

2008



2022

UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE BELLAS ARTES ALONSO CANO

Departamento de pintura



Programa de doctorado de Historia y Artes.

Adscrito a la línea de investigación: Creación artística audiovisual y reflexión crítica.

TESIS DOCTORAL

**DEL PLANO AL ESPACIO: RELACIONES ENTRE EL DIBUJO EXPANDIDO
Y EL ESPECTADOR EMANCIPADO: INSTALACIÓN PENETRABLE,
PARTICIPACIÓN Y FENOMENOLOGÍA.**

Presentada por:

Sandro de Souza Novaes

Director: Prof^o. Dr^o José María Fernández Freixanes

Tutora: Prof^a. Dr^a Teresa Fernanda García Gil

2023



Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Sandro de Souza Novaes
ISBN: 978-84-1195-224-8
URI: <https://hdl.handle.net/10481/90344>

Agradecimientos:

Mis primeros agradecimientos para Andreia, mi compañera de toda vida, superando juntos otro desafío, Jose Maria Fernandes Freixanes & Fernanda García Gil pro toda la desconstrucción constructiva, el florecimiento de nuevas ideas y un bosque de posibilidades plantado;

Em general, al profesorado de la facultad de bellas artes de Granada y UFES por todo lo que pude aprender en tan poco tiempo.

Doña Fátima (in memorian), Mariana y Bruno (hermanos).

A los amigos / maestros con cariño: João Wesley, José Carlos Vilar (en especial, siempre), Lincoln Dias, Ronana Paste, Ricardo Mauricio, Marcos Martins y otros muchos profesores de la UFES por ayudar en mi formación académica y personal.

Índice

Capítulo 01 - Introducción	1
El movimiento del punto	6
Estructura del trabajo	7
Motivaciones y Justificación del Tema:	11
El dibujo a partir del siglo XIX.....	14
Hipotesis.....	20
Del taller al ámbito académico.	20
Unión entre arte y vida	21
Objetivos	23
Objetivos Específicos	24
Definición de la Metodología de la Investigación.....	27
Proceso creador: la percepción, creación y memoria.....	29
Referencial Teórico	32
Antecedentes	45
Desarrollos socioculturales en el escenario posmoderno	45
Raíces Brasileñas en el Desarrollo del Trabajo.....	55
Estado actual.....	65
Capítulo 02 - El Dibujo en campo expandido	71
Sobre el concepto del dibujo en campo expandido	71
El dibujo contemporáneo: breve recorrido.....	81
La ampliación del repertorio de materiales.....	128
La participación activa del cuerpo.	145
El Cuerpo del artista.....	152
El cuerpo del observador	154
Relaciones entre observador y obra en la instalación artística.....	156
Las Posibilidades Futuras.	160
Consideraciones sobre el espacio, material y cuerpo.	161
Conclusión.....	162
Capítulo 03 - Estudios de caso	163
Vladimir Tatlin	163
Richard Serra	167
Lygia Pape	173
Monika Grzimala	178
Chiharu Shiota.....	183
Waltércio Caldas	188

Capitulo 04 - Producción propia	194
Un estudio sobre el dibujo como trato	194
El trato	194
El inicio	198
El retorno al dibujo	204
La reducción.....	205
El fracaso del color.....	222
El fracaso de la pintura.....	223
La investigación de materiales	228
La línea inmaterial	235
La paradoja espacial	241
La tridimensionalización	245
Desmaterialización y movimiento.....	257
El Espacio Real	260
la temporalidad.....	264
la naturaleza.....	284
El Dibujo Monumental	301
El Proceso	304
Las Obras Públicas	314
Conclusiones	339
Bibliografía	341
Libros:	341
Teses, Artículos y Revistas:	346
Recursos em red y web de artistas	348
Índice de ilustraciones	350

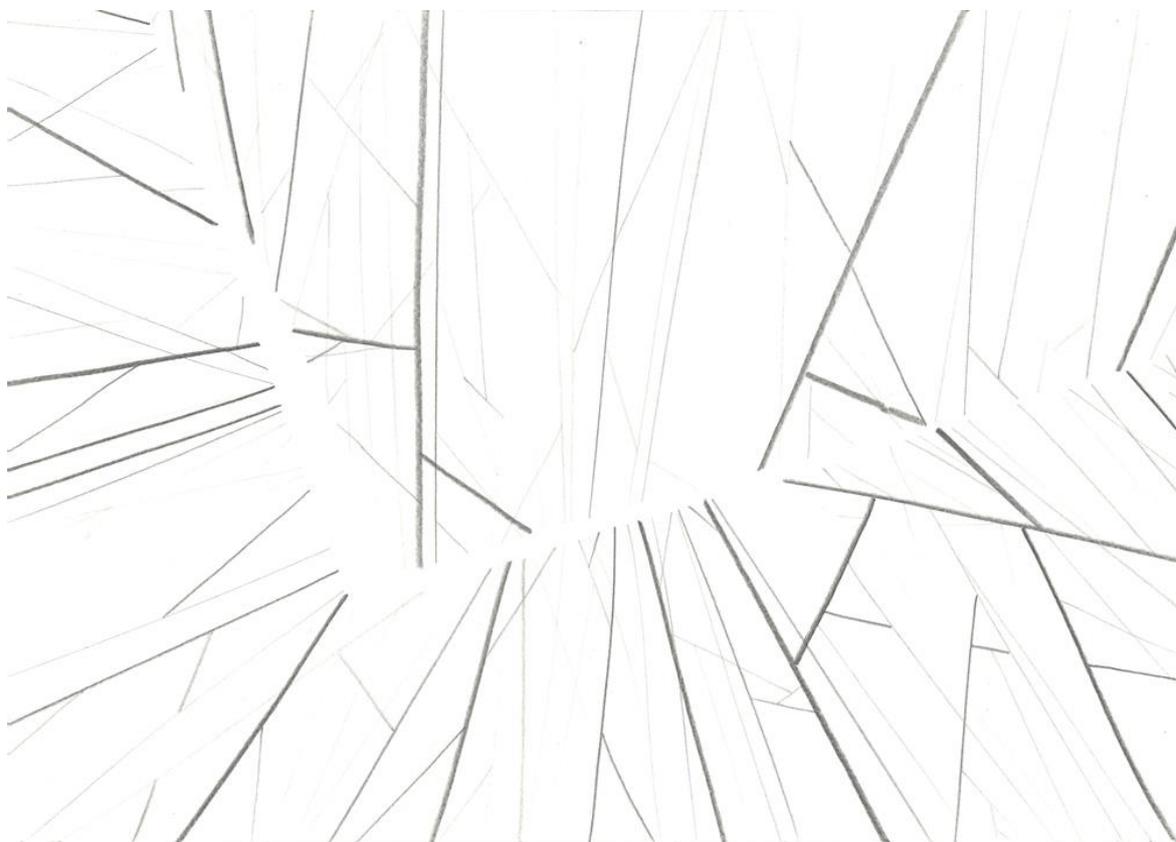


Fig. 1 - sin título - Lápiz sobre papel – 40 x 60 cm - 2009

CAPITULO 01 - INTRODUCCIÓN

El dibujo es un trazo, una línea, un hilo de coser o tapiz, una cicatriz o una marca de edad en la cara. El dibujo no es un signo que coincida con la gestualidad nerviosa o expresionista. Es, más bien, carnalmente, una enervación del espacio, completamente transformado en posibilidad de articulación de sentido. El diseño es entonces como una telaraña, espacio a la vez frágil y estructurado. Es el espacio de espera, que se pretende con la presencia visitante. Y luego una espera delicada, hasta que la mirada cautivadora del arte toque la superficie, pretenda su espacio simbólico y active el significado.

Paulo Herkenhoff

El siguiente trabajo de investigación es un estudio sobre la expansión del dibujo y su importancia como lenguaje dentro de las prácticas artísticas contemporáneas, formando parte de una producción autoral. En este contexto, se aborda de manera amplia y compleja la práctica del dibujo, yendo más allá de la simple definición de medio o categoría artística.

Este dibujo, al que destacamos aquí, tiene como código visual y símbolo gráfico la línea recta, que surge de un deseo de reducir la visualidad a casi nada y comenzar a partir de ahí. La reducción, como un principio, permite desarrollarse desde este punto inicial de acuerdo a las necesidades percibidas en la producción y a medida que surgen cuestiones relacionadas con la temporalidad, la pretensión de ocupar el espacio y el deseo de involucrar al espectador de manera participativa.

Paralelamente, esta producción que discutimos aquí trasciende algunas fronteras, en primer lugar, la cuestión del soporte, pero también, no menos

importantes: los conceptos y materiales utilizados. En consecuencia, a partir de esta investigación y bajo un proceso de acercamientos (tanto teóricos como prácticos) con artistas, profesores, críticos, historiadores, etc., deconstruimos, a nuestra manera, las líneas fronterizas del soporte del lenguaje y lo expandimos.

Este recorrido nos permitió comprender la importancia de considerar todas las etapas de creación de una obra, y desarrollar un pensamiento crítico/reflexivo que organiza sus resultados desde la concepción de la idea hasta su finalización. Esta práctica se ha convertido en un método creativo importante y transformador, ya que no solo nos ayuda a comprender lo que estábamos proponiendo desde sus bocetos iniciales hasta los materiales que debían utilizarse en la realización física de esta idea; sino también los elementos conceptuales, las aproximaciones a otras obras y artistas, y finalmente, el objeto, la culminación misma de la obra.

En otras palabras, esta investigación mantiene un énfasis en la importancia y el desarrollo del proyecto en la concepción de las obras. El proyecto es la concepción y organización de las ideas de manera categorizada y ordenada para la realización de cada obra.

El título: **Del plano al espacio: relaciones entre el dibujo expandido y el espectador emancipado: instalación penetrable, participación y fenomenología**, anticipa nuestro punto de estudio principal: el dibujo es el protagonista aquí, pero no el dibujo tradicional que siempre ha servido como base para los pintores y escultores, sino un dibujo nuevo, contemporáneo, que trasciende sus limitaciones, que expande sus horizontes y avanza hacia infinitas posibilidades creativas. Un dibujo que surge de un largo recorrido, complejo y exigente, pero placentero y gratificante.

Este dibujo expandido parte del supuesto de las formas artísticas que se agotaron en sus propios medios y técnicas y necesitaron expandirse para dar respuesta a las necesidades del artista y del público que habita en el mundo contemporáneo. El término proviene del ensayo *La escultura en campo*

expandido de la crítica e historiadora estadounidense Rosalind Krauss¹, en el que la autora habla sobre la ampliación necesaria de las posibilidades creativas dentro de diversos medios de producción artística, y cómo estas nuevas posibilidades materiales y conceptuales que antes no pertenecían a dicho lenguaje permitieron una cierta flexibilidad entre los medios:

En este punto, la escultura modernista surgió como una especie de agujero negro en el espacio de la conciencia, algo cuyo contenido positivo se volvió cada vez más difícil de definir y que solo podía ser localizado en términos de lo que no era.²

Podemos, por analogía, ubicar nuestro objeto de estudio dentro de la misma lógica, ya que, con la ruptura de los paradigmas impuestos por la tradición, el dibujo comienza a ubicarse también en términos de lo que nunca había sido. De esta manera, esta pluralidad elimina la necesidad de mantener sus especificidades, y poco a poco puede entablar un diálogo con otros formatos de producción. Cambiando su forma física, pero, sobre todo, abriendo posibilidades conceptuales y fenomenológicas para el nuevo observador, el espectador contemporáneo que se emancipa y a partir de este punto puede participar activamente en la obra.

Así, el paso del dibujo a la instalación, de la línea al espacio se narra a través de este escrito y la práctica artística del que les escribe, con esta liberación del dibujo de sus ataduras planas tradicionales hacia la libertad espacial de los lugares expositivos. En este recorrido, el dibujo del autor en cuestión se desprende del papel, adquiere tridimensionalidad y se transforma en instalaciones, objetos y monumentos donde el espectador puede caminar,

¹ Rosalind Krauss es profesora de Historia del Arte en la Universidad de Columbia, EUA, editora de la revista "October" y autora, entre otras obras, de "La escultura en el campo expandido" de 1979

² KRAUSS. R. (1984), pp 132

comprender y relacionarse fenomenológicamente con la obra a través del tacto y la participación.

Otro punto importante de esta investigación sobre nuestro trabajo artístico dentro del lenguaje del dibujo es pensar en él de manera gradual, desde sus primeros pasos con trazos de líneas rectas hechas con lápiz sobre papel hasta los días actuales, donde estos dibujos se han transformado en esculturas/instalaciones monumentales instaladas en plazas y parques donde las personas pueden caminar por su interior.

Este desarrollo comienza con la reducción en tres etapas: primero, la imagen, los símbolos gráficos. Eliminamos de nuestro dibujo cualquier figuración, el objetivo era reducir cualquier referencia visual a casi nada, y a través de esta búsqueda de lo primordial llegamos (o volvimos) al principio, los elementos más simples, según Kandinsky: "elementos necesarios sin los cuales no es posible ninguna pintura".³ Por supuesto, podemos reemplazar la palabra **pintura** por **imagen**, o incluso mejor, para mantenernos dentro de nuestro estudio: **dibujo**. Y con la elección y la lectura del libro *Punto y línea sobre plano* (1970), seleccionamos como protagonista de nuestra producción al punto en movimiento, es decir, la línea.

Después de la reducción visual, comenzamos el proceso de reducción a través del vaciamiento de las ideas, queríamos comenzar la producción sin aportes teóricos o filosóficos profundos. Como resultado de este enfoque, en los primeros trabajos solo se planteaba la bidimensionalidad del dibujo y una cierta ilusión de profundidad como las principales preocupaciones conceptuales. Y finalmente, aunque no menos importante, la reducción material: volvimos a lo tradicional en la producción de un dibujo, el lápiz sobre papel.

El desafío comenzó en este punto, regresar a lo básico para entender todas las posibilidades que surgirían y así poder desarrollar una investigación de carácter empírico, donde estaríamos en el núcleo de esta cuestión como los propios sujetos que investigan y practican la obra de arte.

³ Kandinsky, W. (1970), pp. 10

Ese fue el comienzo, que nos llevó a la amplitud que tenemos hoy: la profusión de líneas rectas que se entrecruzan en tramas y tejen sistemas visuales complejos, bidimensionales o espaciales, y los diversos conceptos que podemos abordar con los dibujos/esculturas/instalaciones, tales como: la temporalidad, la espacialidad, la participación activa y la relación fenomenológica entre la obra y el espectador, y finalmente la materialidad, hoy trabajando con barras de acero inoxidable, hilos de algodón, pintura automotriz, etc.

Todo está categorizado, catalogado y explicado con todos los detalles posibles en el capítulo sobre nuestra producción artística en el dibujo: El dibujo como Trato⁴.

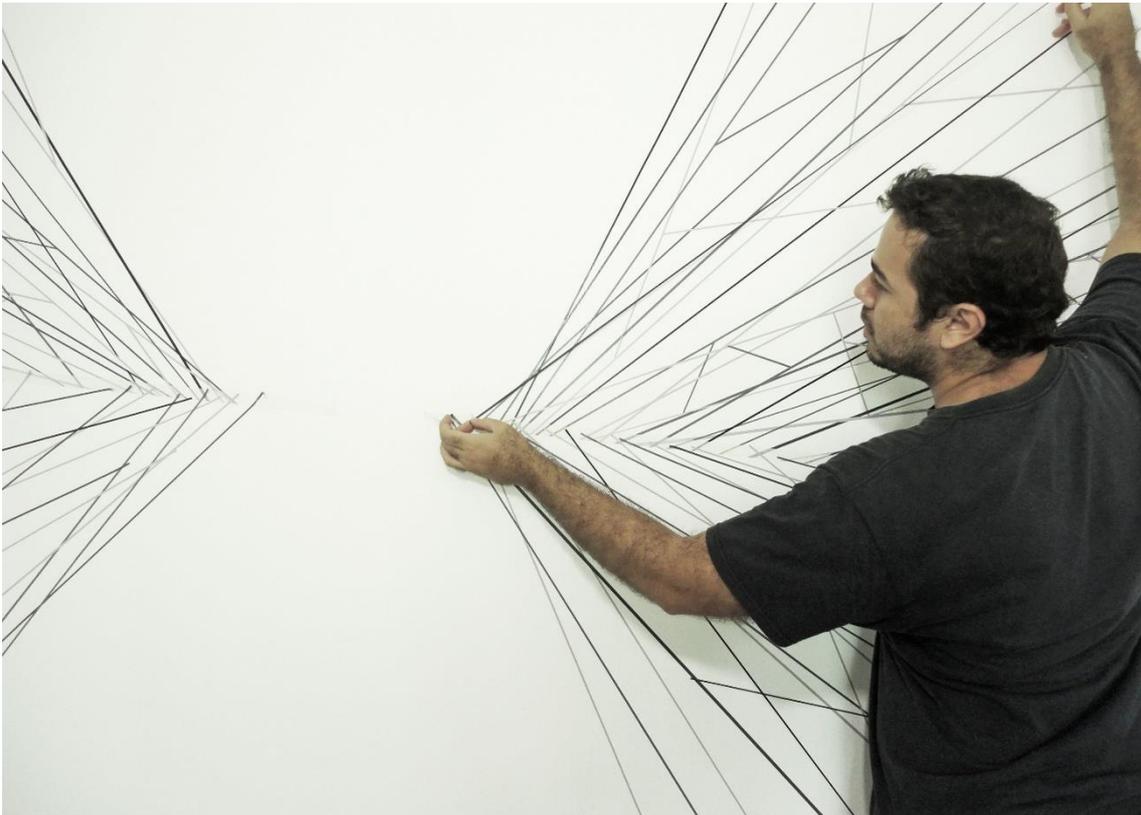


Fig. 2 - Dibujando, 2011 – acervo propio

⁴ En cierto modo yo mismo soy aquello con lo que trato, aquello de lo que me ocupo, aquello a lo que me ata mi profesión; y en eso está en juego mi existencia. Las ocupaciones del ser-ahí han puesto en cada caso el ser en el cuidado, cosa que en el fondo conoce y comprende la interpretación dominante del ser-ahí” (Heidegger, 2014, p.11.)

El movimiento del punto

De este modo, como expondremos a continuación, en esta búsqueda de la reducción, al buscar los primeros símbolos gráficos nos encontramos con el punto, pero su estática, silencio e inercia no nos satisfizo como punto de partida extremo para una investigación visual. Sin embargo, todo parte de él, cuando lo movemos, de este punto nace la línea, es decir, del movimiento del punto surge la línea, ya que esta:

Es la traza que deja el punto al moverse y es por lo tanto su producto. Surge del movimiento al destruirse el reposo total del punto. Hemos dado un salto de lo estático a lo dinámico.⁵

La línea ya viene cargada de conceptos y posibilidades, como el tiempo, la huella, la memoria, la marca, la trayectoria, etc. Debido a esta riqueza conceptual, elegimos el símbolo de la línea como el principal hilo conductor de nuestra investigación, y su rectitud como una forma de reducir cualquier tipo de fuerza aplicada a esta línea, considerando solo la línea recta como la forma más rápida de llegar de un punto a otro:

Cuando una fuerza procedente del exterior desplaza el punto en cualquier dirección, se genera el primer tipo de línea; la dirección permanece invariable y la línea tiende a prolongarse indefinidamente. Tal es la recta, que en su tensión constituye la forma más simple de la infinita posibilidad de movimiento.⁶

⁵ Kandinsky, W. (1988), pp. 57

⁶ Kandinsky, W. (1988). Pp. 57

Así nace la línea recta, como resultado de una fuerza aplicada a un punto que se desplaza y se prolonga poéticamente hacia el infinito espacio de las visualidades y posibilidades conceptuales, en la concepción de Kandinsky y en nuestro trabajo en el dibujo.

Con lo ya explicado arriba, nos permitimos incorporar la línea recta como el elemento formal más importante, dinámico y capaz de generar múltiples formas de interacción dentro de nuestra investigación en lenguajes visuales, permitiendo desde su aprehensión estética pasiva que comienza con los dibujos en papel, y luego se transforma en forma escultórica que evoluciona y se desmaterializa para convertirse en luz y sombra en las proyecciones de video.

Después de una investigación de materiales, estos mismos dibujos y sus visualidades y conceptos tan característicos se vuelven más densos y generan interferencias en la arquitectura de los espacios expositivos, exigiendo también la participación del observador. Pronto, estos dibujos salen del cubo blanco, adquieren dimensiones con una escala ampliada, invaden la naturaleza a través de intervenciones en árboles y en las calles como arte urbano, se convierten en monumentos en parques y plazas, logrando una inmersión total, y más recientemente: los dibujos/objetos manipulables alcanzan el nivel más alto de interacción de las obras con el público, ahora como coautor.

Estructura del trabajo

Este escrito se divide en dos partes que están interconectadas a través del uso del concepto filosófico heideggeriano de "trato", donde el ser para estar ahí tiene un trato con el mundo a través de la temporalidad de sus acciones y creaciones dentro de la espacialidad física de este mundo. Para nosotros, este trato con el mundo se da a través de la práctica artística, la producción de obras y, consecuentemente, la estrecha relación entre los conceptos de arte y vida.

De esta manera, por un lado, realizamos un estudio sobre la expansión del lenguaje del dibujo, sus desarrollos hacia el espacio y las

posibilidades de involucrar al espectador como participante activo de la obra. Así, tejemos sus relaciones filosóficas, conceptuales e históricas dentro de los movimientos artísticos y en el proceso de los artistas, creando una estructura conceptual. Comentamos sobre las cuestiones pertinentes que están aquí incluidas y desarrollamos estudios de caso sobre trabajos de artistas que de alguna manera dialogan con el propósito de esta investigación.

Por otro lado, en la práctica, entre el análisis crítico y el relato, esta sección aborda la experiencia artística que, en sus particularidades, también constituye la reflexión. Aquí entra la producción propia del autor actual en una investigación visual insistente y coherente que permite experimentar métodos, técnicas y conceptos para desarrollar obras, incorporando investigación material, temporalidad, espacialidad y participación activa al lenguaje del dibujo.

Esta reflexión escrita parte de una metodología de investigación basada en las artes visuales, también conocida como *A/r/tografía*⁷, o, Investigación Basada en las Artes donde se comprende la actuación del artista como investigador que se involucra y actúa tanto en las actividades artísticas como en las académicas, y la experiencia que se relata o describe no es la experiencia de otro, sino la misma experiencia del investigador, una modalidad de investigación "que habla desde uno mismo y no de uno mismo" (Hernández p.105). Rita L. Irwin dice que:

Estar comprometido con la práctica de la *a/r/tografía* significa investigar en el mundo a través de un proceso continuo de creación artística en cualquier forma de arte y escritura que no estén separados ni sean ilustrativos entre sí, sino interconectados y entrelazados para crear significados adicionales y/o mejorados. El trabajo *a/r/tográfico* a menudo se realiza a través de conceptos metodológicos como la contigüidad, la indagación vivencial, las aperturas, la metáfora/metonimia, las reverberaciones y el exceso, que se llevan a cabo y se presentan/interpretan cuando se

⁷ *A/r/tografía (A/r/tography)* o Investigación Basada en las Artes (Arts based Research) es una metodología u otras formas de investigación artística basada en la práctica, lideradas por formas de arte, tales como: artes informadas, autobiografía, autoetnografía, investigación poética, creación de investigación, investigación narrativa, corporal, vivencial, etc.

vislumbra una condición de indagación estética relacional como comprensiones incorporadas e intercambios entre arte y texto, y entre las identidades ampliamente concebidas de artista/investigador/maestro.⁸

Como Rossana Piccini explica en su escrito *Investigación Basada en las Artes* (2012):

La autobiografía le permite al investigador comprender la práctica artística revelando su experiencia personal. Ésta permite explorar las concepciones que involucran al 'ser' del artista investigador, su identidad, historias, experiencias y conocimientos, y a su vez, descubre aspectos culturales, de género, sociales y educativos que pueden revelar el porqué de ciertos comportamientos, pensamientos o acciones. Evidentemente, este método se basa en la producción verbal subjetiva, que puede llegar a evidenciar la orquestación de auto explicaciones, comprensiones y pensamientos insertos entre líneas.⁹

Este modelo de investigación creativa, también conocido como *Creative Arts Research*, utiliza un metadiscurso o explicación de cómo la práctica opera como producción de conocimiento, que generalmente surge del diálogo generado entre la teoría y la práctica durante el proceso de investigación. Su contribución al conocimiento puede consistir en el descubrimiento o fundamentación de nuevas metodologías de trabajo, así como nuevos modelos interpretativos de los procesos estudiados.

Al igual que otras aproximaciones a la investigación basada en las artes, la investigación creativa será polifónica, parcial, subjetiva y tentativa, y utilizará

⁸ Rita L. Irwin: *A/r/tografía - Una invitación a reflexionar a través de la creación artística, la investigación, la enseñanza y el aprendizaje.* (<https://artography.edcp.educ.ubc.ca/>)

⁹ PICCINI, R. (2012), pp. 8

las formas y métodos descritos en otros modelos de investigaciones basadas en las artes. También enfatizará la “corporización del sujeto narrador”, es decir, la experiencia del propio artista/investigador, que es a la vez sujeto y objeto de la investigación.

El método autobiográfico permite al investigador comprender la práctica artística revelando su experiencia personal. Permite explorar las concepciones que rodean al ser del artista/investigador, su identidad, historias, experiencias y conocimientos adquiridos de manera tácita¹⁰. De esta manera, el investigador es capaz de descubrir aspectos culturales, de género, sociales y educativos que pueden revelar el porqué de ciertos comportamientos, pensamientos o acciones.

En cierto sentido, este método se basa en la producción verbal subjetiva, que puede llegar a evidenciar la orquestación de auto explicaciones, comprensiones y pensamientos entre líneas, que, cuando se comparten a través de textos, charlas, tesis, etc., adquieren objetividad.

Siguiendo este modelo metodológico de investigación, se cultivan consideraciones sobre la producción artística del autor. En consecuencia, buscamos construir un desarrollo narrativo enfocado en el área específica del "presente autor" y su relación íntima y diaria con el lenguaje del dibujo. Delimitando así nuestro propio recorte histórico-temporal, diremos que hay una forma de conocer y generar conocimiento que es específica, limitada y válida solo para este mismo referente.

Presentamos aquí una tesis con fuertes características ensayísticas que no pretende limitarse exclusivamente al modo discursivo. En este contexto, la experiencia del Estudiante/Profesor/Artista Visual en el proceso es considerada de suma importancia cuando introducimos en el contexto de este escrito estos contenidos e imágenes proporcionados por su propia experiencia.

¹⁰ Para Michel Polanyi, el conocimiento tácito, el conocimiento adquirido a través de la práctica, es en primer lugar como una forma de saber más allá de lo que se puede decir. Michel Polanyi (1983: p.17)

Motivaciones y Justificación del Tema:

Este escrito se materializa como resultado de un esfuerzo físico y mental constante en la producción de imágenes que teóricamente pueden proporcionarnos alguna evidencia para describir nuestra forma de comprensión, de permanencia y de habitar el mundo. En otras palabras, esta práctica constante dentro de la creación artística que comienza con el acto de dibujar, se desarrolla y se convierte en una forma de habitar y comprender el mundo.

Buscaremos aquí desarrollar un pensamiento que relacione cuestiones de la revisión de los procesos de obras ya validadas y su correlato conceptual que puedan demostrar cómo fue ese nacimiento de nuevos paradigmas en nuestra creación artística.

El gesto artístico necesario para la creación de esta investigación teórico/práctica en dibujo, que cumple 15 años en 2023, está sin duda contextualizado en el acto de cuidar algo, enfocarse, dedicarse a la creación, someterse a un estar presente en el mundo que, en última instancia, ayuda al sujeto de esta experiencia a construir su noción única de tiempo. Estar aquí, presente en el mundo de esta manera y producir imágenes con este trasfondo filosófico-ideológico nos lleva inevitablemente al concepto de Trato.

Para Heidegger, el trato auténtico requiere una apertura al misterio del ser y una búsqueda constante por comprender y habitar el mundo de manera más significativa. Nuestra práctica en el dibujo se configura como una forma de relacionarnos e involucrarnos con el mundo que nos rodea. Así nos referimos a nuestra forma de ser en el mundo, que implica cuidado, responsabilidad y apertura a la cuestión del ser.

El trato ya se ha dispersado en una multiplicidad de modos del ocuparse. Pero, el modo inmediato del trato no es —como ya fue mostrado— el conocer puramente aprehensor, sino el ocuparse

que manipula y utiliza, el cual tiene su propio “conocimiento”. La pregunta fenomenológica se dirige en primer lugar al ser del ente que comparece en dicha ocupación. Para asegurar el ver aquí requerido, se hace necesaria una observación previa de carácter metodológico.¹¹

En el contexto del trabajo de un artista investigador, podemos entender que el trato se refiere a las diversas formas en que se aborda su práctica artística. Estas formas de ocupación pueden incluir diferentes técnicas, estilos, temas o enfoques artísticos que nosotros, a través del dibujo, utilizamos en nuestro trabajo.

La cita resalta que el modo inmediato del trato no es solo un conocimiento aprehensivo, sino una ocupación que implica manipulación y uso. Esto significa que el dibujante no solo observa pasivamente el mundo, sino que también interactúa activamente con él a través del dibujo. La actividad de dibujar implica la manipulación de materiales, el uso de técnicas específicas y la expresión de la visión personal del dibujante.

Es un llamado a reflexionar sobre nuestra existencia y buscar una forma más auténtica de vivir y relacionarnos. Como nuestra forma de expresión personal, el dibujo puede ser una manera de materializar nuestros pensamientos, sentimientos y experiencias de manera visual. Percibimos que somos capaces de transmitir nuestra perspectiva única del mundo y compartir esa visión con los demás. El dibujo nos permite comunicarnos de manera no verbal, explorando temas y emociones que pueden ser difíciles de expresar solo con palabras.

También vemos nuestra práctica como exploración y descubrimiento, ya que al dibujar estamos explorando nuevas ideas, conceptos y posibilidades. El acto de crear imágenes en el papel (o fuera de él) puede estimular la imaginación

¹¹ HEIDEGGER, M. (2005) pp. 108

y llevarnos a descubrir nuevas formas de ver y comprender el mundo. El dibujo para nosotros es la mejor forma de cuestionar suposiciones convencionales y experimentar diferentes perspectivas.

Estas perspectivas que somos capaces de compartir a través de imágenes o escritos (como este) con otros, por lo tanto, nuestra investigación práctica se convierte en una forma de conectar con otros individuos, inspirarse en el trabajo de otros artistas y participar en comunidades de dibujo y arte. El dibujo puede ser un lenguaje universal que trasciende las barreras culturales y lingüísticas, permitiéndote comunicarte y relacionarte con personas de todo el mundo a través de la experiencia estética que el arte puede generar, como menciona John Dewey a continuación:

En la medida en que todo arte surge como producto de la interacción entre el organismo vivo y su media, en forma de una constante reorganización de las energías, las acciones y los materiales, queda asegurada desde el inicio una potente base sobre la que asentar los postulados de universalidad de la experiencia estética. Con ello se salvan dos obstáculos contrapuestos: de un lado se asegura la rentabilidad antropológica y social del arte y por el otro se define y constituye la especificidad de la experiencia estética.¹²

El autor enfatiza la importancia de la experiencia vivida como base para el aprendizaje y el crecimiento humano, discutiendo la experiencia estética como una forma de interacción creativa con el mundo, resaltando la importancia del compromiso activo y la expresión artística. El enfoque de Dewey puede complementar la noción de trato en Heidegger, al enfatizar la dimensión práctica y experiencial de la actividad artística, como el dibujo.

¹² Dewey, J. (2008) pp. 16

El dibujo a partir del siglo XIX

Pensamos que a partir del siglo XIX la práctica del dibujo empieza a desarrollarse y asumir un nivel mayor de peso dentro de las prácticas artísticas, una voluntad por parte de los artistas en superar sus cuestiones formales preestablecidas. Así la práctica del dibujo empieza a tener una autonomía sobre su propia existencia y emprende una búsqueda como lenguaje independiente lista para amplificar sus posibilidades técnicas y principalmente conceptuales.

Como se describe anteriormente, esta afirmación sobre la madurez del dibujo como lenguaje nos proporciona un alcance y posibilidades aún mayores, y por lo tanto aprovecharemos para llevar a cabo un análisis de nuestra obra personal, con comentarios provenientes de nuestros propios trabajos como sujetos que viven, investigan y producen arte. De esta manera, buscamos una interacción entre el pensamiento y el hecho artístico, afirmándose la autonomía de esta creación en el arte. Identificamos núcleos de análisis que involucran a los artistas y sus obras, pero que constituyen referencias propias e interdependientes.

También buscamos desarrollar un pensamiento que relacione cuestiones de revisión de los procesos de las obras ya validadas y su correlato conceptual, que puedan demostrar cómo fue el surgimiento de nuevos paradigmas en nuestra creación artística.

Y a través de estos pensamientos, intentar compartir todo lo aprendido con otros estudiantes y artistas. Esto ocurre cuando comenzamos a pensar en la mejor forma de adaptación entre el hacer artístico y su validez académica. Aquí buscamos traer desde lo conocido de manera tácita una posible relación con lo que se puede conocer en una tesis sobre el dibujo autoral, siguiendo un camino experimental y reflexivo, por ejemplo.

Entonces, este trabajo se justifica de dos formas distintas, que son dos aspectos de una misma realidad y se pueden considerar complementarias. La primera de ellas es ser una investigación que busca analizar la producción artística contemporánea en dibujo de diferentes artistas (según nuestra elección)

que comparten los aspectos principales (formales y conceptuales) discutidos en este trabajo. La segunda se establece como objetivo ser un apoyo e incentivo para la reflexión, el fundamento conceptual y, igualmente, para estimular y justificar futuros desarrollos en la práctica artística de este sujeto proponente/investigador/artista.

Nuestro interés en el tema se justifica, además, como se ha mencionado, en nuestra producción como artista, donde los resultados obtenidos a lo largo de 15 años de investigación práctica y reflexiva se entrecruzan con las creaciones de los artistas seleccionados en los estudios de caso y las posibles reflexiones filosóficas que sus obras nos puedan ofrecer.

Pensamos en la importancia de los hechos que las creaciones dentro de las prácticas artísticas promueven para el sujeto. Con esto, es posible considerar una analogía en la que las producciones visuales dentro de una investigación artística pueden ser concebidas como representaciones realizadas en el ámbito fenomenológico de su conocimiento tácito.

Es sintomático de la prioridad dada a la vista que nos parezca necesario recordarnos que la dimensión táctil es importante para la percepción de la forma construida¹³

Y con esto presumimos que es posible lograr un acercamiento mínimo o encontrar una metodología que pueda ser comprendida como una posibilidad relacional entre el conocimiento tácito del Arte y el discurso académico sobre la creación artística. Esto se logra al desarrollar un texto analítico y comparativo centrado en el recorrido de la producción visual de un sujeto cualquiera, también analizado en esta misma problemática. Para contextualizar este pensamiento, podemos establecer una conexión con Michael Polanyi cuando aborda el tema en su texto *The Tacit Dimension* de 1983.

¹³ Baudrillard, J., Foster, H., & Fibla, J. (1998). Pp. 55

(...) sin embargo, los significados son los productos informales de una integración tácita en la cual un punto de vista incorporado proviene de las pistas subjetivas para un todo. La tríada del conocimiento tácito se compone de la conciencia de un agente (A), que depende de su conciencia de los elementos auxiliares (B) mientras los integra en un punto de vista. Vivimos dentro de nuestra conciencia auxiliar, así como hacemos con nuestro propio cuerpo. Todos los agentes conscientes confían en un cuerpo. Para un intelecto incorpóreo, que no tiene experiencia con el dolor, lujuria o confort, las palabras de los lenguajes más naturales podrían ser incompresibles¹⁴

La producción visual de un sujeto, admitida aquí como representaciones de sus entendimientos y experiencias, originadas en sus encuentros con el mundo, son en última instancia las representaciones que constituyen su mundo. En otras palabras, es una idea de mundo completamente centrada y restringida a la condición individual y circunstancial del sujeto en cuestión.

Polanyi aún afirma que el conocimiento tácito es, en primer lugar, una forma de saber más allá de lo que se puede decir, lo que nos muestra que el conocimiento tácito es una forma de conocimiento personal y práctico que no puede ser totalmente articulado o expresado de manera formal y explícita. Es un conocimiento adquirido a través de la experiencia, la práctica y las habilidades prácticas. Por lo tanto, cada persona puede tener su propio conocimiento, ya que este está directamente relacionado con las habilidades y experiencias individuales en el mundo.

En el arte, es una forma de conocimiento que se desarrolla con el tiempo a través de la experiencia, la inmersión en la práctica artística y el compromiso con diversos modos de expresión. De esta manera, defendemos que la práctica artística involucra un conocimiento tácito que no siempre puede ser plenamente expresado en palabras o conceptos explícitos.

¹⁴ POLANYI, M. (1983) pp. 12

La Dimensión Tácita de Polanyi enfatiza la naturaleza personal y no verbal del conocimiento tácito, que se adquiere a través de la experiencia y se incorpora en las habilidades y percepciones individuales. En la práctica artística, los artistas a menudo dependen de este conocimiento tácito al crear sus obras. Confían en su intuición, en sus habilidades técnicas desarrolladas con el tiempo y en su comprensión sensorial para tomar decisiones creativas.

Y aquí unimos todas las cuestiones filosóficas que nos permiten redactar nuestra producción artística como tesis y presentar este escrito. Al analizar el concepto de la Dimensión Tácita de Polanyi, podemos pensar de manera análoga que la investigación basada en las artes reconoce y valora el conocimiento tácito en la práctica artística. Al combinar la práctica artística con métodos de investigación, los artistas-investigadores pueden explorar y descubrir elementos del conocimiento tácito involucrados en su propia práctica.

Ellos pueden reflexionar sobre su intuición artística, sus elecciones estéticas y los enfoques técnicos que desarrollan a lo largo del proceso creativo. Así, la Investigación Basada en las Artes también puede ayudar a hacer que el conocimiento tácito sea más explícito y compartible.

A través de la documentación, la reflexión crítica y la teorización, los artistas-investigadores pueden intentar articular y comunicar partes del conocimiento tácito involucrado en su práctica artística. Esto permite que otros comprendan y se involucren con el proceso creativo, estimulando el diálogo y la colaboración en el campo artístico.

Además, al incorporar el pensamiento anterior con el concepto de Trato en el que nos basamos para escribir la segunda parte de esta tesis, podemos decir que el concepto de Trato de Heidegger está relacionado con la forma en que interactuamos con el mundo y nos involucramos en actividades prácticas.

Para Heidegger, el "Trato" implica un conocimiento pre-reflexivo y tácito que adquirimos al participar en actividades cotidianas. Es una forma de conocimiento que está incorporada en nuestra interacción práctica con el mundo, pero que no siempre está consciente o articulada de manera explícita. Una de las diversas formas de estar en el mundo que Heidegger afirma como:

La multiplicidad de estas formas puede ponerse de manifiesto, a modo de ejemplo, mediante la siguiente enumeración: habérselas con algo, producir, cultivar y cuidar, usar, abandonar y dejar perderse, emprender, llevar a término, averiguar, interrogar, contemplar, discutir, determinar... Estas maneras de estar-en tienen el modo de ser del ocuparse ¹⁵.

Al unir estas ideas, podemos considerar la práctica artística como un trato en el cual el conocimiento tácito desempeña un papel central. Los artistas, al involucrarse en su práctica, como mencionamos anteriormente, desarrollan un conocimiento tácito que está incorporado en su interacción creativa con los materiales, las técnicas y los conceptos artísticos. Este conocimiento tácito guía sus elecciones y decisiones, incluso si no siempre pueden explicarlas completamente con palabras.

Es ahí donde recurrimos a la Investigación Basada en las Artes, ya que en este sentido puede ser vista como un enfoque que permite a los artistas-investigadores reflexionar sobre su propio Trato artístico, investigando y articulando el conocimiento tácito que está involucrado en su práctica. Esto implica documentar, reflexionar críticamente y teorizar sobre las experiencias y el conocimiento tácito que surgen durante el proceso creativo.

En este sentido, nuestro trabajo de investigación utiliza estas referencias filosóficas para centrarse en la producción visual del sujeto y busca, por lo tanto, encontrar en su narrativa general la construcción de argumentos, ya sean convincentes o no, con el propósito de justificar esta decisión donde el sujeto del conocimiento intuitivo del arte, en teoría, pueda aportar su subjetividad en la academia de arte, donde prevalece el discurso científico, acortando así la distancia entre estas diferentes formas de conocimiento.

¹⁵ Heidegger, M. (1998). pp.95



Fig. 3 – Sandro Novaes (2013) Intervención en la arquitectura - vinilo adhesivo - 100 x 150 cm

Hipotesis

Esta investigación se basa en la idea de que la práctica continuada de un artista se convierte en una condición de participación en el mundo, es decir, una forma de pertenencia. Al mismo tiempo, esta pertenencia a través de la producción artística puede transformarse en una investigación donde la experimentación, la serialidad y la constancia logran expandir el lenguaje al que esta producción está vinculada (aquí hablamos de dibujo), y que incluso puede ser compartida en forma de teoría.

Del taller al ámbito académico.

Creemos que el arte es también una forma de cognición que nos guía hacia un tipo de conocimiento que trasciende los límites de la razón conceptual, permitiéndonos explorar y comprender el mundo de manera única. Comienza de manera tácita y puede ser externalizado una vez que tengamos una comprensión más clara de lo que estamos creando, podemos expresarlo de alguna manera dentro de un lenguaje, lo cual puede implicar el intento de poner este conocimiento en palabras, escribir sobre las experiencias, habilidades e intuiciones, y así trascender hacia la forma discursiva de una tesis preparada para el ámbito académico de las artes.

Como resultado de los supuestos mencionados, la producción visual posterior a esta fase de transición puede caracterizarse por la tangencia entre el conocimiento tácito y el conocimiento teórico. La dicotomía entre estas formas de conocimiento puede superarse y la producción visual puede beneficiarse de la integración y la sinergia entre ellas.

En este contexto, los artistas pueden asociar su intuición, experiencia y habilidades tácitas con una comprensión más conceptual y teórica de las prácticas artísticas. Pueden utilizar la reflexión sobre su conocimiento tácito y su

teorización para informar y mejorar su práctica artística. Al trascender la dicotomía entre el conocimiento tácito y el conocimiento teórico, la producción visual puede volverse más rica, compleja y significativa. Puede ofrecer experiencias estéticas que combinan el poder emocional y sensorial del arte con el potencial de comprensión y reflexión proporcionado por la teoría y la reflexión conceptual.

Unión entre arte y vida

En nuestro caso, al pensar en el dibujo, defendemos que el artista, a través de un lenguaje artístico específico, puede establecer una condición para enfrentar, sentir, habitar y permanecer en el mundo, configurando así una forma de unión entre el arte y la vida que se desarrolla y comienza en la línea del dibujo. Cuando esta línea se convierte en un símbolo y una herramienta al servicio de sus necesidades y su conexión con la realidad, parece aún más tangible cuando se desprende del plano del papel, se libera tridimensionalmente y comienza a convivir con ese sujeto en el mismo espacio que habita.

Aquí consideramos el momento en que nos dimos cuenta de que en nuestra producción artística estaban surgiendo interrogantes que nos llevaron a una investigación más profunda sobre materiales y conceptos que posibilitaron la práctica del dibujo expandido y, por lo tanto, a abrir mayores perspectivas de interacción con el espacio y su público. **¿Cómo puede una investigación profunda en técnicas e ideas ayudar en la evolución de una producción artística en proceso?** Y cuando aparentemente se agotan todas las posibilidades en la producción de un artista, **¿qué se necesita para superar sus límites dentro de un soporte específico?** **¿Cómo debe un artista dibujante aprovechar las posibilidades de su tiempo para transformar su propia investigación?**

De esta manera, hemos condensado nuestras dudas y centrado nuestras percepciones en dos cuestiones que desde entonces hemos denominado como las hipótesis de este trabajo. Ambas se originan en nuestra experiencia como artista/profesor/investigador y resumen, de cierta manera, todo lo que pensamos

sobre esta forma de interactuar con el mundo y las casi infinitas posibilidades de la línea en el dibujo en expansión.

La práctica artística, aquí reducida a una relación específica con el acto de dibujar, puede ser una manera de percibir, enfrentar y habitar el mundo, y así descubrirse como un sujeto que vive y practica el dibujo. Este sujeto, a través de sus acciones, cuestionamientos y reflexiones, descubre, crea, reinventa, se apropia y explora el espacio que habitamos.

Por un deseo de comprender un lenguaje artístico, el artista puede definir un objeto de estudio (en nuestro caso, la línea recta) y explorar todas las posibilidades (materiales y conceptuales) que surgen para convertirlo en un instrumento potente, tanto práctico como teórico, para comprender y crear un mundo de visualidades que plantean y responden a cuestiones relacionadas con la existencia del artista (creador), la obra (creación) y el que disfruta (espectador).

Estas hipótesis nos llevan a analizar en nuestra investigación a algunos artistas y obras de arte que aluden o abordan nociones y conceptos de espacialidad, participación y fenomenología.

Objetivos

Al pensar en los objetivos, no dejamos de creer que una de las ideas primordiales que nos motiva a realizar este trabajo es entender el dibujo como un modo de interactuar con el mundo, una forma de conocimiento pre-reflexivo y casi automatizado, diario. En otras palabras, es un modo esencialmente práctico de relacionarnos primero con el mundo, las cosas y otros individuos con los cuales compartimos esta pertenencia y esta producción artística.

Al analizar esta producción, observamos que al igual que a partir de la segunda mitad del siglo XX, el arte experimentó cambios complejos en los paradigmas establecidos, desde la creación hasta el compartir e incluso la intensidad de la recepción por parte del espectador (quien asume un papel activo), nuestro dibujo en un período de 15 años también ha podido evolucionar con el tiempo y transformarse desde su visualidad material, su conceptualización hasta su forma de aprehensión, pasando de una mera fruición desinteresada a una participación activa.

Creemos que tenemos el material necesario para identificar contenidos formales y conceptuales en nuestra producción, y relacionarlos con los conceptos de dibujo, trato y campo expandido en el arte contemporáneo. Por ello, proponemos desarrollar un estudio basado en observaciones de una producción visual cuyo enfoque estará en la observación, el estudio y la práctica del dibujo desde el plano hacia el espacio y sus consecuencias fenomenológicas. Discutiremos sus conceptos, su evolución, sus transformaciones y sus futuras posibilidades. Pretendemos que todas estas ideas sean pensadas y configuradas en la medida de lo posible a lo largo del desarrollo de este trabajo.

Los objetivos de esta investigación, y el resultado esperado de la misma, es la identificación y la creación de diversas obras visuales en las cuales el dibujo expandido pueda ejemplificar una evolución dentro de la escena contemporánea, pero cuyo significado conceptual vaya más allá de la mera estética superficial.

Objetivos Específicos

- Establecer conexiones entre la aprehensión, producción y ordenación de un pensamiento conceptual involucrados en las obras de arte en el lenguaje del dibujo.
- Comprender cómo transformar en teoría una producción práctica.
- Definir, desde nuestra perspectiva, las cuestiones relacionadas con el desarrollo del lenguaje del dibujo y sus vínculos con la participación del espectador.
- Compartir los resultados de la producción artística del autor.
- Elaborar comparaciones con teorías filosóficas y trabajos de artistas que puedan ayudarnos a comprender los cambios, las fronteras traspasadas y la amplitud de las formas de producción en el campo del arte.
- Entender la evolución de los lenguajes del dibujo basada en escritos de historiadores y críticos como Rosalind Krauss, Javier Maderuelo, Juan José Gómez Molina, Paulo Herkenhoff, Ariel Jimenes, etc.
- Buscar aproximaciones, comprender y comentar sobre la producción de artistas como Richard Serra, Lygia Pape, Waltercio Caldas, Fred Sandback, Malévich, Chiharu Shiota, etc.
- Fomentar y ayudar en la investigación de otros artistas/estudiantes que estén en el mismo proceso por el que pasamos, además de dejar un registro teórico académico para consultas futuras.
- Continuar evolucionando y desarrollando nuestra propia investigación en el dibujo utilizando la línea recta, la temporalidad y la espacialidad para habitar el espacio real.
- Definir las cuestiones directamente relacionadas con el estudio de la fenomenología, cómo son y/o pueden ser aplicadas en la creación artística, enfocándonos en la práctica del dibujo expandido.
- Organizar una producción individual en arte que, bajo nuestro entendimiento, se relacione con nuestro objeto de investigación y que será utilizada y consultada en la investigación.

- Identificar los contenidos de organización compositiva de las imágenes y su sentido conceptual, que teóricamente constituirán nuestro objeto de investigación.
- Investigar y comentar la producción contemporánea de obras y teorías que se ajusten a nuestra investigación.
- Buscar una correspondencia entre las obras y los conceptos identificados con los posibles argumentos filosóficos disponibles y los acontecimientos políticos/sociales de su tiempo.
- Ordenar cronológicamente y mapear la producción artística del sujeto-autor en el recorte temporal que abarca la fase donde las imágenes se producen intuitivamente.
- Finalmente, crear un orden lingüístico a través del mapeo de nuestra producción plástica.
- Proyectar nuevas series de trabajos gráficos y teóricos que puedan compartirse a través de charlas, artículos, clases, etc..



Definición de la Metodología de la Investigación

La metodología que adoptamos en este trabajo se basa principalmente en las cuestiones pertinentes al tipo de investigación conocida actualmente como Investigación Basada en las Artes (Arts-based Research), donde el investigador se posiciona como una parte importante y utiliza los procesos creativos como herramientas para acercarse al conocimiento. Un modelo de investigación ampliamente utilizado y difundido no solo en la investigación artística, sino también en las ciencias sociales, la educación o la psicología.

Este modelo de investigación surge según Rossana Piccini:

Desde dentro de los métodos cualitativos de investigación. Según Patricia Leavy (2009), los investigadores cualitativos se han dado cuenta que “no simplemente recolectan información y escriben”, sino que “componen, orquestan y tejen”. Tanto los métodos cualitativos como los artísticos, son holísticos y dinámicos y ponen en relevancia el proceso tanto como el producto¹⁶.

Para nosotros, esta premisa es verdadera, ya que nuestro proceso nos prepara y proporciona material para lo que vamos a escribir y pensar. Esta forma de metodología permite al investigador comprender la práctica artística revelando su experiencia personal. Es decir, la investigación basada en artes permite explorar, a través de un proceso performativo (la práctica artística como parte del proceso de investigación), las concepciones que involucran la vivencia del artista/investigador en el mundo, su identidad, sus historias, experiencias y conocimientos.

¹⁶ PICCINI, R. (2012), pp.

El conocimiento que esta metodología nos brinda es la capacidad de describir, explorar, descubrir y, no menos importante, la posibilidad de compartir esas experiencias.

Continuando dentro de las cuestiones propias de la investigación en arte, partimos de estas citas: "un color tira el otro" dicha por el artista brasileño Alfredo Volpi, y "Cada desarrollo conduce a lo siguiente" de Sol LeWitt, cuando se les preguntó sobre sus procesos creativos en pintura y dibujo. A raíz de este hecho, por analogía, podemos hablar sobre el fundamento metodológico que vamos a elegir para este trabajo. Plantearemos una investigación que seguirá abierta a la posibilidad de actualización y reorganización de su estructura, ad infinitum. Es decir, vamos a poner en marcha la idea de que la producción artística y su posibilidad de teorización, posteriormente, es un proceso orgánico y abierto, que nunca se cierra, siempre se renueva, reconfigura y avanza.

El eje de la investigación es específico, crítico, especulativo, performativo (a través del desarrollo de una práctica de taller), experiencial y relacional, junto con la lectura y el estudio de los textos y obras de los artistas propuestos como bibliografía del estudio y por el director. Así pretendemos avanzar en el campo de la experiencia del arte y la forma concreta de conocimiento a través de la comparación y crítica de los contenidos en el desarrollo de su lenguaje que respaldarán la investigación y las reflexiones que se obtendrán a través de ella.

Esta investigación, al tratar el arte dentro de las ciencias humanas y al tener como metodología de investigación la IBA¹⁷, profundiza aún más nuestro trabajo y crea conexiones, lo que nos permite mencionar la actitud en la que el investigador coincide con el objeto de investigación, como ocurre en la antropología. En este sentido, de cierta manera, también utilizaremos el enfoque antropológico. Es decir, así como es ampliamente conocido, los antropólogos crearon un método que involucraba al investigador en el objeto de investigación. De manera similar, dado que el artista visual está imbuido en su objeto de investigación al trabajar en el mismo taller donde produce las obras, el método

¹⁷ Investigación Basada en las Artes

"Contaminación e Interpretación" de Levi-Strauss también puede ser de ayuda para nosotros.

Desde esta perspectiva, podríamos decir que esta propuesta metodológica aborda esta cercanía. El campo expandido y la observación participativa son los pilares conceptuales que sostienen este trabajo monográfico. Los métodos comparativos, de lectura crítica y performativos servirán como instrumentos para construir una narrativa que pueda comprender e ilustrar nuestros puntos de vista a lo largo del trabajo.

A continuación, se realizarán lecturas de la bibliografía ya mencionada, enfocándose en las relevancias particularmente vinculadas a este estudio, con el propósito de fundamentar la teoría del arte de sus lenguajes activos, activadores y actuales, que servirá como introducción al trabajo. Los artistas del corpus de la investigación serán analizados y se realizarán lecturas de textos críticos sobre ellos y su producción artística, categorizándolos y subdividiéndolos históricamente bajo el concepto de la revolución cultural de las edades moderna y contemporánea. Luego, al analizar las similitudes entre las narrativas, se podrán examinar los puntos que contradicen la idea central de la investigación, así como los que concuerdan y donde se encuentran estos últimos, y donde se establecen sus características formativas, con el objetivo de identificar adecuaciones y disparidades.

Proceso creador: la percepción, creación y memoria

El artista trabaja con la materialización de sus ideas; le conviene, a través de esas formalizaciones, convertir en intersubjetiva su esencia. Es decir, el artista emprende una búsqueda en la que comparte sus experiencias y sentimientos más personales, representados a través de imágenes. Sus creaciones son manifestaciones de sus propias comprensiones que nacen de su vivencia, de sus encuentros con el mundo, a menudo sin un proyecto preestablecido y con una intervención puntual y ocasional. Haciendo referencia al pensamiento de José Antonio Marina, podríamos afirmar que el artista trabaja

con la memoria. Según el autor, todo lo que vemos, aprendemos, comprendemos y creamos lo hacemos a partir de la memoria.

El aprendizaje es la configuración de la propia memoria, una tarea personal. La memoria está compuesta por un conjunto amplio de habilidades, capacidades y movimientos que me permiten enfrentar las situaciones con soltura en cada momento, de manera más integral, inteligente y eficaz. En otras palabras, "esa memoria activa constituye la esencia de la inteligencia generadora de ideas; de ella depende nuestra capacidad de inventar o innovar", como afirmó José Antonio Marina.¹⁸ (Marina, 2011). La memoria integra hábitos operativos que en ocasiones recuerdan conocimientos, en otras inventan cosas nuevas y también generan emociones que pueden transmitirse a través de objetos artísticos.

Centrando el debate en la producción artística y su problemática al ser presentada en el discurso académico, es necesario discutir la importancia de las cuestiones relacionadas con el conocimiento adquirido por el artista inmerso en una producción práctica constante, en una era de complejidad dinámica, como lo plantea Edgar Morin:

La complejidad es, efectivamente, el tejido de eventos, acciones, interacciones, retroacciones, determinaciones, azares, que constituyen nuestro mundo fenoménico. Así es que la complejidad se presenta con los rasgos inquietantes de lo enredado, de lo inextricable, del desorden, la ambigüedad, la incertidumbre.¹⁹

Por lo tanto, el artista se aprovecha intuitivamente de diversas fuentes de referencia y múltiples campos de conocimiento, ya que opera en un mundo de sistemas interconectados que exhiben propiedades totalmente nuevas y

¹⁸

<http://www.joseantoniomarina.net/articulo/%EF%BB%BF%EF%BB%BF%EF%BB%BFmemoria-y-aprendizaje/>

¹⁹ Morin, E. (1998) pp.17

sugestivas, como la falta de linealidad o nuevas formas de verificación como el caos determinista.

Debemos tener en cuenta la idea de que el acto creativo continuo del artista, quien es el productor de imágenes, puede confirmarnos que los resultados de su rutina son pruebas posibles que existen, intrínsecas e indivisibles de su producción práctica, formando así una forma de conocimiento de naturaliza tácita que proviene de esa vivencia rutinaria con la creación, su magia, donde el artista "elabora un objeto material que también es un objeto de conocimiento".

Estamos hablando aquí de un proceso de experimentación basado en la intuición y que genera el "pensamiento salvaje" de Strauss (1999), el pensamiento del *Bricoleur*, un conocimiento real de naturaleza empírica que comienza con las impresiones y que puede reorganizarse a posteriori²⁰ (Kant, 2001, p.11) en percepciones, y que después, se pueden ajustar nuevamente y fundamentar conceptos e ideas.

Creemos que el primer gran desafío para el artista que pretende discutir su trabajo personal en el ámbito académico es cómo organizar todo lo que ha asimilado a través de la realización práctica y luego situar ese conocimiento adquirido dentro de los campos conceptuales, en su mayoría de naturaleza filosófica, del escrito científico. Esto se hace aún más complejo al basar la metodología en el arte, que está llena de requisitos formales e informales. Para ese individuo, la idea de compartir discursivamente su producción como un objeto de investigación teóricamente válido puede parecer un gran desafío.

El imaginario es el proceso mental, el lenguaje de la mente, que a su vez genera en el ser humano la capacidad de lenguaje. Se nutre de la memoria. Pero, ¿cómo se articulan las imágenes cerebrales sino es con el lenguaje de nuestra mente? Y en el caso del arte, esto es esencial.

²⁰ Extraído de la experiencia

Referencial Teórico

Vamos abordar en este escrito a historiadores, algunos artistas, críticos y filósofos que tengan una proximidad con los productores de lenguaje y los temas propuestos aquí. Ejemplificando, como ya se ha comentado, la metodología investigativa se basa en el concepto de Investigación Basada en las Artes bajo la lectura de Rossana Piccini, que en su escrito "Investigación Basada en las Artes" explicita todas las cuestiones relacionadas con la investigación basada en la práctica artística, junto con Fernando Hernández, profesor en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, quien trata de favorecer experiencias de aprendizaje e investigación relacionadas con la fundamentación disciplinar de las artes.

Especialmente desde la Psicología del Arte y el análisis del significado cultural de las representaciones del arte y los artistas. Además, indaga sobre las relaciones entre Cultura Visual, Artes Visuales y Educación. En su relación con el campo de las Artes Visuales trata de explorar alternativas a lo que se considera como investigación científica, de manera que el rigor y la exigencia no queden excluidos de formas de indagación que traten de captar los procesos vinculados a diferentes formas de experiencia.

Hernández nos dice que es propio de nuestro ser y sentir, el cual logramos desarrollar cuando priorizamos ese despertar artístico que nos permite materializar ideas que viven en nosotros, y la mayor parte del tiempo, no las hemos percibido, visto o palpado en primera instancia, lo que revelamos posteriormente en la parte práctica y tangible, proviene de esas "imágenes o experiencias que tienen una referencia emocional" (p.108), como reacción a esos estímulos o incitaciones que tocan nuestros sentidos.

Aliado a los autores mencionados anteriormente, utilizaremos a Shaun McNiff y su libro *Arts-based research*, en el cual el autor explora el uso del arte como una forma de investigación e presenta un enfoque innovador para la investigación, que incorpora prácticas artísticas y métodos creativos como parte integral del proceso de investigación.

La investigación basada en el arte nace de la confianza en la inteligencia del proceso creativo y del deseo de relacionarse con las imágenes que surgen de él. Estos dos puntos focales constituyen la base de una nueva tradición de investigación.²¹

Como escribe McNiff, el libro enfatiza cómo la expresión artística puede ser una herramienta valiosa para la comprensión y exploración de cuestiones de investigación. McNiff argumenta que el arte permite una comprensión más profunda y significativa de experiencias y temas complejos, ofreciendo perspectivas únicas y valiosas que pueden no ser capturadas por enfoques tradicionales de investigación.

El autor analiza diferentes métodos y enfoques de investigación basada en las artes, como narrativas visuales, auto etnografía, performance y teatro, entre otros. Destaca la importancia de permitir que los participantes de la investigación expresen sus experiencias y puntos de vista a través del arte, lo que hace que la investigación sea más inclusiva y sensible a las experiencias y culturas de los involucrados.

Como ya hemos mencionado en esta investigación, nuestra producción artística, en el lenguaje del dibujo, es nuestra forma de experimentar, interpretar y compartir el mundo. Para ello, utilizamos el concepto de Trato como fundamental en nuestra producción y para situarnos, recurrimos a Martin Heidegger, donde el concepto de trato (o cuidado) adquiere una relevancia significativa para nosotros al abordar la intersección entre la existencia humana y la práctica artística. El trato, como una estructura fundamental de relación con el mundo, se extiende al ámbito del arte como una forma única de revelar y comprender la esencia del ser humano y del propio mundo circundante.

Según Heidegger, este modo fundamental sería la ocupación. Es decir, siempre estamos inmersos en una ocupación, (en nuestro caso, el proceso artístico en la práctica del dibujo) a través de la cual interactuamos con el mundo.

²¹ McNiff, S. (1998) pp. 37

Una evidencia de este hecho es que nuestra comprensión del mundo se basa mucho más en nuestra interacción con él que en su teorización abstracta.

Es decir, comprendemos de inmediato un lápiz en el uso que le damos y, en ese uso, prescindimos de un análisis teórico.

Pero, ¿qué nos llevó a afirmar que es junto a esta ocupación (que es el modo fundamental de proyección de nuestro ser-en-el-mundo) que el ser de los entes se encuentra? Según Heidegger, la propia comprensión del ser de los entes que ocurre en la ocupación es posible debido al hecho de que es junto a ella que el ser de los entes se determina como tales.

Es decir, es en la ocupación donde se actualizan las posibilidades veladas en el ser del ente. "Aquí el ente no es objeto de un conocimiento teórico del 'mundo', sino lo que es usado, producido, etc." (2006, p.115).

Desde la perspectiva heideggeriana, el arte puede ser vista como una manifestación privilegiada del trato auténtico. Al crear obras artísticas, el artista entra en el proceso creativo con una apertura particular a la temporalidad y a la finitud inherentes a la existencia. A través del arte, el artista no solo manipula materiales y técnicas, sino que también ofrece una forma única de comprender e interpretar el mundo, capturando la esencia misma de la experiencia humana.

Es en la ocupación donde se comprende el ser del ente.

El trato en el arte implica una búsqueda de la autenticidad genuina de la expresión creativa, permitiendo que la obra se revele como un medio de descubrimiento y autoexpresión. El artista, como ser en el mundo, se compromete en un diálogo íntimo con sus obras, otorgándoles significado y contexto existencial. En este proceso, el arte trasciende la mera reproducción de objetos y se convierte en una plataforma para la revelación de verdades más profundas sobre la existencia humana.

Así, el trato en el arte es un llamado a la responsabilidad ética y estética del artista, invitándolo a acercarse a su producción con autenticidad y sensibilidad. El arte, a su vez, se presenta como un lenguaje singular y universal, capaz de llevarnos a una comprensión más profunda de nosotros mismos y del

mundo que nos rodea, invitándonos a la contemplación y a la revelación de nuestra propia existencia.

Como se comentó en la metodología y considerando también al artista como sujeto inserto en su producción, contaminado por sus creaciones, establecemos una relación con la idea de Contaminación e Interpretación de Claude Levi-Strauss, que también abarca la noción de pensamiento complejo de Edgar Morin y el concepto de memoria como condición indispensable para todas las funciones de la inteligencia según José Antonio Marina.

Para abordar la posibilidad de escribir sobre arte teniendo como punto de partida una producción artística plástica, podemos consultar a Michel Polanyi, quien estudió la dimensión tácita como una forma distinta de las muchas otras para adquirir conocimiento. A esto, añadimos el concepto de trato de Martin Heidegger para justificar nuestra relación con el mundo a través de la práctica artística, específicamente mediante el lenguaje del dibujo.

