



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

DIBUJO Y ESPACIO EN LAS ARTES VISUALES. PERSPECTIVAS
Y RELACIONES EN LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DEL
PERIODO 1960-2000

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN
ARTES VISUALES

PRESENTA:
OMAR VEGA DELGADO

DIRECTOR DE TESIS:
MAESTRO AURELIANO SÁNCHEZ TEJEDA

MÉXICO, D. F., 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A

La institución que me acogió entre su estirpe

Las mentes que arrojaron luz sobre este entendimiento imperfecto

Los corazones que me dieron sustancia

Las miradas y las sonrisas cómplices

Los pies que han dejado huellas junto a las mías

Las manos estrechadas

Los labios que unieron almas

Gracias

Dibujo y Espacio en las Artes Visuales.

Perspectivas y relaciones en la producción
artística del periodo 1960-2000.

Índice.

Introducción	11
I. Situación del Dibujo en el Arte, 1960-2000	15
I.1 Sobre el Dibujo	15
I.1.1 El dibujo como disciplina artística	19
I.1.2 El dibujo como obra de arte	24
I.2 El Dibujo en la producción artística	30
I.2.1 El Dibujo como herramienta	41
I.2.2 Dibujo como producto final	58
II. Sobre el Espacio	71
II.1 Definiciones y visiones del Espacio	71
II.1.1 La representación del espacio	78
II.2 La experiencia del Espacio	88
II.3 El Espacio y el Arte	92
II.3.1 Espacio en el Arte	94
II.3.2 Arte en el espacio	100

III. Paradigmas espaciales del Dibujo	108
III.1 Dibujo, intervención física en el espacio	109
III.1.1 <i>Mile Long Drawing</i> (1968), Walter de María	109
III.1.2 <i>Spiral Jetty</i> (1969-1970), Robert Smithson	113
III.1.3 <i>Línea de 250cm tatuada sobre 6 personas remuneradas</i> (1999), Santiago Sierra	117
III.2 Dibujo, proceso activo en el espacio	120
III.2.1 <i>Zen for Head</i> (1962), Nam June Paik	120
III.2.2 <i>A Line Made by Walking</i> (1967), Richard Long	123
III.2.3 <i>Un paseo en Julio, o un jueves por la tarde, o medio día en Londres o (la) tarde, o ... topología de una escultura</i> (1970), Felipe Ehrenberg	127
III.2.4 <i>The Transfer Drawing Series</i> (1971-1972), Dennis Oppenheim	128
III.3 Dibujo, idea traducida al espacio	133
III.3.1 <i>Líneas</i> (1959-1961), Piero Manzoni	133
III.3.2 <i>I Went</i> (1968-1979), On Kawara	136
III.3.3 <i>Broken Kilometer</i> (1979), Walter de María	140
III.3.4 <i>Wall Drawings</i> (1968-2007), Sol LeWitt	143

Conclusiones	147
Bibliografía	153

Introducción.

*“Se escribe para tratar de entender mejor lo que no está tan claro como dicen”.
Carmen Martín Gaité*

El dibujo es una actividad humana, a través de la cual no sólo representamos la realidad, sino que también la construimos. Es una de esas pocas cosas en las que todo individuo puede participar sin requerir ningún tipo de entrenamiento previo. El Dibujo (en su vertiente estético-artística) puede ser también una técnica, un medio, una disciplina; un lenguaje, un método, y un código. Se puede dibujar en cualquier momento, prácticamente sobre cualquier superficie y utilizando casi cualquier cosa como instrumento. Eso es lo que le otorga versatilidad y riqueza al medio. Quizá en este sentido, podríamos parafrasear esa vieja interrogante para decir entonces ¿qué fue primero, el dibujo o la línea?

Probablemente los primeros dibujos fueron hechos siguiendo los contornos de una sombra proyectada en la pared de una caverna, o delineando las formas mismas del cuerpo sobre la arena o la tierra mojada. Hoy, una chica pasea en su bicicleta y pasa por un pequeño charco de agua, dejando en adelante la estela de su recorrido; un hombre de negocios pasa varios minutos al día certificando convenios, cheques y demás documentos, garabateando su firma en cada uno de ellos; un grupo de amigos decide salir de vacaciones en carretera y mientras planean el viaje, cada uno recorre la ruta que les gustaría seguir hasta su destino con un dedo sobre el mapa. Todas son actividades cotidianas, y todas pueden ser vistas como algún tipo de dibujo. Lo que hace al dibujo es su ejecución y no el resultado.

Mediante el dibujo se delimitan una acción y un “territorio” que dan lugar a la aparición del fenómeno dibujístico contenido en un espacio preciso. Todas estas manifestaciones suceden dentro de la enorme extensión que hemos dado en denominar espacio. El espacio es moneda de cambio en todo lo que hacemos o dejamos de hacer, el “lugar” donde existen los objetos y donde suceden los fenómenos físicos. Cosas simples como una caminata, la caída de una hoja, o el vuelo de una mosca, tienen lugar en un

espacio. Un evento deportivo, un espectáculo teatral o la coreografía de una danza se llevan a cabo en sitios específicos, lugares particularmente diseñados para “soportar” estos eventos. Estadios, escenarios, auditorios, etc., guardan una relación particular del espacio con el tipo de acontecimiento al que están destinados. Pero incluso grandes regiones o extensiones territoriales como un paisaje, una ciudad, un país, o incluso un planeta, además de fungir como prolongaciones espaciales están también a su vez “contenidas” dentro de espacios más grandes. El espacio es el continente de todo esto, y sin tener una forma definida, abarca tanto como cuerpos existan para su referencia.

En las artes visuales de la segunda mitad del siglo XX, Dibujo y Espacio son dos factores que se relacionan de manera significativa; el dibujo juega un papel importante en la producción artística y formalmente se relaciona y trabaja frecuentemente con el espacio durante este mismo periodo. Existen particularidades en las relaciones que se establecen en las artes entre el dibujo y el espacio, así como las maneras en que proceden los artistas para llegar a una formalización e integración de diferentes expresiones del dibujo y sus vinculaciones con diversos aspectos de trabajar el espacio. Al revisar algunas obras propias de disciplinas artísticas como la escultura, la instalación, la intervención, he llegado a intuir posibles relaciones formales y conceptuales con el dibujo aún cuando ese no sea el objetivo de la pieza y la formalización final diste mucho de lo que se entiende como un dibujo.

A través del poco o mucho tiempo que llevo inmerso en el estudio de las artes visuales, había podido encontrar si no un “algo” que pueda recibir el nombre de *verdad*, al menos si un anclaje, una postura, o un parámetro específico útil del cual asirme al tratar de entender, delimitar o explicar algo sobre los diferentes medios, manifestaciones o disciplinas artísticas, excepto por el Dibujo, donde básicamente todo se trataba de un cúmulo de intuiciones; pero a pesar de ello, no dejaba de existir una especie de conocimiento sobre lo que hace específico al dibujo en sus procesos, en su estética, en sus elementos y su naturaleza. La razón por la que decidí hacer una tesis en la que se relacionan de esta manera en particular estos temas, surge a partir de una inquietud personal por explorar las posibilidades del dibujo fuera del papel y de las técnicas y/o medios considerados como “tradicionales”, de la sospecha, la intuición o la aparente presencia (al menos en un principio para mí) de elementos dibujísticos que abandonan la bidimensionalidad en algunas obras artísticas de autores reconocidos; y de las diferentes formas en las que se produce el dibujo.

Esta tesis se enfoca principalmente en la producción artística que se ha hecho en relación al dibujo en los últimos cuarenta años del siglo XX, más específicamente en algunos autores cuyas piezas puede llegar a establecerse una relación entre el Dibujo y el Espacio. Así, intento enfrentar los sistemas de producción que a partir del dibujo pueden rastrearse hasta algunas de las diferentes manifestaciones del arte que trabajan directamente con el espacio, como la escultura, el arte de acción, la instalación y la intervención; considerando al dibujo no sólo como producto y actividad, sino también como un proceso y una manera de pensar del artista. Intento también aportar algunos datos acerca del cómo son y han sido los fenómenos procesuales y conceptuales en la obra de algunos artistas a partir de 1960 y hasta el año 2000, y cómo es que ellos reflexionan en torno al dibujo y la manera en que lo involucran dentro de su producción; de tal forma que la respuesta a estas preguntas lleve a deliberar si los elementos del dibujo persisten al trabajar directamente con el espacio o se transforman al saltar del plano a la materialidad.

En esta tesis se busca ofrecer una panorámica general del Dibujo en el mundo del arte visual en el periodo de 1960-2000, presentar diferentes propuestas de las maneras en que se piensa, percibe y trabaja con el Espacio a partir o en conjunto con el Dibujo, y analizar las relaciones formales y conceptuales entre Dibujo y Espacio en la obra de algunos artistas y movimientos correspondientes a dicho periodo. No solo me ha sido de interés trazar un acercamiento al perfil del dibujo como una de las herramientas principales en el trabajo del artista, al tiempo que se exploran nuevas soluciones formales para la producción artística y conceptual; sino también hacer un intento por buscar las relaciones que se establecen en las artes entre el dibujo y el espacio, y conocer las maneras en que el artista procede para llegar a una formalización de este tipo.

Partiendo de una investigación que sobre todo se enfoca en el análisis de obra y en la producción de los artistas que se mencionan, este trabajo ha tratado de organizarse siempre cronológicamente, y de estructurarse de acuerdo a los temas específicos que funcionan como eje argumental, de manera que al final ha quedado dividido en tres partes.

La primera, *Situación del Dibujo en el Arte, 1960-2000*, intenta establecer los parámetros que definen al dibujo, válidos tanto para el periodo que abarca el estudio como para lo largo de la historia del medio. Este primer capítulo presenta al dibujo en algunas de sus diferentes facetas: como disciplina, como herramienta, como producto, pero también como obra de arte. Además, este apartado nos muestra cómo es que justamente este

periodo ha sido de particular importancia para el dibujo dentro del mundo del arte a través de algunas exposiciones y en la producción dibujística de varios artistas.

La segunda parte, *Sobre el Espacio*, es un pequeño estudio sobre las diferentes maneras en que se ha tratado de concebir y definir el espacio a través de la historia; además nos presenta algunas de las diferentes técnicas de representación del espacio que han sido utilizadas en el plano artístico y que posteriormente han sido adoptadas por otras disciplinas o viceversa. También habla sobre cómo se percibe el espacio y se intenta entender la experiencia o la vivencia que se tiene de este; y de cómo todas estas diferentes ideas y posturas continúan guardando relación con las artes y han repercutido en la producción de algunas obras performáticas, esculturas, instalaciones e intervenciones.

Para terminar, la tercera parte, *Paradigmas espaciales del Dibujo*, busca responder a cuestiones planteadas desde el inicio de la investigación como ¿es posible que el dibujo salga de su soporte tradicional (el papel) y abandone sus materiales acostumbrados para trazar y trabaje directamente en el espacio? ¿puede ser equivalente al dibujo una obra espacial que visualmente se asemeja a algún elemento dibujístico? En este apartado tomo básicamente tres ideas claves sobre maneras de trabajar en el espacio –intervención, acción y conceptualismo–, y por cada una de estas categorías escojo algunas obras de ciertos autores del periodo ya establecido en las que es posible identificar elementos formales, estructuras y sistemas de construcción semejantes a los que definen al dibujo. Las obras son analizadas, para luego tratar de conectar los elementos espaciales y dibujísticos de cada una.

I. Situación del Dibujo en el Arte, 1960-2000.

I.1. Sobre el dibujo.

El dibujo es un acto propio del ser humano y característico de su presencia en el mundo, ha estado acompañando al hombre a lo largo de casi toda su historia, desde los orígenes de la civilización, satisfaciendo necesidades de representación, narración, explicación y entendimiento, o de ubicación en el entorno; todas ellas siempre ligadas a la comunicación. El dibujo ha estado constantemente presente como un elemento mediante el cual nos relacionamos e interactuamos con el mundo, y manifestamos nuestra existencia dentro de una escena o un momento.

“*Dibujo* es un término presente como concepto en muchas actividades, en lo que determina el valor más esencial de ellas mismas, en el hecho mismo de establecerse como conocimiento. Está siempre relacionado con movimientos, conductas y comportamientos, que tienen en común el ser sustento ordenador de una estructura, a través de gestos que marcan direcciones generativas o puntuales que sirven para establecer figuras sobre fondos diferenciados. Está referido también a los procedimientos que son capaces de producir esos trazos definidos, y al uso y a las connotaciones que estos procedimientos han adquirido en su práctica histórica”¹.

Definiciones o intentos por definir lo que es el dibujo o lo que se entiende por tal, abundan a lo largo de la historia, de estos se desprenden muchos de los métodos orientados a la enseñanza del dibujo y los criterios que buscan determinar los requisitos con que debe cumplir un *buen dibujo*; ejemplo de ello son las definiciones que se han usado en las distintas Academias de Arte desde hace algunos siglos.

Pero actualmente, la mayoría de estas definiciones casi siempre hacen del dibujo un problema de habilidad manual o de formas de ver al modelo, más que de maneras de entender y representar la realidad.

La Real Academia Española define al dibujo como “Arte que enseña a dibujar. Proporción que debe tener en sus partes y medidas la figura del objeto que se dibuja o

¹ Juan José Gómez Molina, *Las Lecciones del Dibujo*, Cátedra, Madrid, 4ª ed., 2006, p.17

pinta. Delineación, figura o imagen ejecutada en claro y oscuro, que toma el nombre del material con que se hace... [Dibujo] a mano alzada, del natural (que se hace copiando directamente del modelo), lineal (delineación con segmentos de líneas geométricas realizadas generalmente con ayuda de utensilios como la regla, escuadra, compás, tiralíneas), etc...”²

Sin embargo, a pesar de la vaguedad de este tipo de definiciones y a que aún abundan este tipo de preceptos, es posible afirmar que las definiciones de dibujo en el mundo del arte, varían ampliamente de la definición doctrinal del diccionario. Algunos consideran que la definición del dibujo evolucionó desde que John Elderfield, curador en jefe del MOMA de 1975 a 2008, escribió *The Modern Drawing* en 1983. Él se dio cuenta de la necesidad de aclarar y precisar las cuestiones de definición y de precedente histórico del dibujo, aportando al mismo tiempo lo que muchos han dado en llamar *la definición más básica del dibujo*: “El registro de una herramienta desplazándose a través de una superficie”³.

Por su parte, algunos artistas han compartido también su concepción particular sobre lo que representa el dibujo para ellos. Richard Serra (San Francisco, 1939), en una entrevista hace alusión a que no existe una metodología para dibujar, sino que dibujar es en sí la metodología, al declarar:

“No existe una manera de hacer dibujo, sólo existe el dibujo... Cualquier cosa que puedes proyectar expresivamente en términos de dibujo –ideas, metáforas, emociones, estructuras del lenguaje- resulta del acto de dibujar... Dibujar es un verbo”.⁴

Por otro lado, quizá una de las definiciones más acertadas, escrita antes de la tesis de Elderfield, en 1979, sea la del artista Antony Gormley (Londres, 1950):

² Real Academia Española, “Dibujo”, *Diccionario de la lengua española*, 22ed., consultado online en <http://www.rae.es/rae.html>

³ John Elderfield, *The Modern Drawing - 100 Works on paper from the Museum of Modern Art*, New York, Museum of Modern Art, 1983. p. 20, citado por Moszynska, Anna, “Antony Gormley Drawing” en *Studio International. Visual Arts, Design and Architecture*, <http://www.studio-international.co.uk/books/gormley.asp>.

⁴ Laura Hoptman, *Drawing Now: Eight Propositions*, New York, Museum of Modern Art, 2002. p. 11, citado por McKenzie, Janet, “Contemporary Drawing: Recent Studies” en *Studio International. Visual Arts, Design and Architecture*, http://www.studio-international.co.uk/reports/cont_drawing.asp.

“¿Qué es el dibujo para mí? Es una especie de magia, un tipo de necesidad. Dibujar es un intento por fijar el mundo, no como es, sino como existe dentro de mí. Así que los dibujos son diagramas mentales. Puedes condensar cosas en un espacio que es infinito... Dibujar no es tanto un espejo, o una ventana, sino un lente por el que se puede mirar en ambas direcciones, ya sea hacia atrás a la retina, o hacia adelante al espacio. Puedes quizá, más que ver al dibujo, ver a través de él...”⁵

En lo personal, considero que la cuestión del dibujo está en la naturaleza del medio: más que nada una especie de compulsión libre, instintiva y única; una cuestión de conocer sus alcances y sus límites: hasta donde es dibujo, donde está su marginalidad y empieza a ser otra cosa. Creo que más allá de que en el papel no se cumpla con los preceptos establecidos sobre lo que se considera *buen dibujo*, lo que se deposita en él delata una manera particular de comprender e interpretar el entorno por parte de su autor; es algo que está ahí, inherente al que dibuja.

Una manera más sencilla y simple de explicar lo que es un dibujo, es percibirlo como una “marca” de la presencia, de la interpretación, la representación, la acción o la intervención del hombre sobre la naturaleza y sobre los materiales. Una firma, un mapa, un garabato, una línea de corte o el corte en sí mismo, pero también la estructura de un puente, las vías de un tren o las líneas del cableado telefónico pueden ser interpretadas como marcas, rastros o evidencias de una acción deliberada y de la presencia humana; lo que en este sentido nos permitiría reafirmar la idea de Emma Dexter al escribir que “todo [lo que el hombre produce] puede ser visto como una forma de dibujo”⁶.

El dibujo tiene la particularidad de funcionar como un enlace con muchas otras de las actividades fundamentales de expresión y construcción vinculadas al conocimiento, con la descripción de ideas y cosas; comunica e informa de la manera en que cada persona capta un fenómeno, mediante el uso de gestos y estructuras particulares en cada individuo.

“El dibujo tiene un carácter primario y elemental: disfruta un estatus místico como la forma más temprana e inmediata de fabricar imágenes”.⁷

⁵ Antony Gormley, “Prefacio” en: Moszynska, Anna, *Antony Gormley Drawing*. London, The British Museum Press, 2002, p. 5, citado por McKenzie, Janet, “Contemporary Drawing: Recent Studies” *op. cit.*

⁶ Emma Dexter, “Dibujar es ser humano” en *Vitamin D: New Perspectives in Drawing*, Phaidon Press, London, 2005, p. 6

⁷ *Idem.*

Para entender el mundo que nos rodea, el dibujo juega un papel clave en la descripción y la representación del mismo. El valor que los dibujos adquieren como forma de comprensión de ideas y conceptos, le confiere una multiplicidad de sentidos y un papel importante en el conocimiento de las cosas. Es una herramienta de comunicación que por su carácter representativo (pictográfico) constituye un intento por volver a hacer presente un acontecimiento a través de la imagen, por lo que puede sustituir a las palabras y seguir siendo plenamente comprensible (siempre y cuando los elementos formales que lo compongan pertenezcan a un mismo o similar sistema de referencia y represente más o menos lo mismo, es decir, se identifique como una especie de icono).

El acto de dibujar está asociado con el acto de ver, aunque dibujar no significa necesariamente ver, y ver no significa necesariamente dibujar; nada en la realidad se ve como un dibujo y ningún dibujo se ve como la realidad. Serge Tisseron, psiquiatra y psicoanalista francés, sugiere que los primeros intentos de hacer alguna marca sobre la que se tenga cierto nivel de control, ocurren alrededor de los 18 meses de edad, una etapa en que el ojo sigue a las acciones de la mano sin tener mucho control sobre esta; mientras que a partir de los 24 meses es el ojo el que guía a la mano. Esto le permite afirmar que

“Los primeros dibujos no son guiados por una exploración visual del espacio sino por una exploración del movimiento. En su origen, la expresión gráfica es ciega”⁸.

El dibujo presenta otras cualidades que encierran su relación con la realidad y que no deben pasar desapercibidas. El dibujo a diferencia otros medios artísticos con los que a veces parece competir, muestra justo lo que le interesa al autor, de la manera más honesta y directa posible. Por otro lado, uno de los elementos primarios del dibujo, la línea, no tiene ningún valor tridimensional, de hecho, nadie en realidad ha visto algún contorno negro o una línea que separe un plano de otro, y sin embargo somos capaces de entenderlo en un dibujo y ver como demarca áreas, espacios y volúmenes. Incluso, la palabra griega *graphe* no hace distinción entre dibujar y escribir, quizá porque la escritura básicamente no es otra cosa que “dibujar” letras y números en un determinado orden para configurar palabras.

Sin embargo, yendo hacia algo más particular, los dibujos, además de gestos, marcas, representaciones, descripciones, esquemas y conceptos de lo real; son un tipo de imágenes que se definen en el contexto de prácticas determinadas (científicas, técnicas o

⁸ Serge Tisseron, citado por Tania Kovats, “Traces of Thought and Intimacy”, en Kovats, *The Drawing Book. A survey of drawing: the primary means of expression*, Black Dog Publishing, London, 2005, p.8.

artísticas) que le confieren valores concretos vinculados a las categorías de su conocimiento y a las facilidades y destrezas de su práctica⁹.

I.1.1. El dibujo como disciplina artística.

En su acepción más común, la disciplina es la capacidad de enfocar los propios esfuerzos en conseguir un fin. Etimológicamente, *disciplina* hace referencia a la instrucción dada a un discípulo, preservando el sentido de la palabra original en latín (instrucción) cuya raíz *discere* significa aprender.¹⁰ Su propósito es amoldar el carácter y el comportamiento de un individuo para conseguir una eficiencia máxima en alguna labor, aunque ha adquirido connotaciones negativas, debido entre otros factores al uso que hicieron de ésta ciertas ideologías totalitarias.

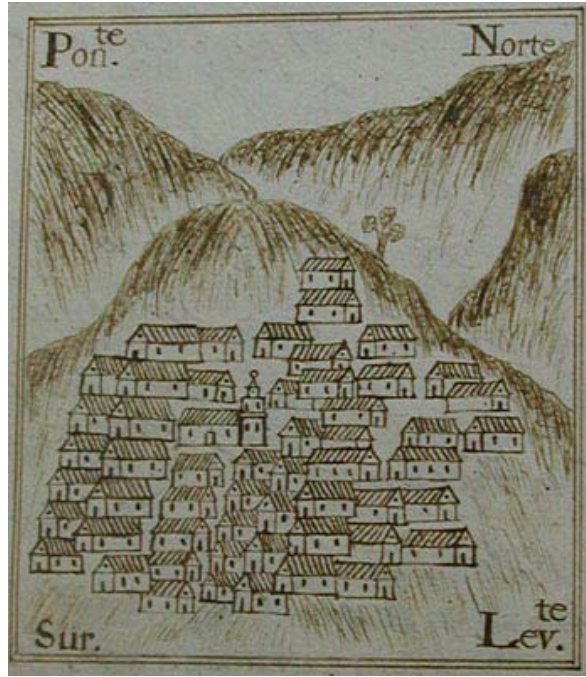
La disciplina en el arte se refiere por supuesto a que previo existe una metodología que necesita aprenderse antes de poder “hacer”. Sin embargo el término *disciplina artística*, aunque se desprende del concepto anterior, hace también referencia a los diferentes “campos” o “áreas” metodológicas y de producción dentro de las artes (pintura, escultura, gráfica, instalación, video, etc.). De tal forma, me parece correcto hablar entonces, en ambos sentidos, del Dibujo como una disciplina artística.

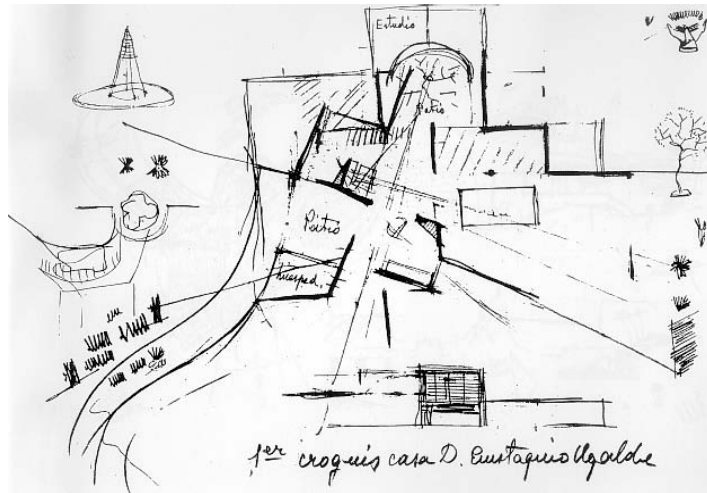
Algunos autores suponen dos principales aspectos del dibujo. El primero es el discurso teórico-conceptual: la línea y su relación con el soporte, una potencia simbólica que data de los orígenes del medio, interconectándonos con todo rastro de actividad y presencia humana. El segundo aspecto se basa no en un entendimiento teórico o filosófico del dibujo, sino en las que Dexter denomina como *áreas de experiencia humana* con las que el dibujo se ha asociado: intimidad, informalidad, autenticidad, inmediatez, subjetividad, historia, memoria, narrativa.¹¹

⁹ Gómez Molina, *Las Lecciones del Dibujo...*, *op. cit.* p. 24.

¹⁰ Joseph P. Pickett, et al., “Discipline”, *American Heritage Dictionary of the English Language*, 4ta ed., Boston: Houghton Mifflin, 2000.

¹¹ Dexter, “Dibujar es ser humano” en *Vitamin D... op. cit.* p. 6





Las cualidades primarias del dibujo se invocan a través de la simplicidad y la pureza del soporte 'en blanco' que, según Norman Bryson (1950), teórico del arte, actúa como una reserva o un espacio del que emerge la imagen, siendo un espacio *perceptualmente presente pero conceptualmente ausente*¹². Mientras que el acto de dibujar es honesto y transparente, podemos decir que su carácter es de improvisatorio y de infinitud, siendo continuamente parte de un proceso que nunca acaba. Es decir, a cualquier dibujo cuyo autor considere terminado y perfecto en sí mismo, siempre se le puede "añadir" algo más que lo haga lucir más "completo", aunque este tipo de acciones finalmente lo convertirían en un nuevo dibujo o en otra cosa totalmente diferente.

En uno de sus ensayos, Walter Benjamin expresa una idea que pudiese complementar lo anterior, al escribir

"La línea gráfica marca el área y así la define al adjuntarse a esta como a su fondo. Contrariamente, la línea gráfica puede existir únicamente contra este fondo, de manera que un dibujo que cubre completamente su fondo dejaría de ser un dibujo... La línea gráfica confiere una identidad sobre su fondo. La identidad del fondo de un dibujo es bien diferente de aquella de la superficie blanca sobre la que está inscrita... El puro dibujo no alterará la función gráfica significativa de su fondo 'dejándolo en blanco' como un fondo blanco"¹³.

Este autor parece reconocer, al igual que muchos otros, que el dibujo existe en otro nivel de la psique humana, y relaciona esto con lo que él llama *secciones a través de la sustancia [en el arte]* y que obedecen a la manera en que esta (la sustancia) se produce o trabaja: una longitudinal (que es representacional y correspondería a la pintura) y otra transversal (que es simbólica y correspondería a las piezas de arte gráfico). De acuerdo con esta idea, para Benjamin, en lugar de ser una *ventana* sobre el mundo como puede ser una pintura o una fotografía, el dibujo es un dispositivo con el que *mapeamos* nuestro lugar en el universo. De ahí también que se considere que la manera correcta de observar un dibujo no es en vertical, sino en horizontal, o sea, de la misma manera en que fue creado.

Por otro lado, algunos autores consideran que la inteligencia, como efecto del pensamiento, tiende a ser lineal, y que de hecho, la línea es un efecto del pensamiento,

¹² Norman Bryson, "A walk for a walk's sake", en *The Stage of Drawing: Gesture and act*, Tate Publishing and the Drawing Center, London & New York, 2003, p. 151, citado por Dexter, "Dibujar es ser humano" *op. cit.* p. 6

¹³ Walter Benjamin, *Selected Writings*. Vol. 1, Harvard University Press, Cambridge, 1996, p 84, citado por Dexter, "Dibujar es ser humano" *op. cit.* p. 6

mientras que la mancha es efecto de la sensibilidad¹⁴; así, tanto la línea como la mancha pueden ser vistas como marcas que corresponderían a la estructura orgánica del hombre como ser inteligente y sensible.

El dibujo expresa y trasciende la mera comunicación, muestra diversas conexiones del hombre con su dibujo, con la técnica usada, con los materiales empleados en su elaboración; con la educación del que dibuja, su historia y su lenguaje.

“La línea para integrarse al dibujo como trascendencia debe irse al extremo: de línea regular tender a línea quebrada o discontinua, a la línea que en sociedad con otras de su especie prefigura la mancha en un espacio en donde línea y mancha son una.”¹⁵

Para comprender el concepto en dibujo, es necesario ir más allá de la línea y la mancha, dejar de mirar y pensar la línea sólo como contenedor de las formas o como la cosa que establece límites, y más bien entenderla como un elemento que a su paso y conforme el trazo avanza, registra la realidad y esboza la totalidad.

Para Acha, el dibujo es indiscutiblemente algo humano, y al igual que cualquier otra realidad concreta, es varias cosas a la vez y susceptible de varias definiciones, conceptualizaciones e identificaciones. Para él, el dibujo no deja de ser ante todo, un producto, una actividad, una técnica, un fenómeno sociocultural, y un sistema estético-artístico.¹⁶

El dibujo como producto es un conjunto de imágenes y signos sobre un soporte que alude a una u otra cosa que se determina *realidad dibujada*, y posee la capacidad de ser un objeto que puede *cambiar de identidad* dependiendo el contexto: mostrarnos su valor de uso o función práctica o, como mercancía, su valor de cambio.

Como actividad manual, el dibujo constituye un trabajo simple que produce imágenes. A lo largo del tiempo, este trabajo se ha mantenido virtualmente inalterable. Desde la prehistoria se vale de la percepción y de los mismos procedimientos, sólo han cambiado sus motivaciones y finalidades junto con sus herramientas y materiales; además, en algunos casos, la actividad de dibujar va unida a un *espacio vital* determinado en función de la misma actividad.

¹⁴ Jorge Luis Muñoz Hernández, “Dibujo: Arte y Trascendencia”, 2000, p 6.

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ Juan Acha, *Teoría del dibujo. Su sociología y su estética*, Ediciones Coyoacán, México, 1999. p. 29.

La técnica propia del dibujo se rige por un conjunto de reglas y convenciones que determinan el uso de herramientas, soportes y materiales, que se enseñan o aprenden y demandan larga experiencia en cuanto a la educación de la mano para traducir lo tangible y lo intangible. Sin embargo el dibujo es también una técnica lingüística, y como lenguaje, produce señales para expresarse o representar realidades, y como tal presta sus servicios a toda clase de actividades y propósitos humanos.

Como fenómeno sociocultural, en el dibujo siempre intervienen el dibujante, la actividad del dibujar, la realidad dibujada, la imagen dibujada y el espacio vital de ésta.¹⁷ Sin embargo cada cultura y cada época le confiere diferente importancia a cada uno de estos componentes: el ser humano los estructura mediante sus sentidos, sensibilidad, razón y fantasía personales para asignarles un valor jerárquico que corresponde a su tiempo y su lugar, que irán evolucionando de acuerdo a diversos procesos (que pueden ser, de acuerdo con Acha, históricos, psicológicos, sociológicos, culturales, estéticos, idiomáticos, lingüísticos, de divinización, y artísticos).

Como aparato estético, el dibujo simboliza sensaciones e intereses y pone un orden clasificatorio en la realidad; y como método artístico se perfila como un sistema de figuras de línea activa con principios, medios y fines propios que pueden orientarse a ser miméticos, ornamentales, expresivos, emblemáticos o inventivos.

I.1.2. El dibujo como obra de arte.

Cada género artístico posee un sistema productor de imágenes, acciones u objetos; mientras que la cultura estética utiliza un sistema de valores que genera las artes para dar cuerpo a un fenómeno o sistema sociocultural. De acuerdo con Juan Acha, se diferencia lo estético (denominado también como gusto o sensibilidad) de lo artístico como el todo de una de sus partes o como la facultad humana de sus productos.¹⁸

La función del arte es la de expresar la cultura y la sociedad en la que vivimos, con códigos más o menos universales que van más allá del lenguaje. Su estudio resulta

¹⁷ *Ibid.* pp. 30, 31, 35 y 36.

¹⁸ *Ibid.* p. 17

fundamental para comprender lo que los hombres piensan: de su época, sobre sí mismos, Dios, la naturaleza, las instituciones, etc.

Es el llamado “mundo del arte” el que valida o no algo como una *obra de arte*, pero esta categorización de obra de arte, se define a su vez tanto por otros de sus productos reconocidos como tales (otras obras de arte), como por artistas, críticos, curadores, historiadores del arte y coleccionistas que como es sabido, tienen en muchos casos una opinión particular sobre lo que es el arte y por ende de lo que es la obra de arte: “el arte es aquello que establece su propia regla” (Schiller); “el arte es expresión de la sociedad” (John Ruskin); “el arte es la libertad del genio” (Adolf Loos); “el arte es la idea” (Marcel Duchamp); “el arte es la acción, la vida” (Joseph Beuys); “es obra de arte el objeto que es reconocido como tal por un grupo social definido” (Marcel Mauss). Si nos apegamos a la etimología, el término obra proviene del latín *opera*, que deriva de *opus* ‘trabajo’, por lo que equivaldría a un objeto o idea como resultado de un trabajo.

Sin embargo, lo que nos permite considerar un algo cualquiera como obra de arte, está definido por una serie de características y/o aspectos más o menos comunes a todas ellas. Podemos afirmar que toda obra de arte es una estructura dinámica intencional, que resume elementos individuales, intelectuales, sociales y técnicos, es decir, la obra se convierte en el reflejo de una personalidad creadora y su relación con el mundo en el que vive, le rodea, e incide sobre sus sentidos y en sus obras de una manera inevitable, las ideas intelectuales o la ideología que impregnan el momento en el que el artista trabaja, así como las circunstancias sociales de su entorno.

Toda obra busca expresar o provocar algo (ideas, emociones, sentimientos y reacciones), o es hecha con la finalidad de ser un objeto de belleza en sí mismo, una expresión simbólica o la representación de un concepto determinado. La obra de arte tiene una existencia objetiva y es perceptible sensiblemente, puede ser tanto un objeto material en sí como una producción intelectual, donde la *artisticidad* se encuentra en el momento de su ejecución o captación por medio de los sentidos, por lo que, en este sentido, una obra de arte puede tener varios niveles de elaboración.

Por otro lado, un objeto cualquiera puede no estar elaborado con finalidades artísticas pero ser interpretado así por la persona que lo percibe (como los *ready-made*). Una obra puede tener diversas interpretaciones según la persona que lo valore, como

remarcó Umberto Eco con su concepto de “obra abierta”¹⁹, o ser percibida como artística por unos y como no artística por otros.



Habría que reconocer que una obra de arte es un objeto que tiene un valor añadido, sea este valor un concepto artístico, estético, cultural, sociológico o de diversa índole.²⁰ Se podría decir que una obra de arte es un hecho sensorial, realizado artificialmente, con intencionalidad comunicativa y orientación lúdica. La obra de arte trasciende su sustrato material para adquirir una significación trascendente, basada tanto en su aspecto estético como en el histórico, al ser reflejo de un lugar y tiempo determinados, así como de una determinada cultura que subyace en la génesis de toda obra de arte.²¹

Sea cual sea su antigüedad y clasicismo, una obra de arte es en acto y no sólo potencialmente una obra de arte cuando pervive en alguna experiencia individualizada. En cuanto pedazo de pergamino, de mármol, de tela, permanece

¹⁹ Umberto Eco, *Obra Abierta*, Planeta, México DF, 1992.

²⁰ Étienne Souriau, *Diccionario Akal de Estética*. Akal, Madrid, 1998. p.838

²¹ Cesare Brandi, *Teoría de la restauración*. Alianza, Madrid, 2002. p.15

(aunque sujeta a las devastaciones del tiempo) idéntica a sí misma a través de los años. Pero como obra de arte se recrea cada vez que es experimentada estéticamente.²²

El dibujo, que en muchos casos a través de los más de diez mil años de su historia se ha mantenido como un dibujo de mero sentido práctico, ha logrado evolucionar hasta un dibujo expresamente estético, esto es, el principio de su *artización*, y por tanto, de su papel como obra de arte.

Quizá entonces, tomando en cuenta la definición de Elderfield, lo más interesante del dibujo sea la manera tan directa de lo que transmite el registro, sea impulso, sentimiento, percepción o concepto. El dibujo moderno permite reacciones alternativas; los diferentes signos asumen al mismo tiempo funciones explícitas y sugestivas. En este sentido, el dibujo es tan buen registro de los elementos de nuestra cultura como cualquier fuente escrita o verbal.²³

Gentz del Valle de Lersundi, afirma que las principales características que definen la situación actual del dibujo son: el aspecto gráfico, el nexo de unión y relación con las artes; su papel como campo de pruebas, como sombra y subversor del arte (o delator de la fragilidad de su sistema); y lo que él llama *posibilidad de contemplación huida*, y su vertiente como *vehículo de silencio*.²⁴

Lo gráfico del dibujo se refiere a lo trazado; el punto, la línea y la mancha, como elementos gráficos, que tienden a evidenciar la superficie del dibujo, lo más expuesto y aparente por ser lo más exterior. Una serie de señalizaciones que se relacionan con el signo y que marcan la dirección del significado, constituyendo su esencia y lo definitorio del dibujo. Estos elementos gráficos (punto, línea, mancha) vendrían a determinar los fundamentos que definen toda la estructura de un sistema de representación dado, y las formas que adquieren establecen las técnicas desarrolladas para la construcción de tal sistema.

²² John Dewey, *El arte como experiencia*, 1934.

²³ Janet McKenzie, *Drawing in Australia: Contemporary Images and Ideas*, Melbourne, Macmillan Australia, 1986. pp. 11-12, citado por McKenzie, J, "Contemporary Drawing: Recent Studies" en *Studio International...* *op.cit.*

²⁴ Gentz del Valle de Lersundi, *En Ausencia del Dibujo. El Dibujo y su enseñanza tras la crisis de la Academia*. Universidad del País Vasco, Bilbao, 2001.

