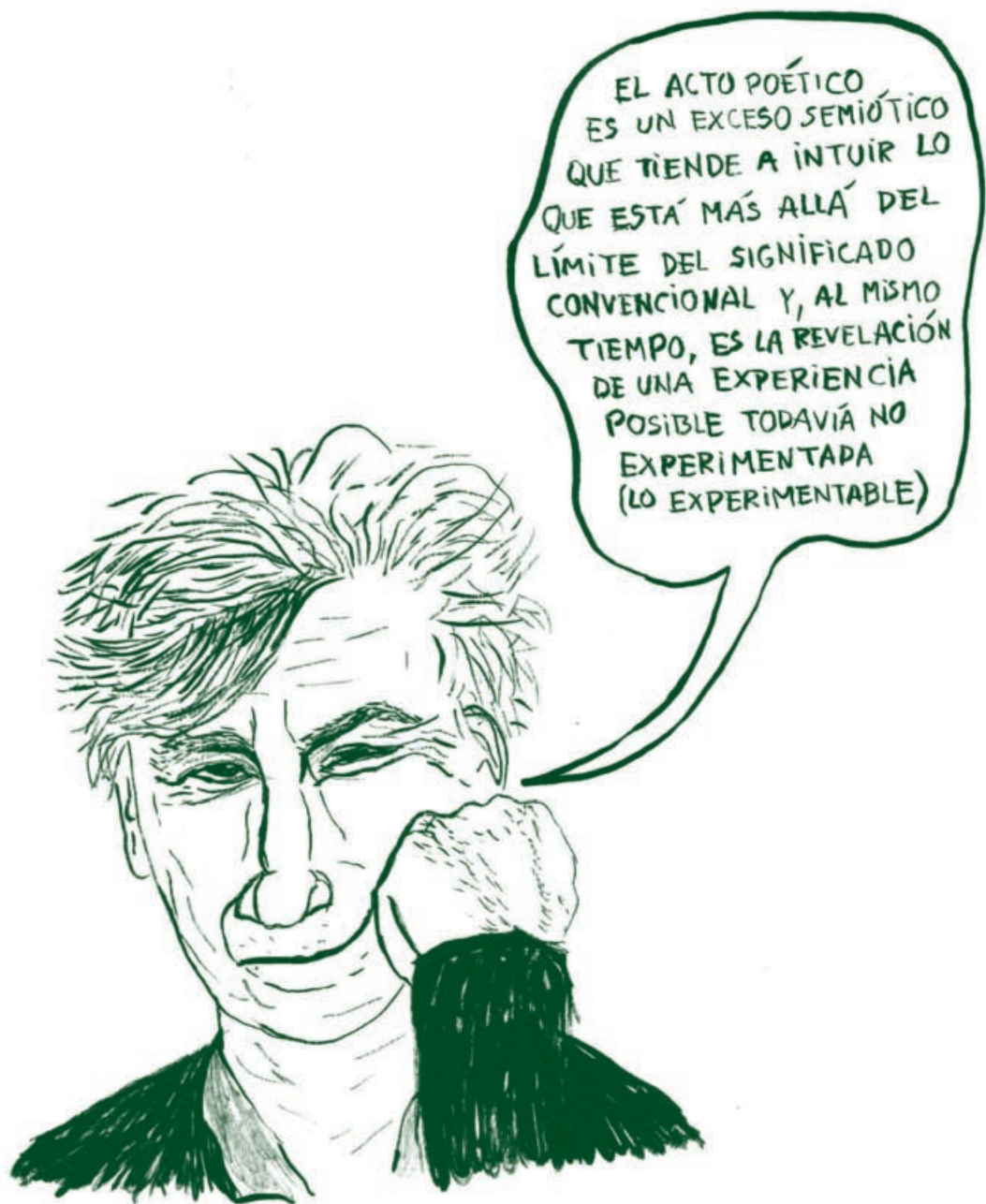
Ruta 22
Nacha Vollenweider y Roberto von Sprecher
2010. 64 páginas 23 x 16 cm
Llanto de mudo Ediciones



Fernando Traverso
350
Intervención
urbana realizada
entre el 24/3/01
y el 24/3/04 en
la ciudad de
Rosario.