Rosalind Krauss, Frank Popper y Florencia Garramuño nos ayudarán a discutir sobre el campo expandido de las prácticas artísticas en la contemporaneidad, una época marcada por el desenfrenado pluralismo que también ha sido ampliamente investigado por Frank Popper y Florencia Garramuño.

Estos autores abordan, entre otras cosas, las posibilidades filosóficas del arte en nuestra época en lo que respecta a la aprehensión estética participativa de la obra. Para ello, podemos recurrir a Ferreira Gullar y su teoría del no-objeto, así como al filósofo francés Merleau-Ponty.

En cuanto al conocimiento tácito, buscamos a Michel Polanyi (1891 - 1976), un erudito húngaro que discutió la tesis de que toda forma de conocimiento, por más racional que sea, tiene sus raíces en el saber tácito. Él escribió sobre la cuestión de cómo trasponer ese saber adquirido a través de la práctica artística a la escritura académica sobre arte.

En esta investigación, hemos utilizado puntos clave que son de extrema importancia en nuestro estudio práctico del dibujo. Nuestro objetivo aquí es crear

una disertación con contenido histórico, específico, crítico y analítico para la academia. En este sentido, podemos aludir a las cuestiones planteadas por el autor como la base de esta transposición del taller al entorno académico de las artes. Polanyi discute la imposibilidad de percibir los valores estéticos a través de medios intelectuales y discursivos; según él, la apreciación de dichos valores ocurre de manera intuitiva y emocional.

En este contexto, buscamos compilar lo que hemos aprendido a través de la práctica y relacionarlo con análisis, teorías y conceptos filosóficos. "Sabemos más de lo que podemos decir" (POLANYI, 2009, p. 4). Según el autor, existe una fase tácita en el proceso de construcción del conocimiento que precede a la fase racional. Durante esta fase, surgen ideas, conjeturas y discernimientos que forman parte del proceso de exploración. Polanyi sostiene que estos elementos son impulsados por conocimientos personales y los define de esta manera porque cree que son conocimientos que surgen de motivaciones subjetivas e internas, las cuales pueden influir de alguna manera en la reflexión del investigador.

Nuestro trabajo en relación a la epistemología de Polanyi se origina en la noción de que, como sujetos creadores, creemos que la intuición que nos guía al expresar nuestras ideas y materializarlas formalmente puede ser analizada posteriormente desde perspectivas teóricas. En este contexto, también complementamos con las ideas de Claude Levi-Strauss (1908 - 2009), considerado el fundador de la antropología estructuralista.

En este escrito, recurrimos a su pensamiento para considerar la posibilidad de una afinada sintonía entre el pensamiento científico y el pensamiento mágico. El autor señala que la forma científica de construcción del pensamiento es generada por una hipótesis de trabajo basada en un determinismo.²² universal y plenario, en cuanto que la forma mágica puede basarse en resultados agregados en diferentes niveles de realidad, donde en

²² Teoría filosófica en que todo acontecimiento (incluso el mental) es explicado a través de la determinación, o sea, por las relaciones de causalidad.

algunos casos se pueden admitir formas de determinismo que son difícilmente aceptadas por otros niveles:

Por tanto, entre magia y ciencia la primera diferencia sería, desde este punto de vista, que una postula un determinismo global integral, en tanto que la otra opera distinguiendo niveles, algunos de los cuales, solamente, admite formas de determinismo que se consideran inaplicables a otros niveles.²³

Basándonos en ese pensamiento del autor, podemos sugerir que el pensamiento mágico podría considerarse como un acto de anticipación del determinismo. Esta anticipación concreta es una preparación que no necesariamente está dotada de consistencia de orden o razón, y a menudo surge de principios primitivos o anticientíficos, es decir, no siempre puede ser probada mediante razonamientos.

En el contexto de la escritura científica, al comparar las afirmaciones anteriores, podríamos argumentar que las cuestiones epistemológicas originadas a través del pensamiento mágico, primitivo o incluso salvaje, pueden estructurar de manera sólida y válida un sistema exigido por la academia. Aquí, podemos recurrir a Edgar Morin (1921), quien defiende la idea de que en la actualidad es necesaria una reconexión entre las áreas del conocimiento. Según el autor, las conclusiones personales y las teorías son más o menos que los fenómenos a los que se refieren. Para Morin, la comprensión de que el observador influye en la realidad que aborda permite reducir la fractura entre sujeto y objeto, objetividad y subjetividad, teoría y práctica, hacer y saber.

Para el artista que ingresa en la academia, creemos que la mayor dificultad radica en el sustento conceptual o discursivo de algo basado en el conocimiento adquirido por su experiencia.

Podemos incluir aquí también en la conversación al filósofo, sociólogo y teórico literario francés Jean-François Lyotard (1924 - 1998), quien, al igual que

²³ Strauss (2008), pp. 26

Strauss en épocas diferentes, discutió y trabajó dentro de la disciplina de adquirir lo nuevo a partir de la conciliación de materiales preexistentes, lo que resultó en la conceptualización del saber contemporáneo como bricolaje. La combinación de lo experimental, lo empírico y lo artístico, utilizando la técnica moderna del collage, la yuxtaposición y la discontinuidad narrativa, fue una de las características tanto de la construcción de conocimiento en la perspectiva filosófica de Lyotard como en la metodología estructuralista de Levi-Strauss.

Lyotard, en su libro *La condición posmoderna* de 1979, menciona que la producción de conocimiento dependerá de los juegos de lenguaje y del rendimiento del investigador, quien tiene acceso a la información proporcionada por los medios de comunicación, pero debe elegir y recrear a partir de lo que tiene a su disposición.

La crítica de arte, profesora e investigadora Rosalind Krauss (1941), nos ayuda en este estudio a conceptualizar la idea de campo expandido dentro del arte contemporáneo. En 1979, escribió un ensayo que hoy en día es considerado por muchos como uno de los textos fundamentales para entender la inespecificidad del arte contemporáneo: *La escultura en el campo ampliado*. En ese texto, la autora discutió cómo el concepto de escultura tuvo que ser ampliado para abarcar las muchas posibilidades dentro de la tridimensionalidad que habían surgido en la creación artística contemporánea, y que aún no habían sido etiquetadas o identificadas.

En la época en que Krauss escribió su texto, las prácticas artísticas de origen tridimensional o aquellas que, en ese momento, hacían uso de esa posibilidad, se estaban expandiendo rápidamente y sin una característica común que las pudiera clasificar, ya fuera a través de la apariencia formal o de enfoques conceptuales. Hasta entonces, el medio conocido por tener el espacio como característica principal era la escultura, y estas nuevas configuraciones no se ajustaban a sus necesidades formales.

Por lo tanto, la autora lleva a cabo un estudio y concluye que el campo que se denominaba escultura debía expandirse para abarcar ciertas acciones realizadas en el ámbito tridimensional.:

Corredores estrechos con pantallas de TV al fondo; grandes fotografías documentando caminatas campestres; espejos dispuestos en ángulos inusitados en cuartos comunes; líneas provisionales trazadas en el desierto. Parece que ninguno de estos intentos, bastante heterogéneos, podría reivindicar la categoría de escultura. Esto es así, a no ser que el concepto de esta categoría pueda cambiarse en algo infinitamente maleable. (KRAUSS,1984, Pag.57).

La autora, para ilustrar lo que había descubierto, utiliza un diagrama matemático de extensión lógica llamado grupo Klein, tomado de las matemáticas, para definir las expansiones experimentales desplegadas en el espacio que estaban teniendo lugar en ese momento. La denominación del término campo expandido permitió etiquetar o incluir en ese grupo las prácticas hasta entonces sin clasificación, funcionando como una ampliación que proporciona un lugar común para múltiples posibilidades. En este punto, podemos referirnos al término acuñado por Gilles Deleuze (1925 - 1995) como "rizoma", que define ese espacio donde se realizan múltiples conexiones heterogéneas que se expanden e interconectan. También podemos discutir, en este contexto de estudios sobre la interdisciplinariedad del arte contemporáneo, a otros autores como Florencia Garramuño (1964), quien habla sobre las diferencias y heterogeneidades del arte posmoderno, y Peter Osborne (1958), quien discute el cambio en la percepción del arte en la posmodernidad, donde el arte se percibe de manera natural y distraída.

El término campo expandido pasó a ser ampliamente utilizado para definir despliegues, ya sean formales o no, de posibilidades creativas provenientes de medios ya agotados, como el dibujo en nuestro caso. Aquí, en este trabajo, el filósofo francés Jacques Rancière (1940) nos ayudó a comprender la cuestión de la emancipación del espectador en la apreciación de la obra de arte, en nuestro caso, los dibujos expandidos para instalaciones.

En *El espectador emancipado* (2010), Rancière discute cuestiones centrales para entender el Sistema de las artes como una forma de régimen estético, además de debatir la participación del espectador en la conclusión de

la obra de arte. El autor utiliza inicialmente el ejemplo de la relación de las personas con el espectáculo teatral (que podemos trasladar al ámbito de las artes plásticas). Rancière menciona las numerosas críticas que el teatro ha suscitado a lo largo de su historia, haciendo referencia a la reducción de todo proceso crítico a una fórmula esencial que él llama "la paradoja del espectador". Según él, esta paradoja se basa en la afirmación de que no hay obra sin espectador. Siguiendo este razonamiento, Rancière llega a la siguiente consideración:

Ahora bien, dicen los acusadores, ser espectador es un mal, y ello por dos razones. En primer lugar, mirar es lo contrario de conocer. El espectador permanece ante una apariencia, ignorando el proceso de producción de esa apariencia o la realidad que ella recubre. En segundo lugar, es lo contrario de actuar. La espectadora permanece inmóvil en su sitio, pasiva. Ser espectador es estar separado al mismo tiempo de la capacidad de conocer y del poder de actuar. (Ranciere,2010, P.10)

Rancière sostiene que ser un mero espectador no es deseable, por lo que es necesario considerar dos aspectos fundamentales. En primer lugar, mirar en dirección al autor, lo cual es el opuesto de conocer, ya que el espectador desconoce la realidad del proceso de producción que se encuentra detrás de la apariencia presentada en la obra de arte. En segundo lugar, presenta al espectador como lo opuesto de la acción, ya que su papel es quedarse quieto frente a lo que se le presenta. Sin embargo, para Rancière, eliminar la frontera entre el escenario y las ideas no es ni la única ni la mejor manera de contribuir a la emancipación de los espectadores. De hecho, esto implicaría desconocer toda la actividad que ocurre en la subjetividad de los espectadores, incluso en su inmovilidad, una actividad que implica deseo, inteligencia, sensibilidad e imaginación.

Cuando el arte abre espacio para la mirada participativa o crítica, puede transformar el funcionamiento pasivo en una operación activa, a través de

procedimientos que pueden fomentar la observación otorgándole tiempo o solicitando la colaboración del espectador. Al mismo tiempo, estos procedimientos pueden intentar influir en nuestra mirada, reduciendo la distancia necesaria para que nuestra experiencia como espectadores se desarrolle en todas sus potencialidades críticas y creativas. Esto implica abandonar la pasividad y establecer una relación más participativa con la obra. Aquí, podemos hacer referencia a los estudios de Walter Benjamin (1892 - 1940) sobre el espectador activo, aquel que se acerca a la obra con la intención de reflexionar de manera abierta ante la propuesta del artista.

Es importante notar que existen estudios más recientes sobre este tema que tenemos la intención de explorar en el futuro. Uno de estos estudios proviene del profesor de estética e historiador del arte Frank Popper (1918), quien sostiene que la acción participativa del espectador se volvió más común a partir de la segunda mitad del siglo XX. En este nuevo enfoque, el espectador se relaciona de manera más cercana con la obra, viviéndola, sintiéndola e interpretándola con mayor profundidad. Para Popper, lo esencial ya no es simplemente el objeto en sí mismo, sino la confrontación dramática del espectador con una situación perceptiva (Popper, 1989, p. 11). Popper propone un estudio sobre instalaciones que requieren la participación activa del público para completarse, lo que plantea cuestiones tanto sociales como estéticas, especialmente en relación con el entorno del espectador y su participación.

En cuanto a la observación de artistas y sus obras, recurrimos a Mieke Bal (1946), cuyos estudios en crítica y teoría literaria han proporcionado herramientas accesibles para una investigación más profunda de lo que comprendemos. Bal ofrece varias posibilidades para adentrarse en el sistema narrativo, comenzando con múltiples descripciones posibles. A través de estas herramientas, nuestro enfoque es cuestionar el corpus del texto narrativo. Bal destaca la relación entre lo que se ve y cómo se percibe, y distingue entre la focalización, que se refiere a la correlación entre el agente que ve y lo que se ve. Estos elementos de la historia son componentes del texto narrativo.

La focalización, según Bal, es un elemento crucial en la narrativa y se debe comprender para apreciar el significado de ciertos aspectos. Ella la considera el medio de manipulación más importante, sutil y penetrante. Cuando se presentan los acontecimientos, se elige un punto de vista específico para ofrecer una cierta concepción, y esto implica que el agente que ve recibe un rango diferente al agente que narra (BAL, 1990, p.109). La autora enfatiza que el narrador y el focalizador trabajan juntos para determinar lo que llamamos narración. Mientras que solo el narrador narra, la focalización forma parte de la narración y contribuye a las técnicas narrativas utilizadas para contar una historia.

Para seguir analizando la participación del espectador y abordar la fenomenología, hemos elegido al filósofo francés Maurice Merleau-Ponty (1908 - 1961) y su famosa obra *Fenomenología de la Percepción*, que nos recuerda que el cuerpo actúa de manera esencial en la percepción, ya que toda observación está directamente vinculada a la perspectiva del observador. Esto fue fundamental para los artistas conceptuales brasileños de la década de 1960. En esa época, se estrecharon las relaciones entre el arte y la filosofía, tanto en la crítica artística como en el análisis estético, especialmente en la forma en que los medios comenzaron a dialogar con algunos problemas que pertenecían al ámbito del pensamiento filosófico.

El movimiento artístico *Neoconcretista* se apropió de las ideas del filósofo, y las condiciones del cuerpo, de la percepción, de la relación con la obra y su existencia, se convirtieron en motivos de cuestionamientos y experimentaciones. Dichos artistas pasaron por un proceso de desarrollo de trabajos que evolucionaron de sus modelos tradicionales y, siguiendo el avance del arte e incluso anticipándose a las tendencias, permitieron que el espectador interactuara directamente con la pieza a través del contacto físico, tocándola, sintiéndola, viviéndola. El autor comenta que esta transformación en la relación entre el espectador y la obra de arte marca un cambio significativo en la concepción y experiencia de la creación artística:

Una novela, un poema, un cuadro, una pieza musical son individuos, es decir, seres en que no se puede distinguir la expresión del expreso, cuyo sentido sólo es accesible por un contacto directo, y que irradian su significación sin abandonar su lugar temporal y espacial. Es en ese sentido que nuestro cuerpo es comparable a la obra de arte.²⁴

Pues, como afirma el filósofo, el contacto directo con el objeto activa una forma de reconocimiento deductivo que compone una especie de reconstrucción mental del mismo y una resignificación de su sentido. Para Merleau-Ponty, la reflexión sobre la experiencia del pensamiento filosófico nos conduce a un conocimiento que, así como la aprehensión estética, se origina de la relación fenomenológica del ser humano activada por el contacto con el mundo que lo rodea.

Para poner en discusión directa con Merleau-Ponty y poder hablar de esa relación más cercana entre un espectador emancipado y una obra de arte que se abre a la posibilidad de una relación fenomenológica, en la que él mismo se inserta como un elemento activo de esa misma obra, convocamos al poeta, crítico, artista y filósofo brasileño Ferreira Gullar (1930 - 2016). En 1959, Gullar desarrolla una teoría llamada *Teoría do não objeto* (teoría del no objeto), la cual podemos aplicar para complementar las propuestas discutidas anteriormente sobre la participación del espectador y las posibilidades de interacción entre el sujeto y el objeto artístico que generan, en ese determinado momento, una conexión experimental y fenomenológica.

Primero el autor nos conduce a un entendimiento sobre lo que es el objeto en su concepción:

²⁴ Merleau-Ponty, M. (1999) pp. 210

Entiendo aquí por objeto la cosa material tal como se muestra a nosotros, naturalmente, ligada a las designaciones y usos cotidianos: el lápiz, la pera, el zapato, etc. En esta condición, el objeto se agota en la referencia de uso y de sentido. Por contradicción, podemos establecer una primera definición del no-objeto: el no objeto no se agota en las referencias de uso y sentido porque no se inserta en la condición de lo útil y de la designación verbal.²⁵

Según el autor el no objeto dentro de ese desarrollo de la relación sería un aporte inmaterial, pero no una negación el objeto, sería, por contrario, un nuevo objeto que se presenta sin representar nada, nace de la relación fenomenológica entre el espectador activo que se relaciona empíricamente con un trabajo de arte pensado, a priori, para ese tipo de lectura:

Al espectador se le pide que utilice el no objeto. La mera contemplación no basta para revelar el sentido de la obra - y el espectador pasa de la contemplación a la acción. Pero lo que su acción produce es la obra misma, porque ese uso, previsto en la estructura de la obra, es absorbido por ella, la revela y se incorpora a su significación.²⁶

Gullar afirma que la participación del espectador revela e incorpora al significado de la obra, el *não objeto* se configura como el propio fenómeno que surge de la participación activa del espectador, esa participación, genera un conocimiento nacido de esa experiencia, en la concepción del autor la obra de arte interactiva con su fundamento basado en la fenomenología, es el hilo conductor de esa experiencia que activa la aparición de ese conocimiento específico que surge en la participación del observador.

²⁵ Gullar, F. (1959) pp. 04

²⁶ Ibid. pp 07

Antecedentes

Desarrollos socioculturales en el escenario posmoderno

El siglo XX estuvo marcado por cambios importantes que "afectaron las reglas de los juegos de la ciencia, la literatura y las artes" (Lyotard, 1988, p.15) - y siguen afectando en el siglo XXI - y así desestructuraron la producción humana dentro de esos campos e instituyeron nuevos paradigmas para el devenir, ejemplificando cambios complejos.

En la ciencia, ocurrieron cambios paradigmáticos significativos que redefinieron concepciones y establecieron nuevas bases epistemológicas. Entre los eventos más impactantes, se destacan la formulación de la Teoría de la Relatividad por Albert Einstein en 1905 y su posterior extensión en la Teoría de la Relatividad General en 1915. Tales teorías revolucionaron la comprensión del espacio, el tiempo y la gravedad, abriendo nuevos horizontes para investigaciones científicas.

Además, el desarrollo de la Mecánica Cuántica, con las contribuciones de nombres como Max Planck y Niels Bohr a principios del siglo, promovió una transformación profunda en la comprensión del comportamiento subatómico y la naturaleza intrínseca del universo en escalas microscópicas. En el campo de la biología, se lograron avances fundamentales en la mitad del siglo XX con el descubrimiento de la estructura del ADN por James Watson y Francis Crick en 1953, impulsando la investigación en biología molecular y genética, y permitiendo un enfoque más amplio sobre los mecanismos genéticos y la herencia.

En el campo de la literatura, el siglo XX fue testigo de la emergencia de movimientos artísticos y literarios que cuestionaron y trascendieron los estándares estéticos y temáticos establecidos. El Modernismo literario, ejemplificado por las obras de autores como James Joyce, Virginia Woolf y Franz Kafka, se destaca por su exploración de nuevas técnicas narrativas, estilos y enfoques, promoviendo una ruptura con las tradiciones literarias del pasado. Además, el Realismo Mágico, caracterizado por la incorporación de elementos

mágicos y fantásticos en escenarios realistas, se convirtió en un hito literario con escritores prominentes como Gabriel García Márquez y Julio Cortázar, impregnando sus narrativas con un contexto envuelto en un universo onírico y simbólico. Desde una perspectiva más contemporánea, la literatura posmoderna, plasmada en las obras de Italo Calvino y Jorge Luis Borges, desafió las convenciones narrativas tradicionales, buscando la deconstrucción de la estructura literaria y la reflexión metalingüística, lo que resultó en una experiencia literaria más subjetiva y fragmentada.

Y, por último, estas dos áreas en desarrollo mencionadas anteriormente proporcionaron, cada una a su manera, influencias y transformaciones en las artes. El siglo XX presenció el surgimiento de movimientos vanguardistas que buscaban redefinir los estándares convencionales y abrazar nuevas formas de expresión. Movimientos como el Cubismo, catalizado por Pablo Picasso y Georges Braque, deconstruyeron las formas tridimensionales y propusieron una fragmentación de las perspectivas, inaugurando una nueva visión del espacio y la realidad.

El Dadaísmo, con representantes como Marcel Duchamp, se caracterizó por su carácter provocativo e iconoclasta, desafiando las nociones tradicionales de arte y rompiendo con las convenciones establecidas. Por su parte, el Surrealismo, con exponentes como Salvador Dalí y René Magritte, se sumergió en el mundo de los sueños y el subconsciente, explorando la libertad creativa más allá de los límites racionales. En el ámbito contemporáneo, el Arte Conceptual, impulsado por artistas como Joseph Kosuth y Sol LeWitt, enfatizó la primacía del concepto sobre la ejecución física de la obra, cuestionando el propio valor estético de la producción artística.

Estos cambios y desarrollos dejaron huellas indelebles, impulsando una comprensión más profunda del mundo e influyendo significativamente en la expresión creativa y cultural de la humanidad. Autores como Albert Einstein, James Joyce, Gabriel García Márquez y Pablo Picasso fueron algunos de los protagonistas que dejaron un legado duradero en estas disciplinas y promovieron nuevos paradigmas que posteriormente se establecieron como arte

contemporáneo o posmoderno, e incluso, según algunos historiadores, como *poshistórico*.

En su obra *La Condición Posmoderna*, publicada en 1979, Lyotard abordó la fragmentación del conocimiento y el declive de las grandes narrativas que sostenían la modernidad. Argumentó que, en la era posmoderna, el conocimiento ya no puede entenderse como una narrativa coherente y unificada, sino como una serie de juegos de lenguaje y narrativas más pequeñas, a menudo contradictorias y en conflicto.

La función narrativa pierde sus categorías, el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito. Se dispersa en nubes de elementos lingüísticos narrativos, etc., cada uno de ellos vehiculando consigo valencias pragmáticas sui generis.²⁷

El autor observa que con la caída de las grandes narrativas y sistemas de valores unificados, la narratividad se volvió más fragmentada y pluralista. En este contexto, el arte conceptual y otras formas de expresión artística que enfatizan la subjetividad y la crítica al sistema de arte establecido cobraron relevancia.

El filósofo también discutió la influencia de la tecnología y los medios de comunicación en los cambios culturales y artísticos. Para Lyotard, la creciente presencia de los medios de comunicación de masas y la tecnología de la información contribuyó a una sociedad fragmentada y diversificada, donde múltiples voces y perspectivas coexisten, al igual que en la producción artística, a menudo en tensión unas con otras.

Pensando en la influencia de la tecnología y los medios, no podemos dejar de referirnos a la experiencia singular de enfrentarse a una obra de arte original y única. En la concepción de Walter Benjamin, los cambios en la esfera de la

²⁷ Para mejor entendimiento, cambiamos la palabra Functores, en el original por: categorías en la cita. Lyotard, J.F., (1987) pp. 04

cultura y el arte están intrínsecamente relacionados con sus conceptos de aura de la obra de arte y reproductibilidad técnica. Estas reflexiones fueron presentadas en su famoso ensayo *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* de 1936.

Para Benjamin, esta aura es engendrada por la autenticidad, unicidad e historicidad de la obra de arte, y está directamente vinculada a su contexto de creación y autoría. En el contexto previo a la era de la reproductibilidad técnica, las obras de arte se producían manualmente y subsistían en una ubicación única, otorgando a cada ejemplar un carácter singular e impregnado de significado. Sin embargo, con la llegada de la reproductibilidad técnica, como resultado de las innovaciones en la fotografía y la impresión en masa, la obra de arte comenzó a reproducirse y difundirse a gran escala. Esta reproducción en serie subvirtió la relación del público con la obra de arte, ya que la copia dejó de ser única y auténtica como el original.

A comienzos del siglo XX, la reproducción técnica había alcanzado un nivel tal que comenzó a convertirse en objeto no solo de todas las obras de arte provenientes de épocas anteriores, sometiendo sus efectos a modificaciones más profundas, sino también a ganar su propio lugar entre los procedimientos artísticos.²⁸

Para Benjamin, este cambio en la esfera de la cultura y el arte tuvo consecuencias significativas en la percepción estética y la experiencia del público con el arte. La reproductibilidad técnica permitió una mayor democratización del acceso a la cultura, haciendo que el arte fuera más accesible para un público más amplio. Sin embargo, al mismo tiempo, el perdido del aura también implicó una devaluación de la experiencia auténtica ante la obra de arte original.

²⁸ Benjamin, W. (2015) posición: 35.5

Lo que se devalúa en la era de la reproductibilidad de la obra de arte es su aura. El proceso es sintomático, su significado trasciende el ámbito del arte. Podría caracterizarse la técnica de reproducción diciendo que libera el objeto reproducido del dominio de la tradición. Al multiplicar lo reproducido, coloca en lugar de la ocurrencia única la ocurrencia en masa. En la medida en que permite que la reproducción llegue a quien la aprehende, actualiza lo reproducido en cada una de sus situaciones. Ambos procesos provocan un profundo trastorno en lo reproducido, un trastorno de la tradición que es el reverso de la crisis actual y la renovación de la humanidad. Están en la relación más estrecha con los movimientos de masas de nuestros días.²⁹

Este proceso de reproductibilidad técnica, desde la perspectiva de Benjamin, también afectó la propia naturaleza del arte. La reproducción en serie desafió las concepciones tradicionales de autoría, originalidad y unicidad. La obra de arte dejó de ser singular y atemporal, transformándose en una mercancía cultural susceptible de circular en múltiples contextos.

²⁹ Benjamin, (2015) posición: 35.5



Fig. 4 Andy Warhol (1962) latas de sopa campbell - Pintura de polímero sintético sobre treinta y dos lienzos. Cada lienzo mide 20 x 16" (50,8 x 40,6 cm). La instalación total con 3" entre cada panel es de 97" de alto x 163" de ancho.

Así, el análisis de Benjamin sobre la reproductibilidad técnica y la pérdida de la aura de la obra de arte contribuyó a una comprensión más profunda de las transformaciones en la cultura y el arte en la era moderna y, por ende, en la posmoderna. Sus reflexiones iluminaron la metamorfosis de la esfera cultural y cómo las prácticas artísticas fueron influenciadas por la tecnología y la difusión masiva, contribuyendo al panorama de la pluralidad en el arte contemporáneo, donde la copia y la reproducción ocupan un espacio de relevancia notable.

Este panorama mencionado anteriormente, donde encajan la tecnología y la difusión masiva, nos remite también a lo que Arthur C. Danto reforzó en su libro *Después del fin del arte*, publicado en 1997, argumentando que el arte ha llegado a un punto en el que ya no puede definirse por características visuales o formales específicas. También observó que, en la posmodernidad, el arte se ha vuelto más fragmentado y pluralista, y se puede comparar con un collage: "El paradigma de lo contemporáneo es el collage" (1997, pp. 28).

Sin un movimiento dominante o una estética unificadora. Él resaltó que la pluralidad de estilos, técnicas y conceptos en el arte contemporáneo refleja la diversidad cultural y la multiplicidad de voces en la sociedad. Al igual que Benjamin y Lyotard, Danto también enfatizó el papel de la subjetividad en la apreciación del arte posmoderno. Destacó que el significado de la obra de arte reside en su interpretación, no solo en las características visuales o en la intención del artista. Danto acuñó el término teoría del arte después del fin del arte para referirse a este enfoque poshistórico y enfatizar la importancia de la interpretación y el contexto en la comprensión del arte contemporáneo.

Al analizar las observaciones y el contexto filosófico, sociológico y político inherente al pensamiento de estos tres grandes escritores, podemos entender cómo y por qué en el arte contemporáneo las posibilidades creativas, ya sean conceptuales o prácticas, se vuelven tan líquidas que disuelven las estructuras sólidas y estables de la modernidad en una sociedad caracterizada por la fluidez, la efimeridad y la inestabilidad.

Como resultado, los artistas se han adaptado a este escenario en constante cambio, explorando nuevos medios y técnicas artísticas y trascendiendo las fronteras tradicionales entre diferentes lenguajes. Esto ha fomentado la expansión de estos lenguajes artísticos, promoviendo la hibridación y la interdisciplinariedad en el escenario actual.



Fig. 5 - Jaume Plensa (2018) Invisibles, Palacio de Cristal, Madrid, 2018

Los artistas contemporáneos han abrazado la libertad creativa, combinando elementos del dibujo con la pintura, la escultura, la música, el vídeo, el teatro y otras formas de expresión. Este enfoque ecléctico resulta en nuevos e innovadores conceptos artísticos que desafían las convenciones establecidas, rompiendo las fronteras tradicionales entre las diferentes disciplinas artísticas, lo que tiene como consecuencia directa la ampliación del campo artístico.

Al llevar la discusión al dibujo y situarlo dentro de todo este contexto descrito por Benjamin, Lyotard y Danto (y muchos otros), podemos decir aquí que la llegada de la fotografía; las rupturas impresionistas y posimpresionistas; seguidas por los movimientos de vanguardia, rompieron con la tradición y la idea de que la práctica del dibujo fuera algo puro y fijo. El dibujo es desplazado de una condición de lenguaje artístico puro y centrado.



Fig. 6 Diogo Pimentão (2015) Paseo, Papel y grafito 101x21x120cm

En el contexto contemporáneo, transborda ahora sus límites como medio expresivo indefinido y cambiante. El dibujo en el contexto actual, ha trascendido los límites que le ubicaba en una posición estable y definida. Hoy interactúa con otros lenguajes artísticos, posibilitando una situación híbrida y descentrada. En

este sentido, podríamos relacionar la actual practica de un dibujo expandido, con el descentramiento del propio sujeto contemporáneo, como apunta Stuart Hall:

Esta pérdida de un "sentido de sí" estable es llamada, algunas veces, de desplazamiento o descentración del sujeto. Este doble desplazamiento-descentración de los individuos tanto de su lugar en el mundo social y cultural como de sí mismos - constituye una crisis de identidad.³⁰

Pero este descentramiento ha conllevado la práctica del dibujo a redefinir y crear nuevas posibilidades de interacción con otros lenguajes artísticos, buscando mezclar con otros campos de expresión sus esencias, tanto material, cuanto a su lenguaje y conceptual, en el desarrollo de la transición de los siglos, más específicamente: en el tránsito de los periodos que conocemos en el arte como moderno y contemporáneo.

El escenario que conlleva nuestra investigación, sería el de descubrimientos y experimentaciones, que modifican profundamente la forma de crear y aprehender el arte del dibujo, como, por ejemplo, la superación de la idea de categorías fijas y el creciente cuestionamiento sobre la definición de cual sería, por ahora, el perfil del artista dibujador.

La práctica del dibujo ya se había desdoblado para el espacio por los cubistas y suprematistas, y a raíz de estos hechos, las categorías serían aún más subvertidas y el campo expandido sería el concepto que demarca teóricamente estos momentos distintos.

³⁰ Hall, S. (2006), pp. 09

Raíces Brasileñas en el Desarrollo del Trabajo

Aquí vamos a indagar en cómo ocurrió, en Brasil, la apertura que mencionamos anteriormente sobre las posibilidades de la fenomenología cuando esta se incorporó a la producción artística, práctica y teórica, y cómo modificó el desarrollo del arte concreto brasileño.

El arte concreto brasileño tuvo dos puntos fuertes, dos grupos de artistas: el *Grupo Ruptura* en Sao Paulo y el *Grupo Frente* en Río de Janeiro. Los artistas del *Grupo Ruptura* seguían un propósito más racionalista, mientras que el *Grupo Frente* trabajaba con más libertad creativa y buscaba separar su arte del concretismo europeo. De esta manera, crearon el *Neoconcretismo*.

El *Neoconcretismo* fue el movimiento que hizo un amplio uso de las propuestas fenomenológicas que influyeron en las cuestiones estéticas de la creación y aprehensión de la obra de arte. En la década de los años 50, los artistas brasileños se enfrentaron al arte concreto en la Bienal de *Sao Paulo*. Hasta entonces, predominaba la representación histórica o narrativa, pero siempre figurativa en trabajos tridimensionales. La abstracción en la escultura se convirtió en una inminencia inmediata entre los artistas de *Sao Paulo*.

A finales de los años 50, en *Río de Janeiro*, un grupo de artistas dispuestos a experimentar la estética de la fenomenología en su producción publicó un manifiesto. El grupo contaba con algunos artistas que se consagraron más adelante, como Lygia Clark, Helio Oiticica, Lygia Pape y Ferreira Gullar, quienes ya están referenciados en este trabajo.

En el manifiesto, estos artistas proponen una ruptura con la excesiva racionalidad del pensamiento concreto. El *neoconcretismo* terminó actuando en contra de las tendencias del movimiento concreto y buscó situar la subjetividad como principio creador y receptor del arte..

No concebimos la obra de arte ni como una "máquina" ni como un "objeto", sino como un cuasicuerpo, es decir, un ser cuya realidad

no se agota en las relaciones exteriores de sus elementos; un ser que, siendo descomponible en partes mediante el análisis, solo se revela plenamente en el enfoque directo, fenomenológico. Creemos que la obra de arte trasciende el mecanismo material sobre el que descansa, no debido a alguna virtud extraterrena: la supera al trascender esas relaciones mecánicas (que la Gestalt objetiva) y al crear para sí misma un significado tácito (Merleau-Ponty) que emerge en ella por primera vez.³¹

Esta corriente estética fenomenal puesta como principio orientador, dio a conocer trabajos relacionales, obras que podían ser manipuladas, y reconfiguradas por las manos del observador. Estos artistas citados arriba pasaron a producir las obras con estrategias mecánicas, o no, que posibilitaban esa experiencia. De esta forma el espectador evoluciona de la pasividad hacia la actividad relacional regida por el descubrimiento de formas y texturas de las obras a través del trato al que está impulsado.

Con la evolución de la producción aliada a la investigación teórica de los artistas, las obras pasaron a ser construidas basadas en la interactividad y, por consecuencia, en la producción de un conocimiento a posteriori, aprendido por la experiencia, aludiendo al pensamiento Kantiano, podemos comparar con la idea del juicio sintético³² que formula un aprendizaje por la experiencia, pues según Kant, la experiencia genuina solo es posible cuando la sensibilidad y el entendimiento trabajan juntos.

La aprehensión del conocimiento ocurre a través de la síntesis entre la intuición sensible (datos proporcionados por la sensibilidad) y el entendimiento

³¹ Publicado en 1959 en el Suplemento Dominical del Jornal do Brasil, sirve como introducción a la 1ª Exposição de Arte Neoconcreta en el MAM/RJ, en la cual se hace evidente la distancia entre el grupo de Gullar y los concretistas de São Paulo. Firmado por los artistas: Amílcar de Castro Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim, Theon Spanúdis

³² Donde el conocimiento proporcionado por el predicado no puede ser deducido únicamente mediante el análisis del concepto del sujeto. Un ejemplo clásico de juicio sintético es: "El coche es rojo". En este caso, el conocimiento de que el coche es rojo no está contenido solo en el concepto de "coche"; es necesario recurrir a la experiencia sensorial u observación para saber su color.

(conceptos a priori). En otras palabras, la experiencia es el resultado de la combinación entre la receptividad de los sentidos y la actividad del entendimiento en la interpretación y organización de estas percepciones.

Al asumir la empiria de la pintura como materia y color, el *neoconcretismo* no solo comenzó a rechazar la idea de los juegos ópticos anclados en la Gestalt, sino también a desarrollar un proyecto atento a las relaciones entre lenguajes y los respectivos sentidos discutidos por Susanne Langer (Sentimiento y forma) y, sobre todo, a la fenomenología de la percepción y el cuerpo vivido (el *corps vécu*) de Merleau-Ponty. "Nadie ignora que ninguna experiencia humana se limita a uno de los cinco sentidos del hombre, ya que el hombre reacciona como una totalidad y que, en la 'simbólica general del cuerpo' (M. Ponty), los sentidos se descifran mutuamente", afirma Gullar en la Teoría del No-Objeto.³³

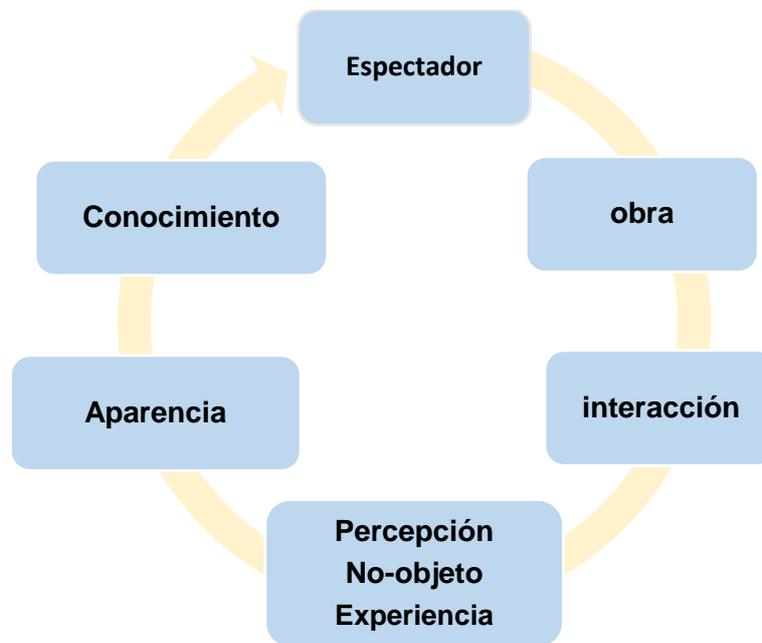
A partir de este punto, para los artistas, el fenómeno pasa a ser lo más importante en la obra; su apariencia formal y sus características materiales pasan a un segundo plano, y su verdadero sentido se percibe a través del uso, como mencionó Wittgenstein en sus "Investigaciones Filosóficas": "el significado es el uso" (1999, p. 179), como continúa Herkenhoff:

La claridad del proyecto y su adecuada realización en las obras conforman la transparencia del *neoconcretismo*. En resumen, Clark y Pape (en *Livro da criação*) realizan la reivindicación *neoconcretista* de la acción de la subjetividad sobre la forma objetiva a través de obras que solo se completan mediante la participación del Otro como proceso de inversión de deseo ³⁴.

³³ Jiménez, A (2010) pp.41

³⁴ Jiménez, A (2010) pp.41

Para explicitar y conceptualizar mejor esta acción que genera un conocimiento por la participación intermedia por la obra de arte, el poeta / artista Ferreira Gullar crea la teoría del No-objeto, en esa teoría el autor nos da a conocer los fundamentos de esa práctica artística filosófica y busca aclarar cómo se forma esta relación.



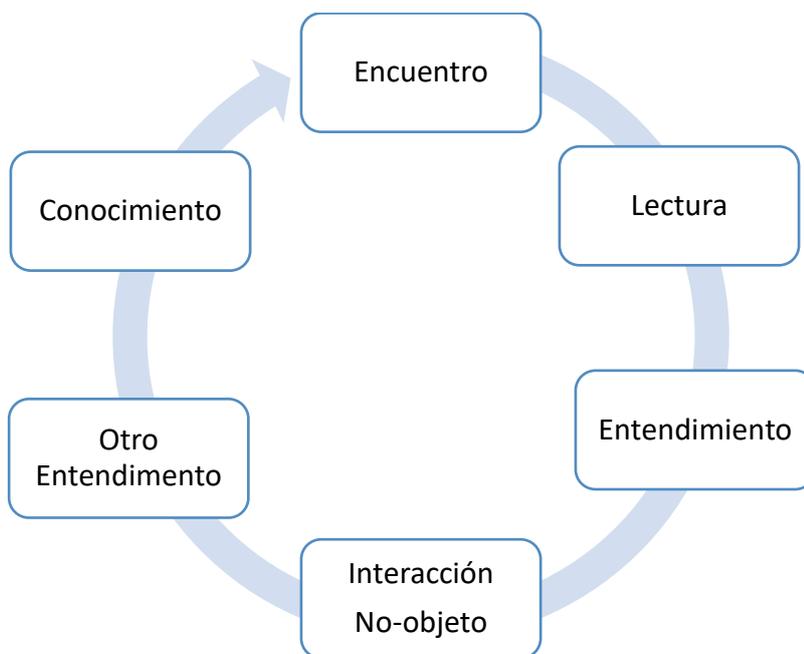
Sobre la definición de no-objeto Ferreira Gullar aclara que:

El no-objeto no es un anti objeto, sino, un objeto especial en el que se pretende realizar la síntesis de experiencias sensoriales y mentales: un cuerpo transparente al conocimiento fenomenológico, íntegramente perceptible, que se da a la percepción sin dejar resto. Una pura apariencia.³⁵

Cuando el espectador se enfrenta a la obra, él posee una lectura, la obra se presenta de una forma propia en su apariencia, luego, a través de una interacción

³⁵ Gullar, F. (1959) pp. 01

el sujeto realiza un descubrimiento que le da otro significado para aquella obra, un significado diferente del que había recogido anteriormente, es posible reconocer dos tiempos distintos: un antes de la experiencia, y otro que surge después de la experiencia.



Vamos a ejemplificar con dos obras icónicas dentro de esa posibilidad artística, en primer lugar, vamos a presentar los *Bichos* de Lygia Clark y luego los *Penetráveis* de Helio Oiticica, esos dos artistas enfocaron su producción en la cuestión fenomenológica por encima de cualquier materialidad hasta el punto en que sus creaciones máticas/formales alcanzaron un nivel tan alto de insignificancia que acabaron deshaciéndose y siendo sustituidos por una acción, o proposición que:

Se comprende el proceso por el cual el neoconcretismo reintegra la subjetividad en la experiencia de los fenómenos plásticos por parte del espectador, como es el caso de los *Bichos* de Lygia Clark.³⁶

³⁶ Jiménez, A. (2010) pp. 41

Para el desarrollo de estas obras, los artistas que anteriormente trabajaban con medios bidimensionales como el dibujo y la pintura comenzaron a superar estos límites en busca de la espacialidad, cada uno a su manera. Lygia Clark, a partir de su pintura geométrica que ya buscaba la tridimensionalidad mediante el uso de perspectivas, evoluciona su obra hacia una escultura articulada y manipulable, que se encuentra visualmente cercana, en términos visuales, a su pintura.



Fig. 7 - Lygia Clark, *Planos em superfície modulada # 2, versão 01*, 1957



Fig. 8 - Lygia Clark (1960) **Bicho Ponta**, aluminium, 69x69x49 cm

Por otro lado, en la producción de Hélio Oiticica, el avance hacia el espacio, que también se hacía evidente a través de los *metaesquemas* - dibujos/pinturas de formas geométricas que vibran con una cierta tensión, como si fueran átomos bajo la presión del calor.

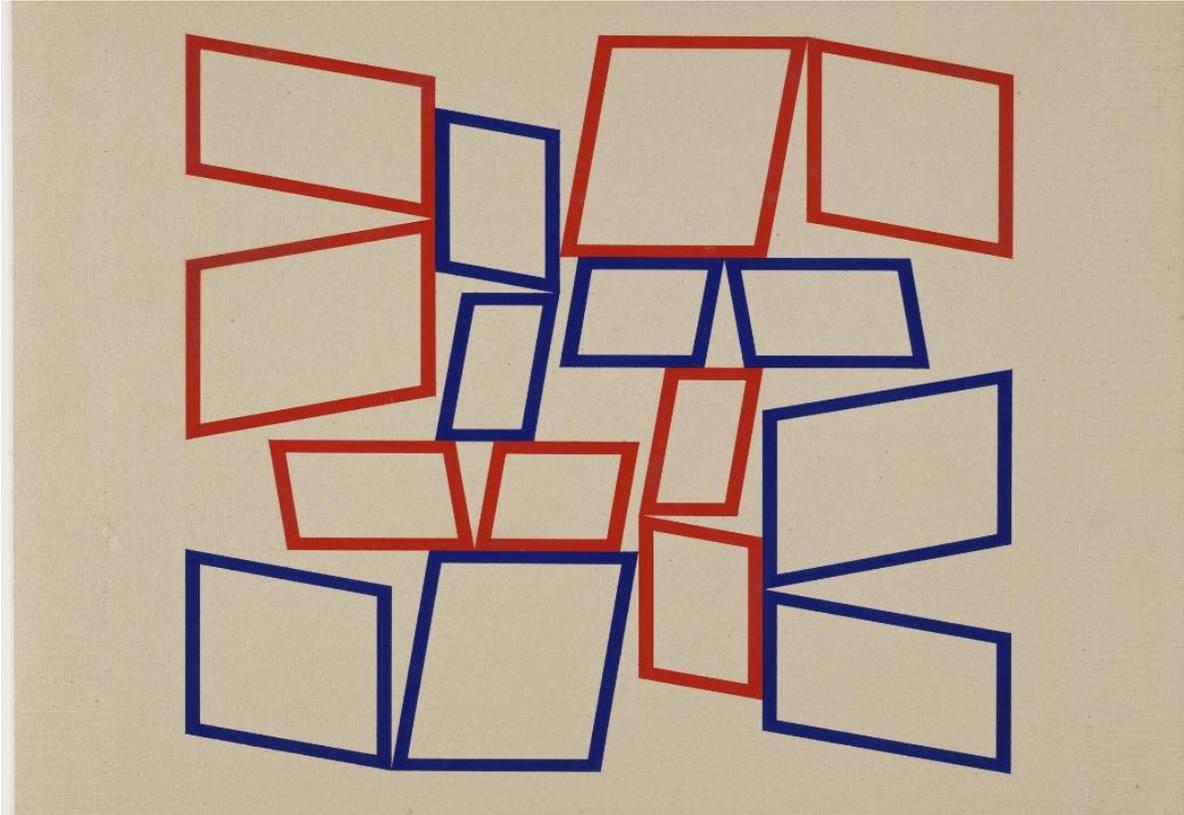


Fig. 9 - Hélio Oiticica, (1958) *Metaesquema No. 4066*, Gouache, 53.3x58.1cm

En el desdoblamiento tridimensional: Los Núcleos de Oiticica, el color ocupa el espacio, interactúa directamente con el espectador sin trucos ni intermediarios. El espectador participa en la pintura, penetra en ella e interactúa.

Oiticica propone los Núcleos, espacios arquitectónicos formados por planos flotantes del color, lugar del sujeto de la percepción. Oiticica consolida en profundidad la noción de que el Otro es el titular de lo sensorial. El campo de energía cromática es el lugar de la experiencia densa del color, compartido con otros, como la propia experiencia del mundo. En resumen, el desplazamiento de la noción de espacio planar del objeto-pintura para espacio arquitectónico cromático y espacio tridimensional, indican la

invención pionera de *Penetrável* (Penetrable) y de la idea de instalación.³⁷

El neo concretismo fue un permanente estado de invención, que se problematiza en una relación de equivalencia con las resoluciones descubiertas, Paulo Herkenoff dice que en los trabajos de Lygia Clark y Oiticica:

La pintura se concentra en redimensionar la estructura planar hasta el corte radical de los Bichos o alcanzar la condición de color / espacio ambiental en los Núcleos o color / cuerpo de los *Parangolés* de Oiticica. Definitivamente, los *neoconcretistas* tenían una perspectiva diacrónica de la historia del arte. Lo que interesaba al ambiente artístico y crítico del *neoconcretismo* es la historia en su punto límite encontrado en problemas irresolutos.³⁸

De acuerdo con el citado autor y pensando sobre ese recorrido, creemos que cada nuevo trabajo desarrollado por los artistas arriba citados, acaban generando otros cuestionamientos, resoluciones y desdoblamientos artísticos en un círculo vicioso. Las instalaciones de colores de Oiticica, después de un avance en la búsqueda de nuevas proposiciones, expanden aún más las posibilidades estéticas de interacción con el público y se convierten en instalaciones penetrantes, que son ambientes de experimentaciones proyectadas para su exploración táctil y sensorial.

³⁷ Jiménez, A. (2010) pp.49

³⁸ Ibid. Pp. 37



Fig. 10 - Hélio óptica, (1960) *Grande Nucleo*, dimensiones Variables



Fig. 11 - Hélio Óptica (1967) *Tropicália*,.

Estado actual

Un buen punto de partida para situarnos en relación a nuestro objeto de estudio sería un caso ocurrido en San Francisco, EE. UU., en el año 1953. En ese momento, un artista novato golpeó la puerta de un famoso expresionista abstracto (que recientemente había establecido un récord de precio de venta por una de sus obras) y creó la obra *Erased de Kooning Drawing*. Robert Rauschenberg, literalmente, borró un dibujo de Willem de Kooning, un artista cuyo gesto era una de las características más importantes de su producción artística. Rauschenberg apaga y deshace ese gesto, exaltando así, en su comprensión, varios conceptos que le importaban, incluyendo la "memoria del dibujo", como podemos observar en la figura abajo.



Fig. 12 Robert Rauschenberg (1953), *Erased de Kooning Drawing*, 64.1 x 55.2 x 1.3 cm

Las nuevas posibilidades estaban a merced de los artistas, nuevos pensamientos, formas de crear e interpretar la práctica del dibujo son puestas en marcha. El concepto de arte se amplifica y, dentro de innumerables posibilidades, la idea pasa a ser vista como soporte final, como comenta Kosuth en Arte después de la filosofía:

Lo que el arte tiene en común con la lógica y las matemáticas es que también es una tautología. Es decir, la "idea de arte" (o "trabajo") y el arte son lo mismo y se pueden apreciar como arte sin salir del contexto de arte para verificación. (Kosuth, 2006, pp.7)

Para Kosuth el arte es una tautología, verificando el pensamiento de Wittgenstein, podemos decir que en el arte, se pone el arte como una proposición de lógica y como una posibilidad de verdad pues el filósofo nos acuerda que "la tautología no posee condiciones de verdad pues es verdadera bajo cualquier condición de verdad" (1968, pp.87) así, tenemos para discusión la cuestión de la verdad con vistas a la obra de arte que entra en conversación con Martin Heidegger cuando dice que la verdad está en acontecimiento en la obra de arte, "en la obra está en obra el acontecimiento de la verdad" (1996, pp. 16) el autor defiende la idea de que la verdad es la esencia de algo verdadero, y, que, ese tipo de conocimiento se manifiesta en una proposición (idea), o una cosa (objeto).

Esto nos retorna directamente a la proposición de Kosuth, del arte como idea y objeto, pero como es una cuestión larga y que huye de nuestro asunto principal dejamos para un futuro estudio. Es importante comentar que la actividad de dibujar como práctica artística en la segunda mitad del siglo XX se libera de todos sus parámetros canónicos precedentes, como ya se ha dicho anteriormente, el dibujo se despliega del plano al soporte objetual, se libera de la necesidad del gesto humano de marcar superficies, no existe una materialidad específica (como los dibujos hechos con pólvora sobre papel del artista chino Cai Guo-Qiang) que le dé características distintas que puedan identificarse dentro de un determinado estilo, no depende de la permanencia temporal; se autodestruye; posteriormente se construye por motivos más diversos y plurales

(máquinas o naturaleza); se puede o no ver; se puede o no sentir; y se sigue dibujando por ese camino llenos de dicotomías y aparentes disparidades.



Fig. 13 - Cai Guo-Qiang (2007) *Crocodile and Sun* - pólvora sobre papel, montada sobre seis paneles de madera, 233 x 463,8 cm

Esas posibilidades pueden ser estudiadas y alumbradas por el texto *Sculpture in the Expanded Field*³⁹ de la crítica e historiadora norteamericana Rosalind Krauss publicado en la revista *October* en 1976. En este texto, que al principio trataba del medio expresivo de la escultura, Finaliza convirtiéndose en referencia para todas las prácticas artísticas en la actualidad. La autora se da cuenta como el término escultura tuvo que expandirse para dar cuentas de las nuevas posibilidades de hibridación, donde las categorías, hasta entonces definidas del arte, necesitaban de una nueva terminología para ser entendidas.

Las fronteras fueron derribadas entre los medios, y los aspectos de descentralización, fomentaban las practicas expansivas, En nuestro caso, el dibujo, no determina más su especificidad, lo que puede ser beneficioso, como,

³⁹ La escultura en el campo expandido

por ejemplo: por abrir un abanico grande de nuevas oportunidades conceptuales y prácticas, como comenta Garramuño:

Es en la implosión de la especificidad de un mismo lenguaje o soporte que aparece el problema más inspirador de esa apuesta por lo inespecífico, lo que explica, además, la proliferación cada vez más insistente de esos entrecruzamientos de soportes y materiales como una condición de posibilidad –de horizonte– de la producción de prácticas artísticas contemporáneas. Esa apuesta por lo inespecífico sería una manera de elaborar un lenguaje de lo común que propiciaría modos diversos de no pertenencia: no pertinencia a la especificidad de un arte en particular, pero también, y, sobre todo, no pertenencia a una idea del arte como una práctica específica.⁴⁰

En este aspecto, comentado por Garramuño y confirmado por Rosalind Krauss, Lyotard, Bauman y muchos otros, había espacio para todo, pensamos que ahora, con las fronteras derribadas, el aumento de posibilidades con el entrecruzamiento de los medios, la posibilidad de hibridación del dibujo sobrepasa el propio lenguaje y derrumba cualquier horizonte de límite dentro de la propia práctica como podemos observar en *Feeling Material XXXV*. Do artista alemão Antony Gormley.

⁴⁰ Garramuño, F. (2014) pp.19



Fig. 14 – Antony Gormley (2008) *Feeling Material XXXV*, Barra de acero dulce de sección cuadrada de 5 mm, 144 x 200 x 155 cm

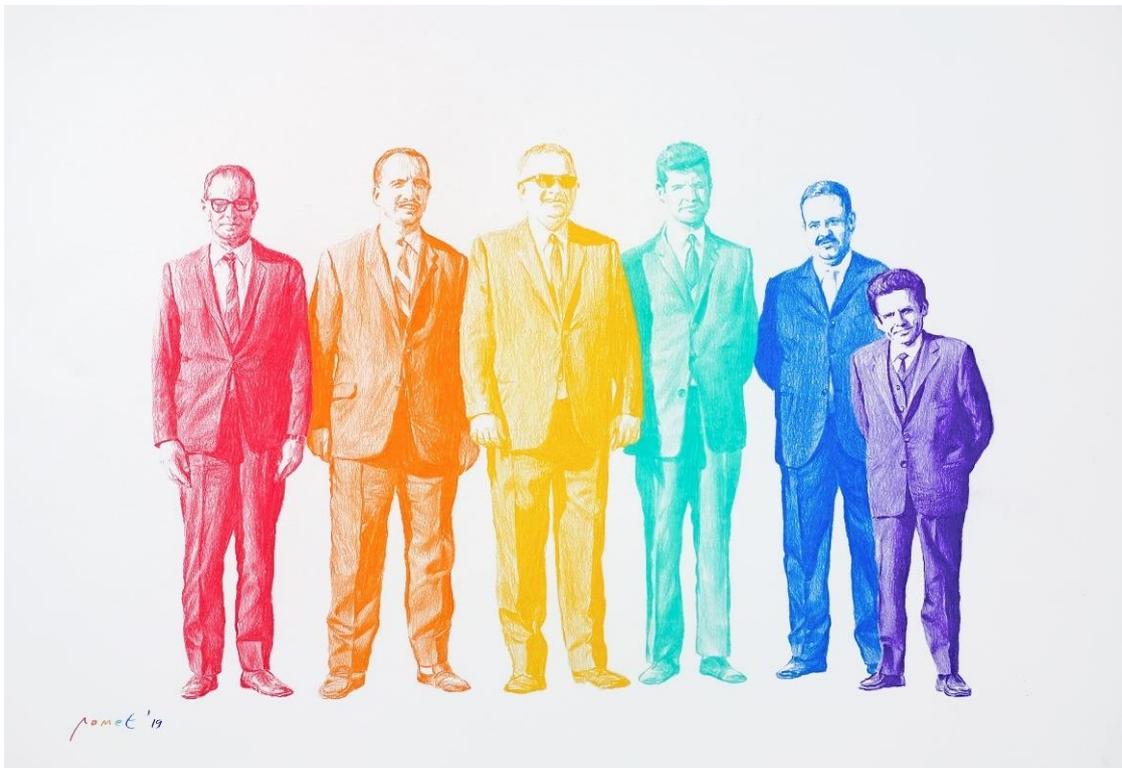


Fig. 15 – Paco Pomet (2019) *Activistas*, Lápiz pastel sobre papel, 42 x 60 cm

Esta inespecificidad abre caminos para una oportunidad más amplia de relación con el espectador, que, a partir de este punto, interactúa en una relación fenomenológica participativa con el observador de la obra, dando, consecuencia directa de a esta distorsión del campo expresivo. Comentada arriba, que dispersó la práctica artística y amplificó el campo de las posibilidades estéticas.

En cuanto al dibujo como parte del arte contemporáneo, cada vez menos se dan paradigmas establecidos, podemos trazar un retrato analógico del contexto histórico y su ambiente cultural contemporáneo, como un período de hibridación, de coexistencia pacífica, y de intercambios productivos. Entre todos estos hechos, la consecuencia es la disminución de la distancia entre el arte y la vida.

CAPÍTULO 02 - EL DIBUJO EN CAMPO EXPANDIDO

Sobre el concepto del dibujo en campo expandido

Este ensayo propone un análisis que explora la concepción del dibujo en un contexto expandido y ampliado. Sin embargo, es fundamental delinear un breve contexto histórico que evite cualquier intento de categorización rígida, pero que permita una comprensión más profunda de cómo esta "lengua" se integra en la esfera del arte contemporáneo y en su trayectoria histórica.

El concepto de dibujo expandido surge en el ámbito del arte contemporáneo y propone un enfoque más amplio y actual en relación con la práctica tradicional del dibujo. El término "campo expandido" fue introducido por Rosalind Krauss en su ensayo *Sculpture in the Expanded Field* (Escultura en el Campo Expandido), publicado en 1979 en la revista *October*. Dentro del arte, la expansión de los campos de lenguaje implica la instauración de nuevos paradigmas y una ruptura con las convenciones y fronteras establecidas, buscando integrar nuevos materiales, espacios y enfoques en su ámbito conceptual y práctico.



Fig. 16 – Fred Sandback (2019) *Sin Título*, Galería Hyundai, Seoul

La instalación arriba mencionada, que podemos entender como un dibujo en el espacio, del artista Fred Sandback, representa una ruptura histórica, ya que el dibujo siempre se ha entendido como una forma de expresión artística que se basa en la representación gráfica plana o bidimensional. Vacío, con todas las formas en su interior, la periodista Vanessa Rato comenta que según la artista Andrea Fraser, los dibujos de Sandback son "un arte de desaparición, porque las formas que él dibuja en el espacio aparecen y desaparecen a medida que nos movemos alrededor de ellas"⁴¹. Es decir, además de trasladar sus líneas del plano al espacio, el artista crea una posibilidad óptica que se activa con el movimiento del observador en el espacio instalado.

Durante siglos, el dibujo ha estado asociado al uso de lápices, plumas o pinceles en una superficie plana, como papel o lienzo, para crear imágenes o bocetos. Sin embargo, como ya hemos mencionado y profundizaremos más adelante, con la llegada de las vanguardias artísticas del siglo XX, los artistas sintieron la necesidad de desarrollar enfoques más experimentales y desafiantes con respecto a este lenguaje, anticipando la expansión conceptual que ocurriría más tarde en la década de 1960. En una carta al artista Hélio Oiticica, Lygia Clark comenta que:

Si el hombre no logra encontrar una nueva expresión dentro de una nueva ética, estará perdido. La forma ya ha sido agotada en todos los sentidos. El plano ya no interesa en absoluto, ¿qué queda entonces? Nuevas estructuras por descubrir. Es la carencia de nuestra época. Estructuras que se correspondan con las nuevas necesidades del artista para expresarse.⁴²

Clark siente que las formas de creación artística en todas sus manifestaciones parecen haber alcanzado un estado de agotamiento,

⁴¹ Vanesa Rato: https://www.publico.pt/2015/02/13/culturaipsilon/noticia/vazio-com-todas-as-formas-dentro-1685770?page=/diogo-pimentao&pos=1&b=list_section - 13 de febrero de 2015

⁴² Carta de Lygia Clark a Hélio Oiticica, em Luciano Figueiredo (org.), Lygia Clark / Hélio Oiticica. Cartas 1964-74 (Rio de Janeiro: UFRJ, 1998, p. 34).

revelándose inadecuadas para enfrentar las complejidades y dilemas del mundo actual. El plano artístico, antes cautivador y relevante, ahora carece de interés, incapaz de establecer un diálogo significativo con las dinámicas contemporáneas. Frente a este escenario, surge inevitablemente la pregunta: ¿qué posibilidades quedan?

La respuesta yace en la ineludible necesidad de descubrir y explorar nuevas estructuras creativas. Esta carencia se ha vuelto particularmente aguda en nuestra época, haciendo imperativa la búsqueda constante de medios artísticos que correspondan y reflejen las nuevas demandas y potencialidades expresivas. En *Cuando la forma se transformó en actitud y más allá*, Thierry De Duve comenta sobre los cambios en la educación artística y en la propia práctica artística, desde el clasicismo hasta el posmodernismo. El autor resalta que, en la transición de lo moderno a lo contemporáneo, el *métier* fue reemplazado por el medio.:

El *métier* obtiene práctica, el medio obtiene cuestionamientos; el *métier* obtiene transmisión, el medio obtiene comunicación; el *métier* obtiene conocimiento, el medio obtiene descubrimiento; el *métier* es una tradición, el medio es un lenguaje; el *métier* descansa en la experiencia, el medio se basa en la experimentación.⁴³

Por lo tanto, el artista actual sigue enfrentando el desafío de dar continuidad a los cambios instituidos por las vanguardias a principios del siglo: medios innovadores y contextualizados para aplicar su visión del mundo y expresar su sensibilidad creativa. Más que nunca, las estructuras convencionales y tradicionales resultan insuficientes para abarcar y comprender las complejidades y contradicciones del universo contemporáneo. Ante esta problemática, la necesidad de experimentación e innovación adquiere un papel central para el avance de la expresión artística.

⁴³ De Duve, T. (2003) pp. 98

La búsqueda de nuevas estructuras no se limita únicamente a las formas de representación y a los medios utilizados, sino también a la profundización del artista en las problemáticas sociales, políticas y culturales de su época. Por lo tanto, el arte contemporáneo debe involucrarse en una reflexión profunda sobre el papel del artista en la sociedad y sus implicaciones éticas y estéticas.

En la imagen a continuación, Francis Alÿs en Jerusalén, utilizando pintura verde, caminó a lo largo de la frontera del armisticio, conocida como la línea verde, dibujada a lápiz en un mapa por Moshe Dayan al final de la guerra entre Israel y Jordania en 1948. Esta línea siguió siendo la frontera hasta la Guerra de los Seis Días en 1967, después de la cual Israel ocupó territorios habitados por palestinos al este de la línea.



Fig. 17 - Francis Alÿs (2004 - 2005) *La Línea Verde*, Vídeo

Aunque parezca absurdamente palpable y haya sido recibida por los espectadores con cierta perplejidad, la acción de Alÿs de trazar un camino al goteo de tinta verde detrás de él despertó estéticamente la memoria ética de la

línea verde en una época en que se estaba construyendo una cerca de separación al este de la línea. Más tarde, alentó a varios comentaristas de Israel, Palestina y otros países a reflexionar sobre su acción y, lo que es más importante, Alÿs quería cuestionar cuál podría ser el papel de los actos poéticos en situaciones políticamente tensas, aunque reconociendo que la relación entre lo poético y lo político es siempre contingente.