El dibujo como nexo de unión y relación con las artes se refiere precisamente a eso: al rol del dibujo como sistema de comunicación visual básico y su papel como elemento de conexión entre las diferentes artes a través de la historia. De esta relación histórica es que se desprende el carácter disciplinar del dibujo como la educación por medio de la práctica en la ejecución manual, cuyo dominio supondría el aprendizaje en una forma de mirar las cosas y traducirlas de acuerdo a una construcción de lo real. Es decir, la disciplina del dibujo tiene que ver con la forma de relacionar las distintas convenciones representacionales, en donde lo manual y lo intelectual se desvinculan, lo manual pasa a ser secundario para trasladarse a lo mental y no pretender otra cosa que la descripción de ideas para las que ya no existe un *modelo* o norma guía de representación.

En su versión de campo de pruebas, el dibujo forma parte en la idea del proyecto, ligado al devenir de las ideas. En el boceto, se manifiesta como algo permanentemente activo e inacabado, como el rastro del proceso y como pensamiento vivo en acción; el dibujo aparece como instrumento para la especulación y la experimentación, actúa como vínculo entre sus acciones, disciplinas y proyectos. La mayor diferencia entre los apuntes y esbozos actuales de aquellos que producía el arte clásico, radica en que pasaron de ser un medio a un fin, es decir, ahora estos tienen que mostrar el pensamiento como imagen en potencia, tienen que dar a entender el total de la obra para ser considerado como obra en sí mismo.

Como sombra y subversor del arte, el dibujo, dada la sencillez de su naturaleza, nos sigue recordando la posibilidad de lo que es humano en el arte, es decir, el dibujo sigue manifestando la impronta de lo directo, el rastro de la mano y el registro del pensamiento sin poder desprenderse de su simplicidad, por lo que altera, perturba o trastorna la percepción divinizada que se pueda tener de la obra de arte, evidenciando así lo crítico del momento actual del arte en cuanto a su renovación. Los dibujos han dejado de informar de otra cosa que no sea su autor, se convierten en documentos sobre los pensamientos de alguien, indicando mediante sus trazos y gestos, la expresión personal, interpretación de lo visible, y preferencia convencional del autor.

En cuanto a lo que el autor denomina “posibilidad de contemplación huída”, hay que decir que el acto de dibujar, en su sentido clásico, implicaba la observación de aquello que se pretendía trasladar al papel, y esto obligaba a la contemplación, entendida no como

pasividad o ausencia de intervención, sino como una *no intervención activa*²⁵. Sin embargo para los planteamientos actuales, las maneras de mirar y producir dibujos han cambiado a raíz de la aparición de la fotografía y la constante exposición a las imágenes mediáticas. Por tanto, el dibujo ha dejado de funcionar sólo como un instrumento de reflexión de la realidad circundante para convertirse también en el vehículo de las ideas que rondan la mente del artista.

Por “vehículo del silencio”, el autor se refiere no a una falta de comunicación, sino a un tipo de pensamiento no necesariamente vinculado a lo verbal. El dibujo delimita este silencio (que en realidad sería una suma de varios grados de silencio) dada la naturaleza directa de lo gráfico, tanto al ejecutarlo como al contemplarlo; tomando en cuenta la quietud y la pobreza de refinamiento del medio para dar la apariencia de realidad.

Con todo esto, el dibujo no deja de ser una manifestación de la presencia del hombre, una marca; y dado que existe cierta compulsión humana por hacer marcas (un bebé dibuja líneas a través de la comida con sus dedos, “una pinta” sobre la pared, una firma), cada acto de marcado pudiera considerarse una manera de dibujar. Esto podría determinar que el dibujo sea quizá, sino el mayor, uno de los medios de expresión más accesibles y versátiles de todos. Pero por la misma razón, y desde mi punto de vista, no creo que todo dibujo deba ser considerado como obra de arte: un dibujo sin instrucción, sin intención, sin reflexión y sin una búsqueda interna, no tiene los elementos suficientes para ser considerado una obra de arte.

²⁵ *Ibid.* p.81

I.2 El Dibujo en la producción artística.

Históricamente, dentro de la práctica del arte occidental, el aprendizaje de las técnicas gráficas era el medio para acceder al dominio del lenguaje artístico; el dibujo era considerado como una parte esencial de la instrucción o “entrenamiento” de cualquier pintor o escultor. Se le consideraba como la herramienta más básica del artista, pues era un medio para preparar y proyectar cómo serían las obras terminadas; por lo que carecer de estas habilidades impedía el acceso a la producción de arte. Incluso desde el punto de vista del conocedor de arte, el dominio y la apreciación de los distintos aspectos y posibilidades de las técnicas gráficas era imprescindible para la consideración de sus resultados.

El papel que el dibujo ha desempeñado en el arte a través del tiempo ha sido de singular importancia, sobre todo a partir del Renacimiento, período en que funcionaba como la principal herramienta del artista para establecer una relación intelectual y cognitiva con la realidad, ya fuera como un mero ejercicio de habilidad manual o como ensayo (bocetos) de otras formas de arte como la pintura, escultura y arquitectura.²⁶

Sin embargo, son el Manierismo y las primeras academias de arte las que reconocen al dibujo como arte²⁷. Poco a poco, al dibujo se le reconoció su importancia en el esbozo de todo proyecto de prácticamente cualquier oficio o profesión. Así, entre los siglos XVI y XVIII aparecen numerosos manuales y tratados que establecían ciertas reglas para dibujar y daban información básica sobre anatomía, perspectiva y geometría, principios básicos que estuvieron vigentes hasta el siglo XIX y que aún ahora se llegan a usar.

Pero es a partir de finales del siglo XIX, con la aparición de la fotografía, que el Dibujo comienza a tornarse en arte, a ser valorado y estudiado como un elemento más del quehacer artístico, en tanto que sus productos empezaron a verse como autosuficientes y portadores de lo característicamente *dibujístico*, lo gráfico. Al integrarse como un renovado código visual (sistema lingüístico) que se podía convertir en la obra como tal, el dibujo se fue posicionando poco a poco al nivel de las demás disciplinas artísticas.

El dibujo actúa como elemento de relación, conexión, y en ese sentido, unión, entre las diferentes artes. El dibujo funge como instrumento relacionador, incluso explicativo, dentro de las convenciones de las artes; consiguientemente, al ceder éstas su lugar en la

²⁶ Jean Leymarie *et al.*, *El Dibujo*, Carrogio, Barcelona, 2000, pp. 16-17.

²⁷ *Idem.*

jerarquía, cuando se cuestionaron como campos separados, como géneros artísticos, provocaron, precisamente debido a esa relación, que el dibujo dejara de ocupar su papel de función artística tradicional para ser cuestionado a su vez.

Sin embargo, la recuperación de un valor tan importante del dibujo como el ser concebido como obra final, producto estético y autónomo en sí mismo (en correspondencia con otras disciplinas artísticas como la pintura y la escultura), ha repercutido en mayor parte en su valor como mercancía artística, haciendo pasar a segundo plano (o incluso perder) su valor como concepto fundamental en el entendimiento y conocimiento de la obra de arte, lo cual no debería pasar por alto, pues como Bruce Nauman dijo: “Dibujar es equivalente a pensar”²⁸. Debido a esto, a su “ausencia de material” en comparación con la pintura, y a que de esto devenga una asociación con la incompletud, el status del dibujo dentro del arte es constantemente problemático.

Según Acha, la obra de arte es polifuncional y multivalente, integrada por el tema, lo estético y lo particular del género al que pertenece (lo artístico); además de que toda obra de arte puede cumplir funciones de canal de un producto artístico, de medio de producción de otro arte y de producto artístico propiamente. Cada arte posee un sistema de producción derivado como forma estética de un lenguaje, y en el caso del dibujo estético, fue del dibujo lingüístico o pictográfico, cuyo fin es representar y comunicar gráficamente la realidad. Así, el dibujo artístico se ha manifestado de la mano de varios autores perfilándose no sólo como herramienta de representación estética y producción pictórica, sino también como un sistema con principios (lo gráfico), medios (lenguajes formales, figuraciones y técnicas) y fines (estéticos) en sí mismo²⁹.

Es difícil pensar en un artista que no dibuja: ya sea que utilice el dibujo como una herramienta de investigación, como un medio de expresión privado o como un *statement* público. Además, todo artista tiene su propio archivo de dibujos e imágenes que tienen algún significado o que le sirven como fuente de inspiración para su práctica profesional.

El reciente interés en el dibujo se debe en parte a que desde entonces, se han configurado diversas exposiciones que han buscado posicionar nuevamente al dibujo dentro de los márgenes más inmediatos del quehacer artístico contemporáneo.

²⁸ Bruce Nauman, Exposición *Drawing & Graphics* en el Boysman-Van Beuningen Museum, Rotterdam, 1991, citado en Gómez Molina, *Las Lecciones...*, p 33.

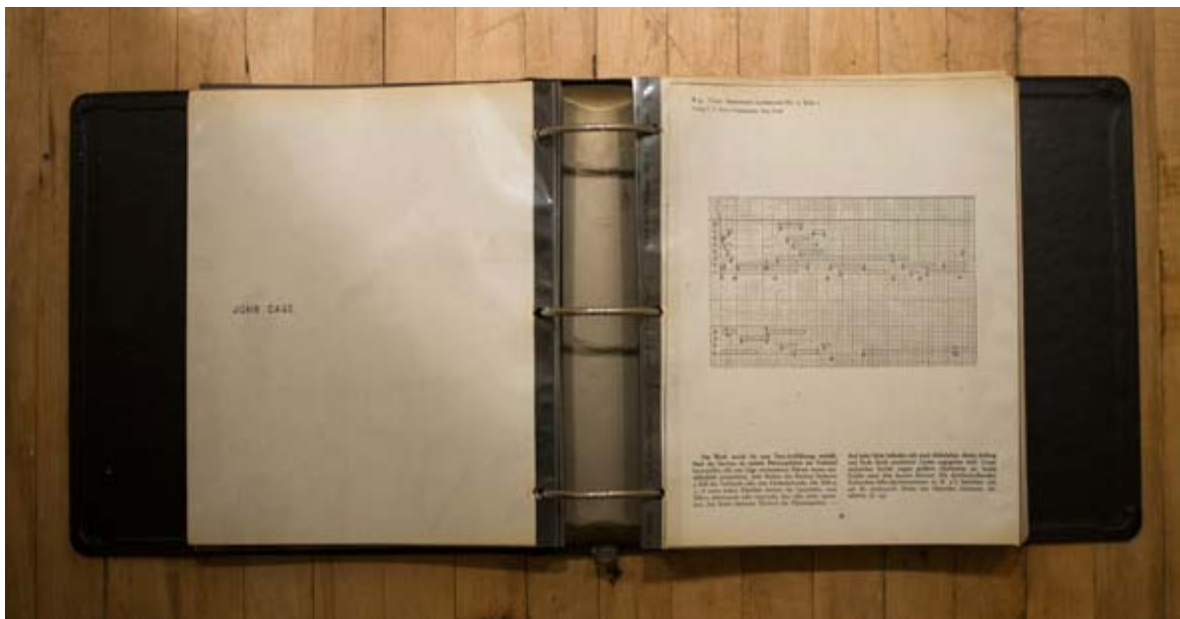
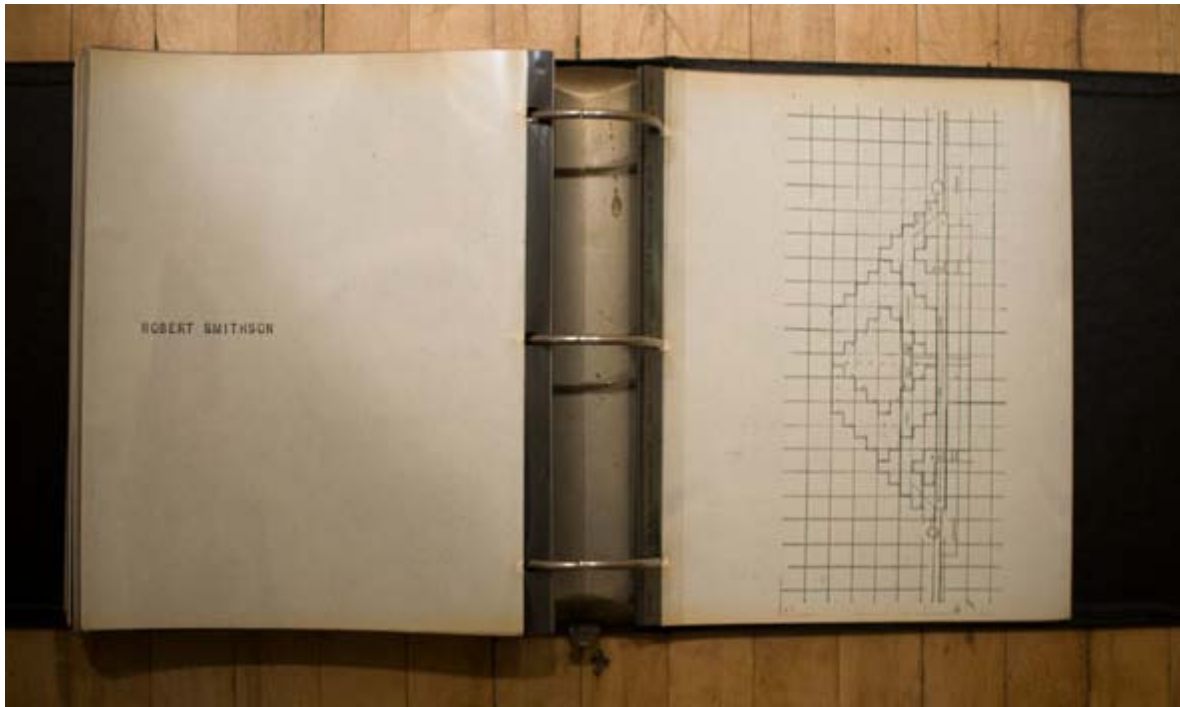
²⁹ Acha, *op. cit.* p 27.

Entre 1966 y 1967, como un primer intento por reivindicar de manera más amplia el dibujo como una de las metodologías del artista para emplazar sus intenciones y actividades o ideas, el artista Mel Bochner organizó una exposición en la School of Visual Arts de New York, llamada *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art*³⁰, en la que se aludía a diversos aspectos del dibujo, y a lo que en cierta forma se reflejaba como una especie de necesidad (como la preconcepción del objeto, el concepto y el proceso expresados a través de diversos objetos que, bajo los parámetros de cada uno de sus autores, no dejaban de guardar cierta relación con los procesos creativos y las piezas finales).



La muestra consistía en cuatro carpetas en las que se incluía material de artistas como Carl Andre, Dan Flavin, John Cage, Eva Hesse, Donald Judd, Sol Lewitt, Robert Smithson, y de él mismo entre otros, así como de algunas firmas de ingenieros y arquitectos, anónimos y fotocopias.

³⁰ "Dibujos y otras cosas visibles sobre papel que no necesariamente deben ser vistos como arte".



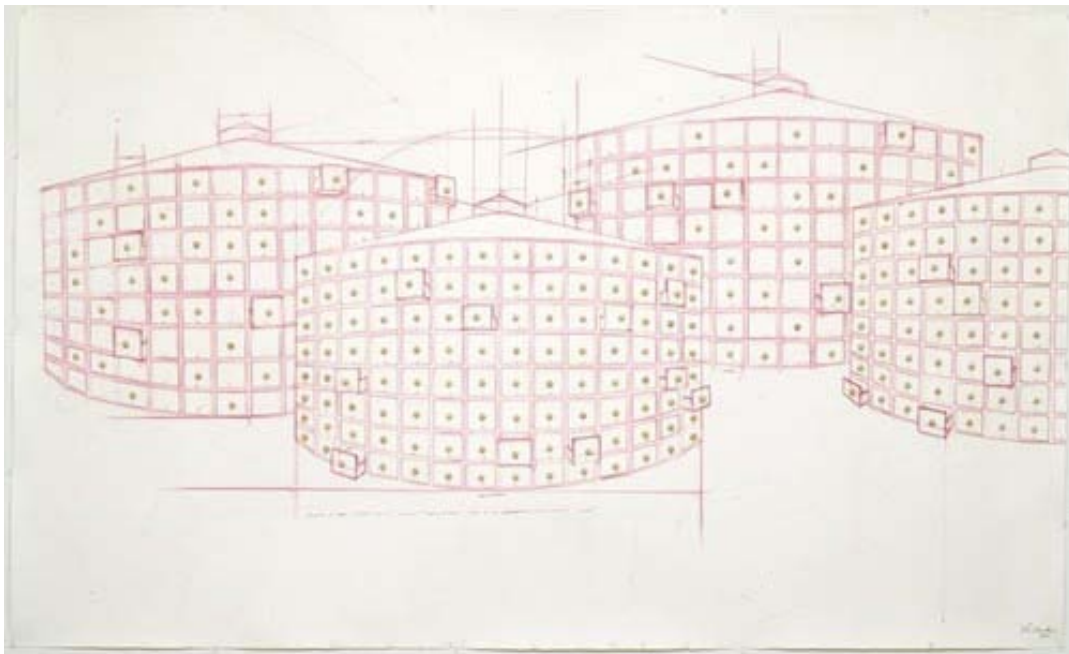
Aunque las instituciones siempre habían coleccionado dibujos, la importancia que adquirió el medio en los 70, daría pie a varias exposiciones enfocadas en el dibujo, algunas de ellas incluso curadas por artistas:

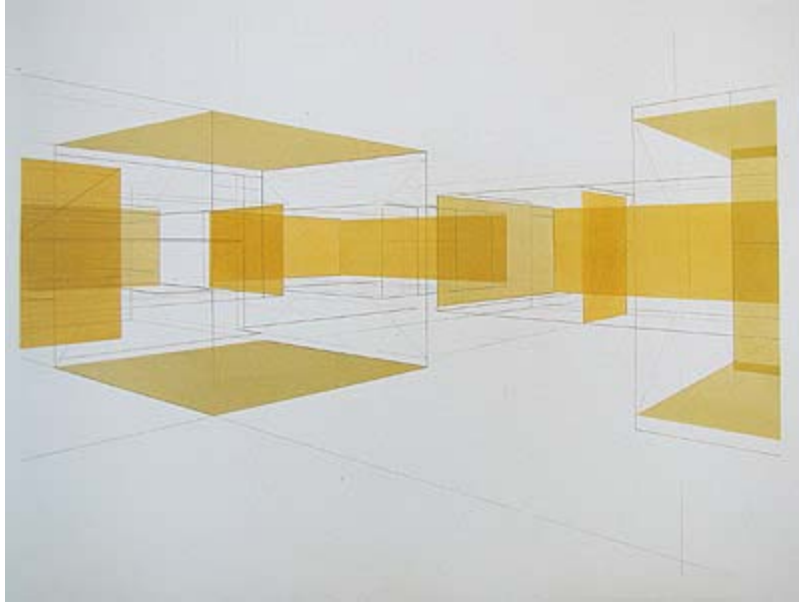
- *Drawing Now*, la exhibición pionera en el Museum of Modern Art –MOMA- NY (1976), que documentaba la emergencia del dibujo como un mayor e independiente de medio de expresión; *The Primacy of Drawing – An Artist View*, organizada por Roger Malbert y Deanna Petherbridge en el Bristol Museum and Art Gallery de Inglaterra y el South Bank Centre (1991), buscaba reafirmar la importancia primaria del dibujo como una forma de “pensamiento visual” en el arte al analizar dibujos de Leonardo, Miguel Angel, Rembrandt, Goya, Picasso y algunos artistas contemporáneos;



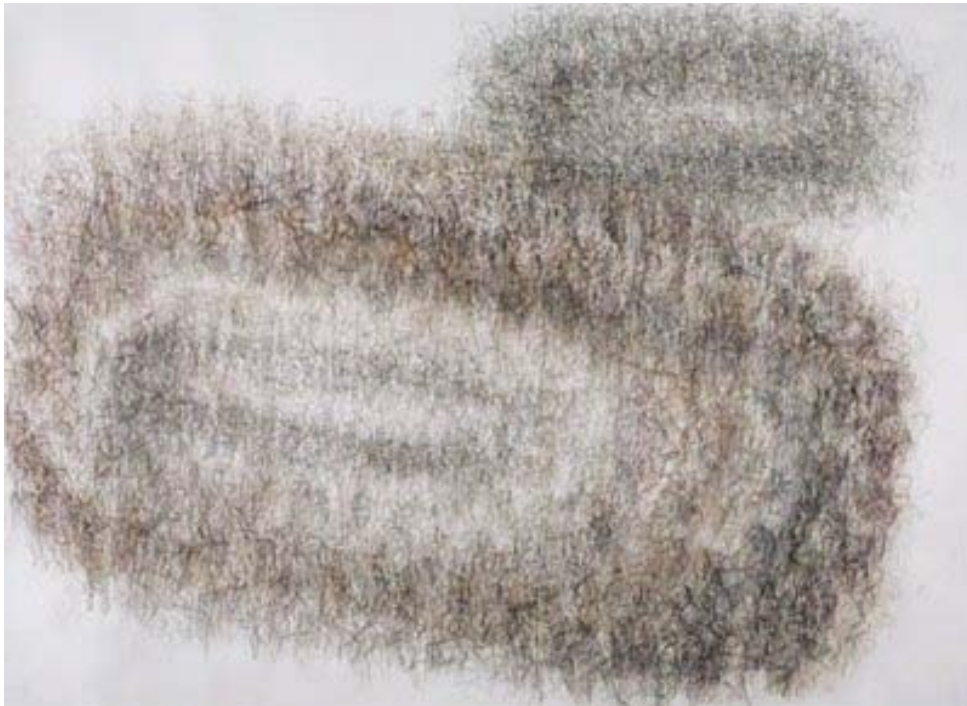
- *Allegories of Modernism: Contemporary Drawing*, de Bernice Rose, en el MOMA, NY (1992), explora el desarrollo del dibujo desde mediados de los 70's y registra el importante papel del dibujo en el arte del momento a través de la obra de más de cuarenta artistas entre los que están Nancy Spero, Christopher Wool, Bruce Nauman, Francesco Clemente, Jullian Schnabel, Richard Prince, Allan McCollum, Sigmar Polke y Robert Longo;
- *Drawing Now: Eight Propositions*, organizada y curada por Laura Hoptman en el MOMA, NY (2002), incluía obra de Ugo Rondinone, Laura Owens, Los Carpinteros,

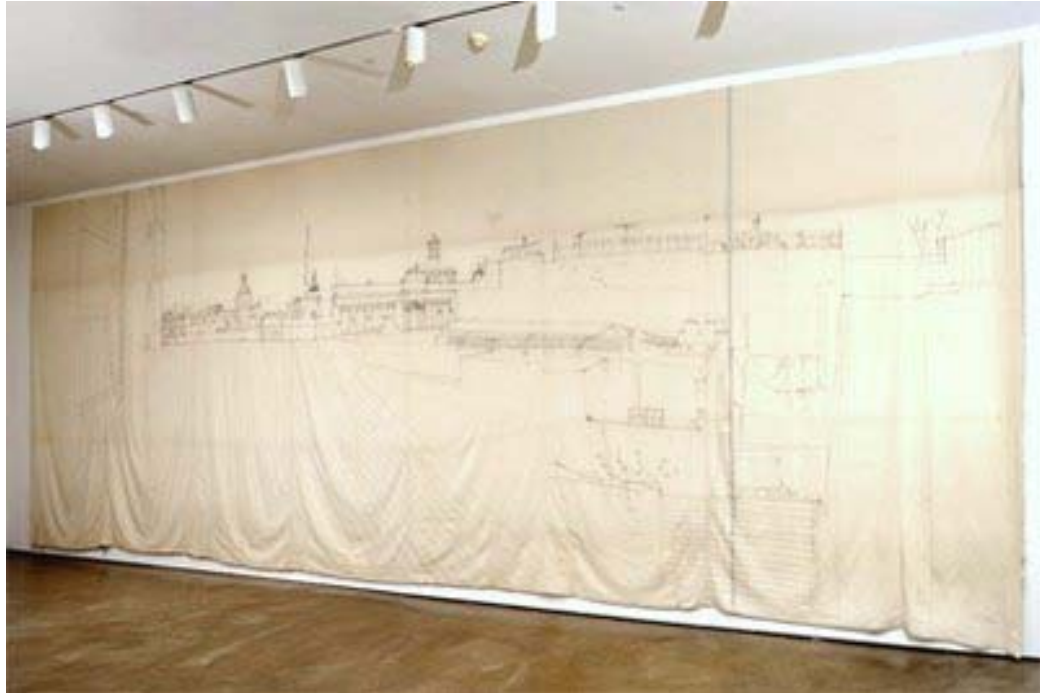
Chris Ofili, Paul Noble, Elizabeth Peyton, Shahzia Sikander y Kara Walker entre otros;





- *Drawing the Line*, del Museum of Contemporary Art San Diego (2008), una de tres exposiciones que explora la obra de mujeres artistas del sur de California y Baja California como Amy Adler, Jacci Den Hartog, Kim Dingle, Eugenie Geb, Margaret Honda, Marta Palau, Iana Quesnell y Nancy Rubins. Tania Candiani, Marisol Rendón, Mely Barragán, Lynne Berman y Shizu Saldamando;



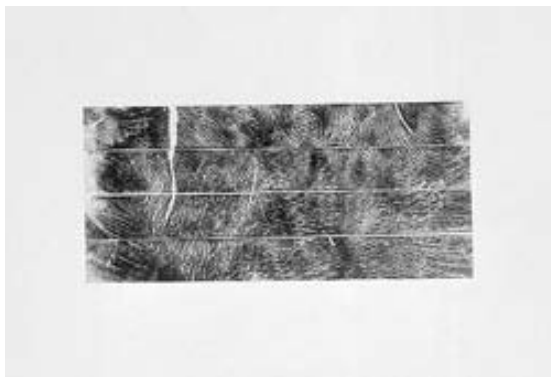
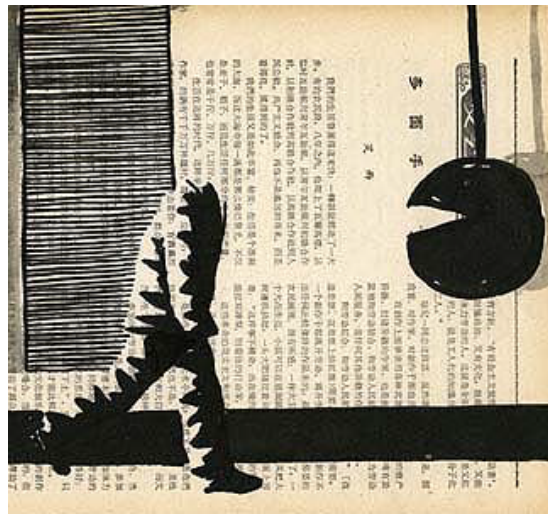
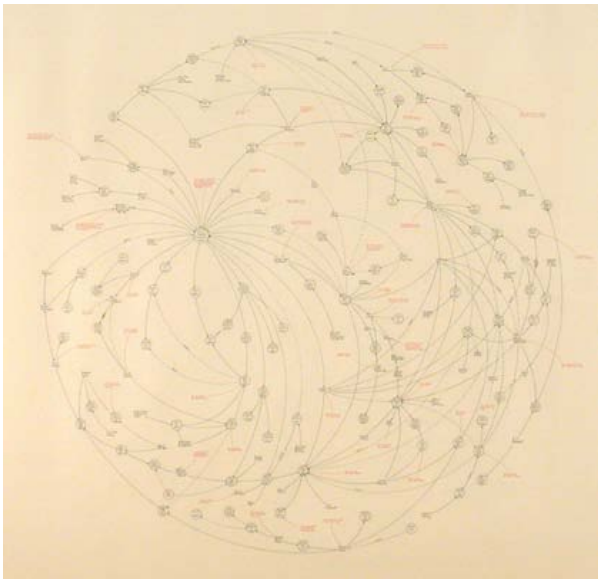


- *The Stage of Drawing: Gesture and Act*, con curaduría de Catherine de Zegher y Avis Newman, y organizada en la Tate Gallery de Liverpool (2003), presentaba una amplia variedad de trabajos de artistas como Joshua Reynolds, William Blake, Edgar Degas, Pierre Bonnard, William Turner, Aubrey Beardsley, Francis Bacon, Kurt Schwitters, Eileen Agar, Barbara Hepworth, Richard Hamilton, Eva Hesse y Andy Warhol.

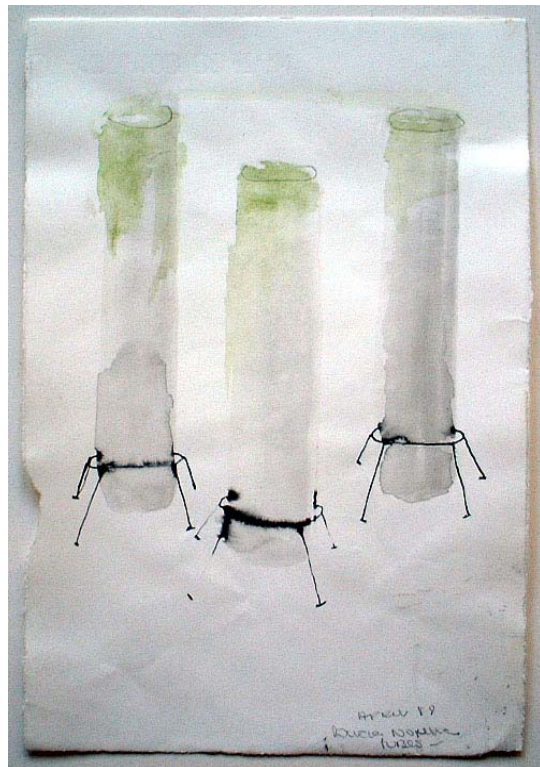


También, se han abierto diversos espacios, desde bienales hasta cursos especializados y galerías que se enfocan únicamente en el dibujo, mientras que otros se han reconfigurado al reconocer la importancia del medio y su infinito potencial. Ejemplos de estos son *The Drawing Center* en Nueva York, única institución norteamericana enfocada solamente a la exhibición de dibujos que ha organizado desde 1977 muestras colectivas e individuales (no sólo de artistas, sino de estudiantes y profesionales de otras áreas) por las que han desfilado obras de autores como Unica Zürn, Sun Xun, Rirkrit Tiravanija, Alan Saret, Eleanore Mikus, Richard Tuttle, León Ferrari, Giuseppe Penone, Mark Lombardi, Raymond Pettibon y muchos más;





y *The Drawing Room* en Londres, que afirma ser la única galería pública de Europa dedicada a la investigación y la presentación de dibujos internacionales contemporáneos desde 2000, exhibiendo obra de The Beachcombers, Haluk Akakçe, Lucia Nogueira, Hayley Tompkins, Monika Grzymala y Graham Gussin, entre otros.





Podemos confirmar así, con estos ejemplos la importancia que el dibujo adquiere, además de que manifiesta nuevos, o si no al menos diferentes, rumbos: como dictado del inconsciente o como vivencia a través del automatismo y el dibujo gestual, y el dibujo de acción como en el expresionismo abstracto. El dibujo también ha sido considerado en sus caracteres más privados o íntimos como “una línea que se va de paseo, como trazos que reinterpretan deseo y pérdida, como historias de un momento privado e intenso, o como una forma abstracta de la relación entre pensamiento y acción”. Estas diferentes consideraciones han guiado a los artistas a ver al dibujo como un arte de proceso³¹.

I.2.1 El Dibujo como herramienta.

En la búsqueda por fijar su idea, los artistas producen escritos, bocetos, estudios, maquetas y modelos; pero dada la inmediatez de la que ya hemos hablado, muchos artistas utilizan el dibujo para asentar sus ideas o proyectos mucho antes de que estos sean llevados a cabo (incluso a veces desde el mismo origen), lo que les permite que estos dejen

³¹ *Ibid.* p. 7

de ser sólo una abstracción mental y comiencen a tomar forma en el papel (o cualquier superficie donde se realiza el trazo) para hacerse una idea del resultado esperado o final de determinada obra, y así afianzar, corregir o desechar dinámicas, recursos, formalizaciones, o planteamientos.

Uno de los artistas más reconocidos del siglo XX, Henry Moore, afirmaba que “el dibujo es un medio para encontrar tu camino entre las cosas, y una manera de experimentar, más rápida que la que permite la escultura, algunos intentos y pruebas”.³²

Algunos términos con los que comúnmente denominamos estas pruebas o experimentos de los que habla Moore, como: garabato, esbozo, boceto, bosquejo, apunte, croquis, esquema, estudio; nos dan una idea de algunas de las operaciones que son fundamentales para organizar tanto la acción del dibujo como la intención o la finalidad de los proyectos.

Muchas obras de arte y grandes proyectos artísticos han tenido una amplia participación del dibujo en sus primeros estadios. De la misma manera, un sinnúmero de artistas cuya producción podríamos ubicar como propia de otras disciplinas artísticas, realizan trabajos de dibujo en relación al resto de su producción o como mero ejercicio para mantener activa la mente y fluyendo las ideas.

Como ejemplo de este grupo de artistas podemos mencionar a Ellen Gallagher (Rhode Island, 1965), quien utiliza el dibujo como parte integral en su proceso de trabajo. De hecho, se ha sugerido que sus piezas serían mejor descritas como una especie de “agregación de materiales”, dentro de los que se cuentan pigmentos, papel, lápiz, acuarela, óleo, esmalte, plastilina y caucho.

En varias ocasiones, la artista ha utilizado el papel para caligrafía como soporte para sus dibujos, valiéndose de las líneas del papel como estructura básica para partir de ahí. Sus dibujos resultan de la selección de símbolos gráficos tomados de fuentes y épocas diferentes, cada uno con múltiples significados; algunos son signos codificados que aluden casi invariablemente a la raza negra (ojos grandes y saltones, labios gruesos asociados con los de una máscara de juglar, lenguas largas, y atrevidas pelucas rubias de anuncios en viejos números de la revista *Ebony*) que ella utiliza como meras formas, reproduciéndolos individualmente una y otra vez, despojando al signo de sus asociaciones originales.

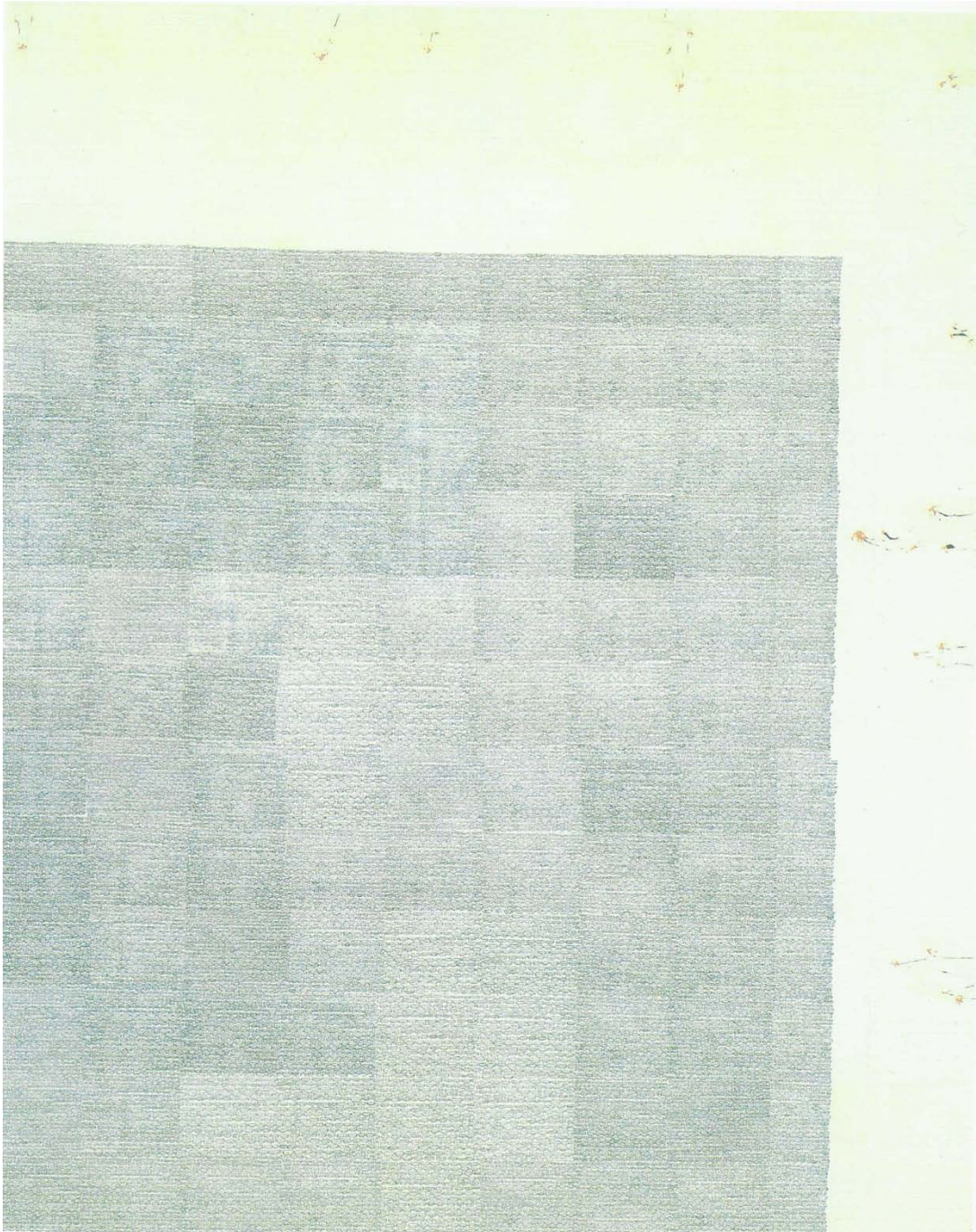
³² *Ibid.* p. 8

Gallagher hace la analogía de un cultivo al referirse a su trabajo, describiendo la manera en que las formas con las que trabaja parecen brotar desde dentro, quizá por la manera en que algunos de sus dibujos construyen la totalidad de la imagen trabajándola en forma de bloques, que a primera vista nos recordarían la misma organización de las parcelas de un campo sembrado. A la artista no parece interesarle producir imágenes que sólo se asienten en la superficie del papel, sino que los cúmulos de pequeños dibujos produzcan formas que muten como si se tratara de una especie de pequeños organismos o células en el cuadro. Ella busca que el trabajo pueda ser “sentido, tatuado y cicatrizado”, como la piel, por nuevas posibilidades. Para ella los materiales pueden ostentar significado en sí mismos: la pintura, las líneas, la tinta y los dibujos.