Pensamos también, en relación a dibujo y relato, las bicicletas de Fernando Traverso (Rosario, 1951), esa obra que aparece en el espacio público como pregunta y que tiene por detrás la historia de su amigo desaparecido en Rosario durante la última dictadura militar. Hay aquí un relato que forma parte de nuestra historia colectiva y aparece como rodeo.

Finalmente nos interesa señalar que las redes han introducido en nuestras prácticas un fuerte énfasis en los relatos: subir un dibujo y agregarle un epígrafe que nos propone una contextualización particular a la hora de observarlo, es una práctica muy habitual. También relatar algo en las redes, o compartir una poesía, la fotografía de un cartel que encontramos en el espacio público, una anotación, una cita, un texto dibujado.



EL ACTO POÉTICO
ES UN EXCESO SEMIÓTICO
QUE TIENDE A INTUIR LO
QUE ESTÁ MÁS ALLÁ DEL
LÍMITE DEL SIGNIFICADO
CONVENCIONAL Y, AL MISMO
TIEMPO, ES LA REVELACIÓN
DE UNA EXPERIENCIA
POSIBLE TODAVÍA NO
EXPERIMENTADA
(LO EXPERIMENTABLE)

Franco «Bifo» Berardi
(Bologna, 1948)

Contexto

Estamos pensando la práctica del dibujo en el contexto general del arte. Aunque ese campo que llamamos arte -y que desconocemos en su totalidad- tiene contextos diversos y particulares, así como también lo tienen cada práctica artística.
Podemos pensar que un énfasis del contexto aparece cuando éste produce una extrañeza, cuando se distancia de los contextos canónicos o comunes del momento.

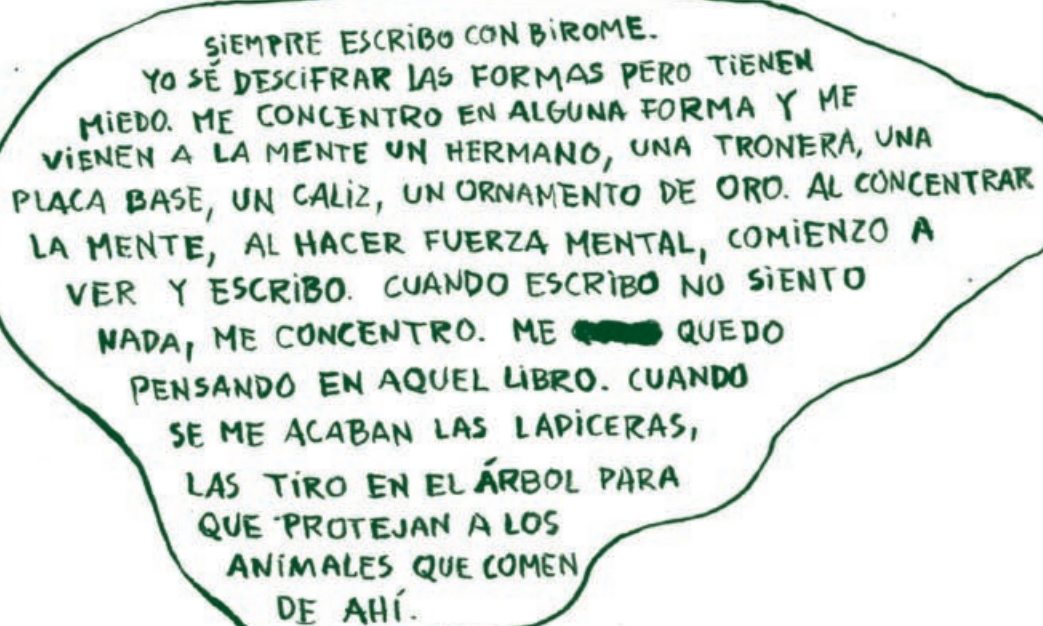
Un dibujo que pensamos en relación al contexto es el que realiza Cuqui (Córdoba, 1977) cuando concurre a presentaciones e inauguraciones con un bloc de hojas y un lápiz para retratar a la concurrencia.



Ella se aproxima a sus modelos de manera similar a quien toma fotografías sociales, solo que el hecho de que se trate de una dibujante genera cierta incomodidad. Hay algo con el tiempo del dibujo, que si bien es rápido por el contexto, no permite a quienes hacemos de modelo "posar para el retrato", como es desde hace tiempo nuestra costumbre.