De acuerdo con los argumentos expuestos anteriormente, es evidente que la interdisciplinariedad ha adquirido una relevancia significativa en la formación y expresión de los artistas a partir del siglo XX en adelante. Según Hal Foster, a partir de la mitad del siglo XX, los artistas revisitan las actitudes de las vanguardias previas a la guerra, lo que los lleva a repensar la práctica como cuestionamientos, no solo en relación con cuestiones materiales, sino también sobre la propia institución:

Descontentos se vieron arrastrados a los dos movimientos que trataban de superar esta autonomía aparente: definir la institución del arte en una investigación epistemológica de sus categorías estéticas y/o destruirla en un ataque anarquista a sus convenciones formales, como hizo dadá, o bien transformarla según las prácticas materialistas de una sociedad revolucionaria, como hizo el constructivismo ruso; en cualquier caso, reubicar el arte en relación no sólo con el espacio-tiempo mundano, sino con la práctica social.⁴⁴

A lo largo de este período, hemos observado un gradual aflojamiento de las fronteras que ya habían comenzado a ser cuestionadas desde, según Foster, el dadaísmo y el constructivismo, y que antes delimitaban rígidamente los diversos lenguajes artísticos y sus instituciones. Ejemplos de esto son el surgimiento del impresionismo abstracto, el arte conceptual, el land art, el minimalismo, el *fluxus*, la abstracción lírica, la transvanguardia, entre otros.

⁴⁴ Foster, H. (2001), pp. 07

Este fenómeno permitió el surgimiento de un escenario más fluido y abierto, donde los artistas fueron alentados a trascender las convenciones establecidas y aventurarse en territorios hasta entonces inexplorados. Este movimiento de liberación y expansión cobró impulso gracias a la búsqueda constante de la experimentación. Los artistas se sintieron alentados a fusionar diferentes técnicas, materiales y conceptos provenientes de distintos campos artísticos, así como de otras áreas del conocimiento.

La diversidad resultante de enfoques y perspectivas alimentó la creación de obras cada vez más ricas, complejas e innovadoras, que trascendían las limitaciones tradicionales impuestas por las disciplinas aisladas.

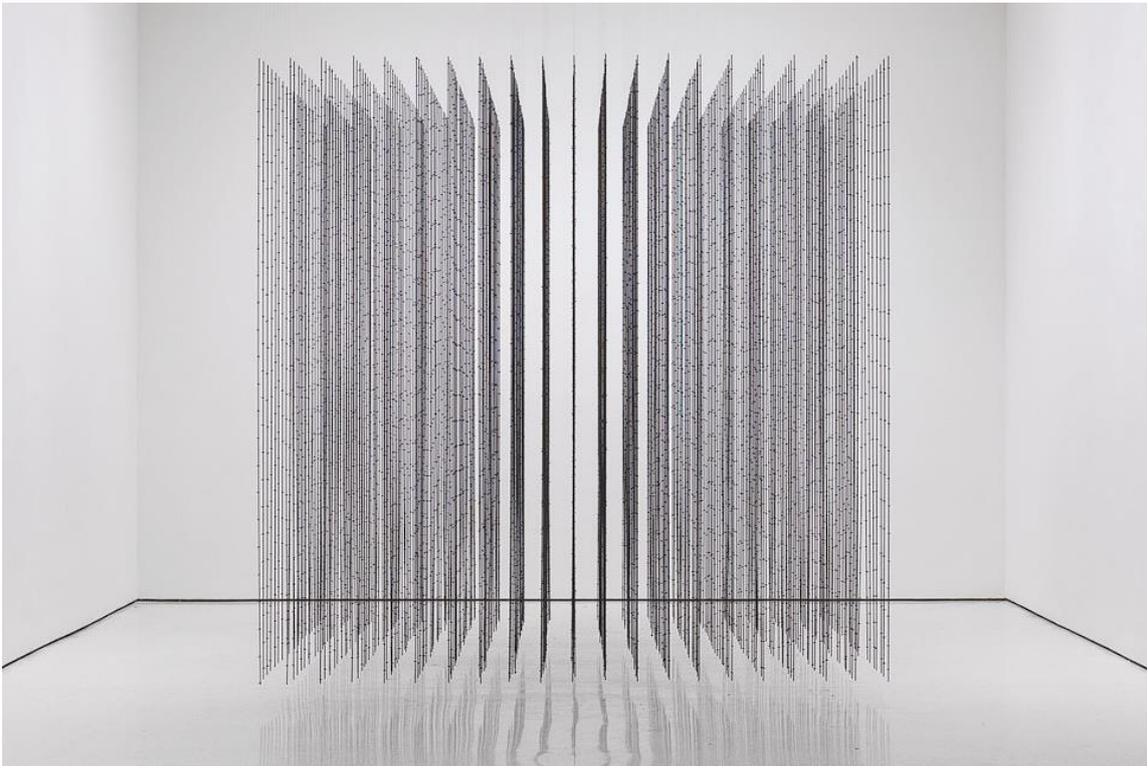


Fig. 18 - Mona Hatoum (2009) *Impenetrable*, acero y nylon, 300 x 300 x 300 cm

Arriba, "Impenetrable" de Mona Hatoum, a distancia, parece un cubo que flota de manera improbable sobre el suelo de la galería, pero a medida que te acercas a la obra, esa impresión se desvanece y el cubo revela una serie de

longitudes precisamente suspendidas de alambre de púas, un dibujo en el espacio que visualmente invita al espectador a acercarse, tocar, pero su materialidad lo prohíbe debido a un posible rasguño. Podemos etiquetar la instalación de diversas formas, pero no podemos negar que el trabajo se libera de las ataduras tradicionales, abriendo espacio para la confluencia de ideas, la hibridación de estilos y el diálogo entre diferentes prácticas creativas. Lo que hoy denominamos como campo expandido.

Fue con el ensayo de Rosalind Krauss que el concepto de Campo Expandido fue formalmente presentado. En este ensayo, ella propone una nueva forma de pensar el arte, especialmente la escultura, y su relación con el espacio y el contexto. Krauss argumenta que la escultura, aquí transponemos el lenguaje al dibujo, no debe estar limitada por definiciones rígidas y categorías preestablecidas, sino que debe entenderse como un campo expandido que se extiende más allá de las formas tradicionales, ya que:

A medida que los años 60 se extendían hasta los 70 y comenzaba a considerarse como escultura: pilas de basura alineadas en el suelo, troncos de secuoya serrados y arrojados en la galería, toneladas de tierra excavada del desierto o cercas rodeadas de zanjas, la palabra "escultura" se volvía cada vez más difícil de pronunciar, pero no tanto así.⁴⁵

Krauss desarrolla su discurso sobre la reconfiguración de la escultura debido a las transformaciones ocurridas en la práctica artística en las décadas anteriores. Durante este período, la escultura demostró una notable flexibilidad, pero se convirtió en una categoría de difícil definición y aceptación debido a la diversidad de manifestaciones artísticas cuyas intervenciones parecían tan distintas. Estas obras se ubicaban frente a edificios, pero no encajaban como edificios; se insertaban en el paisaje, pero no eran el paisaje en sí mismo. Esta condición de negatividad caracterizaba las intervenciones escultóricas

⁴⁵ Krauss, R. (1984) pp. 130

posmodernas. La escultura había evolucionado hacia un conjunto de exclusiones:

La escultura asumió su condición total de lógica inversa para convertirse en pura negatividad, es decir, la combinación de exclusiones. Se podría decir que la escultura dejó de ser algo positivo para convertirse en la categoría resultante de la suma de la no-paisaje con la no-arquitectura.⁴⁶

La autora traza el concepto de "campo expandido" mediante la expansión lógica de una serie de binarios definidos a partir de la escultura, configurando un campo que refleja la oposición original y, al mismo tiempo, la trasciende. Según Krauss, esta estructura o campo se convierte en un campo lógicamente expandido: "El campo expandido es, por lo tanto, generado por la problematización del conjunto de oposiciones entre las cuales la categoría modernista de escultura queda suspendida" (1978, pp. 135).

Este es generado por la problematización de conjuntos de pares de opuestos, de los cuales la escultura es solo una de las definiciones que componen este campo: escultura, no-paisaje, *marked-sites*, paisaje, *site-construction*, arquitectura, estructuras axiomáticas y no-arquitectura.

El término "campo expandido" ha sido utilizado para describir procesos artísticos que buscan disolver las fronteras entre disciplinas o ampliar los límites de prácticas artísticas específicas. Recientemente, con el reconocimiento del dibujo como una disciplina artística por derecho propio, que incorpora elementos de otras prácticas disciplinarias, el campo expandido del dibujo ha sido objeto de reflexión por diversos autores y tema de varias exposiciones y sitios web que exploran este concepto. Elias y Vasconcelos (2006) utilizaron el término campo expandido de manera metafórica para ilustrar las potencialidades

⁴⁶ Krauss, R. (1984) pp. 133

interdisciplinarias del dibujo y su capacidad de incorporar lenguajes provenientes de otras áreas artísticas.

Aunque en el texto las preocupaciones de Krauss se centran en cuestiones específicas de la escultura en las décadas de 1960 y 1970, de manera más general, a lo largo de las últimas décadas del siglo, los artistas han buscado nuevas aproximaciones a su práctica artística y a la desmaterialización de la obra de arte.

Al situar la obra fuera de su base o del papel, los artistas han vuelto sus soportes cada vez más híbridos y, en ocasiones, han destacado de manera más prominente el proyecto o el propio proceso de creación artística. Esta aproximación a menudo implica minimizar el enfoque en el resultado final de la obra, permitiendo una mayor valorización del proceso creativo en sí mismo.

Un ejemplo podría ser la instrucción creada por Sol Lewitt para materializar una de sus *Wall Drawings*:

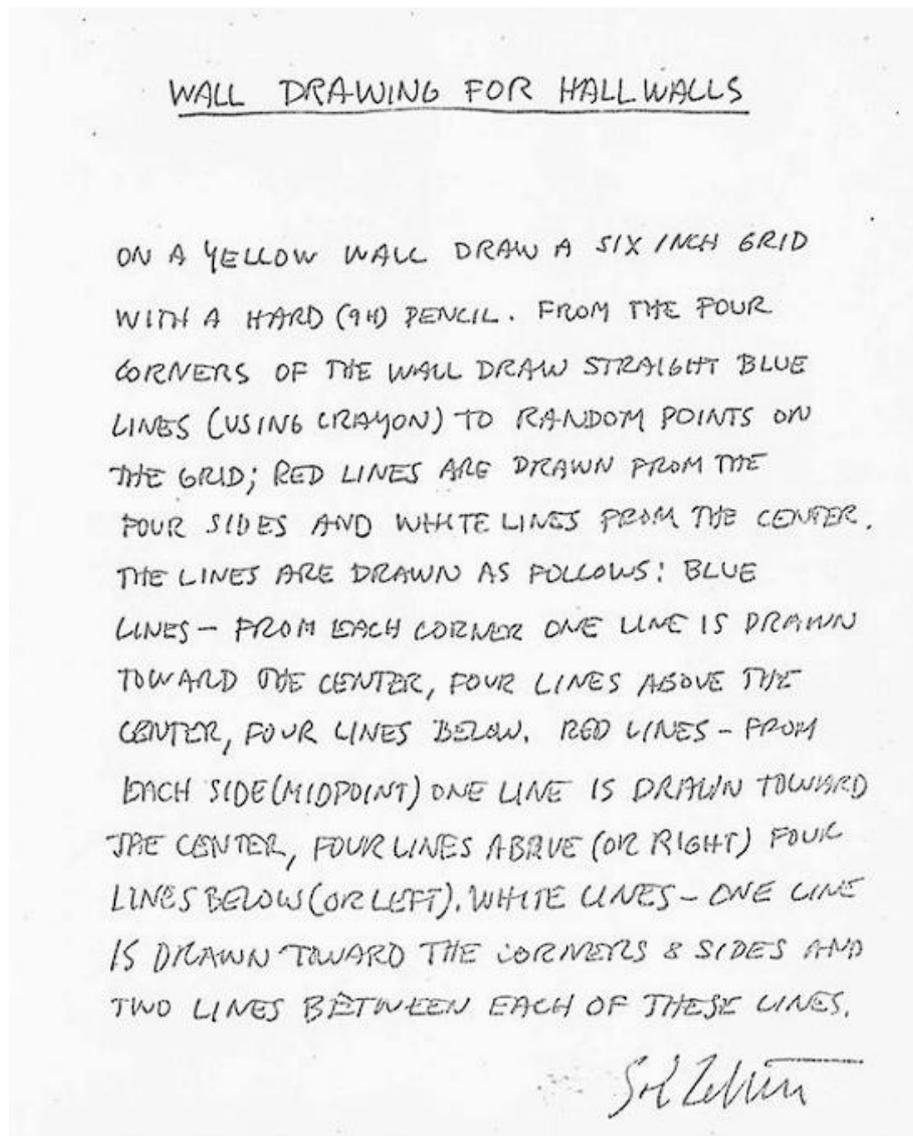


Fig. 19 – Instrucciones del artista Sol LeWitt para la creación de un dibujo en la pared.

El dibujo contemporáneo es valorado como una forma expandida de un lenguaje, al mismo tiempo que extiende su convencional configuración bidimensional de registro gráfico para abarcar otros medios de representación. Anteriormente concebido como una imagen representacional del mundo o de un objeto, el dibujo contemporáneo unifica, articula y combina procedimientos de otras realidades artísticas.

Más que simplemente transmitir ideas, el dibujo expandido representa un espacio de experimentación y estímulo a la creatividad. Podemos situar al dibujo como una herramienta del pensamiento, capaz de expresar conceptos o servir

como vehículo de reflexión sobre problemas, además de desarrollar estructuras conceptuales. A través del dibujo, analogías, metáforas o la yuxtaposición de ideas pueden ser experimentadas y exploradas gráficamente, incorporando procesos híbridos que trascienden el plano bidimensional y se adentran en el espacio tridimensional.

El dibujo contemporáneo, también conocido como *nuevo dibujo* (Molina, 2002, pp. 56), trasciende la mera facilidad de los medios y se destaca por su capacidad inteligente de organizar sus elementos para establecer una hipótesis de significado. Esta perspectiva ampliada y dinámica del dibujo refleja su continua relevancia como un medio artístico capaz de estimular la innovación conceptual y la expresión visual.

Así, este lenguaje expandido emerge como una extensión de este pensamiento, enfatizando la ampliación del dibujo en múltiples direcciones y dimensiones. Sus fronteras bidimensionales se rompen e incorporan una amplia gama de materiales, incluyendo objetos cotidianos, elementos tridimensionales, instalaciones, performances y medios digitales. Esta expansión conceptual y práctica del dibujo permite a los artistas explorar nuevas posibilidades de expresión, al mismo tiempo que desafían las convenciones establecidas.

El dibujo contemporáneo: breve recorrido.

Como ya sabemos, la transición entre el s. XX y el s. XXI fue un período de grandes evoluciones y derribada de paradigmas instaurados, eso tuvo gran importancia - entre otros varios - en los campos de la actividad creativa que se mantenían vigente hasta entonces. Los medios artísticos fueron poco a poco siendo percibidos como si fueran amarras que deberían ser desatas para liberarse de antiguos límites y pasar a proceder en la realidad del mundo actual.



Fig. 20 - Sandro Novaes, Mapa conceptual del plano al espacio, 2018

Con nuestra mirada orientada a la práctica del dibujo, podemos decir que la evolución de ese medio para el espacio fue una de las propuestas de los artistas para alcanzar mejor al espectador de esta época en constante desarrollo. Acompañando todas las modificaciones implícitas en los acontecimientos del siglo pasado, los artistas se sintieron impelidos a nuevas experimentaciones. Por diversas razones, según afirma Ariel Jiménez:

En primer lugar, razones de orden general, asociadas a una profunda alteración en nuestra concepción del universo, del espacio y del tiempo, de la materia y de la energía, conduce por así decir a una inevitable superación del marco tradicional de las artes visuales, ahora incapaces de figurar realidades que trascienden el universo sensible, es decir, nuestro universo táctil, sonoro, visible. De inmediato, el mundo se vio repleto de realidades que ya no cabían en la pantalla y que, aunque pudieran ser concebidas, no podíamos ver ni dar a ver.⁴⁷

⁴⁷ Jiménez, A. (2010) pp.11

Jiménez concluye que el cubismo, por ejemplo, fue una desestructuración sistemática del espejo renacentista - el espacio racional marcado por la perspectiva y la representación mimética - con los relieves de Picasso, seguidos por los rusos, los contrarrelieve de Tatlin los primeros gestos de emancipación de la planaridad del soporte para el espacio real, y para la arquitectura de los espacios expositivos.

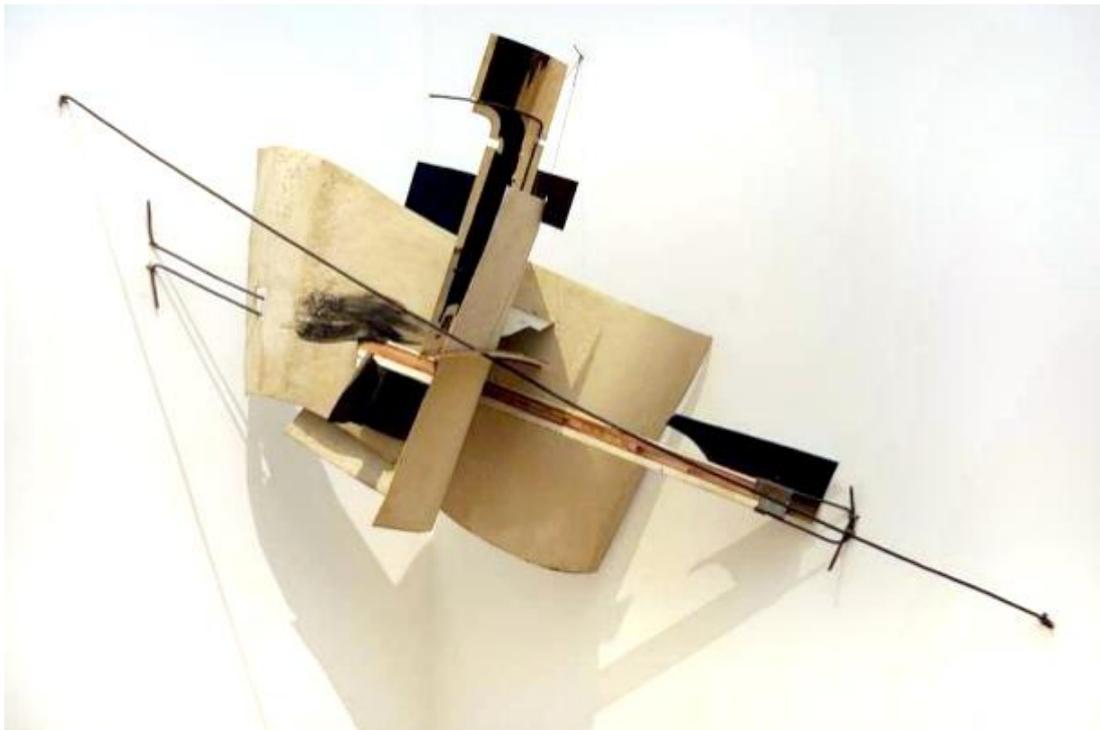


Fig. 21 Vladimir Tatlin, Contra relieve (1915.), Hierro, aluminio y madera, 78,7 cm x 152 cm x 76,2 cm

Estas experiencias, resultan de la búsqueda en la reducción de la especificidad pictórica, y colgadas en lo que sería, dentro del espacio expositivo la antítesis del lugar común de la pintura o del dibujo tradicional, la esquina de la pared. Pensamos que esa ruptura constructivista puede haber sido el primer paso, definitivo para la práctica artística a la que denominamos hoy como instalación.

Las ciudades estaban en constante desarrollo y proceso de emigración, el mundo acababa de pasar por dos grandes guerras y todas las consecuencias

que un desastre de tamañas proporciones implica, modificaciones comportamentales, nuevas posibilidades tecnológicas, claro que todo ese avance tuvo influencia en la resolución de problemas materiales y conceptuales que los artistas estaban viviendo y buscando nuevas soluciones para acompañar ese caminar del discurso histórico.

Los medios artísticos rápidamente fueron percibidos como incapaces de alcanzar la velocidad de las modificaciones sociales / políticas / filosóficas de la realidad en la que se encontraba el sujeto creador. Los medios tradicionales, enfocándose en el dibujo, estaban limitados, y necesitaban responder la altura y adecuarse a esa circunstancia.

Los movimientos artísticos comenzaron a desplazarse y pasaron a la actual más allá de sus propios límites, fuera, también de los límites físicos impuestos por los espacios expositivos, Ariel Jiménez comenta que:

El Dadá y el surrealismo comparten la urgencia de actuar no sólo fuera de los límites convencionales de la pintura y la escultura, sino también fuera de museos y galerías, concentrándose ahora en los cabarets, en las calles y en la propia ciudad.⁴⁸

El autor comenta la obra *Merzbau*, la gran instalación penetrante del artista alemán Kurt Schwitters como un ejemplo de ese desarrollo amplio del arte, pensamos que en ese contexto el trabajo citado retrata perfectamente la cuestión ya discutida de la hinchazón de las ciudades, a modo de analogía podemos decir que, así como las ciudades crecen a una velocidad incontrolable, sus frías construcciones geométricas, se amplían de tal manera que poco a poco expulsan su núcleo sus habituales frequentadores.

Pensando en el plano de la creación gráfica, la posibilidad de liberarse del dibujo en ese contexto puede ser vista como una necesidad urgente, que proviene de

⁴⁸ Jiménez, A. (2010), pp.13

todos los procesos de apertura que crecen con las ciudades, pasan a cuestionarse sobre su identidad, se intensifican con los conflictos sociales y se desarrollan después de la Segunda Guerra.

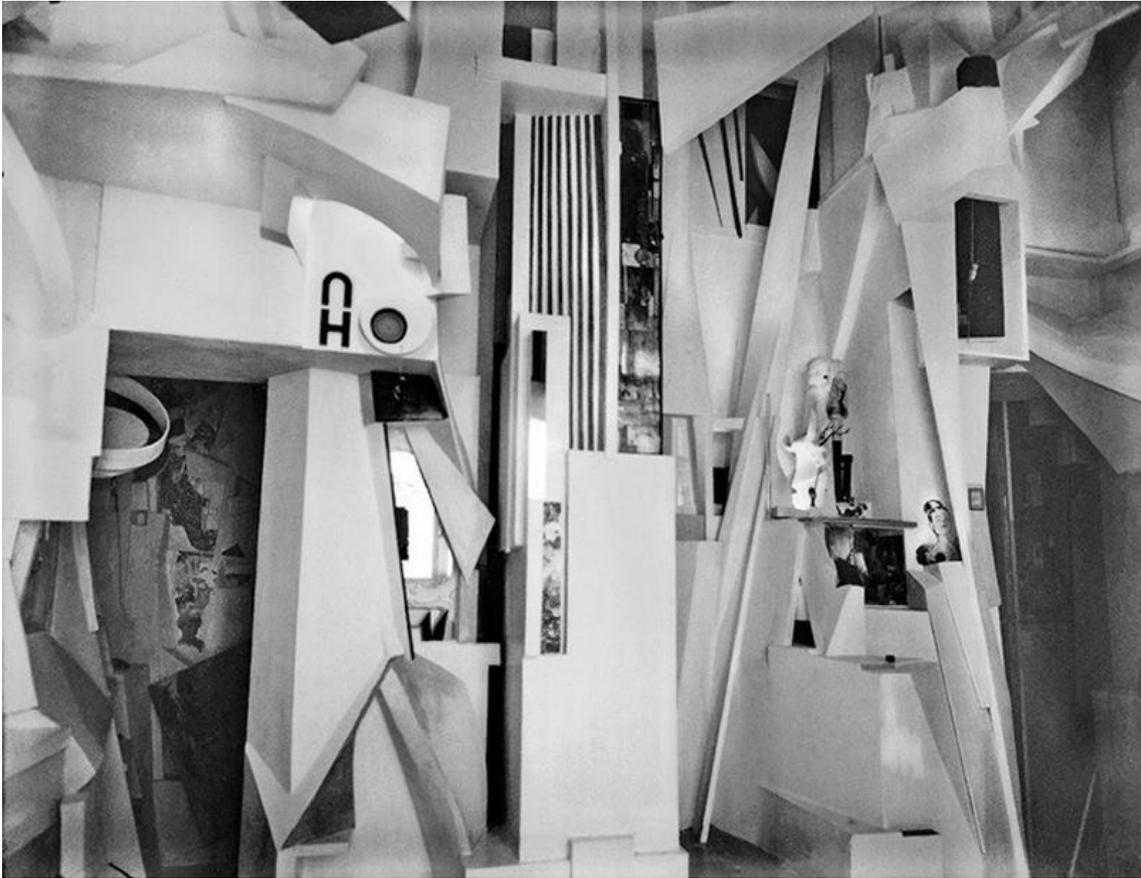


Fig. 22- Kurt Schwitters (1923), Merzbau.

Alcanzar al espectador en ese momento necesitaba nuevas estrategias, a la altura de los cuestionamientos de la época. Pensando en la práctica del dibujo, la estrategia no era sustituirla por otro medio, fue ampliada, recurriendo a nuevos modos materiales que pudieran resignificar el propio medio y sus ideas. Ariel Jiménez comenta (con la mirada en la pintura) que cuando:

Hélio Oiticica abandona el plan para trabajar en el espacio, y cuando busca pensar la relación de la obra

con el otro cuerpo del espectador, lo hace como pintor, a partir de sus herramientas, de los límites y posibilidades expresivas de la pintura.⁴⁹

Como en el ejemplo anterior, podemos decir que el dibujo practicado por algunos artistas de esa época no buscaba una ruptura con sus antecesores, sino ampliar las posibilidades de aquel medio ahora libre de las amarras para desarrollarse de modo que pudiera acompañar los cambios del mundo y del modo de "pensar de los sujetos".

Nuestro objetivo aquí, ya citado anteriormente, es estudiar ese desdoblamiento del dibujo para el espacio y entender su participación en la relación con el espectador de dichos trabajos. Creemos que, en ese primer momento de esa evolución, los trabajos que progresaron del dibujo al espacio real por medio de las instalaciones, mantuvieron una relación neutra con el espectador a pesar de estar cohabitando la misma dimensión. En estética relacional, Bourriaud comenta que:

Este tipo de obras (que llamamos erróneamente "interactivas") encuentra sus raíces en el arte mínimo, según el segundo plano fenomenológico especulaba sobre la presencia "del que mira" como parte integrante de la obra.⁵⁰

Podemos incluso aludir a la famosa crítica que Michel Fried en su texto *arte y objetividad* (2002) hace el arte minimalista como un no-arte, *literalista*, que propone una cierta traición cuando influye en el observador a activar el espacio circundante de la obra.

⁴⁹ Jiménez, A. (2010), pp.15

⁵⁰ Bourriaud, N. (2008), pp.71

Después de las modificaciones, evolutivas mencionadas anteriormente, creemos que la práctica del dibujo (así como todos, o casi todos, los otros medios de creación artística) en la actualidad, está tan disuelto e integrado a los otros medios que a veces queda casi imposible distinguir o etiquetar un trabajo. Para nosotros, las principales características que nos pueden referir a la práctica del dibujo, en ese trabajo, serán la linealidad gráfica de la representación, o la ausencia de foco en planos de color o la motivación del artista.

Pensamos que actualmente la práctica del dibujo no está más limitada al plano del soporte, que lo define como riesgos, marcas, o a veces manchas. Se está desarrollando en computadoras, no respeta más formalidades materiales, puede ser efímero, se disuelve, se controla, puede ser solamente un proyecto, e incluso puede ser una idea no puesta en ejecución. No hay más límites para el dibujo en el mundo, incluso el mundo puede tomarse como soporte del dibujo, como afirma Careri:

El mundo se convierte entonces en un inmenso territorio estético, una enorme tela sobre la que se dibuja mientras se anda, un soporte que no es una hoja en blanco, sino un intrincado dibujo de sedimentos históricos y geológicos a los que, simplemente, se añade uno más.⁵¹

Este discurso puede dejar bien claro que las posibilidades ahora bordean el infinito en su multiplicidad formal y conceptual. Podemos comentar aquí cómo se desarrolla la cuestión del dibujo en el siglo XX mirando hacia la producción de distintos artistas que intencionalmente, o no, hacen uso de visualidades que pueden remitir la cuestión del dibujo expandido al espacio tridimensional.

⁵¹ Careri, F. (2002), pp.156



Fig. 23 – Calder (1953), *Antennae with Red and Blue Dots*, acero y aluminium, 1111 x 1283 x 1283 mm

Aquí podemos ejemplificar con la producción de los móviles de Alexander Calder que literalmente cuelga esculturas / dibujos en el techo de los espacios expositivos, y buscaba discutir el concepto de movilidad a través de un juego cinético de equilibrio entre líneas y planos y algunos experimentos escultóricos de Picasso donde la linealidad se mantenía como énfasis en la transposición de ese dibujo al espacio.

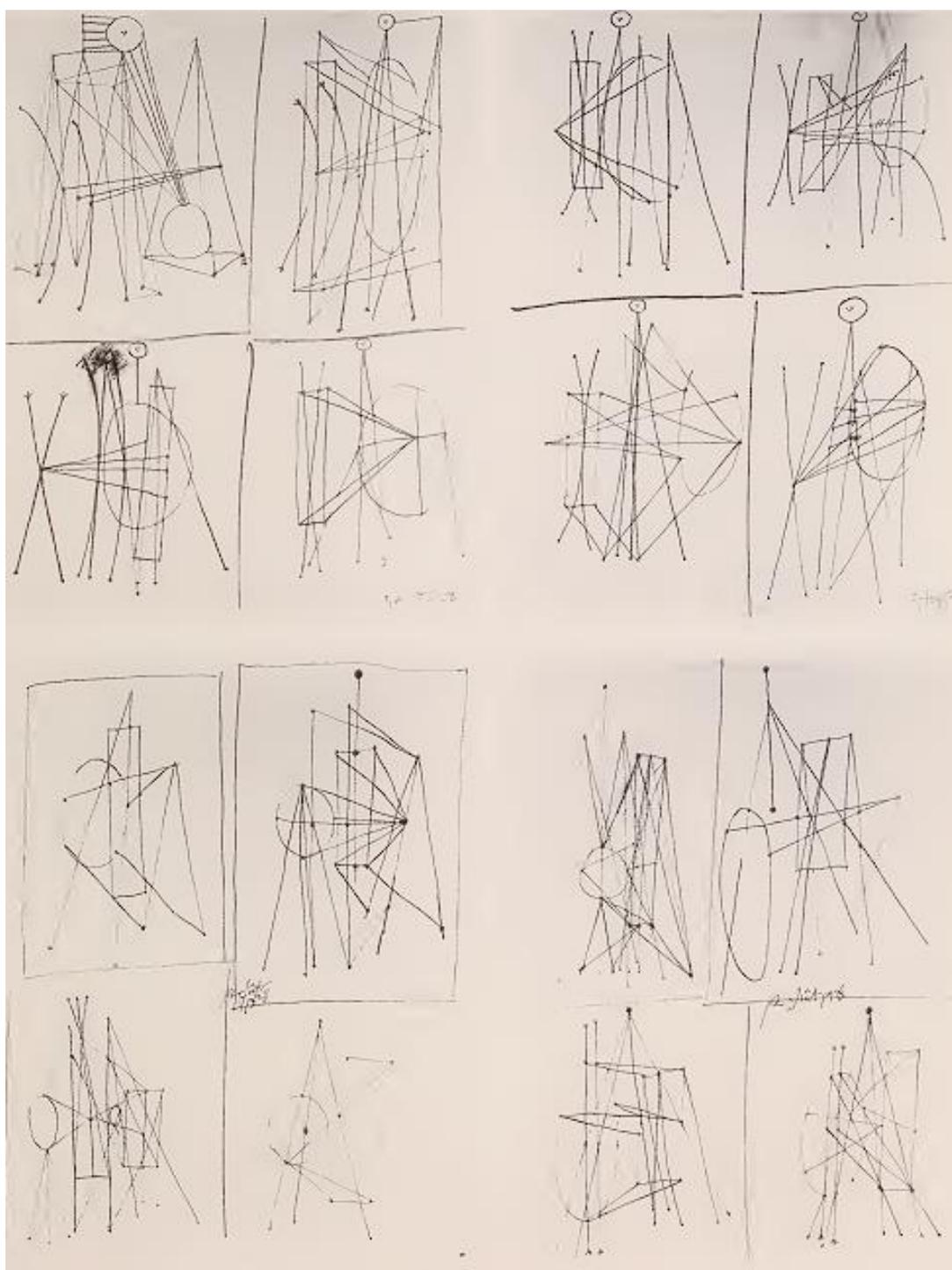


Fig. 24 - Pablo Picasso (1928), pp 18, 25 y 26 del *Sketchbook* 1044. Collection Marina Picasso, Galerie Jan Krugier, Geneva.

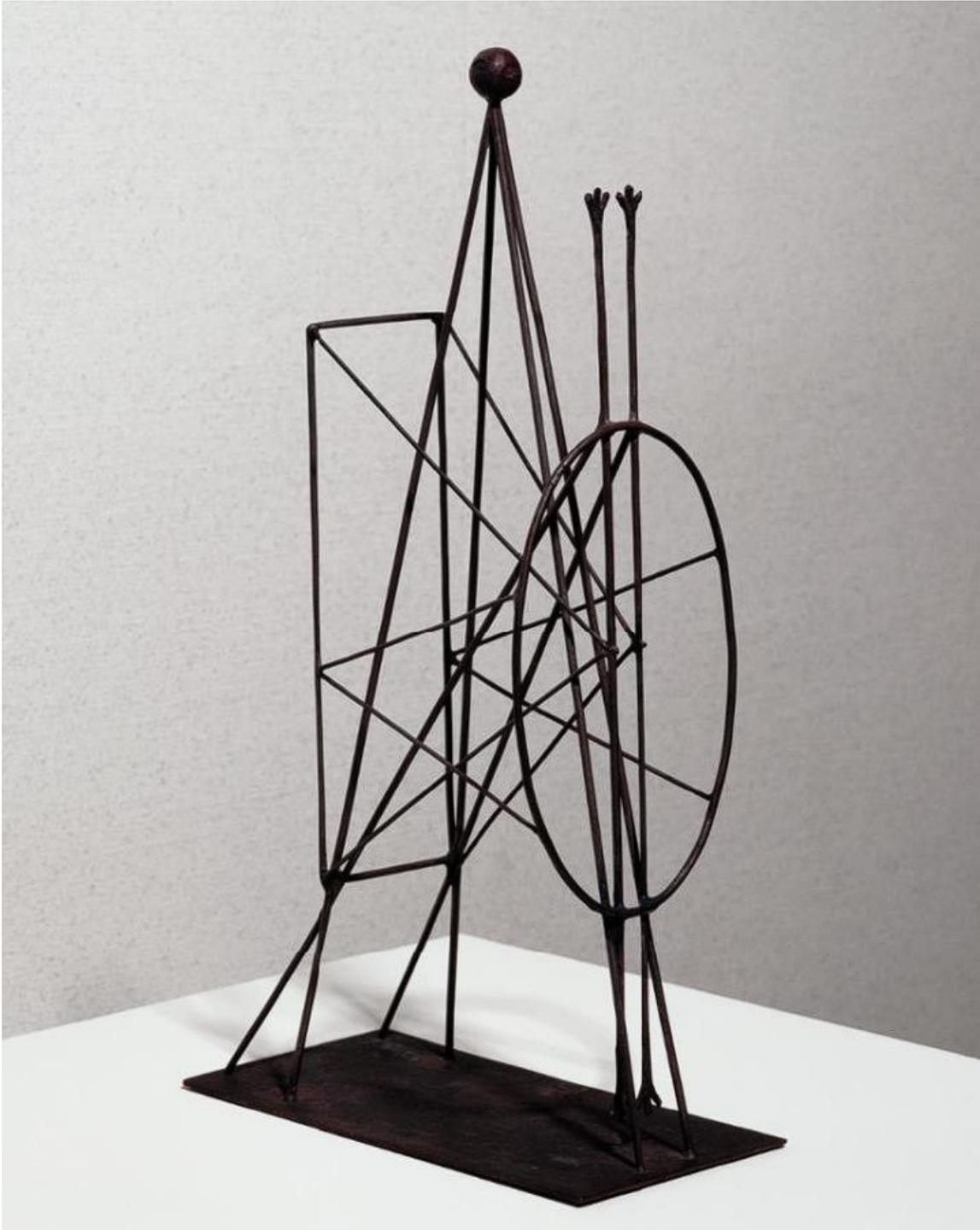


Fig. 25 – Picasso (1979) – Figura - Proyecto de un monumento a Guillaume Apollinaire

Las obras expuestas arriba son esculturas, pero podemos decir que poseen características gráficas próximas o específicas de la producción de dibujos por sus características lineales, dando continuidad podemos ilustrar con una posibilidad de desarrollo de un ambiente inmersivo con énfasis en la producción

de dibujos directamente en la arquitectura de la galería con la instalación *Wall Drawing 273* de Sol Lewitt



Fig. 26 Sol Lewitt (1975), *Wall Drawing 273*, instalación, dimensiones variables

Aquí el artista crea un ambiente inmersivo, compuesto sólo por líneas rectas rayadas en la pared con lápiz y crayón coloridos, el dibujo abandona su soporte tradicional y evoluciona hacia la arquitectura, en una dimensión exagerada que posibilita la inmersión del cuerpo del observador en la obra. En los trabajos de Sol Lewitt, así como tantos otros, como por ejemplo Gego, Fred Sandback o Richard Serra, dialogaban o dialogan con el espacio, pero mantienen el foco en la instalación como fin en sí mismo y con una relación estética con el cuerpo del espectador.

Algunos artistas que vinieron después y mantienen las mismas características de producción de dibujo en el espacio apropiándose de la arquitectura ya piensan de forma diferente y crearon estrategias más agresivas

y de desconstrucción del ambiente en el que se insertan, es el caso de artistas como Monika Grzimala o Chiharu Shiota

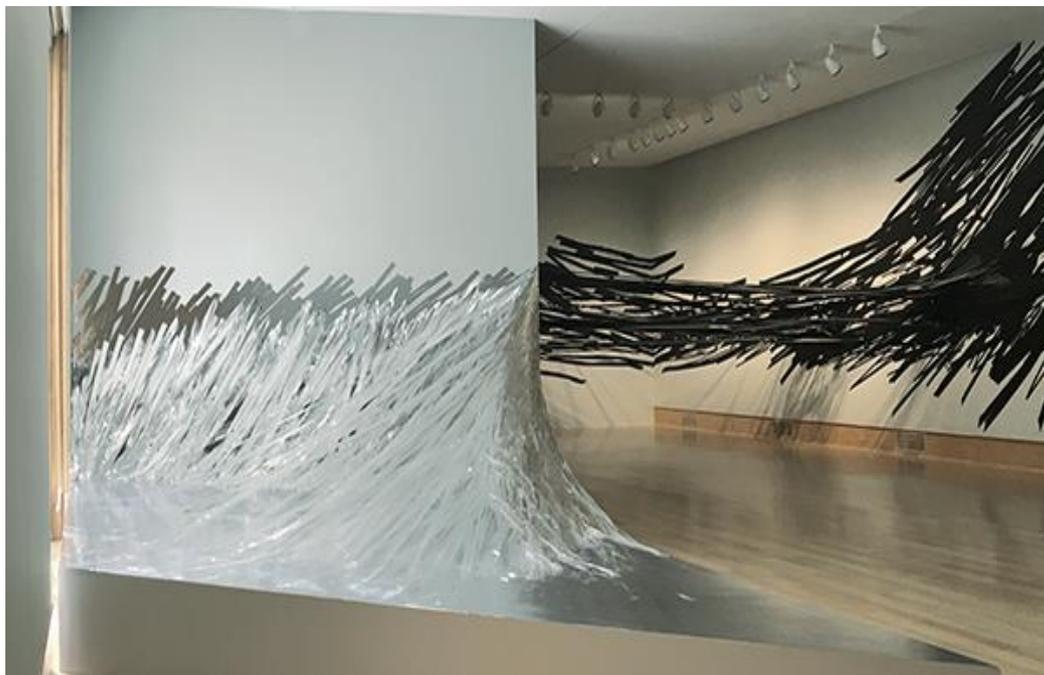


Fig. 27 - Fig. 20 – Monika Grzimala (2011), *Drawing of a Room*, Cinta adhesiva

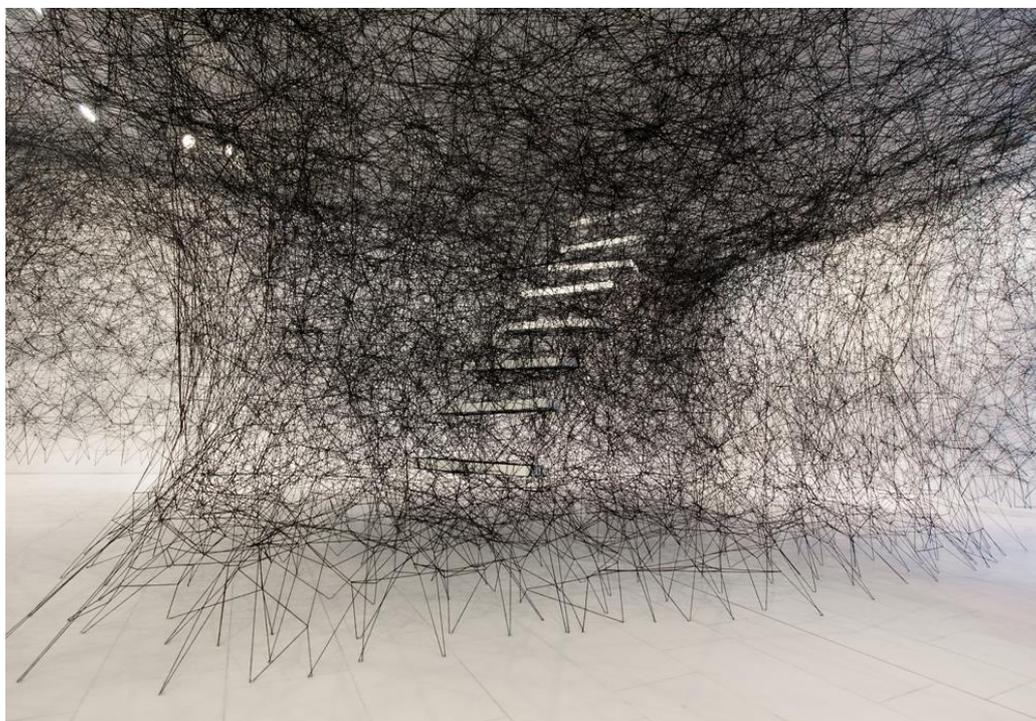


Fig. 28 - Chiharu Shiota, *Stairway*, 2012, Instalacion, dimensiones variables.

En estos casos, tanto Monika Grzimala como Chiharu Shiota buscan a través de sus instalaciones hechas con cintas adhesivas y líneas de algodón, respectivamente, transformar nuestra percepción de la arquitectura del espacio y así, también, crear una propuesta inmersiva, emancipatoria y participativa.

Que de cierta forma pueda desorientar al espectador creando inmediatamente una relación fenomenológica que percibe el dibujo construido, no forzándola a simplificar la abstracción, sino como una forma densificación, de resignificación del espacio en el que se inserta, como en las instalaciones de Cristina Iglesias.

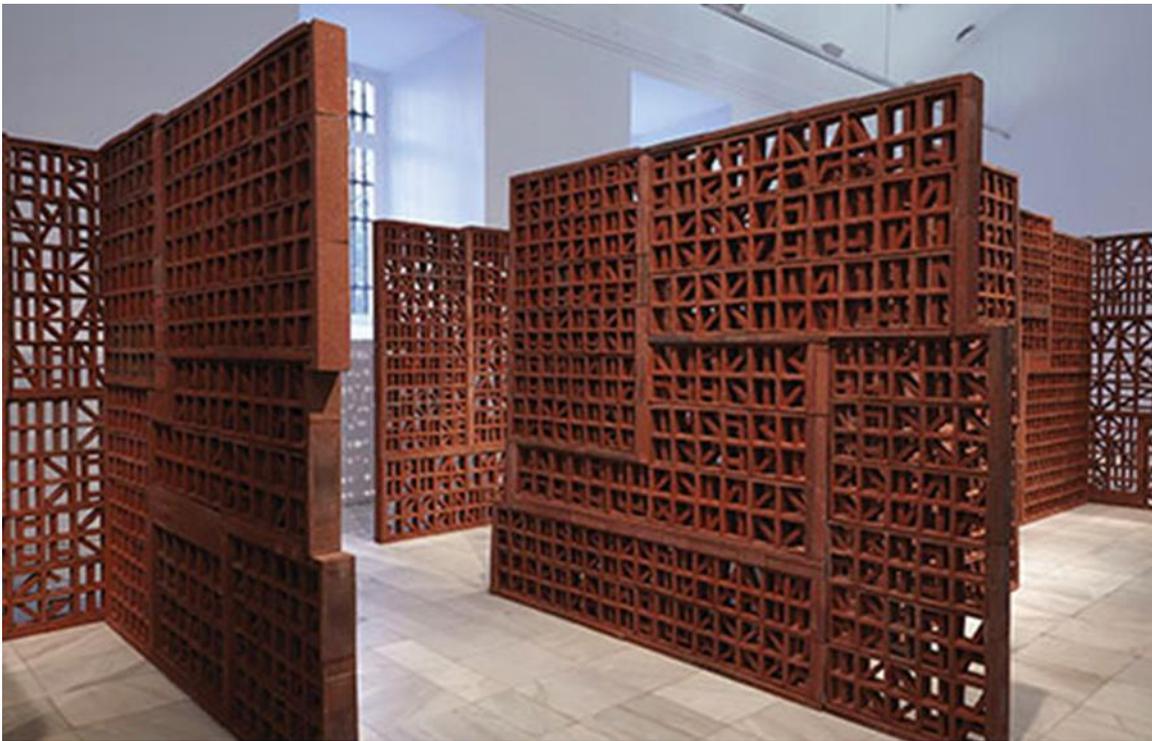


Fig. 29 - Cristina Iglesias (2012) - '*Metonymy*' installation view

Continuando nuestra caminata, podemos comentar sobre el dibujo actual que se ha atribuido o evolucionado hacia el ejercicio del caminar, de la locomoción del cuerpo, algunas veces como simple forma de registrar la memoria del cuerpo que camina a través de la materialización de su rastro, otras

como forma de intervenir estéticamente en ese lugar determinado, aún, en la búsqueda de un mapeo, cartográfico o conceptual.



Fig. 30 - Richard Long (1967), *A Line Made by Walking*, photograph, 38 x 32 cm

Esta asociación creemos, se inició en la década de los 60 con el desarrollo de Landart, podemos aquí, citar el productivo e inmaterial trabajo de Richard Long: *a line made by walk*

En esta caminata el artista desplaza su cuerpo sobre un determinado espacio que sirve de soporte para el dibujo que su ir y venir continuo va a crear, posibilitando establecer una relación temporal con un artista más reciente: Francis Alys, este, a través de la performance crea diálogos con el campo del dibujo de forma totalmente contraria a las nociones tradicionales de la práctica.



Fig. 31 - Francis Alys, A veces hacer algo no lleva a nada, Mexico, 1997

En A veces hacer algo no lleva a nada, el artista camina por la ciudad arrastrando una piedra de hielo que al recorrer derrite y desaparece, el acto crea un dibujo efímero que dura unos instantes marcados en el suelo de la ciudad por el acto performativo del artista. En otra performance la línea verde el referido artista camina por la ciudad con una lata de tinta perforada en la mano y va, de esa forma creando una línea movida por la acción de su caminar, esa marca que

queda en el suelo puede ser leída como un camino recorrido, una huella de su cuerpo o incluso una memoria de un desplazamiento, aludiendo a Paul Klee: dibujar es llevar la línea para dar un paseo.

Hablando en caminata, podemos conectar y entender la caminata como forma de mapeo, podemos mencionar la serie de trabajos en dibujo de la artista italiana Mariateresa Sartori, cuyo trabajo *todas las personas están yendo*, hace un mapeo del camino trazado por un grupo de personas que, durante el carnaval de 2009 en Venecia.

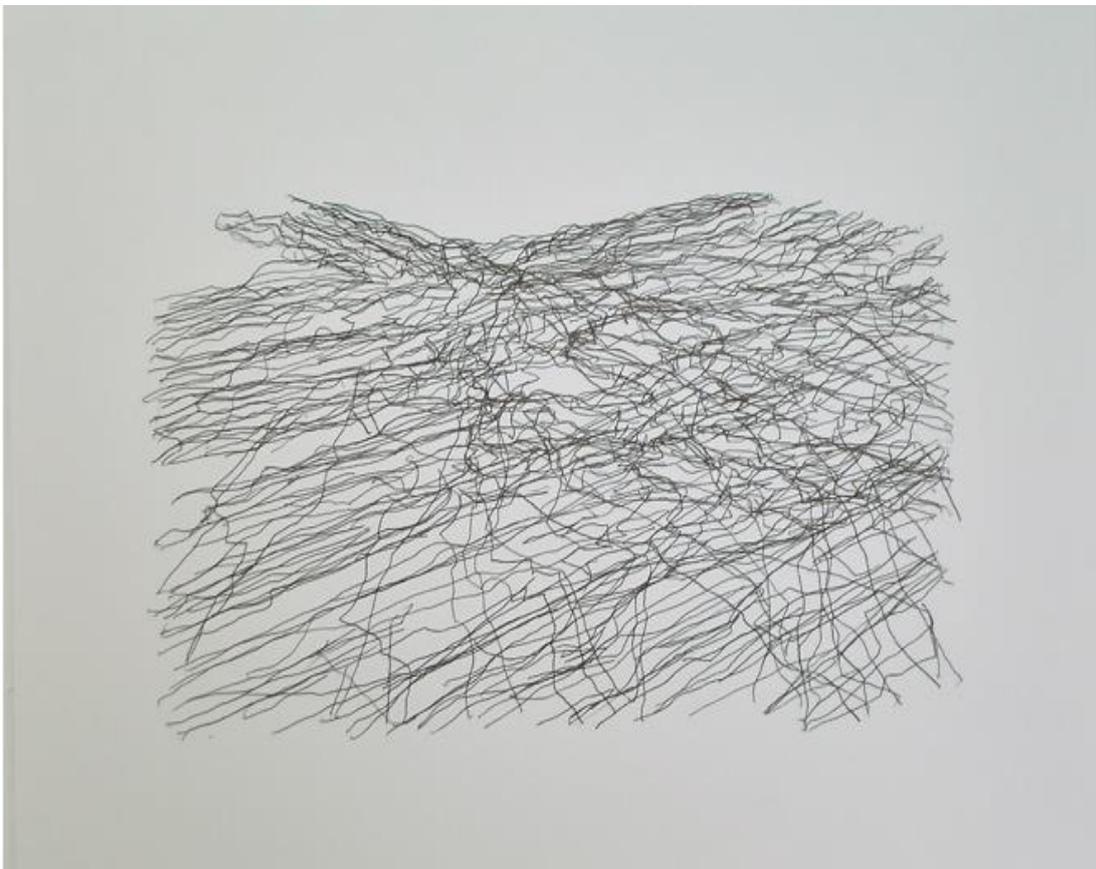


Fig. 32 - Mariateresa Sartori (2009), *todas las personas están indo*, bolígrafo s/ papel, 213 x 281 cm

En ese camino la plaza por la que pasaron las personas y que sirvió de soporte para ese trabajo se convierte en una compleja red de patrones reflejando la actividad de venecianos y turistas (típicamente líneas rectas para el anterior, sinuosas para el último).

La artista norte americana Andrea Bowers y el brasileño Gil Vicente muestran cómo su enfoque introduce la conciencia política en una tendencia que históricamente se asoció a una ética conservadora. Como estamos hablando de hibridismo, de posibilidades y expansión de campo, cabe aquí, una obra que podría ser etiquetada como superada.



Fig. 33 - Andrea Bowers (2010), *Stop Ripping Families Apart* – Lápiz sobre papel, 150 x 100 cm



Fig. 34 – Gil Vicente (2005) - *Autorretrato matando Elizabeth II*, 2005, carboncillo sobre papel, 150x200 cm

Los dibujos de Bowers y Gil Vicente son dibujos meticulosamente creados, con una característica hiperrealista, son dibujos basados en fotografías de periódico de demostraciones políticas. Bowers selecciona detalles que ella reproduce meticulosamente la práctica de trabajo intensivo la artista señala su compromiso con la causa socio-política mencionada en la imagen.

La artista también extendió sus dibujos en video y performance, manteniendo la misma cuestión argumentativa y con un enfoque en las cuestiones políticas sociales.

Podemos citar aquí también el trabajo de la artista Vija Celmins que usa su habilidad técnica en la creación de trabajos que están insertados en el mundo contemporáneo, en primera instancia en su relación directa con la fotografía y la cartografía, ofreciendo un escape conceptual de discusión fuera de los ya conocidos discursos academicistas.

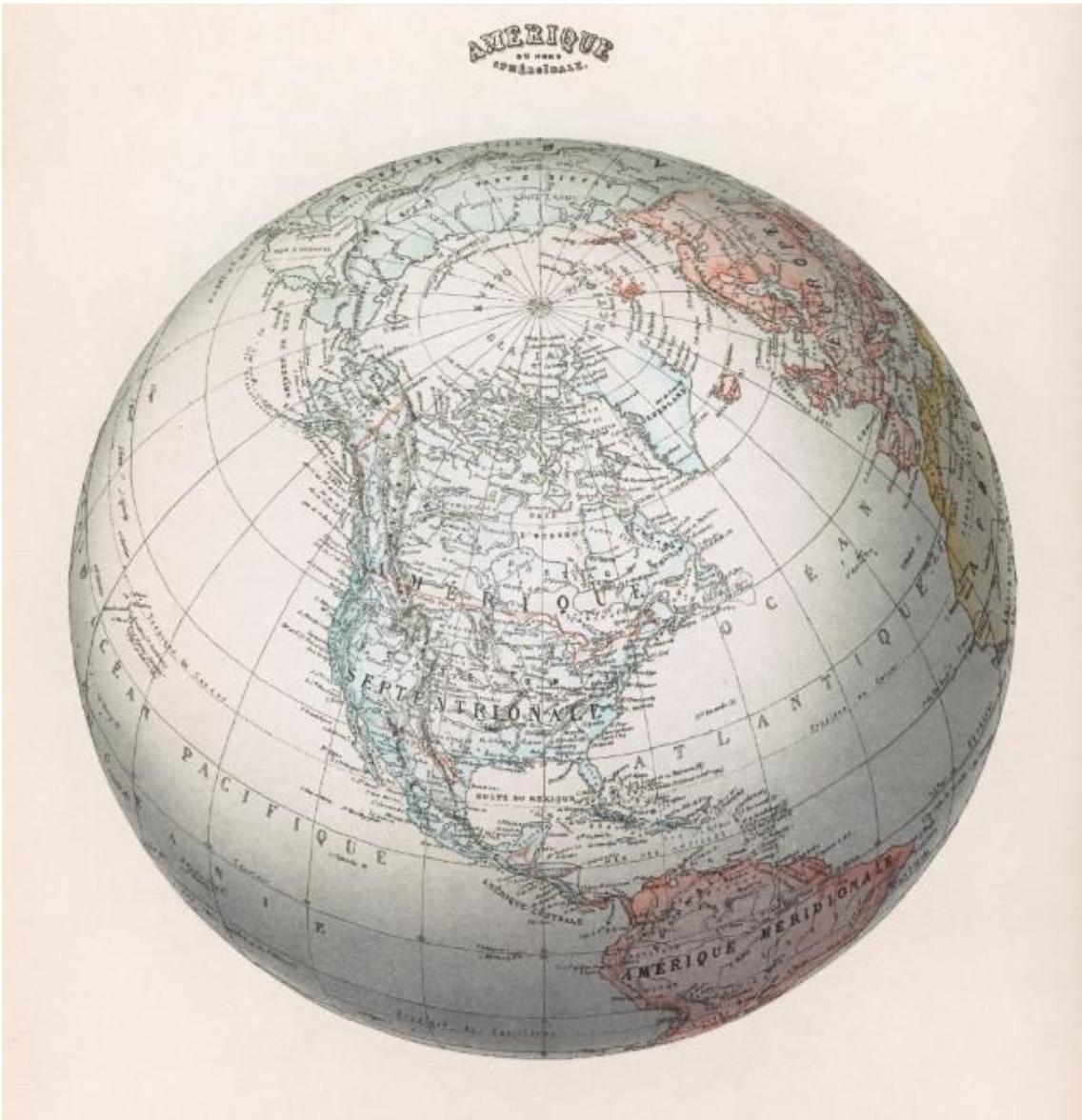


Fig. 35 - Vija Celmins (2009) *Amerique*, varios medios, 64.8 x 48.3 cm.

Lo que buscamos hacer aquí no es definir estilos, o un levantamiento de lo que es o cómo debe ser la práctica del dibujo en el arte contemporáneo, hicimos aquí un breve recogido de artistas que trabajan con diferentes medios pero que podemos encajar en la definición de dibujo si pensamos en la cuestión discutida más arriba del campo ampliado, entendemos aquí que el medio del dibujo no se define más de acuerdo con los límites impuestos por la tradición, al final creemos que ningún medio de producción artística lo hace.

Esta ampliación del campo del dibujo es un fenómeno que trasciende la práctica convencional de esta forma de expresión artística, no limitando su uso solo como un medio tradicional para la creación, desarrollo y conclusión de obras. Aunque muchos artistas aún adoptan el dibujo como etapa inicial y final en sus procesos de producción, esta técnica artística ha expandido sus límites tradicionales. En la actualidad, el dibujo abarca una pluralidad de manifestaciones, incluyendo nuevas tecnologías, formatos y concepciones, explorando una diversidad de posibilidades formales y conceptuales.

Una de las formas más recientes de expansión del campo del dibujo es su creciente integración con la tecnología digital. Los artistas contemporáneos han utilizado software de dibujo y dispositivos electrónicos para crear obras digitales que antes serían difíciles de lograr de manera convencional. Por ejemplo, la artista Lisa Park utiliza sensores biométricos en sus obras para mapear ondas cerebrales y frecuencia cardíaca, traduciéndolas en trazos digitales que resultan en dibujos dinámicos e interactivos, reflejando estados emocionales y la subjetividad del espectador.



Fig. 36 – Lisa Park (2014) *Eunonia II* - auriculares de ondas cerebrales disponibles para el visitante (Emotiv EPOC), 48 altavoces, cables de altavoz, 48 placas de aluminio, agua, computadora – 548 x 548 x 60cm

Además, la práctica del dibujo se ha fusionado con otras formas de expresión, como se mencionó anteriormente, como la escultura y la performance, generando obras híbridas e innovadoras. La artista Heather Hansen es un ejemplo notable en este sentido, al utilizar su propio cuerpo como instrumento de creación, realizando dibujos a gran escala directamente en el suelo. Su movimiento a través del espacio produce trazos en el papel, entrelazando el dibujo y el movimiento corporal en una sola manifestación artística.



Fig. 37 – Heather Hansen trabajando

Otra vertiente de la expansión del campo del dibujo se manifiesta a través de la experimentación con materiales y soportes no convencionales. El artista argentino Leandro Erlich, por ejemplo, concibe instalaciones tridimensionales que simulan perspectivas dibujadas en dos dimensiones. En una de sus obras, titulada *Swimming Pool* (Piscina), una piscina vacía se llena de agua en su superficie, creando una ilusión de perspectiva dibujada que desafía la percepción del espectador.



Fig. 38 - Leandro Erlich (2004) - concreto y vidrio - 280 x 402 x 697 cm

Adicionalmente, el arte del grafiti urbano, con su estética característica y mensajes sociales, también contribuye a la expansión del campo del dibujo. Grafiteros como el artista español Aryz utilizan las calles como soporte para sus obras provocadoras y comprometidas, ampliando el alcance y la influencia del dibujo como forma de expresión urbana y contestataria.



Fig. 39 – Aryz (2015) one man army.

En este contexto, la expansión del campo del dibujo revela su naturaleza resiliente y versátil como forma de expresión artística. Este fenómeno refleja la capacidad de adaptación del dibujo a las transformaciones culturales y tecnológicas contemporáneas, además de evidenciar su continua capacidad de reinventarse e innovar. La diversidad de enfoques y la multiplicidad de posibilidades formales y conceptuales que el dibujo ofrece en el arte contemporáneo resaltan su potencial creativo y su relevancia en la escena artística actual.



Fig. 40 -Jesús Soto (2014), *Penetrable de Chicago*, tubería de plástico, dimensiones variables

En el contexto de las diversas posibilidades de enfoque, desarrollo y aproximaciones al concepto de dibujo expandido, nuestro estudio se centra en tres puntos que consideramos especialmente relevantes para nuestra producción práctica dentro de este lenguaje. Estos puntos de interés son: la cuestión del cuerpo, tanto del observador como del artista; la cuestión de la espacialidad, en la cual el dibujo trasciende su naturaleza bidimensional y

adquiere una dimensión tridimensional; y la cuestión de las múltiples posibilidades materiales presentes en su concepción.

En primer lugar, exploramos la relación entre el cuerpo del observador y del artista como parte fundamental del proceso de creación y disfrute del dibujo expandido. Consideramos cómo la experiencia del observador al interactuar con la obra en sus aspectos físicos y sensoriales influye en la interpretación y comprensión de esta. De la misma manera, investigamos cómo el cuerpo del artista se inserta en la concepción de la obra, siendo tanto una herramienta activa en la materialización del dibujo como un elemento que imprime la subjetividad y la intencionalidad del creador.

A continuación, examinamos la cuestión de la espacialidad presente en el dibujo expandido, cuando este trasciende su tradicional dimensión bidimensional y pasa a ocupar el espacio tridimensional. Investigamos cómo la ampliación del espacio físico y el uso de diferentes superficies y estructuras interactúan con la obra, creando nuevas posibilidades expresivas y estableciendo diálogos con el entorno circundante. Este enfoque espacial presenta desafíos y oportunidades para la configuración de la obra, ampliando sus perspectivas estéticas y conceptuales.

Finalmente, nos dedicamos a la exploración de las múltiples posibilidades materiales en el contexto del dibujo expandido. Investigamos cómo este campo artístico permite la utilización diversificada de materiales, desde los tradicionales, como papel y lápiz, hasta los innovadores, como tejidos, objetos encontrados y elementos digitales. Esta riqueza de materiales ofrece al artista amplia libertad para experimentar, explorar texturas, colores y volúmenes, y manifestar conceptos y narrativas de formas no convencionales. La diversidad de materiales contribuye a la riqueza y originalidad del dibujo expandido, convirtiéndolo en un terreno fértil para la expresión artística contemporánea.

Las Interacciones entre el dibujo expandido y el espacio físico

La transición de la modernidad a la contemporaneidad posee un aspecto de relevancia particular en la percepción de la espacialidad. Si pensamos en la espacialidad desde la idea del dibujo, es necesario remontarse al período que abarca finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, cuando el dibujo comenzó a romper con los parámetros tradicionales del lenguaje artístico, adoptando una nueva orientación denominada por Rosalind Krauss (2006) como traducción al espacio. Este movimiento artístico se caracterizó por la eliminación del soporte bidimensional y la creación de un volumen virtualizado, aunque la obra ingresara al espacio del objeto escultórico, manteniéndose plana y permitiendo una apreciación restringida a la visualización frontal.

En este contexto, Rosalind Krauss menciona el término dibujo del espacio utilizado por el artista Júlio González (que trabajaba como asistente técnico de Picasso) en sus obras. González afirmaba de manera reiterada su trabajo en este "nuevo procedimiento", que ya estaba presentando, en el campo del arte y del dibujo, el deseo de romper con la representación espacial ilusoria proveniente de la perspectiva renacentista.

Los collages cubistas, aunque seguían siendo registros gráficos bidimensionales, ya mostraban el cuestionamiento sobre la planaridad de los elementos que componen el dibujo, así como la renuncia a los contornos, trabajando solo con la masa y el volumen, y la negación de la representación del espacio perspectivo ilusorio, optando por la planaridad. Estos elementos fueron explorados tanto en las prácticas constructivistas, futuristas y del movimiento Dadá, como en las intenciones de artistas mencionados aquí, como Brancusi, El Lissitzky y Kurt Schwitters, entre otros.

Más tarde, tanto en las obras de Naum Gabo como en las de Rodchenko, la escultura pierde su masa y la línea, esencialmente proveniente del dibujo, asume un papel destacado con el paso del tiempo.