En *Purgatorium*, 2000, transforma una porción del papel caligráfico en una atractiva mezcla de retazos de marcas en tinta azul. La textura entrelazada es creada a través de la

repetición del contorno de los llamados “labios *hotdog*”, mientras que otras formas parecidas a árboles caricaturizados interrumpen el orden del espacio pictórico y las pelucas rubias son presentadas en plastilina amarilla.



Dadas las dimensiones de estos trabajos, involucran una gran cantidad de meticuloso trabajo; donde incluso el esfuerzo físico es una parte crucial del proceso y del resultado final.

De una manera u otra, toda su obra deja claro el interés de la artista por las “narrativas perdidas o invisibles” (como ella las llama) y por construir a partir de fragmentos concretos del pasado.

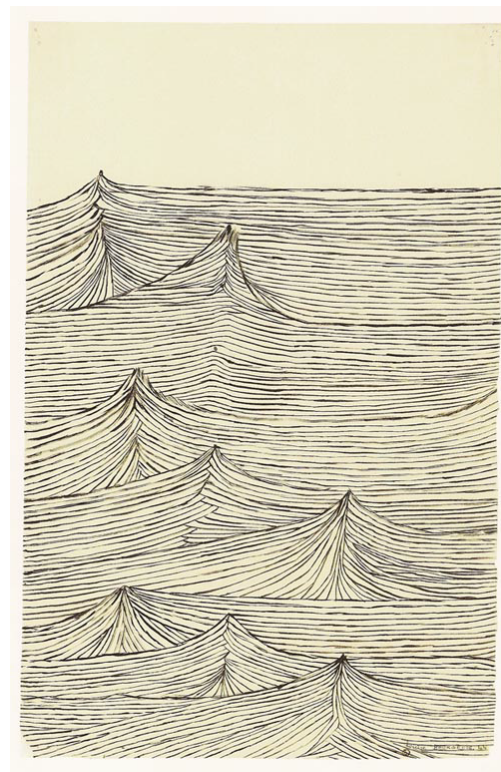
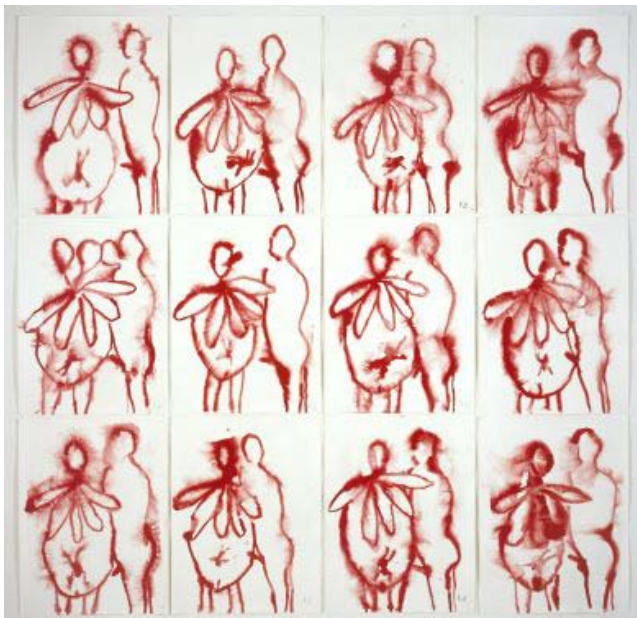
En cambio, Louise Bourgeois (París, 1911), usa el dibujo como un elaborado medio de registro. La artista otorga gran importancia al pasado, a su historia familiar y personal para su trabajo; retoma de ambas varios elementos y motivos que encontramos de manera recurrente en su obra, como las formas masculinas y femeninas que muchas veces hacen alusión a la sexualidad, el miedo y el poder. La costura y la confección de trajes o vestidos, e incluso de esculturas, aparecen repetidamente como tema en el trabajo de la artista. Conociendo un poco de la historia personal de la artista podríamos decir que quizá para ella, en relación con el registro, tanto la acción de coser como la de dibujar, sean vistas como un proceso de reparación a nivel emocional y mental. Sus dibujos parecen ser una especie de reconstrucción de ella misma, de sus emociones y sus recuerdos, y si no al menos aluden a su femineidad.



Acerca de sus dibujos, ella misma menciona: “Algunas veces piensas en algo y es tan inconstante, tan insignificante que no tienes tiempo de hacer una nota en tu diario. Todo

es fugaz, pero tus dibujos sirven como recordatorio; de otra manera se olvida³³, lo que nos habla del importante papel que el dibujo juega en los procesos de la artista, no sólo en su producción sino también en un nivel más íntimo.

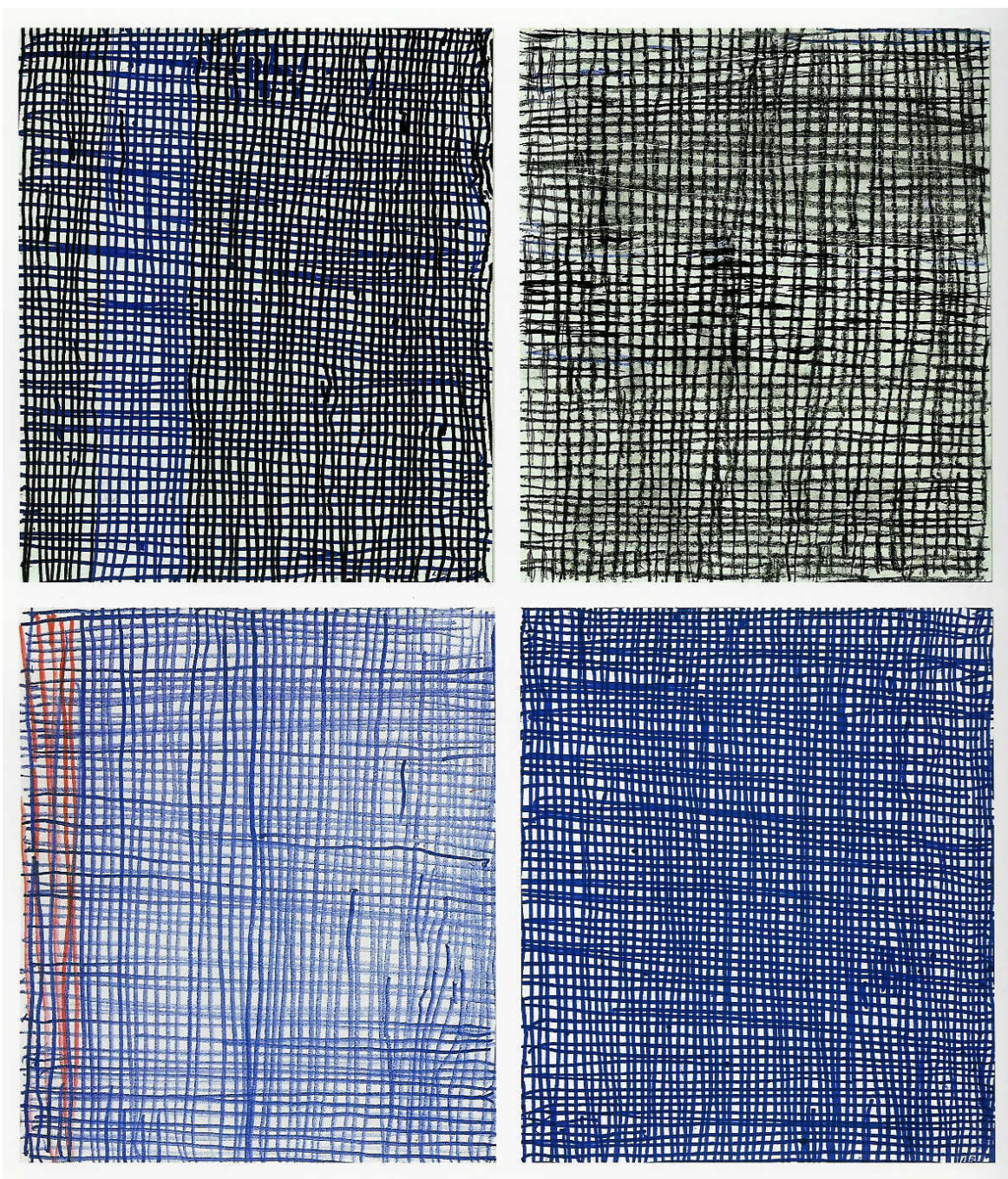
Es sencillo notar que mucha de su obra tiene que ver con las relaciones entre los sexos, el cuerpo, y su relación con el espacio, por lo que su trabajo es resultado de un gran interés en los procesos de mapeo y de medición de ella misma. Si bien la artista ha sido reconocida principalmente por su obra escultórica, los dibujos de Bourgeois existen en paralelo, aunque independientes a su trabajo escultórico. Sus dibujos parecen ser trabajados incesantemente, cada superficie disponible para crear una multitud de formas y motivos es cubierta de manera obsesiva. Aún cuando varios de sus dibujos son puramente abstractos, las imágenes formales son trabajadas con lo que algunos han definido como “una poderosa presencia visceral”.



En 2005, la autora presentó un juego de pequeños dibujos de cuadrículas que representan un registro de su actividad en un tiempo y lugar específico. La manera en que están hechas estas cuadrículas le confiere a Bourgeois una forma de lenguaje en la que

³³ Mcfarlane y Stout, “Investigating the Status of Drawing” en Kovats, *The Drawing Book*, ... p.38

tanto los accidentes, como los temblores de la mano, las imprecisiones de la pluma, y las irregularidades en el papel o la superficie sobre la que se apoya, registran de una manera muy particular y directa el transcurrir del momento y del tiempo que tarda cada trazo en ser hecho, es decir, del acontecer de su propia vida mientras hace estos trazos.



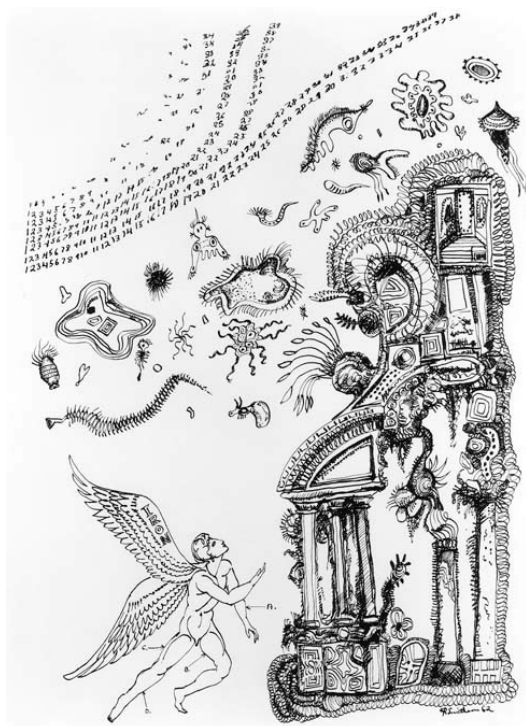
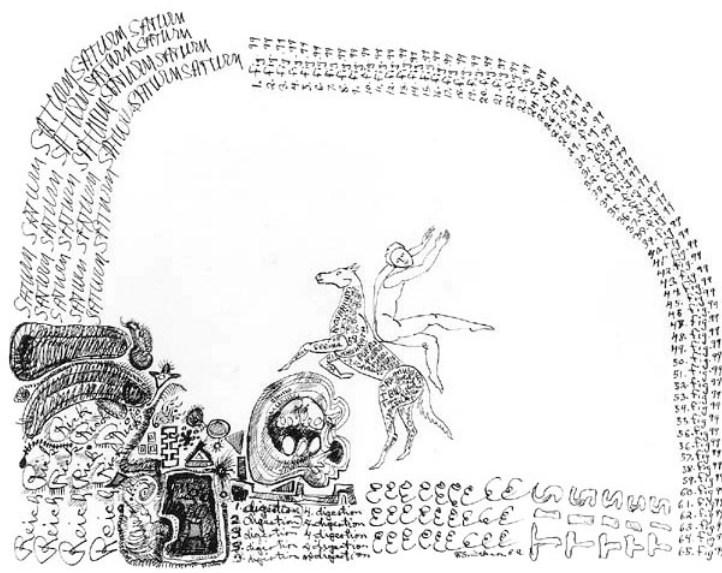
La artista nos deja ver otra faceta de su personalidad, donde el dibujo, se convierte en una experiencia vivencial, donde su historia personal, la experiencia y el conocimiento acumulado, y su concepción de ella misma a sus casi cien años de edad, adquieren protagonismo.

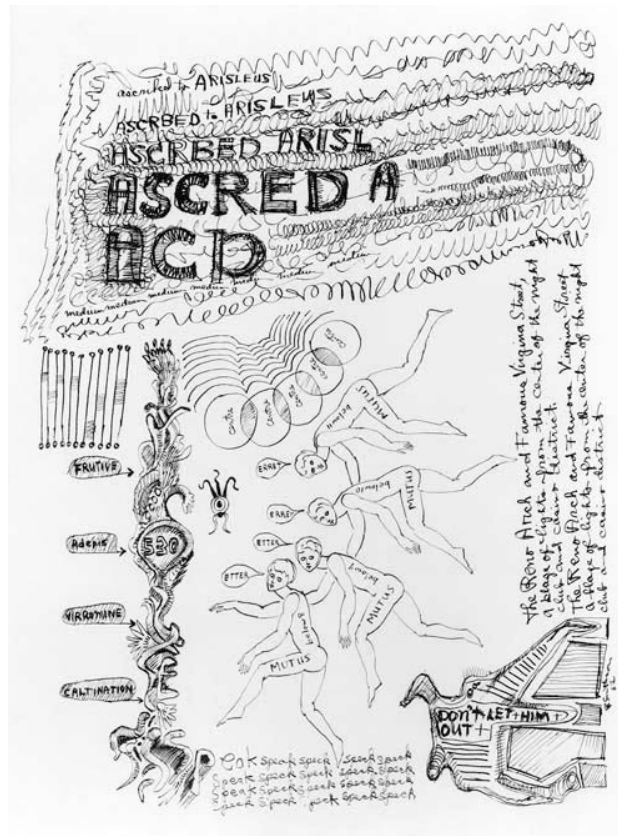
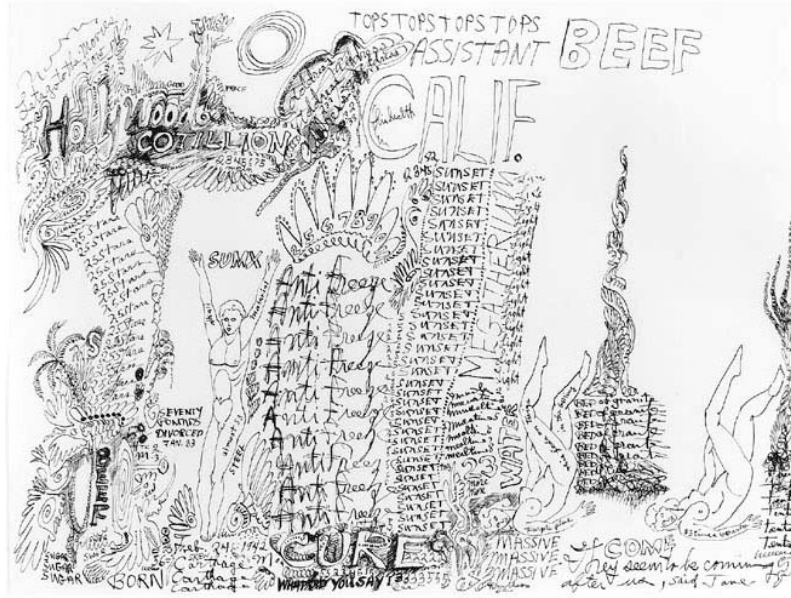


Los dibujos que Robert Smithson (New Jersey, 1938 – Texas, 1973) presentó a principios de la década de los 60's, nos permiten ver como el artista, a la par de sencillos dibujos formales y trazos lineales, incluye el lenguaje y la escritura, como parte esencial del trabajo, quizá uno de los trabajos seminales de lo que ahora conocemos como arte conceptual.

Smithson nos presenta diversas escenas que parecen salidas de la literatura fantástica o de un cuento para niños, pero en los que podemos apreciar la importancia del lenguaje para su producción. En estas series vemos como letras y palabras aisladas, o en ocasiones algunas frases y hasta sucesiones de números (que parecen hacer referencia a algo concreto en la vida del artista, pero que no siempre guardan relación entre el trazo y el

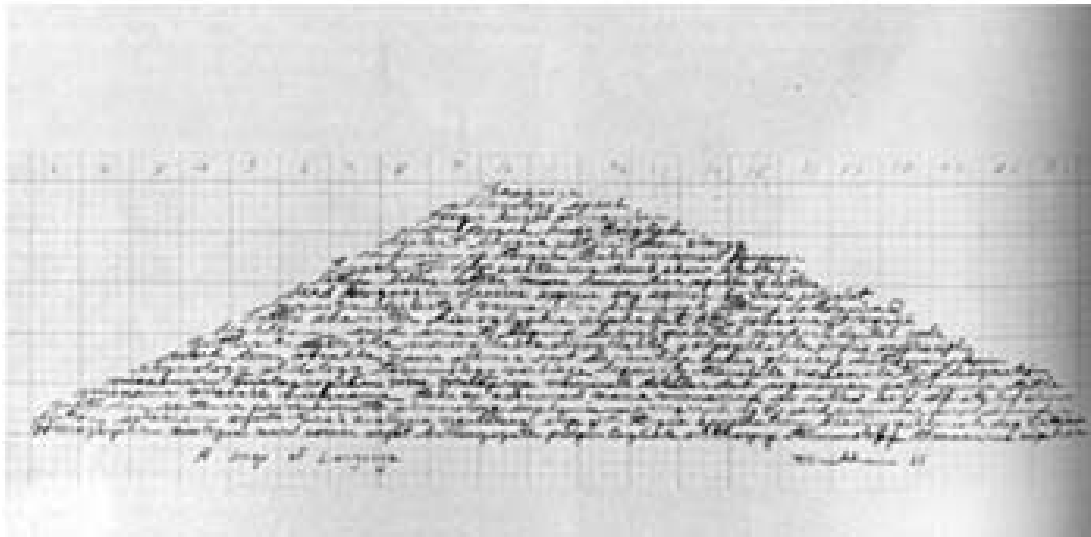
significado) son repetidas a lo largo y ancho del papel, en diferentes sentidos, o incluso escritas una y otra vez unas encima de las otras formando bloques, dibujan formas que casi siempre parecen flotar en el espacio, sirven de relleno de estas o incluso funcionan como una especie de marco para el dibujo.





En cambio, el soporte gráfico de papel para su montaña de y sobre palabras (*Heap of Language*, 1966), al depositarlas sobre una especie de tabla o cuadrícula hace

referencia a procesos de mapeo. Así el trabajo de Smithson muestra una compleja relación con el lenguaje, no solamente como elemento signifiante, sino que también está consistentemente basado en el material y el proceso: “Mi sentido del lenguaje es que es materia y no ideas.³⁴”

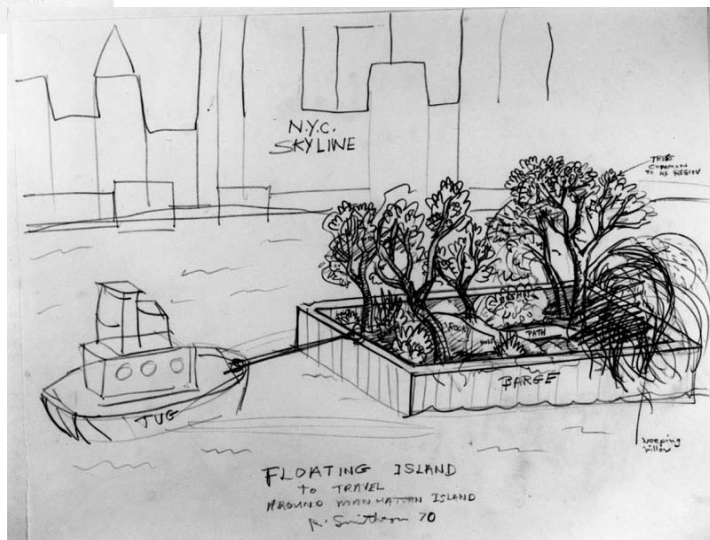


Dibujos y fotografías le permiten desarrollar sus ideas y crear trabajos portátiles, que puede hacer él sólo, en una escala menor, pero en los que el paisaje continúa uniformando el trabajo de Smithson en papel.



³⁴ Charles Darwent, “Nature” en Kovats, *The Drawing Book*, ... p.109

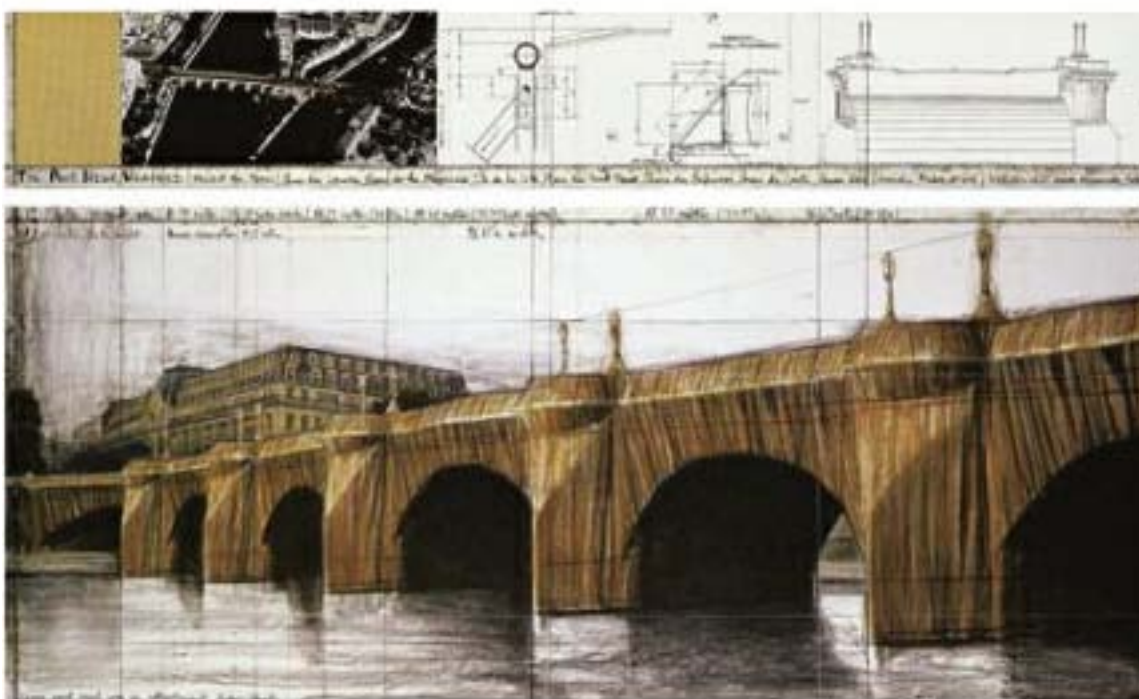
Incluso varios de sus trabajos y proyectos como *Spiral Jetty*, *Map of Broken Clear Glass (Atlantis)*, *Amarillo Ramp* y *Floating Island to travel around Manhattan Island*, tienen en común un primer estadio en el papel en la forma de palabras, dibujos, mapas o todos en conjunto.



Los dibujos de Smithsonian son formas de exploración diversas, que van de la ficción a la realidad, de la imitación a la transgresión, y pasan por la entropía, la cartografía, la paradoja, el lenguaje, la antropología, el paisaje, la cultura popular y la historia natural.

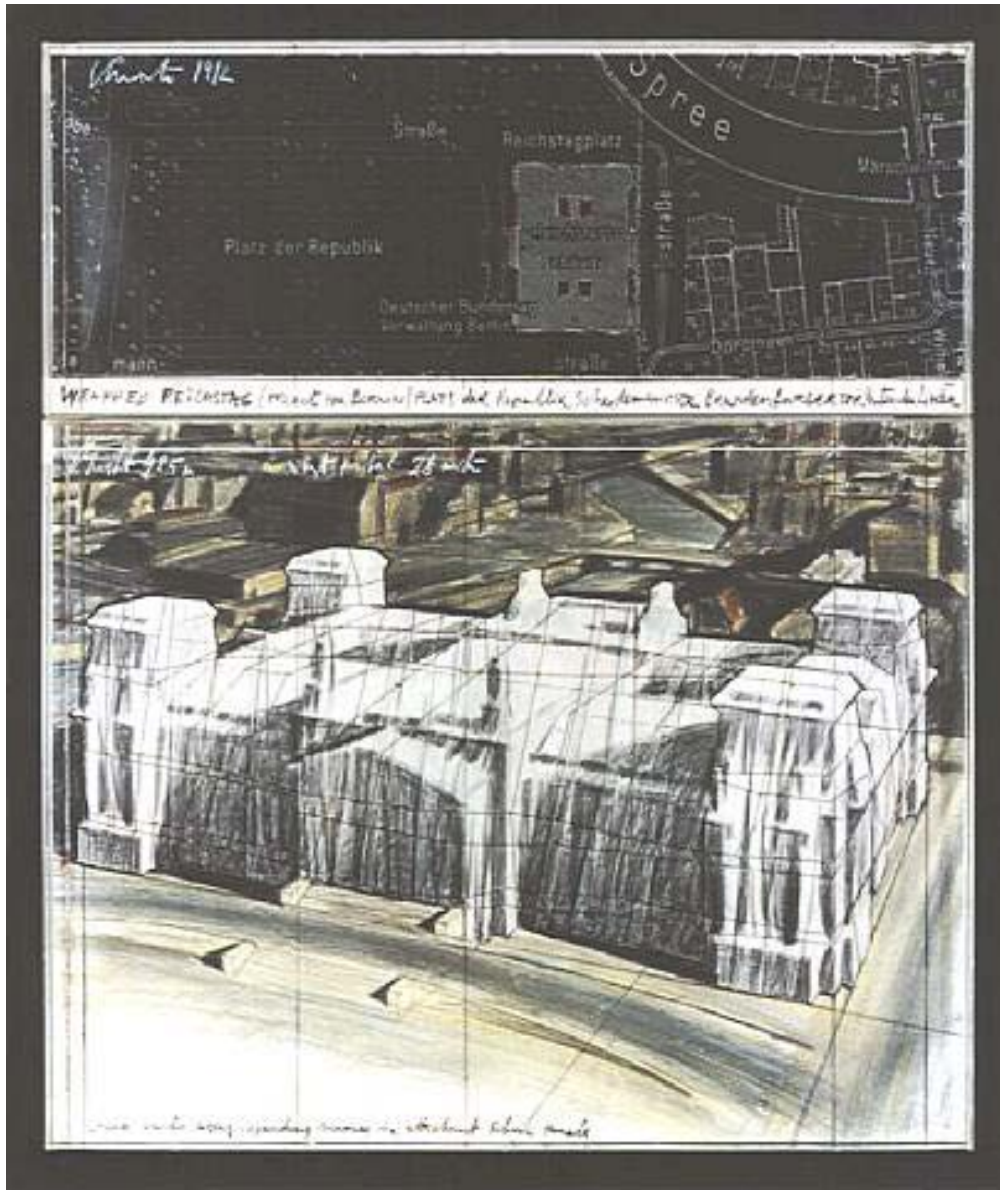
Por otro lado, está el dibujo en la obra de Christo Javacheff (Bulgaria, 1935) y Jeanne-Claude de Guillebon (Marruecos 1935 – Nueva York 2009), conocidos como Christo y Jeanne-Claude, famosos por los *empaquetages*, que consistían en empaquetar temporalmente objetos diversos y sus instalaciones.

Estos proyectos, así como sus instalaciones ambientales (ellos mismos se definen como *environmental artists*³⁵), tienen la particularidad de estar orientados a un sitio específico, en donde se intervienen monumentos, parques, edificios, o amplias extensiones de tierra, como en *Running Fence*, una franja de nylon de 5,5 metros de altura que se extendía a lo largo de 40 kilómetros a través de dos condados de California.



El analizar su obra no sólo nos da una idea de la magnitud de la empresa que representa cada una de las piezas, sino también de las dificultades de gestión que involucra. Al trabajar en una pieza que va más allá de las dimensiones del hombre, se vuelve difícil sólo llegar e improvisar sobre la marcha; es necesaria la planeación y la preparación de los recursos materiales y humanos. Es aquí donde participa activamente el dibujo en la obra de estos artistas.

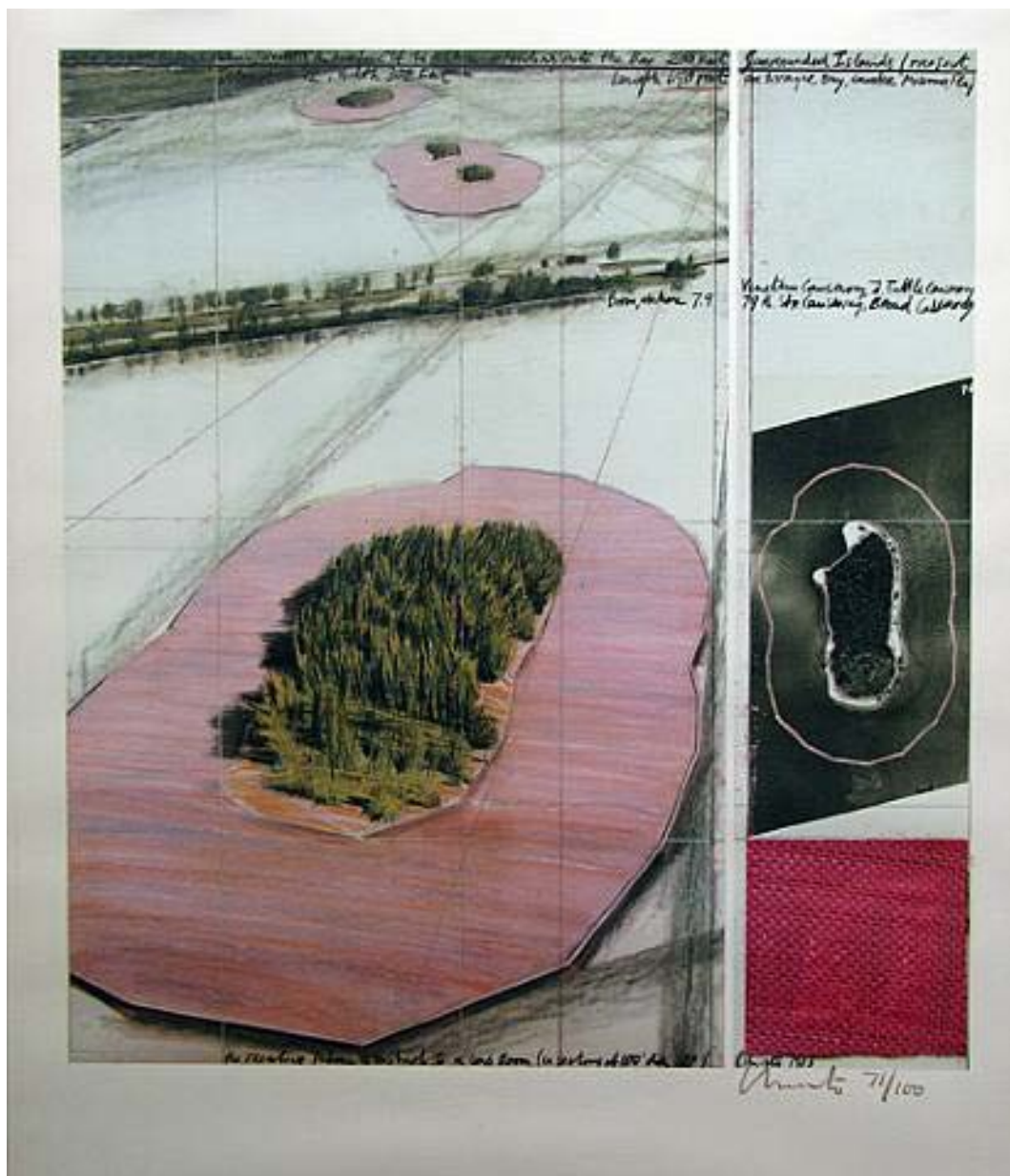
³⁵ "Common Errors" en <http://www.christojeanneclaude.net/>



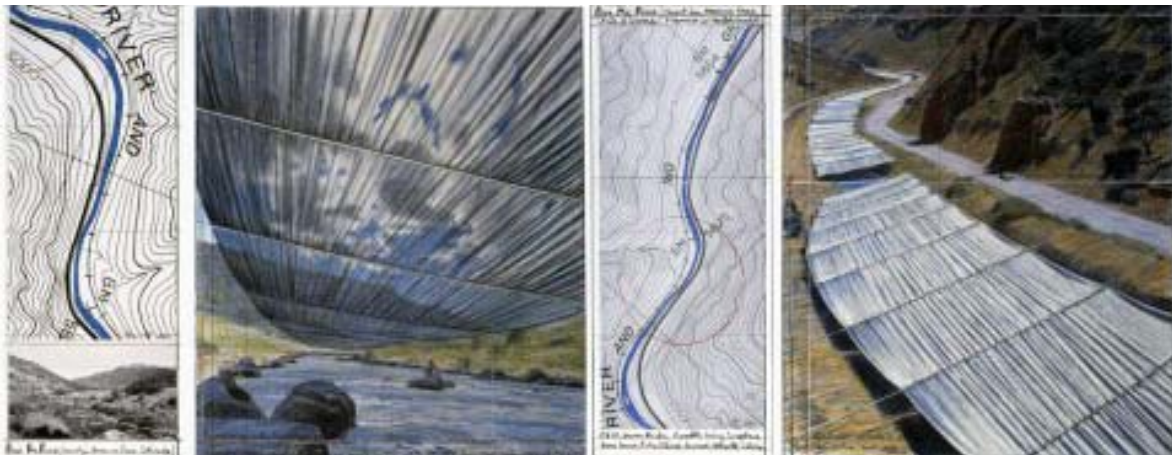
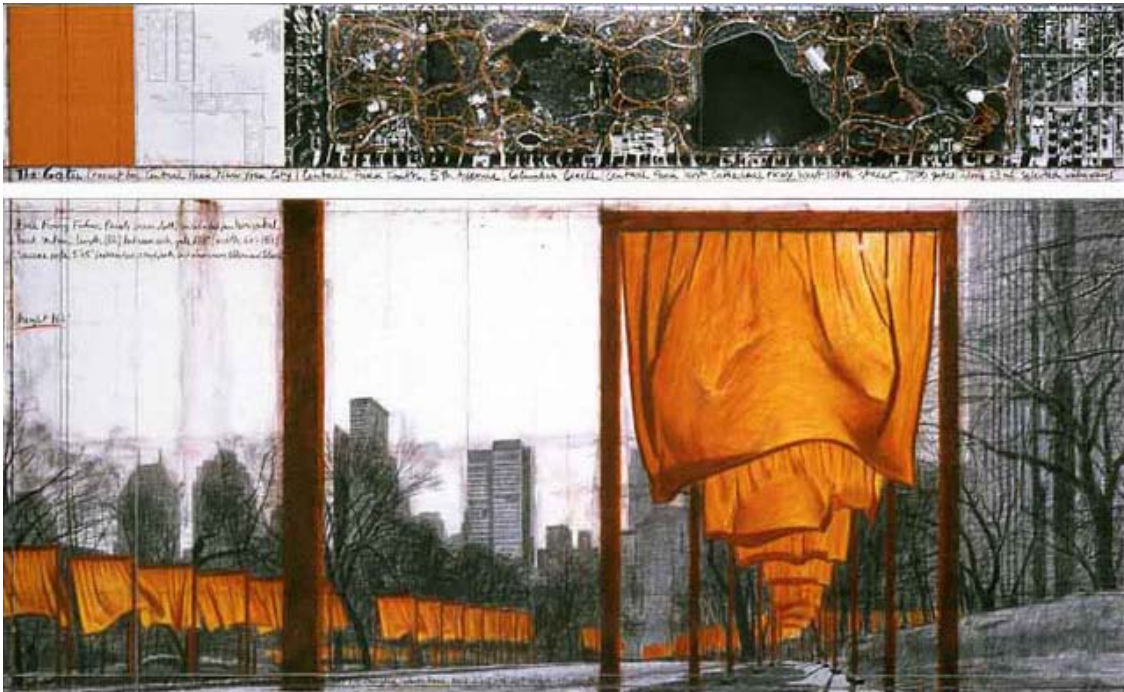
Dentro de su producción, los artistas distinguen dos momentos a los que denominan *software* y *hardware*.³⁶ El periodo de *software* podríamos decir que es el más importante: es el tiempo durante el que el proyecto existe sólo en los dibujos de preparación de Christo (de los dos artistas, sólo él dibuja) y en la imaginación de ambos y sus colaboradores (y de todos aquellos de los que se debe obtener algún permiso). En ocasiones, este periodo involucra años de trabajo.

³⁶ *Idem.*

Los dibujos de Christo son siempre hechos antes de la compleción de un proyecto. Estos dibujos preparatorios, collages, modelos a escala y maquetas, son reveladores de la evolución de los detalles a lo largo del desarrollo y la cristalización de la idea inicial de los artistas. Estos reflejan los años de investigación involucrando la localización del sitio, el conocimiento acumulado del sitio y de la gente que utiliza esa área, y los aspectos técnicos de la estructura que lentamente evoluciona a la ingeniería final y los planos de construcción.



