

**Universidad Autónoma de Baja California
Facultad de Artes**



**Dibujo – Espacio:
La utilización de la teoría del dibujo para la producción de
propuestas tridimensionales**

PROYECTO PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES

PRESENTA
Héctor Manuel Bázaca López

DIRECTOR DE PROYECTO
Mstro. Luis Guillermo Hernández Fajardo

Mexicali, Baja California, México

Diciembre de 2016

AGRADECIMIENTOS

Primeramente me gustaría agradecer a mis padres por apoyarme en todo momento durante esta etapa de mi vida y porque fueron parte fundamental de mi desarrollo como ser humano. También quiero agradecer a mi esposa por acompañarme en este viaje de producción de ideas y propuestas de arte, por ayudarme con sus pláticas y consejos, por ser una crítica con mi obra y mis ideas, por estar ahí siempre a mi lado sin importar la hora ni el lugar. Y por último, y no menos importante, a mis maestros y amigos que sin ellos este proyecto habría acabado de otra manera, gracias a sus aportaciones críticas que me ayudaron a enfocar aquella perspectiva que ocupaba mi interés como productor, a Luis Hernández, primero por su disponibilidad y su tiempo, segundo porque guío y cuestionó bastante mi proyecto lo que me ayudo analizar y comprender mejor este trabajo; a Alejandro Espinoza por compartir su visión acerca del arte y por su aportación como académico en mi formación profesional; y a Marycarmen Arroyo por su aportación crítica y de desarrollo para este proyecto de producción.

También quiero agradecerles a todos mis amigos y compañeros, artistas, maestros, porque tuve la oportunidad de compartirles un poco de mis intereses y me brindaron su atención y apoyo.

Para todos ellos.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
ANTECEDENTES.....	10
JUSTIFICACIÓN	26
OBJETIVOS	27
DIBUJO: [COMO] EXPRESIÓN E HISTORIA.....	28
II	31
III.....	36
DIBUJO: TEORÍA Y CONCEPTO	38
V	43
EL CONCEPTO DE ESPACIO EN LAS ARTES VISUALES	47
EL CONCEPTO DE CAMPO EXPANDIDO DE ROSALIND KRAUSS.....	55
VIII.....	60
ANÁLISIS DE LA OBRA DE ZILVINAS KEMPINAS Y MONIKA GRZYMALA	64
X.....	69
METODOLOGÍA.	75
PLANTEAMIENTO DE PROPUESTAS.....	80
RESULTADOS.....	85
CONCLUSIONES	87
IMÁGENES	92
BIBLIOGRAFÍA.....	93
RECURSOS ELECTRÓNICOS	94

INTRODUCCIÓN

Dibujo-espacio: la utilización de la teoría del dibujo para la producción de propuestas tridimensionales, es un proyecto que presenta a la categoría del dibujo como un medio de producción que no solamente está sujeto a la delimitación de su categoría sino que también propone ser abordado desde una diversidad de campos trasladando su sentido a través de los materiales que utiliza para su producción.

El presente documento parte de un interés genuino sobre la práctica del dibujo y sus implicaciones como forma de pensamiento, lo que genera que se realice una exploración sobre su devenir como medio de producción y los elementos que lo componen en su realización, pasando desde el papel que ocupa en la expresión humana –como las primeras aproximaciones del individuo con el mundo- hasta su desenvolvimiento como un técnica académica desarrollada para la realización de representaciones del natural y el imaginario.

El dibujo como técnica, se observa, como una herramienta gráfica, por lo tanto es en su ejecución donde este documento ocupa su atención mostrando bastante énfasis en la esquematización de su ejercicio, así en Dibujo: [como] expresión e historia, se aborda como una actividad inherente al ser humano, a través de la cual el individuo se reconoce con el mundo, correlacionando su experiencia a través de la gestualidad de sus trazos.

En este mismo apartado, posteriormente, se realiza una revisión rápida a través de la trayectoria que el dibujo ha realizado a lo largo de la historia del arte como una herramienta gráfica, determinada al estudio y la planeación de proyectos. En este se observa como su desarrollo se encontró delimitado por los términos formales de la producción de obras de

arte, provocando un alto desenvolvimiento técnico de la disciplina, hasta ser planteada como la base creadora de las artes plásticas.

Consecuentemente en el apartado Dibujo: teoría y concepto, se hace un recuento de los elementos que forman parte del dibujo en su forma gráfica, estos son abordados como fragmentos de su composición que terminan como signos de su configuración y por lo tanto al ser desprendidos se propone que estos pueden continuar refiriéndose al sentido de la disciplina desde un carácter conceptual.

El papel del concepto en el presente proyecto tiene una intención puntual que es, configurar el sentido del dibujo a través del reconocimiento de sus signos como referentes visuales que puedan ser trasladados a distintos materiales, emancipándolo de los parámetros de su categoría permitiendo cierta libertad en la presentación de sus propuestas, lo que provoca que este pueda observarse tanto como un ejercicio de representación, como una pieza escultórica o como una propuesta de arte instalación.

Una vez explorado el concepto de dibujo es abordado el concepto de espacio en las artes visuales, en donde se realiza una revisión de los significados que alberga este concepto, primero como un ente siempre presente e ineludible desde la ciencia, para después ubicarlo en la producción artística como una condición permanente que refiere al dinamismo, la composición y el diseño. El concepto de espacio en el presente proyecto explora las posibilidades de ubicar el sentido del dibujo fuera del plano bidimensional, alterando su naturaleza para analizar otras propuestas en donde ubicarse. En este sentido, el presente proyecto busca comprender la condición física del espacio para utilizarlo como soporte para la producción de dibujo.

Una vez planteado la naturaleza del dibujo, su historia, teoría y concepto, pasamos a abordarlo desde el concepto de campo expandido –término desarrollado por Rosalind Krauss (1941). En este apartado se explora el concepto de campo expandido como una herramienta metodológica por medio de la cual se analiza la categoría del dibujo, en donde se evidencian sus parámetros de formato los cuales son invertidos a sus signos opuestos, lo que deviene en la exploración de la misma producción de dibujo a través de la extensión de su categoría.

Por último se realiza el análisis de obra de Zilvinas Kempinas (1969) y Monika Grzymala (1970), dos artistas actuales que producen piezas de arte instalación e intervención in situ. Sus propuestas se encuentran unificadas –cada uno por separado- a través de la utilización de materiales específicos, lo que provoca que sus piezas denoten más que un desarrollo técnico, un desarrollo en el concepto. Dibujo-espacio, busca en la obra de estos dos artistas ubicar dos referentes que parten de la intención del dibujo para crear gestualidades y trazos a partir de la prolongación de materiales que no se refieren directamente a la categoría sino que responden a la comprensión y el carácter conceptual de la práctica.

Dibujo-espacio es una aproximación a este ente amorfo que constantemente se engolosina en esa relación entre idealización-observación-proceso por medio del registro, y por lo tanto es aquí en donde esta auto-construcción encuentra el borde, creando volumen entre sus prolongaciones a un espacio que difiere de la superficie del plano bidimensional, replanteando los márgenes del sentido de ser dibujo –del dibujo académico- que viene a través de la historia del arte como un medio de expresión, de registro descriptivo-imaginativo.

ANTECEDENTES

Abordar la disciplina del dibujo no debe de ser una labor exhaustiva si se piensa en el ejercicio del estudio de la forma y la representación tomada del natural, pero cuando se piensa en problematizar su sentido, los elementos que lo componen comienzan a plantear distintas posibilidades, por lo tanto el entendimiento sobre su práctica y su materialidad se diversifican creando distintas posibilidades tanto en su proceso como en lo que se obtiene como resultado.

En el arte del siglo XXI, se puede observar esta condición en donde tanto la producción de las piezas como su materialidad se encuentran problematizadas, pasando del convencionalismo de las disciplinas al conceptualismo de sus elementos. Así el presente proyecto busca replantear el sentido del dibujo a través de su condición como objeto escultórico.

Para este proyecto es necesario observar la forma en que el concepto se integra y conduce dentro de la obra de arte (en este caso, específicamente cuando forma parte de propuestas donde también interviene el dibujo. Por lo tanto el concepto de Campo Expandido de Krauss es una pieza fundamental de sus antecedentes así como el artista Marcel Duchamp, hasta una serie de distintos artistas que lo incorporan en sus propuestas contemporáneas, de esta forma es posible evidenciar la vigencia de la que aún goza la disciplina.

Campo expandido / Rosalind Krauss

Campo expandido es un término desarrollado por la historiadora y crítica de arte Rosalind Krauss, apareció por primera vez en el ensayo: *La escultura en el campo*

expandido (1979), publicado en la revista *October*. Este término surge a raíz de una extensa revisión a la historia del arte sobre el comportamiento de la escultura a través de las diferentes etapas de la historia, concluyendo con la expansión dentro su campo extendido a diferentes materiales y formatos, provocando diferenciación a la percepción de esta disciplina.

La producción de estas propuestas se realizaba desde un inicio sin la necesidad de una base o pedestal que realzara la objetualidad de la pieza; por lo tanto, el proceso como el resultado final surge del manejo de los materiales a modo de disposición –en el land art- y de forma estructurada, geométrico, arquitectónico –en el minimalismo. La noción del campo expandido en la escultura se divide entre la arquitectura y el paisaje, como campos estéticos referenciales.

El concepto de campo expandido –como lo muestra Krauss– amplía el campo de producción, utilizando diferentes elementos, replanteando el uso de la categoría, deconstruyendo la materialidad que la conforma. De esta manera puede observar como una elasticidad aplicada sobre una práctica artística que es capaz de provocar en ella, propuestas distintas a las comprendidas convencionalmente. El análisis de este concepto se lleva a cabo a través del cuadro algebraico binario del grupo Klein y consiste en una exposición de la lógica inversa correspondiente del campo sometido. El campo expandido se genera problematizando la serie de oposiciones entre las que está suspendida la categoría. (Krauss, R., 1979)

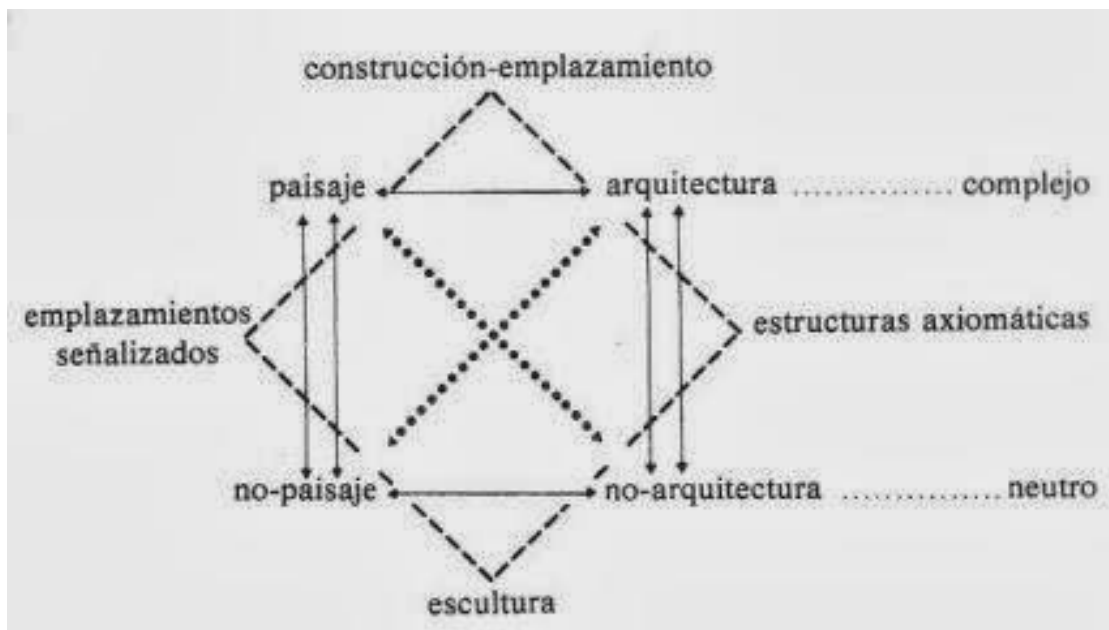


Fig. 7 Cuadro del grupo Klein utilizado por Rosalind Krauss (Land Art), 1979

En estos términos el concepto de campo expandido funciona como un antecedente modular del presente proyecto porque en este sentido permite que el campo del dibujo pueda ser visualizado de forma expandida en contraste con su formato convencional, abordando la dimensión espacial a través de un proceso definido.

Marcel Duchamp (1887-1968)

Marcel Duchamp, fue un artista francés naturalizado estadounidense, pintor, ajedrecista y escritor. Es uno de los personajes más significativos del siglo XX, fue el primero que habló de la importancia que contiene la idea en la obra de arte: el concepto sobre la materialidad de la obra.

En 1912, cuando Duchamp visitó el salón de la *Locomotion Aérienne* (salón de locomoción aérea), quedó extasiado mientras observaba uno de los aviones, a lo que

comentó: “La pintura está acabada ¿Quién puede hacer algo mejor que esta hélice?, dime, ¿Puedes tú hacer algo así?”(Ramírez, 1994, p. 24). Este tipo de ideas, que parten de una fascinación con los objetos (industriales y de uso común), genera lo que más tarde Marcel Duchamp nombraría como *Ready made* (Objetos ya hechos).

El *Ready made* trata de tomar un objeto con uso práctico y desechar totalmente su significado, su origen y su sentido que hasta ese momento le permitía ser denominado como algo útil para renombrarlo a partir de su total descontextualización determinándolo como un objeto solamente observable dentro de una galería, provocando en el espectador un conflicto entre la relación que podían tener con el objeto presentado y su nueva disposición como obra de arte.

En 1917, Marcel Duchamp, bajo el seudónimo de *R. Mutt*, presentó *Fountain*, en el marco de la primera exposición de la Sociedad de Artistas Independientes realizada en la ciudad de Nueva York, de la que también formaba parte. Esta pieza es una de las más emblemáticas del siglo XX y consiste en un urinal colocado sobre un pedestal; y aunque solamente se expuso por un corto tiempo porque rápidamente lo removieron de la galería.

La importancia de “Fountain” radica en su condición crítica frente a la postura, que en ese entonces existía ante la idea de lo que era el arte –de la necesidad de que la obra fuera creada por el artista, de la pintura pincelada, la escultura tallada y vaciada. Esta pieza, fue el primer *Ready made* denominado arte por su autor sin ser facturado por el artista.



Fig.1 R. Mutt. Marcel Duchamp. "Fountain" (Mingitorio). Ready Made, 1917

Con esta obra, Duchamp crea el primer antecedente conceptual que posteriormente encontraría su plenitud en los años sesenta, entre el arte de posguerra estadounidense y el Pop art. En este sentido, esta primera aproximación de elementos exteriores que no corresponden a una elaboración convencional de la obra de arte generó una ventana que en un futuro visualizaría expresiones artísticas como la instalación y el arte objeto.

Dibujo-espacio es un proyecto que funda su base en la idea del concepto y plantea como propuesta: replantear el sentido del dibujo a través de su significado y su exploración material, es decir, desarrollar la práctica del dibujo a través de la utilización del espacio por medio de su materialización sobre un plano tridimensional.

Robert Smithson (1938-1973)

La obra de Smithson tiene la capacidad de evocar tanto una sensación de sutileza como de asombro, entre deslaves y emplazamientos –situaciones creadas por el mismo Smithson que se refieren al posicionamiento de sus intervenciones como objetos materiales. Sus piezas se muestran como una serie de propuestas derivadas de la escultura a través de la expansión de su campo (Krauss, 1979) –algo a lo que personalmente me dirijo como escultórico.

La propuesta de Smithson pertenece a la categoría de *Land Art* (arte de la tierra) desarrollando proyectos a través de procesos que constantemente utilizaban el dibujo como un medio de planeación y aproximación de la imagen, aunque este dibujo no mostraba un pleno desarrollo técnico ya que el trazo de Smithson se inclinaba más sobre una esquematización conceptual de la idea que de la forma, por lo tanto sus registros resultaban sueltos, volviendo la estética del boceto el formato ideal el desarrollo de la propuesta de manera formal, Castro dice al respecto, “En los dibujos de Smithson contrasta la liquidez de la línea, su absoluta levedad, con la solidez de la estructura” (2006, p. 560).

En 1970, Smithson presentó *Spiral Jetty*, Utah, Estados Unidos, una pieza que consiste en el emplazamiento de fragmentos de basalto negro en forma de espiral que sobresale del nivel del agua sobre la orilla de un lago, dejándose ver en la superficie como un montículo (lineal) dibujado.

Mi interés sobre la obra de Smithson es su proceso que va desde el análisis alrededor de la idea-forma-materia a la mera producción, en donde todo cobra sentido y al mismo tiempo aglutina en un solo componente –la razón de ser de aquello que nos ocupa.

Así el proyecto Dibujo-espacio, acerca del concepto de dibujo, busca conjugar el proceso libre de su práctica con la intensidad que puede alcanzar su presencia, tomando como referente la producción de Smithson y la fuerza visual de sus emplazamientos ante su presencia. La línea como objeto escultórico.



Fig. 2 Robert Smithson. "Spiral Jetty". Desierto de Utah, EU., 1970

Smithson es percibido como un artista versátil debido a su constante movimiento buscando nuevos sitios, desplazándose entre dibujos, esculturas, películas, fotografías y lenguaje (Gómez M. J.J., 2006, p. 559). Para el proyecto Dibujo-espacio es necesario llevar a cabo un proceso basado en analogías hechas sobre la materialidad de las formas y los rasgos que se adoptan al habitar el espacio a partir de conocer las condiciones bajo las

cuales puede ser manipulado el concepto de dibujo, para que posteriormente pueda ser operado dentro de otros campos.

Sol LeWitt (1928-2007)

Sol Lewitt es un artista conceptual estadounidense que adquirió el estilo con el que actualmente se le conoce durante los años sesenta. Su producción se encuentra en dos formatos, primero bidimensional en donde sus piezas conforman figuras geométricas utilizando colores básicos como el azul, amarillo, rojo y gris, a menudo estas piezas realizan sobre superficies planas lo que las vuelve efímeras; segundo, escultórico en donde se relaciona su obra con las figuras geométricas.