Una de las características distintivas del dibujo expandido es su capacidad para establecer interacciones significativas con el espacio físico que lo rodea. Al romper con las limitaciones de la superficie bidimensional, el dibujo expandido invade el espacio tridimensional, estableciendo una relación más dinámica e inmersiva con el entorno. La interacción entre el espacio físico y el dibujo expandido puede analizarse de varias maneras, comenzando por la ocupación del espacio por elementos dibujados u objetivados, que se extienden más allá de las fronteras planas del dibujo.

Según Merleau-Ponty (1999), la percepción del espacio es inseparable de la experiencia corporal y nuestro cuerpo está íntimamente involucrado en la comprensión y aprehensión del espacio que nos rodea. El filósofo profundiza en la conversación al afirmar que:

Para que podamos representarnos el espacio, es necesario que primero hayamos sido introducidos en él a través de nuestro cuerpo, y que nuestro cuerpo nos haya proporcionado el primer modelo de las transposiciones, equivalencias e identificaciones que convierten el espacio en un sistema objetivo y permiten que nuestra experiencia sea una experiencia de objetos, abriéndose a una realidad “en sí misma”⁵².

Complementando ese pensamiento, podemos considerar la percepción del espacio según Martin Heidegger, quien defiende la idea de que el espacio es algo fundamental para la existencia humana y que la forma en que nos relacionamos con el espacio moldea nuestra experiencia del mundo y de nosotros mismos.

Al trasladar estos debates al ámbito del arte, y más específicamente a las obras de dibujo que evolucionaron hacia instalaciones, objetos y esculturas, podemos continuar nuestro estudio afirmando que Heidegger analiza cómo la

⁵² Merleau-Ponty, M. (1994) pp. 159

existencia humana siempre está contextualizada en un entorno espacial, y cómo nuestra relación con los demás y con el mundo que nos rodea está influenciada por esta condición espacial.

De esta manera, nos basamos en la premisa de que la percepción del espacio circundante y de los elementos en él insertados, así como la transformación de esta experiencia en conocimiento, requieren la errancia performativa del espectador alrededor o dentro de ese espacio específico, sumergiéndose en él.

Estos elementos pueden ser estructuras arquitectónicas, instalaciones u objetos suspendidos, que además de establecer una presencia material y visual en el entorno, permiten una errancia performativa que incita a la percepción espacial en el espectador. Esta ocupación del espacio físico confiere al dibujo expandido una dimensión escultural, ampliando la percepción espacial y su presencia en el contexto en el que está inserto.



Fig. 41 - Nancy Rubins, (2000–2001) *dibujos* – lápiz sobre papel, 426.7 x 731.5 x 91.4 cm

Nancy Rubins dibuja con grafito en cosas como grandes trozos de conglomerado roto o grandes hojas de papel

A mediados de la década de 1970, Rubins comenzó a crear dibujos de composiciones cada vez más concentradas, cubriendo toda la superficie del papel con grafito para crear superficies metálicas brillantes que tienen una profundidad infinita de espacio, así como trazos texturizados de la mano del artista.⁵³

Los dibujos en papel están completamente cubiertos con grafito, de manera sólida, y luego se retuercen sobre objetos, como caballetes o calentadores de agua, o se acumulan y se apilan, deslizándose por una pared hasta el suelo, o incluso colgando en el aire, arrugados y rasgados. Sobre su proceso, la artista comenta que:

Cuando empecé a hacerlos, dibujaba en cualquier trozo de papel o madera que encontrara, o cualquier cosa que pudiera hallar. Rayaba intensamente con lápiz en un enorme pedazo de papel que tenía diecisiete pies de ancho, hasta que se volviera una especie de otra materia. Capas y capas de grafito se transformaban en un espacio denso que incorporaba muchas contradicciones. Parecía muy pesado, daba la sensación de ser denso, pero en realidad era solo un pedazo de papel y era realmente ligero. Me parecía que se extendía infinitamente, pero era solo un pedazo de papel.⁵⁴

Los dibujos de Rubins son escultóricos, imponentes e íntimos. A veces, el grafito parece estar solo, simplemente colgado en la pared del espacio expositivo, brillando y reflejando en lugar de estar unido al papel. Cuando están

⁵³ Gagosian. Nancy Rubins | Gagosian

⁵⁴ The Museum of Modern Art, Rubins, Nancy. *Projects 49 : Nancy Rubins : the Museum of Modern Art, New York,*

colgados, nos inducen a pensar en el espacio, el aire y la flotación, y cuando están sobre algo, evocan el peso, la solidez y la gravedad. En relación a su proceso creativo, está íntimamente ligado al gesto del cuerpo en el soporte que es el papel.

El acto de dibujar es una parte integral de la práctica de Rubins, tanto en su amplio cuerpo de obras densamente renderizadas en papel como en su uso de alambre de acero inoxidable en sus esculturas, que crea formas lineales pero tridimensionales de dibujo en el espacio.⁵⁵

Dentro de esta lectura, nos damos cuenta de que la idea de dibujo en el espacio, como se mencionó, respalda nuestras reflexiones y que, a través del fenómeno de la expansión del dibujo, lo que era plano en el trabajo de Rubins se vuelve tridimensional, flotante e instalado en la pared.



Fig. 42 – Nancy Rubins - detalles de la acción de la artista. Gagosian. Behind the art Nancy rubins: drawing in grafite. Vídeo, 02:13”

⁵⁵ Gagosian. *Nancy Rubins* | Gagosian



Fig. 43 - Nancy Rubins - detalles de la acción de la artista. Gagosian.
Behind the art Nancy rubins: drawing in grafite. Vídeo, 02:13"

Además, los dibujos de Rubins no solo existen estáticamente como instalaciones fijas, a veces se mueven: son colgados y giran, se deslizan, se cubren; se apropian dinámicamente del espacio. Al hacer que sus obras se comporten de esta manera, Rubins expande el dibujo, se apropia del espacio e interviene en la arquitectura del espacio expositivo en el que está inserto, ya sea interno o externo:

Mientras algunas iteraciones de estos dibujos comprenden varias hojas grandes de papel que se colocan en capas y se fijan en una pared, otras son ondulaciones volumétricas y tridimensionales que exploran el potencial escultórico del medio.⁵⁶

Estas características denominadas volumétricas, tridimensionales y que exploran el potencial escultórico en el espacio, también pueden percibirse en la obra del artista Diogo Pimentão, cuyo trabajo ha sido objeto de un cuestionamiento obsesivo de las convenciones y posibilidades del dibujo desde

⁵⁶ Gagosian. Nancy Rubins | Gagosian

principios de los años 2000. Las obras de Pimentão plantean la pregunta: ¿qué define, después de todo, al dibujo?

Diogo Pimentão, un artista portugués radicado en Londres, al igual que Nancy Rubins, utiliza papel y grafito como sus principales materias primas para explorar tres temas fundamentales: peso, espacio y materialidad.



Fig. 44 – Diogo Pimentao (2013) *Screening Matter*, grafito sobre papel, dimensões variadas

Su enfoque tiene como objetivo transformar la experiencia de contemplar un dibujo en un encuentro físico con una entidad tridimensional. Su exposición, titulada *Oblique Gravity*, alude a las fuerzas que desafían el equilibrio y revela cómo tanto los objetos como los seres humanos habitan constantemente un espacio situado entre el equilibrio y la inestabilidad. En palabras de Vanessa Rato, los dibujos de Diogo Pimentão:

Son sólidos, presencias tridimensionales. Tienen volumen, formas, dimensión objetual. Y luego está la cuestión del color: un negro denso, de brillo metálico. Nos presentan un rostro de hierro que, en su rigidez, tiene algo de misterioso, magnético, algo de hierático. Algo heroico y trágico. También algo paradójico, ya que, a pesar de la inmovilidad, aparentan una vibración. Sea cual sea la esencia de estas obras, las hace rasgar el espacio y imponerse. Al mismo tiempo que pide cercanía, intimidad.⁵⁷

Es imposible no remitirse inmediatamente a las esculturas y dibujos del artista estadounidense Richard Serra, que en sus instalaciones alude, al igual que Pimentão, al peso, a la inestabilidad y sitúa al espectador en una posición de participante de la obra donde la percepción espacial es crucial para su comprensión.



Fig. 45 -Richard Serra (1972) *Circuit* – Acero, 240 x 730 x 2,5 cm cada placa

⁵⁷ Vanessa Rato, Vazio, com todas as formas dentro (acessado em 15/03/2023)
https://www.publico.pt/2015/02/13/culturaipsilon/noticia/vazio-com-todas-as-formas-dentro-1685770?page=/diogo-pimentao&pos=1&b=list_section

Al igual que Serra, Pimentao y Rubins, Lewitt también reafirma que más allá de la ocupación física, el dibujo expandido también puede establecer interacciones conceptuales con el espacio. Dialogando con la arquitectura existente, respondiendo a las características estructurales o históricas del lugar, aquí cabe mencionar una instalación de Sol Lewitt de una serie de trabajos titulados como Wall Drawings.



Fig. 46 – Sol Lewitt (1975), Walldrawing 273 - Grafito y crayón, dimensiones variables

En su escrito "La escultura en el campo ampliado", Rosalind Krauss habla sobre las oportunidades interventivas inherentes a la arquitectura de espacios expositivos, al desplegar las nuevas modalidades de apropiación y situarlas dentro de un contexto que ella denomina estructuras axiomáticas. En sus comentarios, incluye las intervenciones del artista Sol LeWitt como uno de los pioneros en este ámbito.:

Los primeros artistas que exploraron las posibilidades de la arquitectura más la no-arquitectura fueron Rober Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman, Richard Serra y Christo. En cada caso de estas estructuras axiomáticas, hay alguna clase de intervención en el espacio real de la arquitectura, a veces a través de la reconstrucción parcial, y otras a través del dibujo o, como en las obras recientes de Morris, mediante el uso de espejos.⁵⁸

La crítica en este relato enfatiza las obras que estaban incorporadas en la arquitectura, de alguna manera apropiándose del espacio pero que no eran arquitectura en sí mismas.



Fig. 47 - Sol LeWitt (1975), *Walldrawing #260* , Crayón blanco y lápiz negro sobre pared negra.

El dibujo expandido absorbe e interactúa con la escala del espacio interno o externo, enfatizando o subvirtiendo las proporciones establecidas y la percepción general del arte como inaccesible. Estas interacciones conceptuales

⁵⁸ Krauss, R. (1984) pp. 136

pueden proporcionar una reflexión crítica sobre el espacio, sus significados y sus relaciones con el propio dibujo. Sol Lewitt comenta el carácter público de la obra cuando ésta se desvincula de las paredes de la galería y se adueña de las calles:

Al igual que el desarrollo del arte de la tierra y del arte de la instalación surgió de la idea de sacar el arte de las galerías, la base de mi compromiso con el arte público es una continuación de los dibujos en las paredes. Una vez que se trabaja en las paredes, surge la idea de usar toda la pared. Esto significa que el arte está íntimamente relacionado con la arquitectura. Está disponible para ser visto por todos.⁵⁹

Otra forma de interacción entre el espacio físico y el dibujo expandido es la creación de entornos inmersivos. En estos casos, el dibujo expandido no se limita solo a elementos individuales, sino que abarca todo el espacio, transformándolo en una experiencia sensorial completa, como en el caso de las *Reticulares* de la artista Gego (Gertrud Goldschmidt).

Gego, una destacada artista venezolana en el campo del arte cinético y geométrico, caracteriza su obra por esculturas e instalaciones lineales que recuerdan al dibujo y combinan elementos para dar lugar a una visualidad abstracta y orgánica, explorando el uso de líneas y formas geométricas.

Sus creaciones a menudo juegan con la luz y la sombra, creando efectos visuales impresionantes. Gego principalmente utilizaba materiales como hilos de metal, que torcía y manipulaba para crear sus obras.

⁵⁹ Ostrow S, Sol LeWitt de Saul Ostrow, revista Bomb: <https://bombmagazine.org/articles/sol-lewitt/>

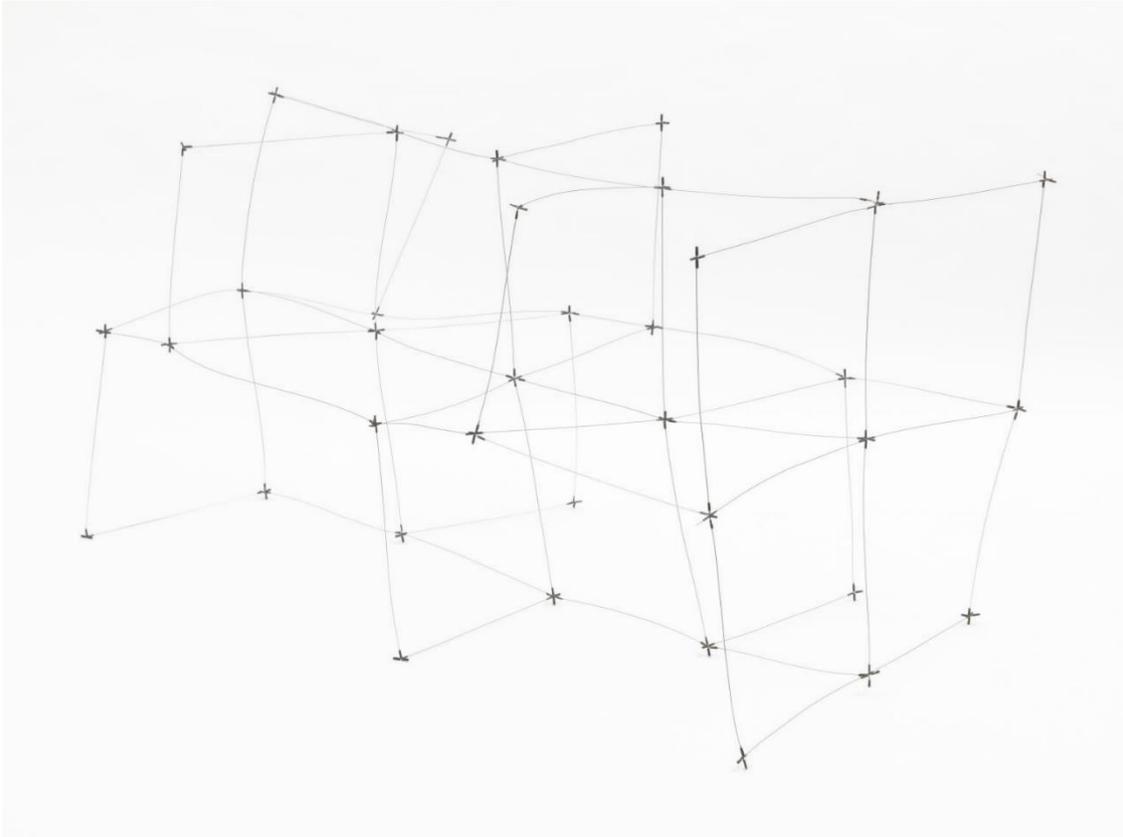


Fig. 48 -Gego (1971) *Reticulárea Cuadrada horizontal 71/10* Acero y juntas metálica - 70 x 140 x 70 cm

A lo largo de su práctica artística y como resultado del desarrollo de sus percepciones, Gego observó que sus obras se basaban en la concepción de una malla o red, incluso cuando se mantenían como piezas individuales no ambientales, cuyos módulos asumían una forma cuadrada en lugar de triangular.

De manera notable, esta característica de crecimiento y combinación en sus creaciones las hacía potencialmente obras ambientales, aunque a menudo se exhibían en agrupaciones, invitando así al espectador a recorrer entre ellas.

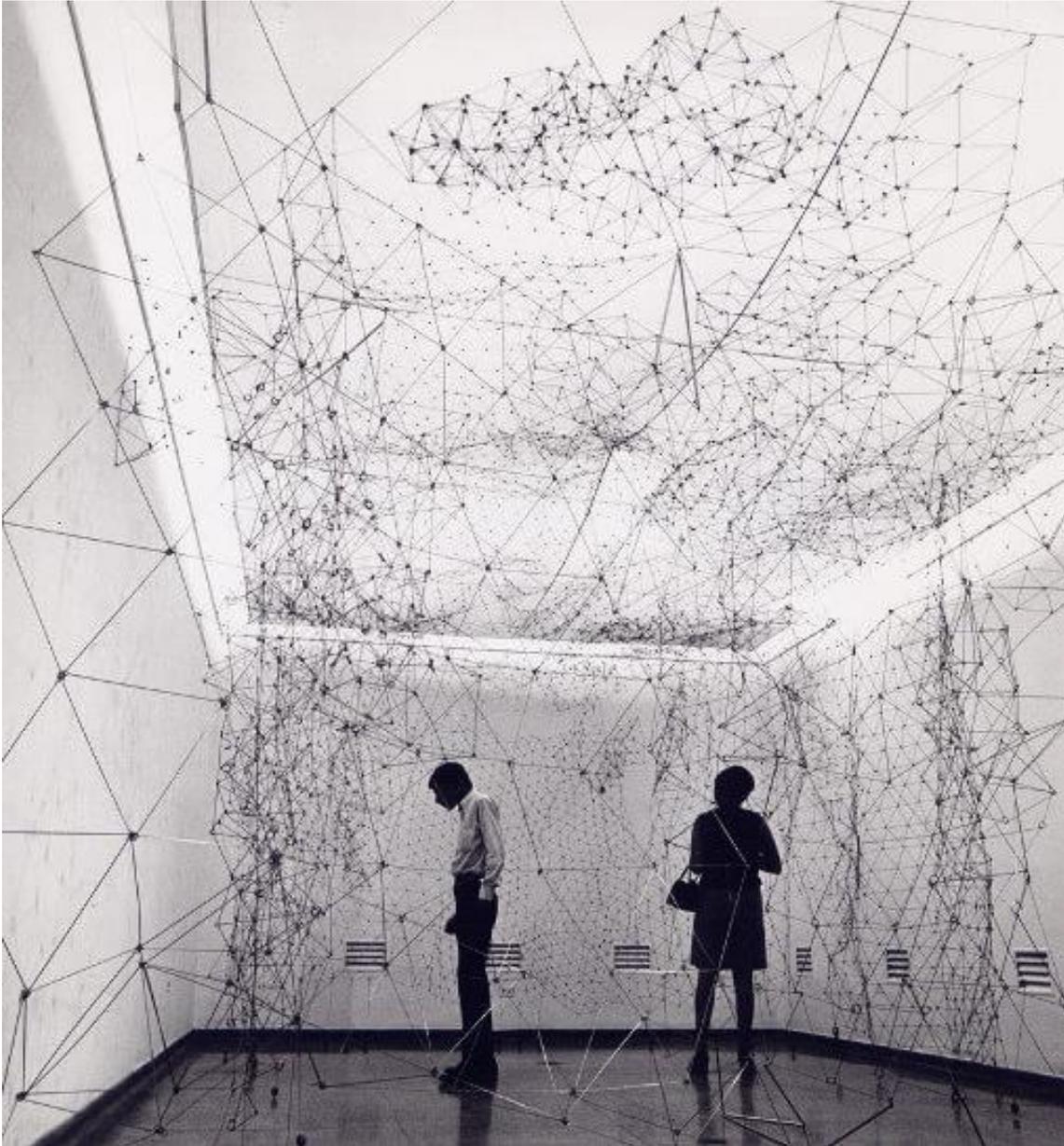


Fig. 49 – Gego (1969) - Reticulárea (ambientación), dimensiones variadas

Bajo esta perspectiva, las obras en forma de mallas o redes proporcionaban una experiencia perceptiva distinta en comparación con las piezas individuales anteriores, que operaban como objetos independientes e individualizados, manteniéndose distantes del observador. En cambio, las instalaciones de Gego invitan a los espectadores a interactuar con ellas, caminando alrededor y observando los cambios en las formas y las sombras a medida que cambia la perspectiva.

Esta interactividad añadía una dimensión participativa y cinética a sus obras. Los dibujos expandidos de Gego son extensiones de sus dibujos bidimensionales, que claramente ya sentían la necesidad de esta expansión espacial a la que la artista se comprometió:

Sus obras en papel se encuentran entre las más fascinantes y complejas producidas por cualquier artista de su generación. Crean ilusiones, capturando el dinamismo de Bridget Riley o Jesús Rafael Soto y la delicadeza de Agnes Martin. Y, sin embargo, son tan simples: tan estrictamente dedicados a explorar las potencialidades de la línea. Mientras tanto, sus piezas tridimensionales desafían la categorización. Habitan el espacio de tal manera que el propio espacio se convierte en el tema de la obra. Y, sin embargo, la línea es tan claramente el tema. Entonces, de nuevo, parecen abrirse a la posibilidad de que ni la línea ni el espacio sean el verdadero sujeto.⁶⁰

Javier Maderuelo confirma:

En las instalaciones, el espacio "no ocupado" por la escultura cobra tanta significación como el espacio ocupado, convirtiéndose así todo el espacio en escultura.⁶¹

Transformando el espacio en obra, y trabajando con la línea que permanece nítidamente como el elemento central, desempeñando un papel crucial en sus creaciones. El sutil equilibrio entre el espacio y la línea en las obras de Gego les confiere una calidad única e intrigante y así, en nuestra opinión, la artista desafía categorizaciones y nos invita a pensar en sus piezas

⁶⁰ Barcio, P (2017): <https://www.ideelart.com/magazine/gego>

⁶¹ Maderuelo, J. (1990) pp. 68

tridimensionales como desdoblamientos de sus dibujos, los cuales se despliegan y expanden permitiendo nuestra lectura de acuerdo con el tema de este trabajo

Desplazándonos del ámbito estático hacia el movimiento, buscamos abordar en este análisis obras que se ajusten a nuestra perspectiva de dibujo expandido, especialmente instalaciones que exploran y transforman el espacio a través de proyecciones de video, efectos luminosos y elementos sonoros. En nuestra concepción, el dibujo expandido puede dar origen a ambientes que envuelven al observador, desencadenando estímulos en diferentes sentidos y fomentando una experiencia inmersiva y participativa.

Esta aproximación artística trasciende la noción tradicional de dibujo bidimensional y se extiende al dominio tridimensional, permitiendo que el espectador interactúe y se involucre de forma activa con la obra, activando sus percepciones del espacio. La interacción entre el espacio físico y el dibujo expandido no es solo unidireccional, es polidireccional, y la proyección de videos en pantallas grandes o paredes puede expandir el espacio físico de la galería. Esto puede hacer que el entorno parezca más grande y más inmersivo, llevando al espectador a sentirse inmerso en la obra de arte. Esta expansión del espacio también puede crear una sensación de profundidad y perspectiva única. Consideremos las videoinstalaciones de William Kentridge.:



Fig. 50 - William Kentridge (2008), *I am not me, the horse is not mine* – dimensiones variadas

Kentridge es uno de los artistas sudafricanos más prominentes y versátiles, y ha alcanzado reconocimiento internacional por sus complejas películas de animación basadas en dibujos y collages de carbón. Kentridge es indiscutiblemente el dibujante/animador más aclamado en el ámbito del arte internacional, cuya vehemente polémica evoca las obras de Daumier y Goya.

Sus imágenes trascienden la mera asociación en animaciones filmadas, ya que cada una de ellas posee una fuerza narrativa singular. Con maestría, se presenta como un fabulador, empleando lápiz, tinta y carbón para contar sus historias visualmente impactantes.



Fig. 46 - William Kentridge (2008), *I am not me, the horse is not mine* – dimensiones variadas

Los dibujos/películas o los dibujos expandidos de Kentridge son reconocidos por su habilidad para apropiarse del espacio mediante la utilización de la arquitectura de los lugares de exposición, como galerías y museos.

El artista describe su práctica en general como un exceso de realización, donde la furia de la creación, la forma en que los medios e imágenes desencadenan nuevas ideas, lleva a la migración de significados de una obra a otra.⁶²

⁶² Tone, L. (2013) pp. 01

Al hacerlo, invita al espectador a embarcarse en una impresionante lectura narrativa a través de una secuencia de trabajos que crean su propia historia. Estas animaciones involucran al público en una experiencia inmersiva, mientras simultáneamente transforman e influyen en la percepción espacial de aquellos que las aprecian.

En las instalaciones de Kentridge, en lugar de ser un dibujo bidimensional de carbón que progresa en el tiempo en una película, la actuación teatral toma la forma de un dibujo tridimensional en constante evolución a lo largo del tiempo, evocando aún una cierta temporalidad, según el propio artista:

En la etapa del filme, estos dibujos son borrados y modificados. Se tiene la sensación de un proceso ocurriendo en el papel. Desde muy temprano en el dibujo, hay una sensación de paso del tiempo. Las cuestiones éticas o morales que ya están en nuestras mentes parecen emerger a la superficie como consecuencia de este proceso. Inicialmente, solo quería dibujar paisajes, pero me di cuenta de que los propios dibujos evocaban estas cuestiones más amplias.⁶³

En lugar de un dibujo bidimensional de carbón que se desarrolla en el tiempo en una película, es como un dibujo tridimensional que evoluciona en el tiempo y el espacio en una pieza teatral. Pensando de esta manera, el espacio (nuestro enfoque aquí) también puede influir y dar forma al dibujo, proporcionando parámetros o desafíos para su concepción.

Los artistas pueden tener en cuenta las características del espacio, como la luz, la acústica, la circulación y los materiales, al crear la obra. Esta interacción entre el espacio y el dibujo puede dar como resultados ambientes inmersivos, que responden a las especificidades del espacio expositivo (interior o exterior) y

⁶³ William Kentridge, "Interview with William Kentridge by Marina Warner," in *William Kentridge: Five Themes* (San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 2009), 82-83.

contribuyen a la integración del dibujo con el entorno. Ampliando aún más las posibilidades de relación, el espectador puede ser invitado a interactuar con la obra.

Haciendo referencia a la cuestión de la aprehensión o la intervención en el espacio a través de la proyección de video, debemos enlazar esto con las intervenciones de luz del artista estadounidense Robert Irwin, asociado al movimiento del Arte de la Luz y el Espacio o *Light and Space Art*.

Irwin es conocido por sus instalaciones y esculturas que exploran la percepción sensorial, el espacio y la luz natural. Aunque inicialmente comenzó trabajando en pintura y dibujo, gradualmente cambió su enfoque hacia la escultura y la instalación, buscando nuevas posibilidades que involucraran al espectador en una experiencia de percepción espacial e inmersiva, interactuando directamente con el entorno en el que estaban situadas sus obras.

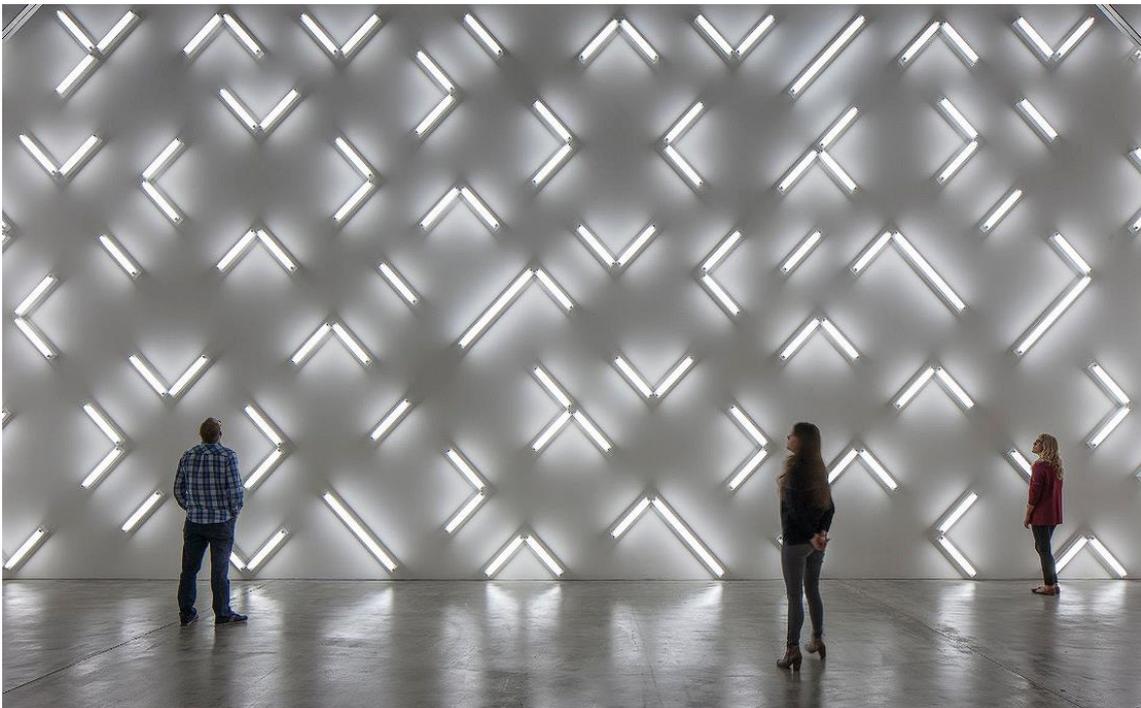


Fig. 51 - Robert Irwin (2007) *Light and Space*, 115 fluorescent lights, one wall 689 x 1574.8 cm

Sus instalaciones están diseñadas específicamente para los lugares donde se ubican (site-specific⁶⁴). De esta manera, sus obras son concebidas temporariamente en respuesta al entorno en el que están ubicadas, teniendo en cuenta las características físicas del espacio, la luz natural y la posible relación con el público.

Javier Maderuelo comenta que.:

Robert Irwin, en 1971, ha realizado una instalación, sin título, que consiste en generar una luz difusa que crea una atmósfera de revelación misteriosa en el recinto de la exposición a base de situar los focos de luz tras un telón difusor que atraviesa la sala oblicuamente.⁶⁵

El artista al crear atmósferas en las que el espectador se sumerge, crea una experiencia perceptual, ya que la obra está fuertemente centrada en la experiencia perceptual del espectador. Utilizando luces difusas y sombras, crea efectos que alteran la percepción del espacio, llevando al observador a convertirse en parte integral de la obra y a crear una relación espacial entre su cuerpo y el espacio en el que está inmerso.

⁶⁴ "El site-specific es algo temporal, un movimiento; una cadena de significados carente de un enfoque particular (...), una narrativa nómada cuyo recorrido está articulado por el paso del artista." Kwon, M. (2004) pp.172

⁶⁵ Maderuelo, J. (1990) pp. 215

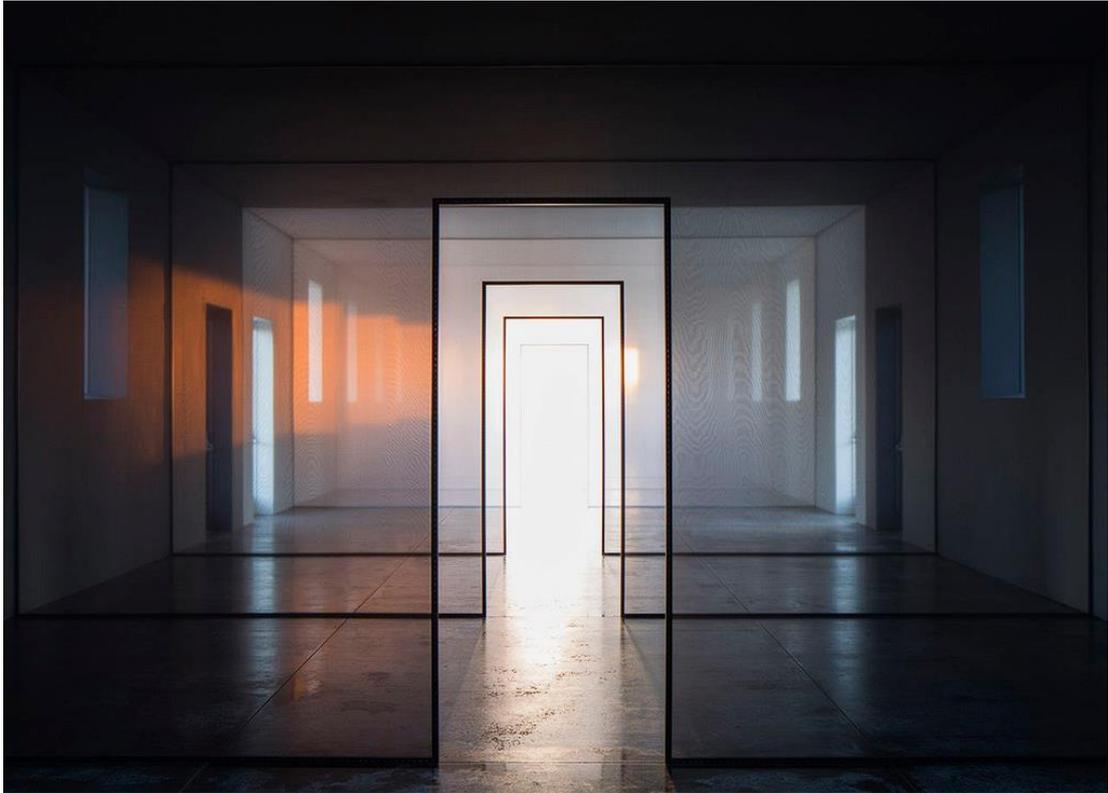


Fig. 52 - Robert Irwin (2016) *untitled (dawn to dusk)*, 2016 acero y nylon, dimensiones variables

Otra característica en sus instalaciones que distorsiona o modifica el espacio en el que están insertas es el sutil manejo del artista con la transparencia. Utiliza materiales ligeros y transparentes, como telas translúcidas o películas plásticas, para crear efectos etéreos e inateriales que parecen desvanecerse en el entorno circundante, como si el observador que entra en el lugar percibiera ese espacio como un dibujo que se borra en la distancia, al igual que James Turrell, Olafur Eliasson, Ann Veronica Janssens y Doug Wheeler, entre otros.

También existen trabajos que podemos ubicar dentro de nuestro tema, como, por ejemplo, instalaciones que utilizan sensores de movimiento y pueden responder a los gestos del espectador, haciendo que la obra cambie según su movimiento en el espacio, como en el caso de las obras de Rafael Lozano-Hemmer.



Fig. 53 - Rafael Lozano-Hemmer (2020) *Cercanía*, vídeo projeção com sensores de movimento, dimensões variadas.

Esta interactividad crea un diálogo entre la obra y el público, permitiendo que el entorno de la galería sea explorado de manera aún más participativa que la simple contemplación pasiva que hace que el espectador comprenda el espacio. Aquí, el espectador se vuelve activo y puede modificar las características visuales de la obra en cuestión con sus movimientos, según lo describe el artista:

Este inmenso fresco multimedia en dos partes contiene una serie de letras conmovedoras, que forman frases extraídas del trabajo del sociólogo británico jamaicano Stuart Hall. A medida que nos acercamos a la obra, el flujo de letras se dirige hacia nosotros.⁶⁶

⁶⁶ La Presse, *Retour en force de Rafael Lozano-Hemmer*

Estas interacciones entre el espacio físico y el dibujo expandido son fundamentales para la comprensión y apreciación de esta aproximación artística. Al establecer una relación activa con el entorno, el dibujo expandido trasciende la noción tradicional de la obra de arte como algo aislado y estático, y puede vincular el conocimiento con la experiencia.

Se convierte en un componente integral del espacio, activando el lugar y brindando una experiencia más inmediata e inmersiva al observador, quien llega a tener conciencia de la obra en el espacio que ella define.

Las interacciones entre el espacio físico y el dibujo expandido también resaltan la importancia de la curaduría y el contexto en la presentación y recepción de estas obras. La elección del lugar de exhibición, la disposición de los elementos y la consideración de las características arquitectónicas son aspectos cruciales en la creación de una experiencia coherente y significativa. Una curaduría adecuada permite que el dibujo expandido dialogue de manera armoniosa con el espacio, potenciando su impacto estético, conceptual y emocional.

Estas interacciones espaciales desafían las fronteras entre el dibujo y la escultura a través de instalaciones, fomentando una experiencia estética única y una reflexión crítica sobre la relación entre el arte y el espacio.

La exploración del espacio físico es uno de los elementos esenciales que contribuyen a la vitalidad y relevancia del dibujo expandido en la escena artística contemporánea, ya sea en espacios de exhibición interiores o exteriores, como las obras de Rafael Lozano-Hemmer:



Fig. 54 - Rafael Lozano-Hemmer (2012) *OPEN AIR* - 24 Xenon 10kW robotic searchlights, custom software, dimensões variadas

La ampliación del repertorio de materiales.

En 1942, en Nueva York, se inauguró la exposición *Primeros papeles del surrealismo*, donde el artista Marcel Duchamp, influenciado por la corriente surrealista y dadaísta del arte, llevó a cabo la proposición: *dieciséis millas de cordón*. En esta obra, el artista utilizó 1610 metros de hilo continuo entrelazado entre las obras expuestas, lo que intervenía en el espacio de la galería, dividiéndolo y limitando el tránsito.

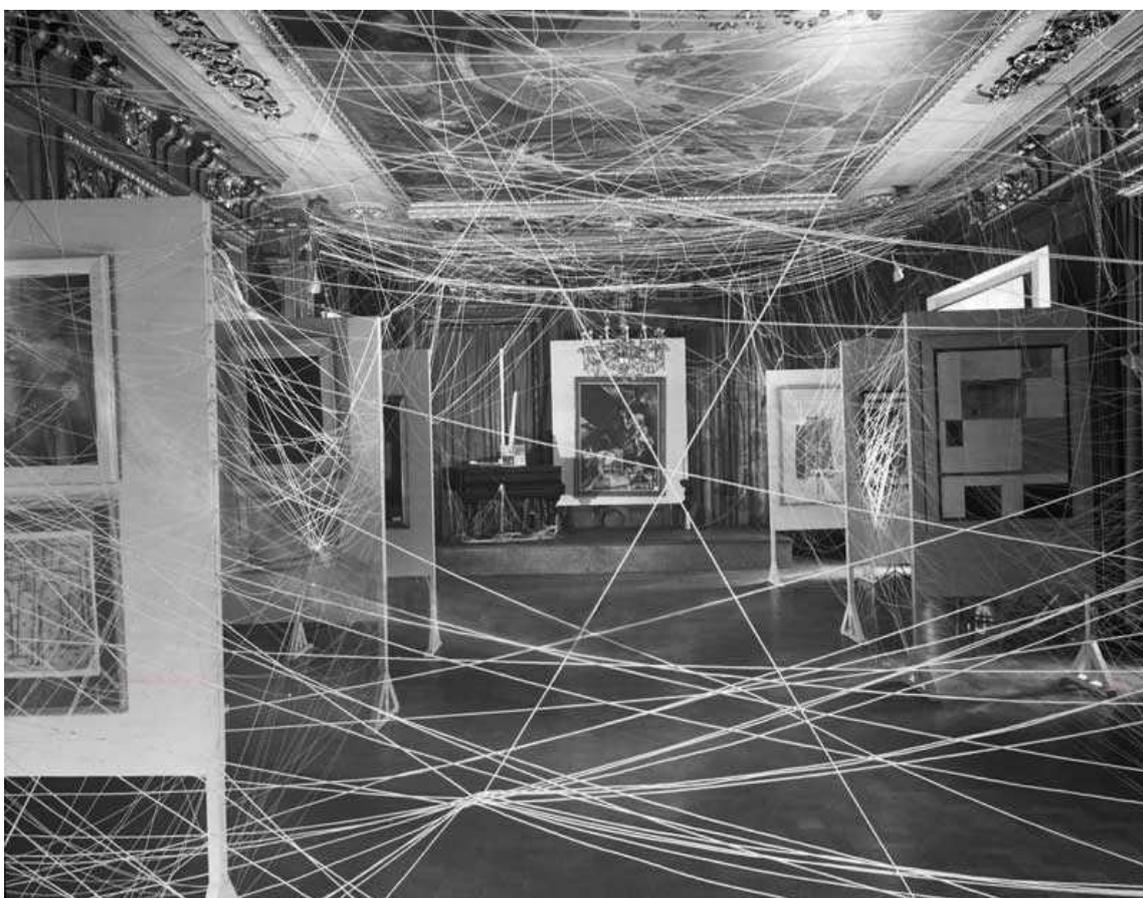


Fig. 55 – Marcel Duchamp (1942) *Sixteen Miles of String*, Línea de Algodón.

Este dibujo en el espacio materializado por las líneas se construía en el espacio de la galería, interviniendo en la movilidad de los espectadores que

visitaban la exposición e incluso dificultando la visualización de las obras allí expuestas.

Además de casi obliterar la vista de algunas de sus obras, que deberían ser el centro de atención. La forma en que el hilo entrecruzado prohibía involucrarse con el arte en exhibición bien podría estar relacionada con la crítica continua de Duchamp al surrealismo.⁶⁷

Duchamp, en este acto de rebeldía y crítica, inició una nueva y expandida percepción sobre el dibujo que, en esta ocasión, se consolidó en la materia, adquiriendo corporeidad, uno de sus elementos más tradicionales y primarios: la línea.

Cuando el artista libera su línea, materializada por el hilo, del plano bidimensional y supera sus limitaciones, hacia el espacio real de la galería (una mansión en este caso), *dieciséis millas de cordón* trae consigo una nueva aproximación a la línea, uno de los elementos primordiales en el lenguaje del dibujo más allá de las expectativas.

Para Hal Foster, las vanguardias tuvieron gran importancia, ya que de sus experimentos surgieron:

Nuevas formas de hacer objetos como la construcción y el *readymade* cuestionaron la escultura figurativa, del mismo modo que la atención al cuerpo humano fue desplazada por nuevas exploraciones de materiales industriales y productos comerciales.⁶⁸

⁶⁷ TATE, Duchamp, Childhood, Work and Play: The Vernissage for First Papers of Surrealism , New York, 1942

⁶⁸ Foster, H. (2006) pp. 125

Esta utilización, mencionada por el autor, de materiales de uso industrial nos remite directamente al minimalismo, y a la producción de algunos artistas que, al igual que Picasso, Gabo y Tatlin, liberaron sus trabajos de lo bidimensional mediante el uso de diversos y divergentes materiales en comparación con el proceso tradicional de concebir los lenguajes planos. Sol Lewitt, en una entrevista para la revista *Bomb*, comenta que algunos artistas reaccionaron al callejón sin salida del minimalismo con:

La utilización de nuevos materiales. Judd con contrachapado y metal galvanizado, y Flavin, con lámparas fluorescentes, lo hicieron. Sistematizaron, como mencionaste, una serie infinita de variaciones; piensa en las piezas Tatlin de Flavin.⁶⁹

LeWitt comenta aquí sobre la exploración de materiales fuera de lo convencional en la creación de obras por los artistas mencionados anteriormente, sin embargo, debemos prestar atención a que sus trabajos son objetos escultóricos, pero que sirven de alusión a lo que buscamos comentar en este escrito, que se dedica exclusivamente al dibujo, más precisamente al dibujo en el espacio, término utilizado por primera vez por Julio González mientras trabajaba en la ejecución técnica de una escultura para Picasso en 1929, que utilizaba diferentes materiales soldados (técnica de metal directo) y pegados, como chatarra, resortes y formas de zapatos.

⁶⁹ Bomb, Sol LeWitt

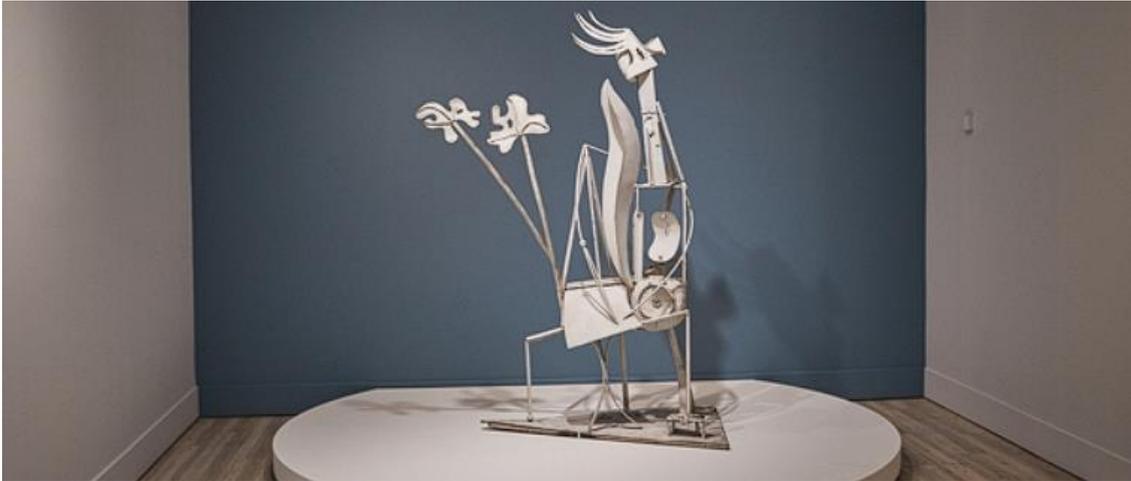


Fig. 56 - Pablo Picasso con Julio González (1929) *Mujer en el jardín*, Metal pintado y soldado. 206 x 117 x 85 cm

La incorporación de los elementos fundamentales del dibujo, especialmente la línea, en el espacio del objeto, se diferencia tanto de la transposición de formas realizada por Júlio González como del deseo de volumen presente en el cubismo sintético, lo que constituye una importante contribución a la expansión del campo del dibujo.

Utilizar la línea como materia física, ya sea a través de hilos, alambres, cuerdas u otros materiales, representó una ruptura con la extrema bidimensionalidad de la representación gráfica tradicional del lenguaje. Al integrar estos diversos materiales, el dibujo expandido adquiere una dimensión táctil y sensorial más amplia y, de esta manera, los artistas pueden experimentar con texturas, volúmenes, transparencias, opacidades y otras características materiales.

Esta aproximación puede encontrarse en las prácticas del constructivismo ruso, como en las obras *Construcción lineal en el espacio n.º 1* (1943) de Naum Gabo y *Construcción Espacial 12* (1920) de Alexander Rodchenko. En estos trabajos, las formas geométricas perforadas, frecuentes en el lenguaje gráfico del dibujo, tienen sus líneas materializadas y dirigidas al espacio del objeto tridimensional.

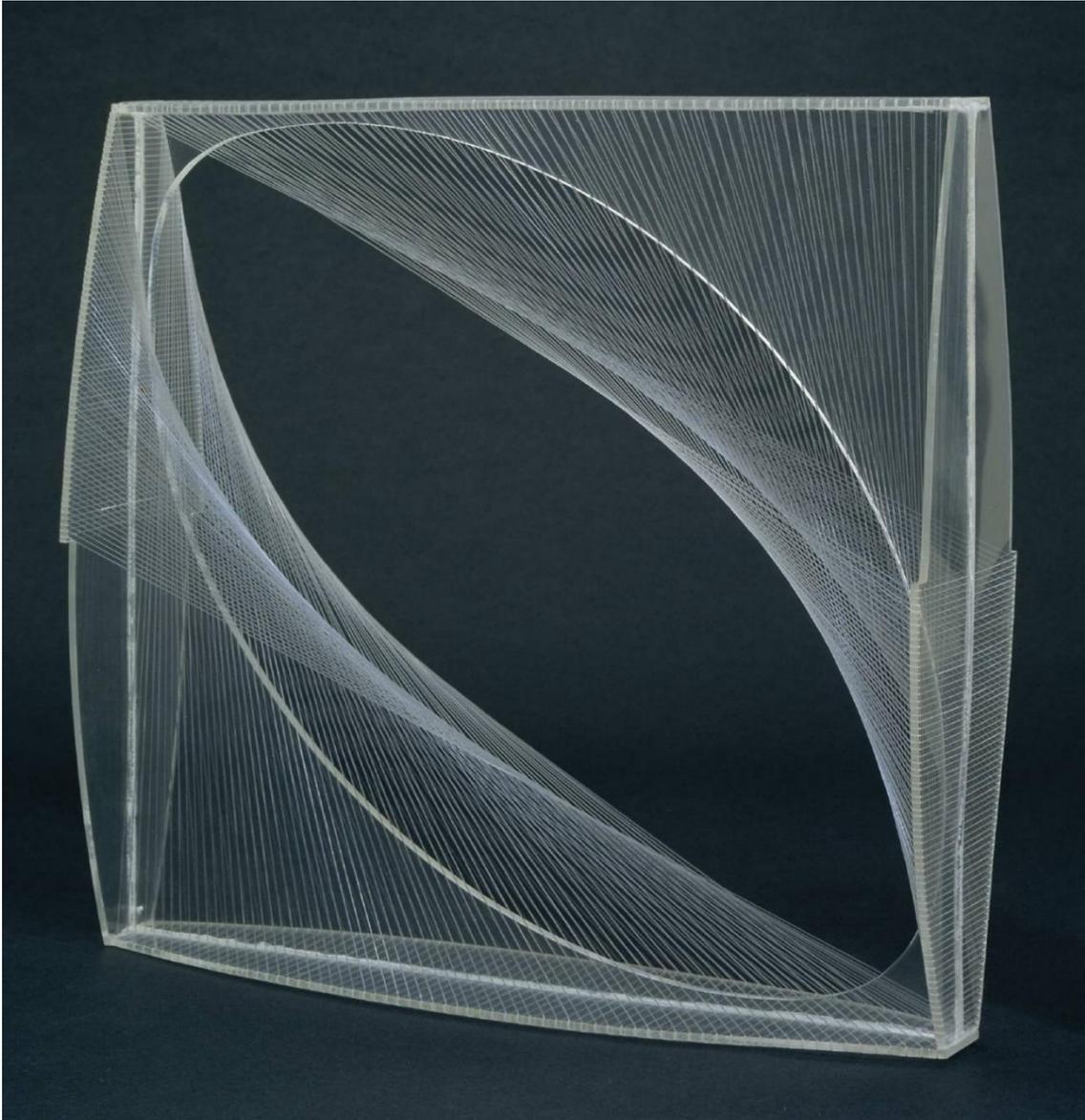


Fig. 57 - Naum Gabo (1943) *Construcción lineal en el espacio n.º 1*, Lucite con nylon - 61,3 x 61,6 x 25,1 cm

En las construcciones de Tatlin, los materiales ya no se componen pictóricamente. En *Selección de materiales*, un triángulo de hierro se proyecta en el espacio, contrastando con una barra colocada perpendicularmente a la superficie de estuco; debajo y arriba, hay otras dos yuxtaposiciones de metal curvado y vidrio cortado. La selección tiene el carácter de una demostración: primero enumera sus materiales y luego permite que las propiedades intrínsecas sugieran formas apropiadas

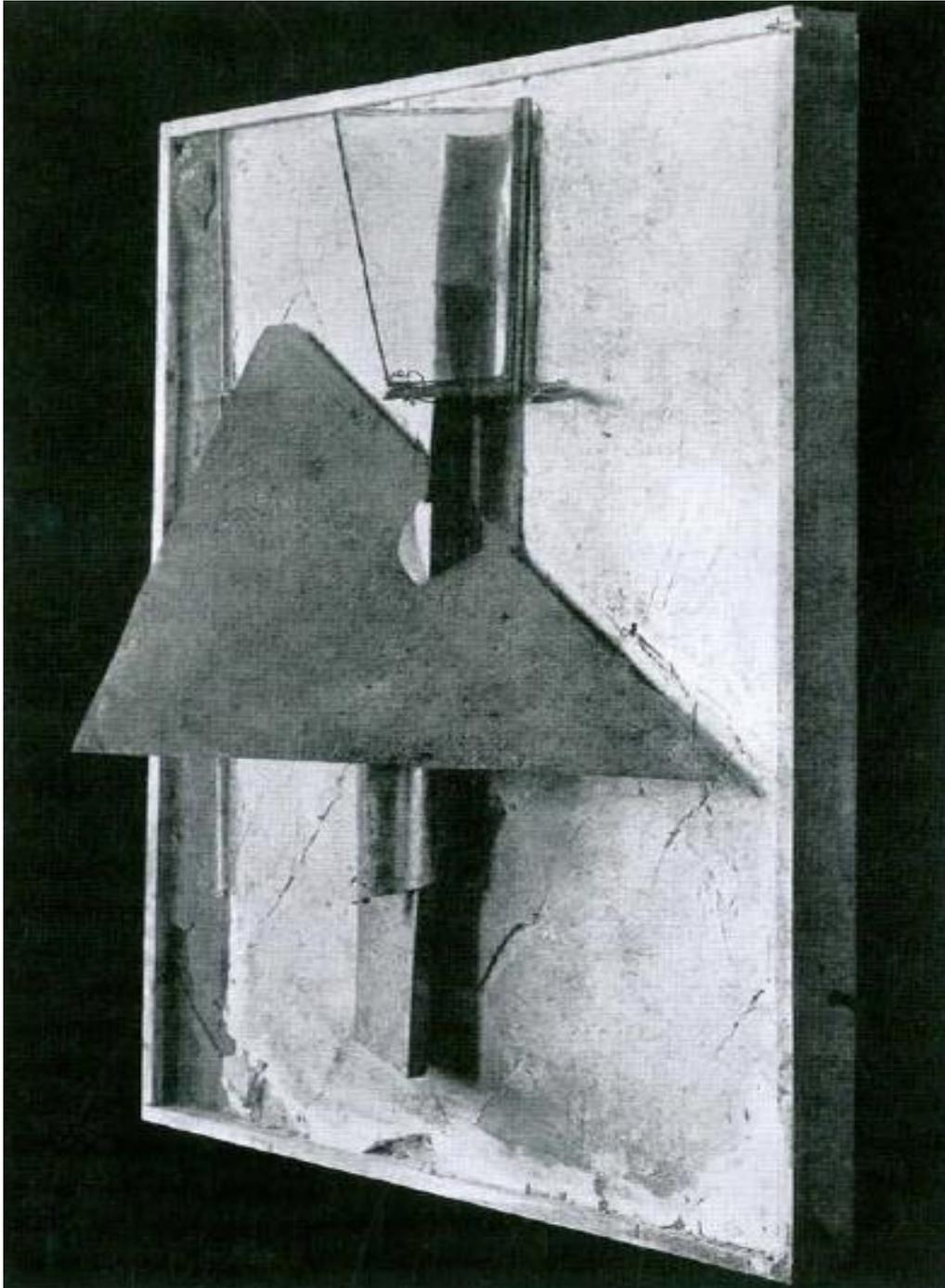


Fig. 58 – Vladimir Tatlin (1914), *Selección de materiales*: hierro, estuco, vidrio, asfalto, Dimensiones desconocidas

El material dicta las formas, y no al revés, escribió el crítico Nikolai Tarabukin en 1916, en una definición del Constructivismo basada

en tales obras. La madera, el metal, el vidrio, etc., imponen diferentes construcciones.⁷⁰

Para el artista, la madera que pasaba por procesos de mecanizado se presentaba en forma cuadrada y plana, lo que sugería la adopción de formas rectas en sus manifestaciones artísticas. Por otro lado, el metal podía ser sometido a cortes y curvaturas, abriendo posibilidades para la creación de formas curvilíneas. Entre estos materiales se encontraba el vidrio, que ocupaba una posición intermedia, poseyendo transparencia y la capacidad de mediar entre las superficies interiores y exteriores. Estas características de los materiales fueron exploradas por el artista para concebir estas obras, utilizando cada elemento según sus propiedades intrínsecas y permitiendo que la elección de estos materiales desempeñara un papel fundamental en la sugerencia y definición de las formas expresadas en sus creaciones.

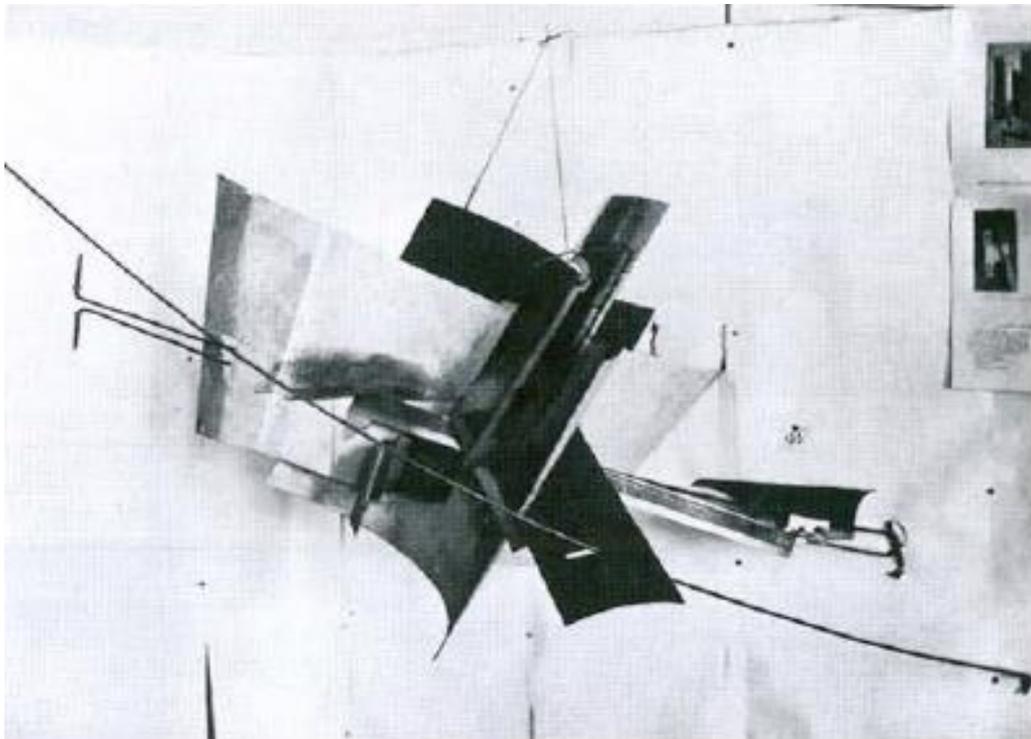


Fig. 59 - Vladimir Tatlin, Contrarrelieve de rincón, 1915
Hierro, aluminio, imprimación, dimensiones desconocidas

⁷⁰ Foster, H. (2006) pp. 126

Notamos que, en el comienzo de la expansión de los lenguajes artísticos, de la escultura y consecuentemente del dibujo expandido más allá del plano bidimensional, se permitió la exploración del espacio físico y la interacción con el entorno circundante, estableciendo una relación más íntima entre la obra de arte y el observador.

Es importante resaltar aquí que el dibujo expandido no es una forma de expresión artística aislada. Hemos demostrado con algunos ejemplos cómo los desdoblamientos materiales en esta jornada del artista hacia la tridimensionalidad, al traspasar esta tridimensionalidad del objeto escultórico e intervenciones, hacia el lenguaje del dibujo, podemos pensar que su forma expandida es parte de un contexto más amplio de transformaciones en el arte contemporáneo.

Estas transformaciones, Como mencionamos anteriormente, son un resultado directo de los eventos que surgieron a comienzos del siglo con las vanguardias y se desarrollaron a lo largo de este período. Estas incluyen la ruptura con las fronteras disciplinarias, la valorización del proceso creativo, la experimentación, la desmaterialización, la participación activa del público y la incorporación de nuevas tecnologías y muchas otras cuestiones que no pretendemos abordar aquí, ya que las discutimos anteriormente, para mantenernos dentro de nuestro enfoque principal en este momento, que es el uso de diversos materiales en la creación de obras de arte que puedan leerse o comprenderse dentro del concepto de dibujo expandido, dibujo en campo ampliado, etc.

Obras como *A Line Made by Walking* (Reino Unido, 1967) de Richard Long, *Desert Cross* (EE. UU., 1969) de Walter de Maria, *Whirlpool Eye Storm* (EE. UU., 1963) y *Annual Rings* (Canadá, 1968) de Dennis Oppenheim, entre otras, marcan trayectorias sobre el suelo, la nieve y el cielo, delineando recorridos a través de líneas.

La inclusión de nuevos materiales en el dibujo expandido puede ocurrir de varias formas. Por ejemplo, los artistas pueden incorporar objetos encontrados, como fragmentos de tela, materiales reciclados, elementos naturales u objetos

cotidianos. Estos materiales traen consigo sus propias historias, significados y texturas, agregando capas de complejidad y subjetividad al trabajo.

Ahora situados, podemos incluir en nuestro repertorio visual, avanzando hacia la segunda mitad del siglo XX, una selección de artistas que trabajan o han trabajado con el dibujo dentro del concepto de campo ampliado, centrándonos en las realizaciones de obras con materiales diversos y diferentes a lo tradicional.

Comencemos con Alexander Calder y sus series de móviles, que son dibujos espaciales donde el artista crea relaciones de equilibrio e inestabilidad mediante la adición o sustracción de volúmenes.:

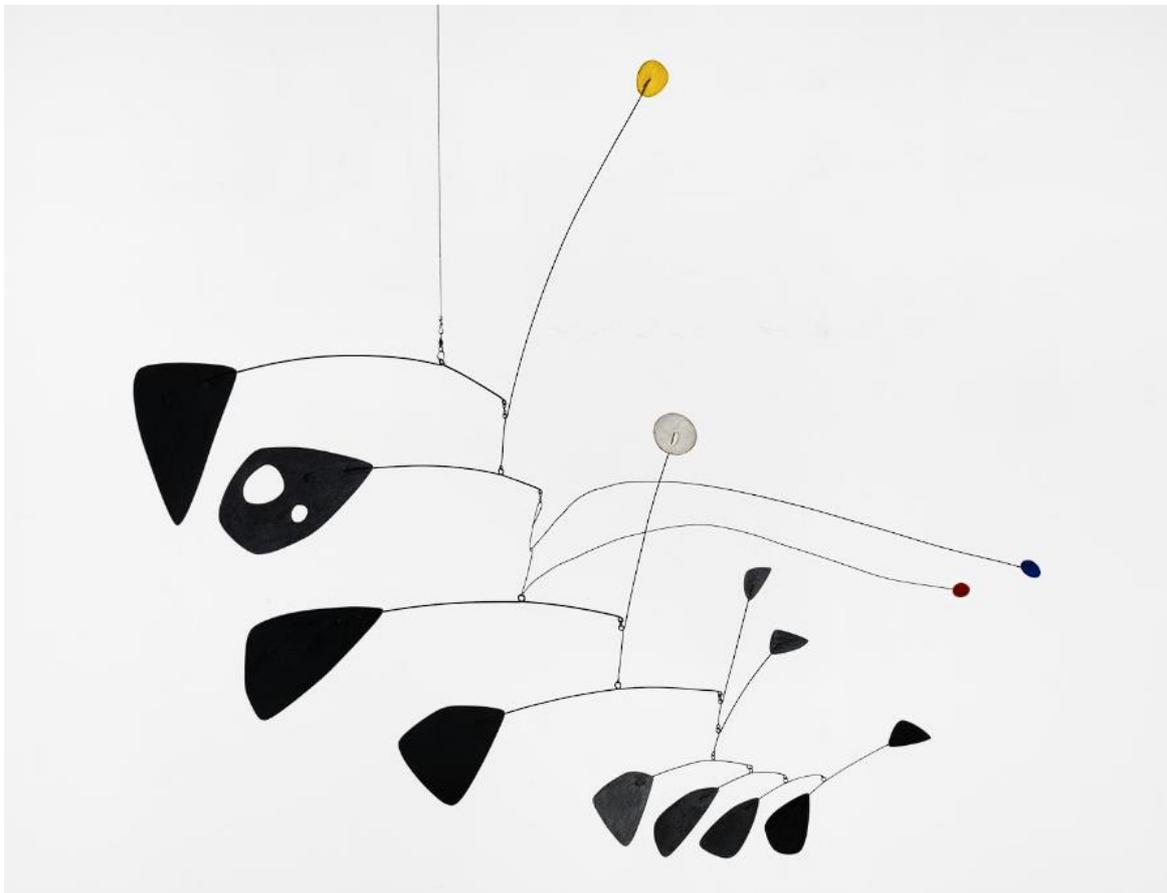


Fig. 60 - Alexander Calder (1951) *Mobile*, Aluminio y alambre de acero - 111 x 128 x 128 cm

Contra poniendo a los móviles de Calder, podemos hacer referencia a los *tagli* (rasgaduras) de Lucio Fontana, un artista conocido principalmente por sus

lienzos rasgados. Lucio nos muestra un dibujo de líneas casi verticales creadas por el gesto radical de rasgar los lienzos. El estilete, una herramienta aparentemente simple, asumió el papel de un instrumento que desafiaba el plano bidimensional del dibujo, desencadenando una profundidad casi mística en sus obras. Es relevante destacar la influencia de varios movimientos artísticos destacados tanto en Italia, país de origen de Fontana, como en Argentina, donde también desarrolló parte de su carrera. Entre estas influencias, merecen mención el futurismo, con su énfasis en la velocidad y el dinamismo, el neoclasicismo, con su búsqueda de formas equilibradas y clásicas, y el movimiento *Madí*, con sus abstracciones geométricas y experimentaciones con la tridimensionalidad.