Los artistas buscan que estos trabajos preparatorios sean lo más apegado posible a la realidad de cómo será el resultado del proyecto terminado, por lo que Christo los realiza muchas veces sobre fotografías, fotocopias, u otros documentos, haciendo en ellos un uso amplio de técnicas, color, perspectiva y detalle, conjuntando de una manera particular dibujos, mapas, fotografías y pedazos de tela (muestras del material con los que pretenden trabajar en cada proyecto), además de algunas indicaciones escritas y notas, dando como resultado objetos casi tan bellos como la pieza final que permiten que esta se construya justo como se ve en el papel.





Sin embargo, y aunque es este el principal uso de los trabajos preparatorios de Christo, los artistas además de valerse de ellos para explicar a sus colaboradores y conseguir los permisos necesarios, los venden a través de la Corporación que fundaron para la realización de los proyectos y de esta manera conseguir los fondos que requieren para el material, la mano de obra, el montaje, mantenimiento y desmontaje de cada una de sus obras.

En este caso, los dibujos adquieren un carácter semejante al de los dibujos renacentistas escondidos bajo los frescos de los muros o la pintura de los lienzos: se convierten en un depositario de las ideas germinales de un proyecto, además de facilitar la visualización de lo que finalmente permitirá llevar a cabo una obra de arte.

Podemos comprobar en este apartado, a través de los ejemplos, el uso que hacen del dibujo algunos artistas cuya producción se refiere a diferentes disciplinas, pero donde el dibujo aún sin ser la obra principal o final del artista, si forma una parte importante del proceso: ya sea como un método más inmediato de expresión, de conocimiento y autoreflexión, o como herramienta de exploración, de visualización y preparación.

I.2.2 Dibujo como producto final.

Como los artistas del Pop Art, muchos otros desarrollaron un nuevo estilo y vocabulario figurativo. La proliferación y sofisticación de los comics y las caricaturas se infiltró firmemente en el arte a través de la obra de varios autores; así mismo, el creciente eclecticismo de estilos en los 80s, le dio la libertad a los artistas de apropiarse del estilo y la forma de otras disciplinas como la arquitectura, la moda, y las ilustraciones científicas, así como de la cultura popular. Durante esta década algunos de ellos comenzaron a defender nuevamente el dibujo, considerado al principio como una especie excentricidad, y después reconociendo gradualmente su importancia individual. Pero es durante los 90s que la práctica de algunos artistas empieza a experimentar éxito profesional y comercial con una práctica exclusiva del dibujo.³⁷

Así, para muchos artistas, el dibujo es el único medio que les permite expresar por completo sus pensamientos, ideas y emociones. Revisemos ahora la obra de algunos autores cuyo principal medio de producción es el dibujo.

En primer lugar tenemos a Adam Dant (Cambridge, 1967). Se puede decir que sus dibujos se originan a partir de la caricatura autóctona o regional y poseen una lógica extravagante propia, que en general presenta un grupo de incidentes o anécdotas donde la experiencia resulta de la misma manera en que uno se encuentra con una serie de eventos al azar durante el transcurso del día³⁸.

Esto le permite desarrollar una especie de instinto periodístico que ha resultado en el proyecto mejor conocido de Dant, el periódico *Donald Parsnips Daily Journal*, En este proyecto el artista saca provecho del dibujo como un medio estafalario donde el dibujo funciona no sólo como medio de ilustración, sino que también adquiere un rol predominantemente explicativo y expresivo de lo que sucede en el mundo del arte. Los ejemplares individuales, que involucran literalmente miles de dibujos, resultan en un trabajo mayor y único que ofrece un universo completamente alternativo habitado por su alter-ego Parsnips.

³⁷ KM & KS, "Investigating the Status of Drawing" en Kovats, *The Drawing Book...* p.32

³⁸ *Ibid.* p...

DONALD PARSNIPS



"THE YEAR IN QUOTATION MARKS"
DONALD'S WILL OF STEEL WORKSHOP

AT FIRST, BEING JANUARY (THE 1ST) I'D ASSUMED THAT THIS YEAR WOULD BE THE SAME AS THE ONE BEFORE EXCEPT 2 YEARS AFTER THE ONE before shot but then the EEL-WOMAN arrived at my goff on her vespa & the whole circus of punishing DAILY ROUTINE FOLLOWED HER (SOME TRAVELLED IN THE SIDE CAR). I WASN'T GOING TO GO OUT THAT NIGHT DUE TO MY EARLY APPOINTMENT AT THE SLAV FLOATING HEAD HOSPITAL & MY MILK COLLECTION NEEDED CROSS REFERENCING BUT INEVITABLY I FOUND MYSELF LYING FACE DOWN ON THE CARPET, ALE SOAKED & COVERED IN ASH (CARPET ALSO) OF SOMEWHERE I CAN'T REMEMBER AS THE "FERNET-BRANCA" BASED COCKTAILS I'D CONSUMED AS A ~~digestif~~ *digestif* after polishing off my ALL 'NUT' SUPPER IN RECORD TIME (I'VE ALREADY BROKEN THE 5 MINUTE MEAL) had kicked in GOOD & PROPER.

I AWOKE UNDERNEATH A TOP OF THE RANGE FORD MUSTANG WITH RENEWED RESOLVE & A FRIED EGG ON THE SIDE OF MY FACE. WITH MY NEW FOUND WILL OF STEEL I DECIDED THE TIME had come to SETTLE DOWN TO MY SERIOUS WRITING CAREER. THAT EVENING I NAILED THE DOORSHUT (6" ONES) & dusted down the typewriter & SET

about DOCUMENTING MY EXPERIENCES IN PROSE FORMAT. THE RIBBON HAD DRIED OUT SO I FOUND A PENCIL. IT WAS BLUNT and the sharpener flew out of MY HAND AND DOWN THE DRAIN. So there was nothing for it but "out with THE CHOWBAR again."

THIS PLANET'S FUCKED WE'RE OFF TO THE MOON TO CREATE A SOCIETY BASED ON PROPER STUFF!

THERE HAD BEEN A POOR turnout for my "UNIQUENESS & INDIVIDUALITY GROUP WORKSHOP" in the spring so I instead opted to spend THE FRISKY MONTHS in quite a trendy RIVE GAUCHE style cafe IN A FASHIONABLE DISTRICT WHERE THE LOCALS WERE SO POSH I COULDN'T UNDERSTAND what they were saying.

... WHEN I FINALLY LEFT BRUSSELS I HAD RUN UP SUCH A HUGE BAR-BILL I HAD TO SELL BILL BELL MY BAR BELLS & BASICALLY BALL BIG BARBELS BACKWARDS. IN LONDON I exchanged my "LOFT LIFESTYLE" FOR some better ~~magazines~~ *magazines*, including "I hate beer & sausages" in German, The eskimoe edition of "SPOTTING WILD ELEPHANTS" & A FIRST EDITION OF "HOW TO SWEAR IN CHURCH LATIN". LATE JUNE, TEENAGERS CUGGLED ME UNTIL I AGREED TO PLAY CYMBALS FOR THEIR BAND "THE MAGIC 5". "MAXIMUM heat in the basin" became THE SONG OF THAT SUMMER & I EVEN HEARD 2 OLD PEOPLE humming it UPSTAIRS ON THE NUMBER 555 BUS, POIGNANT I thought as that's where it reached IN THE POP CHARTS.

AUTUMN SAW ME down cymbals... a disaster as she'd already told me if she EVER CAUGHT ME again she'd confiscate my TOASTER.

"BRUSH THE CAVIE"

WITH DONALD PARSNIPS (TOMMOROW)

IT WASN'T UNTIL NOVEMBER THAT I realised one day there will be no MORE FIGHTING & WE WILL ALL BE HAPPY AGAIN. THEN & ONLY THEN DID I START TO PRODUCE CONFIDENT VERSE... SUCH AS THIS ONE

"THE CHOCOLATE BOX IS EMPTY... THE CHARDONNAY IS DEAD, WHERE IS DONALD PARSNIPS? I THINK HE'S GONE TO BED."

SOLID GIRLS GIVE GOOD GARDEN

Please & thank you Donald Parsnips.



GOOD LITTLE WORKERS

BUS TICKET

LIKEWISE



READ ALL ABOUT IT!

I FOUND DECOMPOSING RAT IN DAILY NEWSPAPER ADMITS COMRADE

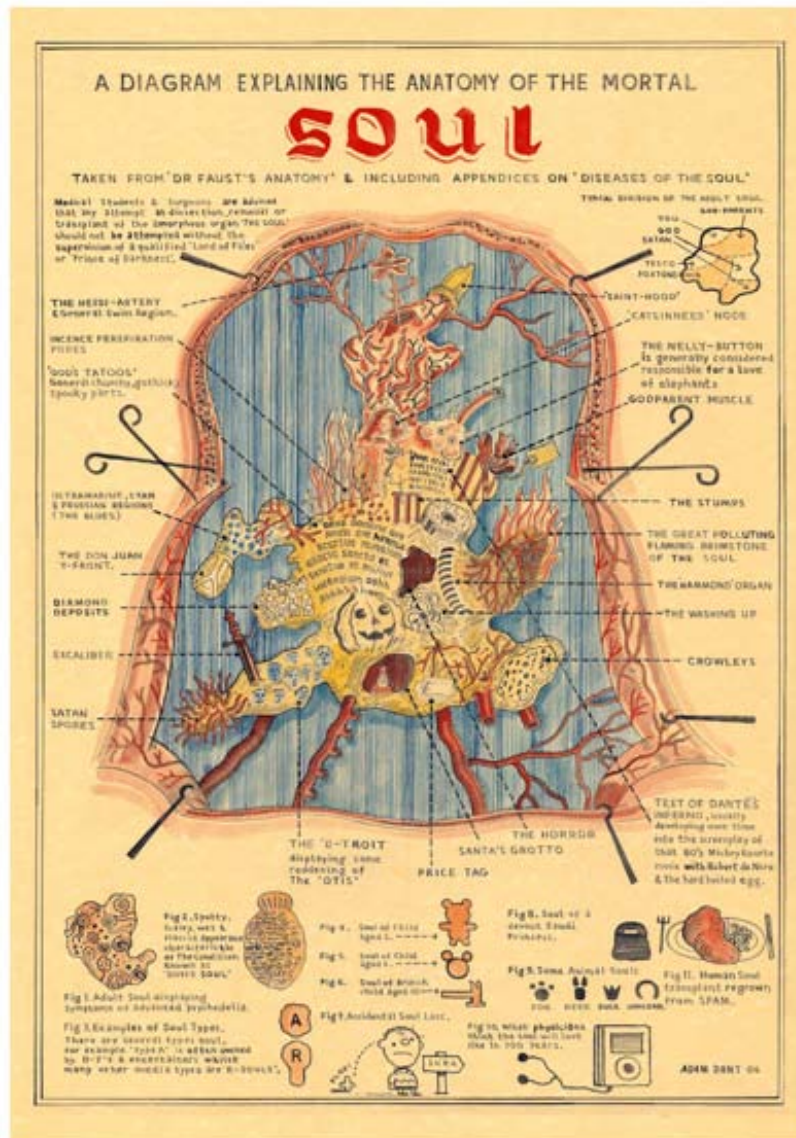


BRUSH THE CAVIE



SOLID GIRLS GIVE GOOD GARDEN

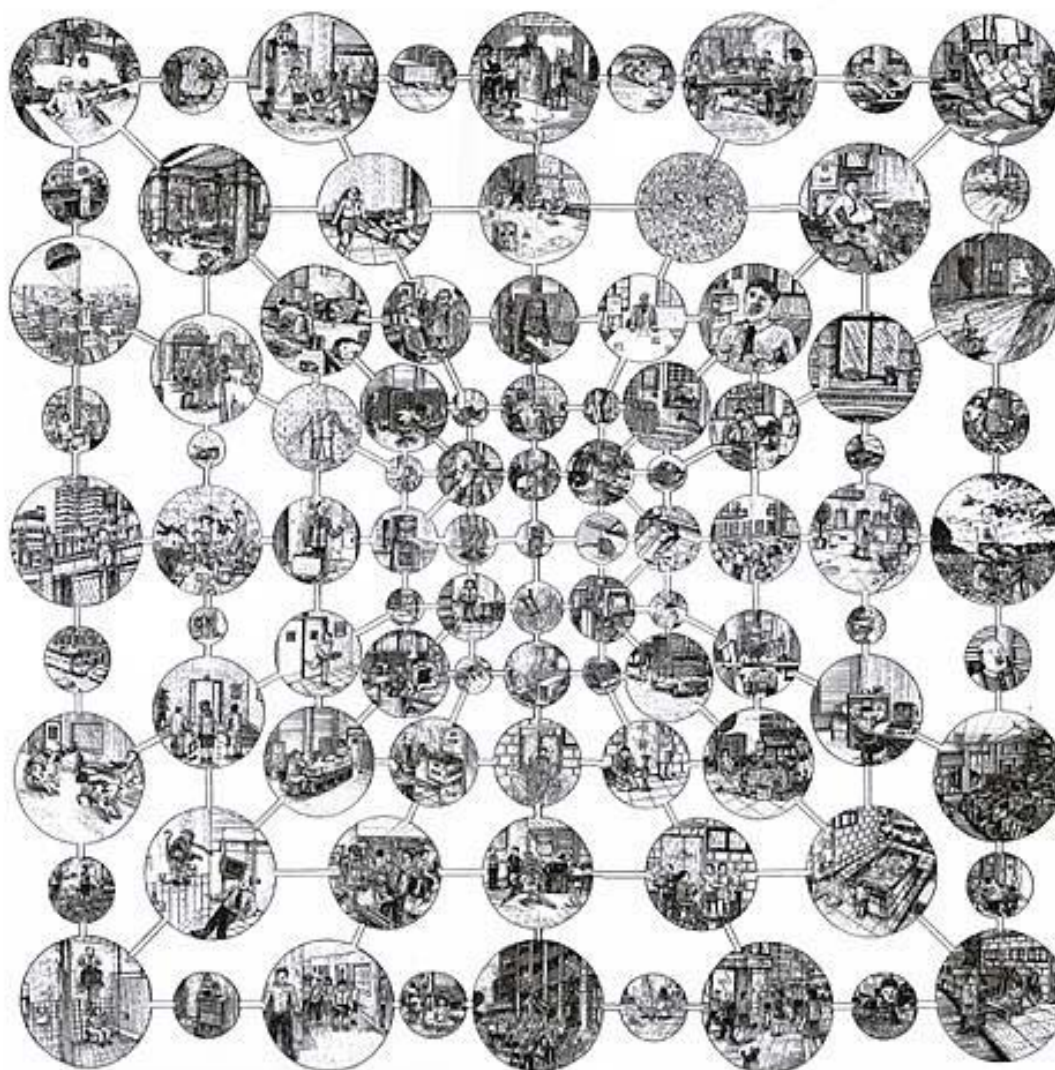
“historias del arte” alternativas. Tomando como modelo la conocida tesis de Freud de que el cuadro *Madonna y Santa Ana* de Leonardo da Vinci esconde la figura de un buitre, el artista re-examina otras grandes obras de arte en busca de códigos, motivos y temas secretos. Sus hallazgos son presentados en una heterogénea colección de dibujos, documentos y panfletos.³⁹



El increíble detalle en los dibujos más grandes de Dant, hechos para los muros de la galería, demandan un nivel similar de concentración a aquellos hechos sobre papel. La

³⁹ *Ibid.* p...

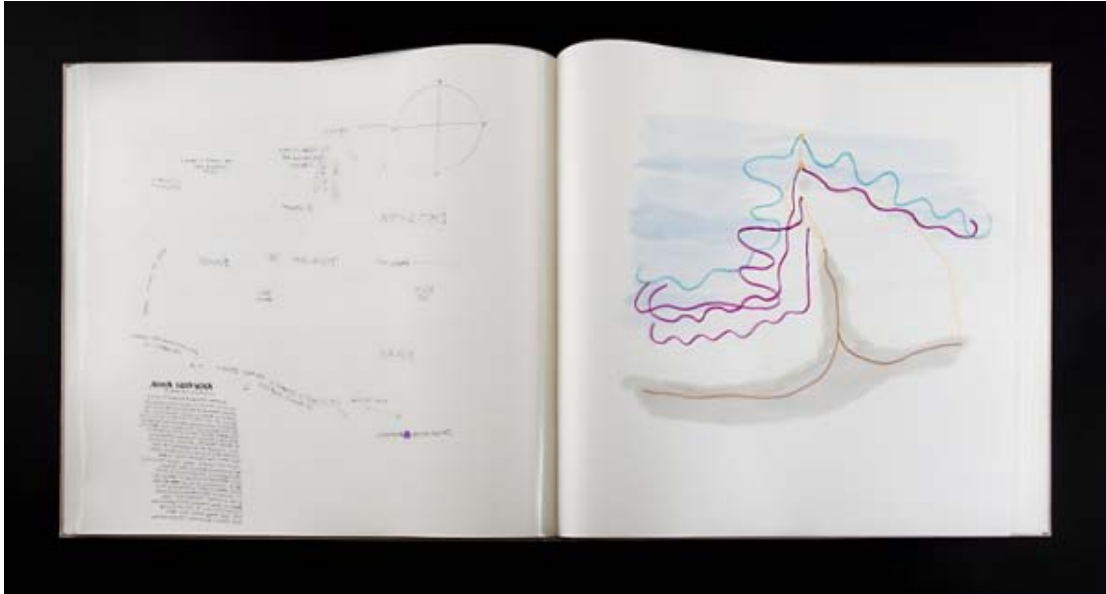
serie *The People who live on the Plank* puede ser vista como una versión moderna de los grabados satíricos del s. XVIII de William Hogarth, que presentan el vicio y la corrupción cotidianos del juicio y la condena, aunque en este caso, las absurdas observaciones de Dant no ofrecen tal postura moral sobre las anécdotas que cada dibujo representa a través de escenas interconectadas presentadas en redondeles que permiten una comunicación múltiple con otras escenas y que disminuyen de tamaño subsecuentemente en cada dibujo. Pareciera que estos intrincados dibujos intenten describir la locura humana en toda clase de formas, desde lo común a lo bizarro, en una reacción en cadena caótica, de tal forma que un evento poco común conduce a una actividad completamente surreal de naturaleza frecuentemente agresiva o violenta. En estos mundos ficticios de Dant, así como en la vida real, no hay fin para la capacidad humana de tropezar, levantarse y volver a empezar.





El dibujo para Dant se convierte en quizá la mejor forma de decir algo. Aunque en muchos de sus trabajos hay también muchos textos que leer, el dibujo adquiere un importante papel narrativo. Casi todos sus dibujos involucran un gran número de acciones, eventos, personajes y lugares, por lo cual podríamos afirmar que Dant dibuja primordialmente diferentes tipos de mapas y diagramas en los que localiza sucesos específicos que sin embargo, no dejan de guardar una relación con lo que hay alrededor, y donde cada dibujo necesita del dibujo contiguo para contar la historia completa.

Por otro lado, Russell Crotty (California, 1956) realiza dibujos con miras a registrar información detallada acerca del paisaje nocturno de California y del cielo estelar que le fascina.



Como astrónomo aficionado, noche tras noche echa un vistazo a las estrellas desde su observatorio, confiando sus observaciones astronómicas al papel. El artista dibuja motivos alusivos a esta disciplina en ocasiones, pero casi siempre lo que transcribe se basa en sus observaciones y las captura en una serie de atlas comunes, que pueden medir desde pocos centímetros hasta varios metros de longitud, y ocasionalmente los firma como 'Investigador Principal' (un término usado entre astrónomos), construyendo así un puente entre arte y ciencia.



Crotty usa la tinta negra de una pluma para hacer sus dibujos, y una técnica que evoluciona del simple trazo hasta un ashurado para transferir la densidad del paisaje

nocturno. Estos oscuros paisajes son frecuentemente entretnejidos y sobrepuestos con textos que incluyen en algunos casos fragmentos del diálogo de programas de radio nocturnos, discursos en contra de las intrusiones ecológicas locales, así como extractos de sus escritores favoritos, en otras inserta notas caligráficas sobre astronomía y ecología.

El artista usa las mismas técnicas para inscribir enormes globos hechos de papel pegado a esferas de plexiglás. La esfera por supuesto, alude a tanto a la forma de los astros que observa, como al campo visual que le dan los instrumentos para su observación. Al verlas juntas, estas esferas aluden a una especie de galaxia o sistema planetario donde las escalas se invierten y la intimidante vastedad del cielo nocturno queda a la altura de la vista del espectador, envolviendo hábilmente la esfera y cubriéndola con lluvias de meteoritos, planetas y paisajes lunares.





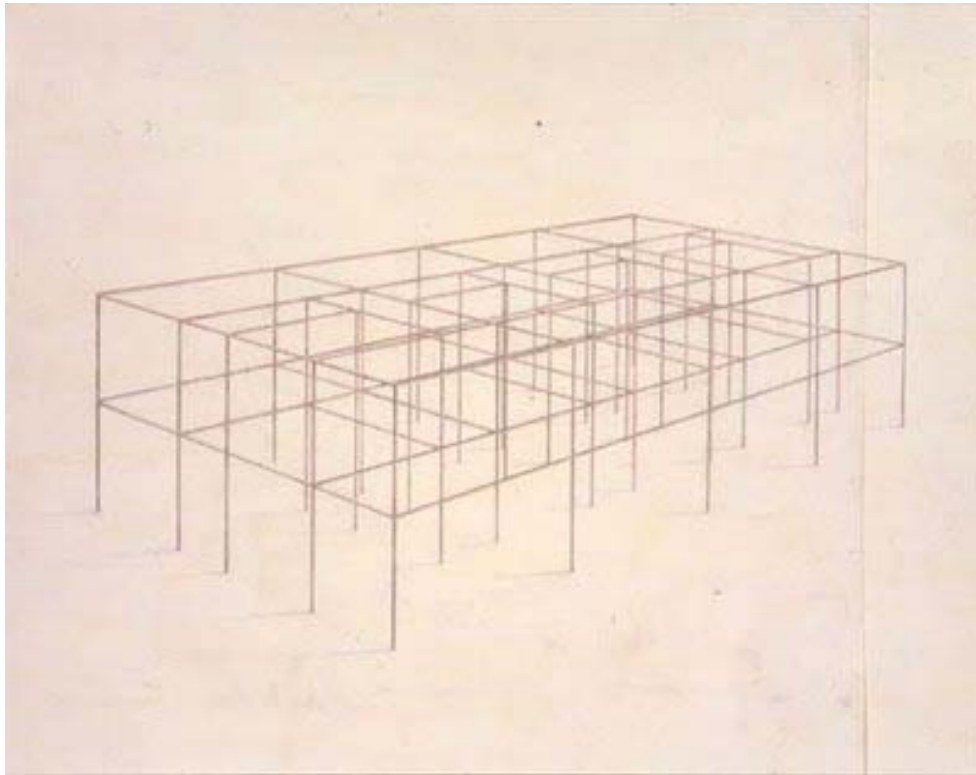
Lo que en principio puede parecer una manera arcaica para traducir lo que se ve al registro permanente, es por el contrario una manera de revivir las primeras observaciones que se hicieron del cielo por el hombre alguna vez. No obstante los obsesivos trabajos de Crotty nos llevan más allá del frío registro científico, y en su lugar logran capturar la seducción mágica del cielo nocturno. Esa sensación de capturar un momento pasajero que inspira temor está en el centro de la práctica del artista.

Partiendo de la misma declaración de Crotty, quien cree que “En el dibujo no hay distancia entre el artista y la marca hecha⁴⁰”, es claro como este artista utiliza el más íntimo

⁴⁰ Mcfarlane y Stout, “Investigating the Status of Drawing” en Kovats, *The Drawing Book*, ... p.35

de los medios para representar y relacionarse directamente con uno de los temas más sublimes: el infinito paisaje de la galaxia.

Finalmente, tenemos los dibujos de Toba Khedoori (1964). En ellos, objetos mundanos de la arquitectura tales como un cuarto anónimo, un juego de puertas, un túnel de ladrillo, un puente peatonal o un tren, se presentan flotando en una vasta extensión de papel; como una especie de ilusión óptica, casi como si se tratara de un recuerdo distante, fuera de contexto y fuera de la realidad. Esta sensación de otro mundo se potencia por la ausencia de gente o de algún rastro de humanidad.



De acuerdo con Kovats, la artista ha perfeccionado con mucho cuidado su técnica, trabajando exclusivamente sobre papel desde 1988, lo cual se suma a la fantasmal impresión del trabajo. Para cada uno de sus dibujos, la artista prepara una larga hoja de papel apoyándola en el piso y cubriéndola con cera, la cual en su mayoría es raspada o retirada con una navaja de afeitar. Durante este proceso algunas partículas de polvo y detritos se asientan en el papel, emplazando evidencia física del tiempo y el espacio dentro

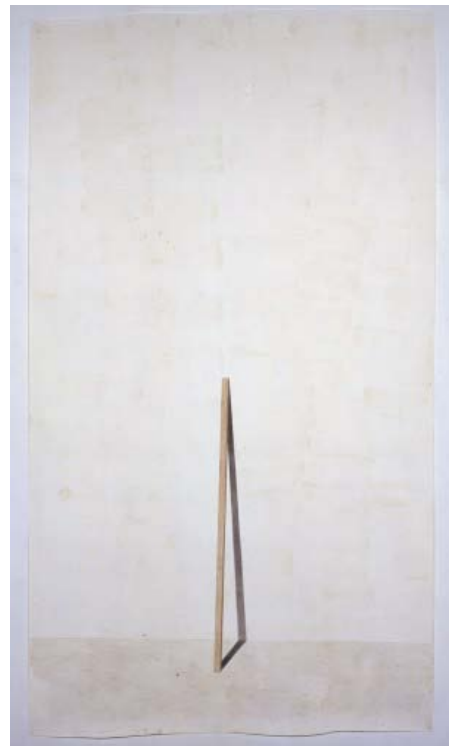
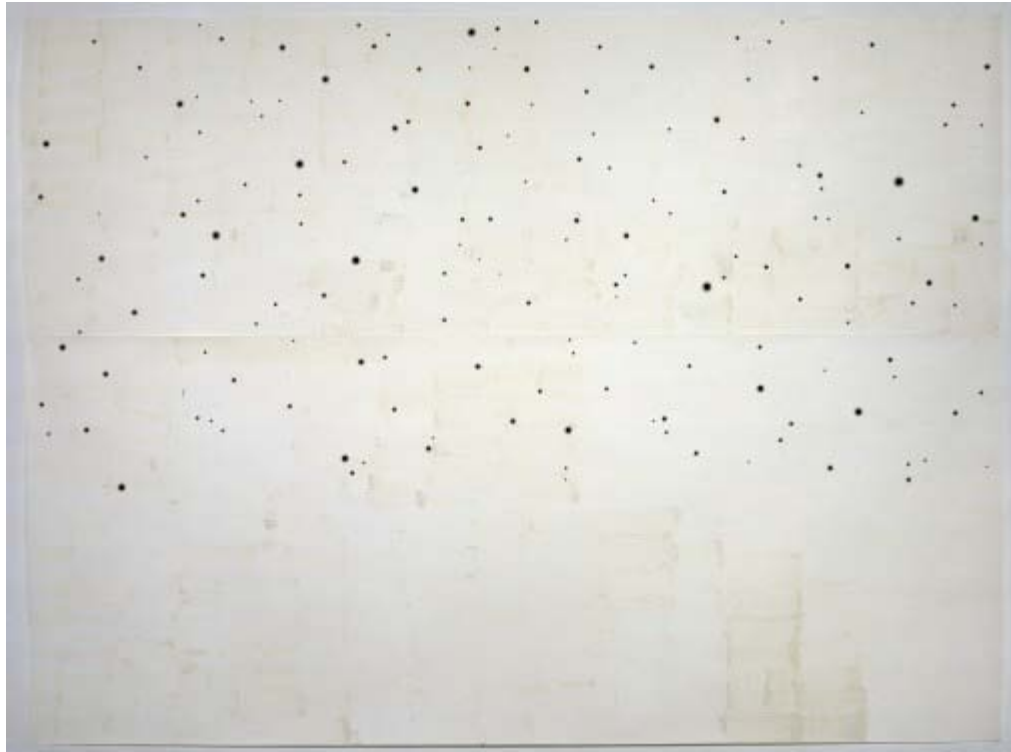
de la superficie del trabajo. Khedoori selecciona una imagen formal de un surtido cúmulo de fotografías, luego traduce la imagen en un dibujo al centro del papel.

Lo que hace tan particular su manera de trabajar es el uso de marcas mínimas (comparadas con la gran extensión del soporte) sobre el papel que en muchos de sus trabajos aparecen como constantes, y de las que, aún así, es posible percibir estructuras arquitectónicas.



El dibujo arquitectónico tradicional es empleado para sugerir una estructura convincente, y una sensación de tridimensionalidad se suma al ensombrecer con óleos que varían entre varios tonos suaves y neutrales. Una vez que se hace una marca, esta permanece visible, así que el dibujo terminado presenta evidencia de cada gesto. Cada enorme hoja puede abarcar completamente el muro, con lo que el espectador tiene la sensación de ser envuelto por el trabajo.

Sin embargo no toda su producción se basa en estructuras arquitectónicas, aunque si se define por la casi ausencia, o la mínima presencia, de elementos, trazos, marcas o áreas dibujadas que componen todo su trabajo.



El espacio negativo alrededor de la imagen es tan importante como el motivo mismo. Éste vacío crea la sensación de que el objeto mostrado está suspendido en el tiempo así como en el espacio, sacado del mundo y presentado para contemplarlo con tranquilidad. Las dimensiones de la obra nos permiten tener una experiencia de la escena que presenta, pero sin ubicarnos en un sitio o un punto de vista en particular: pocas veces encontramos una línea de horizonte o un límite en la escena que no sean las propias orillas del papel.

Los motivos en los dibujos de Khedoori hacen que se conserve un cierto aire de romanticismo, y son curiosamente escogidos por la artista para jugar con la ilusión de la tridimensionalidad y así reforzar la experiencia.

II. Sobre el Espacio.

II.1. Definiciones y visiones del Espacio.

Otro de los asuntos a los que se refiere esta tesis es el Espacio, con el que me parece se puede establecer una relación desde el Dibujo tomando como referencia algunas de las piezas más representativas de la obra artística producida en las últimas cuatro décadas del siglo XX.

Sin embargo, hablar de Espacio puede resultar un tanto complicado desde el momento en que se intenta describirlo: ¿es una entidad o una relación entre entidades?, ¿es una presencia o una ausencia?, ¿es un concepto, una idea o parte de un marco conceptual?, ¿una sustancia, un fenómeno, una categoría?

Pese a que los seres humanos nos movemos en cuatro “variantes dimensionales” tiempo y espacio (esta última encerraría a su vez tres: altura, longitud y profundidad), percibiéndolas a través de su medición, aunque no las conceptualicemos, como dice Harvey⁴¹; una de las concepciones o ideas generales más comunes que cualquier persona tiene sobre el espacio, algo que Alain Lipietz llama la “concepción empirista del espacio”⁴², es la de algo vacío, algo parecido a un contenedor que puede estar “lleno” o “vacío”, y que es susceptible de ocuparse o desocuparse.

El espacio es un asunto que siempre ha llamado la atención del hombre, y a través de algunas ciencias, como las matemáticas, la filosofía y la física, se han aportado diferentes concepciones del tema. El espacio, es casi siempre visto como asunto de la física: una extensión, una porción de tiempo, o una distancia⁴³. Sin embargo, el espacio adquiere propiedades o sentidos que agregan o amplían la manera de verlo y entenderlo; lo que “contiene toda la materia existente... la capacidad de terreno, sitio o lugar... tiempo entre dos sucesos y distancia entre dos cuerpos”⁴⁴. Otra apreciación es que el espacio no existe por sí solo como algo distinto de lo tangible, sino como una condición de existencia

⁴¹ David Harvey, *La experiencia del espacio y del tiempo*, 2000. p. 2

⁴² Luz Peñalver, Luz Pargas y Oscar Aguilera, *Pensar lo urbano: teorías, mitos y movimientos*. Consejo de Publicaciones Universidad de los Andes, Venezuela, 2000. p. 99

⁴³ Ramón García-Pelayo y Gross, “Espacio” en *Pequeño Larousse Ilustrado*. Ediciones Larousse, México, 1975.

⁴⁴ Real Academia Española, “Espacio”, *Diccionario de la lengua española*, 22ed., consultado online en <http://www.rae.es/rae.html>

de lo real, y que junto con el tiempo, es una dimensión donde suceden fenómenos y procesos, "lo ilimitado, la extensión tridimensional [real] en la que objetos y eventos ocurren y tienen una posición y dirección relativa"⁴⁵.

En la antigüedad clásica, el espacio fue uno de los primeros tópicos que cuestionó la filosofía. La imaginación había creado dos concepciones de espacio: una que define el espacio como recipiente; la otra como una cualidad que sustenta los cuerpos, pero que sin ellos no puede existir. El espacio era sinónimo del vacío, y fungía únicamente como el "aire" que separa a los cuerpos y permitía que pudiesen ser diferenciados⁴⁶. Aristóteles consideraba el espacio absoluto, en función del orden total, así, concibió una teoría del lugar, de un topos preexistente que abarca el mundo en su totalidad, una existencia independiente a la materia; se hablaba del espacio o lugar que ocupan los cuerpos fuera del cual no existe nada al estar limitado por el vacío. Se le equiparó también con el universo en su carácter infinito, y se le atribuyó la categoría de cantidad.⁴⁷

Entre los siglos XVII y XIX, otros pensadores aportaron sus ideas del espacio. Leibniz cuestionaba la posición absolutista de espacio, su visión era a favor de la relatividad, ya que lo consideraba "ideales", y afirmaba "*con independencia de las cosas, los lugares y los instantes no son nada. Por fuera del universo material no hay espacio, ni tiempo reales*".⁴⁸ Kant define al espacio como "*un orden de existencia de las cosas que se manifiesta en su simultaneidad*"⁴⁹. Para Kant el espacio es condición de los objetos, no los objetos condición del espacio. Destaca que todo está definido a través del "orden" de las cosas, como algo regido, controlado, y que no se debe romper. El espacio preexiste, es a priori, es la condición misma que requiere nuestra percepción empírica, ya que nosotros existimos en el espacio. El espacio es una "dimensión" utilizada por el ser humano para comprender su realidad, su entorno, como algo donde el hombre refleja su transcurrir.

La idea de un espacio absoluto es posible en el plano teórico pero no en el de la demostración: el espacio es ilimitado e intangible. Cuando transformamos o configuramos

⁴⁵ "Space", *Britannica Online Encyclopedia*, en <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/557313/space>

⁴⁶ Max Jammer, "Concepto de espacio en la antigüedad" en Smart, J. J. C. ed., *Problems of Space and Time*, MacMillan Publishing, 1976. (Versión resumida por N Zamorano) p.1

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Immanuel Kant, *Primeros Principios Metafísicos de la Ciencia de la Naturaleza*, UNAM, 1993. p. 30.

⁴⁹ Howard Gardner, *Estructuras de la Mente. La Teoría de las Inteligencias Múltiples*, F.C.E., México, 1994. p.

el espacio, existe una razón última, una intención utópica de transformar el propio espacio natural y social.

Las ciencias sociales en muchos casos han visto al espacio como continente, como el gran contenedor inamovible y ajeno a lo que ahí sucede. En el siglo XIX los miembros de la corriente de la Teoría Social (Marx, Smith y Webber, entre otros), mantuvieron la visión de un espacio "muerto", inmóvil.

A partir de la Teoría de la Relatividad, se cuestiona esta percepción del espacio donde no es absoluto, ni independiente; y proponen un nuevo enfoque: el *espacio/tiempo*, que se mide cada uno en función de la relación entre los fenómenos (objetos) y los movimientos, que ahí existen. Esta visión de "dualidad" se refleja nuevamente en las ciencias sociales, y proporciona unas fuertes líneas de relación entre historia y geografía, pues un fenómeno geográfico es resultado de un proceso histórico, y un suceso histórico tiene como escenario un espacio (lugar) determinado.

Así, el espacio es una dimensión de la realidad material y no otra realidad distinta en donde existan objetos y procesos. Ya no se concibe como una condición abstracta e inmutable sino como material de un proceso configurativo y como resultado de un proceso transformador. Podemos decir que el espacio constituye el sustrato primario de todas nuestras actividades. Autores actuales establecen que el espacio es una propiedad de los objetos reales en tanto entes físicos, con tamaño, forma, posición, dirección y movimiento, elementos que determinan su espacialidad. El espacio no debe verse como recipiente que pueda llenarse y vaciarse con los objetos y relaciones del mundo material, sino que es dimensión y condición primaria de su existencia, ya que la dimensión espacial se manifiesta desde el momento en que se reconoce la existencia de lo real.⁵⁰

En lo general, las definiciones más comunes parecen orientarse en una misma dirección: hacia una descripción física del espacio, pero es importante mencionar que el concepto de espacio se ha ido elaborando a partir y desde la experiencia humana. El hombre mismo es la "medida y proporción" del Espacio: cosas como los espacios habitables, los medios de transporte, o el mobiliario dan cuenta de ello. Cada posible

⁵⁰ Ma. del Carmen Macías Huerta, "Espacio y región: dos conceptos multidisciplinares" en *Sincronía. A Journal for the Humanities and Social Sciences*, Departamento de Literatura, Universidad de Guadalajara, Otoño 2008, revista online consultada en <http://sincronia.cucsh.udg.mx/maciashuertafall08.htm>

definición de espacio está en función de la vida de los individuos, lo que encontramos en cualquier lugar donde se halle el hombre guarda una relación estrecha con la manera en que los individuos perciben y funcionan en relación con el entorno, dentro del espacio.

Más allá de las definiciones de cualquier disciplina, están las particularidades que resultan de la relación de cualquier individuo con el espacio. Algunos pueden ver el espacio como su campo de acción, otros como algo que deben reclamar para sí, otro juega con sus proporciones para adecuarlo a una idea, y para otros puede ser visto como un producto o una mercancía.