Nos interesa volver ahora al ejercicio que denominamos -en relación al trabajo de Horacio Álvarez- "La historia del arte como modelo". En esa práctica, que implica meterse en el hacer de un artista de otro tiempo para tomarlo como modelo, hay también un imbuirse contextual, dialogar con el pasado para pensarlo desde el presente como lugar de producción. Esas técnicas, esos materiales, esas imágenes, son puntos de partida donde nos situamos. En el caso de Álvarez hay incluso contextos particulares a los que su producción hace referencia, imágenes de vida de sectores populares, el carnaval, el mercado, la zona de la barranca. Como suele comentar Teresa Markman: "Álvarez salía a caminar por esos sitios que le interesaban y volvía al taller con todas las ganas de producir".

Un contexto muy presente en las artes visuales es el terapéutico, incluso el de la internación psiquiátrica. Compartimos un texto de Aníbal Brizuela (Lanús, 1935- Oliveros, 2019) escrito en el marco de "GUAU!", taller de escritura de la Colonia Psiquiátrica de Oliveros.



SIEMPRE ESCRIBO CON BIROME.
YO SÉ DESCIFRAR LAS FORMAS PERO TIENEN
MIEDO. ME CONCENTRO EN ALGUNA FORMA Y ME
VIENEN A LA MENTE UN HERMANO, UNA TRONERA, UNA
PLACA BASE, UN CALIZ, UN ORNAMENTO DE ORO. AL CONCENTRAR
LA MENTE, AL HACER FUERZA MENTAL, COMIENZO A
VER Y ESCRIBO. CUANDO ESCRIBO NO SIENTO
NADA, ME CONCENTRO. ME ~~ME~~ QUEDO
PENSANDO EN AQUEL LIBRO. CUANDO
SE ME ACABAN LAS LAPICERAS,
LAS TIRO EN EL ÁRBOL PARA
QUE PROTEJAN A LOS
ANIMALES QUE COMEN
DE AHÍ.



Anibal Brizuela
(Lanús, 1935 - Oliveros, 2019)

Birome sobre papel 2003-2016

PULMON

ELECTRÓNICO



CRÍPTOMNESIA
Y TELEPATÍA

Aspectos singulares

Queremos proponer una imagen donde podamos visualizar esos puntitos, esas lucecitas que flotan por acá, por allá, por acá. Lucecitas como luciérnagas, decíamos. Lucecitas que titilan en cada práctica de dibujo. Pensamos en aspecto singulares como aquellas particularidades donde se sumerge un dibujar.

Puede ser que esa singularidad tenga que ver con una manera de abordar alguno/s de los aspectos plurales, en ese sentido podríamos pensar que los aspectos singulares llevan dentro suyo a los plurales. Puede ser también que esa singularidad proponga una faceta distinta a tener en cuenta, un lugar de indagación propio de esa práctica.

Decíamos que los aspectos singulares son infinitos porque hay tantos como dibujantes, aun así nombramos algunos que hemos ido conversando: cuerpo, colectivo, científico, intuitivo, simbólico, recolección, herencia, homenaje, testimonio, documental, terapéutico, cuantioso, Casa, fuerza mental, azar, escritura, barroco, repetición, animado, orgánico, expansivo, infinito, automático.

Creemos que en la relación entre aspectos plurales y singulares están alojadas las potencias de cada práctica de dibujo. Cuando hablamos de potencias nos referimos a aquellas problemáticas, conceptos, poéticas, aspectos que una práctica artística investiga. Práctica como ensayo, descubrimiento y expansión.