Su trabajo provocó reflexiones sobre los límites y posibilidades del arte, abriendo el camino a nuevos enfoques y cuestionamientos en el entorno artístico del siglo XX. La capacidad de Fontana para trascender el plano bidimensional y adentrarse en el espacio tridimensional a través de sus lienzos rasgados se reveló como una audaz y significativa contribución a la historia del arte contemporáneo.

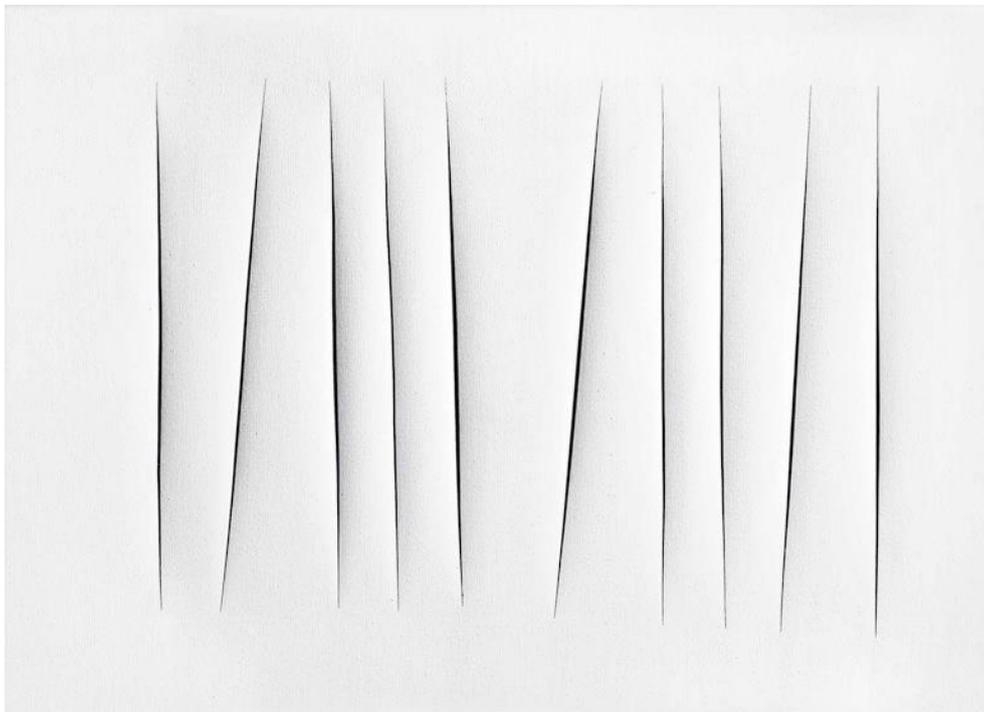


Fig. 61 - Lucio Fontana (1965) *Concetto spaziale, Attese* - pintura al agua sobre lienzo y estructura de madera lacada - 100x133,3cm.

Pensando en los rasgos de Fontana en la tela, esos dibujos que atraviesan el soporte y abren visualidades más allá del soporte, podemos hacer referencia a los dibujos del artista africano Alwar Balasubramaniam, donde él quema una cuerda de fibra de coco sobre papel para que el tiempo del quemado genere un rasgón, materializando un dibujo negativo.

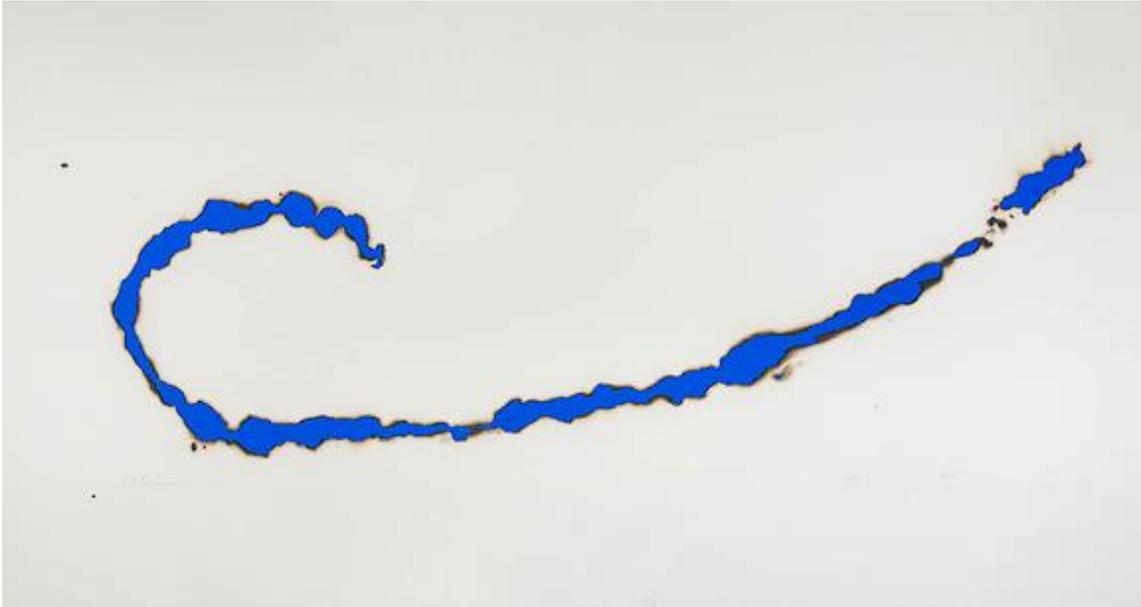


Fig. 62 - Alwar Balasubramaniam; (2003) *sin título* - Mixed media on paper; 38.5 x 112.3 cm;

Según un artículo del sitio Mapacademy, el artista:

Motivado por sus experiencias de construcción y trabajo con la tierra y el entorno natural, comenzó a experimentar con texturas y espacios, especialmente espacios negativos, aprovechando en gran medida las marcas y huellas dejadas por fenómenos naturales. En esta etapa, sus obras estaban hechas de materiales como arcilla, tierra, ladrillos, cemento, resina y piedra.⁷¹

⁷¹ Mapacademy, Alwar Balasubramaniam

La quema en el papel nos remite a los dibujos con pólvora del artista chino Cai Guo-Qiang, y mencionado previamente. Guo-Qiang utiliza tanto soportes como papel, madera y las paredes de los espacios expositivos, así como el cielo, en sus dibujos con fuegos al aire libre:



Fig. 63 - Cai Guo-Qiang,(2014) *Remembrance, chapter two of Elegy*, explosion event, Shanghai.

Pensando en las aproximaciones entre el dibujo expandido y la naturaleza, podemos mencionar a Andy Goldsworthy. Este artista se dedica a dibujar con elementos naturales disponibles en el entorno en el que trabaja. Su enfoque creativo revela una notable libertad, ya que elige usar solo sus manos como herramientas, encontrando los instrumentos necesarios directamente en la naturaleza: “cuando está nevando, trabajo con hielo, y en otoño, aprovecho las hojas caídas”, comenta el artista.

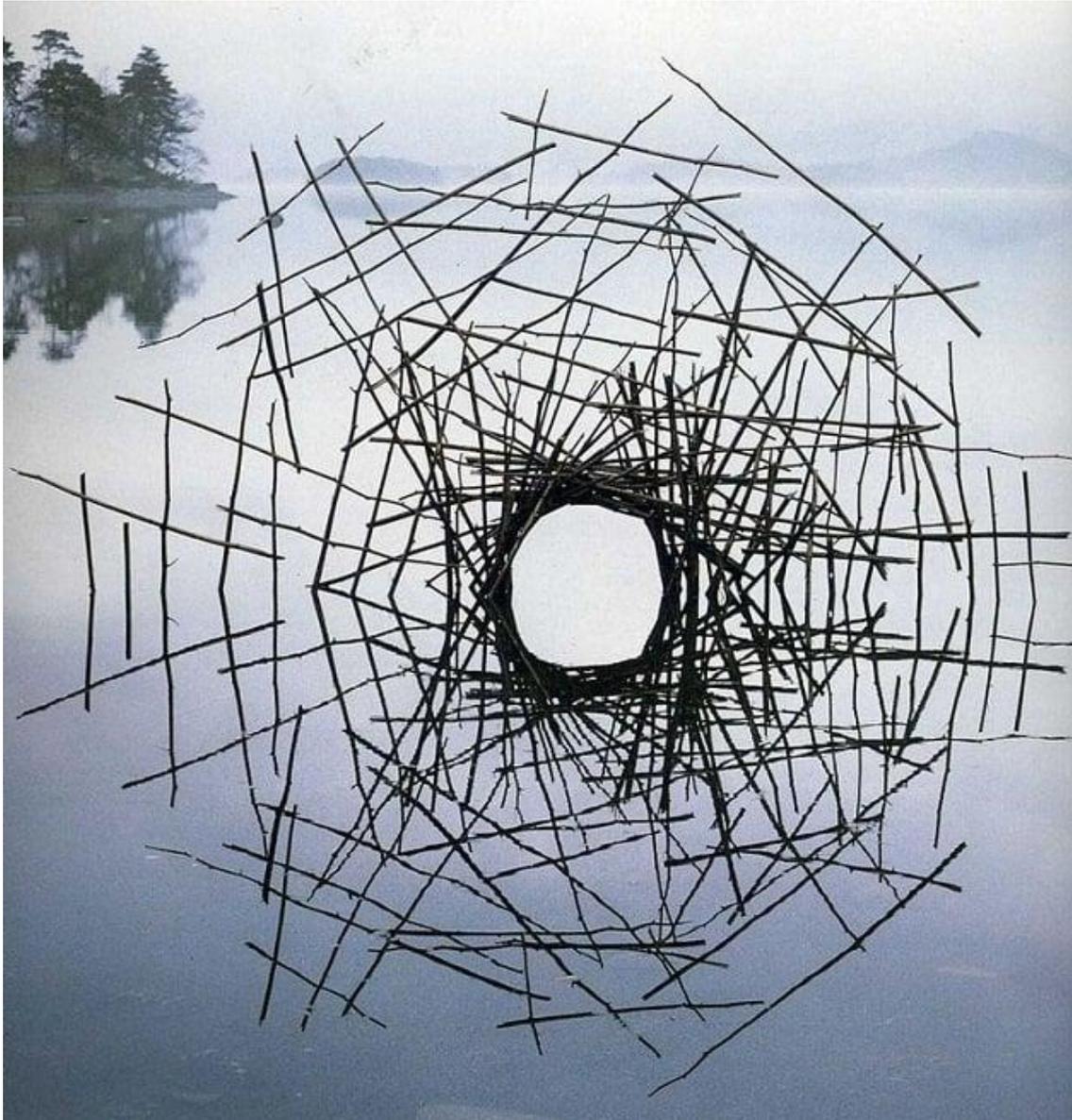


Fig. 64 - Andy Goldsworthy (2002) *sin título* – madera, dimensiones variadas

El artista realiza sus composiciones de manera orgánica, creando dibujos y formas en el espacio al utilizar exclusivamente materiales encontrados en los lugares que visita. Este enfoque peculiar puede describirse como dibujos en campo ampliado, ya que sus obras se integran armoniosamente con el entorno natural y se expanden más allá de los límites convencionales de la superficie plana de una hoja de papel.

La práctica de Andy Goldsworthy se alinea con el concepto de *site-specific* (lugar específico, o específico al lugar), ya que sus obras están intrínsecamente vinculadas a los entornos en los que se crean. Él transforma temporalmente el espacio, añadiendo una dimensión artística y efímera que dialoga con la naturaleza circundante. Esta fusión entre el arte y la naturaleza hace que sus creaciones sean únicas y estén efectivamente integradas al entorno, evocando reflexiones sobre la conexión entre el arte, el ser humano y el paisaje natural.

Además, el dibujo expandido puede involucrar el uso de medios digitales, como proyecciones de video, realidad virtual o arte generativo. La tecnología ofrece nuevas posibilidades para la creación artística, permitiendo la interacción con lo virtual, la animación, la programación y el mapeo de proyección. La inclusión de elementos digitales en el lenguaje es una aproximación más reciente, y como ejemplo de esta unión entre el ser humano y la máquina, podemos citar a Casey Reas y sus dibujos creados mediante programación en el lenguaje: *Processing*.

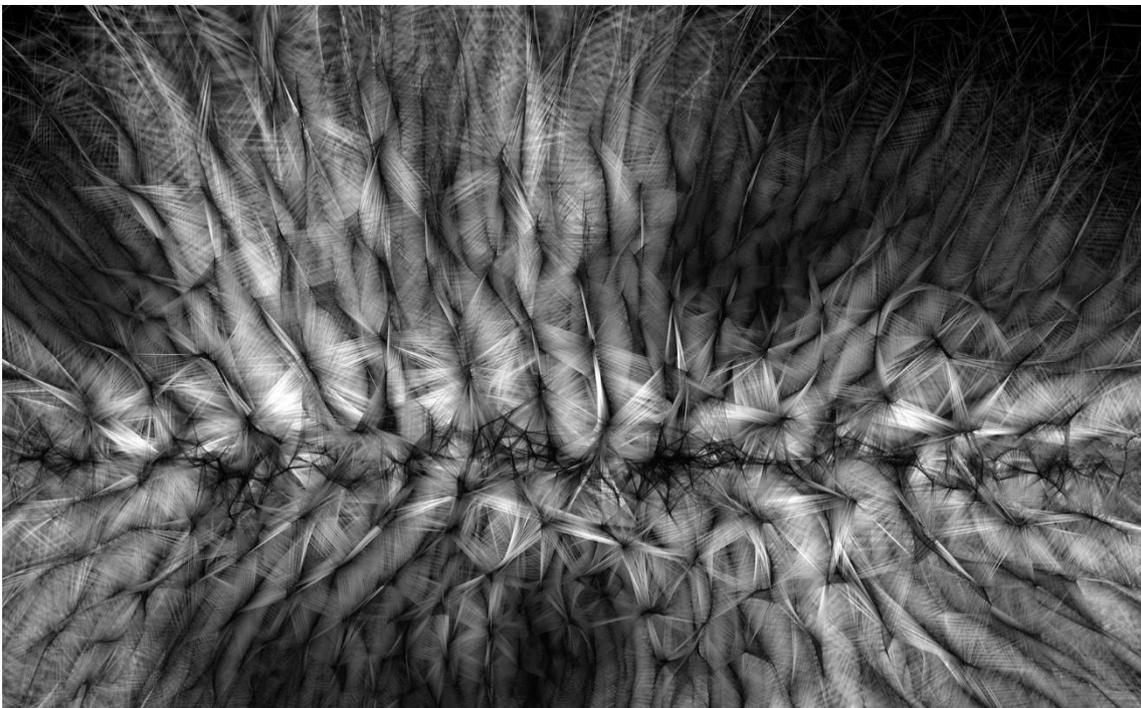


Fig. 65 – Casey Reas (2010), *Process Compendium* (detalle),

Esta ampliación del repertorio de materiales en el dibujo expandido es profunda y multifacética, brindando a los artistas un vocabulario más amplio para crear y expresar sus ideas y conceptos. Los diferentes materiales pueden traer consigo asociaciones simbólicas, evocar recuerdos e invitar a la reflexión sobre cuestiones sociales, culturales y ambientales. Artistas como Santiago Sierra, Keith Haring, Kara Walker, Jenny Holzer y Antoni Muntadas pueden encajar en esta categoría. A continuación, Muntadas:



Fig. 66 – Antoni Muntadas (2003) – *Duo* – Litografía – 74 x 94 cm

Pensamos además que la elección de los materiales puede influir en la forma en que el dibujo es percibido y experimentado por el observador. Materiales táctiles, como telas o elementos tridimensionales, invitan al observador a una experiencia sensorial más inmediata y, de esta manera, los

artistas pueden explorar las cualidades inherentes de cada material, como sus propiedades físicas, texturas, transparencias y capacidad de transformación.

Esta expansión de campo, derivada de las experimentaciones y que culminó en la interdisciplinariedad y la pluralidad entre los lenguajes y la caída de las fronteras, también permitió la ampliación del repertorio de materiales dentro del lenguaje, ampliando así también, además de las cuestiones con el espacio (dentro y fuera) de los lugares expositivos, los materiales utilizados por los mismos en el momento de materializar sus ideas y conceptos, o incluso desmaterializarlos, como lo hace Anthony McCall:

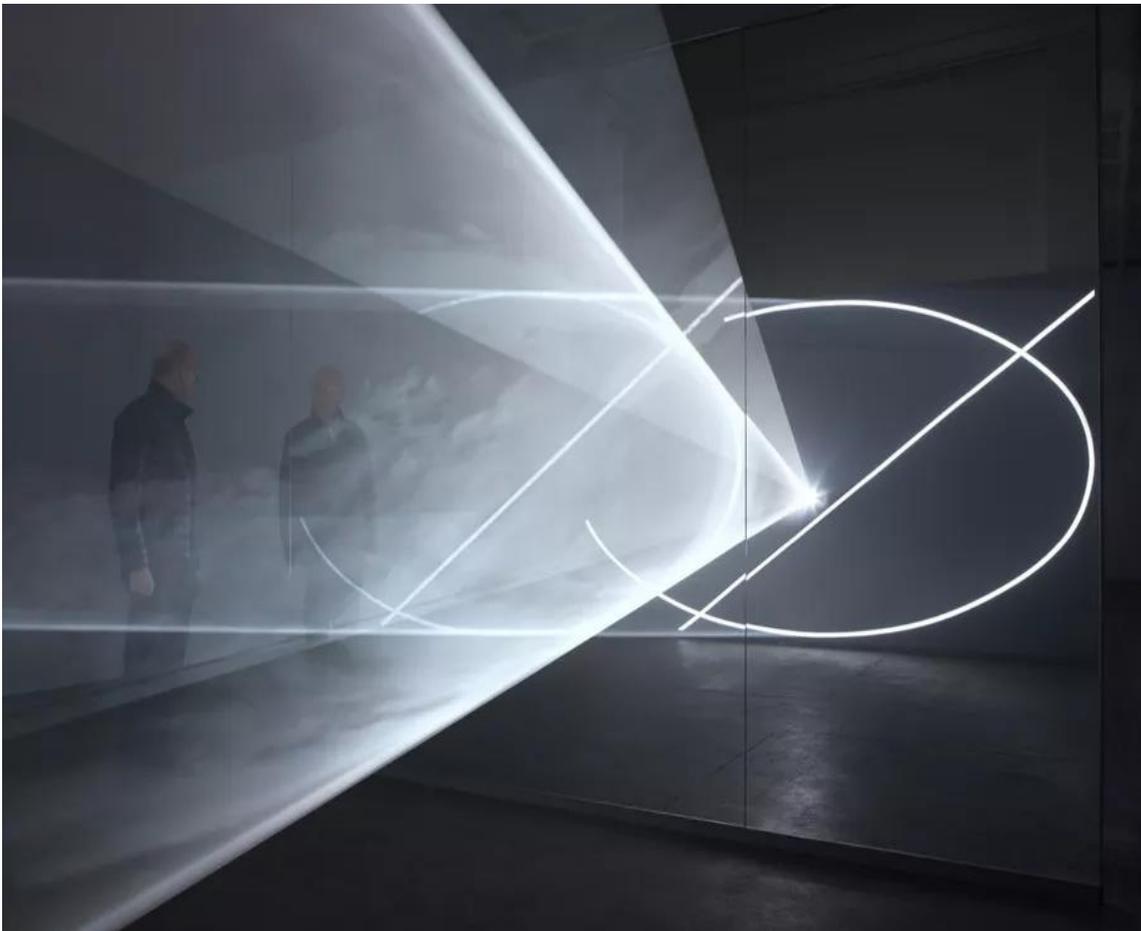


Fig. 67 - Anthony McCall, (2018) *Split Second (Mirror)*, dimensiones variadas

La investigación de materiales sin duda estimula la experimentación, la innovación y la interdisciplinariedad, ennoblecendo la práctica artística y proporcionando una forma diferente de conocimiento para quienes disfrutan de la obra. Esta diversidad material, cada vez más latente y diversificada, ha ampliado los horizontes del lenguaje del dibujo y, de esta manera, contribuye a su relevancia como expresión autónoma y cada vez más complejo en el escenario artístico contemporáneo.

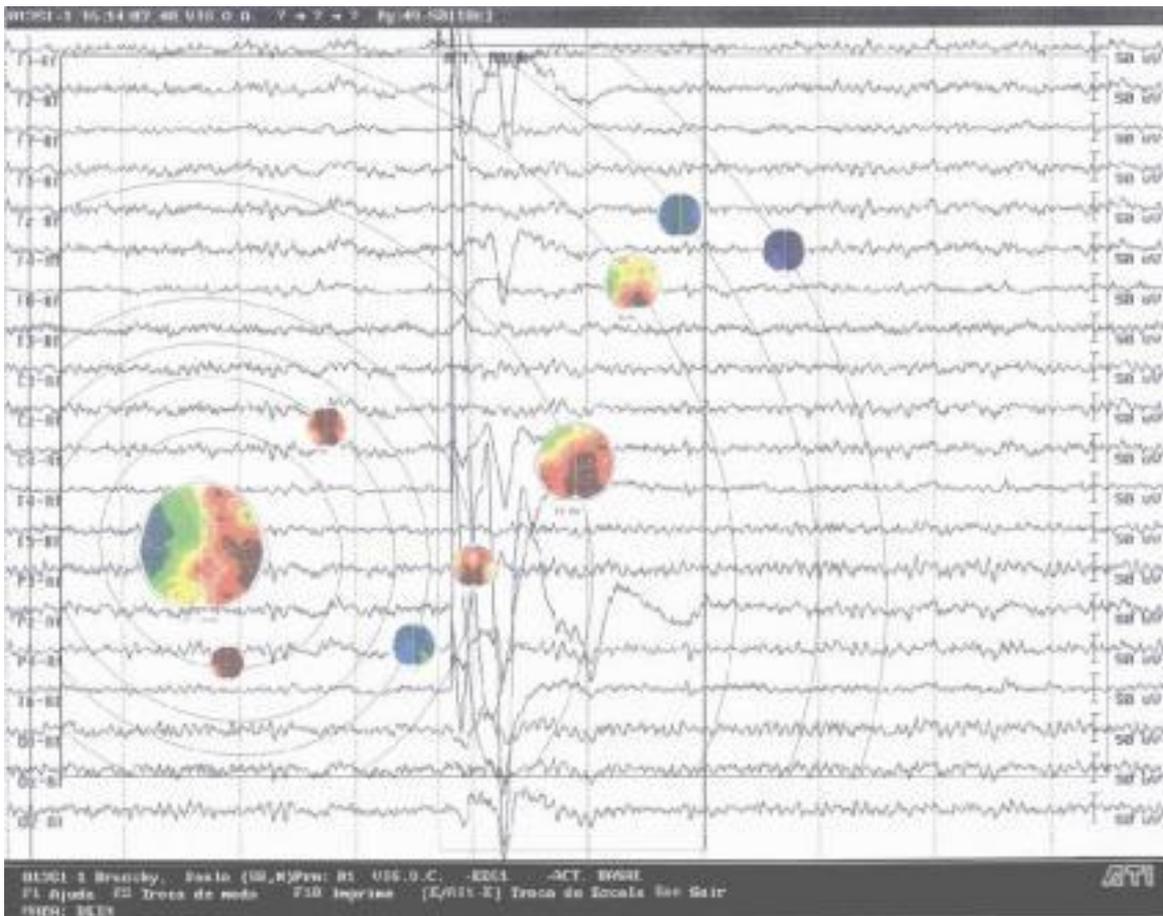


Fig. 68 - Paulo Brusky: (2007) *Meu cérebro desenha assim – Eletroencefalograma* - 80 x 60 cm

La participación activa del cuerpo.

Para los griegos antiguos los criterios que fundamentaban el conocimiento (así como la ética y la belleza) se producían por medio de la contemplación del cosmos, para ellos a través de esa contemplación, el observador aprehendía la verdad inherente a la armonía cósmica universal.

De este modo, acreditaban que el universo era rigurosamente determinado por un orden divino estrictamente objetivo, siendo así, bastaba contemplar las cosas para percibir su lógica y entenderlas.

El tiempo fue pasado y un poco más tarde, para ser más específico, en la segunda mitad del siglo 18, el filósofo alemán Immanuel Kant, considerado por muchos como el gran nombre de la filosofía moderna, en una de sus famosas rupturas con el pensamiento en curso, hasta entonces, propuso que el conocimiento, ahora (modernidad), no estaba - como afirmaban los griegos - en el cosmos. Para él, la verdad no estaba en el universo y también no era aprehendida por la contemplación, la verdad, en su pensamiento es un juicio, una actividad intelectual inherente del hombre.

No hay duda alguna de que todo nuestro conocimiento comienza con la experiencia. Pues ¿por dónde iba a despertarse la facultad de conocer, para su ejercicio, como no fuera por medio de objetos que hieren nuestros sentidos y ora provocan por sí mismos representaciones, ora ponen en movimiento nuestra capacidad intelectual para compararlos, enlazarlos, o separarlos y elaborar así, con la materia bruta de las impresiones sensibles, un conocimiento de los objetos llamado experiencia? Según el tiempo, pues, ningún conocimiento precede en nosotros a la experiencia y todo conocimiento comienza con ella.⁷²

⁷² Kant, I. (2007) pp. 59

El conocimiento atraviesa un proceso de subjetivación y pasa a ser formado por nosotros mismos, por medio de la observación de los fenómenos y dando significado a ellos a través de la idea de causa y efecto: el principio de la causalidad. Para Kant causa y efecto no son datos del universo, sino una forma humana de relacionar fenómenos, esa relación, es el producto de una actividad de la inteligencia humana y no una constatación contemplativa.

En el pensamiento griego, el arte también estaba inserta en esa armonía universal objetiva y autónoma, era: inmutable, inmortal y universal como afirmaba Platón en el famoso libro X de *La República*

Cuando la modernidad descubre que el universo no es lógico, no es ordenado ni divino, el conocimiento pasa a ser construido por el observador, a partir del momento que éste determina los nexos entre las causas y sus efectos directos.

Trasponiendo esa idea al ambiente artístico, podemos concluir que, de esa forma, el arte a partir de la modernidad, pasa a ser pensado por el observador, la obra será obra de arte en la medida de criterios que serán en adelante subjetivos.

El observador aprende estéticamente la obra y la juzga intelectivamente, como nos explica Vilém Flusser⁷³: "en un vagar por la superficie de la imagen", aquello que el autor denomina *scanning*, un proceso por el cual el observador "vaga por la imagen siguiendo la estructura de esa imagen", pero también "impulsos íntimos" (Flusser, 2011, pp. 22), creando así sus propios nexos de entendimiento y desciframiento.

Como ya decimos antes, con el paso del tiempo, varios cambios ocurrieron en todo el contexto sociocultural de la humanidad -incluso en la producción artística y esas transformaciones en el ámbito artístico son consecuencia directa de las transformaciones políticas, filosóficas y sociales

⁷³ Filósofo, escritor y periodista checo. Escribió sobre la filosofía de la comunicación y de la producción artística. Su libro más famoso fue: Una filosofía de la fotografía

involucradas, como, por ejemplo: el momento de la muerte de Dios, de la decapitación del rey, de la proclamación de la res publica, etc.

Hoy, en la contemporaneidad, posmodernidad o aún: poshistoria⁷⁴ artística, ese observador ha desarrollado de un simple contemplador pacífico, que observa y aprende, para un observador que, literalmente, entra en la obra, participa activamente de ella para poder descifrarla, actualizarla e incluso materializarla como dice Bourriaud:

La "participación" del espectador, teorizada por los happenings y las performances *Fluxus*, se ha vuelto una constante de la práctica artística. El espacio de la reflexión abierto por el "coeficiente del arte" de Marcel Duchamp -que trata de delimitar precisamente el campo de intervención del receptor en la obra de arte- se resuelve hoy en una cultura de lo interactivo que plantea lo transitivo del objeto cultural como un hecho establecido.⁷⁵

La constatación mencionada anteriormente sugiere que la interactividad se ha convertido en un elemento de creciente relevancia en diversos campos, y va más allá del contexto del arte. Es un fenómeno que abarca varios aspectos de la comunicación, como las tecnologías digitales, las redes sociales, las plataformas interactivas, entre otros. La percepción de un aumento cuantitativo de esta característica señala una transformación en las formas de interacción entre las personas y las obras de arte, así como en otras formas de comunicación.

Este panorama apunta hacia una realidad en la cual las personas ya no son meros espectadores pasivos, sino que actúan como participantes activos y comprometidos en los procesos de producción y recepción del arte y la

⁷⁴ Según la línea de pensamiento de autores como Lyotard, Stuart Hall, Flusser o Danto, esta terminología cambia y cada una de ellas presenta cualidades y conflictos.

⁷⁵ Bourriaud, N. (2008) pp. 28

información. Esta creciente interactividad implica una mayor coautoría del público, que pasa a desempeñar un papel influyente en la construcción de significados y la interpretación de los mensajes artísticos y comunicativos.



Fig. 69 – Lygia Clark (1969) – *Baba Antropofágica*, Hilos de algodón.

El énfasis en el aspecto cuantitativo revela el alcance amplio de este cambio, sugiriendo una difusión generalizada de la interactividad en diferentes esferas de la sociedad contemporánea. Es posible inferir que la interactividad está convirtiéndose en una característica inherente a los procesos comunicativos y creativos, teniendo un impacto significativo en las relaciones entre el observador y la obra de arte, así como en las dinámicas de intercambio de información y conocimiento.

La comprensión integral de la interactividad como elemento predominante en la contemporaneidad puede contribuir a una visión más amplia y crítica de las dinámicas del arte, la comunicación y las relaciones sociales, así como al desarrollo de prácticas creativas más inmersivas, participativas e inclusivas.

Esta "inmersión" del contemplador en la propia obra examinada posibilita que el simple observador pueda ser, en la mayoría de las veces, considerado coautor de la obra en la que participa. Esta reciprocidad interactiva entre obra y espectador ya venía siendo una práctica común que se intensificó con el surgimiento de trabajos que tratan la espacialidad, como por ejemplo las obras de instalación, donde el público participa en una inmersión sensorial, como en las obras de Ernesto Neto, por ejemplo, y así pasa a ser considerado un elemento constitutivo de la misma.



Fig. 70 - Ernesto Neto (2019) Flying Group Nave, tejido de poliamida, dimensiones variables

La inmersión sensorial y la interactividad se han convertido en aspectos fundamentales en la producción y recepción de las obras de arte contemporáneo. La valoración del contacto y del tacto como elementos centrales en la expresión visual refleja una búsqueda de experiencias más tangibles y participativas, que trascienden la mera contemplación visual y buscan involucrar al público de manera más comprometida y sensorial. Esta condición de enfocar los aspectos visuales hacia la inmediatez del contacto y el tacto en el arte contemporáneo refleja una evolución estética y conceptual, influenciada por el contexto cultural y tecnológico a partir del siglo XX, y se discutió especialmente en relación a la

obra de los artistas minimalistas estadounidenses. En su texto *Arte y Objetividad* (1967), el crítico de arte moderno e historiador Michael Fried critica este tipo de arte al que llama "literario", ya que considera que posee un carácter "no artístico" y obliga al espectador a moverse alrededor de la obra, desplazando su cuerpo espacialmente en función de ella.

Según Fried, este desplazamiento permite que estas obras en particular sean descritas como teatrales, con un "carácter no relacional que distancia al espectador" (1967, p. 135). Fried aboga por una apreciación del arte que involucre una respuesta visceral y sensorial del cuerpo del espectador ante la obra. Él resalta los riesgos de que el "arte se degrade en teatro" y la importancia de observar el arte desde una distancia física, al mismo tiempo que se establece una conexión cercana y directa con la materialidad y la presencia física de la obra de arte (relacionada con su idea de objetividad).

El cuerpo del espectador es fundamental para la apreciación y comprensión de la obra de arte, y la experiencia estética se enriquece cuando el espectador se sumerge en una experiencia directa e inmediata con el arte. Es importante destacar que el énfasis de Fried en la relación entre el cuerpo del espectador y el arte está relacionado con su deseo de preservar la experiencia estética como algo tangible, sensible y autónomo, en contraposición a enfoques artísticos que priorizan la representación conceptual o el espectáculo.

Desde otro punto de vista, la crítica e historiadora de arte británica Claire Bishop sostiene que estas nuevas obras que tratan con la teatralidad y exploran el espacio presentan características inmersivas o experienciales.:

Arte instalación es un término que ligeramente se refiere al tipo de arte en que el observador entra físicamente en contacto, y que se describe con frecuencia como "teatral", "inmersiva" o "experiencial"⁷⁶

⁷⁶ Bishop, C. (2005) pp. 06

La relación espacial entre la obra y el público está presente en cualquier tipo de arte, lo que variará es el nivel de relación. En las instalaciones, todo el entorno se convierte en la obra y el espacio en el que el público puede moverse es parte de la propia obra, como podemos entender al observar la obra de Cristina Iglesias donde:

Permanecer dentro de los límites impuestos por cada disciplina limitaría las posibilidades poéticas de Cristina. Así, ella produce un "arte espacial" que resulta de la constante interrelación entre diversas disciplinas artísticas: pintura, escultura, dibujo, literatura, cine, arquitectura y más. Es como si un lenguaje funcionara como otro lenguaje para abordar una problemática específica, en este caso, el espacio.⁷⁷

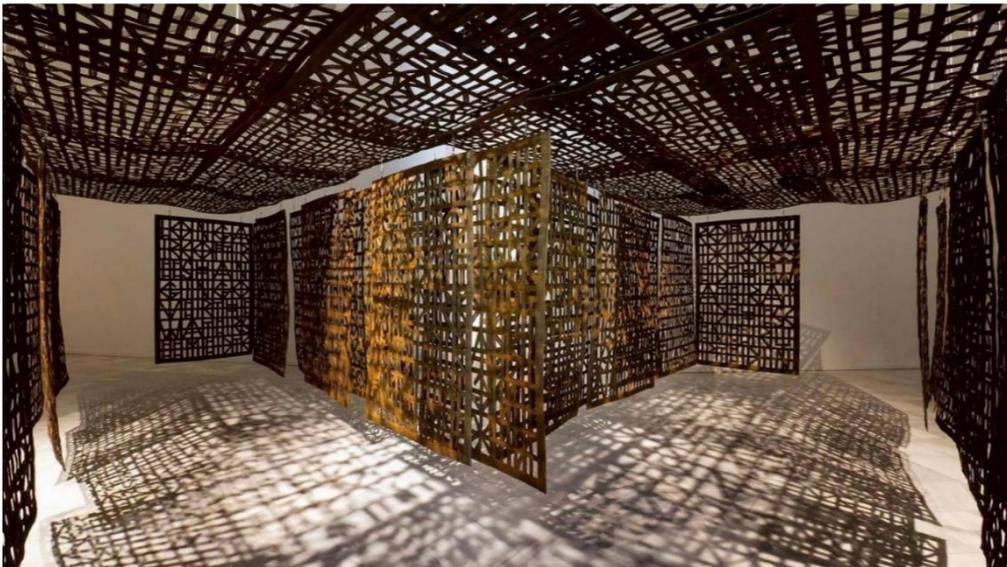


Fig. 71 – Cristina Iglesias, (1999) *four wells and a pond* – dimensoes variadas

La presencia del cuerpo del observador dentro del espacio de la instalación posibilita una experiencia sensorial y conceptual diferenciada según

⁷⁷ Sobrinho, M. G. (2019) pp. 132

su desplazamiento físico y el contacto visual, táctil o auditivo con los elementos presentes.

En la actual condición de las prácticas artísticas, la categoría: observador, puede dividirse en dos tipos: emisor (artista) y receptor (público). Como emisor el artista que en primera instancia desempeña el papel de un observador / receptor que aprende y formula ideas, de acuerdo con los acontecimientos que lo alimentan para el desarrollo de una visión sui-generis de mundo; y en segunda instancia, transformarse en un observador / autor que actúa en el proceso de producción de su obra de arte, o sea, la materialización de aquella idea primera.

El Cuerpo del artista

En cierto momento de su trabajo creativo, el artista como emisor asume el papel de receptor, ocasionando un estrechamiento entre esas dos categorías que obligatoriamente coexisten en el proceso de creación. El artista asume diferentes posiciones en el espacio alrededor de su obra en el momento de la creación: se acerca, se aleja y se desplaza lateralmente en un movimiento continuo de búsqueda por una mejor percepción y decisión para la representación.

Esta determinación pasa a formar parte de la estructura de la obra y más tarde, cuando finalizada, será aprehendida por el público que la observará. En un proceso continuo de desarrollo, a través de la historia del arte, se fue reduciendo la distancia entre el artista y la obra: de la pintura renacentista al expresionismo abstracto, cuando el cuerpo del artista no sólo se desplaza alrededor del objeto como se inserta físicamente en la obra. Cuando su movimiento no se restringe a los brazos y las manos, pero todo el cuerpo es lanzado hacia dentro de la obra. Imposible no recordar de la fotografía icónica de Hans Namuth cuando fotografió Pollock trabajando en su estudio.



Fig. 72 - Hans Namuth, Pollock trabajando en su estudio.



Fig. 73 - Joseph Beuys, I like america and america likes me, 1974, performance

Con el avance del tiempo, las discusiones relacionadas con la presencia del cuerpo del autor en la obra se intensifican ya partir de los años 60 con el surgimiento de los *happeneings* propuestos por Allan kaprow y las performances del grupo alemán Fluxus el cuerpo del autor, ya anteriormente insertado como parte de la obra, pasa entonces para el elemento principal

El cuerpo del observador

El observador de la obra de arte, siempre estuvo, de cierta forma, en un diálogo corporal con la misma, siendo obligado a acercarse, alejarse, andar de un lado al otro o alrededor de ella. Este desplazamiento se fue cada vez más suscitado y propuesto en el proyecto de los artistas. Hasta el modernismo el observador asumía una postura inmóvil, que simplemente paraba frente a la obra y la contemplaba, desplazando sólo su mirada, en una actividad de lectura de la misma.

A partir del surgimiento de los grandes formatos el observador pasó a ser lanzado para atrás, a una cierta distancia, para mejor aprehender el todo representado, y al mismo tiempo, ese mismo observador, pasaba por un proceso de absorción por parte de la obra, estaba envuelto por ella, tirado para adentro de la imagen.

Con el arte moderno, las obras proporcionaron un grado mayor de apertura en su relación con su público, eso permitió al observador a una participación e interpretación específicas, superando la barrera entre el público y la obra, la actitud del observador se convierte en menos tensa, y el grado de intimidad con la obra es elevado, resultando una mayor aproximación física y conceptual.

A finales de los años 50 el americano Allan Kaprow desarrolla una forma de arte que combina artes visuales y un tipo de teatro sin texto ni representación. En estos acontecimientos el observador participa activamente en la escena propuesta por el artista, no sólo actuando sino con la inserción de su propio

cuerpo, el observador, ahora es parte de la obra, como un invitado, lo que le libra de una característica pacífica de simple público.

Con el desdoblamiento de los objetos escultóricos, en categorías diferenciadas como propuso Rosalind Krauss en su ensayo *La escultura en el campo expandido* se volvieron cada vez más discutidas las correspondencias entre el espacio ocupado por los objetos y por los observadores, y sus interrelaciones.

En la segunda mitad del siglo XX surgieron las instalaciones artísticas como desdoblamientos de las practicas tridimensionales donde el estudio espacial es una de las principales características, la obra de arte pasa a asimilar todo el ambiente en el que se inserta y el observador es totalmente tragado por ella, que pasa a adaptarse de acuerdo con las actitudes del espectador y el observador, a su vez, de acuerdo con las características de la obra.



Fig. 74 - Hélio Oiticica,(1973) Cosmococa CC3, Instalación

Relaciones entre observador y obra en la instalación artística

La instalación se incorpora como nomenclatura, designando trabajos artísticos que se caracterizan por ensamblajes o ambientes construidos en espacios expositivos en la década de 1960. El término englobaba principalmente un tipo de producción artística que arremetió la obra en el espacio, implicando en ellas materiales variados y buscando construir un ambiente inmersivo donde la aprehensión se construye por la relación entre una infinidad de objetos, formas, acontecimientos y el cuerpo del observador. La relación del observador con estos objetos es vista como una sola entidad, como afirma Claire Bishop.:

En una instalación de arte su contenido es secundario en importancia para el individuo, mientras en un trabajo de instalación de arte, el espacio, y el conjunto de elementos dentro de ellos, se aprecian en su totalidad como una entidad singular.⁷⁸

En las instalaciones, el ambiente envuelve la obra y el espacio de desplazamiento del observador es el espacio de la obra, el observador presente permite una vivencia estética y conceptual variable de acuerdo con su desplazamiento dentro del ambiente, su contacto visual, su contacto táctil o su contacto visual, su absorción de sonidos de los elementos presentes en la instalación.

⁷⁸ Bishop, C. (2005) pp.06

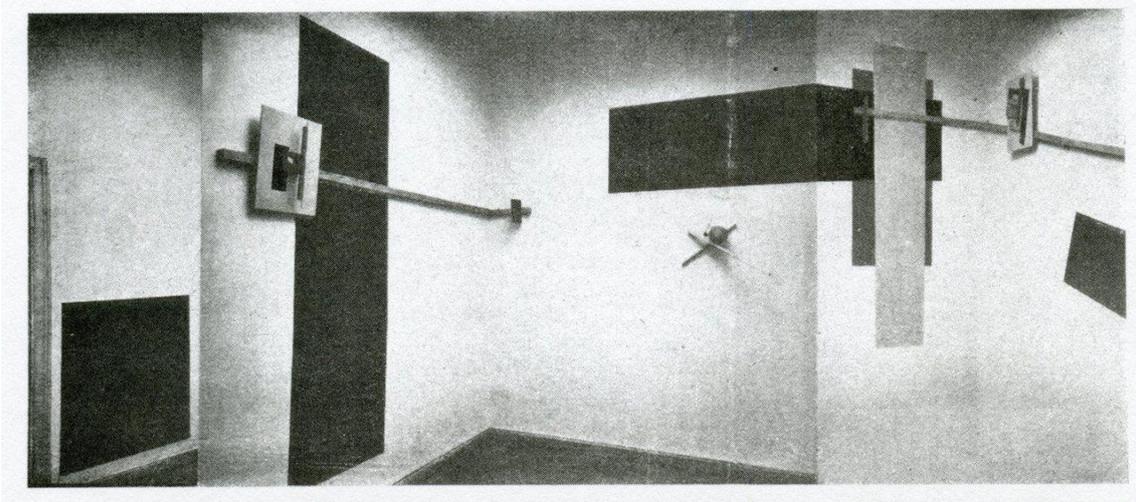


Fig. 75 - El Lissitzki (1923) *Proun room*, Instalación

El trabajo Proun de 1923 del artista ruso El Lissitzky puede ser considerado como una de las primeras instalaciones, esa obra agrupa objetos y ambiente como una obra única, pone en diálogo pintura, objetos y arquitectura en una relación espacial completamente diferente de todas presentadas hasta entonces.

El observador se mueve dentro de ella aprehendiendo la misma desde varios puntos de vista, lecturas que se alteran de acuerdo con su posición en el espacio. Imposible dejar de citar a Kurt Schwitters, y su *Merzbau*, también en el año 1923, un *Work in progress* (trabajo en proceso) tridimensional constituido por formas agregadas por el artista a las paredes y techos de todo el interior de su casa.

Pensando en *Merzbau* como un conjunto de formas geométricas repetidas en una especie de serialización aleatoria, se puede hacer una estrecha conexión con el movimiento minimalista en la década de los 60, los minimalistas pensaban nuevas relaciones entre las formas tradicionales de producción, y ya traía en sí las características primeras de los conceptos de instalación, ya que, discutían las relaciones de las obras con el lugar al cual estaban insertadas y el desplazamiento del observador para una mejor aprehensión de ambos, obra y espacio.

Desplazamiento ese, censurado por el crítico, ya citado en ese escrito, Michael Fried cuando en su texto *Arte y objetividad* dice que el objeto que debe ser el foco de la atención no el observador, que es forzado a actuar ante este objeto:

El objeto y no el espectador, es que debe ser mantenido como centro del foco de la situación; pero la situación pertenece al espectador - se trata de su situación.⁷⁹

Poco después, el artista brasileño Hélio Oiticica empezó a pensar en la vivencia sensorial del observador cuando este es invitado a penetrar en sus instalaciones y ambientes. El artista concibe estas instalaciones como espacios organizados con elementos materiales de manera que el público pueda moverse y experimentar situaciones sensoriales y espacio-temporales que el ambiente pueda provocar. A medida que la interacción evolucionó en el sentido de que el observador disfrutaba de la posibilidad de interferir y afectar los eventos que ocurrían en la obra, esto colocó al espectador en una nueva posición, con una nueva función o característica, pues su participación es solicitada no solo para la interpretación o la reflexión que esta relación fenomenológica con la obra proporciona, sino también para su actuación física, en, y con, la obra.

Con el avance de las ciencias y el rápido desarrollo de la tecnología, los artistas empezaron a incorporar procedimientos relacionados con esos campos en el espacio de las instalaciones. La formalidad material pudo ser sustituida por la virtualidad inmaterial a través de la proyección de imágenes y sonidos. Estas imágenes crean una nueva relación entre la imagen y el público, dialogando con el observador y promoviendo una nueva forma de interacción, ya sea simplemente haciéndolas aparecer y desaparecer hasta la posibilidad de alterarlas.

⁷⁹ Bishop, C. (2005) pp. 135

La intermediación del observador con el contenido de esas imágenes o sonidos, ya no es abstraída de los objetos sensibles, pero puede acontecer directamente de la acción de su propio cuerpo, el espacio de las instalaciones da lugar al observador dinámico, y éste se mueve, primeramente: activando ese espacio en una relación espacio-temporal; y después actuando, dialogando directamente con elementos inmateriales, virtuales, que se actualizan de acuerdo con su participación. Creando, de esta manera, una obra de arte interactiva que permite una contigüidad radical con el observador, una interacción donde el observador, ahora activo y actuante, se envuelve físicamente con la obra, fundando desde entonces una situación experimental y por similitud, fenomenológica.

O sea, la obra cuando activada por el observador es capaz de generar un conocimiento nacido de la experiencia entre el observador activo con la obra de arte ya que está en su esencia permitir esta interrelación. En este sentido, la obra de arte interactiva con su pretexto fenomenológico, no pasa de un medio, una trampa hecha conscientemente por el artista, para inducir la viabilidad de experiencia del fruidor, y de este modo, viabiliza la manifestación de este conocimiento especial (fenómeno) que nace en la experimentación del observador.

La construcción del ambiente en conjunto con la inmersión del espectador, que además de vivir el ambiente construido pasa a ser parte integrante de él es una de las características del trabajo de instalación, esa relación espacial ya presente en otros trabajos de arte se intensifica hasta que las categorías de objeto y de observador se fundan para constituir el trabajo.

El observador ya no contempla la obra como (por analogía) los griegos antiguos contemplaban el cosmos, ya no construye nexos de causa y efecto por su capacidad intelectual (no sólo) como los modernos, pero ahora, la relación se estrechó de tal forma que el observador aprende la obra haciendo parte, de un simple voyeur pasa a una relación fenomenal de participación directa donde, en una rápida y evidente alusión al pensamiento de Merleu Ponty en *fenomenología de la percepción*, el observador es sensible y sintiente entrelazando la visión y la percepción, es visible y vidente: Es observador y obra.

Las Posibilidades Futuras.

Una de las principales posibilidades futuras del lenguaje del dibujo expandido radica en la integración cada vez más profunda de las tecnologías digitales. A medida que la tecnología avanza, se abre un amplio campo de exploración para los artistas, permitiendo la creación de obras interactivas, inmersivas y ampliadas digitalmente. Elementos como la realidad virtual, la realidad aumentada y la inteligencia artificial, amplían aún más sus fronteras y redefinen la experiencia artística.

Esta fusión entre el mundo físico y lo digital proporciona oportunidades emocionantes para la creación de narrativas inmersivas, espacios virtuales interactivos e interacciones entre el cuerpo del observador y el entorno virtual.

Otra posibilidad futura de nuestro objeto de investigación es la colaboración multidisciplinaria. A medida que los artistas establecen diálogos más cercanos con otras áreas del conocimiento, como la ciencia, la tecnología, la arquitectura y el diseño, surgen nuevas aproximaciones y perspectivas. La colaboración con científicos, ingenieros, arquitectos y expertos en nuevos medios puede ampliar las posibilidades técnicas y conceptuales.

Además, podemos pensar que este lenguaje puede evolucionar hacia un enfoque más sostenible y consciente del medio ambiente. La creciente conciencia sobre cuestiones ambientales y sociales está moldeando las prácticas artísticas, y el dibujo no es una excepción. Los artistas pueden explorar materiales orgánicos, reciclados y de bajo impacto, incorporando preocupaciones ambientales en sus obras. El dibujo también puede expandirse más allá de los espacios tradicionales de galerías y museos, involucrándose en proyectos comunitarios, intervenciones urbanas y enfoques colaborativos que promuevan la sostenibilidad y la conciencia social.

Además, puede convertirse en una plataforma para la inclusión y la diversidad. A medida que el arte busca ser más representativo y accesible, el dibujo puede abrir espacio para voces marginadas y perspectivas subalternas, explorando cuestiones de identidad, género, raza y clase, ofreciendo una

plataforma para narrativas alternativas. Este enfoque inclusivo y diverso puede contribuir a la creación de un diálogo más amplio y reflexivo dentro del arte contemporáneo.

Consideraciones sobre el espacio, material y cuerpo.

La importancia de las relaciones entre espacio, material y cuerpo en el contexto del dibujo expandido radica en la transformación de la obra de arte en un espacio de interacción activa. El espacio físico, ya sea una sala de exposición, un entorno urbano o un lugar natural, se convierte en un componente esencial de la obra, influyendo en la experiencia estética y la interpretación del observador.

El lenguaje trasciende los límites tradicionales del dibujo, invitando al observador a explorar, tocar, interactuar y comprometerse físicamente con la obra de arte, ampliando así su percepción y comprensión. Además, enfatiza la materialidad como un elemento esencial en la expresión artística. La diversidad de materiales utilizados, desde elementos orgánicos y naturales hasta tecnologías avanzadas, ofrece a los artistas un repertorio amplio para la creación de texturas, colores, formas y sensaciones. La elección del material no solo afecta la apariencia visual de la obra, sino también su capacidad para evocar emociones, transmitir significados simbólicos y establecer una conexión sensorial con el observador a través de su cuerpo, que, desempeña un papel fundamental en el dibujo expandido, convirtiéndose en parte integral de la experiencia artística.

El dibujo actual, en el contexto del arte contemporáneo desafía la noción de que la apreciación artística es una experiencia pasiva, invitando al observador a moverse, interactuar y comprometerse físicamente con la obra de arte. Así como ya insinuamos, el cuerpo del observador actúa como un agente activo en la interpretación de la obra, influyendo en la percepción, la emoción y la construcción de significados. Esta participación activa amplía el potencial de

conexión e impacto estético, permitiendo un ejercicio más enriquecedor y personal.

Conclusión

A lo largo de este capítulo, hemos discutido la definición del concepto de dibujo expandido y su contexto histórico, así como su relevancia en el escenario artístico contemporáneo. Exploramos las interacciones entre el espacio físico y el lenguaje, la ampliación del repertorio de materiales y la participación activa del cuerpo del observador. Analizamos las implicaciones estéticas y las conexiones con otras formas de expresión artística, así como las dimensiones conceptuales y las posibles interpretaciones de esta práctica artística.

Aún presentamos ejemplos significativos de obras y artistas asociados a un pensamiento crítico que ejemplifican las relaciones entre espacio, material y cuerpo, destacando las estrategias y enfoques utilizados por los artistas en la creación de estas obras. Así, reflexionamos sobre sus posibilidades futuras considerando su potencial de innovación a través de la integración de tecnologías, colaboraciones multidisciplinares, preocupaciones sostenibles y la promoción de la inclusión y la diversidad. Su importancia radica en la transformación de la experiencia estética, la reflexión crítica y la promoción del diálogo interdisciplinario. El lenguaje del dibujo continúa evolucionando, invitando a artistas, académicos y observadores a explorar su potencial y contribuir al enriquecimiento del panorama artístico contemporáneo.

Por supuesto, continuamos adelante con algunos estudios de caso sobre artistas que nos han influenciado de alguna manera y que nos presentan un poco de todo lo que hemos hablado hasta ahora, ya sea en la materialidad del trabajo o en los conceptos incorporados en las producciones.

CAPITULO 03 - ESTUDIOS DE CASO

El trabajo englobará tanto los estudios cómo los análisis de algunas obras pertinentes en ese estudio, tales como: Vladimir Tatlin; Richard Serra y Lygia Pape. Estos artistas tienen en común la práctica del dibujo (en campo expandido, fundamentalmente) relacionado a participación de formas distintas del espectador en las obras.

Vladimir Tatlin

En ese escrito creemos que la importancia de Tatlin es esencial por tratar de un desdoblamiento de trabajos ejecutados en soportes planos que se despliegan y pasan a ocupar el espacio, su trabajo contra relieve de canto, sirve como hilo conductor para nuestro estudio sobre esas posibilidades. Tatlin desarrolla sus construcciones visuales planas para el espacio tridimensional, con ese gesto crea la práctica de las instalaciones y cuestiona el espacio tradicional, incluso cuando expone sus composiciones en el canto.

Artista ruso, considerado como el primer entusiasta del constructivismo y gran incentivador del movimiento. Después de mantener contacto con los cubistas en un viaje a París, desarrolla los contra relieves de canto, de fácil relación con los relieves cubistas. Estos trabajos revelan formalmente esa influencia cubista y hacen surgir sus procedimientos constructivos, siendo estructuras que se presentan suspendidas, pero diferente de los cubistas, esas no representan nada, son construcciones con un fin en sí mismas. Para el artista el espacio es definido por la relación entre los objetos que son suspendidos en el vacío, enfocan la construcción real del objeto.

De inicio podemos insertar en esos trabajos un cuestionamiento conceptual acerca del soporte de la obra - por eso son importantes para nuestra investigación, porque además de su importancia histórica como marco de un proceso que vendría a desarrollarse y convertirse en un importante medio de expresión artística en los años siguientes, a saber, la instalación -porque esos

dibujos (Fig.19) formados por líneas y planos, se desprenden y pasan a auto apoyarse, se vuelven objetos, Ferreira Gullar comenta:

El camino seguido por la vanguardia rusa se mostró mucho más profundo. Los Contrarelieve de Tatlin y Rodchenko, como las arquitecturas suprematistas de Malevich, indican una evolución coherente del espacio representado para el espacio real, de las formas representadas para las formas creadas.⁸⁰

Las composiciones no poseen referentes, es decir, se utilizan de la visualidad abstracta, su aprehensión no induce la entrada en la obra por cualquier punto de interés, su foco es múltiple, y sus formatos no convencionales, reflejan una búsqueda rápida en el proceso creativo.

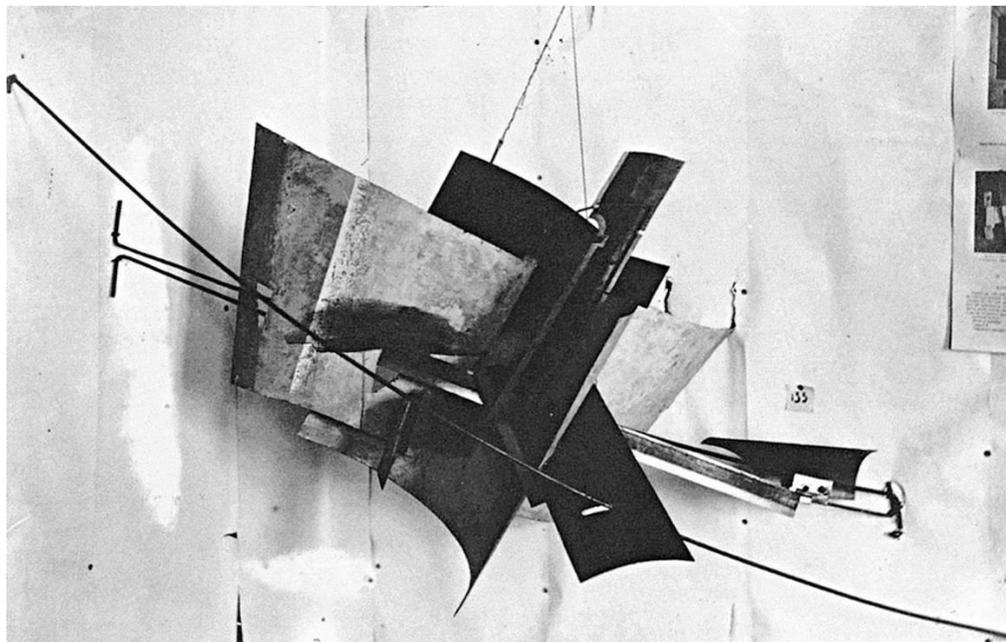


Fig. 76 - Vladimir Tatlin (1915), *Contrarelieve de canto*, madera, metal y pintura.

⁸⁰ Gullar, F. (1959) pp.2

Por medio de la alternancia en planos e intervalos, líneas y sombras su cuestión se vuelve de forma más directa para el material empleado, el montaje y la ocupación del espacio por la obra, su Contrarelieve busca un avance sobre el intento de representación del tiempo en la construcción cubista y asume la condición específica de objeto tridimensional realizado directamente en la arquitectura, un dibujo en el espacio.



Fig. 77 - Vladimir Tatlin (1915) *Proyecto para una construcción*, Pincel y pluma y tinta, 27 x 17 cm.

Los materiales usados son de origen industrial y su forma de montar es la construcción directa, o sea, Tatlin iba a los pocos estudiando el dibujo en el espacio directamente por experimentaciones, en un gesto casi romántico sin mucho respecto por sus composiciones pensada apriorísticamente en el plano.

De esta manera, el espacio real se convierte en soporte y parte de la obra. Las tensiones creadas en la imagen no se pueden reproducir en un plano de pared; sin la existencia del canto, por lo tanto, la obra no podría existir, y cuando asume el canto como soporte el artista rompe con toda y cualquier alusión con los medios tradicionales de pintura y dibujo.

En las palabras de Rosalind Krauss, el contra relevo "presenta una continuidad en relación al espacio del mundo y depende de éste para tener un significado." (KRAUSS, 1998, pp.67) Por su diálogo efectivo con el ambiente expositivo, tales obras, como afirmamos arriba, pueden ser consideradas como anticipadoras del concepto de instalación, y abrieron un camino de la Historia del Arte por el cual continuarían artistas de generaciones posteriores.

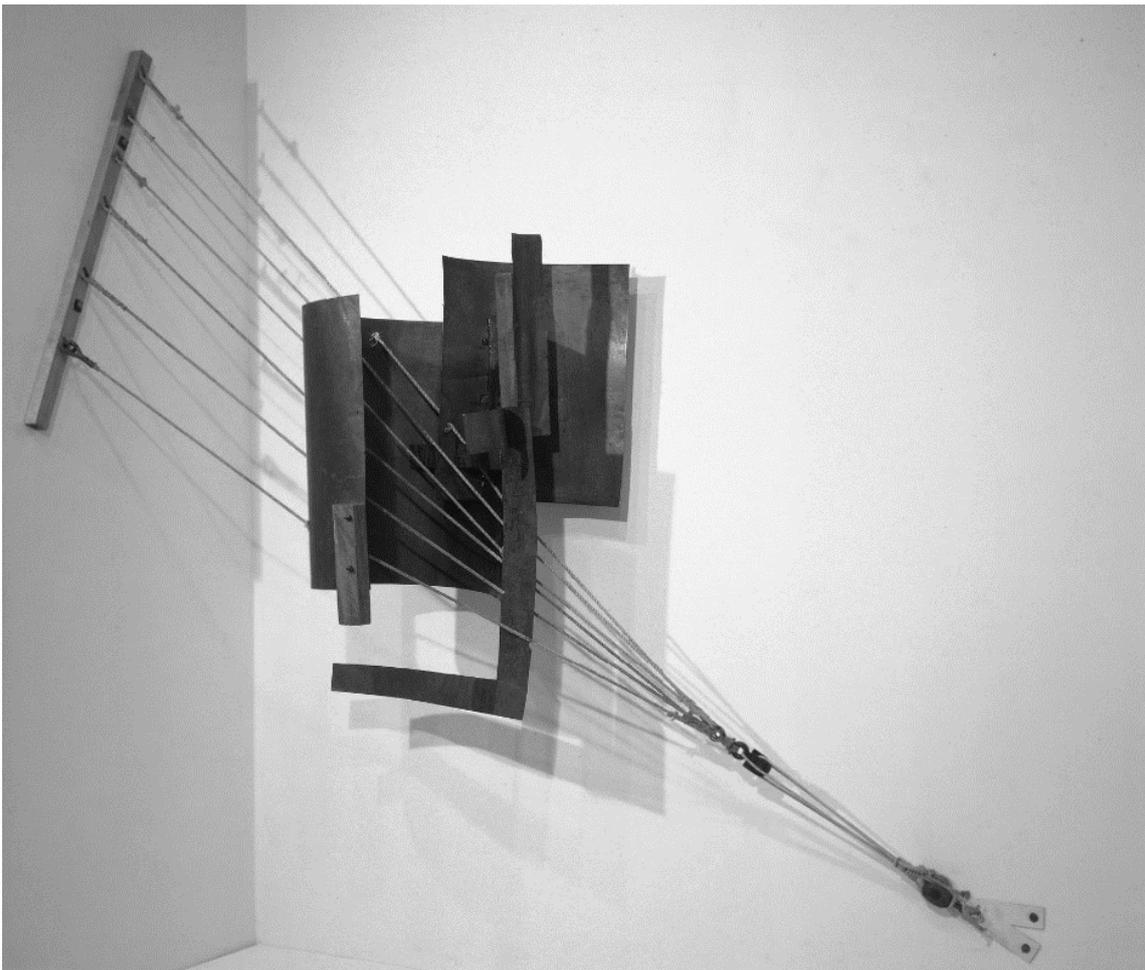


Fig. 78 – Tatlin (1914) *Contra Relieve*, cuerdas, metal, madera y cobre

Richard Serra

Serra en nuestra investigación se pone como un gran ejemplo para las cuestiones acerca de, no solamente la espacialidad de sus obras, sino también por la materialidad del dibujo y su similitud cuando se transpone para el espacio. Sus dibujos son formas geométricas, oscuras, con anclaje grande por la constitución de su materialidad, que les confiere peso, imponentia, fuerza. El mismo se pasa cuando el artista trabaja con la espacialidad, sus esculturas reflejen sus dibujos tales como son, son trabajos geométricos, monumentales, oscuros, hechos en acero, que nos transmiten fuerza, imponentia, dureza, así como sentimientos de inseguridad o miedo ante su obra.

El dibujo es fundamental y fundante en el trabajo de Richard Serra, artista americano, él parte de esa práctica para llegar a un fin determinado, que la mayoría de las veces va a ser una escultura de metal, de grandes dimensiones donde el artista discute con el espectador de su obra, que puede caminar entre ella y sentirla, conceptos como: la gravedad, el equilibrio, la ansiedad, la fuerza, la fragilidad, etc. Para el Artista:

Dibujar es una forma de ver tu propia naturaleza. Nada más. Ciertos procesos formales se pueden aprender, métodos adquiridos que pueden convertirse en un obstáculo. No hay una forma de hacer dibujos, solo hay el acto de dibujar.⁸¹

Serra siempre fue considerado un artista con trabajos innovadores, sus creaciones acentúan la materialidad y reflejan una relación profunda entre el objeto y su espectador, a principios de los años 60 Serra incluyó en sus creaciones artísticas materiales poco convencionales como caucho, neón, cuero y plomo.