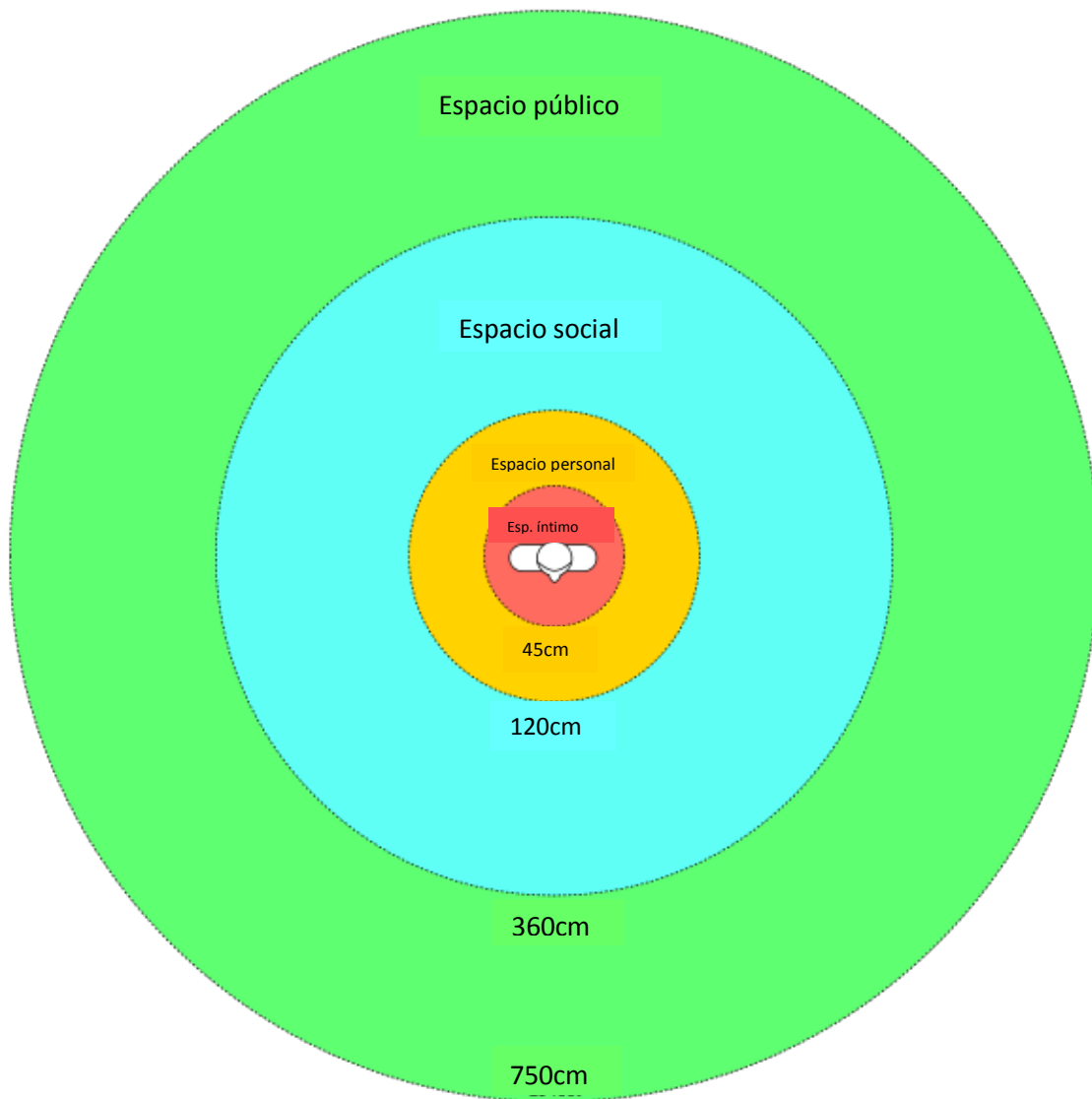
La influencia recíproca del espacio en nosotros y en los aspectos sociales, políticos, económicos, culturales y psicológicos (o viceversa), ha llevado a “inventarnos” nuevas formas de hablar de él. Podemos mencionar distintos tipos o clasificaciones de espacio, entre ellos: espacio vital, espacio geográfico, espacio exterior, espacio íntimo, espacio público, espacio político, espacio pictórico, espacio de representación, etc. Tales denominaciones nos permiten darnos una idea no sólo de la amplitud de sentidos y significados vinculados al espacio, sino también de los distintos aspectos con que se le relaciona.

El espacio es objeto de diversos acercamientos, de múltiples interpretaciones, y posibilita que se hallen varias maneras de entenderlo, definirlo y describirlo en función de la disciplina que lo trate.

Algunos autores, para hablar del espacio, hacen referencia a la *Proxenia*⁵¹ como la estructura del espacio que el hombre hace de manera inmediata⁵². Esta estructura espacial concibe varios niveles de relación (o ámbitos) entre el espacio y sus pobladores: el espacio íntimo, el espacio personal, el espacio social y el espacio público, cada uno delimitado en derredor de los individuos y marcado como una parte del todo.

⁵¹ Término propuesto por el antropólogo Edward T. Hall en 1963, para describir las distancias medibles entre las personas mientras estas interactúan entre sí. El término se refiere también al empleo y a la percepción que el ser humano hace de su espacio físico, de su intimidad personal; de cómo y con quién lo utiliza.

⁵² Nancy Sotomayor, *Hacia una definición conceptual de espacio*.



Para muchas de las disciplinas artísticas, el Espacio adquiere un papel importante, tanto que puede fungir como una categoría o como el sustrato principal de trabajo; por ejemplo, en las llamadas *artes del espacio*: arquitectura, escultura, teatro, danza, y pudiéramos agregar la intervención, la instalación y el performance, con las que el espacio se relaciona íntimamente.

Jacques Derrida, filósofo y ensayista francés, se refiere en muchas ocasiones a las artes visuales como *artes espaciales* o artes del espacio, y esto es porque dice no estar “seguro de que el espacio esté esencialmente sometido a la mirada”⁵³, y agrega

“al decir artes espaciales me permite, de un modo económico y estratégico, relacionar estas artes con un cambio general de ideas respecto al espacio, la pintura, el discurso, etc., y también porque el espacio no es necesariamente aquello que es visto, como lo es para el escultor o el arquitecto... Espacio no es sólo lo visible, sino algo que abarca incluso lo invisible...”⁵⁴

En los casos de la arquitectura, la escultura, la intervención y la instalación, el espacio adquiere una dimensión vivencial que forzosamente involucra la presencia del hombre y las dinámicas de sus relaciones con el entorno y con el resto de los cuerpos que en él se encuentran. “El espaciar origina el situar que prepara a su vez el habitar” dice Martin Heidegger.⁵⁵

En la arquitectura, el hombre, la escala humana, se convierte en parámetro, factor de medición y elemento definitorio del espacio; es decir, el hombre es quien al enfrentarse a nuevas experiencias, retribuye al espacio mediante su vivencia y cotidianeidad, lo resignifica, lo modifica en función de sus necesidades, y lo redistribuye si es necesario. En este sentido, y sobre todo en el caso de estas disciplinas, podría decirse que el espacio puede incluso considerarse un material.

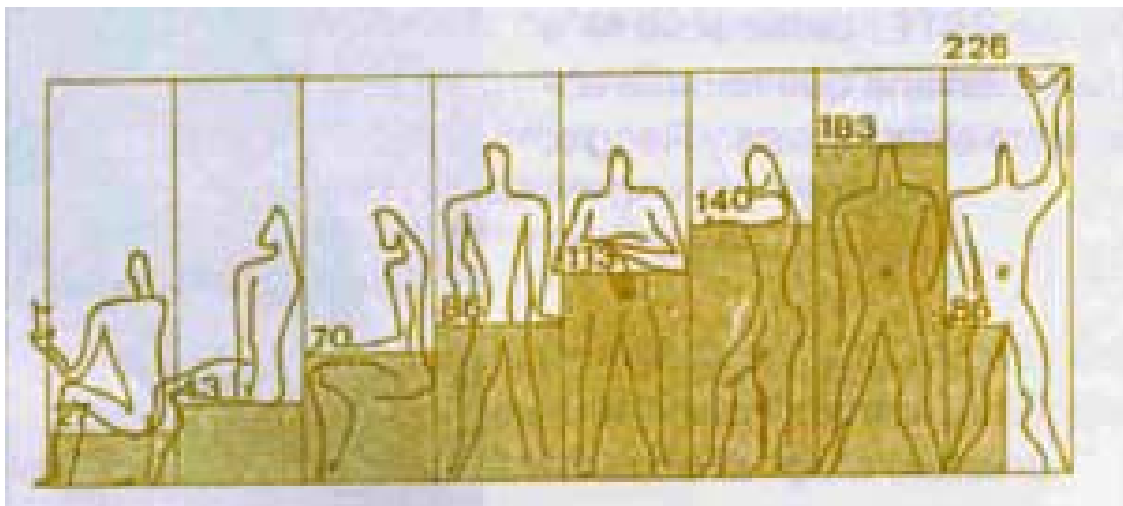
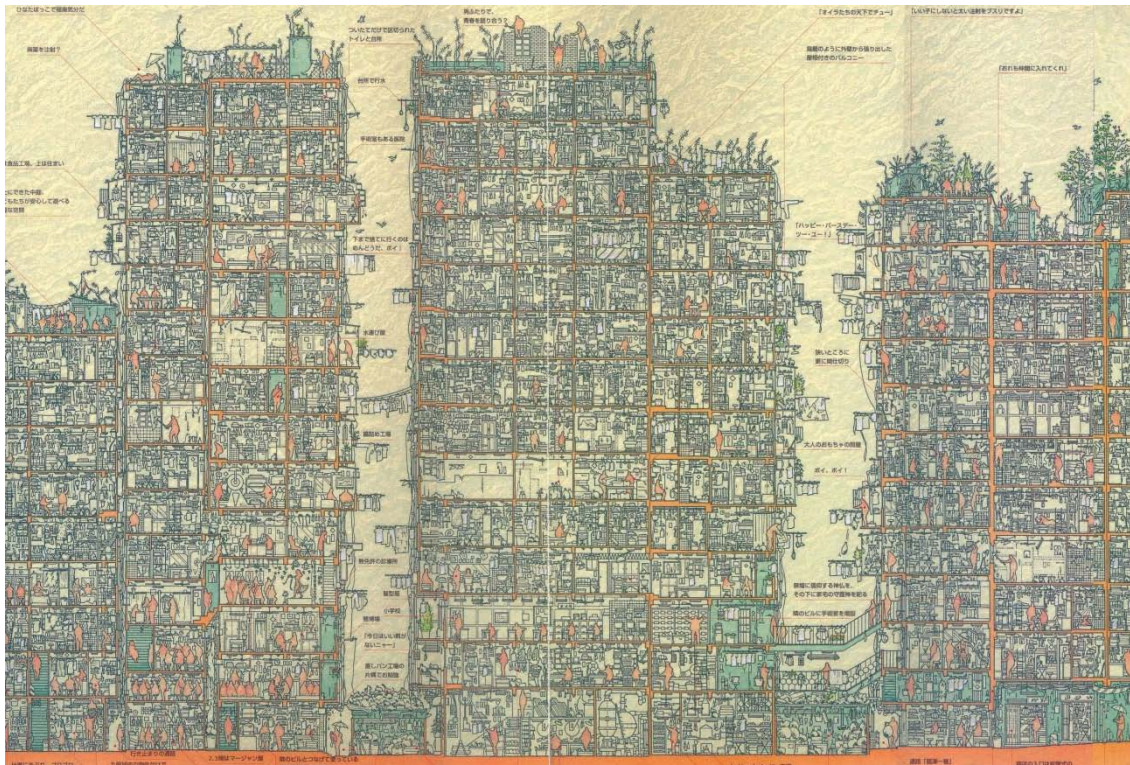
Ejemplos de esto podemos verlos en los planos arquitectónicos y de diseño de mobiliario, o en el *Modulor* de Le Corbusier, una gama de medidas armónicas a la escala humana que, según él, es aplicable universalmente a la arquitectura y a la mecánica, y que el arquitecto diseñó con la idea de que para formular respuestas a los problemas de “nuestro tiempo” relativos al aspecto de nuestra sociedad, el único criterio aceptable era el hombre⁵⁶.

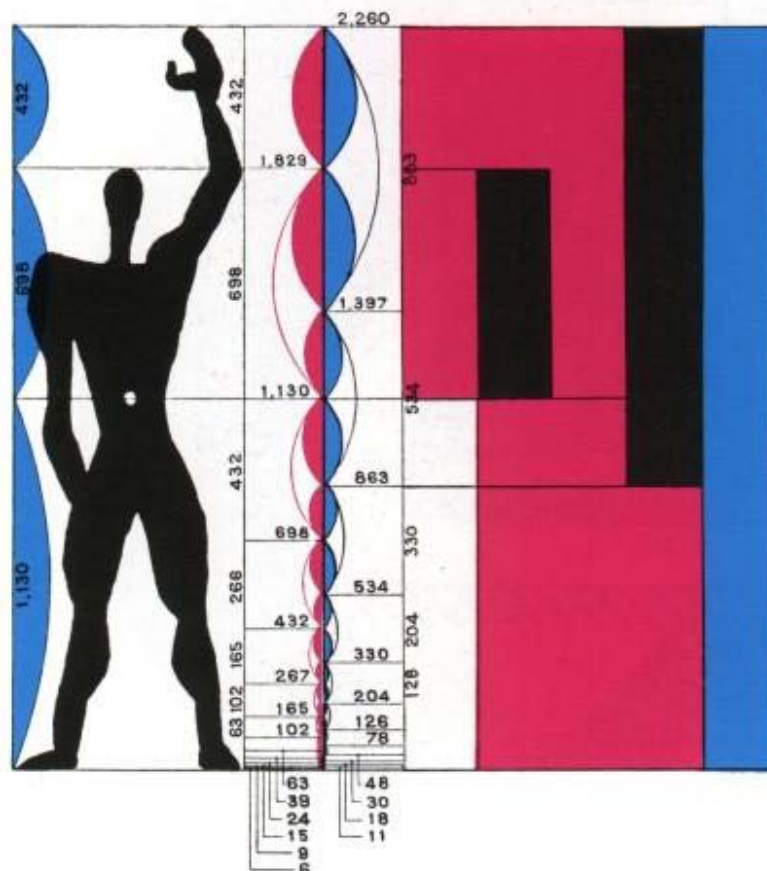
⁵³ Jaques Derrida, “Las artes del espacio”, entrevista de Peter Brunette y David Wills en abril de 1990, (publicada en *Deconstruction and Visual Arts*, Cambridge University Press, 1994, cap I, pp. 9-32), consultada online en <http://www.dyd.com.ar/biblioteca/selecciona124.html>

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Heidegger, Martin. “El Arte y el Espacio”, en Revista *Eco*. Bogotá, Colombia. Tomo 122, Junio 1970, pp. 113-120, consultada en Potel, Horacio, *Heidegger en Castellano*, http://www.heideggeriana.com.ar/textos/arte_y_espacio.htm

⁵⁶ “Mi encuentro con Le Modulor” en UPAYA, <http://www.upaya.es/?p=29>





II.1.1. La representación del espacio.

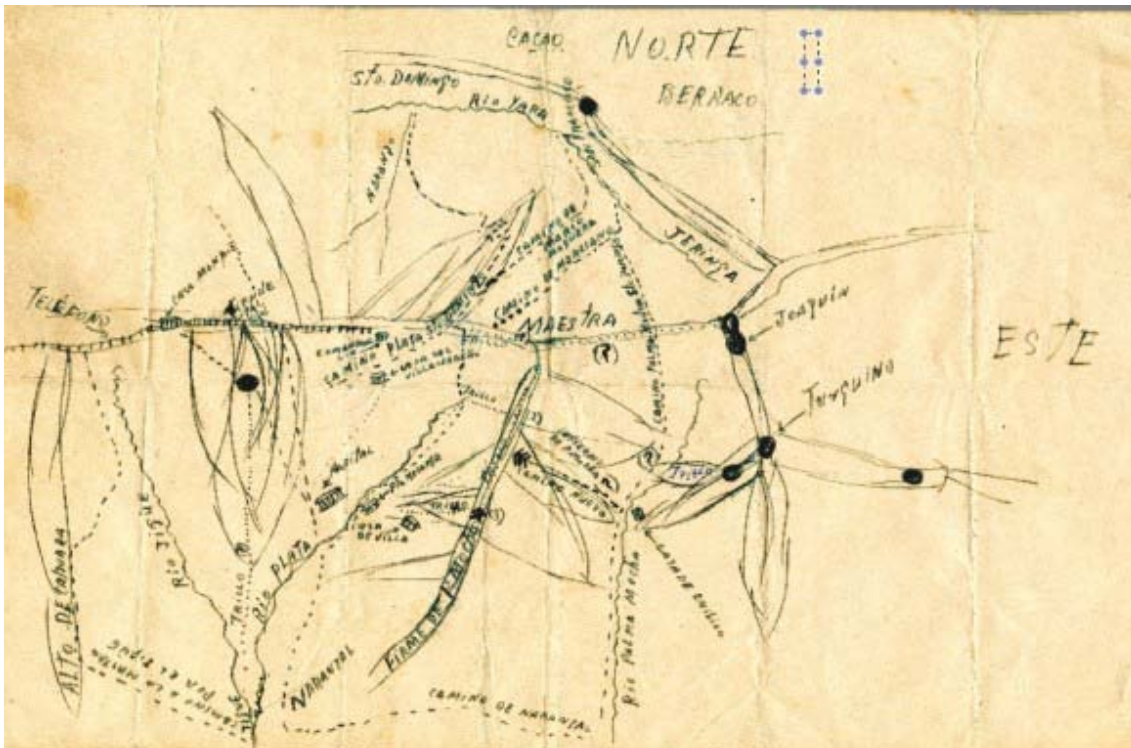
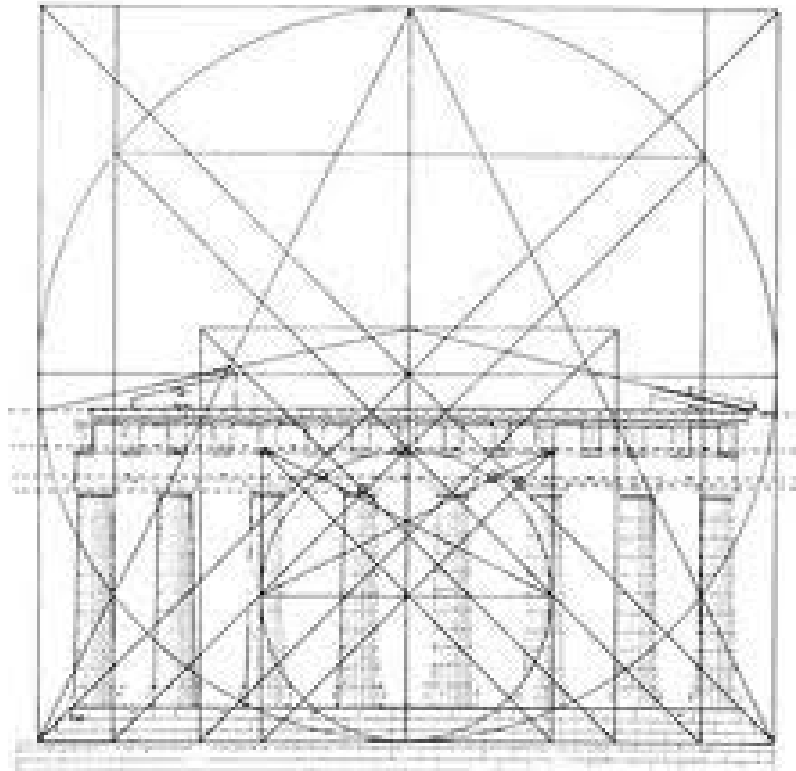
No sólo en disciplinas como la escultura y la arquitectura se le otorga una posición importante al espacio, muchas disciplinas basadas en representaciones bidimensionales también le conceden un protagonismo especial. Considerando que el espacio puede definirse como “un sistema de meras relaciones entre la altura, la anchura y la profundidad”⁵⁷, los diversos campos de estudio han desarrollado varias técnicas que se ajusten a sus necesidades, tanto para el estudio del espacio como para su representación. Para algunas, el estudio del espacio se fundamenta en técnicas de análisis espacial.

⁵⁷ Erwin Panofsky, *La Perspectiva como “forma simbólica”*, Tusquets, Barcelona, 1999. p. 26

El análisis espacial se refiere a una variedad de técnicas que usan diferentes aproximaciones analíticas aplicadas en diversos campos, desde la astronomía, con sus estudios sobre la posición de las galaxias en el cosmos, hasta la ingeniería de fabricación de chips, con el uso de algoritmos de “lugar y ruta” para construir complejas estructuras de conexión. El término es también usado en un sentido más restringido para describir técnicas aplicadas a estructuras de escala humana, más notablemente en el análisis de datos geográficos.⁵⁸ Las técnicas más ampliamente utilizadas pueden ser topográficas, geométricas o geográficas. La elaboración de un croquis por ejemplo, nos obliga a hacernos conscientes de nuestra ubicación en un lugar, la distribución de los espacios, a calcular distancias, a reconocer y a describir nuestra relación con el entorno.

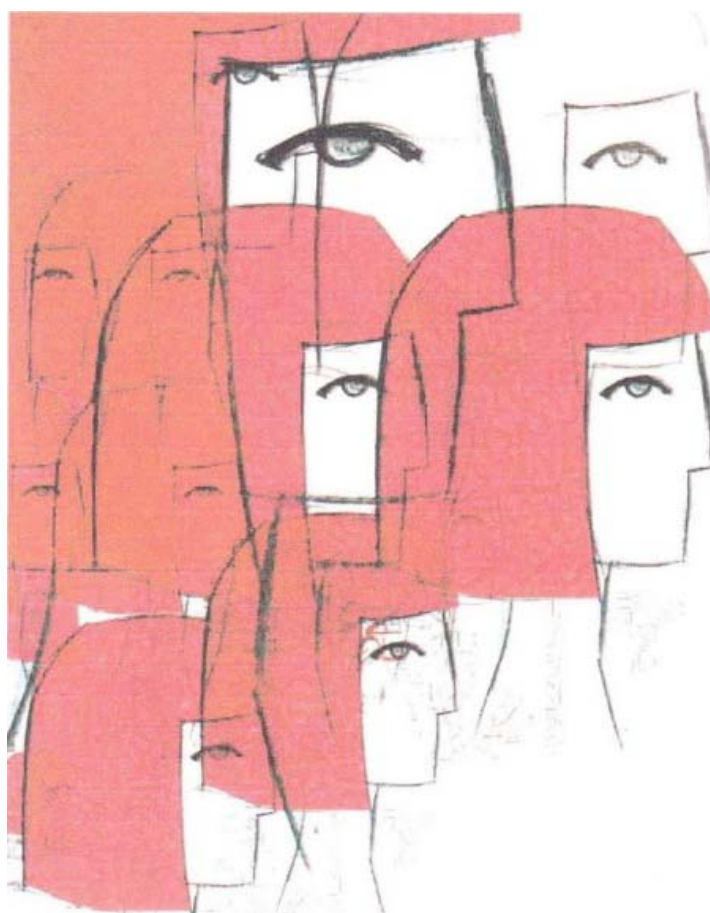


⁵⁸ “Spatial analysis” en *Wikipedia*, consultada online en http://en.wikipedia.org/wiki/Spatial_analysis



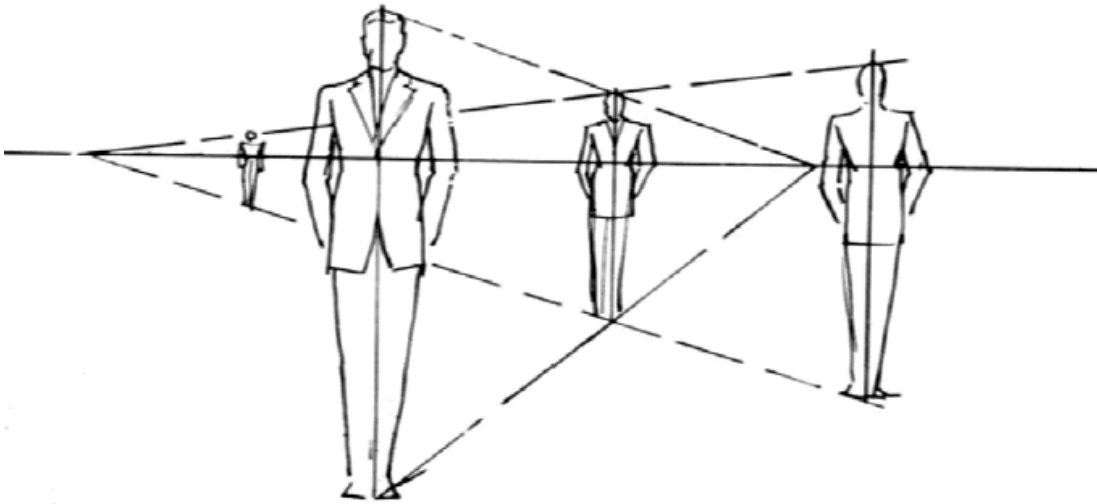
En el campo artístico, se han desarrollado métodos propios para explicar y representar espacio dentro de un marco bidimensional. La representación figurativa se basa en el uso de formas, colores y líneas ajustadas a la observación de la naturaleza; a través de ellas, el artista representa una escena en la que se produce una relación entre tres elementos: la realidad tridimensional observada, la imagen visual (proyectada en la retina del ojo) y la imagen creada sobre la superficie del cuadro.⁵⁹

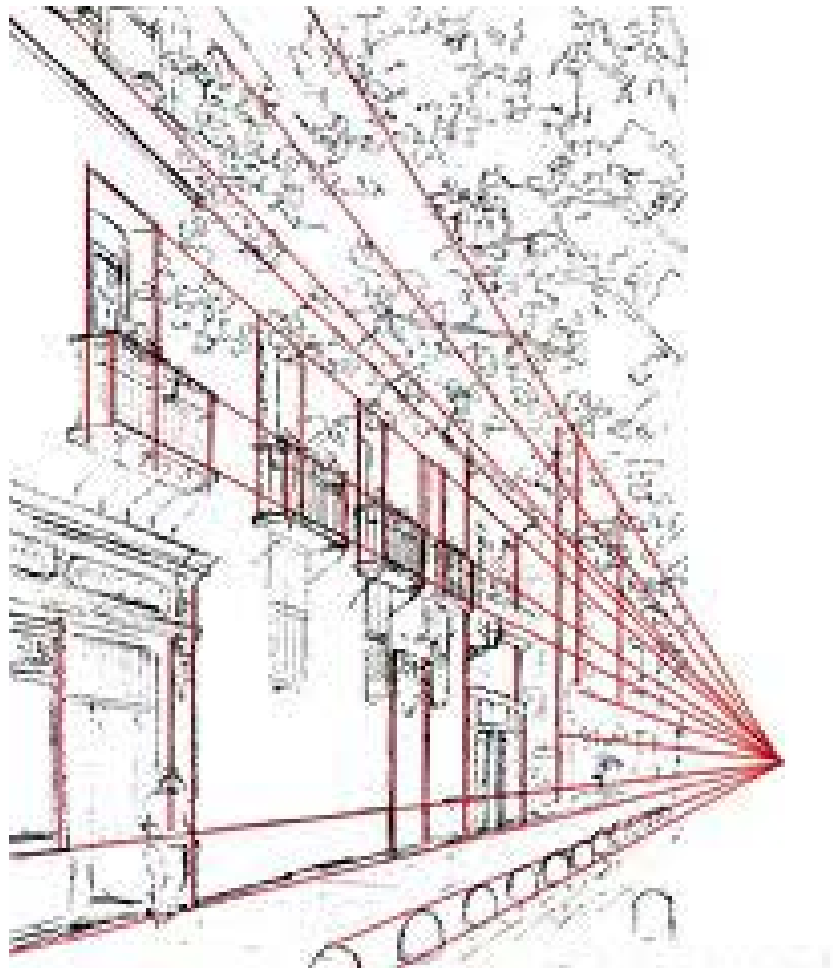
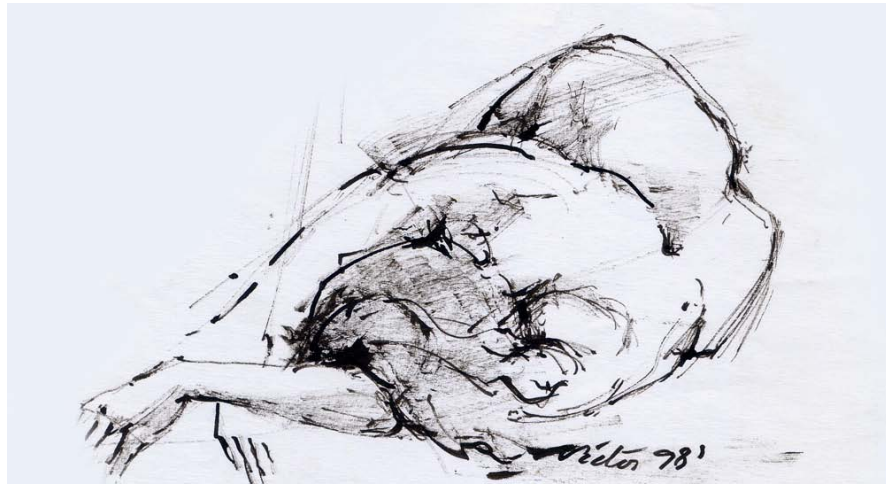
Entre los diversos métodos de los que el dibujo y la pintura han utilizado para la representación del espacio a lo largo del tiempo, destacan: la escala de tamaños en relación con la distancia, la sucesión de figuras en un mismo plano, la superposición y el establecimiento de “líneas de nivel” para los planos de términos paralelos al cuadro, la disolución de los contornos con el alejamiento, los escorzos, la convergencia de las rectas de profundidad en un punto y la perspectiva ortogonal.⁶⁰



⁵⁹ Roberto V. Giménez Morell, *Espacio, Visión y Representación en el dibujo y en la pintura del siglo XX*, Servicio de Publicaciones de la Universidad Politécnica de Valencia, España, 1988. p. 3

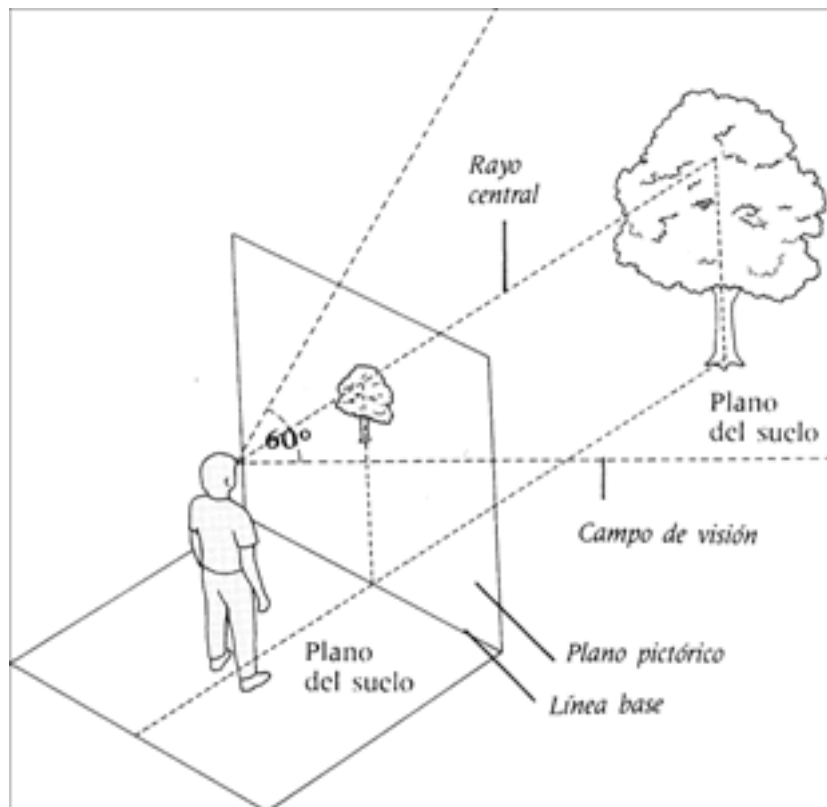
⁶⁰ *Ibid.* pp. 5-9





Esta última, la perspectiva, se basa en la geometría, que ha atraído el interés de pintores, dibujantes y escultores, viendo en ella una herramienta útil para estudiar la estructura, relación y proporción que subyace en las cosas, como si se tratara de un orden oculto en la naturaleza y en el arte.⁶¹

Item perspectiva es un término latino con el que Durero intento definir el concepto de perspectiva; significa “mirar a través”, y valga la redundancia, alude a una intuición “perspectiva” del espacio.⁶² Esta última se refiere a cuando en el dibujo o la pintura, todo el cuadro se transforma en una especie de “ventana” a través de la cual nos parece estar viendo el espacio. Este cuadro-ventana se presenta como una intersección plana de nuestro campo visual convertido en una “pirámide visual” que se forma al considerar el centro visual como un punto.⁶³ Así, a través de esta configuración geométrica, se intenta dar al ojo una imagen cuya información sea muy similar a la que se obtiene de la realidad para que el cerebro la procese como si se tratara de la imagen tridimensional real.



⁶¹ *Ibid.* p. 27

⁶² Panofsky, *La Perspectiva como "forma simbólica"*, op. cit. p.7

⁶³ *Ibid.*

Para multitud de corrientes pictóricas y de actividades relacionadas con el dibujo y la pintura este sistema resulta de tal utilidad que en sus trabajos han procurado guardar cierta relación con la perspectiva.

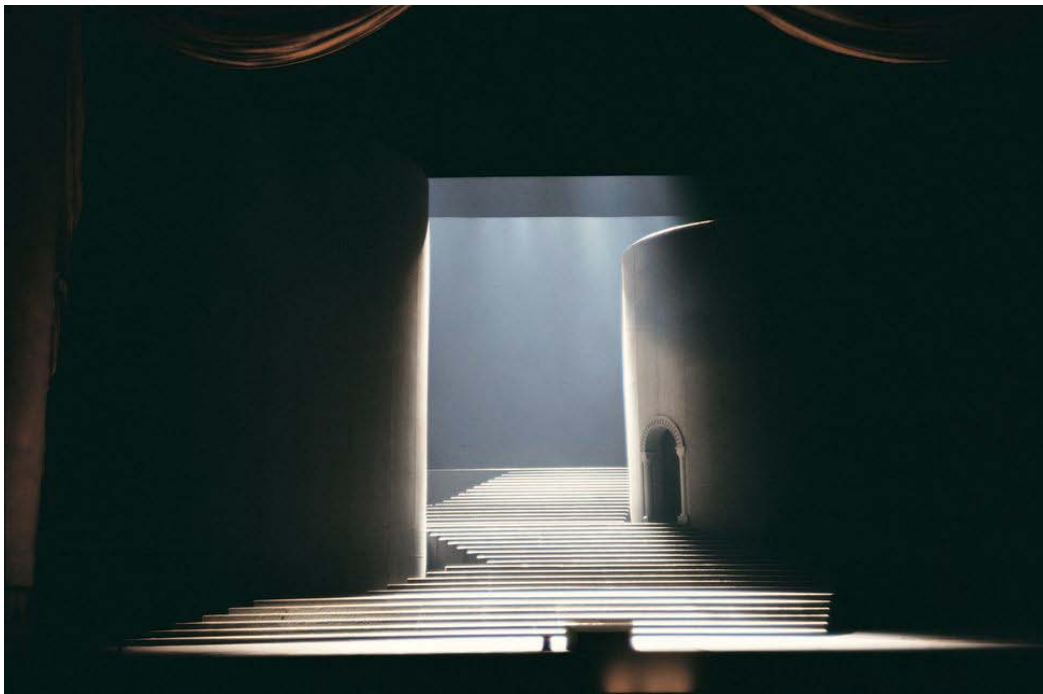


En la pintura de paisaje la representación del espacio adquiere un interés especial y la perspectiva aparece como un medio expresivo óptimo, sobre todo en la representación de calles, edificios y otros elementos urbanos que por lo regular están alineados.



Algunos proyectos escultóricos han sido también representados con dibujos en perspectiva (sobre todo cuando son piezas destinadas a colocarse al aire libre), pues permiten hacerse una idea visual y constructiva del proyecto acabado, describiendo claramente aspectos volumétricos y de ambientación antes de su finalización.

En las escenografías teatrales la representación de arquitecturas y ambientes es fundamental y el uso de la perspectiva va enfocado, además de servir de marco espacial a los personajes, a producir la impresión de que el espacio escénico es mucho más grande de lo que en realidad es.



II.2 La experiencia del Espacio.

La condición vivencial que genera el espacio en nosotros depende de la manera en que lo reconocemos y nos relacionamos con este, y al mismo tiempo determina el tipo de influencia que tiene sobre nuestra vida. Esto permite que cada individuo tenga una particular manera de interpretar su relación con el espacio y en función de las experiencias individuales, dadas a través de nuestra percepción, darle una definición propia. Para esta tesis, los modelos más importantes a considerar con respecto al Espacio, serían aquellos que se refieren a las maneras en que se percibe sensorialmente, se experimenta y la experiencia que tenemos de este.

La percepción es un proceso del sistema nervioso que integra en el organismo condiciones para interpretar los estímulos que recibe del mundo externo; es la sensación interior de una impresión exterior hecha por los sentidos. Una toma de conciencia que permite hacerse una representación del entorno; es una experiencia directa y estructurada de la realidad exterior.⁶⁴ “La percepción no es una ciencia del mundo, ni siquiera un acto, una toma de posición deliberada, es el trasfondo sobre el que se destacan todos los actos y que todos los actos presuponen”⁶⁵. Según Arhheim, consiste en captar rasgos estructurales básicos que caracterizan las cosas y las distinguen de otras.⁶⁶

Se considera que la percepción es un proceso cognitivo, un proceso cíclico complejo de carácter acumulativo, activo y constructivo, que requiere tiempo para la elaboración de su respuesta. No es una respuesta instantánea, sino un decisión interesada del sujeto, susceptible de ser utilizada y dirigida internamente por él con diferentes grados de habilidad, que depende tanto de la información que el mundo entrega, como de la fisiología y las experiencias de quien percibe. Estas afectarían tanto el acto perceptivo mismo (por la alteración de los esquemas perceptivos), como a otros procesos superiores como son las motivaciones y las expectativas.⁶⁷ La experiencia sensorial es una experiencia personal.