En su obra se encuentra de manera constante el cubo como un referente explorado y entendido de diferentes maneras, tamaños y densidades, su proceso puede ser visto como una secuencia matemática que conlleva cierto orden y que al mismo tiempo puede otorgar variantes hasta el infinito. En este sentido, la obra de LeWitt se muestra desde mi punto de vista como un constante laboratorio la forma y su representación son sometidos de la manera más básica y elemental.

En el caso de las pinturas, éstas pueden estar compuestas por diferentes trazos que las completan, trazos que delinean la forma y el contenido; algunas veces estas sugieren cierto movimiento (de adentro hacia afuera o viceversa), en otras, simplemente se mueven en el espacio del plano dándole sentido al contorno que las delimita.

En sus dibujos la constante es geométrica y en ocasiones juega con la abstracción al momento de utilizar el soporte, la calidad visual con la que se desarrollan estas piezas es una demostración sumamente elemental de las cualidades gráficas. Estas piezas son realizadas con grafito y van desde la saturación hasta el tono de la superficie,

desvaneciendo cualquier rastro de actividad, creando una naturaleza inherente entre el trazo realizado y la composición total.

El dibujo dentro de las propuestas de Sol LeWitt es capaz de desarrollar dentro de él un detalle minucioso, hipnótico, una gestualidad que en conjunto, después de todo, aboga al fin como concepto más que como técnica. Este se vuelve es un medio ejecutado por diversas manos dejando de lado cualquier desarrollo que pudiera estar sujeto sólo a esta categoría, manteniendo la evidencia de la capacidad de su expansión, evidenciando la disciplina del dibujo desde otros términos más allá de los técnicos, en donde el fin tiene que ver más con el sentido que con la forma.



Fig. 3 Sol LeWitt. "Incomplete open cube". Painted aluminium, 1975

Las obras de Sol LeWitt parten de la experimentación de la Bauhaus, las matemáticas, la lingüística y su lenguaje personal¹. Su trabajo tiene una apariencia obsesiva y de un estricto orden matemático. Estuvo fuertemente influenciado por el reduccionismo lingüístico de Ferdinand Saussure, quien diferenciaba el Concepto de la Idea (el primero como una dirección general y el segundo como parte del primero). “Sol LeWitt establece un sistema lingüístico, un lenguaje artístico donde las palabras dan a entender la ubicación de los puntos y los puntos se confirman a través de las palabras.” (Agustí Camí, 2014).

Dado lo anterior, sus obras no tenían la necesidad de ser producidas (desde su postura) para ser catalogadas como arte o incluso validadas, ya que estas eran meramente conceptuales y por lo tanto su carácter artístico se encontraba en la producción intelectual de la idea –suspendidas como sentido- por eso él tampoco sentía la obligación (necesidad) como artista de producirlas personalmente sino que se realizaban por medio de equipos de trabajo, bajo la premisa de que sus piezas ya se encontraban realizadas conceptualmente.

De esta forma la lingüística incorporada a la obra de LeWitt formaba parte de su método como un proceso por medio del cual codificaba y decodificaba sus piezas, en este sentido cada uno de los elementos gráficos que se encuentran en sus propuestas son puntuaciones parte de un todo y que por medio de su bitácora (la palabra escrita) estos se mostraban y que por lo tanto permite su reconfiguración una y otra vez.

En 1969 Sol Lewitt redactó una lista de 35 puntos que nombró *Oraciones sobre el arte conceptual*. Con este manifiesto fundamentó sus propuestas sobre una base enteramente conceptual y bajo esta premisa desarrolló sus proyectos sobre bitácoras en donde continúan hasta que son expuestas, así es que varios de sus proyectos aún permanecen en cuadernos.

¹ http://culturacolectiva.com/sol-lewitt-las-dimensiones-del-cuadrado/#_ftnref

Entre la producción de Sol Lewitt y el presente proyecto se encuentra la premisa de la idea primigenia que conforma la obra de arte; en la manera en cómo el artista / productor realiza una reducción sobre el concepto, codificándolo, permitiendo al espectador observar la forma de manera natural y directa, a través de su sencillez y complejidad.

Tacita Dean (1965)

El trabajo de Tacita Dean es poético en un sentido visual. Entre 2013-2014, la artista realizó una muestra para la fundación Botín (España) titulada *De mar en mar*, una exhibición que recopila todo su trabajo relacionado con el mar, donde se encuentran una serie de dibujos hechos con tiza sobre pizarrón de gran formato. El sentido de estos dibujos sucede entre la representación de la figura y la esquematización conceptual de la idea.

El dibujo de Tacita Dean aprovecha las cualidades de los materiales para llegar a ilusiones de densidad como en una marea picada o un barco sobre las olas; es capaz de transportar el silencio de un plano a otro, desde la película hasta el formato bidimensional de sus dibujos. Los pizarrones de Dean son efímeros, se pueden borrar, no son permanentes porque ella concibe el dibujo como un proceso constante y que por lo tanto puede ser borrado como parte de esta misma naturaleza.

La noción que maneja Tacita Dean del dibujo es meramente formal, desde su ejecución hasta el soporte en el que realiza el ejercicio; se vuelca directamente sobre la representación resuelta como referencia a los demás elementos que componen su proyecto, pero es necesariamente en esta concepción del ejercicio en donde es posible ajustar una mirada sobre el dibujo y relacionarlo a una suerte de criterio conceptualizado de la disciplina, esto

es, hacer evidente la delicadeza tanto del trazo como del registro y por lo tanto de la imagen en su totalidad plasmada sobre el plano.

En Dibujo-espacio, el concepto de dibujo tiene que ver con una serie de aproximaciones que al igual que Dean, se vuelcan hacia las cualidades elementales que conforman la disciplina, en donde los elementos que son parte de su estructura a su vez se vuelven medios y herramientas, separándose unos de otros deconstructivamente para replantear su manera de abordarlos.



Fig. 4 Tacita Dean. “Roaring Forties: seven boards in seven days”. 14 works on blackboard, chalk,

1997

Hugo Crosthwaite (1971)

Hugo Crosthwaite se refiere a sí mismo como artesano, y su producción está enfocada directamente a la realización del dibujo y utiliza como referentes las imágenes clásicas de la pintura europea, el cómic, manga, las imágenes de periódico y su entorno inmediato. Sus obras surgen alrededor de Estados Unidos y México, por lo tanto sus dibujos mantienen una estética tomada del entorno de estos dos países.

Las dimensiones de sus piezas son variables, a menudo realizadas en papel de algodón y sobre muro. Los dibujos de Crosthwaite se mantienen enmarcados en la categoría, por lo tanto el carácter de sus propuestas se encuentra entre el planteamiento de la imagen, el diseño y el desempeño de la técnica; y la forma en que lo realiza. Crosthwaite replantea y enfatiza un ejercicio que prolonga el proceso convencional del dibujo más allá de su mera contemplación, en el campo de lo procesal, del dibujo como fenómeno.

En 2009, Crosthwaite realizó una pieza titulada *Hair of my Cheney Chin Chin (Wall drawing and deconstruction)*. Esta es una pieza mural que se realizó en una galería de Brooklyn, N.Y. (EU), en donde durante 20 días hizo un dibujo sobre la pared y que después fue procesalmente tapado en 5 días con cuadros de pintura blanca hasta desaparecerlo.

El término “deconstrucción” utilizado en este proyecto es una forma de plantear esta disolución que sufre el ejercicio del dibujo ante la disciplina de la pintura a través de su intervención bloqueando por completo la imagen realizada, lo que genera a su vez una connotación sobre la disciplina del dibujo como un conjunto de partes que desaparecen quedando invisibles dentro de la obra.

En esta instancia, la pintura se vuelve la muerte del dibujo. Para Crosthwaite, el dibujo es la imagen preliminar, la fundación de la pintura y en esto radica la importancia que él le otorga, por lo tanto sus trabajos buscan elevar el dibujo al nivel de la pintura, a partir del

planteamiento de dinámicas no convencionales de la categoría del dibujo, ocupando una diversidad de espacios así como una estética particular que desborda directamente de un preciso manejo de la técnica.

En este sentido lo que busca Dibujo-espacio es derivar del concepto de dibujo como un objeto que utiliza el espacio de forma tridimensional, deconstruyendo su sentido a través de distintos materiales y el espacio que ocupa. Mientras Crosthwaite resalta las capacidades técnicas de la disciplina, este proyecto busca comprender la capacidad de su sentido como un todo, es decir, que a través de su concepción se comprenda al dibujo a través de diversos aspectos, volviéndolos signos de su ser, manteniendo referencia visual a través de los materiales que lo componen.



Fig. 5 Hugo Crosthwaite. “Hair of my Cheney Chin Chin (Wall drawing and deconstruction)”.

Carbón, tinta, pintura, 2009

Nikolaus Gansterer (1974)

¿De qué forma el dibujo puede conjugarse con otras disciplinas desde la práctica, enriqueciendo su sentido, utilizando sus elementos gráficos como el punto y la línea a través del plano, representando el proceso de una idea? La obra de Nikolaus Gansterer surge como un proceso de pensamiento a través de la elaboración de gráficas conceptuales, cuadros semióticos y arte acción, mostrándose a él mismo como un ejecutante –inclinado más hacia la realización de la acción que al desprendimiento de un resultado material.

Un proceso que se halla entre la experimentación y un carácter lúdico; pensamiento e idea que se dirige hacia la concreción del sentido. Gansterer es un artista multidisciplinario que trabaja entre la teoría, el rayoneo, el pensamiento y la construcción de ideas abstractas. Su obra puede observarse entre ritual y procesal, un ir y venir de aquí para allá, un *loop* de variantes subjetivamente complejas pero que conforme suceden parecen encontrar un sentido.

Lo que tiene en común la propuesta de Gansterer con Dibujo-espacio es la forma en que las piezas de este artista conjugan varios elementos que no se encuentran directamente relacionados en ninguna manera con la disciplina del dibujo. Gansterer selecciona sus elementos para ser explotados a través de la forma, interpretación, volumen e incluso la manera en que estos se posicionan en el espacio.

Gansterer y Dibujo-espacio son este proceso continuo sumamente subjetivo pero con fuertes connotaciones significativas que buscan evocar lo mismo: una conceptualización a través del proceso.

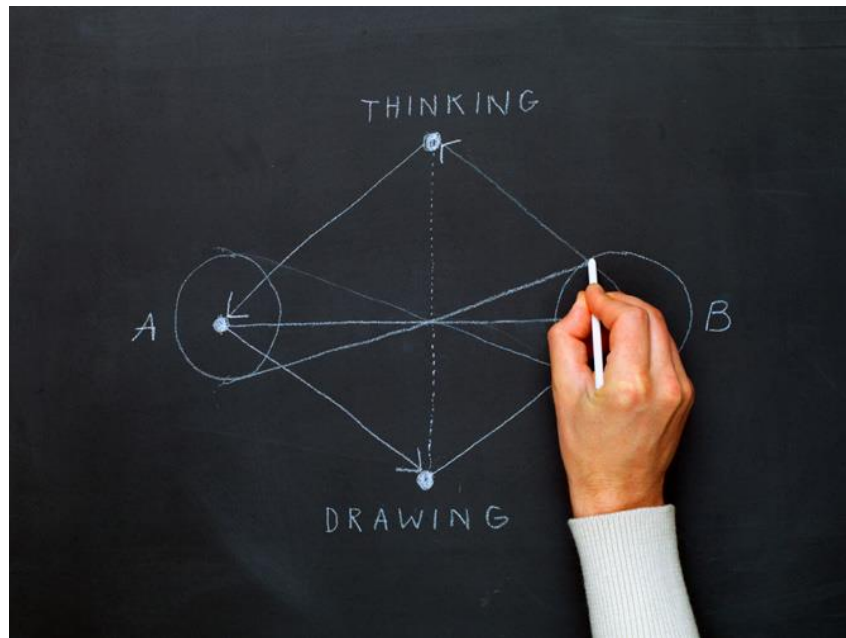


Fig. 6 Nikolaus Gansterer. Thinking drawign diagram, Performance, 2011

JUSTIFICACIÓN

Dibujo-espacio: el concepto de dibujo aplicado a la producción de propuestas tridimensionales es un proyecto de análisis y producción de obra que busca explorar la condición actual del dibujo a través del estudio de dos artistas: Monika Grzymala y Zilvinas Kempinas. La forma en que estos dos artistas resuelven sus piezas resalta las características formales de la disciplina redimensionando su plano convencional sobre un espacio de tres dimensiones.

Así, este proyecto no sólo cuestiona los parámetros establecidos del dibujo sino que busca confirmar la capacidad de expansión del campo, confirmando la diversificación de su práctica como un medio expandido que puede adoptar características tridimensionales.

Como medio de estudio, en la actualidad existen espacios culturales, investigadores y artistas que se encuentran avocados hacia el dibujo desde una perspectiva teórica y práctica. Esto devela el grado de importancia que tiene esta disciplina, pasando de ser a través de la historia un medio de expresión, representación y estudio de la forma, a un concepto y una práctica que deconstruye sus elementos constantemente, para volverlos sentido y replantearlos de diferentes maneras.

El resultado que busca este proyecto es la presentación dos propuestas tridimensionales utilizando como base el concepto de dibujo. Las dos propuestas van a ser esquematizadas a partir de materiales que resulten de la reducción de su sentido, de esta forma la conceptualización de la obra va a estar relacionada con la significación de su materialidad. De este proceso también se va a obtener una bitácora de trabajo en donde se va a poder observar las anotaciones y esquemas en torno al desarrollo del proyecto.

OBJETIVOS

Objetivo General.

Realizar dos propuestas de dibujo tridimensional que resulten del estudio sobre el concepto de dibujo y el análisis de la obra Monika Grzymala y Zilvinas Kempinas.

Objetivos específicos.

Conocer los antecedentes e identificar la significación del concepto de dibujo utilizado en la producción de arte actual.

Realizar un análisis de la obra de los artistas Monika Grzymala y Zilvinas Kempinas que evidencie las similitudes formales y la condición del dibujo en la materialidad de sus trabajos.

Desarrollar un concepto de dibujo como resultado del análisis aplicado a la obra de los artistas Monika Grzymala y Zilvinas Kempinas, para utilizarlo en la elaboración de dos propuestas tridimensionales.

DIBUJO: [COMO] EXPRESIÓN E HISTORIA

El dibujo es una práctica que evoca tanto a las artes como una primera aproximación expresiva del hombre. En un comienzo, el individuo antes de desarrollar el lenguaje oral se vale de su motricidad para recorrer el entorno, lo observa y lo consume, lo que provoca que durante este proceso surja un sentido de apropiación del espacio, aprehendiéndolo. Así, un infante comienza a generar registros, marcas, un indicio de lenguaje primario, lo que Maslen y Southern (2011) llaman: [*motor scribble*] garabato motor, este lo describen como “(...) el movimiento de la mano y el brazo, como una afirmación visible, externa de su existencia; un autorretrato gestual.” (2011, pág. 10)². Esto provoca que posteriormente cuando el niño crece, la relación entre lo que ve, lo que toca y los elementos espaciales de su mundo se vuelvan más integrados, y que por lo tanto su percepción gradualmente se conceptualice en ideas más concretas (ibídem). Sobre el dibujo como lenguaje, Agarwal en *Sketchbook about drawing* (2012) se refiere a este como un lenguaje en todo sentido, es una forma de interpretar el mundo y un apoyo en la construcción del pensamiento, continúa:

(...) dibujamos cada vez menos conforme aprendemos a escribir, pero el resultado analítico de la palabra escrita no puede llegar a remplazar el dibujo. El dibujo es un lenguaje por si solo: como forma de interpretar el mundo y como forma de pensamiento; una herramienta para resolver problemas y trabajar en ellos. (2012, pág. 2-4)³

² “(...) movement of their hand and arm, and a visible and external affirmation of their existence: it is a gestual self-portrait” [Traducción nuestra]

³ “Perhaps we draw less as we learn to write, but the analytical results of the written word cannot replace drawing. Drawing is a language all of its own: a way of interpreting the world and an aid to thinking; a tool for solving problems and working things out.” (Agarwal, 2012, p. 2-4). [Traducción nuestra]

El garabato es un elemento natural en la categoría de dibujo, este es el primer rastro de desarrollo de la representación gráfica. Dentro de la práctica del dibujo el individuo tiene la posibilidad de desarrollarse sobre dos perfiles: hacia el imaginario, donde existe una libertad de representación, esto puede entenderse como un campo abstracto, donde es posible componer y descomponer un modelo; o hacia una estructura empírica, donde todo está definido por un orden natural y estético, entendido como un campo figurativo, en donde el modelo que se toma como referencia es así y por lo tanto así es representado.

Estos dos perfiles –imaginario y empírico- surgen al mismo tiempo que la visión y la mano del dibujante se van agudizando y por lo tanto su trazo va generando más precisión sobre la intención de la imagen que realiza. Maslen y Southern mencionan al respecto que cuando el niño se encuentra entre diez y quince años sus dibujos siguen partiendo de la imaginación pero de una manera más conciente, atentos a la forma que tiene el mundo que los rodea, dicen: “Su interés se encuentra ahora en la apariencia del dibujo y su desarrollo técnico como producto final, por lo tanto se esfuerzan más por realizar dibujos parecidos a lo que haría un adulto, a través del desarrollo de la disciplina.” (2011, p. 11)⁴

En lo que respecta al dibujo como garabato, es común que los cuadernos escolares se conviertan en una suerte de bitácoras diarias, conteniendo ralladuras, formas y figuras que son registradas por momentos y de la imaginación. Los dibujos que se hallan en este formato son imágenes que se tornan banales y que resultan de la libertad que solo esta categoría contiene: decido ver esto y no aquello (y por lo tanto representarlo). Las imágenes que surgen del tiempo libre, del ocio, son a su vez una constante búsqueda de ideas.

⁴ “*Their focus is now on how succesful the drawing is as an end product as they strive to produce more ‘adult-like’ mature drawings.*” (2011, p. 11) [Traducción nuestra]

El ejercicio de dibujar, en su forma más elemental parte de un trazo desinteresado que irrumpe en el espacio del soporte, precedido de otros que lo atraviesan y acompañan, impidiendo su individualidad y a su vez complementándola a través del orden y el sentido que se reproduce a partir de la variedad de trazos. Ciertamente esta categoría posee un grado de libertad que no se aprecia en otras disciplinas artísticas.