Pensamos esa potencia desde fragmentos que abordamos a lo largo del tiempo. También desde fragmentos que aprendemos a desconocer. Y al hacerlo aprendemos a disfrutar ese desconocimiento. Pensamos esa potencia como "sentido" de la práctica artística, "sentido como un nada en común"

UN ESPACIO PARA LA EMERGENCIA DE UN SENTIDO "SINGULAR" QUE NO SE REDUCE AL MECANISMO DE PRODUCCIÓN DE SENTIDOS YA PREVIAMENTE IMPUESTOS O PRESUPUESTOS EN NUESTRO CONTEXTO SOCIOCULTURAL, SINO QUE, DE OTRO MODO, MANTIENE UNA COINCIDENCIA PROBLEMÁTICA CON LA AUSENCIA DE SENTIDO, CON LA APERTURA DE UN SENTIDO HASTA ENTONCES IMPENSADO QUE SE FORMULA BAJO LA ÉGIDA DE LA EXPOSICIÓN DE LA EXPERIENCIA -ENTENDIDA ALLÍ NO COMO LO COMÚN YA SABIDO, SINO COMO "NADA EN COMÚN"



Indiccionario de lo contemporáneo
Celia Pedrosa, Diana Klinger,
Jorge Wolff y Mario Cámara
2021. EME Editorial

Referencias

- Almeida, E. (2005). "Inundación". Ediciones Documenta/Escénica.
- Badiou, A. (1998). "Pequeño manual de inestética". Prometeo.
- Berardi, F. (2020). "Respirare. Caos y poesía". Prometeo.
- Brizuela, A. (2017). "Espíritu que vuelve". Iván Rosado.
- del Barco, O. (2022). "Un resplandor sin nombre". Tercero Incluido.
- del Río, C. (2013). "La disfunción de los escritores" Club del dibujo y ~~club~~ club Editorial Río Paraná.
- Didi-Huberman, G. (2011). "Ante el tiempo". Adriana Hidalgo.
- Di Pascuale, L. (2018) Catálogo de la exposición "Topología asterisca". Fundación OSDE.
- Fondevila, P. (2018) Catálogo de la exposición "Corazones solitarios". Fundación OSDE.
- Garramuño, F. (2014). "Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte". Fondo de Cultura Económica.
- Groys, B. (2008). "La topología del arte contemporáneo" en la antología "Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity". Duke University Press.
- Hang, B. y Muñoz, A. (comp.). (2021). "El tiempo es lo único que tenemos". Caja Negra.
- Lenardón, G. y Lenardón, S. (2016) "La Bohemia". Iván Rosado.
- Llorio, N. y Meloni, V. (2019) "Libro párpado". Borde Perdido.
- Meschonnic, H. (1999) "Manifiesto a favor del Ritmo". En "Círculo de Poesía" año 12, N° 20 mayo 2020
- Nancy, J-L. (2006) "Ser singular plural". Arena Libros.
- O'Farrell, M. (2011). "Hammet". Libros del Asteroide.
- Pedroza, C. y otros. (2021) "Indiccionario de contemporáneos". EME Editorial.

Peran, M. (2021) "Hay lugar pase" <https://martinperan.net>

Ramacciotti, J. y Maccioni, F. (2015). "Hacer el movimiento"
Presentación del libro de Fraenza, F. García, L. y Moyano,
P. (ed). "Montajes. Arte, filosofía y psicoanálisis en la
encrucijada. Editorial Brujas.

Solnit, R. (2020). "una guía sobre el arte de perderse". Fiordo.