El “ciclo perceptivo” implicaría una etapa preatentiva, de detección y análisis, y otra de construcción perceptual que deriva en un objeto perceptual y no en otro.⁶⁸ Para Ulric

⁶⁴ José Bayo Margalef, *Percepción, desarrollo cognitivo y artes visuales*, Anthropos, Barcelona, 1987. p.24

⁶⁵ Maurice Merleau Ponty, *Fenomenología de la percepción*, Ediciones Península, Barcelona, 1975. p. 10

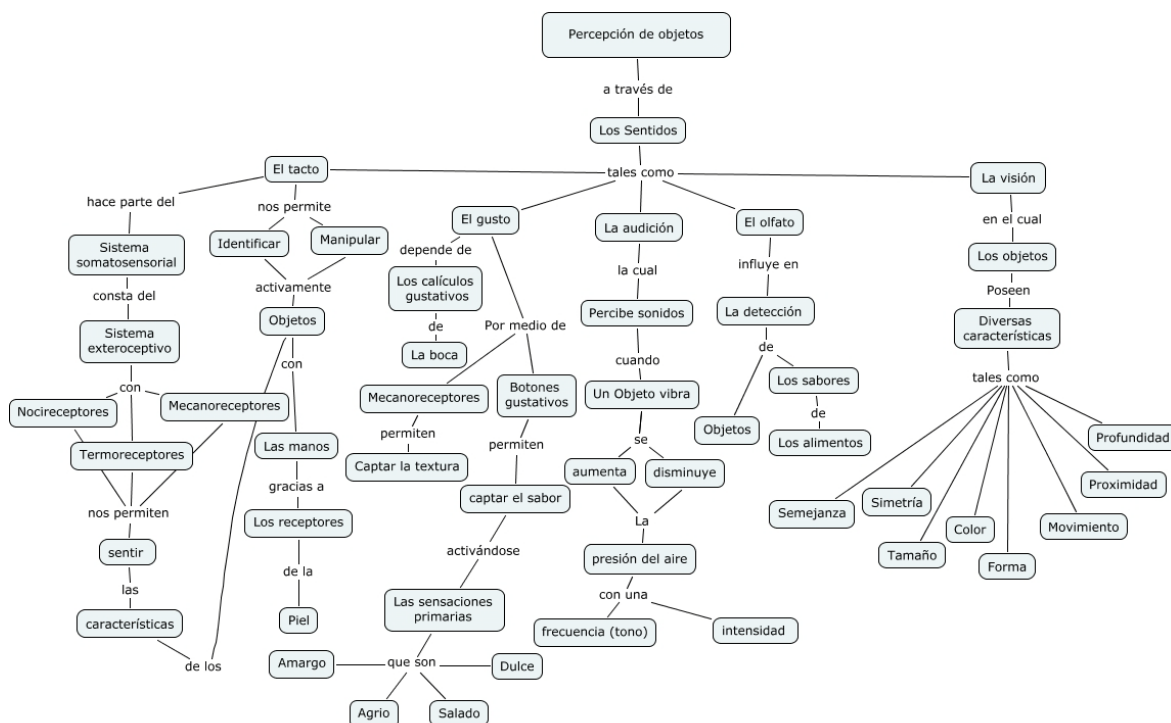
⁶⁶ Gimenez Morell, *Espacio, visión ...*, op.cit. p. 177

⁶⁷ “Percepción” en <http://www.robertexto.com/archivo1/percepcion.htm>

⁶⁸ Margalef, *Percepción, desarrollo cognitivo y artes visuales*, op.cit. p.29

Neisser, existe un esquema perceptual como estructura básica del proceso perceptivo, este sería una porción del “ciclo perceptivo”, interno al receptor, modificable por experiencia y específico con respecto a lo que se percibe.⁶⁹

Fisiológicamente, la percepción se basa en el trayecto anatómico que conduce un estímulo de un receptor a través de un transmisor hacia un grabador o decodificador de la señal.



Nuestra percepción termina en los objetos, y estos se revelan como razón de toda la experiencia que tenemos de los mismos. Es condición que los objetos estén ahí, porque sin ellos el espacio deja de existir para nuestra percepción⁷⁰; no se puede definir el espacio sin hacer referencia a los objetos. El espacio que se extiende entre los objetos es el requisito previo para que podamos acceder a ellos y al mundo.

La percepción del espacio se inicia con el propio cuerpo. En el nivel más elemental, el conocimiento del espacio se desarrolla a través del movimiento: percibimos o nos hacemos conscientes del espacio al medir cuál es la distancia del desplazamiento de un

⁶⁹ *Ibid.* p.91

⁷⁰ Oscar Olea, “El espacio como ente creador” en *Arte y Espacio: XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1997. p.15

cuerpo o de nosotros mismos, y cuánto tiempo tarda en realizarse dicho movimiento. La percepción exterior y la percepción de nuestro propio cuerpo varían conjuntamente porque son las caras de un mismo acto.

En el contexto de la experiencia perceptual humana, se puede hablar de un “esquema espacial” basado en las quinesias motoras posturales y la imagen corporal, a las que se suma la información de los receptores de las distancias (los sentidos), agregando también las concepciones del espacio propio de cada cultura a la que se pertenece y las variables individuales.⁷¹ Así, para poder construir este “esquema espacial” podemos valernos de tres procesos: la *percepción espacial*, el *esquema corpóreo*, y el *procesamiento espacial*.

Cuando vemos algún cuerpo, no solamente apreciamos su tamaño, su forma y su color, sino también su posición con respecto a otros cuerpos. Este último hecho constituye la percepción espacial⁷², la cual va íntimamente ligada con el sentido de la vista, e implica varios factores que se pueden dividir en dos categorías: monoculares (las que se perciben con ayuda de cada ojo separadamente) y binoculares (los determinados por la acción conjunta de los dos ojos).⁷³ Entre los factores monoculares están la superposición u obstrucción parcial de un objeto por otro (dando la impresión de que el objeto parcialmente obstruido está en una posición más lejana), la brillantez (mientras más brillante sea un objeto nos parecerá más cercano), el paralaje o cambio de posición relativa de un objeto respecto a otro (nos permite identificar las partes de un objeto cuando al moverse, estas partes presentan siempre el mismo ángulo visual o percibirlos como objetos distintos cuando hay diferencias en los ángulos visuales), la elevación (un objeto más alto que otro da la impresión de encontrarse más separado), y el color (la separación entre colores implica contornos que ayudan a localizar al objeto).⁷⁴ Los factores binoculares resultan de los procesos comparativos que hace el cerebro de las imágenes que se forman en cada retina. A través de estas comparaciones de formas, tamaños y posiciones, permiten la percepción de la profundidad y la inclinación de los objetos.⁷⁵

⁷¹ Nancy Sotomayor, *Hacia una definición conceptual de espacio*.

⁷² Eliezer Braun, *El Saber y Los Sentidos*, FCE, México, 1988. p. 128

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Ibid.* pp. 128-129

⁷⁵ *Ibid.* p. 130

El esquema corpóreo nos permite saber la posición de cada una de las partes de nuestro cuerpo. Sin embargo existen dos definiciones de este esquema corpóreo: la primera como “un resumen de nuestra experiencia corpórea, capaz de dar un comentario y una significación a la sensibilidad visceral o interoceptiva y la sensibilidad postural o propioceptiva del momento”⁷⁶; la segunda se refiere ya no al resultado de algunas asociaciones establecidas, sino a una “toma de conciencia global de mi postura en el mundo”⁷⁷. En este sentido, podemos decir que la espacialidad del cuerpo no se trata de posición, sino de situación; por tanto nuestro cuerpo no está en el tiempo o el espacio, más bien los “habita”.⁷⁸

El procesamiento espacial se refiere a un grupo de subprocesos que regulan la organización de diversas conductas encaminadas al reconocimiento y orientación del organismo en el espacio.⁷⁹; y pueden subcategorizarse tres tipos de procesamiento espacial: espacio corporal (percepciones y ejecuciones relacionadas con la estructura corporal y la disposición de sus elementos en el propio organismo), espacio egocéntrico (el área relativa de la corteza somatosensorial dedicada a diversas partes del cuerpo, y la correspondiente sensibilidad relativa de dichas partes) y espacio allocéntrico (representaciones espaciales en las cuales el ambiente sirve como marco de referencia para un sistema de coordenadas como izquierda-derecha, norte-sur).⁸⁰

Dice Panofsky, que la estructura de un espacio infinito, constante y homogéneo es totalmente opuesta a la del espacio psicofisiológico (lo que conocemos a través de nuestra percepción inmediata): “La percepción desconoce el concepto de lo infinito; se encuentra unida, ya desde un principio, a determinados límites de la facultad perceptiva, a la vez que a un campo limitado y definido del espacio”⁸¹.

En relación a esto, tenemos también el asunto de la experiencia del espacio. La fenomenología, caracterizada por su pretensión de radical fidelidad a lo que realmente se ofrece a la experiencia, se preocupa por su estudio, apreciación y valorización. De acuerdo con Merleau-Ponty, la fenomenología es una ciencia de objetos ideales, una ciencia de las

⁷⁶ Merleau Ponty, *Fenomenología de la percepción*, op. cit. p. 115

⁷⁷ *Ibid.* p. 116

⁷⁸ *Ibid.* p. 156

⁷⁹ “Procesamiento espacial” en http://es.wikipedia.org/wiki/Procesamiento_Espacial

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Panofsky, *La Perspectiva como...*, op.cit. p. 10

vivencias; una filosofía que resitúa las esencias dentro de la existencia, el ensayo de una descripción directa de nuestra experiencia tal como es.⁸² Es el estudio de las esencias de las distintas regiones de la realidad que en esta actitud se muestran⁸³.

Si para la fenomenología “no [tenemos] percepciones ..., [sino] un flujo de experiencias que se implican y se explican una a otra lo mismo en lo simultáneo que en la sucesión...”⁸⁴, podríamos hablar de una fenomenología del espacio, donde, desde esta perspectiva, el espacio no es el medio contextual dentro del que se disponen las cosas, sino el medio que posibilita dicha disposición, el que permite una conexión universal entre todas las cosas.⁸⁵

En un sentido fenomenológico, la experiencia del espacio tendría que ver con el significado que adquieren o le damos a los diferentes espacios: sitios, lugares, zonas; el valor, la sensación y la emoción que cada individuo tiene de un espacio, es decir, cómo se experimenta una habitación, un sótano, un bosque, una calle, etc. La fenomenología hace particular hincapié en el *espacio vivido*.

Las maneras en que se manifiestan, modifican y se intercalan las experiencias de los espacios en cada individuo, tienen que ver con lo que en psicología se llaman *categorías perceptuales*. Estas categorías perceptuales abstractas o también llamadas categorías visuales, expresan cualidades literales momentáneamente percibidas de una situación estimular concreta, que funcionan además como materia prima de la actividad de esquematización perceptual.⁸⁶

II.3 El Espacio y el Arte.

Pudiera decirse que el arte del siglo XX replantea la problematización construida entorno al objeto y al espacio, y de cierta manera da lugar a la pérdida de límites de lo artístico, a la fragmentación y a la apropiación de formas; desde esta perspectiva, esta

⁸² Maurice Merleau Ponty, *Fenomenología de la Percepción*, Ediciones Península, Barcelona, 1975. p. 7

⁸³ Javier Echegoyen, *Historia de la Filosofía 3: Filosofía Contemporánea*, Edinumen, 1997.

⁸⁴ Merleau Ponty, *Fenomenología de la Percepción*, *op.cit.* p. 296

⁸⁵ *Ibid.* p. 258

⁸⁶ Margalef, *Percepción...*, *op.cit.* p. 121

situación queda de manifiesto en términos como *Collage*, *Ready-Made*, *Merz*, *Objet Trouvé*, *Assemblage* o Instalación.

Por esta razón, las categorías perceptuales que se mencionaron más arriba son una “herramienta” útil cuando se necesita determinar particularidades de una situación perceptual que involucra al espacio. Los artistas utilizan estas categorías en su interpretación de la realidad y al preocuparse por traducirlas en conceptos representacionales, van conformando un estilo con el que pretenden llevar al espectador más allá de la objetualidad o la cosificación del entorno; y es a través de la elaboración de esquemas representacionales materializados en una obra concreta y en un medio artístico específico, que el artista propone al espectador la confrontación con sus propios esquemas.⁸⁷

Las categorías perceptuales se dividirían básicamente en tres tipos:

Categorías de diseño: Hacen referencia a la intencionalidad o existencia del perceptor, dan existencia visual a la construcción perceptiva de la idea diferenciando la información ambiental en los aspectos y relaciones definidos por cada una de ellas, y son las principales herramientas del artista.⁸⁸ Entre estas categorías están: línea, borde, figura, forma, color, textura y *pattern* (¿patrones?).

Categorías naturales: Son los constructores del mundo visual que posee el perceptor, básicamente, espacio y luz. Estos a su vez se desglosan para enfatizar la experiencia del sujeto más que el fenómeno físico⁸⁹: claridad, obscuridad, verticalidad, horizontalidad, ubicación de los objetos, emplazamiento de las zonas, intersticio, profundidad y masa.

Categorías relacionales: Surgen de la combinación de las dos categorías anteriores, por lo que son más complejas e implican un actividad más inteligente dentro de la respuesta perceptiva. Son categorías reales, se dan en el ambiente y son realizadas al mismo tiempo por el perceptor.⁹⁰ Estas incluyen: contraste, dirección, movimiento, tiempo, equilibrio, variedad y unidad.

⁸⁷ *Ibid.* pp. 130-131

⁸⁸ *Ibid.* p. 135

⁸⁹ *Ibid.* p. 154

⁹⁰ *Ibid.* pp. 175-176

Aún tomando en cuenta estos elementos dentro de las actividades de producción artística, es importante mencionar que en su mayoría, los trabajos artísticos que se ocupan del espacio, ponderan sobre todo la interacción personal del artista o del público con el espacio, de tal forma que muchos mecanismos subjetivos dependientes de las sensaciones o percepciones del autor de la obra, adquieren una especie de autoridad por sobre cualquier otro elemento analítico para facultar al espacio como material o soporte. Las diferentes dinámicas que se establecen entre el arte y el espacio, los paradigmas y relaciones que se establecen entre ellos, ya sea conceptual o sensorialmente, hacen posible esclarecer su condición desde diferentes perspectivas artísticas, y que al mismo tiempo, el espacio se cuele en la producción artística como uno de los tópicos más constantes. De tal forma, la experiencia del espacio suele ser causa, efecto y objeto de la obra. El arte trata de definir formalmente la estructura del espacio por medio del comportamiento de la materia.⁹¹

II.3.1 Espacio en el arte.

No obstante la diversidad de maneras en que podemos aproximarnos al estudio del espacio, como las que ya mencionamos en el párrafo anterior, y pese a que en un sentido más inmediato el espacio es un asunto corporal y vivencial, las disciplinas artísticas bidimensionales no han buscado evitarlo, sino por el contrario, siempre han buscado la manera de presentarlo o representarlo, de trabajar con él y con las relaciones que guarda, a través de sus medios específicos; algunas veces incluso sin pretenderlo o por el contrario, intentando ignorarlo deliberadamente.

El espacio es un asunto recurrente en las artes visuales, de hecho en algunas disciplinas el espacio simplemente “aparece”; y aún cuando no sea el asunto de la disciplina en la que lo encontramos, el interés en este puede ser significativo dentro de la obra o jugar meramente un papel secundario, lo que si es cierto, es que el espacio tiende a ser una constante que extiende sus brazos por todas las esferas de las artes plásticas y visuales.

En la pintura, uno de los aspectos principales de la composición es la distribución de los elementos en el espacio pictórico, para la apreciación del espectador. El espacio propio

⁹¹ Olea, “El espacio como ente creador”... *op.cit.* p. 24

de la pintura, es decir, la acumulación de los pigmentos sobre el soporte está ahí y es tangible; pero lo que no puede ser representado directamente por la pintura, sino a través de la representación de las cosas o de los elementos dispuestos en el cuadro, es la sugerencia del espacio real o la condición vivencial. Lo que nosotros vemos no es la transposición de la realidad sino una nueva realidad: *la plástica*.⁹²

Algunos autores encuentran en la pintura cuatro tipos de espacio: profundo, plano, atmosférico y matérico. El profundo es la ilusión de un espacio que tiene profundidad, logrado a través de la perspectiva y de otras técnicas indicadoras de espacios (degradaciones lumínicas y tonales, deformaciones estructurales, etc.). El espacio plano, también es ilusorio, no tiene profundidad y se lo llama también neutro o abstracto, donde hay una relación de figura y fondo. El atmosférico, es el espacio creado principalmente a través de la utilización pictórica e ilusionista del color y la luz, es decir del claroscuro y los degradados. El espacio matérico, usual en el informalismo, es aquel donde la superposición de pintura y otros materiales va formando una cierta corporeidad que se diferencia del plano base.



⁹² Juan Ramón Triadó y Rosa Subirana, *Las claves de la pintura*, Planeta, 1994; consultada online a través de *Almendrón* en http://www.almendron.com/arte/pintura/claves_pintura/cp_08/cp_082/pintura_082.htm



Actualmente los pintores continúan utilizando las técnicas tradicionales de la perspectiva, aunque la perspectiva plana es bastante habitual, junto a la utilización de diferentes puntos de vista o a base del color. Las corrientes hiperrealistas, con el uso de la cámara fotográfica, han fomentado la utilización de la llamada perspectiva fotográfica, donde la intervención del lente generalmente produce ligeras variaciones con respecto a la imagen.



Así tenemos también dos técnicas en las que el espacio es una especie de “telón de fondo” para la obra: la fotografía y el video.

La fotografía como una operación técnica y objetivo, hace ineludible la aparición del espacio en sus imágenes. Al mismo tiempo, este es uno de los principales elementos de los que se vale la técnica para la composición o el encuadre de la imagen. La fotografía no solo capta sujetos, objetos y situaciones, el espacio y la atmósfera juegan un papel importante en la construcción de la imagen y pueden ser alterados por el fotógrafo.

En la fotografía va inserto en sí misma el tratamiento de la perspectiva aunque aquí es una perspectiva natural, pues esta se captura de manera automática en cada toma, adquiriendo propiedades únicas que no dependen de una construcción por parte del fotógrafo.



En la actualidad, la fotografía artística es casi completamente subjetiva y la manipulación de las imágenes se ha convertido en una herramienta fundamental en su expresión artística.⁹³ En muchos casos, estas manipulaciones alteran las perspectivas originales, los espacios se transforman tanto en extensión como en dimensión; en los retratos la fotografía intenta eliminar el “sitio”, a veces anulándolo o sustituyéndolo por un fondo blanco uniforme sin límites visibles ni más formas que las del sujeto, o creando espacios artificiales, impidiendo así localizarlo en el espacio real donde se hace la toma. La preparación del los escenarios, la luz, el vestuario, y en el resultado final el procesado de la imagen y el retoque fotográfico, pasan a adquirir un protagonismo más que notable y a establecer un diálogo único entre la imagen y el espacio.



⁹³ *Ibidem.*

Por su parte, en el video entra en juego el “complemento” del espacio, el tiempo. El video recoge la tradición de la imagen móvil⁹⁴, crea una temporalidad específica al trabajar la materia visual como una composición en el tiempo. Sin embargo, este movimiento y, por consecuencia, su registro, así como la posterior proyección de la obra videográfica, ocurren también en el espacio.



En cuanto a la representación espacial, la obra videográfica, analizada desde el punto de vista de la elaboración de la imagen representada, adquiere un protagonismo gráfico a través de la cámara, la luz y la puesta en escena. Estos elementos son referentes de su propia materialidad y expresan un determinado significado plástico y conceptual.⁹⁵

⁹⁴ Josu Rekalde, *Video: un soporte temporal para el arte*, Servicio editorial de la Universidad del País Vasco, Bilbao, 1995. p. 13

⁹⁵ *Ibid.* p. 14



II.3.2 Arte en el espacio.

Todo trabajo artístico sucede en el espacio. Dependiendo de la disciplina de la que se trate y de las propias ideas del artista, para algunos el espacio es “materia prima” y para otros “soporte”.

Al trabajar directamente en el espacio, el arte generalmente transforma lugares y/o produce cuerpos; el arte se torna en presencia. Lo que estas presencias hacen, es modificar nuestra apreciación y percepción de los lugares y sitios que “afectan”, invitándonos a recuperar la vivencia de un espacio al que estábamos acostumbrados, a relacionarnos con estas nuevas versiones del mismo lugar y a establecer diálogos alternos con estos nuevos elementos.

Al respecto, Derrida dice

“... el trabajo espacial del arte se presenta a si mismo como silencio, aunque su mutismo ... produce un efecto de presencia plena ... el hecho de que una

obra de arte espacial no hablo puede interpretarse de dos maneras. Por un lado, está la idea de su mutismo total, la idea de que es totalmente ajena o heterogénea a las palabras, y aquí podemos reconocer un límite, a partir del que ejerce resistencia contra la autoridad del discurso, contra la hegemonía discursiva. Existe en tal obra de arte muda un lugar auténtico en donde -y desde cuya perspectiva- las palabras encuentran su límite. Y de este modo, acercándonos a este lugar podemos, en efecto, observar a la vez una debilidad y un deseo de autoridad y hegemonía por parte del discurso, especialmente a la hora de clasificar las artes ... [por otra parte] siempre podemos referirnos a la experiencia que nosotros, como seres hablantes -y no digo "sujetos"-, tenemos de estas obras silentes, porque siempre podemos recibirlas, leerlas o interpretarlas como discursos en potencia. Es decir, que estas obras silenciosas son, al mismo tiempo y en realidad, muy locuaces, pues están llenas de discursos virtuales. Y desde ese punto de vista la obra muda se convierte en un discurso aún más autoritario, se convierte en el verdadero lugar de una palabra que es la más poderosa por su silencio, y que encierra, al igual que un aforismo, una virtualidad discursiva que es infinitamente autoritaria..."⁹⁶



⁹⁶ Jaques Derrida, "Las artes del espacio" ... *op cit.*



En las artes visuales, el espacio hace posible la escultura del mismo modo que la escultura posibilita nuevos espacios: “El problema de la escultura es la incorporación de una forma creada en el espacio real de la naturaleza”⁹⁷. Las concavidades que se incorporan en la escultura crean un carácter dinámico e impulsor a la obra; lo cóncavo se va ampliando hasta hacerse vacío y los objetos ya no están rodeados de espacio sino que existe una interrelación entre ellos.

Las formas creadas por la escultura demandan su propio lugar en el espacio, y estas se asientan en el espacio real de la naturaleza. La forma obliga al espacio a transformarse plásticamente, y cuando esto se produce el espacio se vuelve expresivo artísticamente.

La instalación interactúa de manera similar pero particular con los espacios, sobre todo con los espacios públicos al establecer o modificar las relaciones “naturales” de estos con los individuos.

⁹⁷ Osvaldo López Chuhurra, *Qué es la escultura*, Editorial Columba, Argentina, 1967. p. 15



Para Helen Escobedo, la instalación es “la extensión temporal y espacial de una idea que debe involucrar al espectador, haciéndolo copartícipe al desplazarlo física y mentalmente a través de la obra en una estética de interdependencia...[en un] espacio que propone la lectura de varios objetos relacionados entre sí ambientalmente...”⁹⁸.

La interacción entre una instalación y el espacio, funciona también como una especie de *redimensionador* y *reestructurador* de espacios, no solo en un aspecto conceptual de la pieza misma, sino también a nivel de la percepción del espectador, como lo muestra la pieza de Nancy Holt, *Sun Tunnels*, de la que ella misma llegó a comentar que “quería reducir la extensión del desierto a la escala humana...”⁹⁹.

⁹⁸ Escobedo, “Un diálogo en torno al espacio” en Olea ed., *Arte y Espacio: XIX Coloquio internacional... op.cit.* pp. 327-328

⁹⁹ Uta Grosenick ed, *Mujeres Artistas de los siglos XX y XXI*, Taschen, 2005; referencia online en <http://es.paperblog.com/sun-tunnels-nancy-holt-240782/>



Otra estrategia en la que la percepción del espacio se ve modificada es la Intervención. En su aspecto más básico, la Intervención artística realiza actos alterando o modificando obras de arte ya existentes, ya sea destruyéndolas o añadiéndole cosas. Pero

también existen intervenciones que se practican sobre la naturaleza o en algún espacio arquitectónico.



Las diferentes maneras que tiene una intervención de interactuar con los espacios o con los espectadores, radican sobre todo en el acto mismo del artista y en la manera en que modifica a través de un componente externo. Lo que caracteriza a estas intervenciones artísticas es que modifican igualmente, a veces de manera efímera y otras permanentemente, aquello sobre lo que actúan, los espacios y las maneras de relacionarse con ellos. La intervención también es una forma artística preocupada más por la creación de ambientes que de objetos.



Por otro lado, para el teatro, la danza y el performance, se habla de un espacio escénico (a veces también llamado espacio de representación¹⁰⁰). En este espacio las “historias” son narradas por el espacio mismo, el escenario, la coreografía, sonidos, palabras, acciones y gestos, entre otros¹⁰¹; el espacio escénico funciona como un elemento de la percepción en el que los cuerpos y los objetos delimitan el espacio y a la vez lo multiplican¹⁰².

¹⁰⁰ Milagros Müller, “Percepción del espacio de representación para el arte actual” en *Sigradi Arte y Cultura Digital*, 2005, p.75

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² Cristina Copes, “El espacio escénico en el teatro y la danza” en *Dramateatro Revista Digital*, Septiembre 2008, consultada online en



El performance por ejemplo, se vale de un lenguaje en el cual el cuerpo es herramienta, soporte y espacio; un cuerpo que dice sin representación, arte y vida relacionados en un momento único e irrepetible.¹⁰³ Es un arte de acción que involucra tiempo, espacio, el cuerpo del artista y la relación entre este y el público, oponiéndose a la pintura o la escultura, ya que no es el objeto sino el sujeto el elemento constitutivo de la obra artística.¹⁰⁴

Algunos autores consideran que el arte contemporáneo construye su propio espacio, haciéndolo interactivo, múltiple, eidético, heterogéneo, discontinuo y subjetivo; donde la esencia, las formas y la idea de un espacio heterotópico y al mismo tiempo atópico, surgen en el momento de la aprensión de la obra.¹⁰⁵

http://www.dramateatro.com/joomla/index.php?option=com_content&view=article&id=107:el-espacio-escenico-en-el-teatro-y-la-danza&catid=2:teoria-teatral&Itemid=22

¹⁰³ Soledad Sánchez Goldar, "Cocina de Performance" en *Taller Multinacional*,

<http://www.tallermultinacional.org/cursos/cocina>

¹⁰⁴ "Performance" en <http://es.wikipedia.org/wiki/Performance>

¹⁰⁵ Müller, "Percepción del espacio de representación...", *op. cit.*

III. Paradigmas espaciales del Dibujo.

Como ya establecimos el dibujo es una actividad estrictamente humana, y como prácticamente toda acción que llevamos a cabo, lleva implícito un propósito en su desarrollo. De ahí que el recorrer un camino, hacer una marca, tender una cuerda, medir o hacer un corte, entre muchas otras actividades, puedan ser vistos como formas de dibujo. Algunas de estas se relacionan con el espacio no sólo en una extensión planar, sino en su acercamiento a un carácter más bien tridimensional, e incluso en un sentido más procesual y activo.

Esto puede verse en diversas obras de varios autores en las que, si bien no fueron realizadas con tal objeto, algunos elementos en su ejecución, su formalización, su documentación, su registro, o finalmente, su interacción con el espectador, cumplen con dichos requisitos y recuperan algunas características del dibujo.

Algunas de las piezas que se revisaran a continuación pueden ser vistas como el equivalente al registro del instrumento o la herramienta con la que se producen, de la acción del individuo; mapeos que establecen nuestra relativa posición dentro del mundo y que tienen que ver con la horizontalidad de su factura y de su examen; son también productos, objetos, actividades, técnicas, método y hasta mercancías.

La relación con el espacio de estas obras es específica y está íntimamente ligado al mismo proceso de producción en casi todas ellas; algunas sólo quieren interactuar de distinta manera con él, otras tienen claras intenciones de transformar el espacio en el que actúan, mientras que otras hacen de este su campo de acción.

Muchas de estas piezas funcionan para entender varios planteamientos y posturas de los que trata esta tesis, por lo mismo, no vuelvo sobre la misma categorización que se les ha dado como pertenecientes a algún movimiento artístico específico, sino que las tomo como piezas completas en sí mismas y que no dependen del resto de la producción artística contemporánea para validar o invalidar lo que intento exponer.

III.1. Dibujo, intervención física en el espacio.

Aunque los procesos de intervención son todos diferentes, algunas obras de este tipo tienen maneras particulares de presentar o “representar” dibujo y de relacionarse con el espacio. Mientras que unas sólo establecen relaciones diferentes con el espacio, algunas involucran un componente vivencial, y otras buscan penetrar en él a otro nivel.

III.1.1 *Mile Long Drawing* (1968), Walter de Maria.

Empecemos con Walter de Maria (California, 1935) y el ejercicio que llevó a cabo en el desierto de Mojave. Mientras muchos de sus contemporáneos trabajaban en la reinterpretación de los espacios naturales, este artista les agregaba valor artístico¹⁰⁶.

Los proyectos que lleva a cabo en el desierto apuntan a crear situaciones donde el paisaje y la naturaleza, la luz y el clima, se conviertan en una experiencia intensa tanto física como psíquicamente.

El artista sabía que en el desierto, debido a lo confuso entre la distinción del plano frontal con el fondo y la extensión, las distancias son difíciles de reconocer. Además, cuando los lechos de los lagos son lo suficientemente extensos y el aire lo suficientemente claro, es casi imposible determinar si una montaña está a cinco o a treinta millas de distancia, por lo que es muy difícil orientarse y estimar distancias.

Su trabajo *Mile Long Drawing*, es posterior a un ejercicio parecido previo que había realizado poco tiempo antes en el Sahara (*The Mile Long Line*) y del que perdió todo registro. En ambos, De María pone en práctica una famosa expresión neoyorquina: “Si quieres saber que tan grande es algo, dibuja una línea”¹⁰⁷.

Así el dibujo actúa como referencia no por la experiencia de la línea en sí, sino del lecho entero del lago. Más que una proporción, se trata de establecer una relación espacial y de escala.

¹⁰⁶ Agustín Marangoni, “Walter de María” en *Elefante Pixelado* consultado online en <http://elefantepixelado.blogspot.com/2010/04/walter-de-maria.html>

¹⁰⁷ Arcy Douglas, “The Black Square” en *Portland Art* consultado online en http://www.portlandart.net/archives/2009/03/the_black_squar.html



Dado que el lugar que escogió para esta obra es el lecho de un lago seco muy amplio, esta línea no podía ser una línea cualquiera, así que procedió a dibujar dos líneas paralelas de una milla de largo (aprox. 1584 m) con doce pies de separación (aprox. 3.6 m) entre ambas, utilizando tiza en polvo. Mientras más larga fuera la línea, mayor probabilidad tendría de establecer una conexión directa con el espacio entero del lago.

La razón de que la longitud de las líneas sea de sólo una milla, se debe quizá a que esta es una de las medidas más largas con la que una persona puede tener cierta intuición de la distancia. En otras palabras, una milla es una distancia con la que es sencillo relacionarnos (por ello no carecen de significado las famosas fotografías del *Mile Long Drawing* que muestran a De Maria recostado en el suelo entre las dos líneas). Esto es para

recordarnos que estas son medidas dimensionales y esta es una instalación sobre cómo nos relacionamos con el espacio¹⁰⁸.



Las líneas funcionan como referencia una de la otra, y en un espacio tan vasto y amplio como este desierto, la relación geométrica que guardan entre sí es vital para evitar que pasen desapercibidas. El dibujo en sí, se convierte en una especie de regla de una milla de largo en el desierto, que en el transcurso de unos cuantos días fue naturalmente “desmantelada” por los constantes vientos disolviendo los bordes y las líneas que definían la forma dimensional del “instrumento” dibujado¹⁰⁹.

¹⁰⁸ *Idem.*

¹⁰⁹ Claudia Dias, “Imaginary Lines From Out West” en *Moda Vivendi* consultado online en <http://www.modavivendi.com/?tag=mile-long-drawing>



La tiza usada por De María para la instalación empezó a ser esparcida por el viento tan pronto como fue colocada en el suelo, lo que implicó que la relación de las líneas conectando con el espacio del lecho fuera deliberadamente efímera. El trabajo entero probablemente duró no más de unos cuantos días si los vientos no fueron muy fuertes y si no llovió. Esto significa que cada vez que esta relación iba a establecerse las líneas debían redibujarse. La obra existe en la relación entre las líneas y el espacio, pero en la cualidad física de las líneas mismas. En una maravillosa forma, la naturaleza temporal del trabajo acelera un proceso que es inherente a toda obra de arte, principalmente lo que sucede cuando el trabajo cambia y los materiales se transforman en algo diferente a lo que eran. Así como las líneas se deterioran, así lo hace la relación con el enorme lecho del lago. Se convierten en huellas, y de una extraña forma más objetivadas porque si no pueden crear la

conexión más grande, uno se queda con las cualidades físicas de la tiza, una experiencia completamente diferente.¹¹⁰

Así, el *Mile Long Drawing* se trata por supuesto de la relación que establece De María con el desierto de Mojave, el trazo se convierte en una especie de parámetro para establecer una relación, si no más inmediata con las dimensiones del desierto, al menos más tangible. El dibujo de Walter de María busca hacernos más conscientes de lo que existe fuera de los límites del trabajo más que concentrarnos en lo que está sucediendo dentro del trabajo. El dibujo funciona no sólo como una unidad de medida, sino como huella, como rastro, como un sistema de coordenadas si se quiere.¹¹¹

La intersección entre el orden de las líneas y el ordenamiento natural del espacio mismo, permite percibir las dimensiones del espacio. En cierta forma, las líneas no son el trabajo que De María estaba haciendo, su obra era hacer legible el espacio inmensurable del lecho del lago entero. Traerlo a escala humana es demasiado, pero las líneas le dan a nuestros cuerpos algo con que relacionarse. Las líneas son una herramienta que proveen una experiencia que permite la comprensión directa de la vastedad del lecho del lago mismo. La experiencia de hacer distancias enormes legibles es el punto focal común en los trabajos de Walter de María.¹¹²

III.1.2 *Spiral Jetty* (1969-1970), Robert Smithson.

Las primeras investigaciones de Robert Smithson (1938-1973) acerca de la conformación de estratos y formas geométricas le llevaron a configurar metáforas sobre el universo; mientras que, sus intervenciones monumentales en espacios abiertos referían por sus materiales a la naturaleza misma y a las fuerzas que la determinan.¹¹³ De estas devino una de sus obras más conocidas, el *Spiral Jetty* (1969-70).

Al llegar al sitio de la obra, la costa noreste del Great Salt Lake de Utah, el artista se enfrentó con una mezcla de emociones, percepciones e ideas encontradas: un terremoto

¹¹⁰ *Idem.*

¹¹¹ Arcy Douglas, "The Black Square" ... *op. cit.*

¹¹² *Idem.*

¹¹³ Abraham Cruzvillegas, "Robert Smithson" en *La nada y el ser. Séptima Interpretación de la Colección Jumex*, lista de artistas y obra, Fundación/Colección Jumex. p. 38

silencioso, un ciclón inmóvil; como si la tierra oscilara y el lago se mantuviera firme, lo sólido y lo líquido se perdían en una sensación giratoria sin movimiento¹¹⁴. De ahí surgió la espiral.



Para esta pieza, el artista se valió del uso de maquinaria pesada, un tractor, una excavadora y dos camiones de carga.¹¹⁵ Primero se dibujó la espiral mediante una línea de estacas unidas por cuerda que avanzaba por el agua y definiendo de la misma forma las curvas. La excavadora recogía material de la costa que después los camiones iban depositando en el agua, construyendo así, una forma espiral de 460 m de largo por 4.6 m de ancho, enroscada en sentido contrario a la marcha del reloj.

Hecho completamente de lodo, cristales de sal, roca basáltica, tierra y agua¹¹⁶, sólo visible cuando el nivel del agua en el lago baja de los 1279.5 m.¹¹⁷; originalmente el *Spiral Jetty* tenía el color negro basáltico del material circundante, aunque ahora se le observa

¹¹⁴ Robert Smithson, "El Spiral Jetty" en *Damián Ortega*, ed., *Robert Smithson. Selección de escritos*, México, Alias, 2009. p. 163

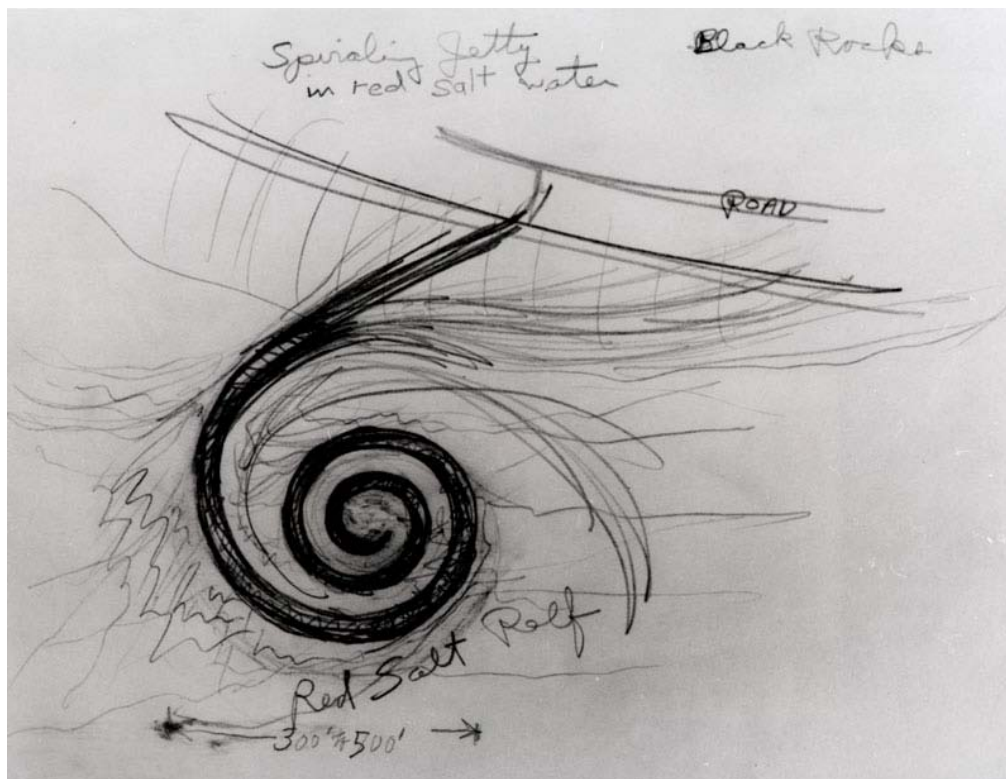
¹¹⁵ *Idem.*

¹¹⁶ *Idem.*

¹¹⁷ "Spiral Jetty" en http://en.wikipedia.org/wiki/Spiral_Jetty#cite_note-0

como una masa blanca y rosa debido a la acumulación de sales y los bajos niveles de agua.