Álvarez (2010) dice del dibujo que es una expresión artística primigenia. Es decir, una disciplina que ha estado desde el origen de la expresión artística y que por lo tanto, es inherente al campo de las artes plásticas, antecediendo a toda producción artística. Esto quiere decir que el dibujo más que una mera categoría posee en su realización un carácter significativo que a través de su ejecución va desembocando procesualmente en su misma complejidad.

Este en su complejidad, es una disciplina que tiene la capacidad de partir de la abstracción (proceso de pensamiento abstracto) a una precisa representación de la forma (el fin del proceso, que a su vez es el sentido mismo y no solo la forma como tal, como se puede observar en la obra del artista Nikolaus Gansterer (Austria, 1974).



Fig. 8 Nikolaus Gansterer. Fourty Found Figures. Ink drawing. 2005 [Fragmento]

II

El papel que el dibujo desempeñó durante la historia del arte fue como un medio de estudio sensible, Álvarez lo menciona como, “(...) el oficio que cumplía en el renacimiento como herramienta para el conocimiento sensible de la naturaleza.” (2010, p 70). Es decir, como herramienta de previsualización de imágenes utilizado en la pintura, escultura y arquitectura, teniendo visibilidad sólo para los artistas y los aprendices que tuvieran intenciones de desarrollarse en el campo de las artes plásticas.

Históricamente, dentro de la práctica artística occidental, el dibujo era considerado como una parte esencial del entrenamiento para cualquier pintor o escultor (Dexter, 2005).

Lambert dice:

El joven debería aprender primero perspectiva, después las proporciones de los objetos. A continuación, copiar a la manera de un buen maestro, para adquirir el hábito de dibujar bien las partes del cuerpo humano, y después dibujar al natural para confirmar las lecciones aprendidas. (1996, p. 57)

Por lo tanto se definía al dibujo como una práctica exhaustiva sumamente académica y no como obra en sí misma. De manera que el cometido del dibujo aquí se muestra dividido en dos partes: el primero como un estudio disciplinario, el segundo como un medio que tiene como objetivo desarrollar el plano de una obra como la pintura, la escultura y la arquitectura. Así cuando la obra está terminada, el propósito principal del dibujo se cumple y este por lo tanto desaparece, en este sentido estas disciplinas se convierten en la muerte del dibujo (como menciona Hugo Crosthwaite en su pieza *Drawing deconstruction* (2009), desterrándolo del plano, usurpando su registro en el soporte.

Conforme el dibujo se consolidaba como una herramienta constante en la elaboración de imágenes y en la articulación de ideas, su tarea como medio representativo y cronológico

que evidenciara el tratamiento y los cambios que se dieran en el ejercicio de las artes plásticas, en esencia seguiría siendo el mismo: la realización del trazo sobre el plano (Álvarez, 2010, p. 66).

Giorgio Vasari (1511-1574), calificaba al dibujo, enérgicamente como el “padre de nuestras tres artes, arquitectura, escultura y pintura” (Ibídem, p. 71). Se podría decir que el ejercicio plástico de las obras de arte surge entonces de una dependencia sobre el buen manejo y el correcto dominio de la disciplina dibujística, por lo tanto, de cierta manera esto justifica el hecho de que se mantuviera largo tiempo como la base de toda obra de arte. Así, mientras otras disciplinas artísticas fueron diversificando su práctica, el dibujo permanecía como una línea de la cual dependía la forma que estas otras obras adoptaran.

Francisco Pacheco (1564-1654) dice sobre el dibujo “no es la materia, sino la forma sustancial de la pintura, por lo menos que los pintores “(...) si no tienen debuxo, no tienen la forma de la pintura” (ibídem, p. 73). La idea de Pacheco de momento explica el papel y la cualidad del dibujo, porque a lo que se refiere está determinado a sentenciar un fin (la pintura) en virtud del mal manejo de la técnica de dibujo.

Aunque no fuera el caso, y se determinara que uno no tiene dicho grado de influencia sobre el otro, es una observación que obliga al practicante de ambas disciplinas a cuestionarse acerca de la correlación que puede o no existir entre ellas (porque en ese entonces la pintura gozaba de mayor prestigio, el de ser una obra de arte, algo que en el dibujo todavía no sucedía).

Denis Diderot (1713-1774) dice del dibujo, “(...) no basta con haber organizado bien el conjunto, se trata de encajar los detalles sin destruir la masa; es la labor de la inspiración,

del ingenio, del sentimiento.” (Ibídem, p. 73-74). Aquí, Diderot, filósofo francés, se refiere al dibujo directamente como ejercicio y la manera en que debe configurarse sobre el plano al momento de ser ejecutado.

La descripción que hace Diderot sugiere que la realización del dibujo no conforma sólo la mera reproducción de la forma sino que sugiere que es necesario desarrollar la figuración de la misma, es decir que la condición significativa de la cosa (idea), en tanto que el modelo es capturado y procesalmente completado, este sea transferido de un plano a otro (observación-reproducción), buscando que esta reproducción sea eso mismo que lo real, no de manera ilustrativa, sino en forma de signo. Es decir, que lo dibujado sea significativo en cuanto a su observación como real a través de su representación.

Durante el siglo XIX la disciplina del dibujo comenzó a perfilarse como obra de arte buscando ser parte activa de ella, es decir, que como aún es una práctica enfocada principalmente en la observación, poco a poco inicia una transición que va de su realización como medio hacia su planteamiento como obra final –aunque esto es mucho más evidente a mediados del siglo XX en la atmosfera del *Land Art* y la presencia del concepto en la obra de arte. De esta forma Álvarez explica que el dibujo empezó a tener relevancia dentro del proceso creativo –no sólo de los dibujos previos a la obra, sino de los dibujos, ensayos y estudios sobre la obra que al mismo tiempo contienen un grado simbólico en cuanto a ser obra, en relación con la obra presentada.

Por lo tanto el dibujo dejó de ser la mera representación de la naturaleza, renunciando a su sola condición de línea generadora de formas y figuras. Así fue como el dibujo inició su papel como obra de arte, por medio de la muestra de estudios, croquis, apuntes y bosquejos.

Jean- Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) (en Álvarez) dice, “(...) dibujar no quiere decir simplemente reproducir contornos; el dibujo no consiste simplemente en la línea. El dibujo es también la expresión, la forma interior, el plan, lo modelado” (Ibídem). Por lo tanto, las propuestas de las que estamos hablando están aun fuertemente ligadas a una práctica convencional, delimitada por la técnica y las cualidades gráficas de la disciplina.

Se puede decir que en el momento en el que el dibujo comenzó a mostrarse como obra final, su margen de producción se encontraba bajo los parámetros del trazo y el plano, por el hecho de que en ningún momento anterior existió una aproximación y por lo tanto una ejecución distinta a la naturaleza de sus materiales.

Kandinsky (1866-1944) en *Punto y línea sobre el plano* (1969), ya había identificado la importancia de estos elementos en la producción gráfica que al mismo tiempo son parte inherente de la realización del dibujo. Estos tres elementos como referentes de su materialidad.

Su naturaleza como medio de representación, de ejercicio constante y de estrecha relación con el mundo de lo real (como modelo) desaparece. A inicios del siglo XX, Marcel Duchamp presenta *Fountain* [Mingitorio] (1917), esta pieza conocida como el antecedente conceptual de la producción artística, declara que ante el pensamiento de que ya todo está hecho, la idea –como concepto- se encuentra por encima de la constitución material de la obra de arte, es decir, que mientras en el pasado las bellas artes denominaban artistas a los que manejaban la técnica de una disciplina con destreza, ahora esto se basaría tanto en el desarrollo técnico como el valor concedido por el artista. Esto es, a través de un discurso articulado por medio de los significados y lo sentidos ubicados alrededor del objeto.

Así, entre los años de 1960-70 y la capacidad que estaba surgiendo por medio de la utilización del concepto en el arte –minimalismo, land art, arte conceptual- se verían los primeros planteamientos formales del dibujo como una obra final en su sentido más completo. Esto no quiere decir que la disciplina del dibujo se desvaneciera sobre su práctica o experimentación, sino que haciendo uso de sus más elementales nociones y herramientas, esta disciplina redirecciona sus intenciones hacia una producción que parte de su sentido, tomando en cuenta sus características gestuales y simbólicas para su producción. Álvarez menciona:

Pareciera pues, que el Dibujo del siglo XX vuelve a sus orígenes del modo más auténtico, deja a un lado los intelectualismos y los análisis profundos para sencillamente convertirse nuevamente en la representación gráfica de una imagen hecha a base de líneas, sólo que esta vez esas imágenes no necesariamente van a corresponder con una realidad exterior, sino con la impresión o la experiencia que se tiene o adquiere de ella. (2010, p. 78)

Esto apunta hacia una producción más individualista basada en los procesos personales, pero también hacia una fenomenología del dibujo como práctica. El modelo que por regla permanecía inmóvil –modelo que desde este punto, está anclado en la subjetividad del individuo y la intención que pueda desdoblarse de la disciplina – ahora se encuentra en constante movimiento, creando pequeños o grandes cambios basados en el desarrollo y el entendimiento generado por su productor.

Esta última cita de Álvarez nos muestra el dibujo como una vuelta a su aspecto ontológico en donde este ejercicio se reencuentra con sus principios fundamentales para, desde sí mismo volver a crear un sentido por medio de su práctica, su ejercicio y cualquier acción o signo que derive de su esencia.

III

Giorgio de Chirico (1888-1978) dice del dibujo que es un arte divino que no volverá a estar de moda, sino que volverá como una necesidad obligada de su producción (Ibídem). Para el siglo XX la práctica del dibujo obedece a una suerte de condiciones que se fueron dilucidando a través del sometimiento de la disciplina a diversos factores que ya no tenían que ver exclusivamente con su concepción académica –basada en la observación del modelo y su reproducción directa- sino que responde a una necesidad por encontrarse a sí mismo desde un sentido que está ligado a su capacidad creadora como ente subjetivo y abstracto.

Para mediados de los años sesenta el artista Robert Smithson (1938-1973) utiliza el dibujo como una herramienta de esquematización para sus proyectos en donde se pueden observar tanto apuntes como figuraciones que evidencian el proceso entre la idea y el resultado. Sus dibujos, diferentes de un boceto como tal, eran estas notas y señalizaciones que se encuentran entre las figuras y los trazos gestuales.

Castro explica que Smithson localizaba en esta disciplina una fascinación por sus cualidades científicas-naturalistas, intentando recuperar su idea, como paisaje y acontecimiento (en Molina, 1999). *Spiral Jetty* (1970), es eso mismo, una extensión de una línea trazada sobre el plano de una geografía, emplazada como dice Smithson, de la misma forma que el punto es emplazado a través del movimiento. A esto Dexter responde, “(...) el land art es inevitablemente dibujo” (2005, p. 5); como la obra de Richard Long *A line by walking* (1967), es un dibujo hecho caminando sobre la faz de la tierra. Dexter dice sobre esta pieza, “La idea es simplemente “caminar hacia delante y de vuelta hasta que el pasto quede trillado en una línea evidente.” (Ibídem)

Betti y Sale comentan lo siguiente sobre el estado de la categoría, “El dibujo en la actualidad se encuentra revigorizado, reinventado y redefinido” (2009, p. 9). Lo que sugiere que sus parámetros también han sido afectados y por lo tanto prolongados sobre distintas, pero a su vez las mismas posibilidades, de manera que es posible en esta etapa, crear una intención que parta meramente de las características que el dibujo es capaz de brindar.

Dexter agrega:

El arte de mediados del siglo XX desafió la propia naturaleza del objeto mismo de arte, derribó las nociones de completad y fracaso, y vio la emergencia del performance y el arte del cuerpo. En este entorno, el dibujo se vio naturalmente favorecido por los artistas que apreciaron su naturaleza transparente y reveladora, así como el hecho de que servía como el registro inmediato de un acto. (2005, p. 3-4)

Así fue, por medio de su trabajo dentro de otras disciplinas, como también hizo evidente sus características de plenitud, para no solo realizar un mapeo de la obra, sino para gestualizar el sentido mismo a través de él. Así es como el dibujo, de pronto, va estableciendo formas distintas de plantearse como una propuesta sólida. En este siglo el dibujo se libera –libertad emancipada de una carga histórica- de su exclusiva presencia a través del estudio y representación, se vuelve hacia sí mismo, desde el artista que lo produce (Álvarez, 2010).

Por lo tanto el dibujo es una disciplina que emerge desde un panorama horizontal en donde durante su desarrollo se ha encontrado en un primer momento, planteando sus características inherentes como un medio de comunicación inmóvil contenido sobre los soportes donde se realiza; segundo, como una herramienta visual que puede ser desarrollada a lo largo de su práctica, funcionando como un referente representativo y

esquemático de las ideas –especialmente para el desarrollo de las artes plásticas, en donde se vio ocupado gran parte de su historia; tercero como la concreción de diversos signos.

Del siglo XX a la actualidad, la condición del dibujo cambio de su forma horizontal hacia una vertical donde ocupa una intención paralela, desembocada de los parámetros categóricos, generando prácticas auto-explorativas, auto-referenciales en donde no solo su convencionalismo se deforma sino que su mismo campo se estira y desdobla.

La historia del dibujo apunta –desde un paralelismo con su convención- a un ser diversificado material y semánticamente, a través de su aparición en la producción de arte actual. Esto puede llevar a que su comprensión sea repetidamente cuestionada, apilando diversidad de significados que lo ubiquen puntualmente, dilema que probablemente en este mismo momento ocupe a varios estudiosos de las artes.

DIBUJO: TEORÍA Y CONCEPTO

El apartado anterior se plantea la relación y el papel del dibujo en la historia del arte, ahora en virtud de este proyecto es preciso realizar una exploración sobre su sentido de modo que sea posible crear un horizonte teórico que permita visualizar sus parámetros junto con sus cualidades técnicas y conceptuales.

El dibujo es parte inherente de la expresión humana –como forma de comunicar ideas; como una extensión del pensamiento- es lenguaje visual; también forma parte como un medio en las matemáticas (incorporado por los filósofos matemáticos griegos) y por último, es sostenido como una expresión artística.

El diccionario de la Real Academia Española de la lengua define al dibujo como: “m. el arte de dibujar; m. proporción que debe tener en sus partes y medidas la figura del objeto que se dibuja o pinta; m. delineación o imagen dibujada” (2016). El Shorter Oxford dictionary define al dibujo como “la información de una línea arrastrando algún instrumento de trazado de un lado a otro sobre una superficie (...)” (en Lambert, 1996, p 10).

Para desarrollar una definición que abarque la plenitud del dibujo [de la convención al concepto] no es suficiente una mera descripción de su ejercicio, incluso su sola realización –que contiene todos los elementos que lo significan y son motivo de su profundidad conceptual- esconden en su actividad académica su complejidad intelectual.

El dibujo se compone por varios elementos gráficos que comparte de forma directa e indirecta con otras disciplinas como en la pintura, el diseño, el grabado y la ilustración. Sus características fundamentales son: el punto, la línea y el plano (Wong, 2001). El punto es un elemento estático que no sugiere profundidad ni volumen. La línea deviene del movimiento del punto, de manera que cuando este se traslada prolonga su dimensión creando una trayectoria –esta acción se refiere directamente al traslado del marcador sobre una superficie, dejando un registro entre los dos materiales que se encuentran en fricción- y que a través de su continuidad tiene la capacidad de desarrollar una forma a través de líneas rectas y/o curvas. El plano es la superficie material de carácter bidimensional sobre la que es desarrollado el registro del marcador, académicamente definido como la hoja de papel, aunque este puede ser también entendido como cualquier cosa (Cruzvillegas, 2014). A continuación realizo un desglose más amplio sobre estos tres elementos:

Punto: es el primer elemento que aparece cuando el marcador tiene contacto con el soporte (la hoja de papel). El punto no contiene volumen, ni profundidad, por lo tanto es un registro plano y abstracto. Este también es un elemento estático ya que al crear una prolongación de su ser se genera una distinta significación transformando su sentido. Existen técnicas como el puntillismo que le permite a este elemento crear la ilusión de una imagen (sin la necesidad de crear líneas) a través de una serie de acumulaciones colocadas en distintos espacios del soporte.

Línea: este elemento es un punto en movimiento. Las líneas pueden tener una prolongación mínima o máxima, es decir, esta puede crear un registro de una pequeña trayectoria o puede ser una que dure hasta saturar el soporte. Las imágenes primeramente están compuestas de una serie de líneas que son realizadas con cierto orden y armonía, generando representaciones visuales que parten de figuras tridimensionales que se toman como modelo. Por lo tanto, este elemento es básico en la práctica del dibujo. La estructura de las líneas pueden ser rectas o curvas.

Plano: este es el soporte sobre el cual se realiza el dibujo. En teoría el dibujo no existe si no se encuentra un plano (soporte) sobre el cual realizarlo, ya que una de sus premisas es la representación de objetos tridimensionales en un plano bidimensional, por lo tanto este depende del registro del marcador, es decir, que si no existe el plano el registro no es tangible, y este no puede mantenerse de forma virtual.

La *Forma* y la *Figura* (aspectos desarrollados a través del dibujo), surgen como creaciones del dibujante. Mientras que la primera se muestra sin una definición específica – en cuanto a lo representado como modelo tomado de lo real (es decir, se parece a esto o aquello), la segunda apunta directamente a un objeto como modelo determinado.

Por lo tanto, a la *Forma* se le puede definir como aquello que llega a tener parecido a algo (un perro, una casa, una persona, etc...) y esto sucede a través del trazado o los matices que se muestran en el dibujo, por ejemplo de un garabato así como de un ejercicio gestual. Por otro lado, por medio de la forma se puede llegar a comprender la expresividad de los objetos ya que durante su captura, la imagen no está dirigida a la definición de sus detalles internos, sino por las características generales que lo definen parcialmente.

En este sentido, la imagen que surge se encuentra –desde una interpretación sobre la ontología en Heidegger (2012) –entre el objeto y la cosa representada, atribuyendo a estos trazos el sentido de cosidad (elementos propios de la representación que sugieren una dirección hacia algo pero que a su vez no la definen totalmente).

Si sometemos la *Forma* al panorama académico del dibujo, esta debe ser entendida y realizada por medio de manchas, trazos libres, garabatos, cualquier registro que este inclinado hacia la realización libre de la disciplina. En cuanto a la *Figura*, está se define como una representación que promueve lo más fielmente posible todos los elementos que componen y significan aquello que sirve como modelo.