Smith, A. (2019). "La historia universal". Nórdica Libros

Agradecimientos

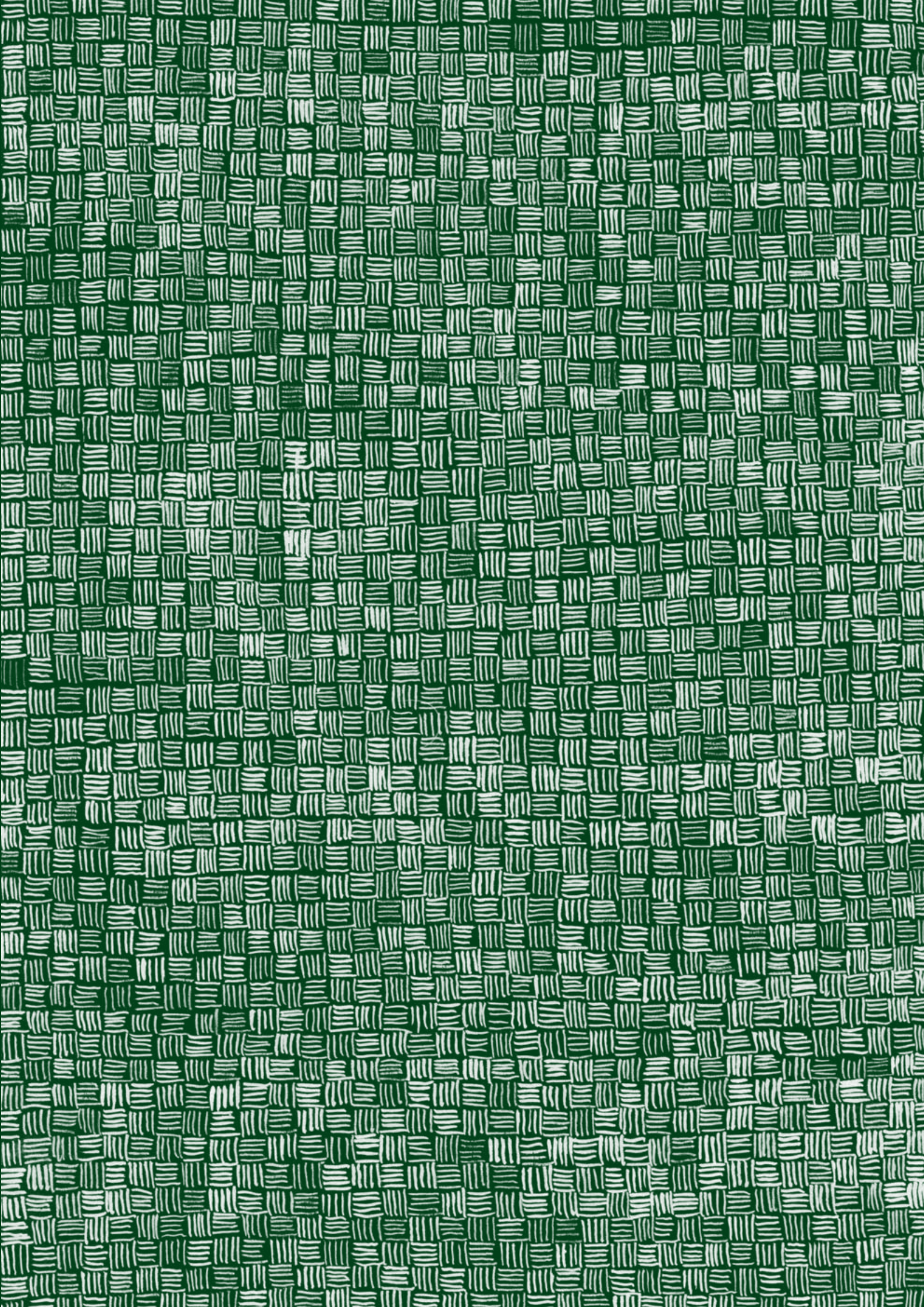
Asterisca es fruto de intercambio de saberes entre docentes y estudiantes. En ese intercambio siempre ha sido fundamental la generosa práctica en formación docente de ayudantes alumnos y adscriptos que integraron los sucesivos colectivos de cátedra.

Gracias inmensas a Jéssica Agustina Gómez, Paula Roqué Buguñá, Eva Ponsati, Carla Scerbo, Abril Ferreyra, Abril Cosa, Romina Silva, Milena Benmuyal, Alexandro Poggi, Antonella Biasutti, Constanza Cortez, Lucía González Ciel, Joaquín Saavedra, Yoseli Leiva Uturbia, Constanza Casarino, Paula Sternbek, Sofía Tejerina, Guiomar Barbeito, Aylén Bartolino Luna, Gabriela Bustos, Belén Méndez, María Celeste Pérez, Tomás Alsogaray, Lucía Álvarez Pérez, Julia Tamagnini ■ Ana Sol Alderete y Duli de la Vega.

Índice

Asterisca	1
Topología	3
Modelo	9
Técnica	20
Acción	29
Montaje	38
Color	44
Relato	52
Contexto	59
Aspectos singulares	63
Referencias	65
Agradecimientos	67

se terminó
de imprimir en
Imprenta Baez,
ciudad de Córdoba,
abril de 2024





Dibujo máscara, Dibujo IV comisión G, Facultad de Artes UNG, 2022.

ISBN 978-621-00-3316-7



9 786310 033167