⁸¹ Serra, R. (2014) pp. 49

Después de desistir de la pintura, empezó a trabajar con los dichos materiales pensando en la acción física de crear las obras, las piezas de caucho y neón se colgaban directamente en la pared, madera y planos de goma se instalaban en el suelo:



Fig. 79 - Richard Serra (1966) Belts, Caucho y neón, 183 x 762 x 58 cm.

luego, con plomo pasó a crear una serie de obras en que el artista derretía el plomo y con una gran cuchara arrojaba ese metal líquido contra las quinas de la pared, esas obras dialogan directamente con cuestiones planas, de color, línea y relieves, en una forma de dibujo extendido que según el propio artista estaban en un proceso (como ya había hecho Tatlin) de rompimiento con la definición tradicional de arte.

En sus dibujos, que ofrecen una impresionante similitud con sus esculturas e instalaciones, el artista representa el propio acto, la práctica del

dibujo como un verbo, una acción, no algo, sino simplemente dibujar como un fin de construir el espacio, como un estudio de estructura.

Sierra utiliza el trazo oscuro en su dibujo como un modo de evitar que lo mismo aluda a algo, que represente algo, usando la característica de no color del negro, sino muchos matices, que ayuda a estructurar el espacio dibujado, aluden a varios aspectos. Para el artista, tales como: densidad, capacidad de absorción de la luz, masa, y podemos destacar, el peso, que a su vez es un concepto inmediatamente percibido en los desdoblamiento espaciales creados por el artista.



Fig. 80 - Richard Serra, *Ramble Drawings*, instalación, dimensiones variables.

En la serie *Ramble Drawings*, podemos ver superficies que varían de tonalidades de gris al negro, esos dibujos son, para nosotros clara alusión a las cuestiones de tiempo y espacio, el artista dibuja deambulando la tiza, sobre el soporte hasta que ese soporte desaparezca, podemos describir este acto como un mapeo espacial del soporte.

Las marcas dejadas pueden transmitir dos cosas: el tiempo gastado por el artista para llenar el soporte, se percibe que en algunos dibujos el tiempo fue

menor y en otros su contrario, así como es inmediatamente proporcional la cuestión de la fuerza aplicada se percibe que, esta diferencia tonal puede aludir la fuerza aplicada por la mano del artista al rayar el papel



Fig. 81 - Richard Serra (2015) *Ramble 3-6*, Creyón sobre papel. 55.9 x 76.2 cm

Tiempo, Fuerza y Espacio configuran tres importantes puntos a ser analizados y discutidos en la obra de Richard Serra cuando esa se desdobra del plano y ocupa el espacio real, según el artista:

La inclusión de elementos escultóricos o dibujos en un contexto determinado hace que la persona sea más consciente del tiempo; no lo ralentiza hasta un estado de meditación, pero lo singulariza a través de la experiencia de la obra en su contexto. Esta percepción

del tiempo, o sensación del tiempo, que siempre es una experiencia particular e individual, solo puede ser realizada a través del lenguaje del arte.⁸²

Cuando la obra pasa a interactuar con el espectador, por su escala y peso, percibimos que existe el empleo de fuerzas para desplazar esas obras hasta allí, y después para mantenerlas equilibradas, lo que las hace de inmediato dialogar con el espacio. Cuando ocurre la interacción del espectador ese al insertarse en la obra, descubre sus espacios y entiende su volumen a través de su forma dibujada en el espacio y su fuerza a través de su materialidad, existe un conocimiento, aunque implícito y quizás inaccesible de inmediato en la participación del espectador.



Fig. 82 - Richard Serra (2017) *Dibujos 2015-2017*, Rotterdam

⁸² Serra, R. (1997) pp.34

Pensamos que con la materialidad monumental del cuerpo de sus trabajos el artista hace al espectador desplazarse y así percibir su propio cuerpo inmerso en el espacio común de la obra. Los trabajos de Richard Serra necesitan ser vivenciados tanto los dibujo como sus correspondientes piezas tridimensionales, ellos funcionan como grandes manchas que desestabilizan el espacio en el que están insertados, su escala y oscuridad contrastan con ese espacio.



Fig. 83 - Richard Serra (2014) *London Cross*, acero, 428 x 868 x 868 cm

Lygia Pape

Lygia Pape, para nuestra investigación es importante por su capacidad de síntesis en la elaboración de la representación planar y su consecuencia espacial. Sus dibujos se constituyen de líneas rectas, que deambulan sobre el soporte y crean visualidades simples y reduccionistas, cuando la obra se desdobra hacia el espacio mantiene las mismas cuestiones visuales, pero, incorporan conceptos más intrínsecos a la relación entre la obra y el espectador.

En principio, inspirada por la abstracción geométrica formal del arte concreto, Lygia Pape, artista brasileña, empezó a trabajar con composiciones geométricas utilizando las técnicas del dibujo y del grabado, que son nuestro foco principal en ese momento, así como sus desdoblamiento tridimensionales.

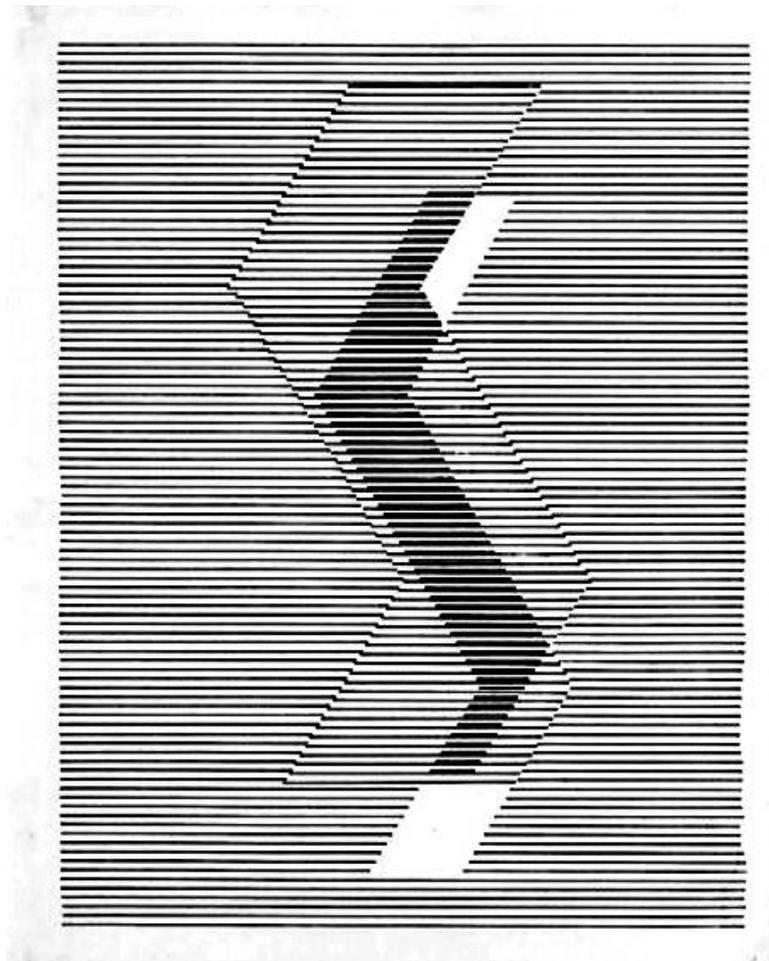


Fig. 84 - Lygia Pape (1957) *S/t*, tinta china sobre papel, 54 x 43 cm.

Los primeros trabajos son composiciones planas y poseen una temática constructiva geométrica. Son en su mayoría dibujos de líneas rectas, trazadas con tinta china sobre papel, y por eso evidencian el contraste del blanco y negro, como luz y sombra. Las líneas tienen una relación en sí, a modo de una trama bien constituida, pero mantiene, a pesar de su funcionalidad conjunta, un cierto distanciamiento entre sí, como si estuvieran todas por un propósito, pero cada una realizando su parte en el todo.

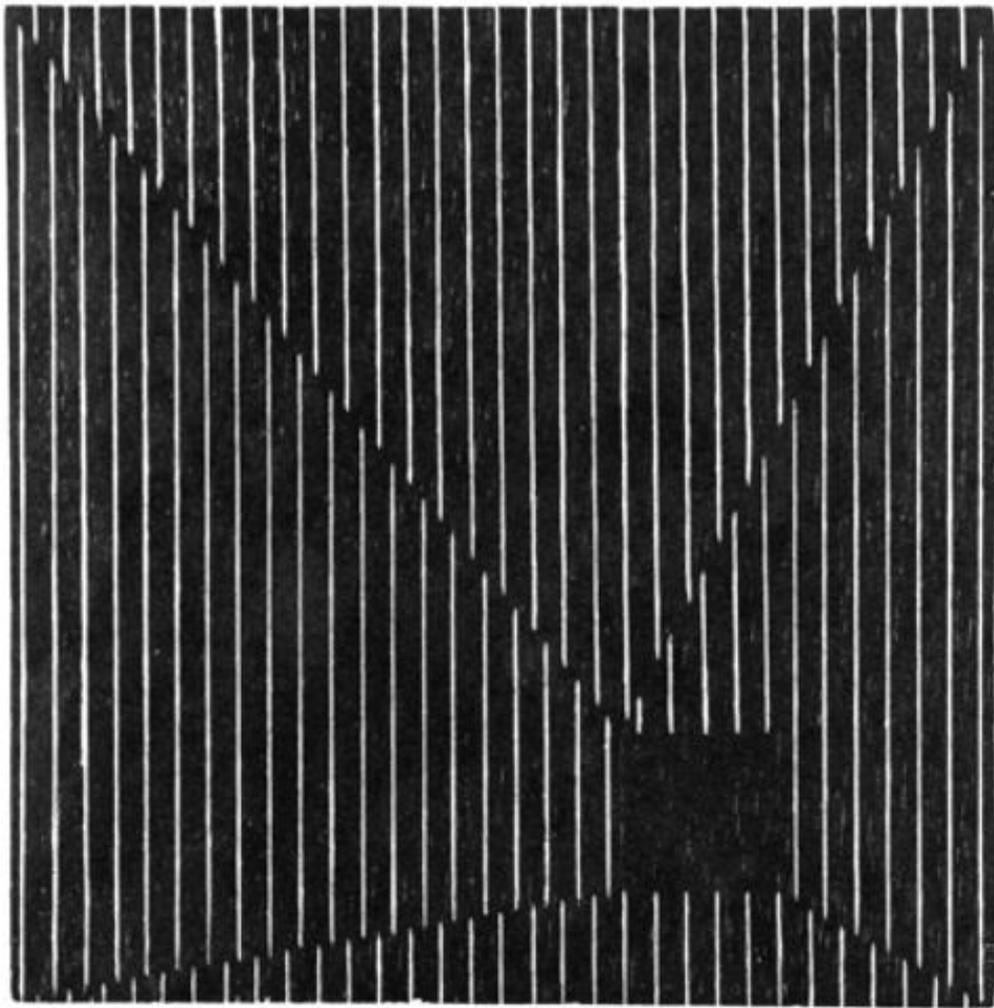


Fig. 85 - Lygia Pape (1999), S/t, grabado, 38.5 x 33 cm

Causados por quebras direccionales repentinas, se plantean planos que no se caracterizan a través de su solidez, por mantenerse visualmente constituidos de líneas rectas comunes, esos planos muchas veces son

percibidos por la quiebra de expectativa de la mirada al deambular por la superficie del trabajo, esa desviación a veces nos hace percibir también dobles que parecen dar volumen al trabajo, generando una ilusión a la tridimensionalidad y con ello participar en un juego de rompimiento de las características tradicionalmente planas de los dibujos sobre papel para estudiar la espacialidad:

Considerando el grabado como una forma de conocimiento, Lygia Pape la utiliza para resolver cuestiones de naturaleza gráfica relacionadas con el pensamiento del espacio. Lygia efectivamente problematiza el espacio.⁸³

Los patrones visuales, el trampantojo y los efectos de contrastes rotos que hacen vibrar lo percibido, su imagen, activan estas piezas

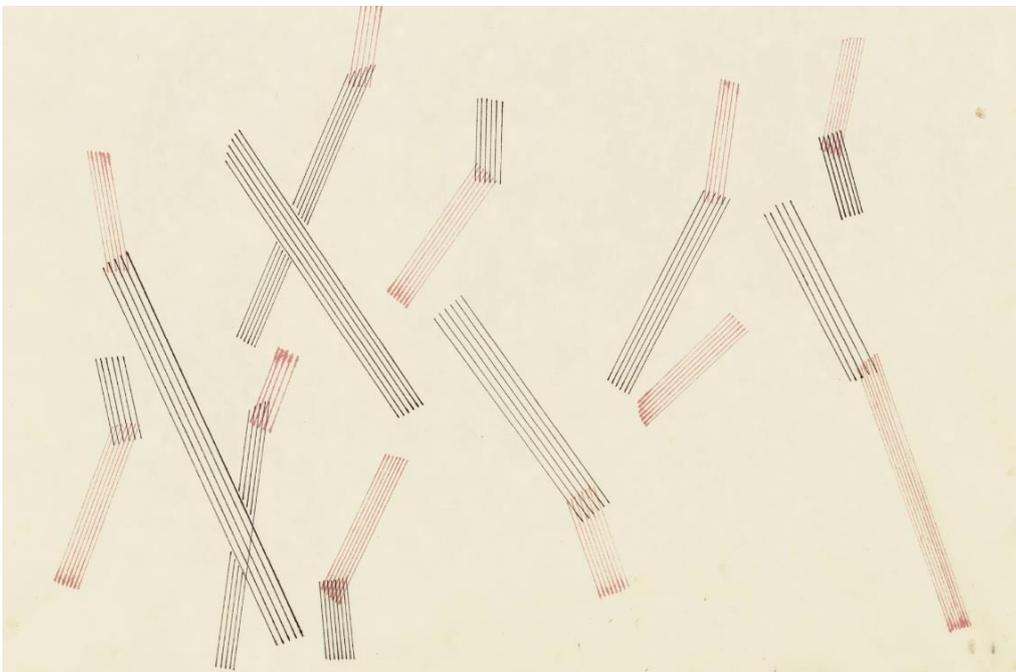


Fig. 86 - Lygia Pape (1994), S/t, tinta china sobre papel, 32.4 x 45.1 cm

⁸³ Escritoriodearte: Lygia Pape

A partir de la década de 1960, Pape emprendió una búsqueda para trascender la geometría que practicaba en el soporte plano hacia el espacio real y, como consecuencia, trabajar con instalaciones proyectadas de manera que se transformen bajo la presencia del espectador y sean experimentadas sensorialmente con el propósito de generar una experiencia de conocimiento específica.

Esta interacción la artista la denominó: la magnetización. Ella sostenía que existe una fuerza magnética que emana entre las formas dentro de una obra de arte, y esa energía puede transferirse a un espectador cuando este interactúa con la obra. Sus dibujos, como ya se mencionó, simulan la tridimensionalidad a través de un juego de contradicciones en dirección, tonalidad y espacialidades sugeridas por contrastes de llenos y vacíos, aludiendo directamente a las especificidades volumétricas de positivo y negativo propias de la escultura.

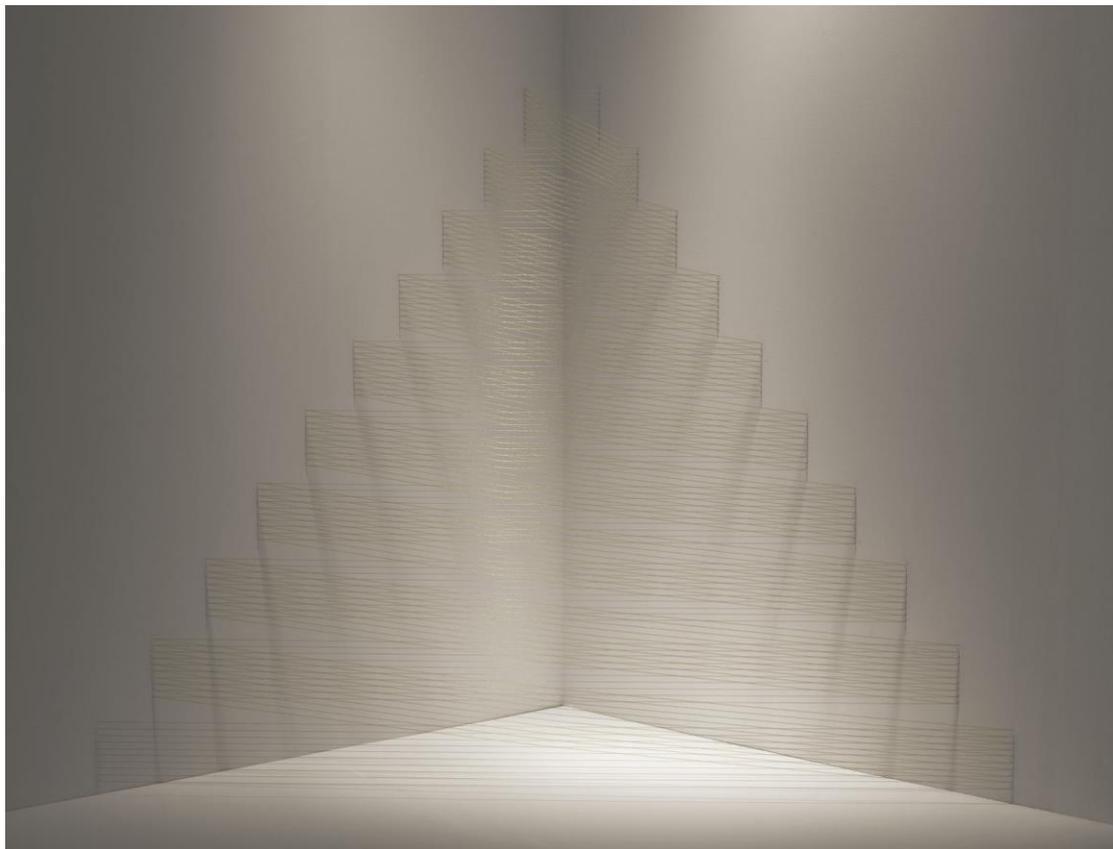


Fig. 87 - Lygia Pape (1979) S/t, líneas de oro, dimensiones variables.

En la década de 1970, la artista evolucionó sus trabajos con líneas hacia el espacio real cuando comenzó una serie de intervenciones que llamó *Ttéias*. Estas obras son desarrollos visuales muy cercanos a los dibujos mencionados anteriormente, se trata de instalaciones de referencia geométrica compuestas por líneas de plata o de oro en un espacio, inicialmente en las esquinas y luego evolucionaron para abarcar toda la sala expositiva, creando un ambiente inmersivo.

Las tramas crean una textura luminosa en el espacio y, a través de recursos de iluminación y percepción como el uso de la perspectiva y la anamorfosis, las líneas parecen entrecruzarse según la percepción del espectador al moverse a través de la obra.

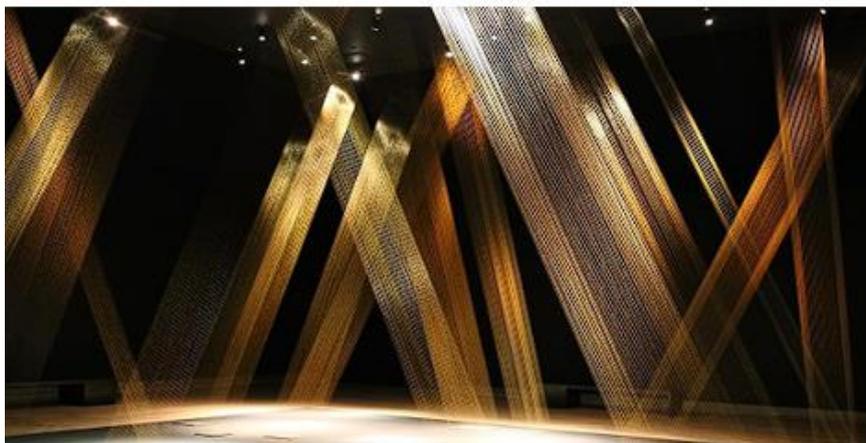


Fig. 88 - Lygia Pape (2003) *Ttéia 1C*, líneas de oro, dimensiones variables.

Pape, mediante el uso que hace de las líneas como mecanismo para trascender los límites del soporte, sacándolas del plano e instalándolas en el espacio real, establece una nueva relación con el espectador que genera cuestionamientos acerca de la importancia del cuerpo en relación con la obra. En sus instalaciones, el cuerpo necesita adoptar una actitud más activa y menos contemplativa; es necesario moverse alrededor de la obra para activar todas las posibilidades.

Para complementar los estudios y situarnos en un contexto más actualizado, presentamos ahora tres artistas distintos cuyas producciones, desde nuestra perspectiva, tienen mucho en común con esta investigación. Estos artistas trabajan con su propio lenguaje, que en nuestra opinión puede ser interpretado como trabajos que se relacionan con el dibujo expandido, y cada uno a su manera establece una relación participativa con el espectador.

Monika Grzimala

La Artista de Berlín, haz uso de las instalaciones que operan en algún punto intermedio entre una intervención arquitectónica y un inmenso dibujo lineal. La artista convierte las instalaciones lineales en su lenguaje de expresión, utilizando la línea como un símbolo gráfico; estas líneas se desprenden, reclaman el espacio y transforman las superficies en volumen para convertirse en esculturas.

Son dibujos en el espacio, como la artista misma los denomina, y en nuestro enfoque de este trabajo, son dibujos expandidos que establecen un diálogo entre la artista, el espacio, el espectador y la propia noción de estructura constitutiva de la arquitectura del lugar en el que interviene, Grzimala:

investiga el movimiento de la línea, que surge con el movimiento del cuerpo en el espacio de manera interrelacionada. En su trabajo,

siempre hay una implicación con el fenómeno y el medio del dibujo, pero también con el contexto en el que se configura la instalación⁸⁴

El soporte principal utilizado por la artista es la arquitectura del local. Esta estrategia cuestiona la comprensión de este espacio y la relación con el cuerpo que se desplaza en su interior. Para lograrlo, la técnica empleada es la superposición de cintas adhesivas en capas aleatorias, extendiéndolas de un lado a otro de las paredes del espacio expositivo.



Fig. 89 - Monika Grzymala (2012) *Raumzeichnung* (Bass), cinta de papel negro

En ocasiones, la artista también incorpora objetos, en su mayoría construcciones geométricas, para crear una visualidad tridimensional que también puede ser experimentada como una reconfiguración desestabilizadora

⁸⁴ Grzymala in Winkel, (2011) pp. 09

de dicho espacio utilizado, para la artista “El espacio no es dominante como algo que forma parte de la obra, sino como soporte de la obra”⁸⁵.

Utilizando el espacio como soporte, la artista emplea la misma estrategia que el artista James Turrell con sus proyecciones de luces u Olafur Eliasson con los ambientes inmersivos que crea.

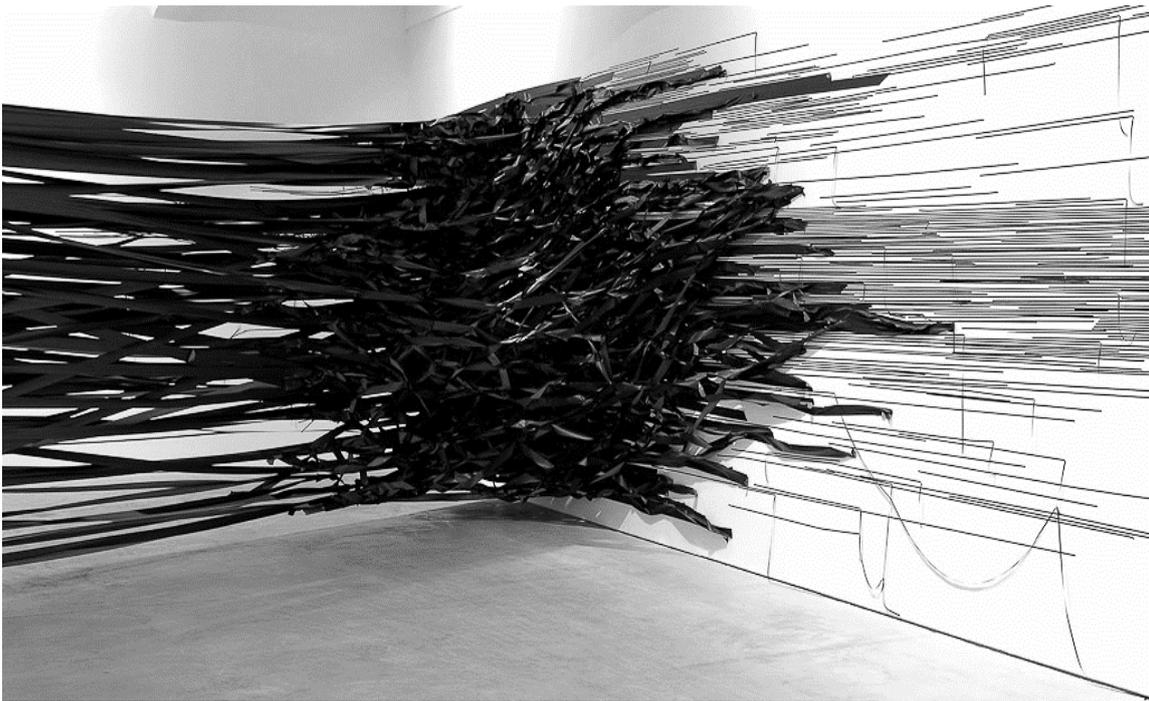


Fig. 90 - Monika Grzymala (2015) Liquid Gravity 2

Esto implica el uso de una infinidad de líneas, algunas veces quietas y simples, mientras que otras son veloces y turbulentas, como si fueran una partitura de una orquesta con momentos tensos y otros más placenteros. Desafiando la gravedad, estas líneas flotan en el espacio, ofreciendo sustento y atravesando su propio tiempo, que difiere directamente del del espectador.

Las obras reciben nombres de acuerdo con la cantidad de cinta utilizada en su realización, lo que genera un diálogo entre la performatividad de su

⁸⁵ Ibid. pp. 11

proceso creativo, el tiempo y su desplazamiento dentro del espacio de la obra. Esto también alude a su esfuerzo físico invertido en la construcción.

Los dibujos / instalaciones de Monika Grzymala son creaciones efímeras y aleatorias que no siguen un patrón lineal ni de composición definido. Son obras circunstanciales, cada una con su propia visualidad particular, y siguen un proceso creativo de naturaleza experimental.

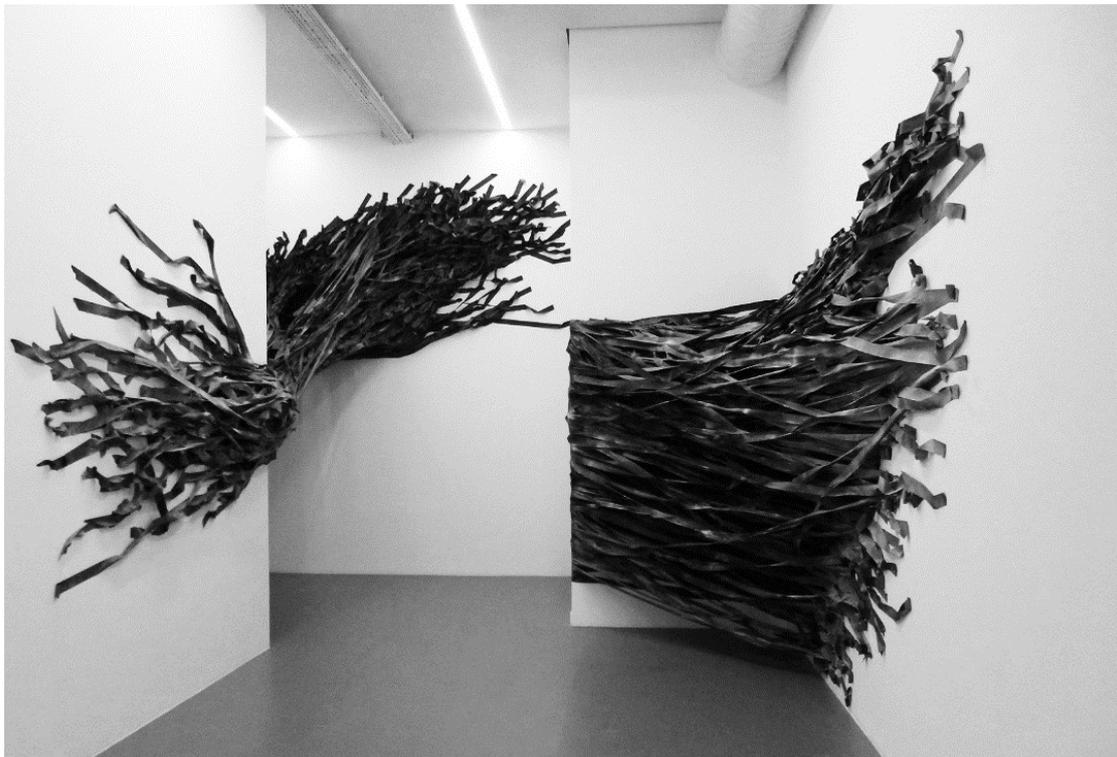


Fig. 91 - Monika Grzymala (2015) *Poyraz Lodos*, 3,6 km de cinta de papel negro

Basándonos en estas premisas, podemos establecer varias conexiones con los bajorrelieves de Tlatlin. Más allá de lo que acabamos de mencionar, y al igual que las obras de Grzymala, los bajorrelieves de Tatlin se producen con materiales industrializados y de uso cotidiano, adaptados para su incorporación en el ámbito artístico (ready-made). Estas obras tampoco siguen una forma específica.

Las instalaciones se despliegan como una forma simbiótica parásita que invade el espacio en el que están insertadas. Además, no siguen estrategias preestablecidas de enfoque basado en un punto focal, sino que ofrecen múltiples posibilidades de aprehensión a través del desplazamiento del espectador en el espacio de la instalación. Esto genera un nuevo entendimiento espacial, ya que el concepto de espacio que el espectador posee está vinculado a las ideas que ha sido capaz de formar en su mente. Siguiendo esta línea, hacemos referencia a Javier Maderuelo, quien comenta que:

Aun concediendo que el hombre tenga ideas generales innatas, como los conceptos de espacio o de tiempo, es la experiencia quien define el carácter y las condiciones del espacio, configurando la capacidad perceptiva de él.⁸⁶



Fig. 92 – Monika Grzymala (2017) vista de la instalación: *Raumzeichnung*

⁸⁶ Maderuelo, J. (2008) pp.12

Chiharu Shiota

Abordaremos aquí otra artista que utiliza, bajo nuestra perspectiva, el lenguaje del dibujo expandido. La artista crea intervenciones laberínticas inmersivas de gran envergadura que aún se originan a partir de bocetos, los cuales constituyen sus estudios iniciales en dibujo. "En lugar de escribir para expresar mis inquietudes, dibujo", afirma la artista. Utiliza la característica plana del dibujo para luego deconstruirla mediante el desarrollo espacial de la misma obra.

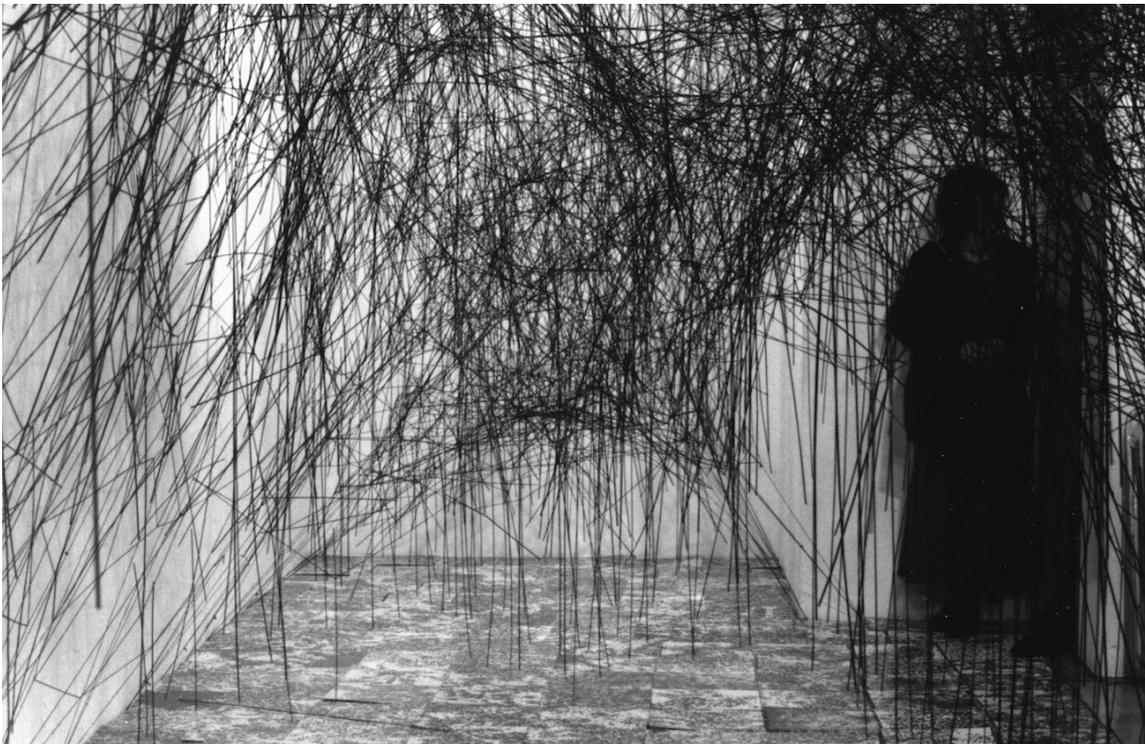


Fig. 93 - Chiharu Shiota (1996), *Similary*, líneas de algodón. Dimensiones variadas

Formadas por extensas tramas de hilos que incorporan objetos cotidianos cargados de significados conceptuales (los cuales no vamos a profundizar para evitar extender demasiado la discusión, ya que aquí estamos tratando cuestiones técnicas y visuales), creando entre ellos vínculos que hablan de historias y recuerdos que se almacenan en la memoria y poco a poco se

evaporan. La artista presenta un complejo entramado real (hecho de líneas) que ocupa el espacio de manera significativa, recorriendo techos, paredes y suelos, y construyendo así una plasticidad mediante la línea negra (en los trabajos aquí expuestos), permitiendo elaborar un inmenso dibujo sumergible.

Es con sus hilos concretos que la artista dibuja el espacio, utilizando estos hilos como su trazo y textura. En estas creaciones, Shiota establece un diálogo tanto con el espacio como con la presencia del espectador, desestabilizando o alterando la percepción espacial del lugar donde se instalan. La manera en que Shiota se apropia del espacio provoca una relación física entre la obra y el espectador, permitiendo que este último camine a través de los caminos predeterminados por la artista en estas tramas espaciales creadas con hilos.

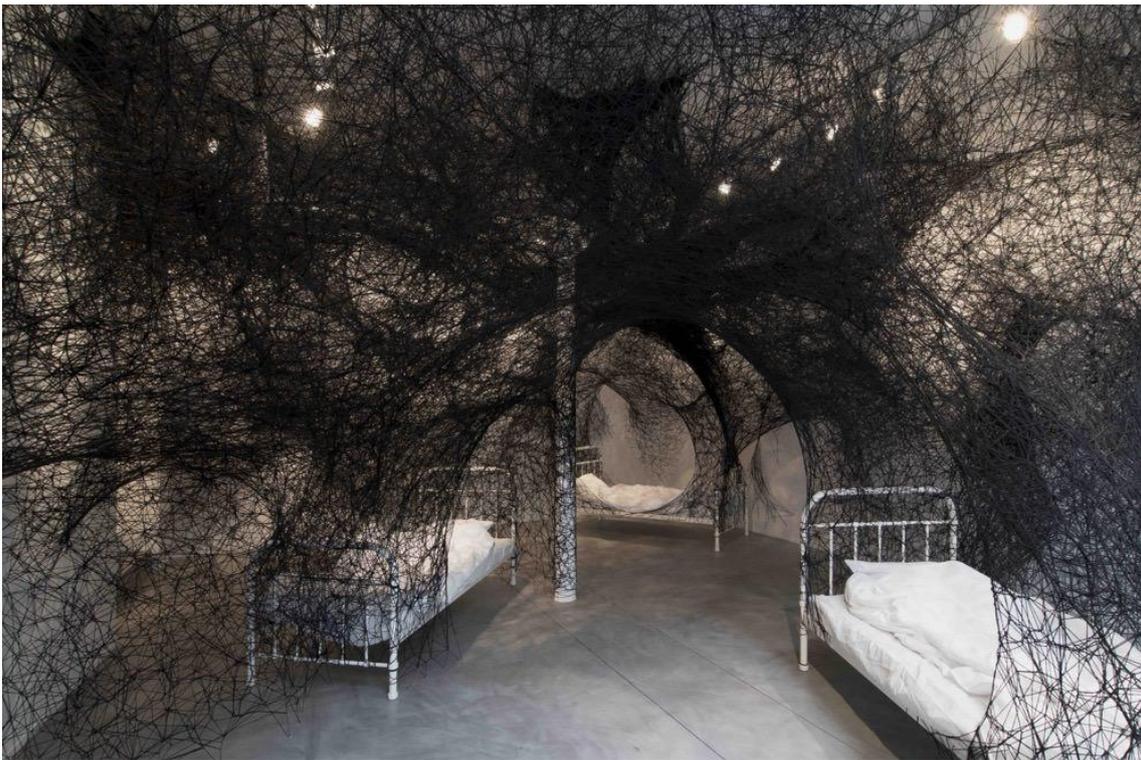


Fig. 94 - Chiharu Shiota (2017), *Sleeping is like Death*, Hilo de algodón, camas, dimensiones variadas

Son trabajos que muestran una coherencia entre sí, comparten características comunes y contribuyen a la construcción de un reconocimiento de una especificidad poética de la artista. En cuanto a las interrogantes relativas a los medios que se entrelazan, manejan cuestiones de acumulación, partiendo de la repetición de la línea y la inclusión de objetos que hablan por sí mismos, y pueden referirse tanto a asuntos personales de la artista como a abrir interpretaciones diferentes para su público.

Son objetos que se pueden identificar y manejar con cierta facilidad, y a menudo se presentan como puntos focales de importancia para adentrarse en la obra, como camas, por ejemplo.

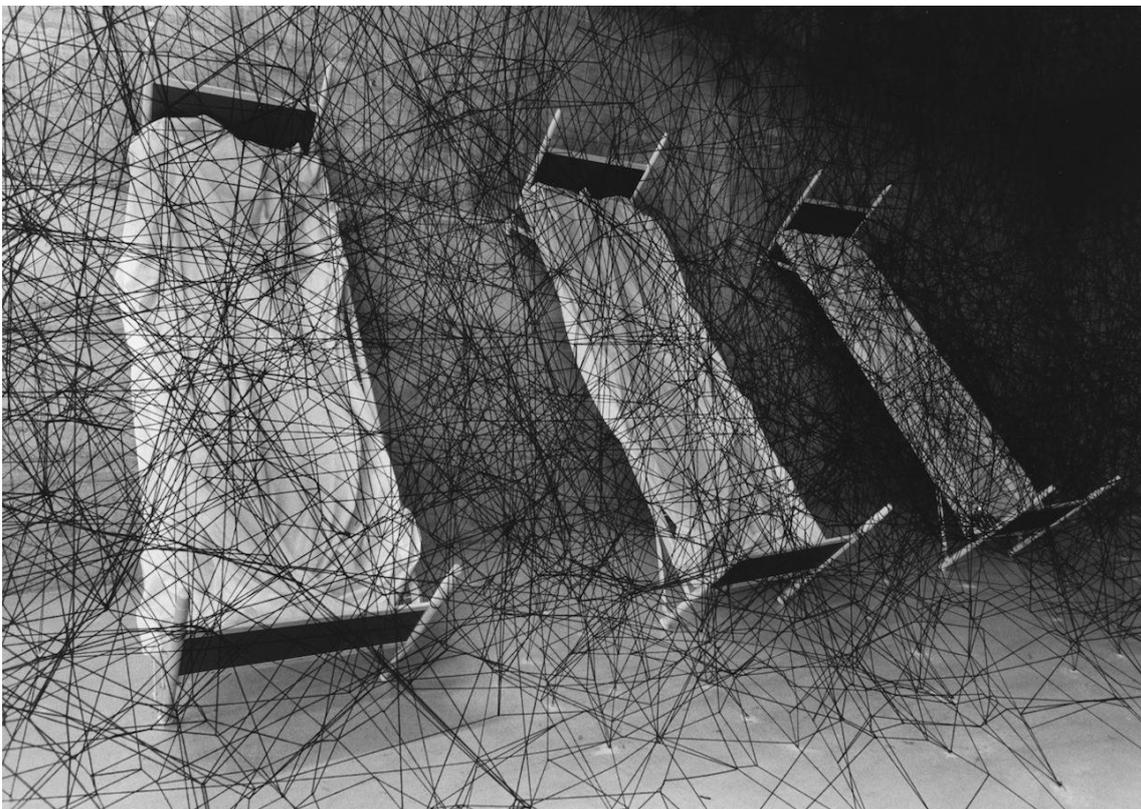


Fig. 95 - Chiharu Shiota (2000) *During Sleep*, Hilos de algodón y camas, dimensiones variadas

Otro punto de interés en esta discusión es que sus instalaciones también nos invitan a reflexionar sobre cuestiones relacionadas con el sentido del

material y la construcción de la obra. A diferencia de Monika Grymala, Shiota cuenta con un equipo considerable que la ayuda a dar forma a sus dibujos.

Los objetos mencionados no son simplemente objetos en estas instalaciones; ellos llevan consigo historias entrelazadas por hilos. Tanto en las artes visuales como en la literatura, el hilo es un elemento de conexión entre seres y muy a menudo una alusión a lo femenino (Rapunzel, Ariadna, Sherazade, Penélope, etc.).

Además, en el caso de la obra de Shiota, el hilo hace referencia a aspectos temporales, compositivos y cromáticos. El color negro, en la tradición oriental, está vinculado a la tinta con la que los calígrafos dibujan, lo que en este caso puede ser interpretado como una apropiación de lo masculino, conectando puntos en el espacio. Esta breve descripción puede ayudarnos a comprender la producción de Shiota. La artista menciona:

Usar hilo es algo que me permite explorar el tiempo, como si fuera la línea de un cuadro. Miles de hilos configuran una superficie y con ellos creo lugares casi ilimitados, que gradualmente se expanden como el universo. Ir sumando capa tras capa, hilo tras hilo, va provocando la aparición de un negro intenso.⁸⁷

La artista maneja las líneas como si fueran reflejos de correspondencias entre objetos y, sobre todo, relaciones y sentimientos humanos. Estas líneas pueden romperse, unirse, atarse o liberarse. Esta premisa es la que la artista utiliza para describir su sentimiento en el preciso momento de la construcción de la obra; las líneas pueden romperse, enredarse, enlazarse.

Aquí podemos trazar conexiones también con el trabajo de Richard Serra. Ambos incluyen una sensación de monumentalidad en relación al cuerpo del

⁸⁷ Roomdiseno. Chiharu Shiota Recurdo Enmarañado

espectador, que, debido a la aplicación de la escala, puede inducir un reconocimiento espacial a través de su desplazamiento por la obra.

Visualmente, esto también puede entablar un diálogo con las obras de Antony Gormley, Ernesto Neto e incluso con las construcciones con ramas de árboles de Andy Goldsworthy. Aunque los procesos pueden ser similares, estos referentes a menudo encuentran su sentido desplegado en obras a cielo abierto.



Fig. 96 - Chiharu Shiota (2003), *During Sleep*, Hilo de algodón, cama, muñeca. Dimensiones variadas.

Waltércio Caldas

La idea de que los escritores y artistas temen al papel en blanco no aplica cuando examinamos las obras de Waltércio. Sus instalaciones permiten una relación diferente con el espacio, ya que son fluidas; incorporan el aire y la transparencia como parte esencial de su composición. El artista comenta:

Nunca consideré el dibujo como una etapa hacia algo más. El dibujo es un objeto en sí mismo. Podría decir que un papel en blanco es más vacío, y por lo tanto más interesante para mí, que un lienzo en blanco. Es una superficie más profunda y más transparente. En una superficie transparente, la línea adquiere tres dimensiones y establece relaciones con el espacio. Una hoja en blanco no es aún espacio; se convierte en espacio cuando se traza una línea. Una línea exitosa nunca reduce el papel a la condición de soporte.⁸⁸

Su producción revela por completo el trabajo de un artista que da forma al espacio intangible a través de un lenguaje visual único. Caldas emplea los principios fundamentales de la teoría de las formas como elementos en sus composiciones, tales como la línea, el punto y los planos. Además, incorpora objetos retirados de lo cotidiano y establece un diálogo con los espacios vacíos que se crean a través de las relaciones entre ellos.

De esta manera, el artista explora las cualidades físicas de los objetos y los espacios, desafiando las presuposiciones que los espectadores traen consigo al enfrentarse a sus obras.

Caldas define su lenguaje como un acto de objetivar la distancia entre los objetos, trabajando con la percepción del negativo que se vuelve positivo a través del contorno de los dibujos. Los límites de estas obras varían con la participación

⁸⁸ Scielo. Waltercio Caldas.

del espectador en el espacio de la instalación. Sus creaciones poseen una característica extremadamente formal y simplificada, ya que el artista busca maximizar la presencia de la obra a través de la mínima acción posible.



Fig. 97 - Waltércio Caldas (2007), Medio espejo sostenido, acero, cristal, vinilo, línea de algodón y piedra, 700 x 400 cm

El acero, el aluminio, la madera, la línea de tejido, las piedras y los vidrios son materiales recurrentes en la construcción de sus instalaciones. Estas representan casi siempre formas básicas y primordiales: punto, línea y plano. Estas formas son para él elementos primordiales que otorgan fuerza de manifestación en sus dibujos, en línea con lo que afirma Donis A. Dondis cuando menciona que las formas primarias:

por pocos que sean, son materia prima de toda información visual en términos de opciones y combinaciones selectivas. la estructura

de la obra visual es la fuerza que determina qué elementos visuales están presentes, y con qué énfasis esta presencia ocurre.⁸⁹

La obra de Caldas se centra de manera enfática en las condiciones perceptivas de la materia en el espacio y en la compleja relación espacio-tiempo. Su expresión estética está desligada de cualquier narrativa o historicidad, y rechaza cualquier referencia específica a la cultura.

Podríamos afirmar que sus dibujos expandidos se presentan como objetos autónomos. Sin embargo, esta afirmación no es completamente precisa, ya que su arte siempre responde a su entorno espacial y existe en relación con la imaginación del observador.



Fig. 98 -Waltercio Caldas (2018) Xippas, acero, línea de algodón, plexiglas, aluminio, dimensiones variadas

Además, a través de su trabajo, se hace evidente la interconexión entre los sentidos y la mente para el observador. La temporalidad de sus objetos sintetiza el momento en el que la razón falla y nuestra imaginación crea las

⁸⁹ Dondis, D. (1997), pp.51

condiciones para experimentar una realidad más rica. Según el crítico y curador Guy Brett:

Por más de cinco décadas, Caldas ha colocado en el centro de su obra el proceso de percepción y las relaciones entre la mirada y la reflexión. Formas extremadamente puras y casi minimalistas coexisten con una complejidad conceptual. Sus esculturas son tangibles e inmateriales a la vez, mostrando no tanto los objetos en sí, sino el espacio entre estos objetos.⁹⁰

El ajuste que el artista realiza resalta la importancia del dibujo de las piezas en el espacio, ya que las formas en cada parte del trabajo parecen adquirir significados diferentes en función de lo que las rodea. En *Medio espejo sostenido*, Waltercio Caldas trabaja con vidrio, aluminio y vinilo, combinados con líneas de algodón y piedras. En esta instalación, busca exponer las características y contrastes de estos materiales, como la transparencia, la opacidad, la reflexión, el peso y la ligereza, así como la relación visual entre estas formas.

Los elementos se organizan cuidadosamente para activar un espacio silencioso, en una analogía musical que relaciona el vacío con el silencio o incluso, pensando según Henry Bergson⁹¹, podemos llamar ausencia de sonido, o forma. el artista busca producir una atmósfera inhóspita, fuera de la percepción de tiempo común, cuando trabaja la iluminación para que no se proyecten sombras en el espacio del trabajo.

⁹⁰ Xippas. *Waltercio Caldas* [fecha de consulta:16/05/2021]

⁹¹ En su libro *Materia y Memoria* (1999) el filósofo expone la cuestión de la ausencia como una falta de presencia

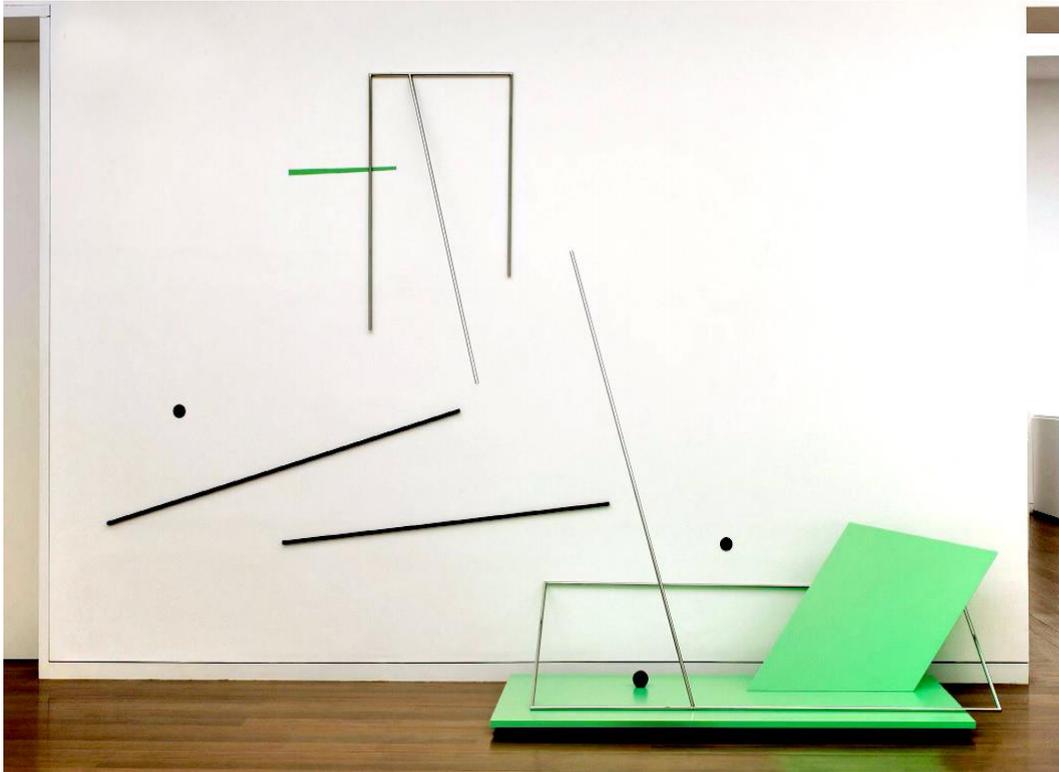


Fig. 99 - Waltércio Caldas (2008), *Verde por dentro*, acero, granito, madera y aluminio pintado, 350 x 180 cm

Podemos identificar en los trabajos de Caldas una fuerte relación con la producción neoconcreta brasileña. La espacialidad adquirida a través del dibujo remite a las obras de Hélio Oiticica, Lygia Pape y Lygia Clark. También podemos mencionar otros trabajos del artista caracterizados por su reduccionista simplicidad.

En *O ar mais próximo* ("El aire más cercano"), se cuelgan hilos rojos y azules del techo, transformando el espacio vacío al dividir el aire y ofrecer percepciones diferentes que se anulan y se reconstruyen a medida que el público se relaciona con la obra. En esta pieza podemos identificar una referencia al artista estadounidense Fred Sandback y sus líneas dibujadas en el aire.

Sin embargo, la diferencia fundamental radica en que las líneas de Caldas buscan cuestionar los efectos de la gravedad. A diferencia de la rigidez de Sandback, este dibujo expandido de Caldas puede moverse y orientarse según el desplazamiento del aire más cercano.

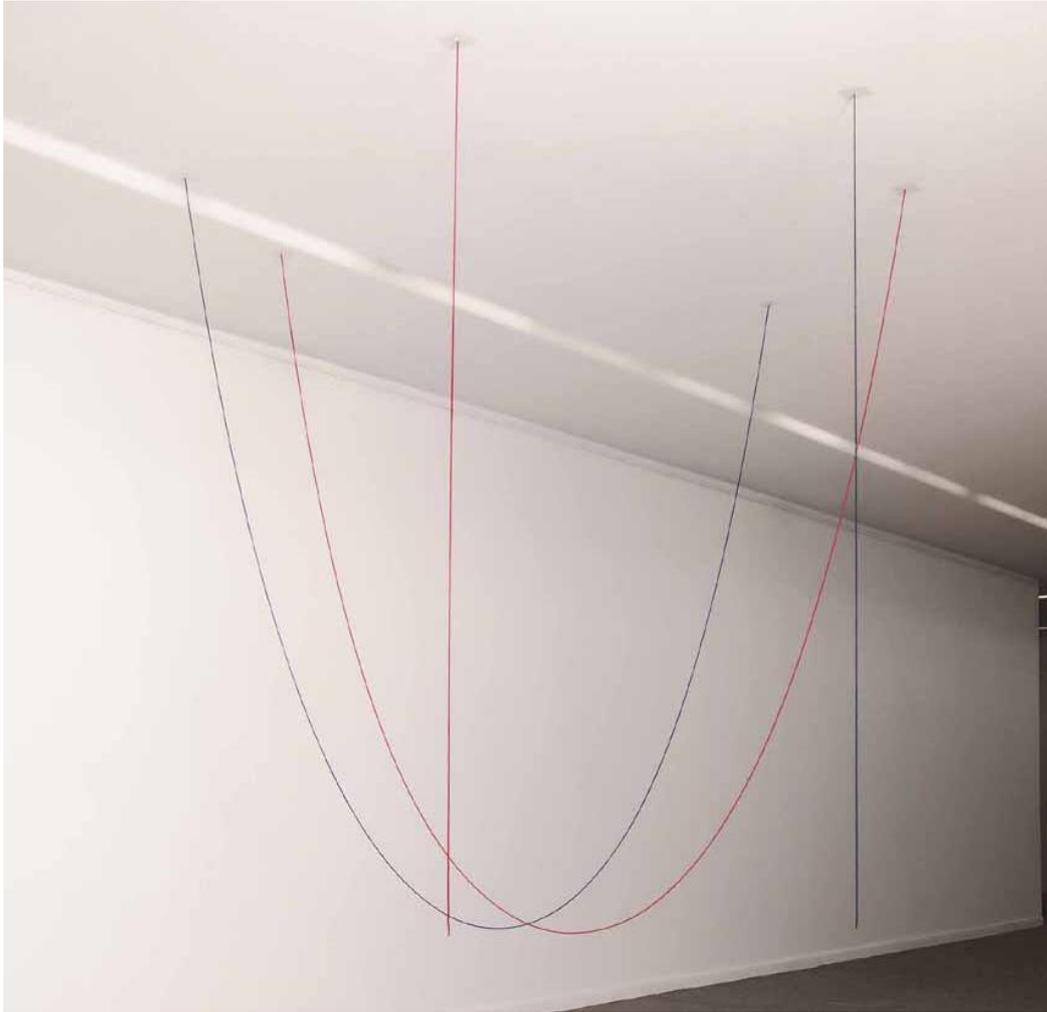


Fig. 100 – Waltercio Caldas (1991) *O ar mais próximo*. hilos de algodón. Dimensiones variables.

Las instalaciones de Waltercio Caldas, en su esencia, transportan al espectador en un viaje fenomenológico de percepción en múltiples niveles, desafiando, alterando y ampliando nuestra comprensión de elementos familiares. Estas creaciones nos liberan de cualquier noción preconcebida que pueda limitar la imaginación, llevándonos a explorar de manera más profunda e inolvidable.

CAPITULO 04 - PRODUCCIÓN PROPIA

Un estudio sobre el dibujo como trato⁹²

Estar ahí, en el trato con el mundo, es la condición primordial donde residen las sensaciones, percepciones y, por consiguiente, las ideas que colocan al sujeto en el centro de este proceso, inmerso en esta forma fenomenológica de conocimiento. Este escrito se refiere al análisis de nuestra producción artística como resultado de una investigación práctica en dibujo, desde el año 2008 hasta el momento actual, y en una perspectiva de futuro, abarcando todos sus desarrollos.

Un recorrido intenso marcado por intentos, experimentaciones, descubrimientos y rupturas que han tenido un gran valor para alcanzar resultados significativos. Como afirma John Berger (2011, pp.03): "Para el artista, dibujar es descubrir". Algunos de estos descubrimientos los presentamos aquí.

El trato

El proceso artístico involucrado en la concepción de estas imágenes está intrínsecamente arraigado en un acto de cuidado y dedicación, que requiere una inmersión total y entrega en el acto creativo. Esta inmersión permite al sujeto de esta experiencia, en última instancia, moldear su percepción única del tiempo y del espacio. La presencia y la existencia consciente en el mundo (Dasein) desempeñan un papel fundamental en este enfoque, convirtiéndose en el trasfondo filosófico-ideológico que impregna la producción de estas imágenes.

⁹² En cierto modo yo mismo soy aquello con lo que trato, aquello de lo que me ocupo, aquello a lo que me ata mi profesión; y en eso está en juego mi existencia. Las ocupaciones del ser-ahí han puesto en cada caso el ser en el cuidado, cosa que en el fondo conoce y comprende la interpretación dominante del ser-ahí" (Heidegger, 2014, p.11.)

La exploración del *estar ahí* en el mundo de esta manera y la creación de las imágenes que siguen, desde esta perspectiva filosófico-ideológica, inevitablemente nos llevan a la comprensión del concepto del ya citado: Trato. Término elegido por nosotros, el sujeto/objeto artista/investigador, para titular su investigación práctica/teórica. El Trato, en este contexto, trasciende una mera acción superficial y representa la interacción profunda entre el artista y su obra, revelando una conexión íntima y una forma única de comunicación visual, así como la existencia como ser pensante que crea.

Se puede ejemplificar la multiplicidad de estos modos de ser-en a través de la siguiente enumeración: tener algo que hacer con algo, producir algo, tratar y cuidar de algo, aplicar algo, hacer desaparecer o dejar que algo se pierda, comprender, imponer, investigar, interrogar, considerar, discutir, determinar... Estos modos de ser-en tienen la modalidad de la ocupación.⁹³

En este contexto, la palabra "ocupación" se refiere a cualquier actividad o práctica que realizamos en nuestra vida cotidiana, como trabajar, crear arte, estudiar, cocinar, entre otras. En nuestro caso, la práctica artística como ocupación, especialmente en el contexto de una investigación en el campo expandido del dibujo, refleja la forma más inmediata de compromiso y presencia en el mundo, implicando el uso y la manipulación de diferentes materiales y elementos.

Este compromiso se revela como la esencia de todo encuentro con el mundo, surgiendo a partir de un enfoque práctico y ocupacional. Al sumergirse en este proceso de creación artística, nosotros como individuos nos enfrentamos a una fusión compleja entre nuestra subjetividad creativa y el entorno circundante.

⁹³ Heidegger, M (2009) pp.103

El acto de crear, enlazar ideas, comprender conceptos y manipular materiales se convierte en un diálogo íntimo entre el artista y el mundo, manifestándose como una interacción fundamental entre la actividad artística y la existencia en el mundo (Dasein).

El ser-ahí humano se realiza inicialmente y en la mayoría de las ocasiones a partir de un horizonte con el cual se relaciona de manera incesantemente práctica.⁹⁴

En otras palabras, es a través del compromiso práctico en nuestra investigación artística que realmente experimentamos y nos involucramos con la realidad que nos rodea. Al profundizar en esta práctica artística, nosotros, como sujetos/artistas/investigadores, adquirimos una comprensión más profunda de nuestra propia existencia y del entorno que nos rodea.

La ocupación artística, como una forma de compromiso práctico en el mundo, es una vía para que los individuos creamos significado y atribuyamos valor a cada interacción y encuentro experimentados durante el proceso de creación.

Aquí, el concepto de Trato resalta la importancia de la vivencia práctica, de las actividades cotidianas y del compromiso en el mundo como componentes fundamentales de nuestra experiencia humana y comprensión de la vida.

De acuerdo con Martin Heidegger, la comprensión de la existencia humana solo es posible cuando examinamos cómo nuestra existencia humana concreta e individual está involucrada en nuestras ocupaciones cotidianas (aquí, la creación artística), en nuestras preocupaciones y en nuestras relaciones con el mundo y con los demás.

⁹⁴ Casanova (2012) pp.92

La comprensión como apertura del ser siempre se refiere a todo el ser-en-el-mundo. En toda comprensión del mundo, la existencia también está comprendida y viceversa.⁹⁵

Esta insistencia en la experiencia vivida y en el compromiso práctico con el mundo también resuena con las ideas del filósofo francés Maurice Merleau-Ponty. Merleau-Ponty enfatiza la corporeidad del ser humano y argumenta que nuestra percepción y comprensión del mundo son moldeadas por nuestra experiencia corporal.

Para Merleau-Ponty, el cuerpo no es solo un instrumento físico, sino también el medio a través del cual nos relacionamos con el mundo y con los demás. "Todo lo que sé del mundo, incluso por la ciencia, lo sé desde mi visión o experiencia del mundo" (1999, pp.03) y continúa:

Es comunicándonos con el mundo que indudablemente nos comunicamos con nosotros mismos. Tenemos el tiempo en su totalidad y estamos presentes a nosotros mismos porque estamos presentes en el mundo.⁹⁶

Asimilando las ideas de los autores mencionados anteriormente, al abordar la práctica artística, podríamos considerar cómo tanto Heidegger como Merleau-Ponty resaltarían la importancia de reconocer la presencia corporal del artista durante el proceso creativo, y cómo la relación entre el cuerpo, la creación artística y el mundo contribuyen a una comprensión más profunda de su existencia humana.

Al darse cuenta de esto, podemos entender nuestra práctica artística como una herramienta a través de la cual se percibe, procesa y reinterpretada la realidad, donde la relación entre esta práctica y el mundo trasciende el simple

⁹⁵ Heidegger (2005) pp. 209

⁹⁶ Merleau-Ponty, M (1999) pp. 569

acto de producir arte, convirtiéndose en un canal para la construcción de significados.

El acto creativo, por lo tanto, va más allá del mero ejercicio técnico y se revela como un profundo viaje de autodescubrimiento e interacción significativa con el entorno que nos rodea. “Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo.”⁹⁷ También es un viaje de autotransformación, en el que los artistas se involucran con el mundo y su propia subjetividad. A través de la materialización de sus ideas, el artista da forma a un universo subjetivo que dialoga con el espectador, invitándolo a participar en un viaje interpretativo e introspectivo.

El inicio

Dicho esto, pasamos a la parte más importante de este escrito, que es la interpretación, la comparación, la catalogación, la conceptualización y, no menos importante, el registro para investigaciones futuras. Aquí es donde todo lo estudiado hasta ahora comienza a tener sentido dentro de la producción artística del sujeto, artista e investigador que les presenta este trabajo.

Esta investigación sobre el dibujo comenzó después de varios años de experiencia en la universidad de artes. Antes de eso, ya practicábamos el dibujo, pero fue solo dos años después de ingresar a la universidad, en 2006, que nuestros estudios se solidificaron y profundizaron. Hasta entonces, nuestros dibujos eran predominantemente figurativos, influenciados por el arte renacentista que habíamos aprendido en clases de arte durante nuestros estudios escolares anteriores a la universidad.

Los dibujos generalmente se hacían con bolígrafos, tinta china o grafito, sin mucho estudio, simplemente eran copias de fotografías o dibujos de observación.