La implementación del realismo es un buen ejemplo para la comprensión del término *Figura*, aquí, la disciplina se encuentra en estrecha relación con la objetualidad del modelo a través de su constante observación –aunque esto, dice Speed, no determina el valor del dibujo porque se corre el riesgo de crear algo mecánico y por lo tanto mostrar un contenido carente de creatividad (1917).

En Speed se menciona que el dibujo debe entenderse como una expresión de la forma sobre una superficie plana y que para hacer un dibujo artístico no es suficiente realizar un dibujo meramente técnico que capture la imagen del modelo sino que, a través de la

observación el dibujante primero debe ser movido por el objeto para luego realizar su representación (Ibídem).

Tomando como ejemplo la realización de un retrato, ejercicio que exige cierto dominio de la técnica (proporción y control de la línea), el artista más que realizar una reproducción meramente visual, esta debe surgir, según Speed, de un interés que trasciende la mimesis, desprendida de un placer estético. En este sentido, esto diferencia el dibujo mecánico del dibujo artístico. En la medida en que no se aprehenda el objeto que se tiene como modelo, el resultado corre el riesgo de mostrarse como carente de sentido.

La postura convencional del dibujo no delimita sus propuestas contemporáneas, esto es que después de finales de los sesentas fue cuando se dirigió directamente hacia una producción y utilización de sus medios para la creación de obras de arte. Tanto la línea como el plano bidimensional son constantes en su desarrollo actual, los cambios que se pueden percibir en él son la intención y el sentido que se les otorga. Así pues, también persisten todos sus oficios, es por eso que definir los términos de Forma y Figura se vuelve importante para su entendimiento aún en la producción actual.

Como ya se mencionó, el papel del dibujo es parte inherente de la producción artística y es por eso que la revisión de sus definiciones se convierte en la base de nuevas interpretaciones que devienen en distintas formas de concebirlo. Parámetros que lo muestran como una “Representación por medio de líneas, realizada con pluma, lápiz, carbonilla, tiza o similar” (Ocampo, 1992, p. 78), pasan a ser interpretados a través de una percepción muy distinta a la academia tradicional, sumando una estructura conceptual liberando su orientación ya no solo a una sola definición sino creando un entramado de posibilidades que pueden ser subjetivadas por el artista, investigadores y académicos.

V

Entre finales del siglo XX e inicios del XXI artistas, investigadores y espacios de producción han desarrollado diversas aproximaciones en cuanto a la definición de la práctica del dibujo. John Berger (Londres, 1972), crítico de arte, pintor y escritor se refiere a él como un ente poético, artístico y sublime; capaz de capturar y mostrar el imaginario del hombre –como resultado de la experiencia. Berger lo expone como una forma natural de crear imágenes a través de la técnica y la observación del entorno (2011).

El artista Duvier del Dago (Cuba, 1976) por el contrario, ve en esta disciplina una estructura compleja de sentidos que a su vez permiten experimentar su ejercicio a través de diversos materiales, por consiguiente la composición de elementos académicos que distingue a la disciplina de dibujo, es el dispositivo que acciona el quehacer oscuro que da como resultado la obra de este artista.

La analogía de los elementos que componen al dibujo -punto, línea y plano- en relación con una analogía conceptual de su práctica, arrojan a la luz propuestas dimensionales como las de este artista, por medio de la ocupación del espacio, que como derivación crean la posibilidad de mostrar abiertamente un margen de distintas percepciones estéticas –que entran y salen de lo convencional- a partir del análisis del dibujo, aun cuando esté continúe surgiendo de los parámetros de su categoría.

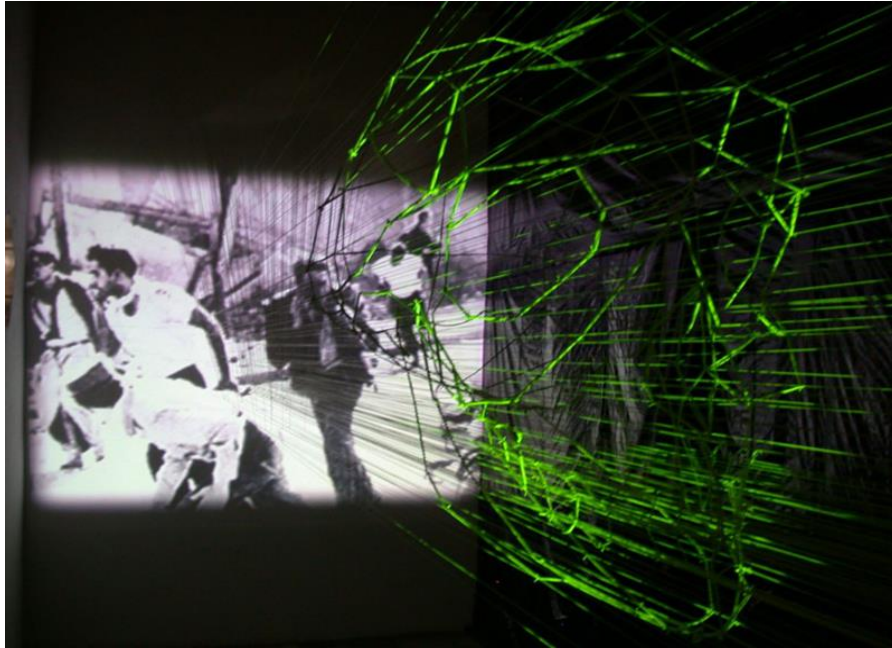


Fig. 9 Duvier del Dago. “Holograma”, de la serie Teoría y práctica.
Instalación: proyección digital con hilo y video. 2005

Si bien, el referente inmediato cuando se habla de dibujo es un ejercicio representativo y gráfico, en la actualidad es cierto que se ha vuelto una producción más compleja. En este mismo orden, la apertura que paulatinamente ha adoptado la categoría a través de sus apariciones como propuesta, corresponde a la necesidad ontológica de plantearse así mismo desde una diversidad de posibilidades.

Así como explica en Rosalind Krauss al desgaste ontológico de la escultura en su texto *La escultura en el campo expandido* (1979) publicada en la revista *October*, el dibujo parece cuestionarse acerca del borde de su categoría, en donde su definición como medio meramente gráfico corre el riesgo de perder nitidez para ser clasificado como algo más. Ya lo dice Emma Dexter cuando menciona que todo puede ser visto como dibujo pero no todo es dibujo (2005).

Newman, pintor y escultor (1905- 1970) dice: “(...) el dibujo, con cada trazo, revalida el deseo y la pérdida. Su modo peculiar de ser se ubica entre la retirada del trazo en la marca y la presencia de la idea que prefigura” (Ibídem) (en Dexter). A pesar de las connotaciones románticas que se encuentran en lo que dice Berger, es evidente que a través de estos señalamientos se aprecia una expansión del campo de percepción que se tiene de él como medio de producción, es decir que el horizonte sobre el cual se descansó el dibujo durante el siglo XX, también se ocupó de estudiarlo como teoría, por lo tanto ¿sería posible que a través de este mismo siglo se llegara a concretar una noción expandida del dibujo, y que, como consecuencia, la forma de crearlo modificara su materialidad?

González Casanova (México), artista y académico de dibujo, autor del libro *Gramática del dibujo en 100 lecciones* (2009), comenta, “(...) el cometido básico del dibujo es la representación de un espacio multidimensional; empezando por las tres dimensiones, en un plano bidimensional” (2009, p 7). Esto no muestra nada más que la convención del dibujo, porque aparentemente no plantea ningún cambio a su estructura.

Casanova continúa: “El dibujo es un lenguaje que se basa en la representación esquemática de nuestra percepción visual y táctil de las distancias y los pesos, por lo que es la forma más elemental de representar el orden del espacio” (ibídem, p 8). Este es un análisis más profundo porque aborda ya no sólo el papel del dibujo sino también del dibujante, y en este sentido el dibujo como fenómeno.

Como resultado las situaciones que ocupan al dibujo se vuelven subjetivas desde el artista y la representación trasciende el estudio académico para posarse ahora en el estudio cuasi científico del mundo. Al comienzo de su libro Casanova muestra una serie de aproximaciones acerca de la concepción del dibujo en su producción actual, donde señala

que: “Dibujar es la acción de definir una forma en el espacio, lo que va desde un trazo en un papel hasta la definición de una forma de pensamiento en un espacio cultural” (ibídem).

En esta declaración es importante denotar algunas ideas que menciona como forma, espacio y pensamiento. Estos conceptos se tornan relevantes porque al aparecer como fragmentos de una definición, aparte de formar parte de ella, tienden a permanecer y evolucionar dentro, transformando gradualmente el campo en el que se encuentran, incorporando las propiedades que los definen.

Dexter, en *Vitamin D: New Perspectives in Drawing*, comenta, “Los artistas contemporáneos continúan explotando el dibujo en este contexto expansivo y físico, transfiriendo las metodologías del *land art* a la esfera urbana, vertiendo la forma de su romanticismo latente” (2005). El entorno en el que el *Land Art* se consolidó, sucedió junto con el conceptualismo de la década de los sesentas en medio de una atmosfera creada alrededor del sentido y el trasfondo de la obra, por eso es constante en los dibujos de los artistas de esta corriente ver mapas y estudios de piezas a manera de planos, Dexter menciona: “LeWitt con frecuencia consideraba que sus planos finales (monteas), con sus borrones y cálculos visibles, eran sus trabajos más exitosos” (ibídem).

Desde su producción convencional hasta su práctica más compleja, el dibujo mantiene la misma estructura; los principios que lo rigen y que son los detonantes de su formación persisten en la elaboración de nuevas propuestas, aunque estas ahora busquen ocupar un espectro mayor. Dibujo-mundo-dibujo.

El surgimiento de redes como *Drawing Research Network* (EU, 2002); espacios como *Drawing Room* (RU); y una serie de exposiciones e investigaciones que se llevan a cabo alrededor del mundo en torno al comportamiento del dibujo contemporáneo, confirman que

aún existe la necesidad de estar indagando en él desde distintos enfoques, es decir, que aún no se encuentran limitadas sus posibilidades tanto en la práctica como en la teoría y que por lo tanto, hasta ahora, su sentido se encuentra en un constante proceso.

Por último, es interesante observar cómo alrededor del significado de dibujo se continúa manteniendo una estrecha relación con su concepción tradicional. Independientemente de los despliegues que esta práctica pueda generar, perdura un primer concepto de su práctica, en donde sus partes son elementos que se muestran aglutinados sobre su primera realización: imagen / representación.

Lo anterior genera que artistas como Duvier del Dago y el presente proyecto, como otros más, se encuentren realizando propuestas a partir del dibujo como detonante. Y es en este sentido que surge la advertencia de Dexter donde enuncia “todo puede ser visto como dibujo pero no todo es dibujo.” (2005). Esto evidencia la facilidad con la que el productor puede ser conducido a través de esta disciplina abriendo una brecha a la que solo se puede acceder a través de su sentido como concepto, esto es, se crea la posibilidad de concebir su presencia, ya no como un ejercicio sino como un planteamiento conceptual contenido en la forma material.

EL CONCEPTO DE ESPACIO EN LAS ARTES VISUALES

El concepto de espacio ha sido tratado desde diversos enfoques a través de la historia y en vista de que este existe de forma libre, es decir que el espacio es por si mismo, es preciso concretar desde que perspectiva va a ser abordado. Acerca del espacio como objeto de estudio, Stefani menciona:

(...) a finales del siglo XVIII (...) la filosofía del espacio fue catalogada como un problema mental, abstracto, analítico, absoluto. Mientras que por el lado de las ciencias –la física- fue tratado como un problema real y concreto, medible y empírico, aunque igualmente fijo e inmóvil. (2009, p. 3)

Generalmente el espacio es abordado en las artes como un plano dispuesto a ser ocupado para crear sentido por medio de diversos elementos. De esta manera es posible que la idea de espacio tratada por los artistas oscile entre estas dos concepciones anteriores conciente o inconscientemente. Desde un aspecto mental y subjetivo –el espacio vivido- o desde las ciencia, como la física –el espacio medible. El espacio es inherente al quehacer humano.

El espacio es un elemento que forma parte de toda actividad artística, en algunas expresiones pasa desapercibido y esto provoca que se cree un sobre entendimiento de su sentido. Desde las bellas artes el espacio tiene un carácter tangible en la escultura y la arquitectura, los materiales con los que se producen hacen que este concepto sea mejor entendido debido a la obviedad que denota a través de los materiales como el cemento, cobre, ladrillo o madera.

Las formas tridimensionales que se crean a través de estas dos categorías muestran con claridad la manera en que el espacio es invadido. En cambio, cuando se observa el espacio en la pintura, el dibujo o el grabado, este se mantiene fijo, y se traslada dentro de los límites del formato de la obra. Ya lo mencionó Casanova, que el dibujo es la relación de las distancias y lo pesos del mundo real mostrados en un formato bidimensional. Así mismo, tanto la pintura como el grabado ocupan el espacio delimitado por medio de la distribución de imágenes, colores y trazos que prefiguran la obra terminada.

En este sentido, es posible distinguir las dos formas de utilizar el espacio. Desde la obra tridimensional, se observa una ocupación por medio de una forma objetual que ocupa un

lugar en el espacio, ya sea desde una escultura dentro de una galería o una casa en el espacio urbano, el espacio libre desaparece y se sustituye en su lugar con la presencia de algo que puede ser observado desde un ángulo de 360 grados.

En la obra bidimensional, este se define desde el primer trazo, ya sea el resultado abstracto o figurativo, la delimitación del espacio busca contrarrestar la falta de objetualidad de la obra creando ilusiones de perspectiva en ella; también se utiliza como herramienta del ordenamiento de los objetos bajo ciertas estrategias como la sucesión de Fibonacci⁵ que crea una estructura armoniosa y sugerente de movimiento dentro del mismo plano.

El término Artes visuales se definió durante el siglo XX, para distinguir la producción de arte realizada después de la segunda Guerra Mundial, partiendo de la irrupción de los nuevos medios y la incorporación de las ideas de las vanguardias como el video-arte, el performance, arte instalación, fotografía, arte-objeto y el cine, entre muchas otras (Glosario de artes visuales y nuevos medios, 2012). En tanto el concepto de espacio, diferente de las artes plásticas, en las artes visuales reafirma su utilización como un elemento clave dentro de la creación del sentido ya que en su mayoría, los artistas y sus propuestas recurren a él como detonante para el discurso de sus piezas. De la producción en el espacio a la producción del espacio, según Henri Lefebvre en su publicación titulada: *La producción del espacio* (1974).

Por otro lado, Yates dice en el prefacio de *Poéticas del espacio*, “La historia nos demuestra que los grandes cambios en la historia del arte se producen cuando los artistas

⁵ La sucesión de Fibonacci, es una estructura matemática desarrollada por Leonardo de Pisa en el siglo XIII, la cual funciona como base para crear una gráfica circular infinita. Esta misma gráfica en forma de espiral es constantemente utilizada por artistas y dibujantes como modelo para el diseño y la composición de imágenes equilibradas y armónicas. (Sucesión de Fibonacci, s.f.)

esenciales se preocupan por el espacio. Una transformación del significado de espacio indica un cambio fundamental” (2002, pp. 19). De modo que en la medida que la preocupación por el espacio sea una parte fundamental de la producción artística, desde lo que dice Yates, las propuestas posteriores a los años sesentas, en efecto reestructurarían las condiciones bajo las cuales el arte es comprendido, desde la práctica a la teoría.

Las categorías bidimensionales como el dibujo definían el espacio a través de “(...) la representación de la realidad tridimensional y fue la constante de arte desde el siglo XV hasta el siglo XIX” (Orta, 2010). A lo que Albers (1979) agrega al respecto, “Los elementos de la composición plástica han sido recursos para la representación de planos y profundidades en la pintura, convirtiéndose así en valores espaciales.” (En Orta, 2010).

La adaptación de estos valores espaciales utilizados en las propuestas bidimensionales, fue una de las afectaciones que sufrió la escultura; esto sugiere una adaptación a nuevos medios de percepción [idea-obra], de manera que tanto el productor como el espectador ya no solo están sujetos a una contemplación distanciada de la obra –junto con los letreros de no tocar- sino que disponen señalamientos que invitan a participar en la obra o presiden totalmente de ellos, creando la expectativa alrededor de la correcta observación de la pieza.

Como un ejemplo a lo anterior podemos observar propuestas de *Land Art*, arte instalación, el performance, intervención, entre otros. Las propuestas se vuelven escultóricas en virtud de la utilización del espacio, más no son esculturas en sí porque no corresponden a las reglas impuestas dentro de la categoría. Orta continua:

La escultura del siglo XX que se centró en el volumen, sus límites, y su relación con el plano, al final del siglo fija su interés en las implicaciones espaciales de elementos no matéricos como el movimiento, la luz y la atmósfera. Surgen obras donde la

desmaterialización de la forma, reforzada por el papel que juega la luz y la participación activa del espectador intervienen espacios, rompiendo con la asociación de escultura como cuerpo u objeto que se levanta sobre una base o pedestal, dando paso a propuestas más relacionadas con la atmósfera, la escenografía, la tecnología y el movimiento. (Ibídem)

El acondicionamiento espacial, es una de las cualidades que se encuentran inscritas en las propuestas de las artes visuales y éste a su vez se sostiene en el apartado conceptual de estas, es decir, la tridimensionalidad del espacio se ha vuelto inherente a la estructura del arte actual, sea espacio mental o espacio físico.

Como ejemplo podemos observar la obra de Francis Alÿs (1959), artista belga radicado en México, que utiliza como medios de producción primordialmente el cuerpo y el entorno inmediato. El proyecto *Painting/Retoque* (2008)(fig.), consta de una acción donde pinta a detalle sesenta líneas amarillas sobre el camino que se encuentra en la zona del Canal de Panamá, entre los océanos Atlántico y Pacífico. Alÿs combina la pintura con el acto preformativo, mezclado entre la poética y lo político, utilizando el espacio cargado de memoria de un pasado con conflictos, donde el gesto del movimiento de la brocha, mientras pinta, se vuelve un acto de sanación sobre un territorio traumatizado.