No es necesario imaginarnos la gran espiral en color negro sobre el agua para notar cierto atisbo dibujístico en la obra que queda implícito desde su concepción original en una forma geométrica ordenada como es la espiral (que pudiéramos reclamar más propia del intelecto humano que de la naturaleza) y que podemos comprobar en algunos de los dibujos que acompañaron al proyecto.



De cierta manera, el dibujo como producto del intelecto humano está al mismo nivel que tratar de definir la espiral como forma: cuando los fenómenos de rotación y expansión se unen, dan lugar a una curva que surge a partir de un punto que gira y que al mismo tiempo se aleja del punto de origen; visualmente, la espiral es una línea curva generada por un punto que se va alejando progresivamente del centro a la vez que gira alrededor de él. Y en el caso de Smithson, podemos constatar que la configuración formal de la espiral obedece a una intelectualización de lo que el sitio mismo le hizo sentir, percibir e imaginar.

Es importante notar que al estar un tanto aislada del espectador, la mayoría de nosotros conocemos esta obra a través de imágenes fotográficas que por supuesto eliminan el componente clave que a Smithson le interesaba ofrecer, lo vivenciable. La espiral de Smithson no es sólo una forma envolvente, sino que al mismo tiempo es un camino transitable, un camino que no lleva a ningún lado; este no es un camino que conecte lugares o sitios, sino que tiene que ver con una idea de convergencia cósmica que el artista intenta proyectar en la experiencia del espectador “atrayéndolo” desde un extremo (cualquiera que este sea y donde quiera que este esté) y en su desplazamiento hacia el centro de la obra.



Quizá las imágenes que nos proporcionan las diferentes fotografías del *Spiral Jetty* resultan en cierta forma “antinaturales” al presentarnos la pieza como una línea en espiral. Pero es precisamente en este componente lineal que recae su conexión formal con el dibujo. El soporte y los materiales de esta obra son poco comunes en el dibujo, además el procedimiento de intervención por el que fue hecho nos hace notar que se trata también de una presencia material. No se trata aquí sólo de un dibujo en sí, sino más bien de una forma construida, de la escultura de una línea en espiral; en todo caso, el *Spiral Jetty*

aborda una relación más compleja con el espacio y con el dibujo y por consiguiente pudiera concebirse en términos dibujísticos como la “construcción de un trazo” o como un “trazo construido”.

III.1.3 *Línea de 250cm tatuada sobre 6 personas remuneradas (1999), Santiago Sierra.*

Santiago Sierra (Madrid 1966), ha trabajado en varias ocasiones mediante el uso de expresiones casi minimalistas pero en las que puede sentirse una agresividad contundente, debido a que sus obras son una cruda mirada sobre las relaciones de poder y dominio, la explotación de la fuerza de trabajo, la coerción del tiempo humano a favor de fines utilitarios, el capital y sus fluctuaciones¹¹⁸.

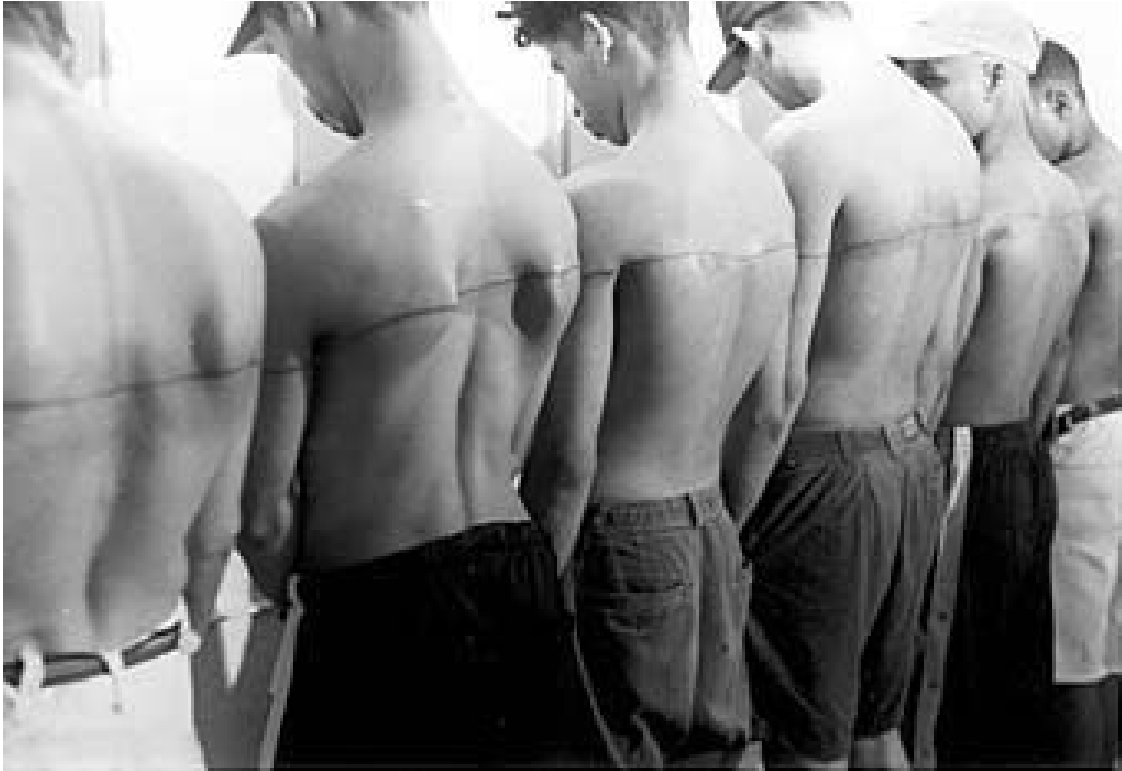
Su obra consiste generalmente en acciones que tratan situaciones políticas, culturales, económicas y sociales que se dan en distintas partes del mundo, y para tratarlas se basa sobre actividades laborales y su realidad en términos de mercado. La mayor parte consiste en contratar a cierto número de personas representativo de algún grupo social marginado, a los que les paga en efectivo o en especie a cambio de que realicen determinado trabajo. Este “trabajo” es el que compone la obra: un trabajo inútil a los individuos y a la sociedad, pero necesario para que la obra y su discurso existan.¹¹⁹

En *Línea de 250cm...* pagó a seis jóvenes desempleados en Cuba para tomar parte en una de sus piezas de intervención. Se les ofrecieron \$30 a cada uno por participar, y desvestir sus espaldas para convertirse en parte de otro de los “experimentos humanos” de Sierra. La cantidad pagada era el equivalente al salario mínimo por un día de trabajo.

El artista les hizo tatuar una línea horizontal continua a todo lo ancho de cada una de sus espaldas, de manera que la línea que terminaba en una espalda se continuara con la de la espalda siguiente.

¹¹⁸ Itala Schmelz, “Santiago Sierra” en *La nada y el ser. Séptima Interpretación de la Colección Jumex*, lista de artistas y obra, Fundación/Colección Jumex. p. 37

¹¹⁹ Betsabé Tirado, *Lo que subyace en el dibujo. Un estudio de la teoría del dibujo en el siglo veinte*, México, 2006. p. 204



Pero curiosamente aquí el trabajo adopta un extraño papel por partida triple: primero, el artista no participa en la acción más allá de planearla y dirigirla; segundo, el “trabajo” de los jóvenes consistió únicamente en dejarse tatuar, y tercero, podríamos insinuar que sólo el tatuador es quien realmente trabaja activamente en la pieza, y sin embargo nunca se le menciona en los créditos de la obra ni como colaborador.

La línea tatuada es el único producto de esta acción, y dadas sus características no es útil ni a los jóvenes ni a la sociedad, ni puede ser considerada una mercancía que se integre al mercado del arte. El tatuaje interviene al cuerpo y en este caso lo hace para señalar una realidad social.

En estas obras, dicha marca (aunque más o menos perdurable) se reduce a una línea tan sencilla como es posible: delgada y negra. De tal manera que la línea es sólo eso; no significa nada ni simboliza nada y evita al máximo cualquier otra connotación que desvíe el significado de la obra o vaya más allá de lo que es la línea.



Estas líneas establecen un nexo espacial en cuanto a las demás. Los seis individuos formados en fila, se convierten en una especie de lienzo separado a su vez en una serie de módulos, y que en razón de que el tatuaje se hace de una sola intención como si de una sola espalda se tratara, pueden conectarse y que bien podrían intercambiarse con cualquier otro mediante las líneas dibujadas en sus espaldas con las de los demás, lo que establece una relación de tipo “objetual” entre ellos.

Al realizar estas intervenciones directas sobre los cuerpos de sus “colaboradores”, se hace evidente que aunque las expresiones del artista buscan ser en cierta forma sólo un gesto o una marca mínima, son también un mecanismo de trasgresión porque al mismo tiempo, el artista se involucra a otro nivel con el espacio. Como parte de este intercambio entran en juego también los límites del espacio personal, de tal forma que lo que pudiera ser reconocido por estos individuos como “suyo” (su cuerpo, su piel, su espacio íntimo) quede a merced del artista. De cierta manera, el dibujo, la línea tatuada, trasciende esos límites, transformando al cuerpo e integrándolo al espacio público, donde el artista lo convierte en soporte y material para su obra.

Así, esta línea, aún fungiendo como un elemento neutro, es también un elemento de continuidad y conectividad entre cada uno de las espaldas, entre cada uno de los segmentos de la misma línea, entre cada uno de los tatuajes, entre cada uno de los casos particulares de cada uno de los colaboradores de Sierra.

Podríamos plantear que una vez que se ha reflexionado sobre el efecto del tatuaje y se ha entendido por completo, es posible suponer contrastes alrededor del discurso artístico sobre lo que permite (u obliga) a jóvenes como estos a ser marcados permanentemente por un pago mínimo y por el placer visual y el estímulo intelectual de gente educada en cualquier otro lado.

La obra de Sierra tiene todos los elementos visuales y formales para entrar dentro del dibujo por la manera en que está hecha la línea. Sin embargo, la línea implica la transacción que hubo de fondo en un ejercicio de intercambio mercantil y se vuelve la condición por parte del que paga, lo que en cierta forma invalida cualquier valor dibujístico por hacer de ella un mero producto.

III.2. Dibujo, proceso activo en el espacio.

El dibujo no es sólo el reconocimiento de lo que fue o lo que sucedió, sino que también puede observarse en el momento actual de su acontecer. El dibujo tiene la capacidad de ser puro movimiento y acción en el tiempo y dejar huella de su propia trayectoria.¹²⁰ En este apartado se revisan obras donde dibujo, espacio y acción se comportan casi como entes simbióticos.

III.2.1 *Zen for Head* (1962), Nam June Paik.

En la década de los 60's, Karlheinz Stockhausen invitó a Nam June Paik (Seúl, 1932 – Miami, 2006) a hacer una aparición de 7 minutos en los performances de su pieza *Originale*, la cual fue presentada por primera vez en Cologne el 26 de octubre de 1961. Paik variaba su acción musical de performance a performance, pero *Simple* y *Zen for Head*

¹²⁰ Juan José Gómez Molina, *La Representación de la Representación*, Cátedra, Madrid, 2007. p. 19

fueron elementos básicos que Paik presentó después fuera del ámbito de *Originale*, por ejemplo en 1962 en el festival 'Fluxus Festspiele neuester Musik', en Wiesbaden.

Mientras se escuchaba música de piano como fondo para su acción, el artista colocó una palangana con una mezcla de jugo de tomate y tinta color negro frente a él. Paik se servía de su corbata para trazar caligramas sobre un rollo de papel; luego, mojaba su cabeza y empleaba su cabello como un pincel para pintar una simple línea sobre el papel. Con este nuevo pincel concluía la acción de demarcación lineal¹²¹, conectando de esta forma su radical acción con la caligrafía asiática¹²², generando no sólo un performance, sino una apuesta relacionada con el Body Art¹²³.

Como Philip Corner (el pianista que tocaba para la audiencia mientras Paik ejecutaba el performance) comentó en alguna ocasión, *Zen for Head*, es una interpretación de una "partitura" de LaMonte Young, la "Composición 1960 No. 10, para Robert Morris" que consistía enteramente de una sola instrucción: "Dibuja una línea recta y síguela"¹²⁴. Un par de años después, Paik hizo justo eso, sumergiendo su cabeza en un cuenco de tinta y arrastrando su cabello como un pincel gigante a lo largo de un rollo de papel. A decir de Corner, "el piano fue una adición gratuita".¹²⁵

Pero de acuerdo con Amelia Jones, a través de esta pieza Nam June Paik va más allá:

"Paik parodia la noción de la producción de arte meditativa al físicamente llevar a cabo un gesto pictórico usando el cuerpo como una herramienta más que como depósito de los procesos mentales y espirituales."¹²⁶

¹²¹ Cecilia Ivanchevich, "Fluxus: el fluir en el arte" en Solesdigital. Revista digital de cultura y noticias consultada online en <http://www.solesdigital.com.ar/artesvisuales/fluxus.htm>

¹²² "Nam June Paik: Zen for Head" en *Media Art Net* consultado online en <http://www.medienkunstnetz.de/works/zen-for-head/images/3/>

¹²³ Iñigo Sarriugarte Gómez, "Nam June Paik: el 'Aprendiz de brujo' tecnológico" en *En-claves del pensamiento*, consultada online en http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1870-879X2010000100004&script=sci_arttext

¹²⁴ "What became known as "Zen for Head" was Nam June's interpretation of LaMonte Young's "Draw a straight line and follow it" (Composition 1960 #10, for Robert Morris). The piano is a gratuitous addition; i should not have agreed to do it." citado en Ben Vautier, "Fluxus Pieces" en *Festival of Fantastics* consultado online en <http://www.festivaloffantastics.com/1985/05/fluxus-pieces/>

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ Amelia Jones, *The Artist's Body*, p.60, citado por Henry Garner en "Joseph Beuys and the body" en http://www.codesign.co.uk/henry_garner/assets/essays/beuys_and_the_body.htm



La cabeza es relevada de su deber como mero depósito o asiento del análisis racional y se convierte en una herramienta no más o menos digna que una mano. No es que se vuelva una extensión del cuerpo, sino como un acto de recuperación o reversión. A la mente sobreintelectualizada se le permite integrarse nuevamente al cuerpo, sintiendo y haciendo tan dignamente como pensando.¹²⁷

Lo curioso en sí es su interpretación de las instrucciones, es decir, al dibujar con la cabeza la última parte de su cuerpo en desplazarse sobre el papel es precisamente esta, por lo que en lugar de seguir la línea dibujada más bien la línea estaría dibujando el trayecto que sigue el cuerpo, o por el contrario, el cuerpo en realidad es el que “dibuja” una

¹²⁷ Henry Garner, “Joseph Beuys and the body” en http://www.codesign.co.uk/henry_garner/assets/essays/beuys_and_the_body.htm

línea invisible sobre el papel y la línea que Paik deja al pintar con la cabeza es sólo el registro de este seguimiento que ordena la instrucción.

III.2.2 *A Line Made by Walking* (1967), Richard Long.

Richard Long (Bristol, 1945) hizo su reputación internacional durante los 70's con esculturas hechas como resultado de caminatas épicas que lo llevaron a través de áreas rurales y remotas en Inglaterra o tan lejanas como a las planicies de Canadá, Mongolia y Bolivia.¹²⁸ El camina en diferentes momentos por diferentes razones. A veces, estas tienen cursos y conceptos predeterminados; aunque igualmente, la idea de la caminata puede agregar en sí una circunstancia arbitraria.¹²⁹

Guiado por un gran respeto por la naturaleza y por la estructura formal de las formas básicas, Long nunca hace alteraciones significativas a los paisajes por los que atraviesa. En lugar de eso marca el suelo o ajusta las características naturales de un lugar al simplemente alinear piedras o hacer simples rastros. Usualmente el artista trabaja en el paisaje pero a veces usa materiales de la naturaleza en la galería. El artista también alude a los términos de la pintura al aplicar lodo en un estado muy líquido a mano sobre un muro en configuraciones similares, estableciendo un diálogo entre el gesto primitivo de la impresión de la mano y la elegancia formal de su disposición. Long hace hincapié en que el significado de su trabajo recae en la visibilidad de sus acciones más que en la representación de un paisaje particular¹³⁰. Por poco más de cuarenta años, su trabajo continua la dialéctica entre trabajar libre y efímeramente en cualquier lugar del mundo, trayéndolo de regreso al dominio público de los espacios y libros de arte en forma de esculturas de materias primas como piedras, lodo y agua, y trabajos fotográficos o textuales.¹³¹

¹²⁸ Tate Collection: Richard Long, *Tate Britain, UK* consultado online en <http://www.tate.org.uk/servlet/ArtistWorks?cgroupid=999999961&artistid=1525&page=1&sole=y&collab=y&attr=y&sort=default&tabview=bio>

¹²⁹ *Haunch of Venison* consultado online en http://www.haunchofvenison.com/en/index.php#page=home.artists.richard_long

¹³⁰ Tate Collection: Richard Long, *Tate Britain, UK... op.cit.*

¹³¹ *Haunch of Venison... op.cit.*

Para una de sus obras más famosas, *A Line Made by Walking*, Richard Long a sus dieciocho años, todavía un estudiante de arte en Londres, caminó una y otra vez a lo largo de una línea recta en la hierba en el campo inglés, dejando un rastro que después fotografió en blanco y negro¹³². La obra, tomada como un hito en el arte contemporáneo, se balancea en una delgada línea entre el performance (acción) y la escultura (objeto).¹³³

No obstante, visual y formalmente, sobre todo por cómo se nos presenta la fotografía de la obra, el resultado de caminar repetidamente sobre un mismo lugar en el campo, puede ser percibido como el de una línea “dibujada” al aplastar la hierba.

Considerada como parte del arte conceptual, la obra forma parte de una serie de trabajos en los que Long utiliza el acto de caminar como sustrato principal de sus obras, realizando con frecuencia marcas efímeras durante sus viajes. Esta obra, establece ya la que será una seña de identidad de su obra: la relación intimista con la naturaleza a escala humana desde implicaciones individuales.¹³⁴

“Quería usar el paisaje como un artista de nuevas formas. Primero empecé trabajando en el exterior usando materiales naturales como hierba y agua, y esto me llevó a la idea de hacer una escultura caminando. Esta era una línea recta en un campo de hierba, que era también mi propio camino, yendo a ‘ningún lado’. En los primeros y subsecuentes trabajos en mapas, que registraban de manera simple pero precisa las caminatas por Exmoor y Dartmoor, mi intención era hacer un nuevo arte que fuera también una nueva manera de caminar: el caminar como arte. Cada caminata seguía mi propia ruta, única y formal, por una razón original, que era diferente de otras categorías del caminar, como viajar. Cada caminata, aunque no por definición conceptual, hacía realidad una idea en particular. Así caminar – como arte – provee una forma simple para mi de explorar las relaciones entre tiempo, distancia, geografía y medición. Estas caminatas son registradas en mi trabajo de la

¹³² Sean O'Hagan, “One Step Beyond”, *The Observer*, 10 May 2009 consultado online en <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2009/may/10/art-richard-long>

¹³³ The Collection: Richard Long, *Museum De Pont, Netherlands* consultado online en <http://www.depont.nl/en/collection/the-collection/kunstenaar/long/info/>

¹³⁴ Richard Long: A circle in Huesca consultado online en <http://www.dphuesca.es/index.php/mod.pags/mem.detalle/idpag.37/idmenu.1062/chk.90acfd5d171ceb0baf92d371091c38b3.html>

forma más apropiada para cada diferente idea: una fotografía, un mapa, o un texto. Todas estas formas alimentan la imaginación”¹³⁵.



¹³⁵ Richard Long: *Heaven and Earth*, *Tate Gallery, UK* consultado online en <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/richardlong/explore.shtm>

El registro de estas acciones privadas consiste en títulos descriptivos breves, listados, mapas donde se traza la ruta, fotografías únicas o la colocación en un espacio expositivo de materiales naturales traídos del paisaje recorrido y dispuestos en formas básicas como líneas o círculos¹³⁶. El artista ama, dice, “esa fuerza natural primitiva y visceral, esa energía física primaria de producir marcas”¹³⁷.

Sobre *A Line Made by Walking*, el artista solo dice: "Sabía que sería un trabajo importante. Fue como si una puerta se abriera a muchas formas de desarrollar la idea." Y en verdad, es cierto. Gran parte de su vida desde ese momento lo ha pasado caminando y haciendo líneas (aunque ha añadido otras formas primarias a su repertorio: el círculo, la espiral, la elipse, la cruz).¹³⁸

El “salto mental” que ha hecho todos estos años, fue el de comprender que una caminata puede ser un tipo de escultura (una línea, aunque no necesariamente una visible, dibujada a través del paisaje). Fue una idea radical y fértil a partir de la cual el trabajo de la vida de Long ha crecido.¹³⁹

El método que mejor define su trabajo es el acto de caminar. En su obra no existe la idea de producir cambios o alterar el paisaje, simplemente deja su huella. Sus creaciones se convierten en una señal que contribuye a redefinir el orden del mundo.¹⁴⁰

Para él caminar, es una manera de medirse consigo mismo, de medir la naturaleza con sus pisadas y de encontrar el espacio en cada paisaje a través de su propia magnitud. En ella pone en práctica uno de los puntos básicos de su trayectoria que consiste en mezclarse con la naturaleza y que la naturaleza se mezcle con él. Para ello, usa la naturaleza con respeto y libertad, desarrollando su trabajo para la tierra y no en contra de

¹³⁶ Peter Osborne, “Instrucción, Performance, Documentación” en Osborne, P. ed., *Arte Conceptual*, Phaidon Press Limited, London, 2006. p. 77

¹³⁷ Martin Gayford, “Richard Long interview: free spirit of the hitchhiker generation” en <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-features/5368439/Richard-Long-interview-free-spirit-of-the-hitchhiker-generation.html>

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ Richard Long: A circle in Huesca... *op. cit.*

ella.¹⁴¹ De la misma manera, todas estas acciones casi simbólicas denotan pequeñas intenciones no de transformar el espacio natural, sino de reclamarlo efímeramente para sí.

Así, aunque Long no produce dibujos propiamente como parte de su obra, sus acercamientos con los discursos pictóricos y la sencillez que caracteriza las marcas que hace de su presencia al caminar en los paisajes o en sus arreglos en cuanto a los materiales al acomodarlos en formas simples, me parece que lo acercan a los elementos básicos del dibujo en cuanto a concepto y definición; y por su manera de relacionarse con el paisaje o con los espacios de la naturaleza pueden ser emparentados con la economía de medios, de gestos y marcas que implica un dibujo y que relacionamos con esta técnica.

III.2.3 *Un paseo en Julio, o un jueves por la tarde, o medio día en Londres o (la) tarde, o ... topología de una escultura (1970), Felipe Ehrenberg.*

Felipe Ehrenberg (Ciudad de México 1943) para su obra *Un paseo en Julio, o un jueves por la tarde, o...* nos presenta un mapa de la ciudad de Londres en el que marca con un dibujo cierto recorrido.

De acuerdo con el planteamiento de la pieza, este recorrido físico representaría en cierta forma una especie de “proyección” de un trabajo escultórico. Esta idea tendría que ver con un planteamiento topológico como sugiere el título, es decir, con las propiedades de los cuerpos geométricos que permanecen inalteradas por transformaciones continuas (como en este caso una ciudad y su recorrido diario).

La topología se ocupa de aquellas propiedades de las figuras que permanecen invariantes, cuando dichas figuras son plegadas, dilatadas, contraídas o deformadas, de modo que no aparezcan nuevos puntos, o se hagan coincidir puntos diferentes. La transformación permitida presupone, en otras palabras, que hay una correspondencia biunívoca entre los puntos de la figura original y los de la transformada, y que la deformación hace corresponder puntos próximos a puntos próximos, resultando en una propiedad de continuidad.¹⁴²

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² Marta Macho Stadler, “¿Qué es la topología?”, *SIGMA* zk No. 20, Febrero 2002. p. 63



Podríamos decir que Ehrenberg sigue aquí una pauta parecida a la de Long, y aunque nuevamente la acción imperante en la obra es caminar con un propósito escultórico-espacial, la obra termina encarnándose en la forma de un dibujo, pues en este caso el dibujo sobre el mapa viene a funcionar casi como una representación geométrica o un plano arquitectónico. El dibujo hace referencia no a un suceso, no a un evento en el tiempo; sino a algo, a una forma que se mantiene constante en el espacio.

III.2.4 *The Transfer Drawing Series* (1971-1972), Dennis Oppenheim.

Después de su participación como figura clave en los orígenes del land art, y antes de dedicarse por completo a la construcción de extrañas maquinarias como lo hizo en sus últimos años, Dennis Oppenheim (Electric City, Washington, 1938 – New York 2011) utilizó su propio cuerpo como un espacio de transformación de uno mismo y de transferencia con el exterior.

Parte de ese periodo en el que el cuerpo de Oppenheim se convierte en territorio para la investigación queda manifiesto en una serie de performances grabados en videos de

aproximadamente tres minutos cada uno, y que son llevados a cabo en colaboración con sus hijos. La serie está conformada por *Two Stage Transfer Drawing (Advancing to Future State)*, *Two Stage Transfer Drawing (Returning to a Past State)*, *A feedback situation*, *3 Stage Transfer Drawing*, y *Two Stage Transfer Drawing (Retreating to a Past State)*; trabajos en los que Oppenheim experimenta con el concepto de transferencia energética y cultural.¹⁴³

La intención del artista en relación a esta transferencia es bastante clara en cada una de las piezas, pero aún así Oppenheim nos brinda una explicación de cómo percibe algunas de ellas.

En *Two Stage Transfer Drawing (Advancing to a Future State)*, el artista explica:

“Mientras Chandra recorre con un marcador mi espalda, yo intento duplicar el movimiento en el muro. Su actividad estimula una respuesta quinética de mi sistema sensorial. Ella, por lo tanto, está Dibujando A Través De Mi. El retardo sensorial integra la discrepancia entre los dos dibujos, y pueden ser vistos como elementos que se activan durante este procedimiento. Dado que Chandra es mi hija y compartimos ingredientes biológicos similares, mi espalda (como superficie) puede ser vista como una versión madura de la suya... en cierto sentido, ella hace contacto con una condición futura.”¹⁴⁴

Sobre *Two Stage Transfer Drawing (Returning to past state)*, Oppenheim escribe:

“Mientras recorro con un marcador la espalda de Erik, él intenta duplicar el movimiento en el muro. Mi actividad estimula una respuesta quinética de su sistema sensorial. Por lo tanto, Yo Dibujo A Través De Él...”¹⁴⁵ “El retardo y la desorientación sensorial integran la discrepancia entre los dos dibujos y pueden ser vistos como elementos que se activan durante el procedimiento. Como Erik es mi hijo, y compartimos ingredientes biológicos similares, su espalda (como superficie) puede ser vista como una versión inmadura de la mía,, En cierto sentido, yo hago contacto con una condición pasada.”¹⁴⁶

¹⁴³ Dossier Prensa Exposición *Desdibujados*, Sep-Oct 2009. Sala Puertanueva Córdoba, España. p.12 consultado online en <http://es.scribd.com/doc/20021203/Dossier-prensa-Desdibujados-Sala-Puertanueva-Cordoba>

¹⁴⁴ “Oppenheim, Dennis: Two Stage Transfer Drawing” en *Media Art Net* consultado online en <http://www.medienkunstnetz.de/works/two-stage-advancing/images/2/>

¹⁴⁵ “Two Stage Transfer Drawing” en *Dennis Oppenheim* consultado online en <http://www.dennis-oppenheim.com/early-work/153>

¹⁴⁶ *Neo-Nomad* consultado online en <http://blog.neo-nomad.net/2008/05/two-stage-transfer-drawing/>



Sobre *A Feedback Situation*, Oppenheim escribe:

“Mientras recorro con un marcador la espalda de Erik, el intenta regresar el movimiento a mi espalda. En un estímulo de retroalimentación a través de mi hijo, hago contacto con mi pasado, que es lo que regresa a mí a través de su dibujo.”¹⁴⁷



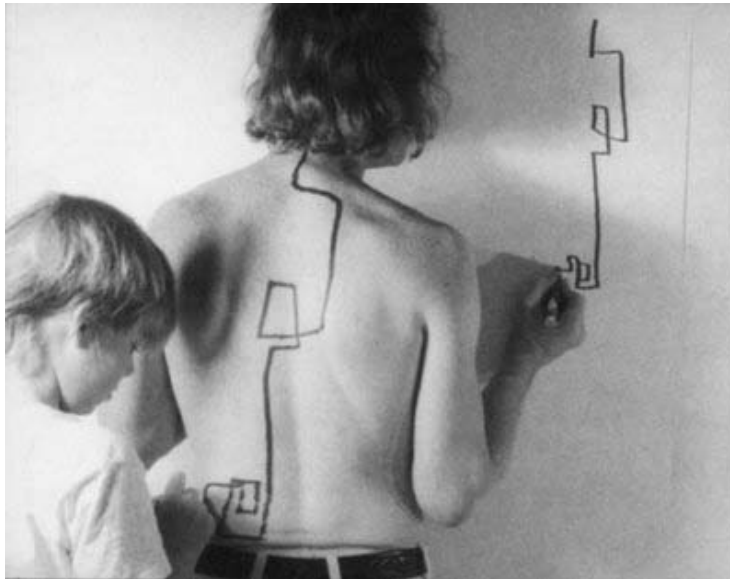
En *3 Stage Transfer Drawing*, el artista dibuja una forma en la espalda de una niña (su hija) quien simultáneamente intenta dibujar la misma forma en la espalda de un niño (su hijo), quien a la vez trata de transferir esa forma al muro.¹⁴⁸



¹⁴⁷ Oppenheim, Dennis: *Two Stage Transfer Drawing* en *Media Art Net* consultado online en <http://www.medienkunstnetz.de/works/two-stage-transfer-drawing/video/1/>

¹⁴⁸ *3 Stage Transfer Drawing* en *Electronic Arts Intermix* consultado online en <http://www.eai.org/title.htm?id=13819>

Para *2 Stage Transfer Drawing (Retreating to a Past State)*, el último de la serie, un niño (el hijo del artista) dibuja una forma en la espalda del artista y el artista intenta simultáneamente dibujar la misma forma en el muro.¹⁴⁹



Por la descripción y la ejecución, pareciera que este último es solo una repetición de *2 Stage Transfer Drawing (Advancing to a Future State)* con otro nombre y con la única diferencia de que es el hijo del artista y no su hija quien participa; si existe una diferencia mayor entre ambos todavía la desconozco.

Lo importante en esta serie es que en todos estos ejercicios el dibujo es uno de los “personajes principales” dentro de la obra, pero no como base del discurso artístico en la obra, sino como una herramienta. Las formas dibujadas, como puede verse en las imágenes de las acciones, son libres e indeterminadas, no son muy elaboradas ni se repiten. Como en la pieza de Sierra, hay aquí un juego con el espacio íntimo cuando uno de los dibujos se realiza directamente sobre el cuerpo de alguno de los involucrados (el artista o sus hijos), pero que re-emerge hacia lo público con el otro dibujo al proyectarse sobre el muro. Entre el dibujo original y la “copia”, los productos derivados de la interacción entre los individuos, se produce esa conversión y esa transmisión de energía, el acto de dibujar es sólo el conducto.

¹⁴⁹ *2 Stage Transfer Drawing (Retreating to a Past State)* en *Electronic Arts Intermix* consultado online en <http://www.eai.org/title.htm?id=13697>

III.3. Dibujo, idea traducida al espacio.

En algunas ocasiones el espacio puede “perder sus dimensiones”, o al menos sufrir reconfiguraciones en la obra de algunos artistas. Algunas pretenden extenderlo más allá de nuestra percepción, otras fijarlo permanente en el presente, y otras posibilitar nuevos espacios.

III.3.1 *Líneas* (1959-1961), Piero Manzoni.

Para 1959, Piero Manzoni (Italia, 1933-1963) empezó a trazar líneas de diversas longitudes como obra. Cada una de estas obras consistía en una línea de tinta que corría ininterrumpidamente sobre tiras de papel, luego las tiras de papel se enrollaban y se introducían en tubos negros de cartón sellados, sobre el cual se adherían etiquetas firmadas por el artista y en las que podía leerse una descripción del contenido, de la fecha de producción y el nombre del artista.



Manzoni realiza una gran variedad de estas *Líneas* en ejemplares de diversa longitud (desde 1.76 hasta 7200 metros). Al referirse a estos trabajos decía que “La *Línea* no mide metros o kilómetros, sino que es un cero... como inicio de una serie infinita”; e insistía en que las líneas no debían desplegarse, sino permanecer cerradas para evitar que desaparecieran. Suponiendo la naturaleza de la *Línea* como eterna e infinita, el único interés del autor era el concepto, y su propósito era el de vender la idea de la línea.



Internalizado, consumido, consumado, el arte se convierte en una idea. Este es el punto de las *Líneas* de Manzoni. Existe un doble distanciamiento entonces de la condición material de la línea inscrita: primero, por la estrategia de medición, que sustituye la aprehensión perceptual de cantidad con su racionalización; y luego en el “empaquetado”

del papel que soporta la línea, que convierte incluso este objeto de percepción racionalizado en una idea, una construcción mental que es al mismo tiempo un producto, un deleite. "Puse la Línea en un contenedor para que la gente pudiera comprar la idea de la Línea... vendí una idea, una idea encerrada en un contenedor."¹⁵⁰



La existencia de la línea, evocada solamente por la intervención del artista, puede ser visualizada por el público sólo a través de una mirada interior, mental. Manzoni consideraba la superficie bidimensional de la pintura y el dibujo no como algo "que debía

¹⁵⁰ Barry Schwabsky, "Piero Manzoni" en *ArtForum*, Mayo 1998.

ser llenado con colores y formas” sino como un lugar (y por lo tanto un espacio) “de posibilidades ilimitadas” en el que una línea podía existir “más allá de todos los problemas de composición y tamaño”¹⁵¹. Sin importar la medida que tuviera la línea, Manzoni creía que en teoría, esta podía estirarse hasta el infinito. Esto se manifiesta en la *Línea de largo infinita*, donde el contenedor encierra idealmente una línea que existe sólo como puro concepto.¹⁵²

Manzoni juega aquí con nuestra percepción del espacio, no a un nivel sensorial, sino mental. Los contenedores sellados nos dan la información de las líneas en su interior, que al mismo tiempo han sido de alguna manera “redimensionadas” para poder acceder a ellas. De nuevo y como con muchos de los trabajos de Manzoni, el elemento clave es la idea, el elemento ulterior detrás de lo que podríamos percibir como el producto artístico tangible. La línea de la que el artista se vale originalmente conlleva una medida o cierta cantidad de espacio, pero cuando el soporte sobre el que fue hecha es reconfigurado para adaptarse a los contenedores, el espacio “real” que ocupa la línea se encoge y el resto de sus propiedades formales originales se pierden; lo único que se mantiene constante al depositarlas en los cilindros es la idea de la línea y el significado mismo.

III.3.2 / *Went* (1968-1979), On Kawara.

Desde 1966, On Kawara (Japón, 1933) ha usado datos para representar la realidad a través de sus experiencias del espacio y del tiempo. Su obra se resume en la creación de un archivo de los hechos de su vida en el que registra meticulosamente y con disciplina férrea los acontecimientos recurrentes de su actividad cotidiana.¹⁵³ En cierto sentido, la sencillez de los datos es una manera de usar la taquigrafía para referirse a un momento específico de la experiencia humana.¹⁵⁴

¹⁵¹“On Line: Drawing Trough the Twentieth Century” en *MoMA The Collection*, consultado online en http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3741&page_number=5&template_id=1&sort_order=1

¹⁵² Stefano Cappelli, “Las Líneas de Piero Manzoni” en www.pieromanzoni.org

¹⁵³ Papus von Saenger, “On Kawara” en *An unruly history of the readymade*, lista de artistas y obra, Fundación/Colección Jumex, 2008. p. 29

¹⁵⁴ Noah Simblist, “On Kawara” en *ART LIES: A Contemporary Art Quarterly*, consultado online en <http://www.artlies.org/article.php?id=1666&issue=59&s=0>

Desde el 1º de junio de 1968 hasta el 17 de septiembre de 1979, On Kawara trazó su camino de cada día en tinta roja sobre un mapa fotocopiado de la ciudad en la que estuviera. Después selló cada mapa con la fecha correspondiente y almacenó los dibujos en varias carpetas de anillos. Eventualmente llegaron a sumar un total de 4740 páginas. A estos dibujos, Kawara los tituló colectivamente *I Went*.¹⁵⁵



La publicación de la obra en doce volúmenes llenos de mapas con nada más que la ruta marcada en rojo, confiere a esta secuencia de planos la función de una especie de atlas comentado.