⁹⁷ Ortega y Gasset, J. (1914) pp. 12



Fig. 101 - Fig. 96 - Sandro Novaes (2006) nanquin sobre papel - 40 x 60 cm

Durante los primeros semestres del curso de Artes Plásticas en la Universidad Federal de Espírito Santo, en Brasil, nos aferramos a la búsqueda del realismo en nuestros dibujos, en una búsqueda equivocada de técnicas, lo que resultó en trabajos que, aunque estaban muy bien hechos y finalizados, carecían de identidad y se volvían repetitivos. Esta tendencia hacia el realismo fue fuertemente influenciada por nuestra profesión de diseñador, en la que trabajábamos como artefinalistas e ilustradores en una imprenta



Fig. 102 - Sandro Novaes (2007) acrílica sobre tela, 50 x 90 cm

La mejora de la figuración y el realismo eran las principales metas buscadas en el acto de dibujar, lo que resultaba en imágenes ilustrativas, narrativas y carentes de identidad.

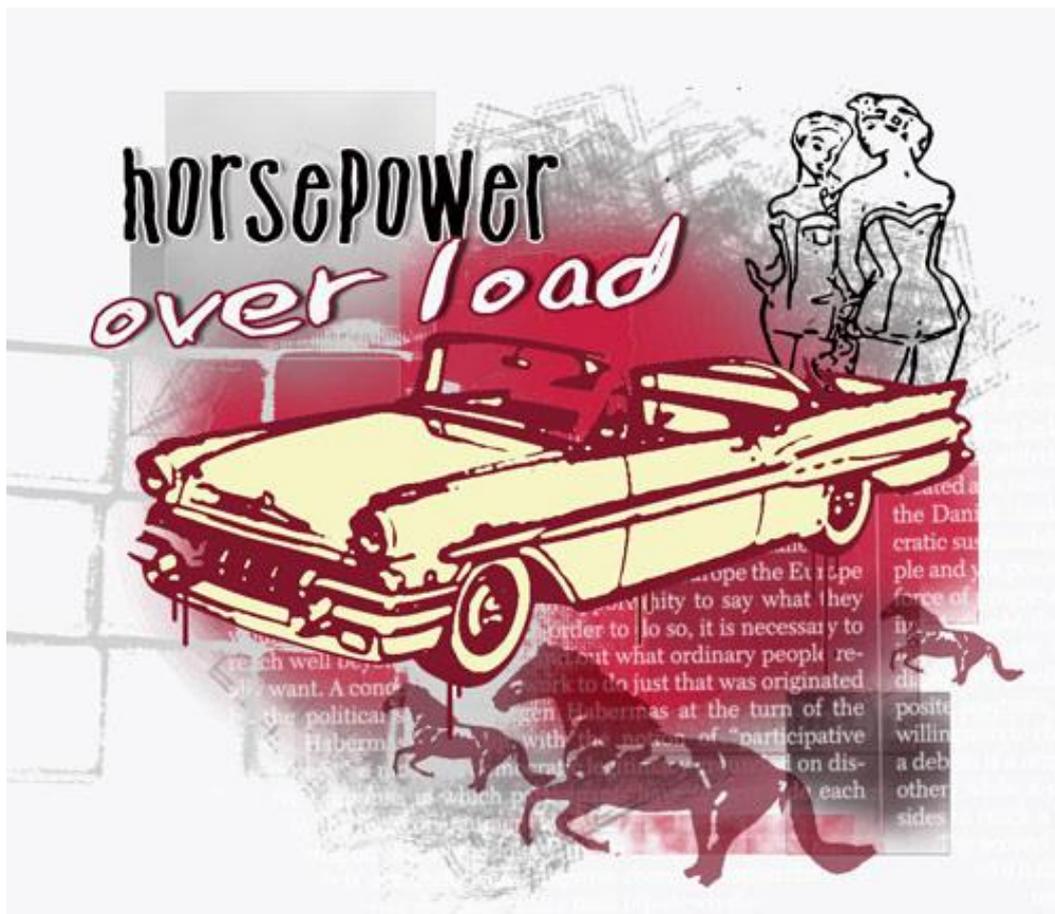


Fig. 103 - Sandro Novaes (2007) estampa para camiseta.

Después de dos años estudiando arte, hubo un período de desánimo en el que estábamos considerando abandonar el curso debido a la decepción y a la falta de valoración de las imágenes que creamos. Siempre eran muy criticadas por centrarse únicamente en las técnicas y representaciones, sin ningún carácter investigativo ni dotadas de algún concepto que les otorgara relevancia.

Con la ayuda de un profesor, pude darme cuenta de que incluso trabajando en la figuración existían posibilidades, ya que, según él, en el arte contemporáneo todo es posible, pero estas imágenes debían tener una razón para existir y algo más que simplemente habilidad técnica y representación. Decidimos continuar y ver a dónde nos llevaría esta nueva aventura.

Con el avance de los estudios, nos sumergimos en la lectura, poniendo inicialmente en foco los clásicos de la filosofía occidental, algo que continuamos haciendo hasta el día de hoy. Junto con el deseo de continuar y quizás entrar en

la carrera artística (nuestro sueño desde la infancia), surgió el deseo de comprender todos esos trabajos complejos y a menudo aparentemente sin conexión que veíamos en las disciplinas, sobre todo en arte contemporáneo. Debido a esto, profundizamos en la lectura de críticos e historiadores de arte y sus textos clave para comprender el arte actual.

Pronto llegó el punto crucial del cambio. Fuimos seleccionados con un proyecto de instalación para una exposición colectiva dentro de la propia facultad, en la Galería de Arte e Investigación. El trabajo consistía en un espejo grande instalado en la pared, una lámpara encima de este espejo y un soporte frente al espejo sobre una alfombra roja.



Fig. 104 - Sandro Novaes (2008) *Ser como objeto de apreciação estética em e por si mesmo* – Espejo, madera, alfombra y lámpara.

Las lecturas sobre estética de ese período fueron el impulso inicial para esta nueva posibilidad de materializar obras artísticas. En ese mismo año, fuimos aprobados con un trabajo realizado en colaboración con nuestro profesor Joao Wesley en la octava bienal del mar de Vitória (ciudad en la que vivimos) en Brasil, con un proyecto de una intervención urbana que flotaría en la bahía de la ciudad, frente al puerto.



Fig. 105 - Bahía de Vitória, ES, Brasil,(2008). Ubicación de la intervención. www.GoogleMaps.com. Elaboración propia,



Fig. 106 – Lanzamiento de la intervención flotante

La estrategia de intervención en el espacio urbano: Ego-trip Pré Sal hace referencia al momento en que el imaginario de esta provincia se encontraba, buscando enfatizar los cambios en el imaginario local provocados por la inclusión de Espíritu Santo en la producción petrolera. El proyecto se apropia de la existencia del reciente campo de petróleo submarino, conocido como Pré-sal, como punto de inflexión y cambio.

A partir de ahí, comenzamos a entender el arte como una forma de expresión que va más allá de la técnica y de la representación fiel de la realidad aparente, es decir: "El arte es la eliminación de lo innecesario", como dijo Picasso, o también como afirmó Paul Klee: "El arte no reproduce lo visible, sino que hace visible". Este aprendizaje fue liberador y, creemos, crucial para esta investigación que hoy culmina en este escrito.

El retorno al dibujo

La motivación inicial fue aprovechar el soporte plano para utilizarlo como medio de cuestionamiento en relación con su visualidad y tradición, y luego trasladarlos al espacio real. A lo largo del curso de la investigación, surgieron problemas que fueron entendidos como obstáculos, limitaciones técnicas que necesitaban superarse, y así los estudios de dibujo en papel se extendieron a otras formas (medios) de representación (duplicándose y, en consecuencia, ampliando sus sentidos y posibilidades), como la pintura, la fotografía, la escultura, las proyecciones de video, las intervenciones e instalaciones.

El grafiti fue reemplazado por diferentes materiales: hilos de algodón, cintas adhesivas, papel celofán, barras de hierro, proyección, así las características gráficas adquirieron nuevas proporciones y materialidad.

El soporte también fue superado, pasando del papel a superficies planas de madera y luego a la arquitectura y, finalmente, a la naturaleza. Con cada nueva posibilidad, se adquirieron nuevos conceptos e interrogantes, llevando al dibujo (desde nuestra perspectiva) a sus condiciones artísticas contemporáneas.

Condiciones como: sus nuevos medios y discusiones conceptuales, o por ejemplo, las relaciones dicotómicas entre ausencia y presencia material en su composición; profundidad y planaridad; campo metafórico y espacio real; subjetividad y objetividad; razón y empirismo; tradición y novedad.

A lo largo de la investigación, también fue posible entrar en contacto con el campo de las relaciones fenomenológicas y la tecnología como herramienta de creación y desarrollo artístico, como veremos detalladamente a continuación:

La reducción

El diccionario nos indica que "Reducir" es simplificar o hacer más conciso, eliminando elementos innecesarios o llevar a un estado o condición específica, generalmente negativa o más simple, o también, el acto o efecto de convertir en términos más simples; simplificación.⁹⁸

En el segundo semestre de 2008, comenzamos a reflexionar sobre el tema para nuestro trabajo final de curso. El dibujo siempre ha sido nuestro lenguaje preferido y el medio más utilizado por nosotros, tanto como ejercicio práctico en nuestro trabajo como diseñadores, como forma de recreación en nuestra vida diaria. Conscientes de nuestra afinidad con el dibujo, decidimos que sería el tema central de nuestro proyecto de graduación.

Sin embargo, esta reducción del dibujo debía tener un enfoque diferente, queríamos comprender este lenguaje. Fue entonces cuando nos dedicamos a iniciar la investigación desde cero. Decidimos que reduciríamos el dibujo, volveríamos a sus medios tradicionales y desde ese punto seguiríamos adelante.

¿En qué consistiría este retorno y esta reducción? Al buscar nuestra interpretación, llegamos a la idea de que reducir implica simplificar algo, volverlo

⁹⁸ <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/redu%C3%A7%C3%A3o/>

más elemental o básico, con el objetivo de facilitar su comprensión, análisis o explicación. Es un enfoque que busca simplificar o descomponer un fenómeno complejo en partes más manejables para entender mejor sus características fundamentales.

En la fenomenología, la reducción es un proceso mediante el cual se ponen entre paréntesis todos los datos, convicciones, etc. A los que se refieren los actos, para volver sobre los propios actos. La reducción puede ser de dos tipos: en la reducción eidética, se ponen entre paréntesis todos los fenómenos o procesos particulares con el fin de alcanzar la esencia.⁹⁹

Como ya se mencionó, estábamos buscando comprender el dibujo a partir de sus principios básicos de materiales y representación. En cuanto a los materiales, decidimos volver a lo básico y comenzamos la investigación dibujando con lápiz sobre papel, excluyendo el color. Una vez definido el medio, comenzamos a buscar la representación, la visualidad del dibujo, sus símbolos, marcas, etc.

Según Husserl, el método de reducción fenomenológica permite descubrir un nuevo reino de la experiencia e incluso crear una nueva experiencia, desconocida para los seres humanos antes de la fenomenología.¹⁰⁰

¿Qué representar? ¿Qué marcas dejar en el papel? ¿Por dónde empezar? Decidimos comenzar reduciendo también la visualidad, y recurrimos

⁹⁹ Abbagnano, N. (2007) pp. 245

¹⁰⁰ *Ibid.*

a Kandinsky en su libro *Punto y línea sobre plano* para explorar las formas primordiales de representación. Nos encontramos con el siguiente pasaje:

En este libro, trataremos de dos elementos fundamentales que constituyen el punto de partida de toda obra pictórica, sin los cuales ese punto de partida sería imposible, presentando al mismo tiempo un material completo para este dominio autónomo del arte: el dibujo.¹⁰¹

El autor comenta que uno de los primeros elementos fundamentales para la creación visual es el "dibujo". El dibujo es una de las formas más antiguas de expresión artística e implica representar formas, líneas y contornos en una superficie. Para el autor, el dibujo es crucial porque permite al artista estructurar la composición, organizar las formas y crear un bosquejo detallado antes de aplicar los colores o finalizar la obra.

El punto, entonces, es el primer elemento compositivo y significativo en una imagen. Según el autor, el punto resulta del primer encuentro del utensilio (en nuestro caso, el lápiz) con el soporte (papel), la primera marca y, por lo tanto, el elemento inicial.

Intentamos comenzar desde ahí, pero el punto no nos satisfizo como elemento compositivo, a pesar de que buscamos referencias, como por ejemplo, los dibujos de Seurat.:

¹⁰¹ Kandinsky, v. (1970) pp. 30

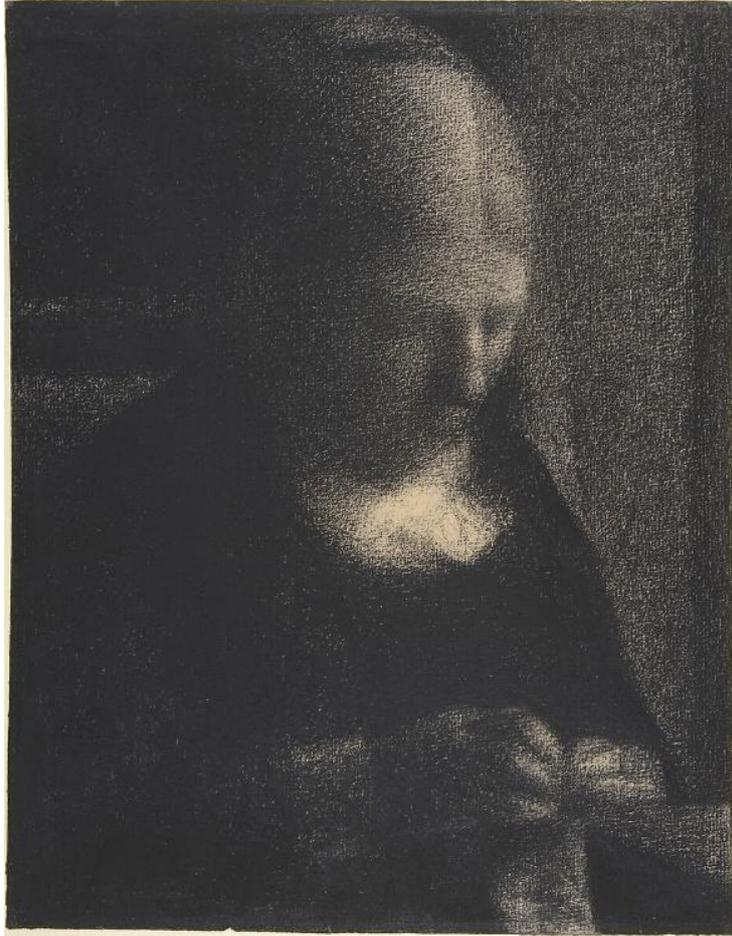


Fig. 107 - Georges Seurat (1882) *Bordado; La madre del artista* Artista Lápiz conté sobre papel Michallet - 31,2 x 24,1 cm

Trabajar con puntos no fue la elección que estábamos buscando, pero al continuar estudiando a Kandinsky, nos encontramos con un segundo elemento que, en nuestra opinión, resultó más cautivador y dinámico: el punto en movimiento, es decir, la línea.

Aristóteles comenta que "el punto y la noción de línea pertenecen a la línea por sí mismos porque pertenecen a la línea como línea". En *Punto y línea sobre el plano*, Kandinsky aclara que la línea es el segundo elemento visual y deriva del movimiento del punto:

Es la traza que deja el punto al moverse y es por lo tanto su producto. Surge del movimiento al destruirse el reposo total del

punto. Hemos dado un salto de lo estático a lo dinámico. La línea es la absoluta antítesis del elemento pictórico primario: el punto. Es un elemento derivado o secundario.¹⁰²

El autor resalta la importancia del movimiento y desplazamiento del punto para la creación de la línea, que se considera como la huella dejada por el punto al moverse en el papel. Al tocar el papel con el lápiz, se crea un punto, un punto de encuentro, un punto de partida o un punto final (si no se desplaza).

Al aplicar una fuerza externa sobre ese lápiz mediante el movimiento del brazo, ese punto se convierte en una línea que, según la dirección de la fuerza aplicada, puede ser sinuosa o recta:

Cuando una fuerza procedente del exterior desplaza el punto en cualquier dirección, se genera el primer tipo de línea; la dirección permanece invariable y la línea tiende a prolongarse indefinidamente. Se trata de la recta, que en su tensión constituye la forma más simple de la infinita posibilidad de movimiento.¹⁰³

Para nosotros, este enfoque fue considerado altamente poético y performativo, ya que enfatiza el papel expresivo del movimiento en el proceso de dibujo. El acto de tocar el papel con el lápiz crea un punto, que al ser dirigido por una fuerza física genera la formación de la línea. Esta noción de creación a través del movimiento trae consigo una infinidad de posibilidades creativas.

A partir de esta comprensión, decidimos que la línea recta sería el material inicial de nuestros estudios sobre dibujo. Con los materiales definidos y el elemento visual establecido, la línea comenzó a ser explorada como una herramienta central para la exploración artística. Al trabajar con la línea, podríamos explorar el dinamismo del movimiento y la capacidad de representar

¹⁰² Kandinsky, v. (1970) pp. 49

¹⁰³ Idem

la temporalidad y la espacialidad a través de la expresión visual. Donis A. Dondis en *Sintaxis de la lengua visual* comenta la importancia de la línea y su carácter esencialista y reduccionista.:

La línea es el elemento más importante. En el arte, sin embargo, la línea es el elemento esencial del dibujo, un sistema de notación que, simbólicamente, no representa otra cosa, sino que captura la información visual y la reduce a un estado en el que se elimina toda la información visual superflua, y solo queda lo esencial.¹⁰⁴

Después fuimos a buscar en el imaginario común, cuál sería la referencia lineal más conocida y llegamos a la línea del horizonte, conocida por su fría perfección rectilínea y como origen de todos los puntos de fuga posibles que dan origen a la espacialidad que aprehendemos y nos acompaña, soberana, por dondequiera que pasamos.

En geometría, una línea recta es un concepto fundamental que representa una sucesión infinita de puntos alineados en una única dirección que se extiende indefinidamente en cualquier dirección. Siguiendo esta idea, comenzamos a dibujar utilizando la línea recta como símbolo gráfico.

A finales del año 2008, comenzamos a practicar el dibujo. Nuestra motivación inicial era trazar líneas rectas sobre el papel, sin preocuparnos demasiado por la dirección y características de esas líneas. Abajo se muestra el primer dibujo creado.

¹⁰⁴ Dondis, D.A. (1997) pp. 56

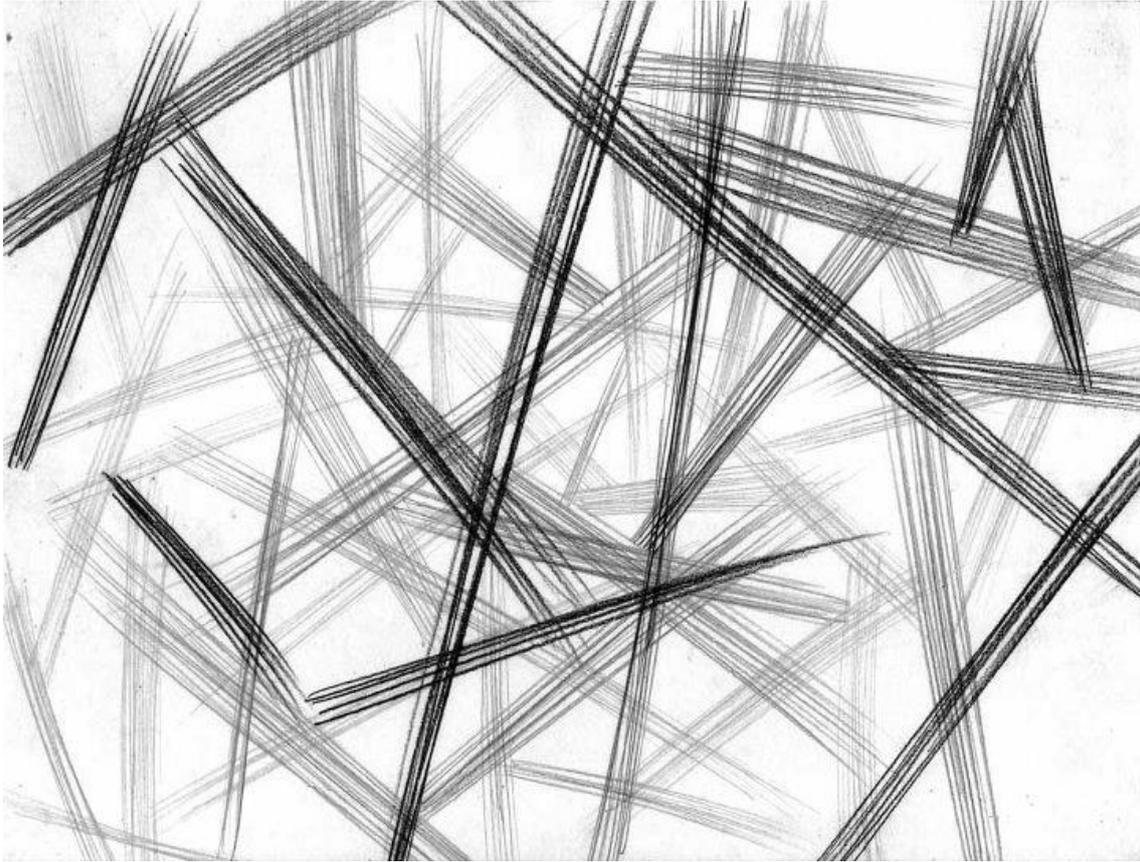


Fig. 108 – Sandro Novaes (2008) *S/t*, Lápiz sobre papel, 60 x 40 cm

Quando comenzamos a poner en práctica estas experimentaciones, estábamos buscando simplemente afrontar la incapacidad motora humana de reproducir, a través del gesto manual, la perfección lineal.

El resultado fue provechoso, visualmente agradable para lo que estábamos buscando, y nos pareció suficiente en ese momento. Sin embargo, con el tiempo nos dimos cuenta de cómo los límites del soporte influenciaban una lectura limitada y restringida del trabajo. A fin de cuentas, Euclides en *Elementos de Geometría* afirma: "que una línea recta determinada se continúe en línea recta por sí misma hasta donde sea necesario" (1944, pp. 07).

Así, nos dimos cuenta de que no estábamos permitiendo que la línea recta continuara por sí misma hasta donde fuera necesario, estábamos trabajando con segmentos de línea que flotaban en un espacio limitado. Entonces cambiamos:

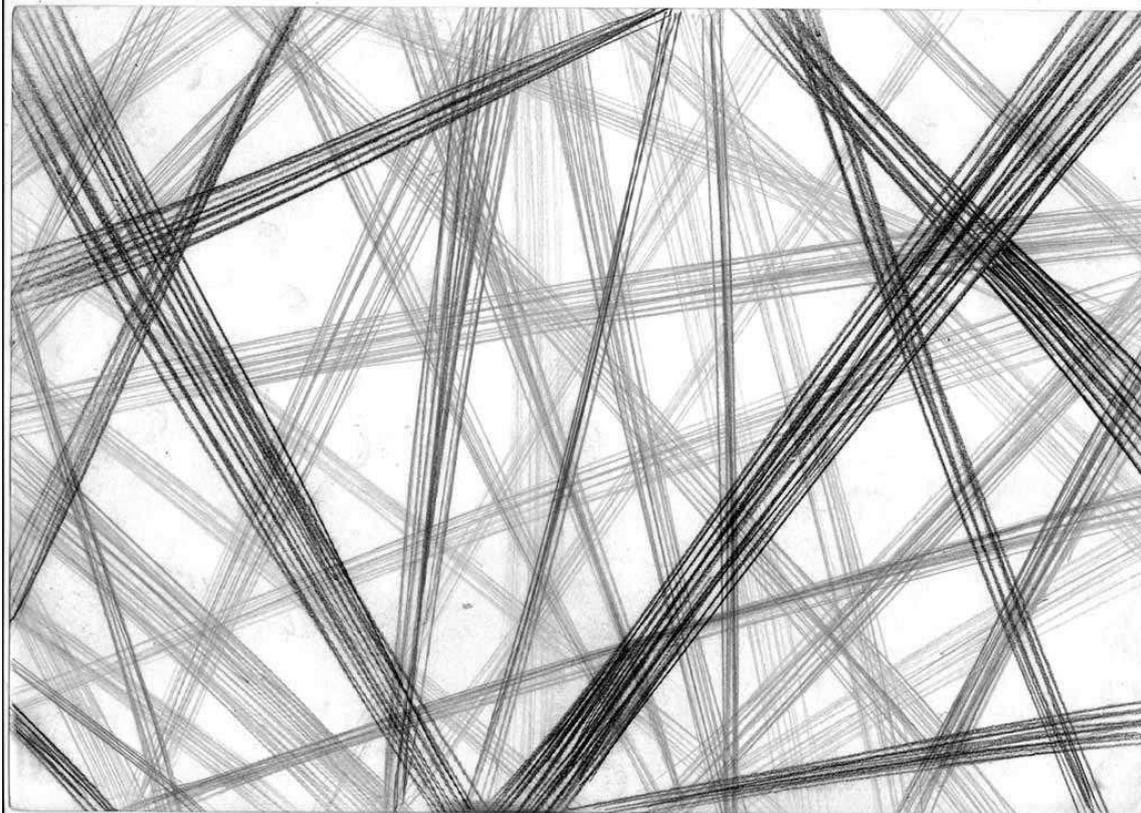


Fig. 109 - Sandro Novaes (2008) S/t, Lápiz sobre papel, 60 x 40 cm

Ahora, las líneas comenzaban y terminaban fuera del espacio limitado del soporte, la alusión a la infinitud parecía materializarse en los dibujos, por lo que liberamos a la línea para buscar su "Continuidad necesaria" (Euclides). Al observar con más atención, después de algunos estudios, nos dimos cuenta de que, debido a la superposición y las marcas continuas en el soporte, junto con la cercanía de las líneas en haces y la variación de la fuerza de la mano junto con la variación tonal de los grafitos, nos sugería una simulación de tridimensionalidad sin furza.

Esa fue una cuestión que hemos podido apropiarnos de la cultura popular (basada en estudios científicos sobre la atmósfera) cuando afirmamos que los objetos más distantes se muestran para nuestra visión con un aspecto más claro, ligero, y, por lo contrario, cuanto más cerca, su apariencia es más definida.

Principiamos a estudiar a fondo esas posibilidades dibujando líneas de grafito más rígido, resultando en una tonalidad clara y en la medida que producía nuevos riesgos aumentaba la gradación de los lápices

Como ya fue dicho anteriormente las líneas más oscuras se ponen como líneas firmes, seguras, lentas, casi estáticas sin intento de motricidad o simulación de movimiento, Esas líneas parecen estar más próximas de la superficie del soporte, en contrapartida, las líneas claras parecen más veloces, ligeras, pero más flacas y alejadas, poniéndose al fondo del campo visual.

Ayudando en la creación de esos espacios ficticios sugeridos pela variación tonal en conjunto con la fuerza y densidad y aproximación o distanciamiento de esas líneas.

Así, con la práctica constante, nos dimos cuenta de que podríamos simular el paso de estos haces de líneas detrás de otros o interrumpirlos para discontinuar sus trayectorias, lo que nos llevó a una trama más elástica y los dibujos adquirieron una ilusión de profundidad aún mayor. Estos haces parecían estar tensionados y los dibujos ganaron más fuerza en la composición.

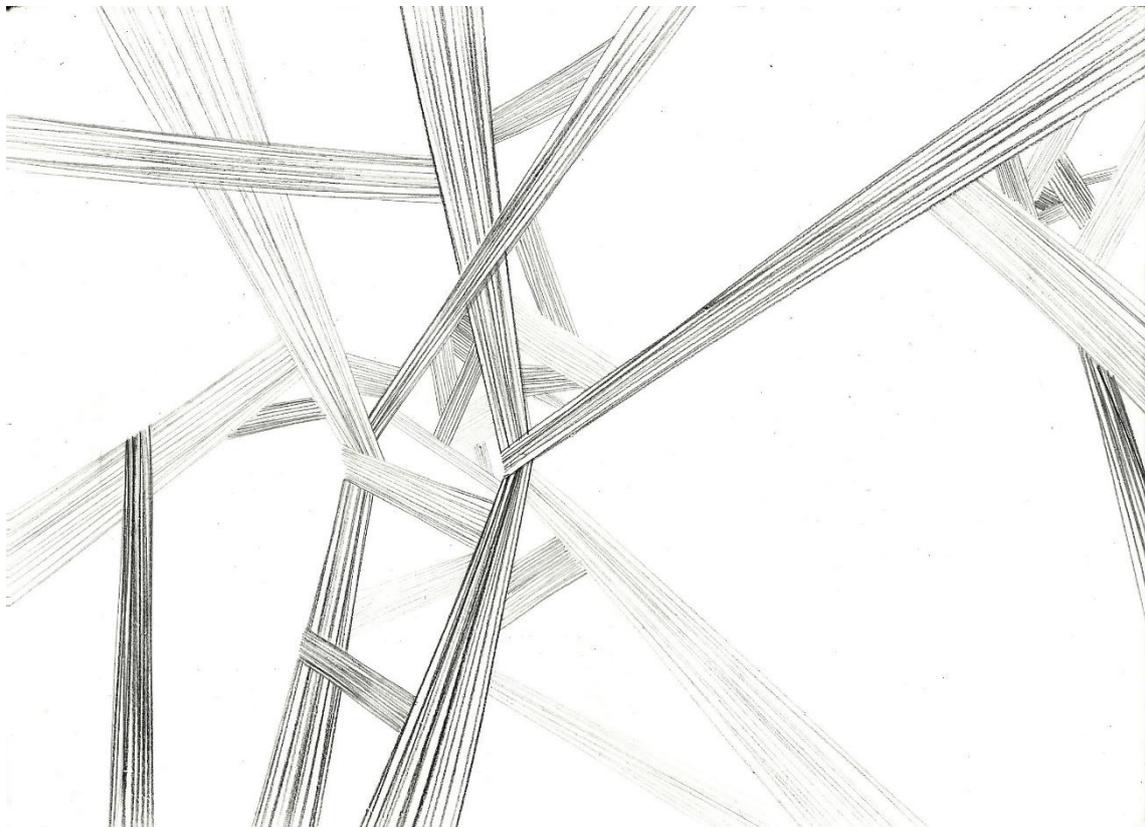


Fig. 110 - Sandro Novaes (2009) S/t, Lápiz sobre papel, 60 x 40 cm

Con la repetición, estos dibujos fueron adquiriendo un mayor grado de complejidad y densidad. Un mayor número de repeticiones provocó un aflojamiento en esa supuesta elasticidad, pero a su vez trajo consigo más ambigüedad. Pudimos percibir que habían ganado en robustez y profundidad.

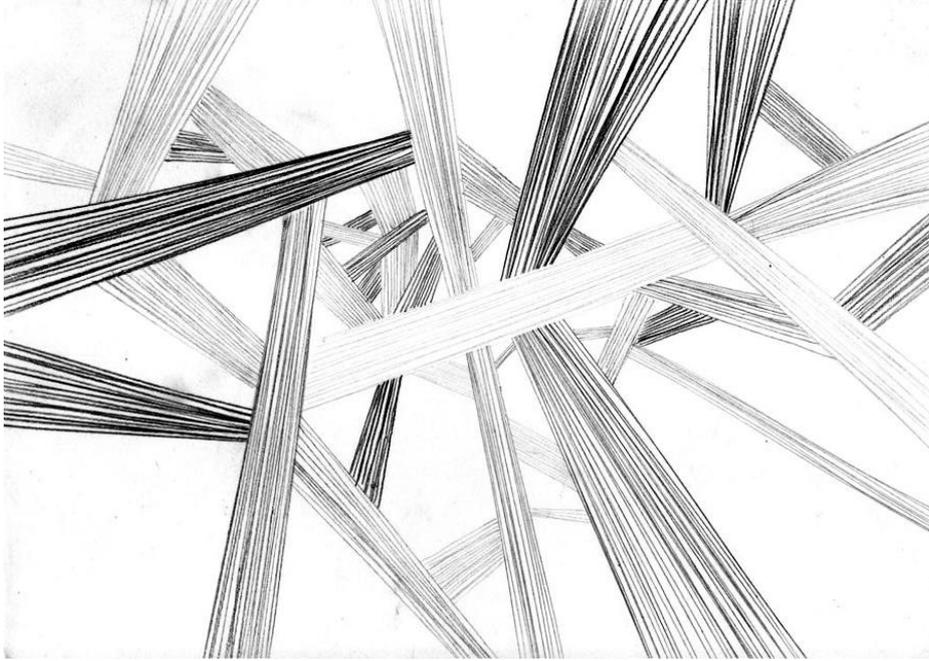


Fig. 111 - Sandro Novaes (2009) S/t, Lápiz sobre papel, 60 x 40 cm

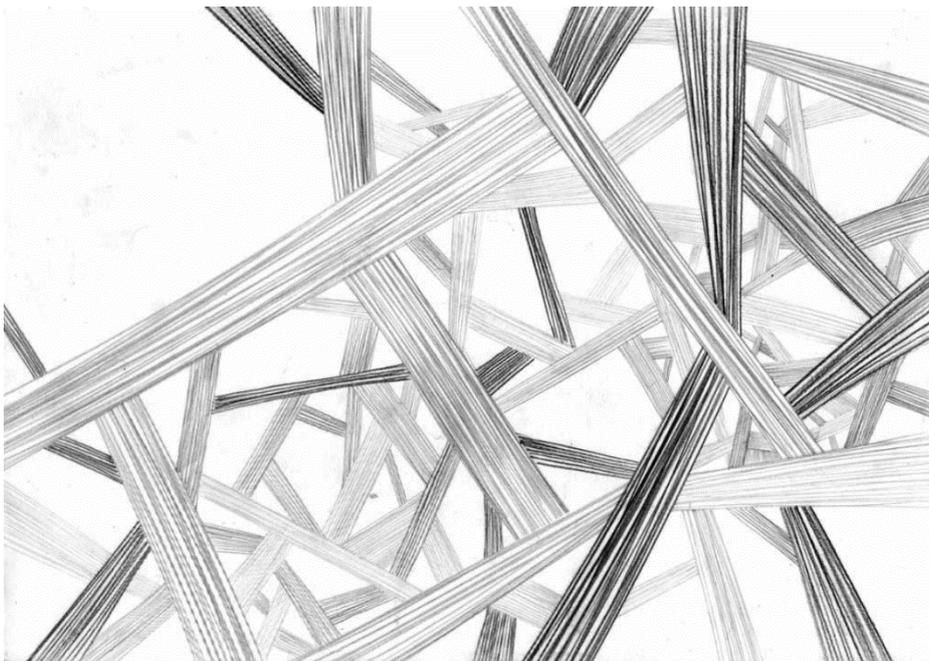


Fig. 112 - Sandro Novaes (2009) S/t, Lápiz sobre papel, 60 x 40 cm

En ese momento, comenzamos a explorar de manera compulsiva y exagerada estos simulacros de espacialidad. Intensificamos los valores tonales, lo que hizo que las composiciones fueran más poderosas y distintas, con el objetivo de evocar o inducir una sensación de tridimensionalidad:

En la filosofía de Epicuro y Lucrecio, solo a través de las sensaciones conocemos las cosas, pero estas sensaciones son producidas por simulacros, es decir, por finos envoltorios capaces de transmitirnos la imagen de las cosas y afectar nuestros sentidos. Así nace la sensación, que nos proporciona fielmente la imagen de los objetos originales, pero sin su fuerza. Las ilusiones de los sentidos se explican por las modificaciones de los simulacros en su trayecto hacia nosotros.¹⁰⁵

La búsqueda por una identidad visual única condujo a una profunda exploración de la relación entre los elementos espaciales y el audaz uso de variaciones tonales. La voluntad de trascender la simple representación de la realidad y sumergirse en un terreno más experimental y desafiante se volvió evidente en esta etapa, llevando a nuevas aproximaciones en el proceso creativo.

Con la evolución de la investigación y la práctica constante, comenzamos a examinar la obra de dos artistas cuyos enfoques ayudaron a abordar las cuestiones que surgían en nuestra producción: Sol Lewitt, quien a través de sus dibujos exploró relaciones entre concepción y percepción, superficie y volumen; y Mel Bochner, cuya línea de investigación se centró en la estructura lógica de progresiones matemáticas, explorando cuestiones relacionadas con series, procesos y repeticiones seriales, además de escribir sobre la desmaterialización del arte. Estos artistas ejercieron una gran influencia en el desarrollo de los nuevos trabajos que seguimos realizando.

¹⁰⁵JAPIASSU, H y MARCONDES, D. (1996) Pp. 179

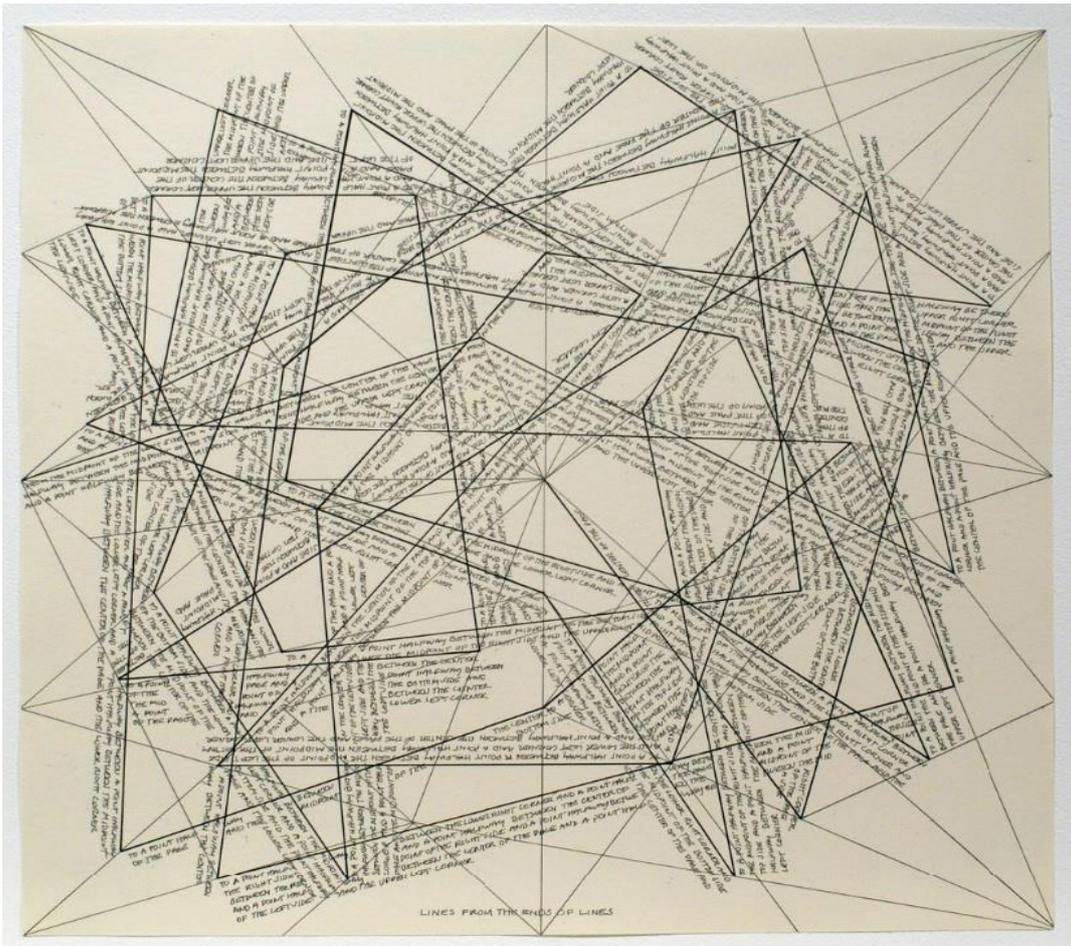


Fig. 113 - Sol Lewitt (1975), *The Location of Lines*. Grabado, 45.8 x 45.8 cm - Fuente:

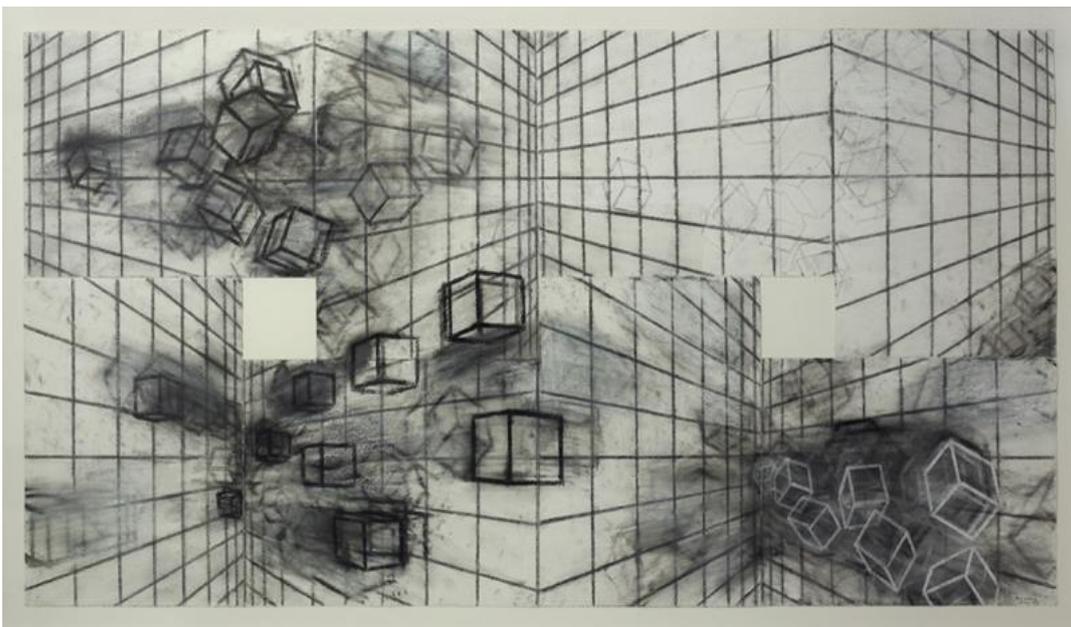


Fig. 114 Mel Bochner, (1992) *Split Infinity*, charcoal and pastel on paper, 35 x 70 inches -

De este modo, los dibujos adquirieron nuevas proporciones y las líneas se fragmentaron, reduciendo así el área del espacio existente y centrándose en la construcción espacial como un todo.

A partir de ese punto, intentamos darle enfoque a ese desorden (aunque en ese momento todavía de manera superficial y sin percibir completamente su futuro valor conceptual) a través de estudios sobre Sol Lewitt. Tratábamos de crear dicotomías entre la profundidad que sugerían los haces de líneas y la planaridad que las líneas más sólidas, colocadas al frente de todo, ejercían.

Estas líneas únicas también servían como límites para los haces, creando así una idea de fragmentación donde cada campo reflejaba un ángulo de la imagen, como un mosaico de espejos:

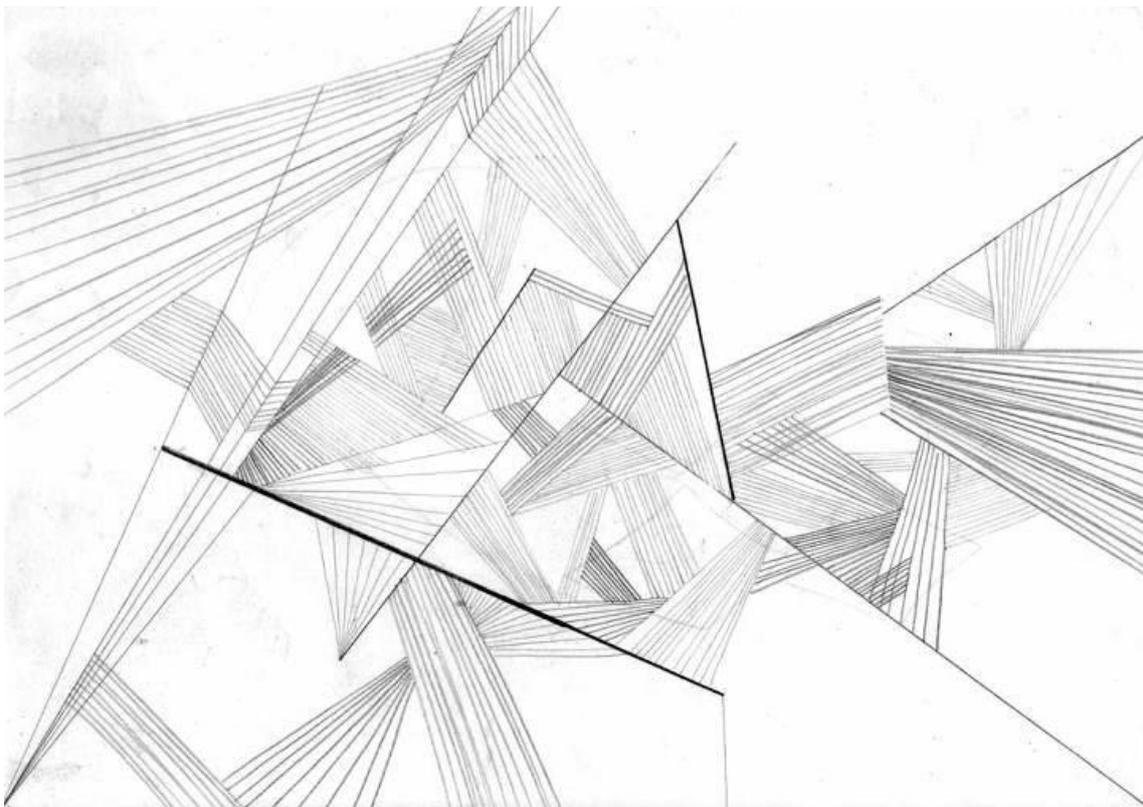


Fig. 115 - Sandro Novaes (2009) S/t, Lápiz sobre papel, 60 x 40 cm

En este punto, nos dimos cuenta de que, con la fragmentación, los haces de líneas que seguían deslizándose a través del espacio del papel se extinguían de repente, algunos por la línea recta única que actuaba como frontera entre los fragmentos, pero otros eran interrumpidos de manera espontánea, dejando en evidencia el punto final del segmento de línea.

En continuación, surgieron rupturas repentinas, interrupciones en las líneas y la cuestión de la continuidad contradictoria se volvió prominente. Estos elementos comenzaron a desempeñar un papel esencial en el dibujo, aportando una sensación de dinamismo y tensión a las obras.

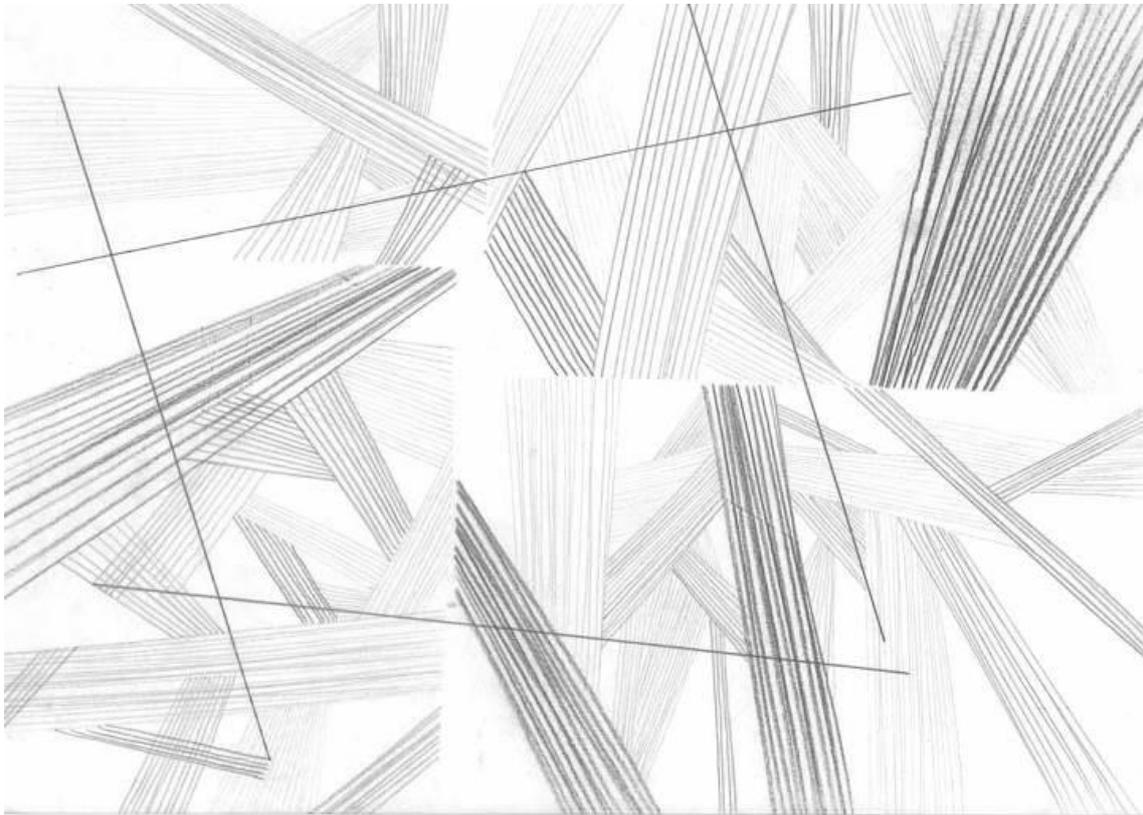


Fig. 116 - Sandro Novaes (2009) S/t, Lápiz sobre papel, 60 x 40 cm

Entonces, a partir de la interrupción repentina de los haces y la falta de continuidad en sus trayectorias, surgía una línea, pero no una línea dibujada, sino una línea conceptual, percibida por la conexión de puntos realizada de manera gestáltica por nuestro cerebro al tratar de comprender la imagen.

Estas interrupciones inesperadas nos llevaron a la percepción de lo que llamamos Líneas Inmateriales:

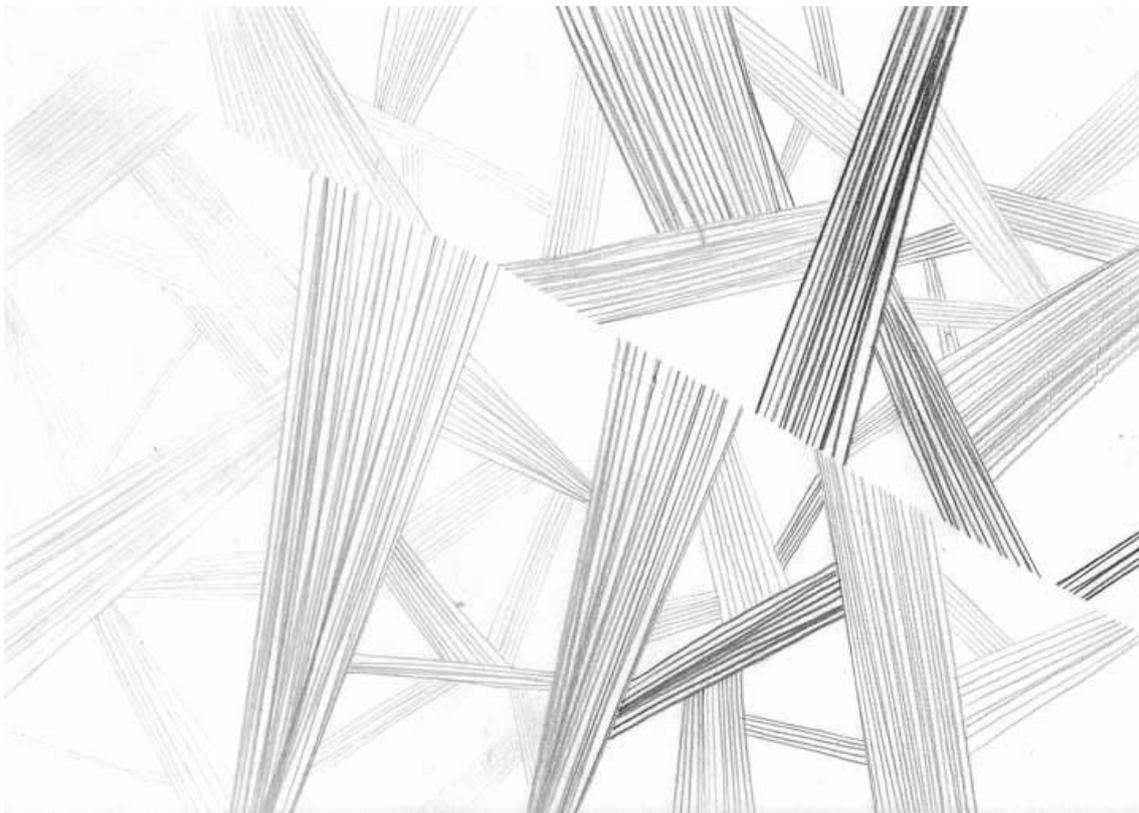


Fig. 117 - Sandro Novaes (2009) S/t, Lápiz sobre papel, 60 x 40 cm

Una vez que nos dimos cuenta de que podríamos (y deberíamos) explorar más a fondo las cuestiones involucradas en esta potente línea inmaterial, decidimos simplificar un poco el dibujo para prestar más atención a estas cuestiones.

Esto llevó a una serie de experimentos, investigaciones y nuevos dibujos, y decidimos reducir el conjunto de líneas en haces a una sola línea, pero cargada con la misma fuerza representativa y el mismo peso gráfico que las líneas agrupadas.

Esta reducción en el número de trazos abrió la posibilidad de un diálogo más cercano entre la dicotomía de las líneas dibujadas (materiales) y las líneas percibidas (inmateriales). Estas últimas ahora tenían una vida independiente y un significado único en el dibujo.

La reducción que dio lugar a las líneas individuales fue una gran motivación, lo que resultó en una intensa investigación. Esta aproximación hizo que el dibujo fuera más limpio, contrastando con la contaminación inicial, lo que permitió una visualización más clara y razonada de la construcción y la representación espacial dentro del trabajo en cuestión.

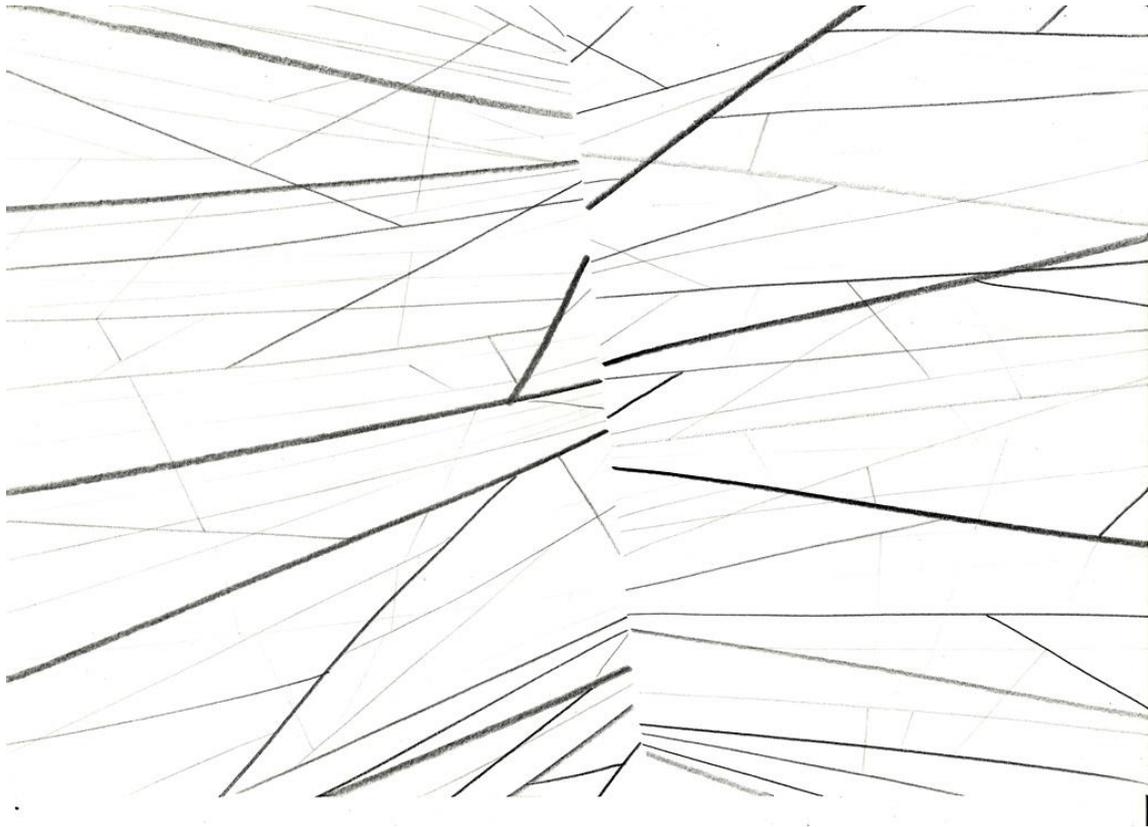


Fig. 118 - Sandro Novaes (2009) S/t, Lápiz sobre papel, 60 x 40 cm

Así como, el descubrimiento de que lo gestual (la acción de hacer riesgos en el soporte) surge como un factor que representa el tiempo en tales trabajos, bajo nuestra mirada, la conciencia espacio/temporal, ahora se queda más fuerte y concreta. A partir de esa percepción, también hemos podido comprender que los gestos rápidos resultaron en una línea más perfecta, geoméricamente

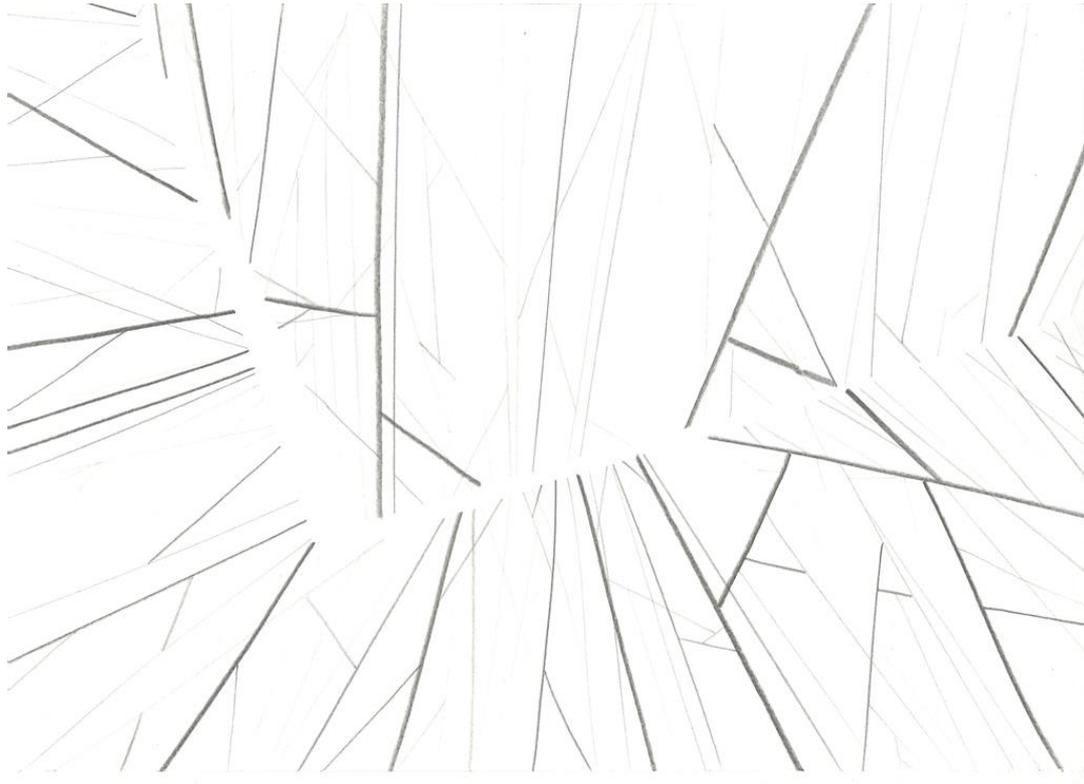


Fig. 119 - Sandro Novaes (2009) S/t, Lápiz sobre papel, 60 x 40 cm

Esos vectores veloces, sin coordenadas preconcebidas, que corrían para todos los lados y en todos los sentidos, y que necesitaban de velocidad, nos despertaron la capacidad de aludir a la idea del inmediatismo posmoderno, donde no se puede recurrir a grandes narrativas, no hay posibilidad de demora en recorrer caminos o aún, la imposibilidad, bajo esas condiciones, de elegir, como sostiene el sociólogo polaco Zygmunt Bauman en su libro *Modernidad líquida*:

(...) al patinar sobre hielo fino: nuestra seguridad está en nuestra velocidad (...) disminuir la velocidad significa ser dejado para tras; al patinar en hielo fino, reducir la velocidad también significa la amenaza real de ahogarse. Por lo tanto, la velocidad sube al pico de la lista de valores de supervivencia.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Bauman, Z. (2001) pp. 239

De este punto en adelante, las líneas pasan a ser producidas a un ritmo que varía según su espaciamiento en el soporte, cada trazo ocupando un espacio en el plano, espacio este, definido aleatoriamente, donde cada línea tiene una temporalidad única al ser ejecutada. Como si cada una de ellas, en particular, tuviera su propio direccionamiento y necesidad de expansión hacia el infinito, a la vez de ignorar o desafiar el límite rectangular del soporte.

El fracaso del color

En un breve intervalo de esa fase en la que se encontraba la producción, intentamos agregar colores a los dibujos, pero los experimentos no resultaron satisfactorios. Percibimos que el enfoque principal, los conceptos y las características fundamentales estaban relacionados con la monocromía, y con la aplicación del color, estos estaban siendo desplazados y reemplazados por cuestiones de juicio estético. Según Sol Lewitt en relación al color:

Color, superficie, textura y forma sólo enfatizan los aspectos físicos de la obra. Cualquier cosa que llame la atención y despierte el interés del observador en su aspecto físico constituye un impedimento para nuestra comprensión de la idea, y se utiliza como un artificio expresivo.¹⁰⁷

¹⁰⁷ Ferreira, G. & Cotrim, C. (2009) pp. 181



Fig. 120 -Sandro Novaes (2009) Boligrafo Pilot sobre papel, 70 x 30 cm

Otra cuestión negativa con los colores fue el debilitamiento de la idea de profundidad espacial y este desvío en parte transformó el dibujo en un simple sistema visual de características esencialmente planas, quitando la atención de las cosas realmente importantes. Desistimos.

El fracaso de la pintura

En un momento determinado de la producción, decidimos intentar cambiar de enfoque y abordar la pintura. La idea era dar continuidad a los dibujos, trasladando a la pintura sobre lienzo las visualidades y conceptos que estábamos explorando en los dibujos. Sin embargo, surgieron una serie de dificultades que nos llevaron a abandonar esta dirección, pero por otro lado nos mostraron una posibilidad que amplió nuestra investigación en el dibujo.

Un primer punto que debe destacarse, que también fue la primera dificultad en esta transición, fue el mantenimiento de las líneas rectas. Cuando intentábamos trazar la línea en el lienzo, el trazo continuo no era posible debido a que la pintura del pincel se agotaba y desestructuraba la continuidad lineal.

Así que surgió un problema: la pintura penetraba en las fibras del tejido y las líneas que debían ser limpias se volvían ruidosas; la pintura explotaba y las líneas se volvían vellosas. Además de estos problemas, como las líneas debían ser dibujadas con cuidado y lentitud, la precisión se veía perjudicada, lo que resultaba en líneas sinuosas. La línea inmaterial también perdía su potencialidad.



Fig. 121 - Sandro Novaes (2009) acrílica sobre madera, 70x 50 cm

Intentamos con pinceladas más sueltas alcanzar un punto cercano al dibujo, pero las líneas se convertían en marcas y la expresividad resultante carecía de conexión con las ideas que teníamos en la investigación. Los tonos de gris buscaban recordar el dibujo, y algunos trazos de grafito intentaban evocar lo mismo.