En esta pieza se observa la utilización del espacio mental como un territorio subjetivado a través de la memoria, de manera que las limitaciones espaciales de la propuesta están sujetas a la comprensión del sentido, sugerido a través de la terminación de su obra. Es decir, que el carácter simbólico de la pieza se encuentra fuertemente relacionado con la acción dentro del espacio y la interpretación que le da Alÿs.



Fig. 10 Francis Alÿs. Painting / Retoque. Stil del video. 2008

Albrech (1981) (en Orta, 2010) concluye tres maneras en las que el hombre se relaciona fundamentalmente con el espacio, como relación vital y elemental; relación pragmática; y relación orientada al conocimiento. Estas tres maneras pueden ser entendidas como, la forma de ocupar y habitar el espacio; la forma en que utilizamos, ordenamos y modificamos el espacio; y el estudio, representación y explicación del mismo. (p. 132)

Por otro lado, Rudolph Carnap (1921)(en Yates, 2002) concluye tres categorías de espacio: el formal, como lo geométrico y aplicable; el percibido, como fenómeno perceptivo vinculado a las tres dimensiones; y el físico, como representación inexacta, abordado desde las experiencias concretas. (Orta, 2010, p. 132-133).

Por lo tanto, se puede concluir que las distintas interpretaciones que se han realizado sobre el espacio y las perspectivas a través de las que ha sido este abordado desde las artes, arrojan un horizonte de posibilidades prácticas y teóricas – mental y físico- para su manejo. En tanto a la producción de las artes plásticas como propuestas, el concepto de espacio esta fijado a las condiciones naturales de las mismas categorías artísticas.

En el plano bidimensional, el espacio es geométrico y orgánico, percibido como representación directa del natural. En el plano tridimensional, la utilización del espacio se encuentra vinculado con la utilización del cuerpo por lo tanto es comprendido a través de una relación habitable, de modificación, representación y estudio, por medio de estructuras y elementos materiales.

Como consecuencia, en las artes visuales la utilidad del espacio se vuelca a la interacción creada en torno a las propuestas para formar parte de la obra misma como sentido, asumiendo un papel elemental en el arte contemporáneo. Desde el efecto que se crea al mantener un espacio con una selección mínima de elementos, hasta el trayecto de un cuerpo sobre la geografía de alguna ciudad.

En las artes visuales, la convicción del espacio se postula como un signo sintáctico que crea sentido por medio de su interrelación con los demás elementos que envuelven las propuestas y esto puede entenderse mejor a través del diagrama de Orta en donde se observa el orden de ideas que conduce a la relación del espacio con el arte moderno (artes plásticas) y contemporáneo (artes visuales); el cuadro se aprecia de la siguiente manera:

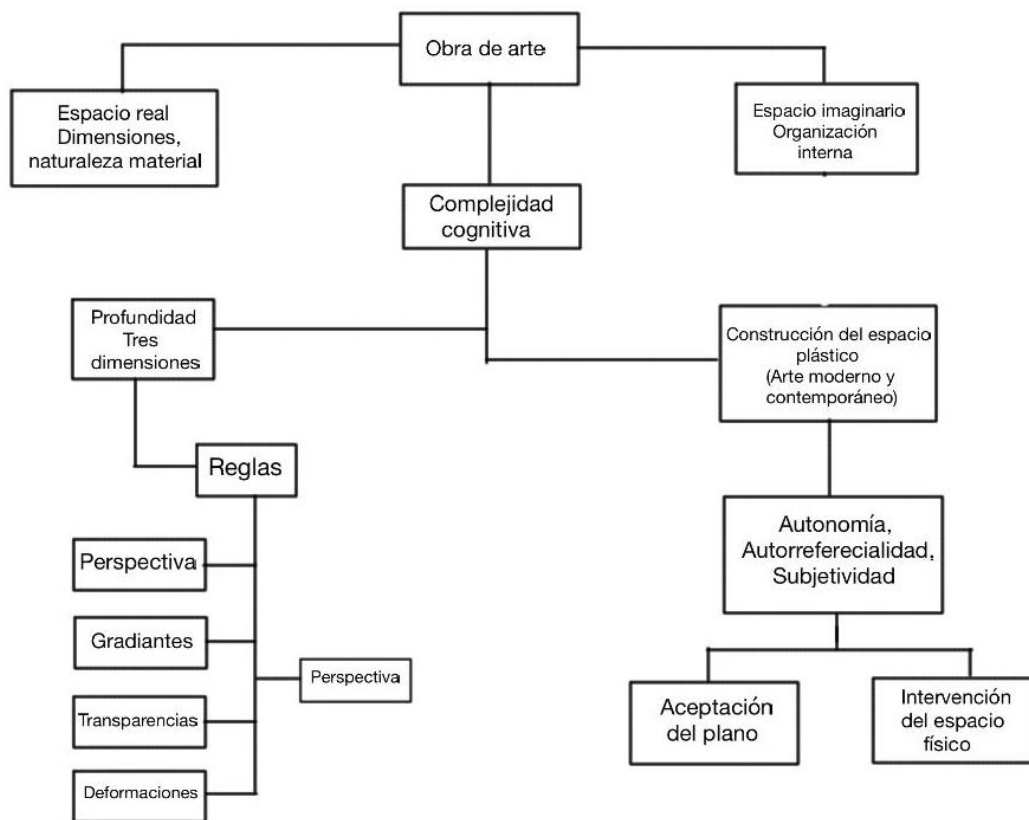


Fig. 11 Diagrama 1. Espacio y obra de arte (en Orta, A. 2009, p 143)

Por lo tanto se puede observar una estructura bastante descriptiva sobre el espacio en las artes plásticas / visuales, ya que en el aglutina inmediatamente la capacidad de este campo a través de la señalización de los aspectos, como fundamentales, pragmático y subjetivo –que mientras uno es ocupado por la condición del mero objeto o soporte, el otro es manipulado desde una intención genuina.

Tanto el espacio real como el subjetivo, son utilizados en las artes para crear armonía a través del diseño o la composición, a lo que resulta interesante, observar las propuestas artísticas a partir de un análisis dirigido a su emplazamiento en donde, en la medida que el

espacio es ocupado este se materializa como un ente que rodea, enmarcando todo lo que se encuentra dentro de él. En este sentido creo que un buen ejemplo para esta situación son los trabajos de arte instalación y propuestas de carácter conceptual en donde se dispongan objetos a manera de piezas escultóricas.

Por último me interesa resaltar la aportación tanto de Alberch como de Carnap, en donde entre ambos proponen una aproximación complementaria hacia el aspecto espacial y en ellos derivan, cada uno por separado, una brecha que permite conducirse hacia la relación como individuo y al reconocimiento formal de los aspectos que lo ocupan.

EL CONCEPTO DE CAMPO EXPANDIDO DE ROSALIND KRAUSS

Las artes plásticas ven su desarrollo a través de la historia del arte, experimentando adaptaciones dentro de cada una de sus categorías y esto se puede observar en la manera de crear imágenes y formas, así como en la transmisión de las ideas. La cadena de movimientos artísticos, desde la edad media hasta la era contemporánea, desde la instrumentalización hasta los formatos y los estilos que se utilizaban como parte de un lenguaje particular, son adaptaciones que corresponden a los cambios a través del tiempo que están relacionados con situaciones académicas, perceptivas, políticas, sociales, intelectuales y de sentido, por mencionar algunas.

En la actualidad las categorías se han diversificado, y su desarrollo se vierte sobre los aspectos que ahora necesitan mayor énfasis, como la comunidad, el otro, la utilización del espacio, la conceptualización, etc. Estas últimas prácticas llevan consigo la posibilidad de expandir la disciplina, transformando la estructura de su categoría, donde los márgenes de

sus parámetros son trastocados por los aspectos técnicos y de sentido que se visualizan a través de sus propuestas, esto es lo que Rosalind Krauss llama el Campo Expandido.

Rosalind Krauss (1941), crítica de arte, profesora y teórica estadounidense en la universidad de Columbia, presentó en 1979 un ensayo titulado: *La escultura en el campo expandido*, publicado en la revista *October* editada por Hal Foster. Este concepto surgió a raíz del análisis que Krauss llevo a cabo sobre la categoría de escultura y la transformación que evidenciaba durante los años sesentas. Por lo tanto este documento es una herramienta indispensable para desarrollar un planteamiento a partir de la apreciación y el análisis de una de las etapas más importantes de la disciplina del dibujo. El inicio del dibujo contemporáneo.

En las últimas décadas el dibujo ha sido articulado desde distintos formatos (bidimensional y tridimensional) y medios de producción (video, fotografía, arte acción, audio, etc.). La categoría de dibujo desde finales del siglo XX ya no es parte de una exclusividad y eso es lo interesante ya que es una práctica bastante disciplinaria que lleva consigo un arraigo académico, pero que por su forma tan sencilla de ser ejecutado, este fácilmente se mueve entre varios formatos, abogando algunas veces más hacia su sentido que a su disciplina.

El estudio desarrollado por Krauss aborda un análisis acerca la producción del *Land Art* como una derivación de la escultura, debido a que se mostraba distinta a la adaptación que sufren las demás categorías (es decir su derivación no parecía escalonada, sino mejor dicho encarada por las condiciones que la rodeaban), porque aunque estas mantenían su carácter objetual, presentaban un desentendimiento aparente de la convención que la ocupa.

La categoría de escultura que aborda Krauss ya no se trataba solo de la creación de formas y modelados tridimensionales sino que en esta ocasión abordaba emplazamientos y desplazamientos de materiales superpuestos sobre espacios abiertos, a la deriva, y sin ser exclusivamente pensados para estar dentro de los recintos usuales de exposición.

Krauss a través del concepto de campo expandido, distingue las variantes en la producción de los artistas de este movimiento y encuentra en el origen de estas propuestas lo que menciona como: desgaste ontológico del concepto; Krauss dice:

Ahora bien, si la misma escultura se ha convertido en una especie de ausencia ontológica, la combinación de exclusiones, la suma de ((ni una cosa ni la otra)), eso no significa que los mismos términos a partir de los que se construyó –el no-paisaje y la no-arquitectura- no tuvieran cierto interés. (Krauss, 1979, p. 66).

Lo anterior quiere decir que la convención que sostuvo la categoría de escultura comenzó a desplegarse, reconfigurando la percepción del plano escultórico. Kraus continúa, “(...) el campo expandido fue sentido por una serie de artistas más o menos al mismo tiempo, aproximadamente entre los años 1968 y 1970 (...)” (Krauss, 1979, pp. 69)

Uno de los resultados que nos muestra este análisis fue la incorporación del cuadro del grupo Klein (Fig. 12). Este es un cuadro algebraico binario que muestra dos campos: neutro y complejo. El campo neutro se refiere aquel al que corresponde el concepto, el que no está alejado de sus parámetros y en el que convenientemente se desarrolla la categoría. El campo complejo es el terreno al que no pertenece y al que está queriendo acceder, este campo no corresponde directamente a los principios de la categoría.

Krauss utilizó este cuadro para esquematizar y mostrar la vinculación que existe entre los dos campos de trabajo (arquitectura y paisaje) en relación con la escultura (*Land art*), y que a su vez este apunta como respuesta desde una expansión de la misma categoría.

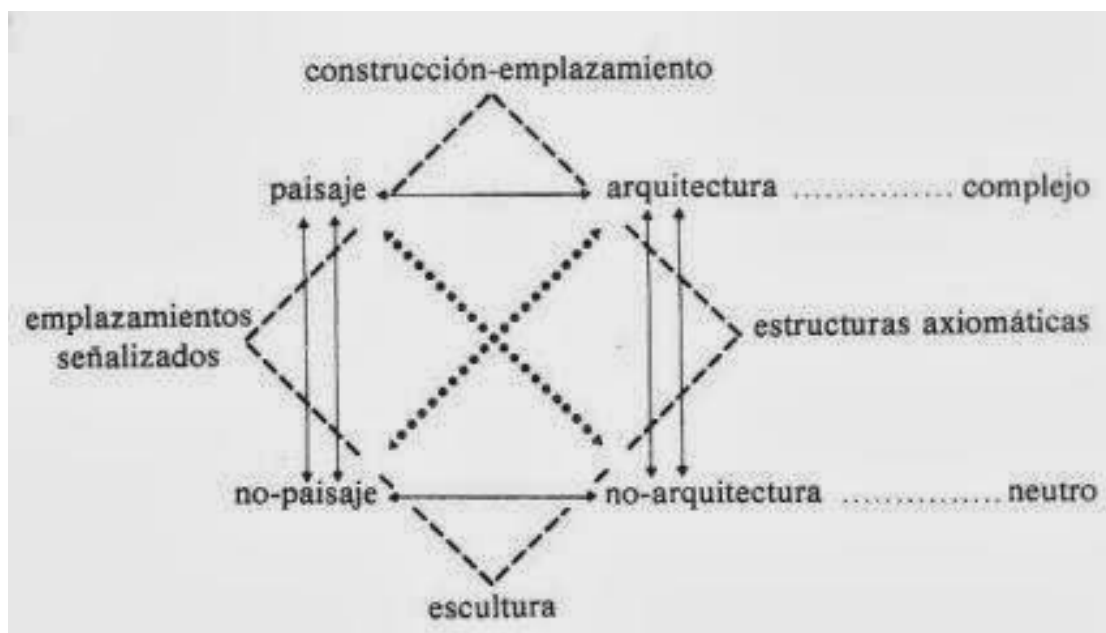


Fig. 12 Cuadro del grupo Klein. La escultura en el campo expandido, 1979

Krauss comenta, “(...) escultura no es más que un término en la periferia de un campo en el que hay otras posibilidades estructuradas de una manera diferente” (1979). Es decir, que los alcances que posee la convención de la escultura puede ser rebasada desde una concepción de su sentido como escultórico, abriendo la posibilidad de crear propuestas como esculturas, partiendo desde la convención de la categoría.

La pregunta aquí es ¿cuál sería la distinción entre los términos que distinguen una categoría convencional y los que distinguen una categoría como disciplina

conceptualizada? Estas son dos formas distintas de abordar la producción de la obra, mientras que la categoría sugiere una estructura previamente determinada a través de la historia, lo que establece la conceptualización de una disciplina es una estructura con la posibilidad de mantenerse en una constante reestructuración desde distintos elementos subjetivados alternadamente entre la convención y la intención del artista, manteniendo el sentido general de lo establecido por la categoría.

Acerca de esto, Joseph Kosuth menciona: “Todo arte (posterior a Duchamp) es conceptual (por naturaleza) porque el arte solo existe conceptualmente (...) Art philosophy 1969” (en Osborne, 2006). Es cierto que existe una gran distinción entre el movimiento del arte conceptual y la conceptualización de las ideas que se aborda en el arte actual (s. XXI), pero es reconocible un grado de inscripción en la forma en que las producciones de esta época son abordadas, ya que las propuestas han pasado a ser sinónimos de problemáticas y a su vez estas son planteadas como soluciones o respuestas surgidas de un estudio o la comprensión sobre algún concepto en particular.

Por lo tanto cuando se crea una expansión en el campo de una categoría como la escultura, esta deja de ser meramente convencional para ser abordada conceptualmente, así sus limitaciones se ven determinadas por elementos externos al de la mera categoría. Krauss dice:

Sin embargo, me permito decir que sabemos muy bien qué es escultura. Y una de las cosas que sabemos es que se trata de una categoría históricamente limitada y no universal (...) Pero lo que parece ecléctico desde un punto de vista puede verse como rigurosamente lógico desde otro, pues dentro de la situación del posmodernismo, la práctica no se define en relación con un medio dado –escultura– sino más bien en relación con las operaciones lógicas en una serie de términos culturales (...). (Krauss, 1979)

Ahora, si volcamos este análisis sobre la intención de este estudio –la utilización del concepto de dibujo para crear propuestas tridimensionales- es pertinente que se realicen las siguientes preguntas, ¿la condición del campo expandido puede ser abordada como fenómeno, es decir, existe la posibilidad de crear una expansión de un campo determinado de manera premeditada?, y por otro lado ¿la aproximación al dibujo desde su conceptualización disciplinaria promueve un desgaste ontológico de su categoría?

El dibujo como categoría; el dibujo como concepto. Existe diálogo entre estos dos perfiles, como dice Platón (en Ricoeur, 1995), “No es el acontecimiento (...) lo que queremos comprender, sino su sentido –el entrelazamiento del nombre y el verbo” (pp. 26).

La fenomenología de la interpretación que plantea Ricoeur busca esclarecer el suceso entre el locutor y el receptor, por lo tanto resulta imprescindible comprender el sentido del campo expandido y el papel que desempeñan tanto la categoría como el concepto de dibujo.

VIII

Cabe mencionar de entrada que la categoría de dibujo ha mantenido su estructura académica a través de la historia del arte y como menciona Dexter en la introducción del *Vitamina D: New Perspectives in Drawing* (2005), aunque en las últimas décadas ha sido objeto de estudio como práctica tradicional y contemporánea, en su ejercicio han permanecido sus características básicas como su inmediatez y utilidad para plasmar las ideas, así como oficio de ser herramienta de proyección.

De manera que la reconfiguración que ha estado sufriendo la categoría de dibujo es evidenciada a través de las propuestas de diversos artistas –como: Richard Long (UK), Robert Smithson (US), Sol Lewitt (US), Tacita Dean (UK), Karina Smigla-Bobinsky (DE),

Nikolaus Gansterer (AT), Francis Alÿs (BE), Duvier del Dago (CU), Fukt magazine (NO-DE), Zilvinas Kempinas (LT), Monika Grzymala (PL), Hugo Crosthwaite (MX), por mencionar algunos- Intercambiando materiales, conceptualizando sus elementos, diluyendo los límites de la categoría y reinterpretando su práctica como modo de pensamiento.

En este sentido, el campo expandido del dibujo supone un ordenamiento de la materia a partir de las analogías de sus partes, problematizando su práctica a través de su conceptualización. Krauss dice al respecto, “El campo expandido se genera así problematizando la serie de oposiciones entre las que esta suspendida la categoría (...)” (1979).

El ensayo *La escultura en el campo expandido* deviene de un proceso de análisis, que toma en cuenta la concepción cultural y artística de la categoría Escultura. Este proceso contiene una investigación extensa abordando aspectos que forman parte de la arquitectura (desde lo arqueológico), y el paisaje (como formato). Así las oposiciones a las que se refiere la autora, son elementos que contradicen directamente las cualidades sobre las que reposa la producción. Cuando la escultura se encuentra supeditada como *Land Art*, tanto el paisaje como la arquitectura se ven absorbidos y mostrados como parte inherente de su estética. De la escultura como objeto a la escultura como sedimentación.