Kawara viaja mucho y trata de no repetirse a sí mismo. *I Went* trata de esta segunda dimensión de su práctica: mapas en blanco y negro de la calle sobre los que una línea en

¹⁵⁵ "I Went (after On Kawara)" en *Eric Doeringer*, consultado online en <http://www.ericdoeringer.com/ConArtRec/Kawara/Kawara-IWent.html>

rojo marca los caminos de sus viajes durante ese día. El artista mapea el espacio con el mismo supuesto desinterés que hace con el tiempo.¹⁵⁶



¹⁵⁶ *Ibid.*



Como los pintores de estudio que pintan paisajes de memoria, On Kawara reporta sus viajes después de haberlos hecho, como si pudiera mirarse a sí mismo desde arriba caminando a la distancia, en un estado de conciencia “desencarnada”.¹⁵⁷ En este acto, el artista captura pequeños datos sobre el espacio que recorre todos los días, registros que bien pueden ser el equivalente simbólico de cada uno de los días. Así cada recorrido, cada marca en rojo, es un viaje que queda fijado permanentemente en su propio espacio, en su propio presente.

A pesar de que la obra nos llega sólo a través de estos mapas y de las líneas rojas que hay en ellos, el dibujo aquí viene en segundo lugar; es sólo el instrumento que permite hacer el registro del tiempo y del espacio involucrado en cada viaje.

¹⁵⁷ Vera Kotaji pp. Michèle Didier, “About *I Went* by On Kawara” en *On Kawara I Went*, 2007, consultado online en http://www.micheledidier.com/demo/upload_pdf/02_1books/on_kawara__i_went.pdf

III.3.3 *Broken Kilometer* (1979), Walter de María.

Volvemos con Walter de María, pues casi veinte años después nos presenta una idea similar en una instalación formada por una gran cantidad de barras dispuestas en varias columnas en el suelo de una sala hasta llenarla. La idea es que cada una de estas barras representa una serie de segmentos o cortes de lo que supuestamente sería una escultura recta y alargada que originalmente representaría y mediría una medida de un kilómetro.



Broken Kilometer, como se denomina la pieza, se localiza en el 393 de West Broadway en la ciudad de New York. Está compuesta de 500 barras de bronce sólidas, cilíndricas y altamente pulimentadas; midiendo cada una de ellas 2 metros de largo y 5 cm (2 pulgadas) de diámetro. Las 500 barras están dispuestas en 5 filas paralelas de 100 barras cada una, la escultura pesa $18 \frac{3}{4}$ toneladas y mediría 3,280 pies, si todos sus elementos fueran extendidos y colocados uno tras otro.

El espacio entre las barras, brillantes bajo luces fluorescentes, se incrementa imperceptiblemente conforme aumenta la distancia a la que están. Aquellas que están más cercanas al espectador están más próximas entre sí que las que están más alejadas. Cada barra está colocada de tal modo que las distancias entre las mismas se incrementa 5 mm en cada espacio consecutivo, desde el frente hacia el interior de la sala en la que se exhibe la pieza desde 1979. Las primeras dos barras de cada línea están separadas 80 mm. Las últimas dos, guardan una distancia entre sí de 580 mm. La obra mide en total en total 45 pies de ancho y 125 de largo.¹⁵⁸



Es decir, una gran vara de un kilómetro de extensión, quebrada, deconstruida simétricamente y expuesta en una sala. El acierto es el modo en que De María presenta los

¹⁵⁸ "Walter De Maria: The Broken Kilometer Overview" en *Dia Art Foundation* consultado online en <http://www.diaart.org/sites/page/53/1367>

objetos: el ir modificando el espacio de separación entre varas de acuerdo a la ubicación para que se rompa el punto de fuga característico de una perspectiva, de modo que cuando el espectador se sitúa frente a la instalación, las varas parecen no respetar las distancias convencionales.

Dada la disposición y el montaje de la obra, los espectadores están limitados a mirar la pieza desde un ángulo, hacia enfrente, y este se estrecha más y más al interior del espacio rectangular de la sala que se hace cada vez más oscuro.

Así, *Broken Kilometer* le permite al espectador tener la experiencia de un kilómetro no como una distancia, sino como una cantidad expresada a través de 500 módulos idénticos como una totalidad y simultaneidad; de tal forma que la noción abstracta de distancia es trascendida y dada en la forma de una presencia física y tangible.¹⁵⁹



¹⁵⁹ *Ibidem.*

Esta obra es compañera de otra pieza del artista *Vertical Earth Kilometer* de tan sólo un par de años antes, ubicada en Kassel, Alemania, en la que una barra de similares características, de un kilómetro de largo y 5 cm de diámetro, fue enterrada por completo dentro de la tierra con uno de sus extremos asomándose justo a nivel de la superficie del suelo.¹⁶⁰

A través de esta obra, De María no redimensiona el espacio, sino la medida (el kilómetro) y posibilita nuevas maneras de percibirlo. Una enorme distancia se transforma en una medida, la medida se hace línea, la línea toma cuerpo y se segmenta. De tal manera la distancia se transforma en presencia, el trazo se materializa y se le permite habitar un espacio.

III.3.4 *Wall Drawings* (1968-2007), Sol LeWitt.

El primer dibujo de Sol LeWitt (Connecticut 1928 – New York 2007) directo sobre el muro de la galería Paula Cooper en 1968 fue un intento por disolver cualquier distinción entre un dibujo y su soporte¹⁶¹. Tras algunos estudios, redujo el arte a unas cuantas formas básicas (cuadriláteros, esferas, triángulos), colores (rojo, amarillo, azul, negro) y tipos de líneas, que podían ser usados como dispositivos gramaticales que podían ser usados en cualquier obra de arte. Mucho de lo que el proyectaba o planeaba devino en ideas específicas o instrucciones: un pensamiento que debes contemplar, o planes para dibujos o acciones que podrían ser llevados a cabo por uno mismo, o no. En ocasiones estos planes derivaban de un sistema lógico, en otras con instrucciones intencionalmente vagas y abiertas a la interpretación, los resultados se hacían imprevisibles.

Los *Wall Drawings* establecen una dinámica radical empezando porque no era necesario que el artista los llevara a cabo personalmente. En su lugar, un conjunto de instrucciones, que después se convertían en el título del trabajo, se ponían por escrito de manera que otras personas dibujaban en las paredes de acuerdo a estas, o en otros casos,

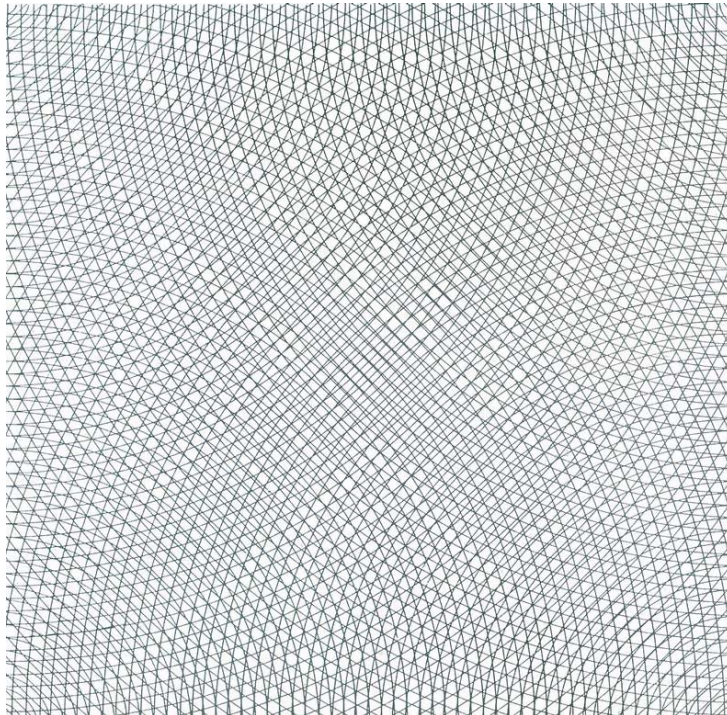
¹⁶⁰ “Walter De María: The Broken Kilometer Overview”... *op.cit.*

¹⁶¹ Kate McFarlane y Katherine Stout, “Investigating the Status of Drawing”, en Kovats, *The Drawing Book*, ... *op.cit.* p. 24

LeWitt realizaba dibujos con tinta en papel y estos, según él, funcionaban como una especie de plano para el dibujo a realizarse sobre la pared por sus ayudantes¹⁶².

Además de que irrevocablemente para el medio del dibujo, desplazan la autoridad de la mano del artista, dado que su toque no es vital para retener la autenticidad del trabajo; con algunos dibujos, el artista podía decidir cuando una línea para la que había dado la instrucción “no recta” era suficientemente irregular sin convertirse en ondulante, pero siempre daba espacio a su equipo, creyendo que el aportación de los otros permanece como parte del arte.¹⁶³

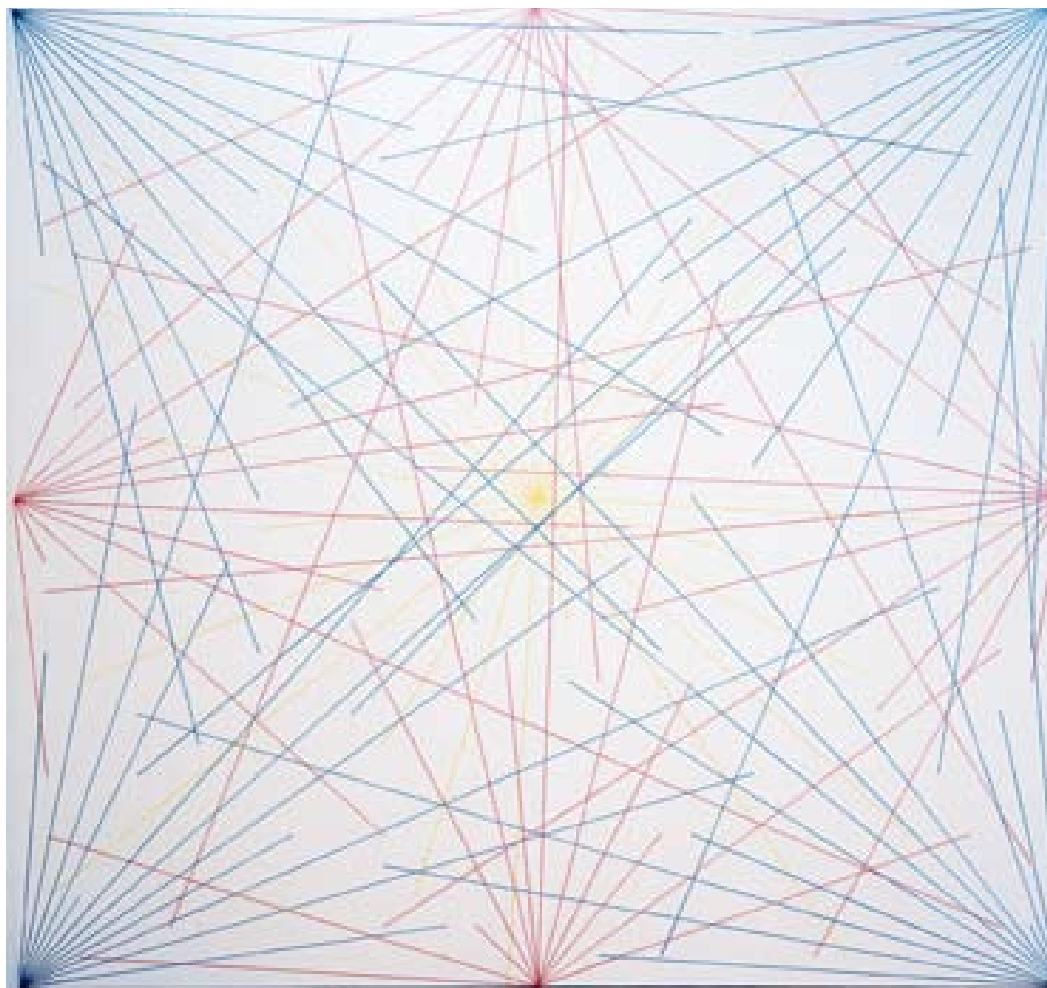
El artista desarrolló así una forma particular de murales, cuyo sistema se fundaba en los colores básicos amarillo, rojo, azul y gris, que eran aplicados de forma directa en la pared con movimientos circulares en capas transparentes. Al mismo tiempo los dibujos debían dejar de ser enmarcados por los muros e interpretados como un cuadro individual, sino como parte de la arquitectura de la sala y la galería como una obra de arte total.



¹⁶² Peter Osborne, “Proceso, sistema, serie” en Osborne, P., *Arte Conceptual*, Phaidon Press Limited, London, 2006. p. 97

¹⁶³ Librado Romero, “Sol LeWitt, Master of Conceptualism, Dies at 78”, *The New York Times*, Abril 9, 2007, consultado online en http://www.nytimes.com/2007/04/09/arts/design/09lewitt.html?_r=1

Desde el principio, el artista tenía un interés por liberar el medio del dibujo y por explotar la simplicidad de la línea dibujada. Es interesante que al adherirse a la bidimensionalidad del dibujo tradicional abrazara sus posibilidades tridimensionales: al evitar el ilusionismo y dibujar directamente sobre el muro de la manera más bidimensionalmente posible, el artista creó un dibujo que fue armónico con el muro y con el espacio tridimensional.¹⁶⁴



Los dibujos de LeWitt preservan las funciones contemplativas y racionalizantes que han sido siempre privilegio del dibujo, pero a la vez están dirigidos a nuestra percepción inmediata por lo que hay cierta intención por “engañar” a nuestra apreciación sensorial del espacio, estableciendo así una continuidad entre las formas físicas y las formas lineales

¹⁶⁴ McFarlane y Stout, “Investigating the Status of Drawing”, en Kovats, *The Drawing Book... op.cit.*

producidas por los dibujos y se establezcan otras maneras de posibilitar nuevas lecturas de los espacios.



Conclusiones.

Es prácticamente imposible pensar en dibujo sin pensar en la línea, un material y un soporte, o viceversa. La línea como elemento formal, cuasi-definitorio, como marca mínima de un instrumento o de una acción, como aspecto clave e imprescindible del dibujo es lo que determina la identidad del medio como lenguaje y de su proceso. No intento decir que si no existe Línea entonces no existe Dibujo, pero una línea implica intención: la línea, “el símbolo geométrico de la triunfante voluntad humana”¹⁶⁵; sin embargo, tras esta investigación debo reconocer que tampoco la presencia de la Línea implica siempre la del Dibujo.

El dibujo es un acto elementalmente humano y de comunicación, mediante el cual nos relacionamos con el mundo y nos manifestamos dentro de él. Va más allá de los métodos de su enseñanza, de los problemas de habilidad manual o de una forma de ver al modelo. Artistas y teóricos han desarrollado sus propias ideas, definiéndolo como una marca mínima, personal, de un instrumento, sobre un soporte; una marca de la presencia, de la representación, de la acción o la intervención del hombre. Una especie de compulsión libre, instintiva, única; una manera de entender e interpretar el entorno por su autor.

Ahora bien, quizá cometa un error al hacer de estas conclusiones algo casi apologético, pero ya teniendo todo esto en cuenta, sería demasiado simple repetir que entonces *todo* puede ser visto como una forma de dibujo¹⁶⁶. Esta idea y la de que toda insinuación de línea era igual a dibujo, eran básicamente mis premisas al empezar con este trabajo.

Quizá el acercamiento que había tenido con el dibujo hasta antes de iniciar esta tesis no había sido suficiente para desentrañar las complejidades que giraban en torno a su producción, su teoría, su concepto y otros problemas con los que particularmente había

¹⁶⁵ Aldous Huxley, *Brave New World*, HarperCollins Publishers, New York, 2006. p. 105

¹⁶⁶ Capítulo I, nota 6.

estado lidiando, por lo que lograr definir y delimitar lo que significa el dibujo era necesario no sólo a nivel personal, sino de capital importancia para la tesis. La posibilidad de comparar, confrontar y complementar las opiniones de artistas y teóricos acerca del dibujo me dieron la oportunidad de dejar de lado esa idea inicial de que todo lo que pareciera una línea debía ser una línea, y por lo tanto, dibujo.

Este trabajo surgió no como respuesta o solución a un problema, sino como un intento por aclarar ciertas dudas de lo que, a partir de una consideración personal, en varias obras de arte de la última mitad del siglo XX, saltaban a la vista como semejanzas visuales y formales con el dibujo; de cierto tipo de obras en particular hacia las que mi interés se orientó, que involucraban el espacio y sucedían en o se relacionaban con él de alguna manera más o menos directa.

Sin embargo, tras la investigación, después de leer sobre la producción general de cada uno de los artistas escogidos y de abordar y de analizar cada pieza por separado, es más que claro notar que las semejanzas visuales o formales distan mucho de ser semejanzas discursivas o conceptuales; no sólo entre ellas sino en cuanto a su relación con el dibujo. Las obras y los artistas de los que se habla en esta tesis pueden ser ubicados alrededor de acontecimientos y movimientos artísticos bien definidos por la historia del arte: el Nuevo Realismo, el Land Art, el Modernismo, Fluxus, el Pop Art, el Minimalismo, el Arte Conceptual, el Arte Povera, el Body Art, el Post-modernismo, etc. Aunque traté de abarcar todo el periodo al que se refiere la tesis con la selección de artistas y obras, es claro que ninguna de estas apunta en la misma dirección.

Mile Long Drawing, Spiral Jetty, Línea de 250 cm... pueden ser agrupadas todas como intervenciones de diversos tipos, sin embargo en la pieza de De María el trazo de las líneas paralelas en el desierto es realizado como un dibujo puro que sirve como un instrumento de medición y de referencia para que el artista pueda establecer una relación con un espacio tan “escaso de límites” como el paisaje desértico y de esta manera darle una dimensión medible a la experiencia; en la obra de Smithson, el trazo se hace claramente más espacial, pues se trata en realidad de un camino extraído desde la costa y enroscado hacia dentro del lago por el que se puede caminar, lo que aporta un carácter vivencial. Con Sierra, el papel que juega el dibujo como tal es mínimo, pues la línea es el único producto de la intervención y como tal actúa sólo como la manifestación de un intercambio comercial.

Zen for Head, A Line Made by Walking, Un paseo en Julio o un jueves por la tarde..., y *The Transfer Drawing Series* caben todas dentro de la categoría de las acciones, pero nuevamente con miradas divergentes. Paik se acerca al dibujo al conectar la primera parte de su radical acto con la caligrafía oriental y al mismo tiempo “recupera” la cabeza como otra herramienta para producir arte físicamente y no sólo racionalmente; la obra de Long figura en este apartado como el acercamiento más claro al dibujo desde una perspectiva meramente visual, aunque para el artista sólo equivale a una nueva manera de hacer escultura y de entrar en contacto con la naturaleza a la vez. Por su parte Ehrenberg intenta crear una idea psicológica del espacio que compone una escultura que él representa mediante trazos en un mapa, una escultura que además es transitable, en este caso la ciudad, y que plantea que puede ser modificada con el ir venir de todos los que la transitan; y luego, en la serie de videos de Oppenheim, podemos ver que el dibujo no es representación ni transcripción de una idea, sino el vehículo de transferencia al que se refiere el artista de energía, cultura, vivencia, vida.

Líneas, I Went, Broken Kilometer y Wall Drawings representan en parte una aproximación al arte conceptual, donde la idea de fondo es la parte verdaderamente importante en la obra. Para Manzoni el dibujo resulta accesorio, la existencia de sus líneas no radica en el trazo sobre el papel, sino en el concepto, la idea, el espacio y la imagen mental que cada individuo puede hacerse al leer las etiquetas de los contenedores; Kawara utiliza el dibujo para trazar su camino, de tal manera que cada uno de sus mapas es a la vez una representación y una colección de datos de su actividad diaria en un espacio determinado. La obra de De María nos presenta una reinterpretación de una medida traducida primero en algo tangible, y luego fraccionado en varios módulos “a escala humana”, permitiendo la experiencia de algo tangible que habita un espacio; finalmente, LeWitt en estas obras desplaza la mano del autor como uno de los elementos claves en el dibujo, poniendo por encima el papel de la idea como verdadera creación y las instrucciones para su equipo de ayudantes como método, además del permitirles ciertas aportaciones a la obra final para producir los dibujos, buscando al mismo tiempo establecer relaciones con el espacio que los contenía.

Estas obras son sólo una muestra representativa de aquellas que desde el principio y a lo largo de la investigación me parecieron relacionar de maneras particulares el Dibujo y el Espacio, trabajos que en cualquier caso, conflictuaban mi entendimiento sobre si se

trataba de piezas meramente espaciales en las que parecía que se involucraba el dibujo, o si sencillamente parecían ser dibujo.

Contrario a mis pensamientos originales, no todas estas piezas tienen que ver con el dibujo ni con una especie de “espacialidad”. Algunas, como ya pudimos ver tienen más relación con una reconfiguración mental a través de la idea, lo que es en sí la obra de arte.

Si, la línea es muestra de intención, pero lo que debe quedar claro es que no todas estas piezas por tener un componente lineal, son dibujo; ni que por desarrollarse en espacios más o menos abiertos sean siempre esculturas, instalaciones o acciones. Las innumerables lecturas, relecturas, análisis de obra, y las asesorías y charlas con el Mtro. Aureliano Sánchez Tejeda han arrojado particular luz a esta investigación, dejando en claro varios aspectos claves para esta tesis que permiten bien establecer ciertos límites.

El Dibujo es concepto e idea, es algo mental; y como ya se estableció, se nos presenta en la forma de imagen. Toda especulación previa o posterior a la acción que lo produce y lo evidencia no es el dibujo, porque este no puede conocerse hasta que se hace. El único que adquiere una experiencia a través del proceso de dibujar es el dibujante. En el dibujo, el espacio/fondo blanco es el que permite existir a la imagen gráfica y diferenciarla de lo demás.

Por otro lado, una escultura, una intervención, una instalación, una acción u otra obra cuyo campo de acción o soporte es predominantemente el espacio, puede también comportarse como imagen¹⁶⁷, pero lleva un valor agregado, el de ser una experiencia vivenciable real, y por tanto no puede ser sólo mental. En el espacio, el arte se convierte en presencia al trabajar con cuerpos, producirlos y transformarlos. Las formas de la escultura transforman plásticamente los espacios de la naturaleza y los vuelven expresivos. Las instalaciones y las intervenciones modifican las relaciones naturales de los espacios con los individuos al redimensionar, reestructurar o crear una nueva ambientación. En el arte de acción, el propio cuerpo es el delimitador del espacio, pero al mismo tiempo puede funcionar como material y soporte.

Finalmente para cerrar estas conclusiones, quiero señalar que por mucho que yo lo desee, sé que este trabajo puede no estar libre de errores. Desconozco que tan completo o incompleto esté en sí, pero creo que ha cumplido bien al no dejarme en la misma situación

¹⁶⁷ Basten como ejemplo las ya citadas en esta tesis.

de desconocimiento, ignorancia o de eterna suposición que predominaba en mí antes de llevarlo a cabo.

Esta tesis y toda la investigación que queda detrás, me deja no sólo nuevo conocimiento sino también una sensación de satisfacción y ganas de emprender nuevas investigaciones pero esta vez directamente en la producción artística. Admito que ha sido un trabajo difícil, cansado y frustrante en varias ocasiones, pero lejos de poner un fin, espero que sea sólo una pequeña marca, una especie de coyuntura en el camino de mi progreso profesional, el punto inicial de una línea que apenas empieza a trazarse, que me permita seguir avanzando y desarrollándome como artista.

Bibliografía.

Acha, Juan. *Teoría del dibujo. Su sociología y su estética*, Ediciones Coyoacán, México, 1999.

Alonso, Rodrigo. "El Afiche Artístico en el Espacio Público", presentado en *II Jornadas de Intercambios Artísticos. Lo Visual y los Lenguajes Artísticos Hoy*, Dirección General de Museos, Buenos Aires, 2003.

American Heritage Dictionary of the English Language, 4ta ed., Boston: Houghton Mifflin, 2000.

Bayo Margalef, José. *Percepción, desarrollo cognitivo y artes visuales*, Anthropos, Barcelona, 1987.

Brandi, Cesare. *Teoría de la restauración*. Alianza, Madrid, 2002.

Braun, Eliezer. *El Saber y Los Sentidos*, FCE, México, 1988.

Cía L., Domingo. "Espacio, Naturaleza, Vacío: Como Paradigmas para comprender el Arte", en *A Parte Rei*, no. 15

Crespi, Irene y Ferrario, Jorge. *Léxico técnico de las artes plásticas*. Universidad de Buenos Aires, Argentina, 1999.

Cuenca B., Ma Jesús. "Arte y Espacio público", en *Red Visual*, no. 7

Del Valle de Lersundi, Gentz. *En Ausencia del Dibujo. El Dibujo y su enseñanza tras la crisis de la Academia*. Universidad del País Vasco, Bilbao, 2001.

Dexter, Emma, ed. *Vitamin D: New Perspectives in Drawing*, Phaidon Press, London, 2005.

Drohojowska, Hunter-Philp. "Reviews: Toba Khedoori" en *Art News*, Marzo 2007.

Echegoyen, Javier. *Historia de la Filosofía 3: Filosofía Contemporánea*, Edinumen, Madrid, 1997.

Eco, Umberto. *Obra Abierta*, Planeta, México DF, 1992.

Febres, Aixa E. y Valbuena, Rosa E., "Vattimo y Venturi hacia una interpretación hermeneútica", en *Estética*, no. 13, Mérida, Julio/Diciembre 2008.

Forde, Kate. "Ellen Gallagher" en *Frieze*. Junio/Julio/ Agosto 2009, London, UK, p. 189.

García-Pelayo y Gross, Ramón. *Pequeño Larousse Ilustrado*. Ediciones Larousse, México, 1975.

Gardner, Howard. *Estructuras de la Mente. La Teoría de las Inteligencias Múltiples*, F.C.E., México, 1994.

Giménez Morell, Roberto V. *Espacio, Visión y Representación en el dibujo y en la pintura del siglo XX*, Servicio de Publicaciones de la Universidad Politécnica de Valencia, España, 1988.

Gómez A., Fernando. "Arte, Ciudadanía y Espacio Público", en *On the Waterfront*, no. 5, Marzo 2004.

Gómez Molina, Juan José (coord.). *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999.

----- *La Representación de la Representación*, Cátedra, Madrid, 2007.

----- *Las Lecciones del Dibujo*, Cátedra, Madrid, 4ª ed., 2006.

Grosenick, Uta, ed. *Mujeres Artistas de los siglos XX y XXI*, Taschen, Alemania, 2005.

Huxley, Aldous. *Brave New World*, HarperCollins Publishers, New York, 2006.

Kant, Immanuel. *Primeros Principios Metafísicos de la Ciencia de la Naturaleza*, UNAM, 1993.

Kovats, Tania. *The Drawing Book. A survey of drawing: the primary means of expression*, Black Dog Publishing, London, 2005.

Leymarie, Jean; Monnier, Genevieve y Rose, Bernice. *El Dibujo*, Carrogio, Barcelona, 2000.

López Chuhurra, Osvaldo. *Qué es la escultura*, Editorial Columba, Argentina, 1967.

Macho Stadler, Marta. "¿Qué es la topología?", *SIGMA* zk No. 20, Febrero 2002.

Merleau Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*, Ediciones Península, Barcelona, 1975.

Müller, Milagros. "Percepción del espacio de representación para el arte actual" en *Sigradi Arte y Cultura Digital*, 2005.

Olea, Oscar. *Arte y Espacio: XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1997.

- Ortega, Damián, ed. *Robert Smithson. Selección de escritos*, México, Alias, 2009.
- Osborne, Peter. ed. *Arte Conceptual*, Phaidon Press Limited, London, 2006.
- Palacios L., Juan José. “El concepto de región: la dimensión espacial de los procesos sociales” en *Revista Interamericana de Planificación*. Vol. XVII, no. 66, México, Junio 1983.
- Panofsky, Erwin. *La Perspectiva como “forma simbólica”*, Tusquets, Barcelona, 1999.
- Peñalver, Luz; Pargas, Luz y Aguilera, Oscar. *Pensar lo urbano: teorías, mitos y movimientos*. Consejo de Publicaciones Universidad de los Andes, Venezuela, 2000.
- QL. “Field Guide. Ellen Gallagher: Creating the World She Longs For” en *Modern Painters*, Marzo 2009, London, UK.
- Quiroz, Eduardo. “La intervención en el Espacio Público. Instrumento de Cambio Social y Político desde el Arte”, en *Ramona. Arte y Política: Límites en cuestión*, no. 73, Argentina Agosto 2007.
- Rabe, Ana M. “El arte y la tierra en Martin Heidegger y Eduardo Chillida”, en *Arte, individuo y sociedad*, no. 15, 2003.
- Rekalde, Josu. *Video: un soporte temporal para el arte*, Servicio editorial de la Universidad del País Vasco, Bilbao, 1995.
- Rementería A., Iskandar. “Consideraciones sobre el arte y el espacio en la obra de Chillida y Heidegger”, en *Ondare*, no. 25, 2006.
- Ruble, Casey. “Toba Khedoori at David Zwirner” en *Art in America*, Mayo 2007, p. 195
- Schwabsky, Barry. “Piero Manzoni” en *ArtForum*, Mayo 1998.
- Smart, J. J. C. ed., *Problems of Space and Time*, MacMillan Publishing, 1976. (Versión resumida por N Zamorano)
- Souriau, Étienne. Diccionario Akal de Estética. Akal, Madrid, 1998.*
- Steir, Pat. “Life’s work” en *Art Review*. Diciembre 2005, London, UK, pp. 108 – 113.
- Stewart, Ian. *Conceptos de matemática moderna*. Alianza Universidad, 1988.

En Web:

Archivo Obra Piero Manzoni, <http://www.pieromanzoni.org>

Barney, Matthew. *Drawing Restraint*. <http://www.drawingrestraint.net/>

Britannica Online Encyclopedia, en <http://www.britannica.com/>

Copes, Cristina. "El espacio escénico en el teatro y la danza" en *Dramateatro Revista Digital*, Septiembre 2008, consultada online en http://www.dramateatro.com/joomla/index.php?option=com_content&view=article&id=107:el-espacio-escenico-en-el-teatro-y-la-danza&catid=2:teoria-teatral&Itemid=22

Coulter-Smith, Graham. *Deconstructing Installation Art: Fine Art and Media Art, 1986–2006*. *An online book*, <http://www.installationart.net/>

Christo and Jeanne-Claude, <http://www.christojeanneclaude.net/>

Dennis Oppenheim, <http://www.dennis-oppenheim.com/>

Derrida, Jaques. "Las artes del espacio", entrevista de Peter Brunette y David Wills en abril de 1990, (publicada en *Deconstruction and Visual Arts*, Cambridge University Press, 1994, cap I, pp. 9-32), consultada online en <http://www.dyd.com.ar/biblioteca/selecciona124.html>

Dia Art Foundation, <http://www.diaart.org/>

Dialogical Drawing (1994). <http://www.ekac.org/dialogicalsp.html>

Diputación Provincial de Huesca- Sede Electrónica, <http://www.dphuesca.es/index.php/>

Dossier Prensa Exposición *Desdibujados*, Sep-Oct 2009. Sala Puertanueva Córdoba, España, consultado online en <http://es.scribd.com/doc/20021203/Dossier-prensa-Desdibujados-Sala-Puertanueva-Cordoba>

Electronic Arts Intermix, <http://www.eai.org/>

Elefante Pixelado, <http://elefantepixelado.blogspot.com/>

Eric Doeringer, <http://www.ericdoeringer.com/>

Festival of Fantastics, <http://www.festivaloffantastics.com/>

Gayford, Martin. "Richard Long interview: free spirit of the hitchhiker generation" en *The Telegraph*, Culture-Art, Septiembre 1, 2011, consultado online en <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-features/5368439/Richard-Long-interview-free-spirit-of-the-hitchhiker-generation.html>

Haunch of Venison, <http://www.haunchofvenison.com/>

Heidegger, Martin. "El Arte y el Espacio", en Revista *Eco*. Bogotá, Colombia. Tomo 122, Junio 1970, pp. 113-120, consultada en Potel, Horacio, *Heidegger en Castellano*, http://www.heideggeriana.com.ar/textos/arte_y_espacio.htm

Henry Garner, "Joseph Beuys and the body", http://www.codesign.co.uk/henry_garner/assets/essays/beuys_and_the_body.htm

Humanipedia, <http://www.humanipedia.org/>

Ivanchevich, Cecilia. "Fluxus: el fluir en el arte" en *Solesdigital, Revista digital de cultura y noticias*, consultada online en <http://www.solesdigital.com.ar/artesvisuales/fluxus.htm>

Kimmelman, Michael, "Review/Art; Just What Is a Drawing? Definitions, Definitions." en *The New York Times – Art*, Febrero 1992, consultado online en <http://www.nytimes.com/1992/02/21/arts/review-art-just-what-is-a-drawing-definitions-definitions.html?pagewanted=1>

Macías Huerta, Ma. del Carmen. "Espacio y región: dos conceptos multidisciplinares" en *Sincronía. A Journal for the Humanities and Social Sciences*, Departamento de Literatura, Universidad de Guadalajara, Otoño 2008, revista online consultada en <http://sincronia.cucsh.udg.mx/maciashuertafall08.htm>

Manchuria: Visión periférica. Felipe Ehrenberg. <http://www.fllanos.com/manchuria/>

Media Art Net, <http://www.medienkunstnetz.de/>

Moda Vivendi, <http://www.modavivendi.com/>

MoMA The Museum of Modern Art, <http://www.moma.org/>

Museum De Pont, Netherlands, <http://www.depont.nl/>

Museum of Contemporary Art San Diego, *Drawing the line*, <http://drawing-the-line.blogspot.com/>

Neo-Nomad, <http://blog.neo-nomad.net/>

O'Hagan, Sean. "One Step Beyond", *The Observer*, 10 May 2009 consultado online en <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2009/may/10/art-richard-long>

Portland Art, <http://www.portlandart.net/>

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 22ed., consultado online en <http://www.rae.es/rae.html>

Robert Smithson. <http://www.robertsmithson.com/>

Robertexto, <http://www.robertexto.com/>

Romero, Librado. "Sol LeWitt, Master of Conceptualism, Dies at 78", *The New York Times*, Abril 9, 2007, consultado online en http://www.nytimes.com/2007/04/09/arts/design/09lewitt.html?_r=1

Sánchez Goldar, Soledad. "Cocina de Performance" en *Taller Multinacional*, <http://www.tallermultinacional.org/cursos/cocina>

Sarriugarte Gómez, Iñigo. "Nam June Paik: el 'Aprendiz de brujo' tecnológico" en *En-claves del pensamiento*, consultada online en http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1870-879X2010000100004&script=sci_arttext

----- "El punto: Motivo de inicio y de conclusión en el arte", en *Razón y Palabra. Primera Revista Electrónica en América Latina especializada en Comunicación*. <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n43/isarri.html>

Simblist, Noah. "On Kawara" en *ART LIES: A Contemporary Art Quarterly*, consultado online en <http://www.artlies.org/article.php?id=1666&issue=59&s=0>

Studio International. Visual Arts, Design and Architecture, <http://www.studio-international.co.uk/>

Tate Britain, UK, <http://www.tate.org.uk/>

The Drawing Center, *The Drawing Center*, <http://www.drawingcenter.org/>

The Drawing Room, *The Drawing Room*, <http://www.drawingroom.org.uk/>

Townsend, Anthony. "Aumentar el espacio público y crear arte público: el papel de los medios locativos", en *Artnodes*, no.8, Diciembre 2008, Revista electrónica impulsada por la Universitat Oberta de Catalunya, <http://artnodes.uoc.edu>

Triadó, Juan Ramón y Subirana, Rosa. *Las claves de la pintura*, Planeta, 1994; consultada online a través de *Almendrón* en http://www.almendron.com/arte/pintura/claves_pintura/cp_08/cp_082/pintura_082.htm

Wikipedia, la enciclopedia libre, <http://es.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Portada>

Wikipedia, the free encyclopedia, http://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page

Otros documentos:

An unruly history of the readymade, lista de artistas y obra, Fundación/Colección Jumex, 2008.

Cappelli, Stefano. *Las Líneas de Piero Manzoni*.

Carrión Parga, Ady. *El dibujo como acontecimiento*. México: 2002.

Désagnes, Guillaume. "Arte en los espacios públicos: el espacio, el tiempo, la moral, la pasión", en *Madrid Abierto*, 2007.

Dewey, John. *El arte como experiencia*, 1934.

Freire, Juan. *Arte y Espacio público*, Boletín Gestión Cultural no.16: Arte público, Abril 2008.

Harvey, David. *La experiencia del espacio y del tiempo*, 2000.

Kotaji, Vera y Didier, Michèle. "About *I Went* by On Kawara", 2007.

La nada y el ser. Séptima Interpretación de la Colección Jumex, lista de artistas y obra, Fundación/Colección Jumex.

Marzo, Jorge L. *Arte y espacio público*.

Monleón, Mau. *Arte Público/Espacio Público*, Febrero 2000.

Muñoz Hernández, Jorge Luis. *Dibujo: Arte y Trascendencia*, 2000.

Nissen, Brian. *Manual del Método*. 2001.

Parramón, Ramón. "Arte, Participación y Espacio Público", en *Modelos de participación en Xarxa. Jornada d'innovació estratègica*, Octubre 2003.

Ratcliff, Carter. *Robert Smithson's Drawings, 1962, Art on Paper* © 2000

Rojas R., Carlos. "Modernidad, Posmodernidad y Espacio", en *Iconofilia. Escritos sobre Arte*.

Romero, Alicia (selección de notas). *Robert Smithson, 2000*.

Sotomayor, Nancy. *Hacia una definición conceptual de espacio*.

Tirado, Betsabé. *Lo que subyace en el dibujo. Un estudio de la teoría del dibujo en el siglo veinte*, México, 2006.