En cuanto al dibujo, a través de su revisión se observan materiales y formatos que devienen en procesos que llevan a una reconfiguración espacial de su ejercicio convencional. El dibujo en el campo expandido surge de la observación y las propuestas de diversos artistas (antes mencionados), así como del resultado de su aparición como obra final en la producción artística contemporánea.

Durante este proceso de expansión, la producción de dibujo no se encuentra limitada a su estructura pragmática, sino que este aborda también la semántica y la sintáctica, es

decir, que su producción replantea su convencionalismo resignificando su práctica desde los elementos que la componen, creando nuevas perspectivas para su producción. El dibujo se vuelve concepto y desde él se abordan cuestiones fenomenológicas que devienen de su ejercicio.

El dibujo en el campo expandido es en resumen el reflejo de una expansión procesal que inicia a mediados del siglo XX, cuando el concepto es utilizado con más fuerza en la elaboración de las piezas. Dexter dice:

En 1966 Mel Bochner organizó una exhibición en el School of Visual Arts en Nueva York llamado “Planos y otras cosas visibles sobre papel no necesariamente concebidas para ser vistas como arte (...) es frecuentemente acreditada como la primera exposición de arte conceptual, un hecho que coloca al dibujo en el centro de esta deconstrucción tanto del objeto como de la propia práctica exhibitiva. (2005).

Al ser abordado [el dibujo] como concepto abre en sí mismo una brecha de reinterpretaciones teóricas que inmediatamente repercuten en su práctica. Al igual que la arquitectura y el paisaje en la escultura, el objeto y la misma escultura son las oposiciones que el dibujo presenta en este estudio para la expansión de su campo por medio de materiales como hilo, cinta adhesiva, soportes fijos, pintura, madera, etc., utilizados en la obra de los artistas antes mencionados.

Por lo tanto el cuadro del campo expandido del dibujo se observa así:

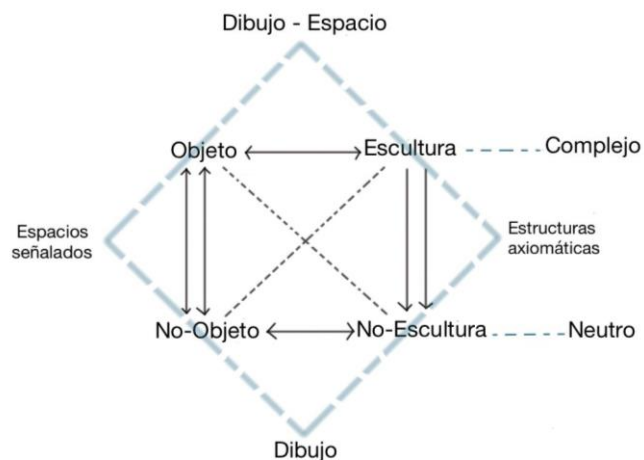


Fig. 13 Dibujo-Espacio. Dibujo en el campo expandido. Cuadro del grupo Klein. 2016

El campo neutro señala las oposiciones de no-objeto y no-escultura a las que no pertenece la convención de dibujo. El campo complejo señala la expansión del dibujo, el área al que esta accediendo desde la reestructuración de los materiales a través de la conceptualización de sus elementos. Por lo tanto en el campo expandido el dibujo es objeto y es escultura, en este sentido el dibujo adopta propiedades escultóricas.

A continuación se enlistan algunos espacios dedicados a la exploración del dibujo en su etapa contemporánea:

Drawing Room (UK), espacio dedicado al estudio, la producción y la muestra de dibujo contemporáneo. Este espacio creado en el 2002 por los curadores Mary Doyle, Kate Macfarlane y Katherine Stout, tiene como objetivo involucrar a curadores, escritores y artistas para poner a prueba los parámetros del dibujo por medio de propuestas que lo aborden desde distintos enfoques teóricos y materiales.

The Drawing Center (EU), es un centro de estudio y galería creado en 1977 por la curadora Martha Beck y que tiene como objetivo explorar el dibujo como un medio primario, dinámico y relevante en la cultura contemporánea, dentro del futuro del arte y el pensamiento creativo.

El Taller de Dibujo Experimental de SOMA (MX), es parte de un programa educativo que busca reflexionar en torno a los conceptos del arte y su práctica contemporánea. SOMA es una organización fundada en 2009 por un grupo de artistas, dedicada al intercambio cultural y la enseñanza de las artes. Aquí, la forma de abordar el dibujo surge desde la des-escolarización por medio de la experimentación de materiales y su análisis conceptual.

ANÁLISIS DE LA OBRA DE ZILVINAS KEMPINAS Y MONIKA GRZYMALA

Zilvinas Kempinas (Lituania, 1969), es un artista escultórico multidisciplinario. Su producción se define entre la escultura y el arte instalación en gran formato. En la elaboración de sus piezas predomina la utilización de la cinta de VHS como un elemento visualmente neutro y al mismo tiempo concreto. Acerca de esto, Kempinas dice, “Un día, le saque la cinta a un cassette de VHS porque pense en que sería un material interesante para trabajar con el: es Delgado, ligero y totalmente negro, por lo tanto es facil percibirlo como una línea abstracta.” (En Museo magazine, 2008)⁶. A través de la utilización de este material en sus instalaciones es posible observar el trazo de la línea sobre el espacio, como una ilusión, suspendida de un extremo a otro.

⁶ “One day, I pulled tape out of a VHS cassette because I suspected that it might be a very interesting material to work with: it’s super thin, super light, and totally black, so you can perceive it as an abstract line” (Museo magazine, 2008) [Traducción mía]

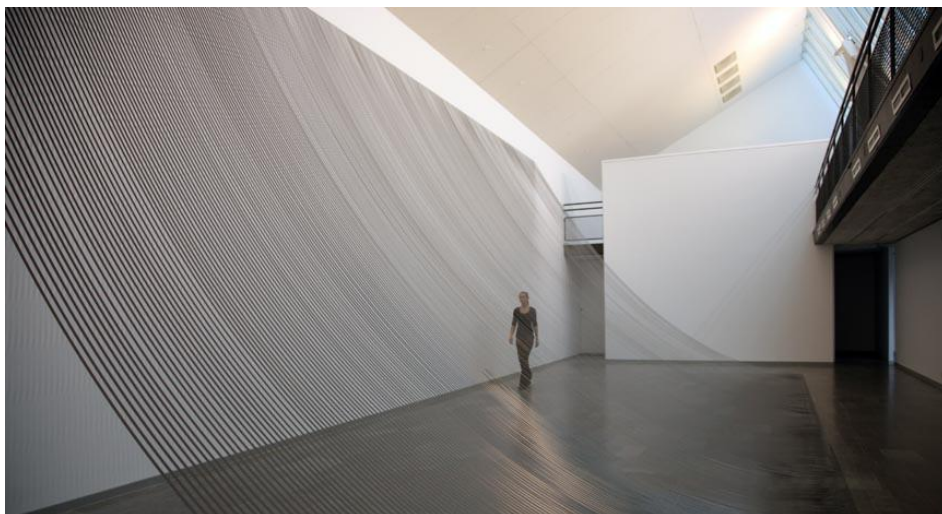


Fig. 14 Zilvinas Kempinas. Link. Instalación. Cinta vhs. 2009

Las propuestas de Kempinas surgen alrededor de la percepción espacial y la psique del espectador tomando formas de elementos arquitectónicos efímeros, por lo tanto cuentan con características participativas por lo que la experiencia del espectador al recorrer el espacio (espacio mental relacionado a la memoria y el espacio físico) es parte necesaria para crear una lectura de la pieza; en una artículo de *Garageccc* mencionan, “(...) las categorías primarias en la obra de Kempinas son su volatilidad y su carácter efímero” (2011)⁷.

Las condiciones de volatilidad y lo efímero que se encuentran en las propuestas de Kempinas están directamente relacionadas con la condición de los materiales que utiliza, esto también le concede un carácter de sutileza, creando un contraste entre la noción de durabilidad que brinda la escultura y la fragilidad aparente en la que se sostienen; el

⁷ “The primary categories of Kempina’s art are volatility and ephemerality” (Garageccc, 2007) [Traducción mía]

artículo concluye, “(...) la cinta magnética (...) nos sumerge en una atmosfera de intensidad visual y contemplación abstracta” (Ibídem)⁸.

Esto es, que las piezas de Kempinas crean una fuerte atracción hacia su presencia como resultado de su distribución a través del espacio, por lo tanto, esto nos lleva a concluir que el aspecto fundamental de su obra es el espacio mismo.

La relación que guarda la obra de Kempinas con el dibujo surge a través de la utilización de las líneas que se trazan a lo largo de sus propuestas, en la mayoría rectas y otras ocasiones de forma accidentada. En el caso de las líneas accidentadas, éstas son producidas por la interacción que tienen con ventiladores eléctricos manteniendo la cinta en constante movimiento, en una situación perpetua, que solo acaba cuando la pieza es desmontada.

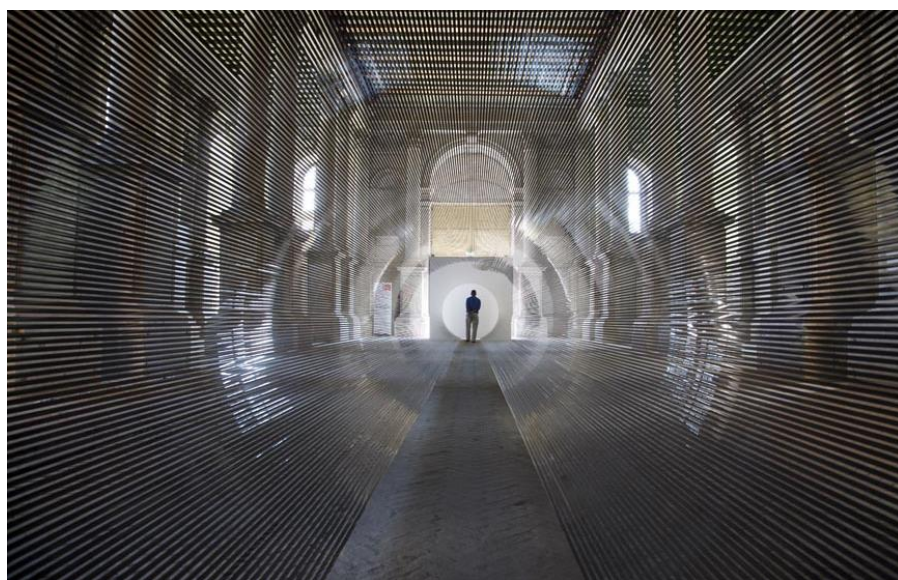


Fig. 15 Zilvinas Kempinas. Tube. Instalación. Cinta de vhs. 2008

⁸ “(...) the magnetic tape (...) immerses us in an atmosphere of visual intensity and abstract contemplation” (ibídem) [Traducción mía]

Al estar las piezas desarrolladas a partir de líneas, por medio de una analogía directa sobre el dibujo académico, las instalaciones que produce se vuelven dibujos tridimensionales que se sostienen a través de la utilización del espacio físico, trascendiendo la concepción bidimensional del registro hacia la expresión objetual del mismo.

Kempinas menciona, “A partir de que se pueden generar distintos dibujos a través de una sola línea, pensé en que podría usar este mismo material para producir una serie de propuestas tridimensionales.” (En Museo magazine, 2008)⁹. De modo que teniendo como material uno de los elementos más representativos del dibujo, es que el concepto de esta disciplina se encuentra presente en todas sus propuestas.



Fig. 16 Zilvinas Kempinas. Double O. Instalación. Cinta vhs y ventiladores. 2008

⁹ “Since you can create many different drawings with a single line, I figured that I could use this material to make different three-dimensional installations.” (En Museo Magazine, 2008) [Traducción mía]

Por lo tanto el campo expandido del dibujo se observa, desde este artista, a través de la trascendencia de la línea, del formato bidimensional al tridimensional, sosteniéndose sobre el espacio físico, creando estructuras y alterando las condiciones naturales de la arquitectura dentro del espacio de la galería.

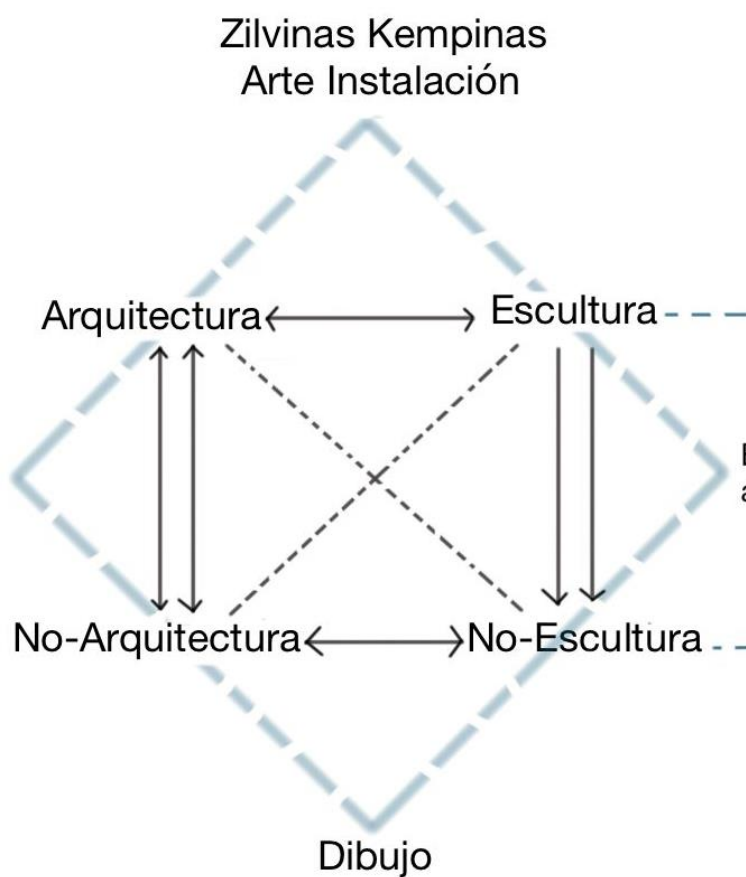


Fig. 17 Análisis de la obra de Zilvinas Kempinas. Cuadro del grupo Klein. 2016

X

Monika Grzymala (Polonia, 1970), es una artista multidisciplinaria que parte de las nociones del dibujo para crear manchas y acumulaciones en el espacio físico. Las propuestas de Grzymala se encuentran entre la intervención del espacio y el emplazamiento, la estructura de sus piezas se encuentra condicionada constantemente por los espacios que ocupa.

Los materiales que utiliza son el papel, marcadores y cinta adhesiva. Con ellos crea estructuras que conectan el espacio arquitectónico de la galería, a menudo creando interferencias en su flujo natural obligando a los espectadores a recorrer el espacio de diferentes maneras. Sus obras cuestionan directamente la condición material del dibujo desde la utilización de su concepto, por medio de analogías entre la tridimensionalidad de los materiales y los trazos en el papel. Grzymala menciona acerca de su obra, “Quiere decir ‘espacial o dibujo tridimensional’ y es una continuación lógica de mi práctica como escultora.” (En Frame magazine, recuperado en 2014)¹⁰

¹⁰ “It means ‘spatial or three-dimensional drawing’ and it’s a logical continuation of my drawing practice as a sculptor.” (en Frame magazine, recuperado en 2014) [Traducción mía]



Fig. 18 Monika Grzymala. Loop 01. Instalación de sitio específico (7 km gaffers tape). Cinta adhesiva. 2000

El dibujo que crea Monika Grzymala aborda la espacialidad del plano tridimensional por medio de materiales que tienen la cualidad de generar volumen por medio de su acumulación. Kandinsky trabajó los aspectos básicos del dibujo: el punto, la línea y el plano, para establecer por medio de él un lenguaje gráfico y pictórico que trascendiera su mera presencia como elemento representacional.

Grzymala utiliza estos mismos elementos como parte del lenguaje universal que contiene el dibujo para producir garabatos sobre el espacio mismo, interviniendo lo que este a su paso, en estas obras el trayecto del dibujo se muestra como un trazo incontenible, como una proyección directa del imaginario de la artista, en donde no existen parámetros que delimiten los formatos. De esta manera las líneas realizadas con cintas de distintos grosores y colores, se muestran como diversas calidades de línea, así en su conjunto, aun cuando no existe un orden definido, estas presentan una ilusión de profundidad.



Fig. 19 Monika Grzymala. Transition. Instalación de sitio específico. 8,3 km de Cinta adhesiva blanca y negra sobre muro. 2006

González Casanova sostiene que el dibujo es el elemento básico por medio del cual se visualizan de forma inmediata las ideas, de esta manera Grzymala plasma a través de sus

intervenciones manchas tridimensionales que ocupan el espacio, en donde la cinta adhesiva parece convertirse en un material elástico que se extiende a través del espacio, así la artista se vale de las propiedades del material para crear similitudes con el dibujo.

Grzymala dice que constantemente sus piezas pueden ser vistas como performances porque en este sentido son muy parecidas al proceso de dibujar, ya que cuando se encuentra produciéndolas, estas se van trazando con cada fragmento de cinta que agrega, de manera que es hasta cuando la obra esta terminada que su carácter espacial toma importancia, porque es en ese momento cuando el dibujo se vuelve objeto.



Fig. 20 Monika Grzymala. Territorium. Intervención. Cinta adhesiva sobre pilares. 2002

El dibujo como concepto expande su producción a materiales que no pertenecen a la convención de su categoría pero que a su vez crean efectos similares en la percepción de su

sentido, de este modo a través de la obra de Grzymala se mantiene la condición gráfica del dibujo por medio de la serie de líneas y garabatos que se producen.

Así, la obra de esta artista muestra una deconstrucción del dibujo desde su concepto, recreando sus propiedades fuera del plano bidimensional. Por consiguiente en estas propuestas el espacio arquitectónico sustituye la hoja de papel superponiendo ante el espectador la inmediatez de su pensamiento a través de construcciones tridimensionales de él.



Fig. 21 Monika Grzymala. Skeleton of a drawing. Instalación. Papel, alambre y goma.

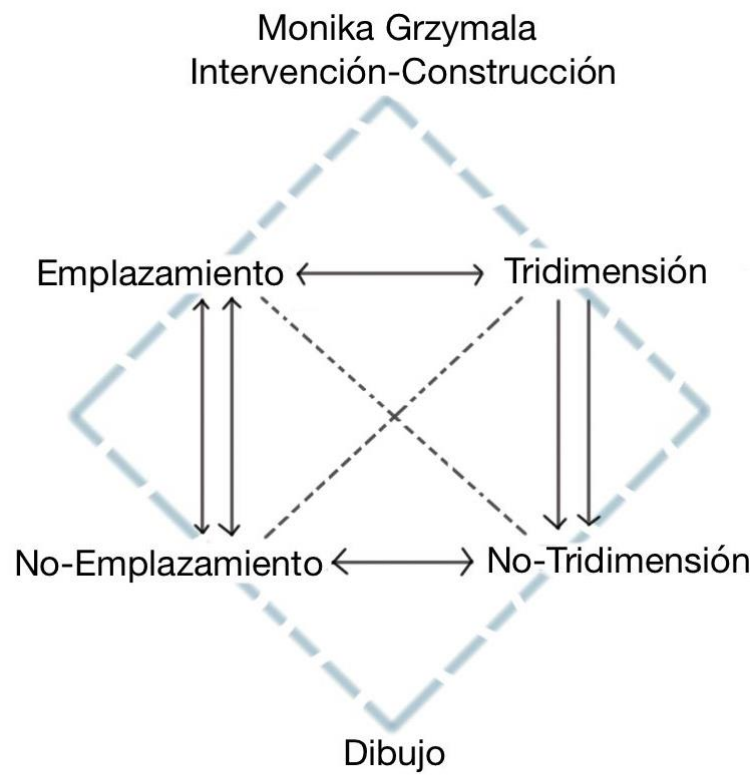


Fig. 22 Dibujo-Espacio. Dibujo en el campo expandido. El cuadro del grupo Klein. 2016

METODOLOGÍA.

Las propuestas que resultaron del proyecto Dibujo-Espacio surgen como consecuencia de una práctica y un pensamiento constante alrededor del ejercicio del dibujo, primero como convención, posteriormente, como sentido conceptualizado a través de diversas analogías que parten desde las distintas disciplinas de las artes visuales. Esto es, la repercusión de los valores opuestos de la categoría de dibujo -como la tridimensionalidad en lo escultórico.

De esta forma, en este proyecto trabajo el dibujo desde su concepción más elemental para transportar su materialidad hacia otros planos, expandiendo su campo y por consiguiente la forma de percibirlo. De este modo, para realizar este proceso se abordó el concepto de campo expandido creado por Rosalind Krauss (1979) como una herramienta metodológica que me permitió desdoblar la categoría de dibujo para expandir su campo, trasladándolo del plano bidimensional al plano tridimensional.

En el desarrollo de este proceso se encuentran tres fases elementales: la revisión histórica, la revisión teórica y el análisis sobre la obra de los artistas: Monika Grzymala y Zilvinas Kempinas, como agentes catalizadores entre la teoría y la práctica. También, se desarrollaron dos apartados complementarios: el concepto de campo expandido creado por Rosalind Krauss y el concepto de espacio aplicado a las artes visuales.

Lleve a cabo una revisión histórica del dibujo en las artes plásticas y visuales a partir de una investigación bibliográfica en donde se consultaron diversos textos y artículos sobre historia del arte y específicamente la disciplina del dibujo. Con los datos obtenidos se creó un listado por orden de relevancia, manteniendo aquellos que mostraran un panorama sobre

los usos y concepciones de la práctica del dibujo, consiguiendo como resultado tres momentos importantes: el dibujo como preparación, como obra final y como concepto.

También aborde una exploración sobre su aspecto teórico en donde fue necesario discernir entre los análisis planteados por algunos investigadores, así como una serie de definiciones que varios artistas hacen de él. Para crear una distinción entre la disciplina y la conceptualización del dibujo fue necesario visualizar su categoría como un ente abstracto, es decir, como una serie de elementos aislados reconociendo a cada uno de ellos como significantes de su práctica, para después reensamblar su sentido y crear propuestas con variantes en su producción.

Aquí, en esta parte, articulé un diálogo entre lo convencional y lo conceptual, relacionando constantemente la reducción de una de las partes con la libertad de la otra. Mientras en la categoría reconocía los elementos análogos que lo componen, en la práctica actual valoraba las reconfiguraciones que se mostraban, como un medio comparativo que me permitiera observar los diversos grados de expansión que hasta la actualidad había sufrido. Obteniendo como resultado un planteamiento general de su concepción como disciplina de las artes plásticas por un lado y por el otro una articulación conceptual desde las artes visuales.

Posteriormente analice la obra de los artistas Monika Grzymala (Polonia, 1970) y Zilvinas Kempinas (Lituania, 1969), creando vinculaciones de sentido entre el concepto de dibujo y los elementos que componen su obra. En esta parte observé que ambos artistas coincidían en la utilización de materiales específicos, volviéndolos exclusivos de su obra.

En Grzymala se observa la constante de la cinta adhesiva para la intervención del espacio; en Kempinas se observa la utilización de la cinta VHS para la creación de instalaciones muy sutiles, aprovechando ambos, las cualidades neutras y bastante parecidas a la línea y al trazo realizado por un marcador (como en el dibujo).

Los materiales utilizados por estos artistas tienen la cualidad de crear una atmosfera que remite directamente a la idea de un dibujo que trasciende del plano a una situación espacial-escultórica en donde los trazos realmente se encuentran materializados y se suspenden a través de las distintas piezas que proponen estos artistas dentro del espacio de la galería. Fue en este momento de análisis, en donde los materiales que componen las propuestas del presente proyecto se definieron: madera y carbón.

Como parte del proceso me apoye en el concepto de campo expandido de Rosalind Krauss para aplicarlo sobre la categoría de dibujo, con énfasis en el cuadro del grupo Klein como herramienta que me permite evidenciar dicha expansión. A través del cuadro ubiqué la categoría del dibujo en el campo neutro señalándolo como no-escultura y no-objeto, esto porque la parte medular del proyecto es colocar el dibujo en el plano tridimensional por medio del manejo del concepto de espacio.

A través del análisis observé que la producción actual de dibujo se encontraba en un constante cuestionamiento en torno a los parámetros convencionales de su producción.

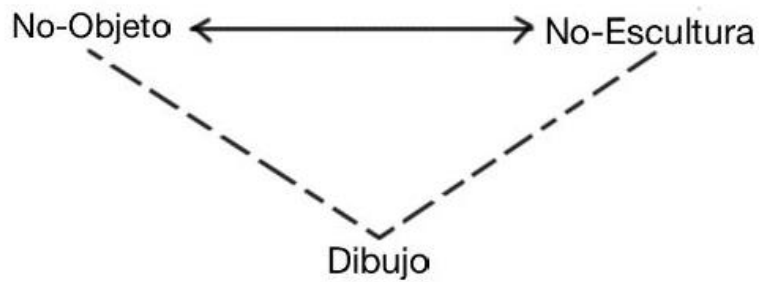


Fig. 23 La disciplina del Dibujo en el campo neutro según el cuadro del grupo Klein.

De esta forma es que los términos de escultura y objeto son formatos que pueden albergar en mejor medida dichas expansiones. Por lo tanto el campo complejo del dibujo, sobre el cual se ubica la producción de este proyecto, son la escultura y el objeto.

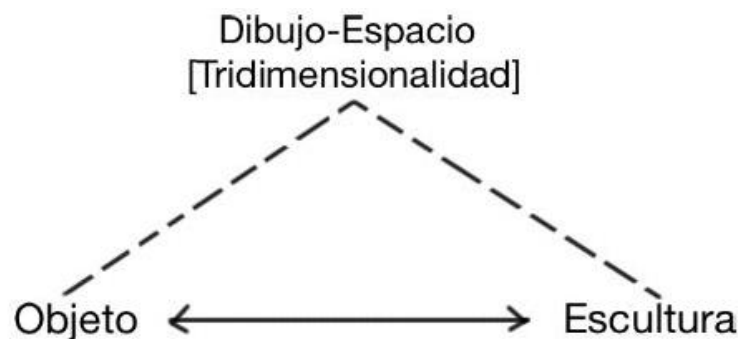


Fig. 24 La disciplina del Dibujo en el campo complejo según el cuadro del grupo Klein.

Así, lo que se obtuvo como resultado son propuestas ensambladas o compuestas por elementos materiales que en su conjunto son capaces de crear objetos escultóricos bajo la premisa del concepto de dibujo.

Como parte de la argumentación del presente proyecto también explore el concepto de espacio partiendo de su concepto general, ubicado al margen del campo de la producción artística. Dado a que la noción de espacio primero devela una noción general de su significado recurrí a desdoblar lo más posible el término, de esta forma es que indagué sobre el concepto en el campo de la física para pasar al de la arquitectura y por ultimo a su concepción en las artes plásticas.

A través de la exploración anterior surgieron elementos que esclarecieron su sentido, obteniendo como resultado dos formas de abordarlo, como espacio vivido y como espacio físico. Estos dos aspectos del espacio permitieron realizar una reflexión en cómo abordar el término para su implementación en la proyección de las propuestas finales. Por un lado, las características que abarcan el espacio vivido abren el panorama a una perspectiva subjetiva, en donde se promueve el uso de la memoria como un medio relacional, en donde la pieza conjuga los sentidos adheridos al espectador a través de experiencias propias en relación con la experiencia misma que se encuentra frente a la pieza.

La concepción del espacio físico por otro lado se muestra como un aspecto objetivo, en donde el significado del espacio está delimitado por los elementos encontrados en él, aquí no caben las interpretaciones sino más bien se obtienen apreciaciones técnicas a partir de su composición.

Dentro de la realización de las propuestas el concepto de espacio fue utilizado como un aglutinante junto al concepto de campo expandido que permitiera posicionar el dibujo como una propuesta escultórica, separándose totalmente de sus materiales convencionales, manejando el sentido de los elementos que componen la categoría.

PLANTEAMIENTO DE PROPUESTAS

La planeación de las piezas se llevó a cabo de forma paralela al desarrollo del proyecto, creando un diálogo constante entre la teoría y la práctica, lo que dio como resultado la producción y exhibición de dos piezas que surgieron de la experimentación y el reconocimiento de los materiales, tomando en cuenta las condiciones de los espacios donde estas fueron presentadas.

Para el desarrollo de estas piezas, aparte de experimentar y reconocer los materiales, fue necesario realizar concreciones entre las connotaciones que arrojaban estos dos elementos, la disciplina del dibujo y los materiales dispuestos para la producción de obra. Estas concreciones se realizaron a partir del análisis y la subjetividad que da sentido a la obra de arte, a través de similitudes y conceptualizaciones que tanto visual como procesalmente, encuentran referencias con el –acto de- dibujo(ar).

Las imágenes que se muestran a continuación son el resultado de dos procesos similares pero particularmente distintos, porque responden a este mismo orden donde el proceso de pensamiento se autoconstruye a través de la incorporación de nuevas ideas, por lo tanto se puede observar este como una construcción en constante fluctuación, característica propia que también el dibujo es capaz de compartir en su realización más elemental-compleja. Por lo tanto cada una de las piezas así como de las que posteriormente surjan de este proyecto, van a ser comprendidas bajo el supuesto del trazo.

Así, como propuesta final, se concretó un modelo base para la realización de dibujos tridimensionales desde una analogía a la estructura teórica de la categoría como concepto. Este modelo funciona como una abreviación abstracta, una reducción concreta que permite

a través del proceso de producción, adoptar diversas formas y dimensiones materiales utilizando el concepto de dibujo.



Fig. 25 **Mancha urbana.** / Muestra: “Colapsos/Geografías” / Espacio: TJ in China (Tijuana) / Madera reciclada y carbón / Intervención insitu. / 2015



Fig. 26 **Mancha urbana #2.** / Muestra: “Revisión Glocal Review, TJ in China” / Espacio: El Cubo, CECUT (Tijuana) / Madera reciclada y carbón / Instalación. / 2015

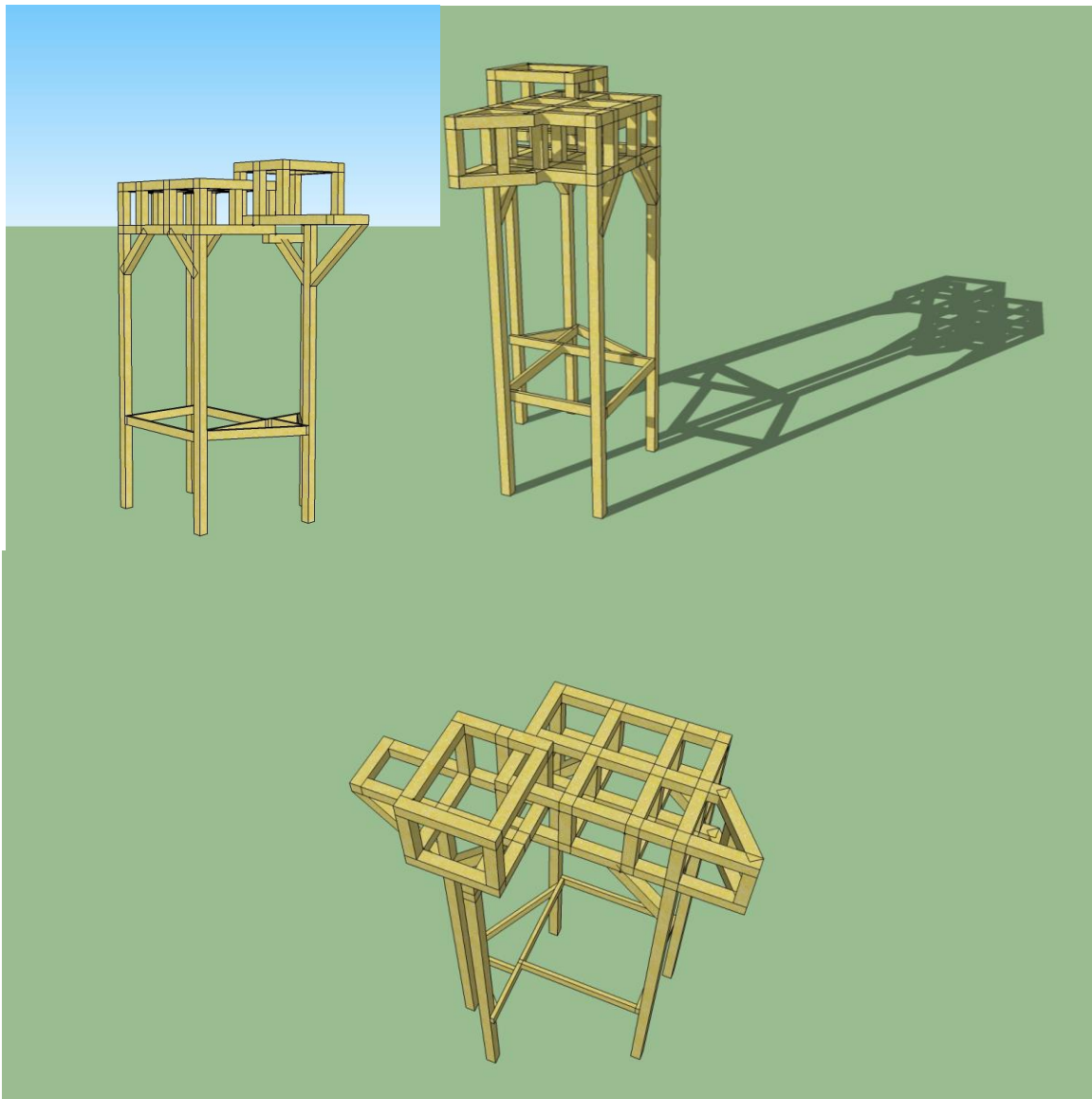


Fig. 27 **Modelados en Sketchup8** / Propuestas de módulos para emplazamiento / Proyecto: Dibujo-espacio, de Héctor Bázaca / 2016.

En esta propuesta se utilizan (al igual que en las piezas “Mancha urbana #1 y #2”), materiales rígidos: madera y carbón. Si observan los elementos gráficos del dibujo es posible reconocer la línea como uno de los más importantes en su composición, ya que es a partir de ella, como registro tangible, que es posible plasmar las ideas sobre el plano de una hoja.

Este proceso exclusivo del dibujo, de inmediatez y sencillez, es transmitido por medio de la utilización de estos materiales. A través de los tramos de madera existe una analogía de su forma alargada, de ser fragmentos de línea, líneas suspendidas temporalmente y así como la acción de dibujar es la más cercana al proceso abstracto del pensamiento, la elaboración de estructuras con madera es una forma abstracta de crear piezas escultóricas, sin un orden, dibujando sobre el espacio. Como resultado se muestra un esquema tridimensional compuesto por una serie de líneas ensambladas, posteriormente intervenidas con carbón dentro y fuera de la estructura, invadiendo y redimensionando la forma.

El carbón, aquí funciona como una forma de conceptualización del accidente, como contenido y garabato. Este se encuentra colocado sutilmente dentro de la pieza creando un énfasis en el espacio interior, como sucede en el boceto donde se utilizan texturas o rayones para crear ilusiones de sombras y volumen. Así el carbón funciona como un elemento visual que busca denotar los aspectos gráficos de forma tridimensional.

De manera que estos materiales vienen a configurar dos elementos del dibujo que surgen directamente de su práctica. Se traza con madera, se rayonea con trozos de carbón. Para su ensamble no existe un diseño determinado, porque este es creado a la par que el mismo proceso de dibujo va prolongando su presencia.

Como parte de la propuesta del presente proyecto la dimensión de las piezas modeladas son verticales, creando muestras compuestas por varias estructuras en donde la cantidad y la distribución de los módulos van a estar sujetas al formato del espacio de exhibición.

RESULTADOS

Dibujo-Espacio: la utilización de la teoría del dibujo para la producción de propuestas tridimensionales, es un proyecto que parte desde un interés genuino sobre una práctica de dibujo como devenir en la producción de las artes plásticas, buscando crear connotaciones sobre las artes visuales ocupando campos pertenecientes a lo escultórico y lo objetual como entes meramente tridimensionales, sosteniéndose en el espacio como soporte.

La historia del arte inscribe al dibujo como un medio de producción para el estudio de la forma, como una manera de visualizar el desarrollo de una idea por medio de sus elementos gráficos, ya sea en formato de bitácora o cuaderno de dibujo. Así, este proyecto retoma esta utilidad como un compendio de apuntes y dibujos que permiten visualizar el proceso por el que fue avanzando.

La bitácora que se obtiene como resultado son una serie de anotaciones que comprenden frases, citas, analogías, esquemas y dibujos que devienen directamente del tema que ocupa el proyecto; además, se observan ilustraciones y apuntes que se desprenden como ramificaciones del mismo tema. Estas piezas paralelas que se muestran en la bitácora responden a cuestiones que están estrechamente relacionadas con la idea de dibujo y la problemática constante de su práctica: *dibujo-objeto*, *dibujo-acción*, *dibujo-tiempo*, etc.; de esta manera este cuaderno es una reducción del pensamiento que ocupó el tema del dibujo desde una concepción no convencional; de lo literal a lo abstracto.

El formato de esta bitácora es en forma de cuaderno, en donde convergen una serie de anotaciones e ilustraciones realizadas a lo largo de dos años durante los cuales se llevó a cabo la comprensión del tema Dibujo-Espacio. Las hojas que contiene esta bitácora son escaneadas de las originales que se encuentran dispersas en una serie de varios cuadernos y

que a su vez tiene como función ser una memoria de producción así como un antecedente a la concreción de los modelos planteados como producto final.

**

También, como resultado se obtienen cuatro dos modelados de estructuras elaboradas en *Sketchup* (programa de edición digital para proyección y modelado), en donde se plasman las propuestas finales del proyecto. Los modelados que se observan son piezas escultóricas compuestas con madera y fragmentos de carbón. La madera es utilizada aquí como una analogía simbólica relacionada con la línea. De esta manera, las piezas que surgen de este proyecto son estructuras delineadas tridimensionalmente, por medio de la ocupación del espacio, distinto de lo que es una apreciación tradicional del dibujo.

Retomando la idea de Emma Dexter de que todo puede ser visto como dibujo pero no todo es dibujo, es como a través de la mirada, como ejercicio lúdico, todos los objetos y entes tridimensionales se encuentran cargados de contornos que delimitan sus formas y que por lo tanto pueden ser plasmados sobre un plano y llevados bajo la premisa de este proyecto a un estado escultórico.

Es importante mencionar que la intención de estas piezas no son retratar de manera gráfica representaciones figurativas del entorno, sino por el contrario, es el motivo de este ejercicio crear propuestas que muestren un carácter abstracto que estén más pensadas hacia la libertad del garabato (asimilando la libertad e inmediatez de la que goza la realización del dibujo). Por lo tanto, la elaboración de estas piezas parten de una idealización que durante el proceso va formando una línea por medio del ensamble de la madera.

Otro elemento que compone estas propuestas escultóricas son los fragmentos de carbón. La utilización de este material tiene dos motivos, el primero, como un referente visual y de contenido. Es decir, así como el boceto es la forma rápida de plasmar por medio de trazos

una imagen, el carbón colocado dentro de las estructuras formadas por los tramos de madera es una continuación del contorno hacia dentro de la forma, descomponiendo la continuidad lineal-visual de la línea (contorno), agregando valores que buscan referenciar un estado de saturación y obstrucción como un proceso constante en el que esta inmersa la obra; segundo, el carbón se coloca procesalmente buscando el equilibrio y los puntos de apoyo en el módulo de madera, por lo tanto estas propuestas son efímeras e inéditas. Esto se debe a que tomé como referencia los dibujos realizados con tiza en pizarrón. Aquí se observó al dibujo como un ejercicio en constante cambio y que por lo tanto puede ser corregido o borrado en cualquier momento, como una forma de evidenciar su fragilidad.

El resultado final son dos modelados en *sketchup* de una instalación con dimensiones reales, en donde se puedan apreciar la distribución de las piezas en distintos formatos, donde el carbón que ocupa el espacio de los módulos de madera está colocado cuidadosamente, creando un ambiente de fragilidad, deviniendo en ligeros deslaves y la creación de pátinas sobre el suelo que evidencie el mismo proceso de elaboración.

CONCLUSIONES

En conclusión la categoría de dibujo mantiene una producción convencional de su práctica debido a que está compuesta por una serie de parámetros que provienen desde su aplicación más formal y académica. Por lo tanto cuando hablamos de dibujo académico, se debe entender que este se presente sobre un plano y que a su vez está realizado con marcador. Debido a esto lo que se observa como resultado es la representación de un algo que puede provenir desde el natural o del imaginario.

Al abordar la disciplina de dibujo desde un horizonte conceptual es imprescindible partir desde la relación con su práctica, porque en la medida en que el productor tenga esta experiencia, se van a generar cada vez más perspectivas desde donde poder analizar su estructura para luego elaborarla como propuesta, problematizada desde el convencionalismo en el que ha permanecido.

En el apartado de Dibujo: teoría y concepto, se pueden encontrar varias aproximaciones que intentan crear una descripción tanto del significado del dibujo como de su acción, pero ciertamente no se puede encontrar una sola que englobe en términos específicos que es lo que es. Por lo tanto se observa que existen planteamientos de partes del dibujo, de la disciplina, del ejecutante, desde la forma de dibujar, o desde el no-dibujo. En fin, la documentación que existe de la disciplina es bastante pero incluso los tomos más actualizados reconocen en sus prólogos que aún no existe una precisión de su significado, no obstante reconocen sus virtudes y versatilidad.

Me atrevo a decir que esta falta de definición (precisa) de su ser como práctica disciplinaria se debe a su dinamismo, y que es por eso que aquello que lo signifique está obligado a ocupar todos estos formatos y parámetros que van surgiendo a la vez que el sentido del dibujo se está transportando entre medios como la fotografía, el video, la instalación, la escultura, el audio, etc. Puedo decir que el dibujo a diferencia de cualquier otra disciplina artística puede ser en esencia multidisciplinario.

El carácter multidisciplinario del dibujo al que aboga este proyecto se evidencia a raíz de la producción y las investigaciones que surgen a su alrededor así como de los centros que están evocados a su comprensión y estudio. En este sentido el dibujo como práctica primigenia es a su vez un medio bastante elemental, lo mismo que le permite trasladarse horizontal y verticalmente. Así, el dibujo puede ser abordado de forma meramente visual, a

partir del entorno, como registro, como significado, como objeto, incluso como una imagen en la mente de alguna persona.

Antes de abordar este proyecto ya existía un antecedente en el que yo mismo cuestionaba las condiciones del dibujo para plantearlas a través de una propuesta tridimensional, y en esta primera parte el resultado fue favorable ya que se evidenciaba (a modo de primer experimento) una serie de ensayos materiales que fueron transportados directamente del cuaderno de apuntes a su realización como objetos escultóricos -mismo mecanismo implementado para comenzar con este proyecto. La diferencia se estableció cuando comencé a observar el proceso entre la planeación y la ejecución, creando una brecha entre estas dos aproximaciones a la forma de abordar la disciplina del dibujo desde su sentido.

Durante el primer proyecto, realizado en el 2009, las piezas que surgieron funcionaban como una serie de muestras de laboratorio, trasladados desde la bitácora de apuntes en su forma gráfica hacia la tridimensionalidad del espacio a través de la manipulación de materiales como el papel, alambre, tinta y cinta de casete. La intención de ese primer proyecto era cuestionar por un lado el rendimiento de las piezas como Dibujo sin ser meramente dibujos, y por el otro, proponer una serie de ejercicios como obra que a su vez no contaran con las características de una pieza formalmente terminada. En todo caso el centro del proyecto fue el dibujo, como punto de fuga, como sentido fundamental de todo lo que estuviera presente como pieza.

Ahora en el presente proyecto (2016), la intención es explorar a fondo la disciplina para así problematizarla y lograr abordarlo desde distintas perspectivas, por eso (si en un principio se realizó apenas una aproximación) en esta ocasión se concretaron materiales

específicos para realizar las piezas, materiales que se eligieron a partir del estudio y la asimilación de lo que se quería presentar, material y visualmente —en este sentido tanto el concepto de campo expandido como las condiciones del *Land art* perfilaron procesalmente las características finales de las piezas que están propuestas como resultado.

En esta exploración, el papel que desarrollaron Marcel Duchamp, Rosalind Krauss, Robert Smithson, Sol LeWitt, Tacita Dean, Hugo Crosthwaite y Nikolaus Gansterer (referentes del presente documento), permitió crear un ambiente donde es posible observar una serie de factores que guían la primera fase del proyecto, como: la importancia de la idea en la producción artística; los procesos metodológicos; la desmaterialización de la obra; el carácter efímero del dibujo; la trascendencia de la disciplina; y la transdisciplina.

Por lo tanto cuando aborde la producción de Monika Grzymala y Zilvinas Kempinas, los resultados que obtuve comprendían desde el manifiesto del artista, como de la forma de pensamiento. Alcance a percibir como es que el proceso de cada uno de ellos, aunque bastante similar, partía de una interacción bastante distinta con los materiales, en Grzymala existe una intención por el uso de cinta adhesiva en sus intervenciones; mientras que en Kempinas hay un reconocimiento de su significación, más no es una intención del todo aplicada a sus propuestas.

El estudio de la disciplina del dibujo implica condiciones específicas, ya que existe bastante información que está constantemente documentándose para posteriormente en un punto ser publicada. Por lo tanto este documento apenas es un comentario al desarrollo total de su conocimiento y en este sentido considero que es necesario crear foros y exposiciones que incentiven su muestra, para así procesalmente fomentar un desarrollo de su práctica a partir de su comprensión, como un medio de producción que no solo está delimitado a los

parámetros de su categoría sino que también cabe la aplicación de su sentido para la creación de obra.

El proyecto Dibujo-espacio no es para nada una forma de recategorización del dibujo, de hecho es una aproximación a distintas estrategias de producción en torno al entendimiento de su práctica a través del análisis de su concepto. De ahí que el resultado que se obtuvo no necesariamente debe ser denominado como dibujo, sino que este puede ubicarse como algo más, pero que si tiene como premisa fundamental el dibujo como concepto.

IMÁGENES

- Fig. 1** R. Mutt. Marcel Ducham. “Fountain” (Mingitorio). Ready Made, 1917.
- Fig. 2** Robert Smithson. “Spiral Jetty”. Desierto de Utah, EU., 1970.
- Fig. 3** Sol LeWitt. “Incomplete open cube”. Painted aluminium, 1975.
- Fig. 4** Tacita Dean. “Roaring Forties: seven boards in seven days”. 14 works on blackboard, chalk, 1997.
- Fig. 5** Hugo Crosthwaite. “Hair of my Cheney Chin Chin (Wall drawing and deconstruction)”. Carbón, tinta, pintura, 2009.
- Fig. 6** Nikolaus Gansterer. Thinking drawign diagram, Performance, 2011.
- Fig. 7** Cuadro del grupo Klein utilizado por Rosalind Krauss, 1979.
- Fig. 8** Nikolaus Gansterer. Fourty Found Figures. Ink drawing. 2005
- Fig. 9** Duvier del Dago. “Holograma”, de la serie Teoría y práctica. Instalación: proyección digital con hilo y video. 2005.
- Fig. 10** Francis Alÿs. Painting / Retoque. Stil del video. 2008.
- Fig. 11** Diagrama 1. Espacio y obra de arte (en Orta, A. 2009, p 143).
- Fig. 12** Cuadro del grupo Klein. La escultura en el campo expandido, 1979.
- Fig. 13** Dibujo-Espacio. Dibujo en el campo expandido. Cuadro del grupo Klein. 2016.
- Fig. 14** Zilvinas Kempinas. Link. Instalación. Cinta vhs. 2009.
- Fig. 15** Zilvinas Kempinas. Tube. Instalación. Cinta de vhs. 2008.
- Fig. 16** Zilvinas Kempinas. Double O. Instalación. Cinta vhs y ventiladores. 2008.
- Fig. 17** Análisis de la obra de Zilvinas Kempinas. Cuadro del grupo Klein. 2016.
- Fig. 18** Monika Grzymala. Loop 01. Instalación de sitio específico (7 km gaffers tape). Cinta adhesiva. 2000.
- Fig. 19** Monika Grzymala. Transicition. Instalación de sitio específico. 8,3 km de Cinta adhesiva blanca y negra sobre muro. 2006.
- Fig. 20** Monika Grzymala. Territorium. Intervención. Cinta adhesiva sobre pilares. 2002.
- Fig. 21** Monika Grzymala. Skeleton of a drawing. Instalación en sitio específico. 2010.
- Fig. 22** Dibujo-Espacio. Dibujo en el campo expandido. El cuadro del grupo Klein. 2016.
- Fig. 23** La disciplina del Dibujo en el campo neutro según el cuadro del grupo Klein.
- Fig. 24** La disciplina del Dibujo en el campo complejo según el cuadro del grupo Klein.
- Fig. 25** *Mancha urbana #1*/Artista: Héctor Bázaca/ Muestra: “Colapsos/Geografías” / Espacio: TJ in China (Tijuana) / Madera reciclada y carbón / Intervención insitu. / 2015
- Fig. 26** *Mancha urbana #2*/ Artista: Héctor Bázaca / Muestra: “Revisión Glocal Review, TJ in China” / Espacio: El Cubo, CECUT (Tijuana) / Madera reciclada y carbón / Instalación. / 2015.
- Fig. 27** *Modelados en Sketchup8* / Propuestas de módulos para emplazamiento / Proyecto: Dibujo-espacio, de Héctor Bázaca / 2016.

BIBLIOGRAFÍA

- Berger, J., Savage, J., & Vázquez, P. (2011). *Sobre el dibujo*. Gustavo Gili.
- Betti, C., & Sale, T. (2009). *Drawing: A contemporary approach. Latest Edition*. Thompson/Wadsworth.
- González Casanova, J. M. (2009). *Gramática del Dibujo en 100 Lecciones*. Editorial Alianza. Primera Edición, México.
- González Ochoa, C. (2010). Espacio plástico y significación. *Tópicos del seminario*, (24), 71-100.
- Ghyka, M. C. (1977). *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*.
- Heidegger, M., & Ramos, S. (2012). *Arte y poesía*. Fondo de Cultura Económica.
- Kandinsky, W., Gerstner, K., Gerstner, K., Düchting, H. D., Barilli, R., Barilli, R., ... & Chipp, H. B. H. B. (1969). *Punto y línea sobre el plano: contribución al análisis de los elementos pictóricos* (No. 744). Nueva Visión.
- La posmodernidad, edición a cargo de Hal Foster: la escultura en el campo expandido (1979) Rosalind Krauss*
- Malsen, M., & Southern, J. (2011). *Drawing Projects-An Exploration of the Language of Drawing*.
- Molina, J. J. G. (1999). *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Cátedra de Ciencias Sociales, Morales y Políticas.
- Ocampo, E. (1992). *Diccionario de términos artísticos y arqueológicos* (Vol. 47). Icaria Editorial.
- Patricio De Stefani, C. (2009). *Reflexiones sobre los conceptos de espacio y lugar en la arquitectura del siglo XX. DU & P: revista de diseño urbano y paisaje*, 6(16), 3.
- Speed, H. (2012). *The practice and science of drawing*. Courier Corporation.
- Wong, W. (2001). *Fundamentos del diseño*. G. Gili.

RECURSOS ELECTRÓNICOS

Agarwal, Vincet (2012). *A sketchbook about drawing*. (pp 2-4) Recuperado de la base de datos de The Glasgow School of Art.

Alÿs, Francis. <http://francisalys.com/painting-retoque/> (documento recuperado el 10 mayo de 2016)

Ayestarán, L. A. Á. (2010). *El Dibujo: Definición e historia de una expresión artística primigenia*. Cuadernos Unimetanos, (24). Disponible en Dialnet-ElDibujo-4000245.pdf

Crosthwaite, H. (2016). *Hugo Crosthwaite*. *Hugocrosthwaite.com*. Recuperado 18 Mayo 2016, de http://www.hugocrosthwaite.com/exhibitions/pierogi1009_video.html

Dexter, E., & VITAMIN, D. (2005). *NEW PERSPECTIVES IN DRAWING*. (Traducido por Juan Mejía). Documento en PDF, consultado el 18 de febrero del 2015.

El dibujo, reseña histórica, varios autores (2011). (Documento en PDF, consultado el 15 de junio del 2015)

Sucesión de Fibonacci (s.f.). en Wikipedia, recuperado el 7 de noviembre de 2016 en https://es.wikipedia.org/wiki/Sucesi%C3%B3n_de_Fibonacci

Gansterer, N. (2016). *Nikolaus Gansterer - PROJECTS*. *Gansterer.org*. Recuperado 19 May 2016 de <http://www.gansterer.org/projects/>

Glosario de artes visuales y nuevos medios. (2012). Documento en PDF, consultado el 10 abril del 2016.

Molina, J. J. G. (1999). *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Cátedra de Ciencias Sociales.

Monika Grzymala. <http://www.t-r-a-n-s-i-t.net/index.html> (Documento consultado el 13 de mayo de 2016)

Osborne, P. (Ed.). (2006). *Arte conceptual*. Phaidon Press Limited.

Pardo, J.A., ¿De que trata la *Fenomenología del Espíritu de Hegel?*, Documento en Pdf, consultado el 1 de febrero del 2016.

Rae, R. A. E. (2001). *Diccionario de la lengua española. Vigésima segunda Edición*. Disponible en línea en <http://www.rae.es/rae.html>. (consulta digital realizada el 20 febrero del 2016)

Ramírez Juan A. (1994). Duchamp “El amor y la muerte, incluso”. Madrid, España: Ed. Siruela

Para información sobre el grupo Klein, véase Marc Barbut, “*On the Meaning of the Word “Structure” in Mathematics*” (Acerca del término de Estructura en Matemáticas). Archivo recuperado 04/06/14
http://www.filosofia.net/materiales/sofiafilia/saberyganar/Barbut_Estructura%20en%20maticas.doc

Agustí Camí, E. (2014). *The ideal page of Sol LeWitt*. 1st ed. [ebook] Barcelona: Barcelona, Research, Art Creation, p.234. Disponible en:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4863719> [Consulta 7 Noviembre 2016].