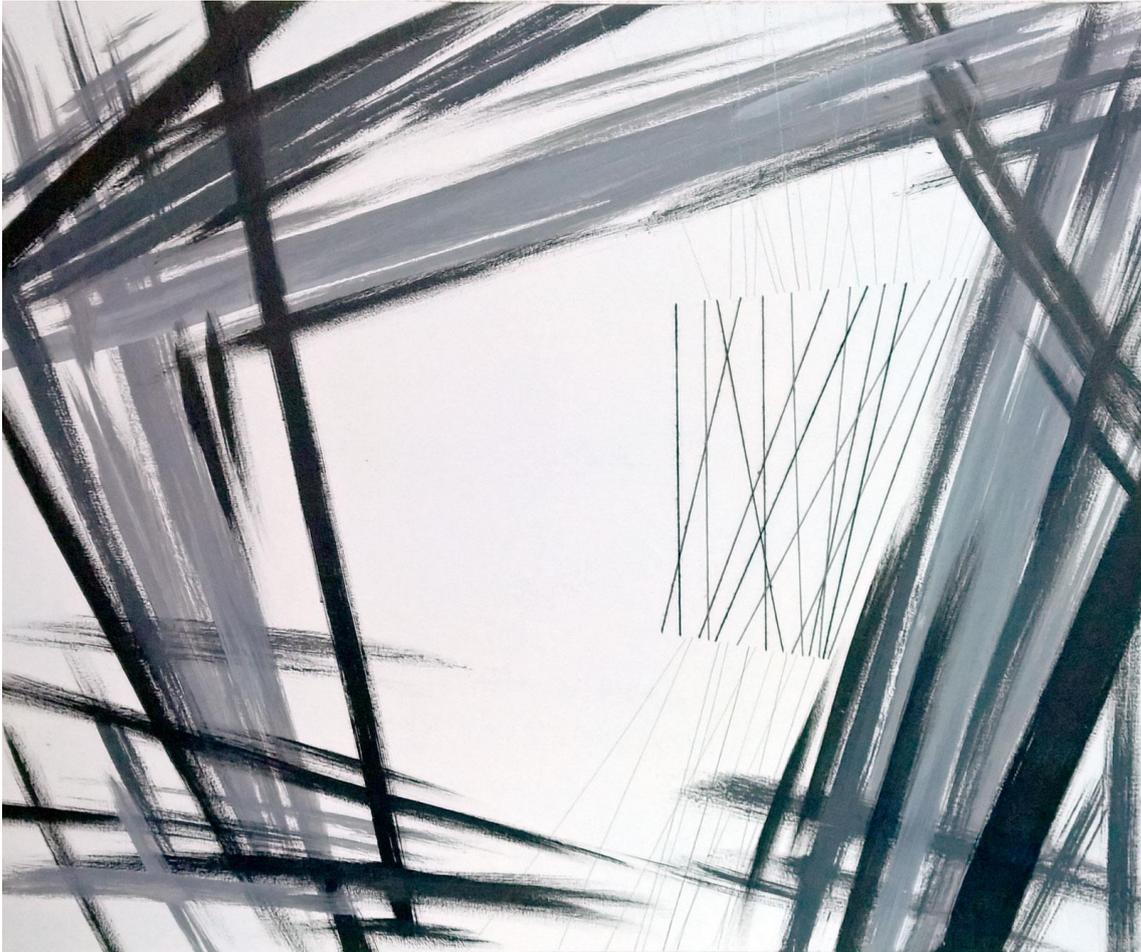


Fig. 122 - Sandro Novaes (2009) acrílica sobre lienzo, 60x 50 cm

Casi a punto de rendirnos, pensamos en crear máscaras con cinta adhesiva en la tela para pintar las líneas con mayor precisión; sin embargo, debido a la porosidad de la superficie, la pintura se filtraba detrás de la cinta y generaba, nuevamente, interferencias en las líneas que debían ser limpias.

Probamos con otros soportes como madera y láminas de acero, pero cada uno presentaba dificultades que no pudimos superar.

Después de muchos intentos, en cierto momento al pegar cintas en madera, nos dimos cuenta de que podríamos dibujar las líneas con cintas de papel pintadas. Así que de un error surgió una posibilidad que parecía interesante, pero también nos condujo a otro error que llevaría a una investigación aún más productiva.

Es importante señalar que, en una investigación práctica en arte, en lo que respecta a los procesos de creación, los modos operativos que se ponen en acción para producir las obras y concepciones imaginativas atraviesan inevitablemente momentos de introspección.

No contexto específico mencionado anteriormente, podríamos aplicar al trabajo del artista el término endogenia processual¹⁰⁸ Este, podría ser empleado para describir el aspecto interno e intrínseco de los procesos creativos de los artistas, es decir, cómo se desarrollan a partir de su interior, de sus reflexiones, experiencias personales, imaginación y relación con su propio trabajo en el taller (sus errores y aciertos) y su contexto sociocultural.

Con esta observación, al pensar en nuestra producción en dibujo y en su evolución a través de las posibilidades que surgen de los errores y aciertos, queremos decir que lo que emerge de la vivencia y la contemplación constante de la obra reciente y de su interacción con las imágenes antiguas podría ser la inusual posibilidad fenomenológica de futuros desdoblamientos estéticos.

Estos desdoblamientos surgen de bifurcaciones creadas por errores y aciertos, como por ejemplo la idea de pintar cintas adhesivas provenientes de las cintas pegadas en los soportes que terminaban manchadas de pintura. Pasamos a pintar las cintas adhesivas y a pegarlas sobre el soporte; al principio, los trabajos resultaron satisfactorios. Limpio y muy cercanos a los dibujos que estábamos produciendo.

El procedimiento era el siguiente: pegábamos las cintas en un vidrio, con un rodillo pintábamos las cintas y luego despegábamos las cintas pintadas del vidrio y las adheríamos al soporte; después de esto, trabajábamos con un estilete para realizar los acabados y generar las interrupciones que traerían a la visualidad las líneas inmateriales.

¹⁰⁸ Que se origina en el interior de un organismo, de un sistema o se desarrolla por la influencia de factores externos..

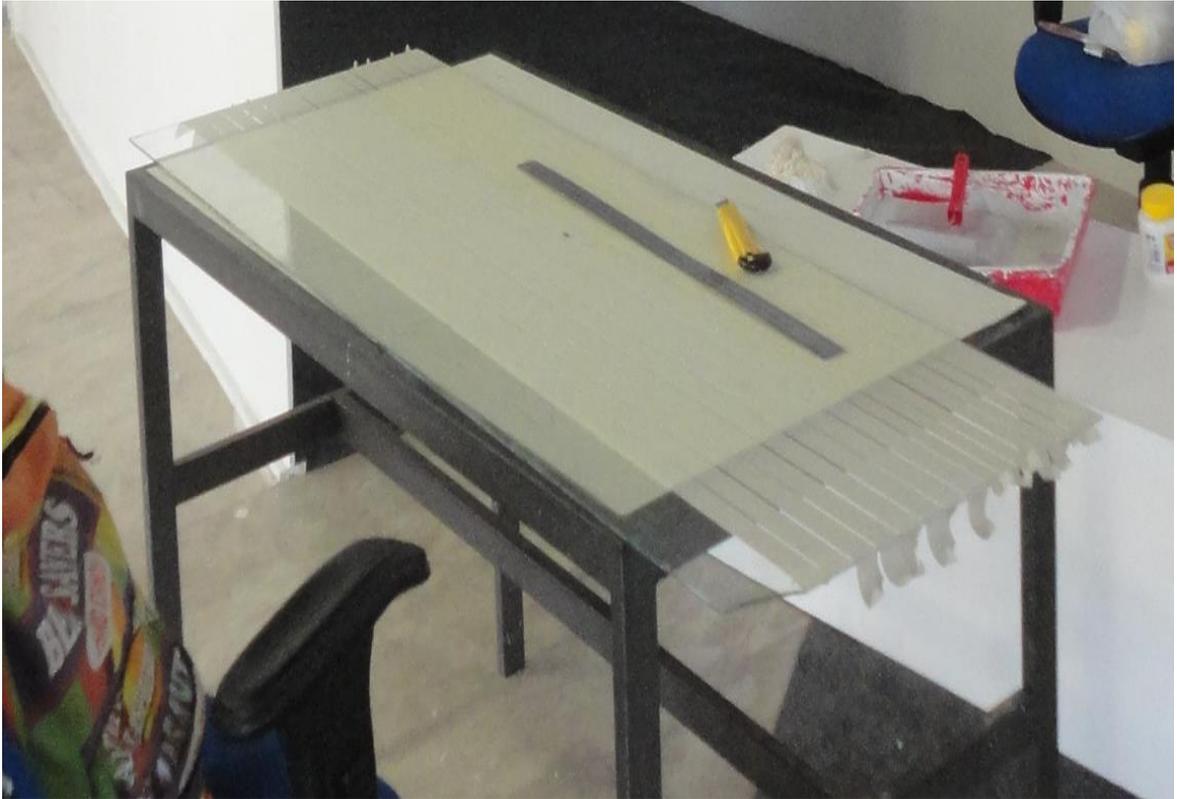


Fig. 123 – Proceso: cintas pegadas en un vidrio, bandeja con pintura para la pintura de las cintas



Fig. 124 - Estudio: cinta pegada en una placa de metal

El proceso parecía prometedor y fructífero hasta que nos dimos cuenta de que después de un período no muy largo de tiempo, las cintas que estaban húmedas de pintura, al secarse, se arrugaban y despegaban, apareciendo fallas que desestructuraban el dibujo y hacían imposible la aparición de la línea inmaterial. Esto se debía a que los extremos donde había una ruptura marcada de las líneas materiales se deshacían.

La investigación de materiales

Debido a estos (entre otros) diversos errores e insatisfacciones, iniciamos una investigación de materiales, pasando por pasteles, bolígrafos, pinceles y lápices de varias marcas y características diferentes.

Habíamos acabado de abandonar una investigación fallida con cintas adhesivas de papel, donde descubrimos aspectos negativos y positivos. Los negativos, ya mencionados, eran que estas cintas se arrugaban, contraían, creaban fallos y se despegaban.

El aspecto positivo era la facilidad para pegar la línea ya lista en el papel. Por esta razón, consideramos regresar a la investigación con cintas adhesivas, pero probando una nueva gama de marcas y especificaciones.

Por ese camino llegamos a las cintas adhesivas de plástico; primero, comenzamos a superponer capas de cintas transparentes y semitransparentes. Con la aplicación de capas, se volvían más opacas y oscuras. Utilizamos cintas transparentes y cintas de embalaje en los estudios.

Las pegábamos en un vidrio y superponíamos las capas. Luego, con las capas listas y los tonos ya definidos, retirábamos franjas de 2 a 3 milímetros con una regla y un cutter. Luego, las líneas eran despegados del vidrio y pegados en el soporte, sustituyendo así las antiguas marcas del grafito.

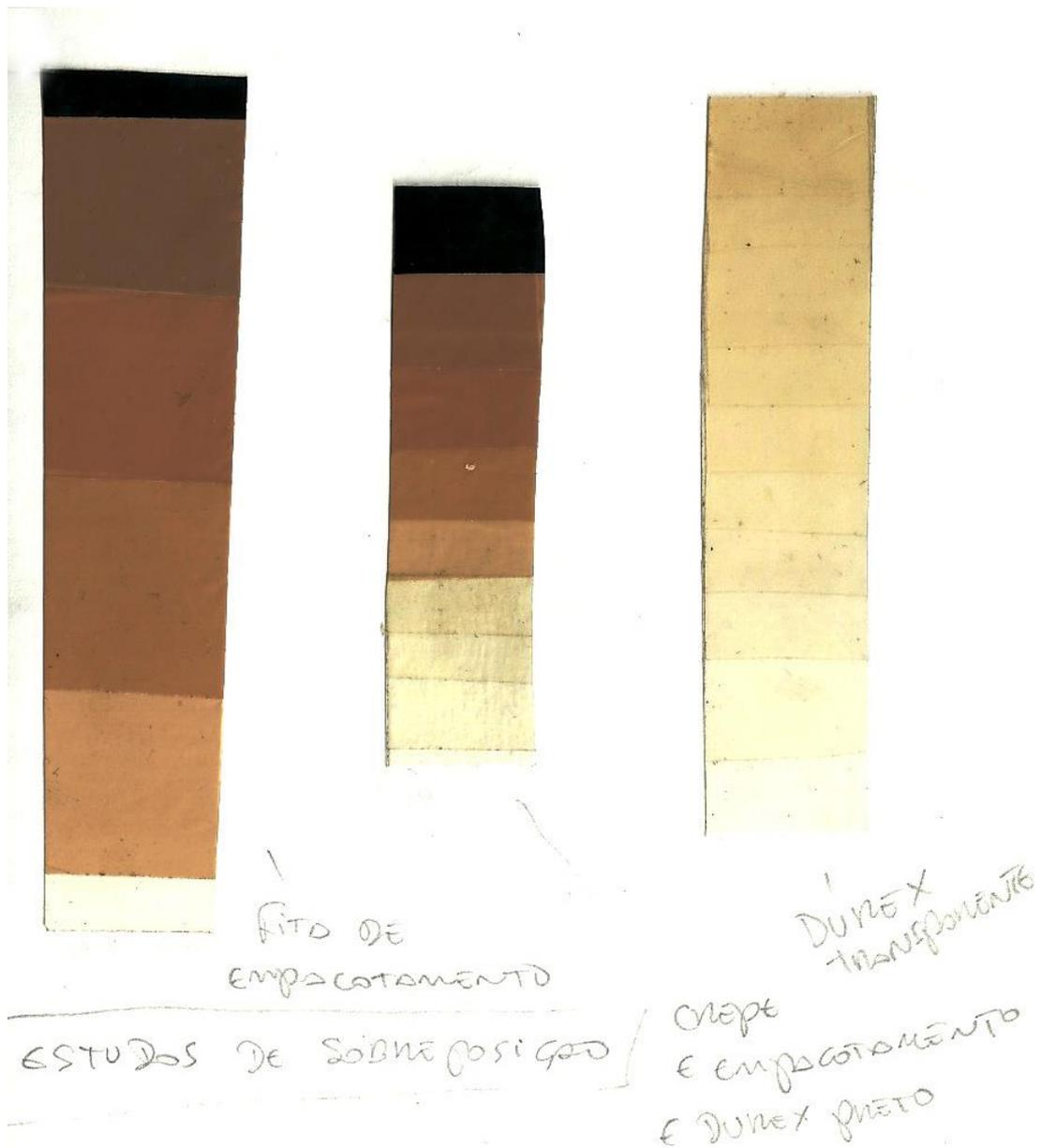


Fig. 125 - Investigación de superposiciones con cintas adhesivas. (2010)

Esta nueva investigación con cintas adhesivas generó nuevamente resultados buenos y malos. En primer lugar, surgió el problema de los colores, ya que estas cintas tienen una pigmentación marronácea. Sin embargo, esta molestia no fue suficiente para que nos rindiéramos.

Llegamos a producir algunas series de trabajos de esta manera, ya que la monocromía al menos era un factor importante en los dibujos. Estos nuevos experimentos recordaban, en lugar del lápiz grafito, al lápiz sanguina, lo cual no era una gran incomodidad.

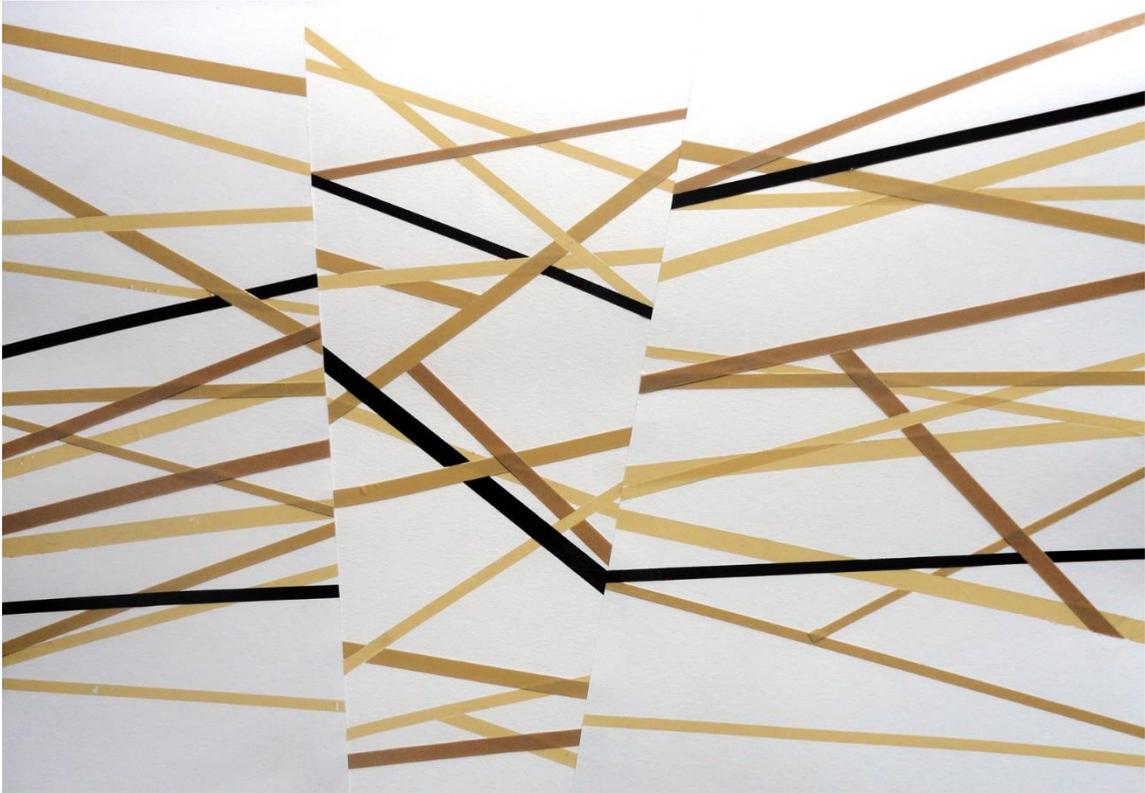


Fig. 126 - Experimento con cintas adhesivas superpuestas (2010)

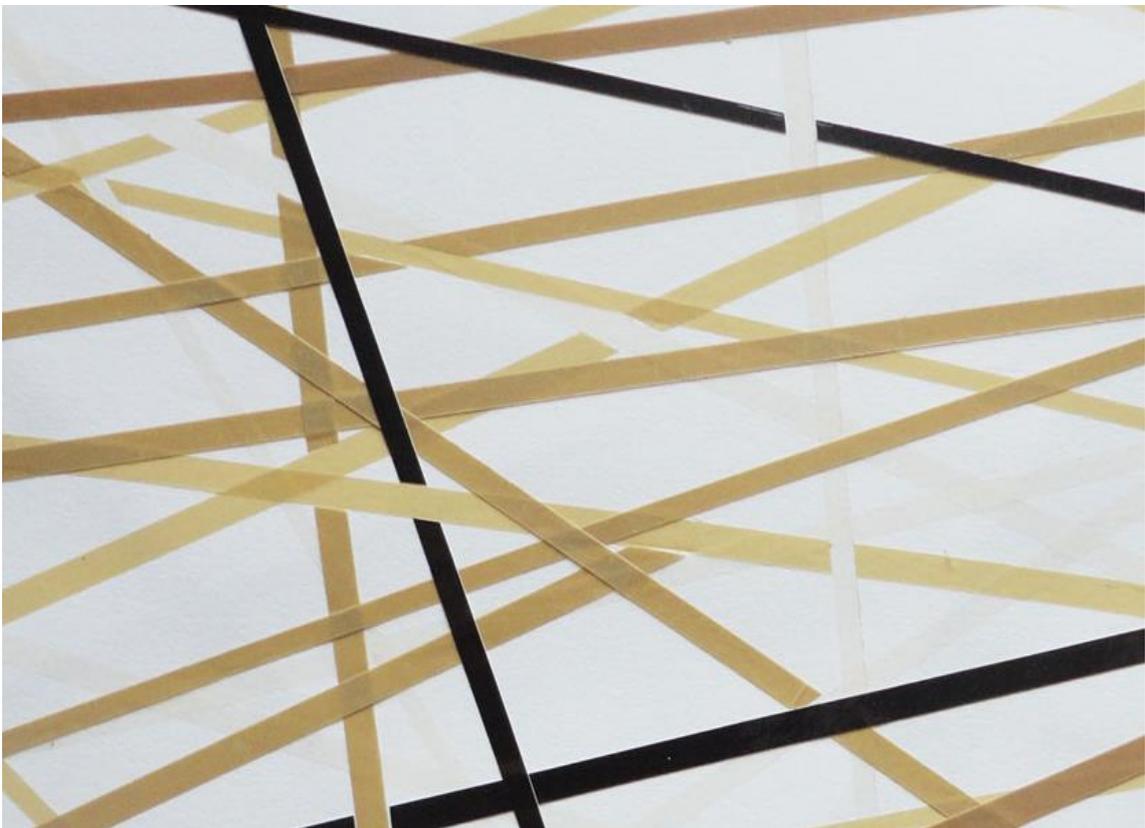


Fig. 127 - Detalle de las superposiciones de cintas adhesivas.

En la imagen anterior es posible apreciar las numerosas capas de cintas adhesivas pegadas unas sobre otras para oscurecer los tonos. Debido a que las cintas son transparentes, los tonos más oscuros emergen cuando las superponemos. Es evidente que las líneas más oscuras también son mucho más anchas que las claras.

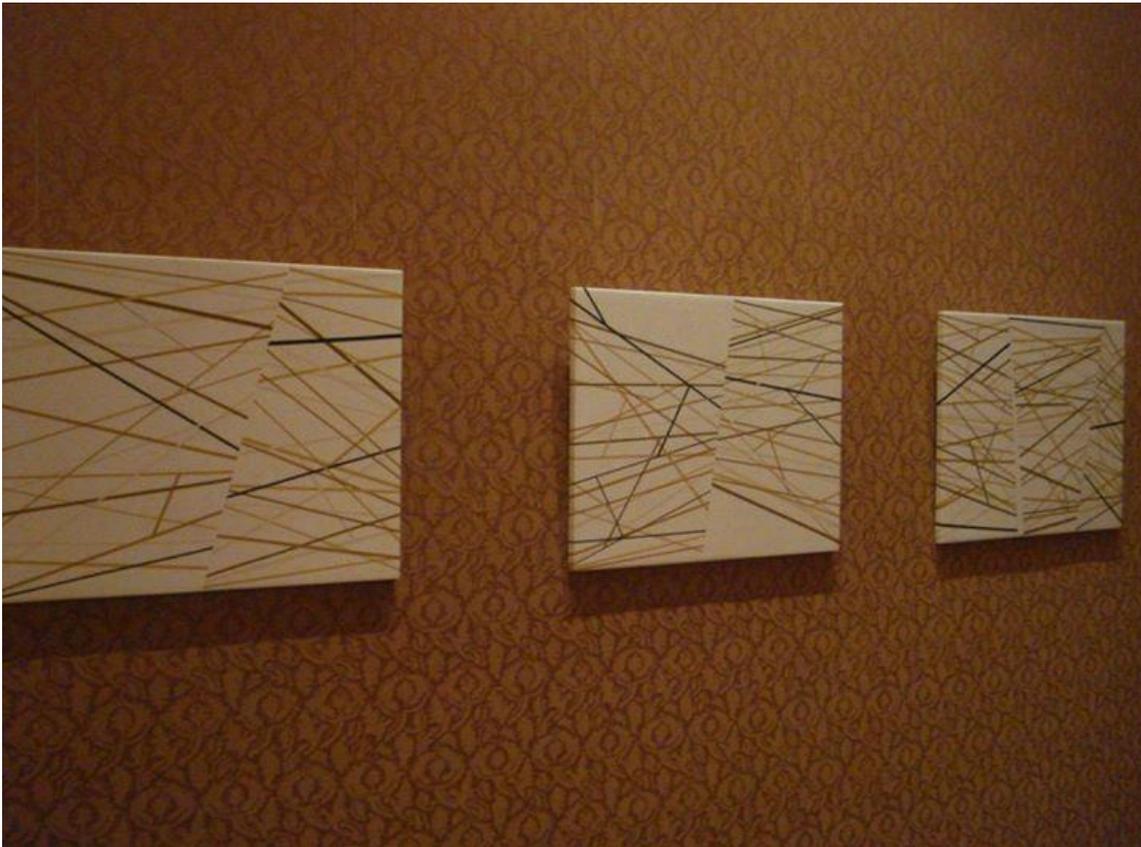


Fig. 128 - Sandro Novaes (2010) *Serie Inmaterialidades*, Cinta adhesiva sobre madera., 60 x 40 cm (cada)

El problema más grande que notamos surgió con las superposiciones: el tiempo de producción. Resultaba muy laborioso y empezó a ser bastante incómodo, sin mencionar los límites técnicos que necesitaban superarse. Sin embargo, una vez más, esto nos motivó a buscar nuevas soluciones en busca de nuevas formas de dar continuidad a nuestros dibujos.

Luego comenzamos a crear los tonos de gris en el ordenador, utilizando un programa de edición gráfica, y luego los imprimíamos en una imprenta en vinilo blanco.

Hacíamos un metro cuadrado de cada tono y luego recortábamos los bordes con una regla y un cutter. Este proceso resultó eficiente durante un período de tiempo considerable, hasta que nos dimos cuenta de que los tonos perdían su saturación muy rápidamente.

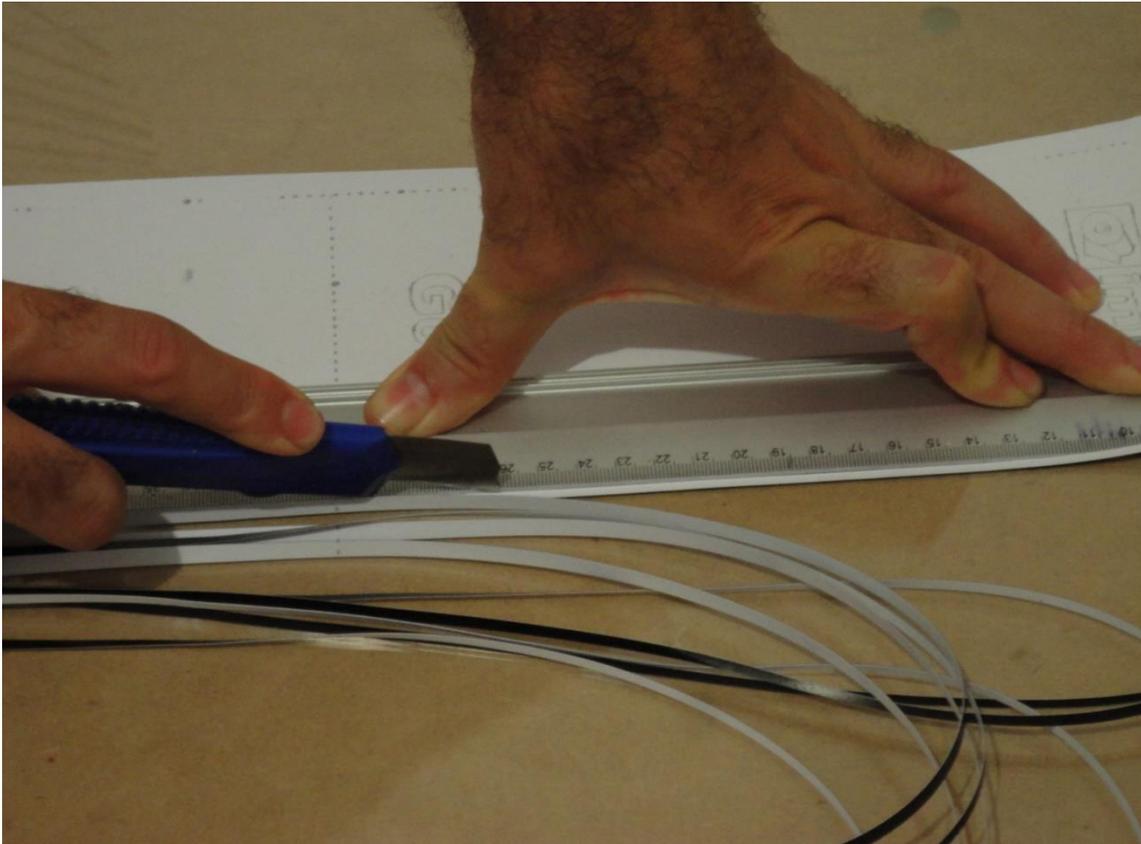


Fig. 129 - cortando as tiras de vinilo (2010)

Así, comenzamos otro capítulo en esta investigación práctica, buscando una vez más soluciones y materiales que se ajustaran a algunas pocas exigencias. A pesar de que el vinilo adhesivo con colores personalizados que creamos en la computadora no funcionó debido a la mala pigmentación y a que, después de unos meses, el tono gris oscuro se volvía marrón.

Tuvimos que adaptarnos a los materiales industrializados, ya que el vinilo adhesivo preexistente en el mercado no tenía los tonos exactos que queríamos, aunque sí algunos muy cercanos.

Al igual que los artistas minimalistas estadounidenses, nos rendimos a los materiales industriales disponibles.

Al menos, el vinilo industrial nos permitía realizar el trabajo único de cortar las tiras, despegarlas del papel protector y pegarlas en el soporte. Este momento de la investigación realmente avanzó bastante; pudimos aumentar la escala, realizar muchas series de trabajos y algunas exposiciones.

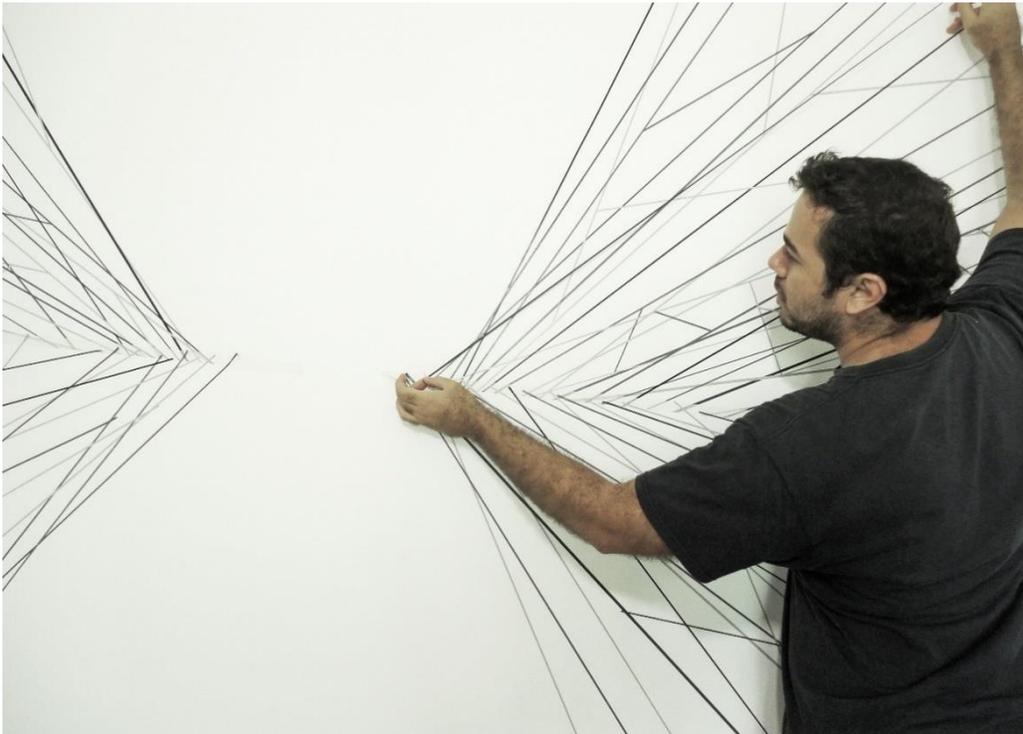


Fig. 130 – trabajando (2011)

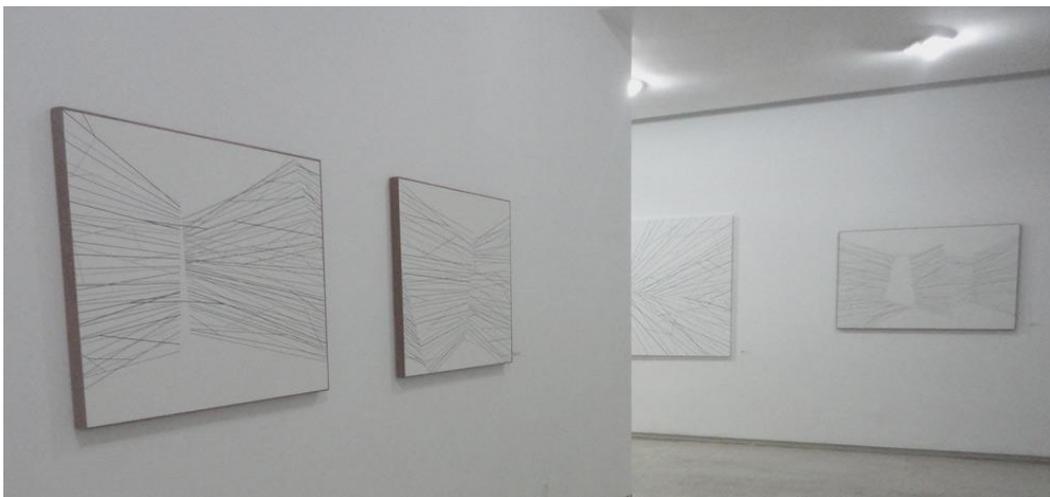


Fig. 131 - Vista de una exposición

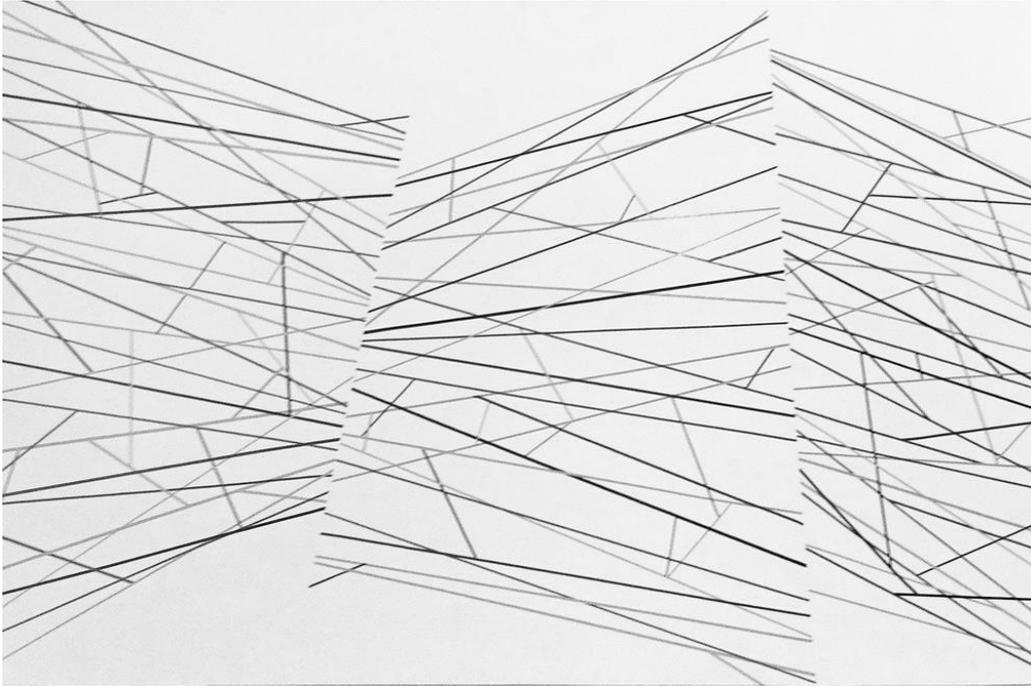


Fig. 132 – Sandro Novaes (2011) S/t, Vinilo adhesivo sobre bastidor de madera, 200 x 150cm



Fig. 133 – Sandro Novaes (2013) S/t, Vinilo adhesivo, intervención en la pared de la galería.

Paralelamente a la investigación que involucraba materiales y que culminó en los dibujos hechos de vinilo adhesivo, estábamos constantemente dibujando mientras manteníamos las actitudes y cuestiones que estaban intrínsecas a la investigación desde el principio. Una de esas cuestiones era la línea inmaterial, descubierta al comienzo del dibujo y ya mencionada en los párrafos anteriores. Ahora profundizaremos en las ramificaciones materiales y conceptuales que surgieron en torno a esta idea.

La línea inmaterial

La interrupción que mencionamos algunas páginas atrás, causada por el fin repentino de las líneas trazadas (en los dibujos a lápiz) o pegadas (en los dibujos hechos con vinilo adhesivo), la llamamos línea inmaterial. Inicialmente, como mencionamos anteriormente, habíamos denominado esta línea como "línea invisible", que fue el nombre de nuestra primera exposición individual. Sin embargo, nos dimos cuenta de que la línea no era invisible, no estaba dibujada ni pegada, y ningún material la componía; simplemente surgía debido a una condición perceptiva de nuestro cerebro. Por lo tanto, la llamamos línea inmaterial.

Esta interrupción antes mencionada creaba un orden que nuestros ojos podían interpretar como una línea recta. Nuestro cerebro, a través de una acción condicionada, nos obliga a ver algo que no está representado materialmente allí, sino insinuado, idealmente, empíricamente. Este fenómeno ha sido ampliamente estudiado y confirmado por neurocientíficos, como en el caso del renombrado Dr. V. S. Ramachandran, quien en su fascinante libro *Fantasmas en el Cerebro* nos revela que...:

la visión implica muchas más cosas que simplemente transmitir una imagen a una pantalla en el cerebro y que es un proceso activo, constructivo. Manifestación específica de esto es la extraordinaria

capacidad del cerebro para lidiar con lagunas inexplicables en la imagen visual. Un conejo mirado detrás de una valla de madera, por ejemplo, no se ve como lonchas de conejo, sino como un conejo detrás de las barras verticales de la valla; nuestra mente aparentemente llena los segmentos desaparecidos del conejo. (...) Realmente, el "relleno" ocurre en varias etapas diferentes del proceso visual, y es en cierto modo engañoso aglomerarlos todos en una expresión. Sin embargo, es claro que la mente, como la naturaleza, tiene horror al vacío y aparentemente proporcionará cualquier tipo de información que sea necesaria para completar la escena.¹⁰⁹

De esta manera, surgió la investigación sobre la línea inmaterial en nuestro trabajo, junto con el concepto de ausencia material en su composición. Este estudio, esta profundización práctica y teórica sobre el tema, resultó en un gran avance práctico en la producción de los dibujos y en un campo ampliado para investigaciones, no solo en términos prácticos, sino también filosóficos, críticos y conceptuales. Estas líneas son percibidas exclusivamente a través de la idea y la experiencia.

Es imposible no mencionar la *Gestalt*: la escuela de psicología que surgió a principios del siglo XX, fundada por Max Wertheimer, Kurt Koffka y Wolfgang Köhler. El término Gestalt proviene del alemán y puede traducirse como forma o configuración, pero en el contexto de la psicología, también se entiende como organización o configuración perceptual.

Para Donis A. Dondis:

La psicología de la Gestalt ha contribuido con valiosos estudios y experimentos en el campo de la percepción, recopilando datos y buscando comprender la importancia de los patrones visuales, así

¹⁰⁹ Ramachandran, V. (2004) pp. 125

como descubrir cómo el organismo humano ve y organiza la entrada visual y la salida visual.¹¹⁰

El enfoque de la Gestalt se centra en la percepción y comprensión de los procesos mentales desde una perspectiva holística, considerando que el todo es más que la suma de sus partes. Los psicólogos de la Gestalt creen que la mente organiza la información sensorial en patrones significativos y coherentes, y que estos patrones son fundamentalmente importantes para la comprensión de la experiencia.

Según la Gestalt, esta información sensorial que nuestra mente organiza para hacernos entender una imagen se organiza de acuerdo con algunas leyes establecidas por sus seguidores. La que nos interesa aquí es la ley del cierre. Esta ley coincide con las cuestiones esclarecidas por el Dr. Ramachandran y nos sirve para agregar puntos a fin de comprender el funcionamiento de nuestra línea inmaterial. Según el sitio marketingdigital360:

La ley del cierre establece que nuestro cerebro tiende a cerrar o completar formas que vemos como inacabadas o abiertas. Esto se debe a patrones sensoriales y de orden espacial que tenemos en nuestra mente. En otras palabras, al guiarse por la continuidad de una forma, anticipamos toda su estructura.¹¹¹

Según el postulado de la Ley del Cierre, la percepción visual tiende a agrupar objetos cercanos y conectados, viéndolos como entidades completas y distintas. Bajo esta premisa, es común que el cerebro ignore los espacios vacíos y complete contornos y líneas incompletas. En la ilustración proporcionada, no se observan cuadrados ni círculos completamente formados. Sin embargo, la mente humana tiende a ignorar datos contradictorios y llenar la información

¹¹⁰ Dondis, D.A. (1997) pp. 31

¹¹¹ marketingdigital360: 8 principios da Gestalt para você criar bons conteúdos visuais

incompleta, generando formas e imágenes que sean más familiares y coherentes con la percepción del observador. A continuación, podemos ver la Ley del Cierre en la obra del artista brasileño Vanderlei Lopes, y más abajo uno de nuestros dibujos donde se puede observar el rectángulo generado por la complementación gestáltica.:



Fig. 134 – Vanderlei Lopes (2013) *El Encuentro de Dos Mundos*, bronce patinado, 38 x 19 cm

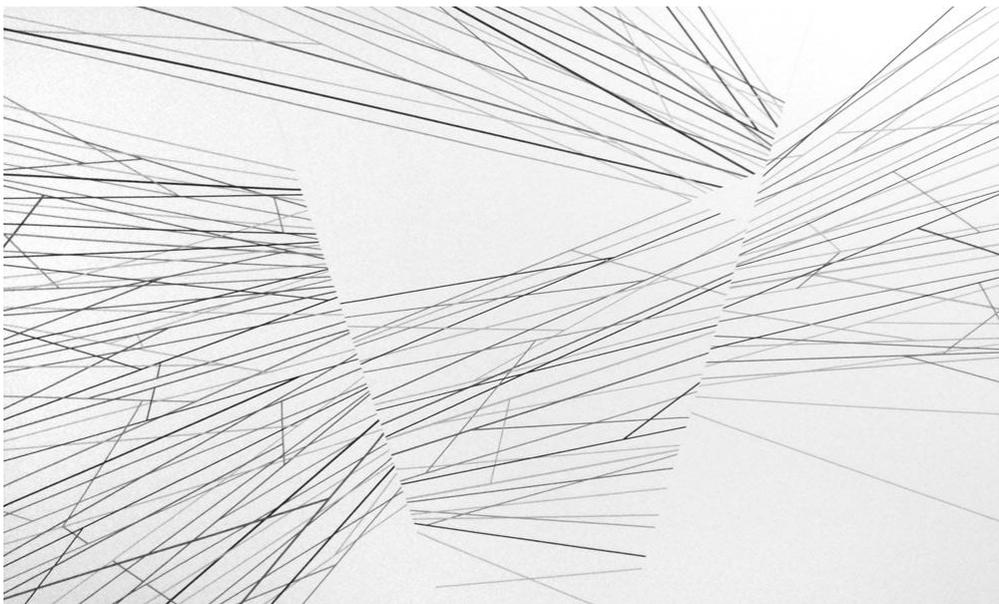


Fig. 135 - Sandro Novaes (2012) *S/T*, vinilo adhesivo sobre bastidor de madera, 200 x 150 cm

Observamos, a partir de ese punto una nueva posibilidad de reflexión y estudios prácticos - teóricos, a través de una cuestión antinómica, donde lo real es representado por las líneas matéricas, rayadas con grafito, que existen racionalmente. Son constatables y objetivas, en diferencia con el objeto imaginario representado por las líneas extra-racionales, subjetivadas por los no-riesgos

Con el caminar de las investigaciones, las líneas inmatéricas comenzaron a ensancharse, muchas veces formando campos de fuerza, como por ejemplo dibujando planos con el fondo blanco, activando el soporte.

En otros dibujos, generaban el contorno de un sólido geométrico que, formado por la ruptura del ritmo de las líneas rayadas, ilusionaba al espectador a la percepción de un agujero, dibujando una casi ventana para una dimensión inferior, por debajo del papel, percibida por la intuición.



Fig. 136 – Sandro Novaes (2010) estudio, Lápiz sobre papel, 29x21cm

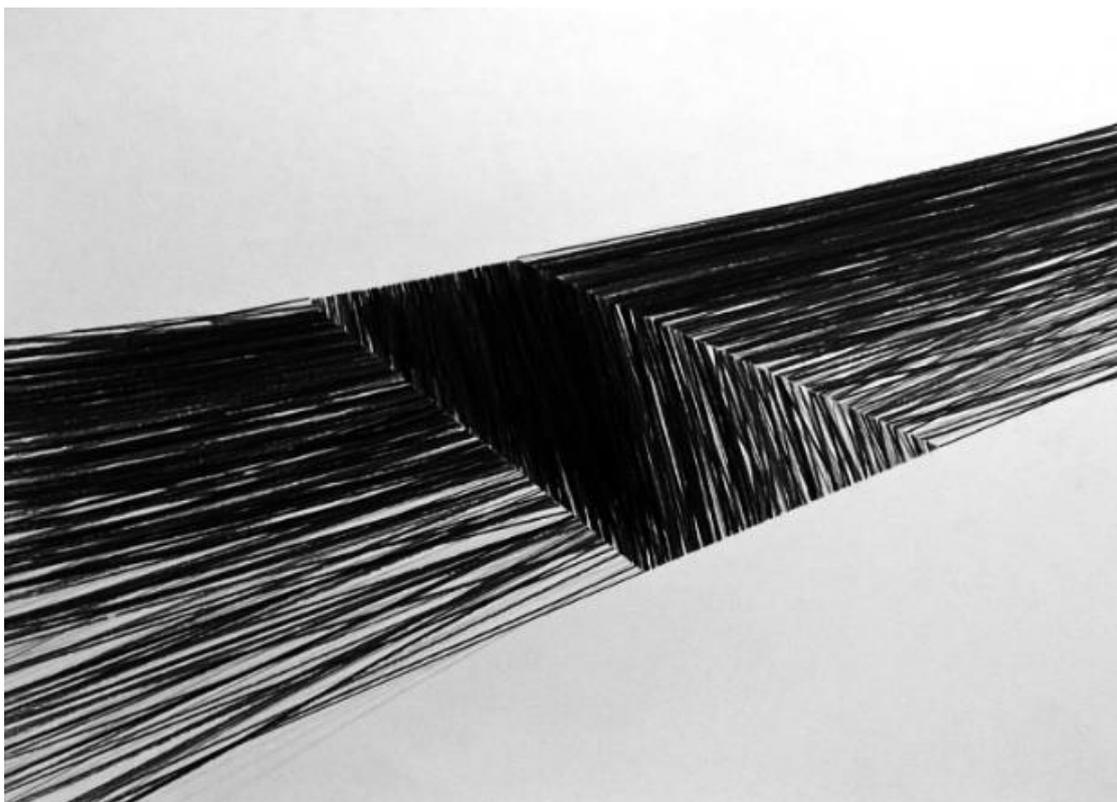


Fig. 137 - Sandro Novaes (2016) S/T, Lápiz sobre papel, 100 x 70cm

Em las dos versiones de lo mismo dibujo (arriba) podemos aludir a Adolfo Sánchez Vázquez cuando afirma que “la intuición estética es capaz de penetrar más allá de la primera capa, más allá de lo real, y apresar una segunda capa, irreal.” (1978, pp.131)

Esta percepción de ruptura de ritmo generando desplazamientos dio soporte a una vertiente *concretista*.

La línea inmaterial, al igual que muchos de los principios que nos propusimos estudiar en los primeros dibujos, continúa hasta el día de hoy en nuestra producción, independientemente del medio que utilizemos para crear. Está presente en los trabajos bidimensionales, pero también se ha trasladado al espacio y se ha convertido en tridimensional en objetos e instalaciones, como veremos más adelante.

La paradoja espacial

El concepto de paradoja¹¹² espacial surgió cuando nos dimos cuenta de que estábamos trabajando con visualidades inherentes a cuestiones composicionales que aluden al concepto de espacio ilusorio. Algunas líneas trazadas parecían, como mencionamos al principio, estar más cerca del observador, dando la sensación de avanzar en relación al plano de la imagen, mientras que otras podían parecer más distantes, dando la impresión de retroceder.

Esto se debe a la variación tonal del grafito y a la fuerza de la mano, sin embargo, nos dimos cuenta de que dependiendo de la perspectiva y del ángulo en el que se dibujaran las líneas, algunas parecían dirigirse directamente hacia el fondo del soporte y otras hacia la superficie. Wucius Wong comenta en su libro *Principios de la forma y el diseño* que

El espacio es ilusorio cuando todas las formas parecen no estar en el plano de la imagen o no ser paralelas a él. Algunas formas parecen avanzar, otras retroceder, algunas parecen presentar sus vistas frontales y otras sus vistas oblicuas. Las propias formas pueden ser planas o tridimensionales. El área del dibujo se abre como una ventana o un escenario donde las formas se muestran en profundidades variables y ángulos diferentes.¹¹³

Con la utilización del vinilo adhesivo, tuvimos la oportunidad de explorar a fondo la cuestión de la paradoja espacial. Fue en ese momento cuando el concepto adquirió fuerza y sustento, además de lograr la representación visual más satisfactoria hasta el momento.

¹¹² Lo que va en contra de la opinión mayoritaria, es decir, del sistema de creencias comunes al que se hizo referencia, o contrario a principios considerados sólidos o a proposiciones científicas. Abbagnano, N.

¹¹³ Wong. W (1998) pp 127

Según José Bento Ferreira, en el libro *Desdobramentos da pintura brasileira do sec. XXI (Desarrollos de la pintura brasileña del siglo XXI)*:

La materia prima se convierte en elementos del día a día, transfigurados y reconciliados de manera a elaborar postulados de un pensamiento teórico visual en tono menor.¹¹⁴

Las cintas claras aluden, como ya citado anteriormente, a las capas más lejanas del dibujo, éstas son las primeras a ser pegadas (pintadas, dibujadas) a continuación, vienen las cenizas medias, y así sucesivamente hasta las negras, superpuestas.



Fig. 138 - Sandro Novaes, Detalle de un dibujo realizado con vinilo adhesivo, resaltando las superposiciones y los entrelazamientos.

¹¹⁴ Diegues, I. & Coelho, F., (2013), pp.56

Después de trazar meticulosamente todas las líneas interconectadas, procedemos a extraer, mediante un bisturí, algunas intersecciones estratégicas, de manera que, por ejemplo, la capa superior de color negro, ubicada en la parte superior del soporte, pase sobre la capa inicial de gris claro, que se encuentra en la base del soporte. Este recorte casi quirúrgico elimina parte del negro, permitiendo que el gris subyacente sea visible y, en consecuencia, ascienda a la superficie. Repitiendo este intrincado proceso, pero variando las capas, nuestro objetivo es crear una trama laberíntica de continuidades conflictivas (¡atención, Teseo!), a menudo inalcanzables dentro de una lógica geométrica realista.

La percepción espacial entra en un estado paradójico a medida que las líneas comienzan a vagar entre las capas distantes y cercanas, generando una mirada que oscila entre la simetría y la casualidad, a veces confundiendo, a veces retomando el sentido. En consonancia con las observaciones de Roberta Smith sobre los dibujos de Sol Lewitt, esta obra parece similar a un *Dripping* de Pollock, ejecutado por un profesor loco de geometría.

Esta experimentación con el espacio visual crea un escenario en el que formas aparentemente tridimensionales se proyectan en una superficie bidimensional, desafiando las limitaciones de la representación geométrica convencional, tal como mencionamos algunos párrafos atrás. La armonía entre la rigurosidad de la geometría y la audacia del azar resulta en una imagen organizada y caótica al mismo tiempo.

La compleja interacción entre las capas, a veces revelando y a veces ocultando elementos, proporciona una experiencia estética que trasciende la mera mirada e invita a sumergirse en un intrincado laberinto visual. En esta obra, la dualidad entre el orden geométrico y la espontaneidad del gesto artístico converge en una síntesis singular que desafía las concepciones tradicionales de la percepción espacial y de las formas.

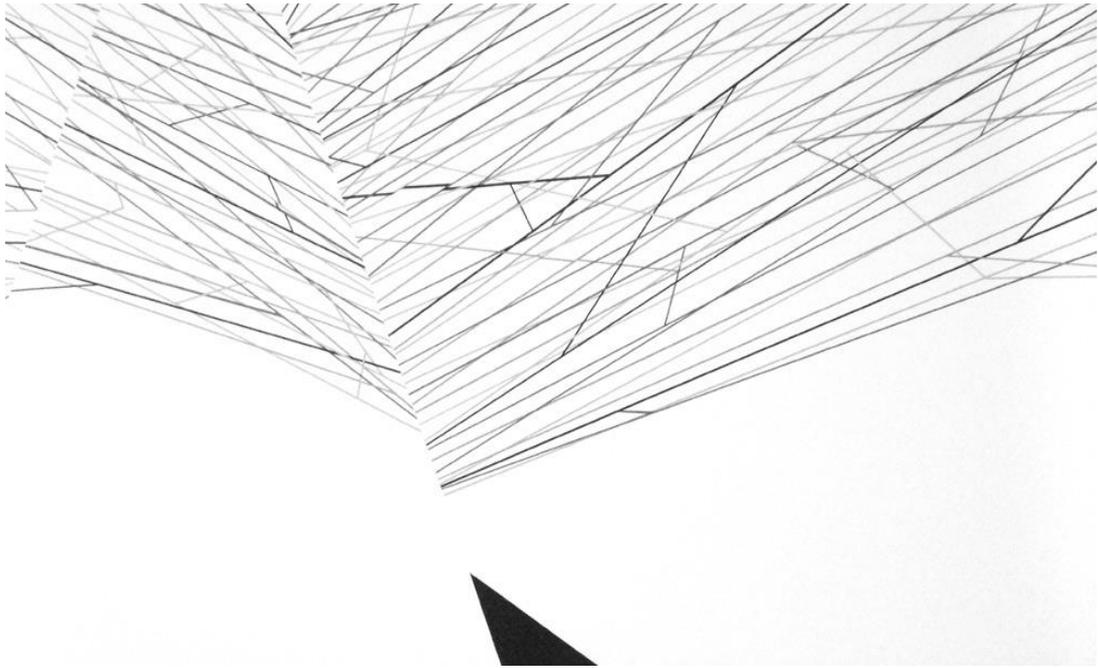


Fig. 139 – Sandro Novaes (2012) S/T, vinilo adhesivo sobre madera, 150 x 100cm

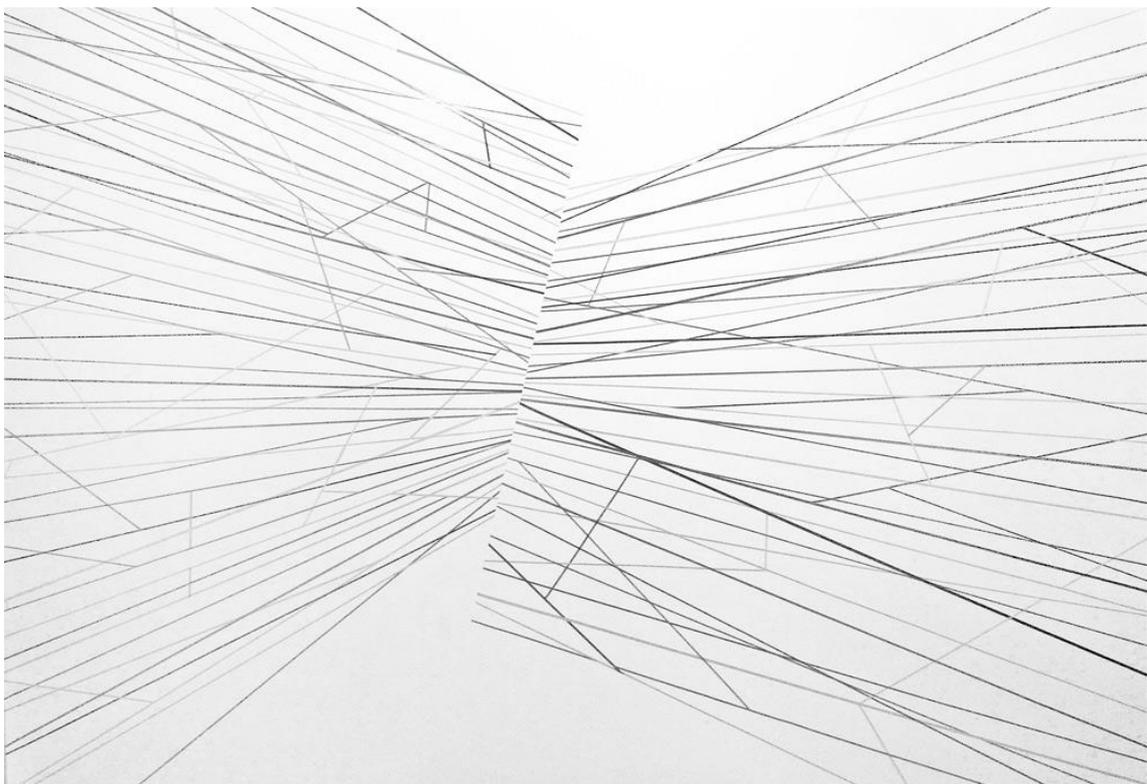


Fig. 140 - Sandro Novaes (2012) S/T, vinilo adhesivo sobre madera, 200x 150cm

La tridimensionalización

Con el desarrollo de la investigación en el trabajo, nos dimos cuenta de que había llegado a su fin otra fase. Estábamos satisfechos con algunos resultados, pero insatisfechos con otros aspectos. Era más que hora de abrir el dibujo a nuevas posibilidades y en ese momento surgió la necesidad de desplegarlo, o como lo menciona Zarlinda Cartaxo en su libro *Pintura en distensión* (2006): distenderlo.

Investigando la evolución de los trabajos de artistas como Lygia Pape o Fred Sandback, nos dimos cuenta de la necesidad de buscar el espacio real..



Fig. 141 - Fred Sandback (1999) *Sin título (Estudio escultórico, Mikado)*, Hilo acrílico negro

La voluntad de salir del plano, se dio con la percepción de que las líneas necesitaban liberarse, dando origen a la exploración de nuevos medios y conceptos, pues el agotamiento del dibujo fue percibido como una atadura, como un límite técnico y conceptual a ser superado y posiblemente ampliado para que los dibujos pudieran actuar en el mundo real, en el espacio ocupado por nosotros, sus destinatarios.

La búsqueda por la tridimensionalidad comenzó cuando doblamos un dibujo y lo pusimos en pie, así como hacia el artista brasileño Amilcar de Castro

en su famosa serie de esculturas creadas por su técnica llamada *Corte y dobla*¹¹⁵.



Fig. 142 - Amilcar de Castro, S/t, 1986, acero cortén, 100 x 40cm

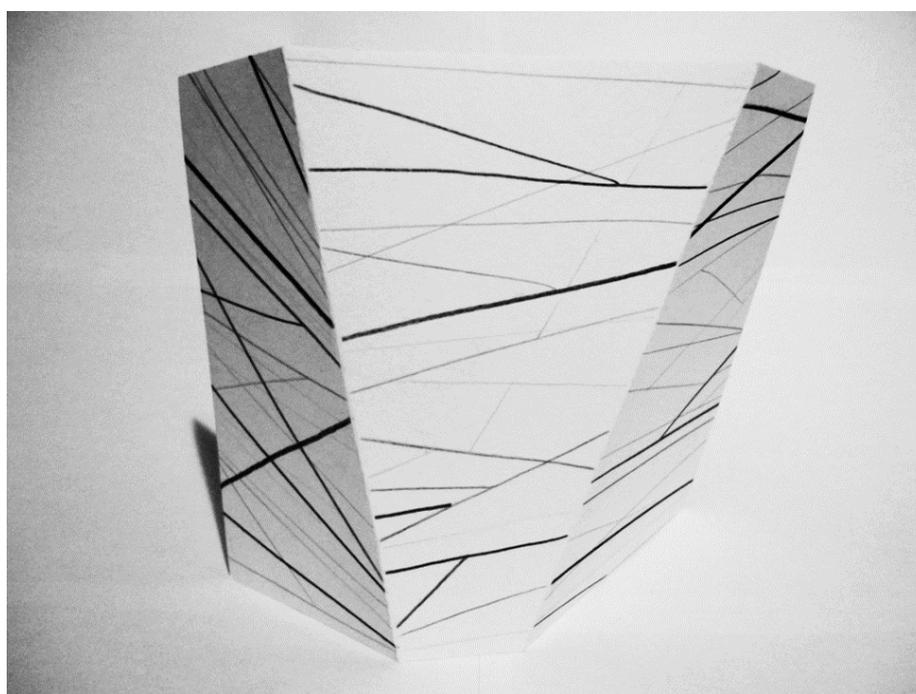


Fig. 143 -Sandro Novaes (2012) Estudio tridimensional, 30 x 20 x 15cm

¹¹⁵ A través de la técnica de corte y dobla, Amilcar hacia un corte en una chapa de Acero, doblaba y la ponía en pie.

Aprovechando las marcas como puntos para doblar las líneas inmateriales, estas se resaltaron, lo que generó una superficie que ya no era plana. Realizamos algunos experimentos y comenzamos a doblarlas de manera que se sostuvieran por sí mismas, como las esculturas de Amilcar de Castro.

En este momento percibimos la influencia de la luz y de la sombra y la plasticidad que su aplicación proporcionaba al trabajo, alterando incluso su lectura de acuerdo con el modo en que éstas incidían sobre el material).



Fig. 144 -Sandro Novaes (2013) estudio de luz, lápiz sobre papel doblado

Comenzamos a realizar experimentos con la luz proyectada sobre el trabajo y a observar cómo la dirección de la luz modificaba la visualidad, incluso haciendo que pareciera un dibujo distinto al original. Poco después, pensando en una posibilidad de expansión hacia el espacio mediante la intervención en la arquitectura, reflexionamos sobre la idea de trasladar el trabajo al tridimensional sin el soporte, de manera que las líneas flotaran, al igual que en las obras de Fred Sandback.

Inspirados por este artista, comenzamos a explorar la línea en el espacio utilizando hilo de algodón como material. Incorporamos líneas de algodón

(manteniendo las mismas tonalidades de las líneas de grafito), las pusimos a prueba en varios experimentos y analizamos los resultados obtenidos.

En primer lugar, experimentamos en papel, cosiendo las líneas directamente sobre el soporte. El dibujo seguía siendo bidimensional, pero se asemejaba mucho al hecho solo con grafito. Sin embargo, presentaba una fuerte materialidad, enraizada por un ligero relieve táctil producido por el hilo pegado al papel.

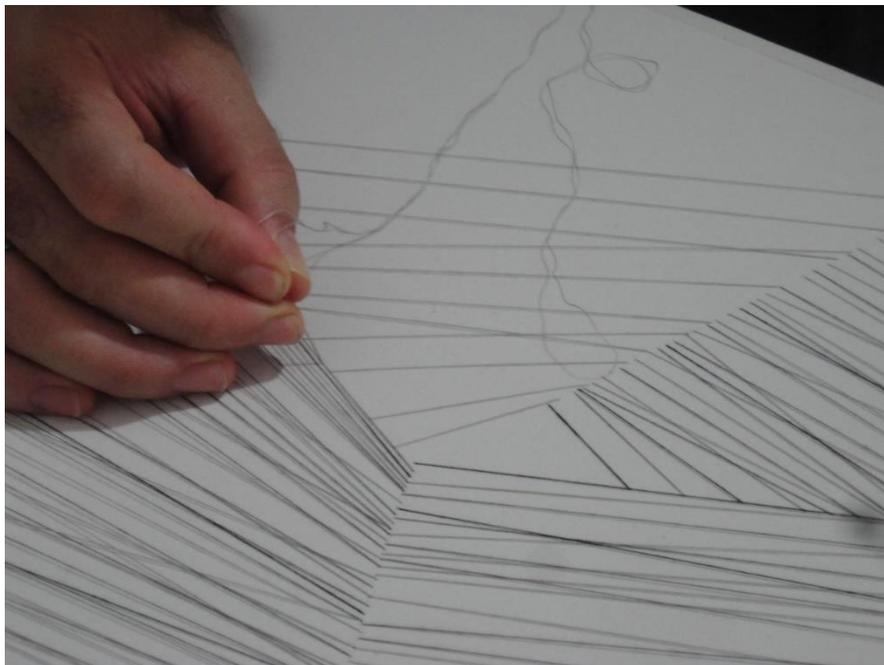


Fig. 145 – Sandro Novaes (2012) trabajando con hilo de algodón

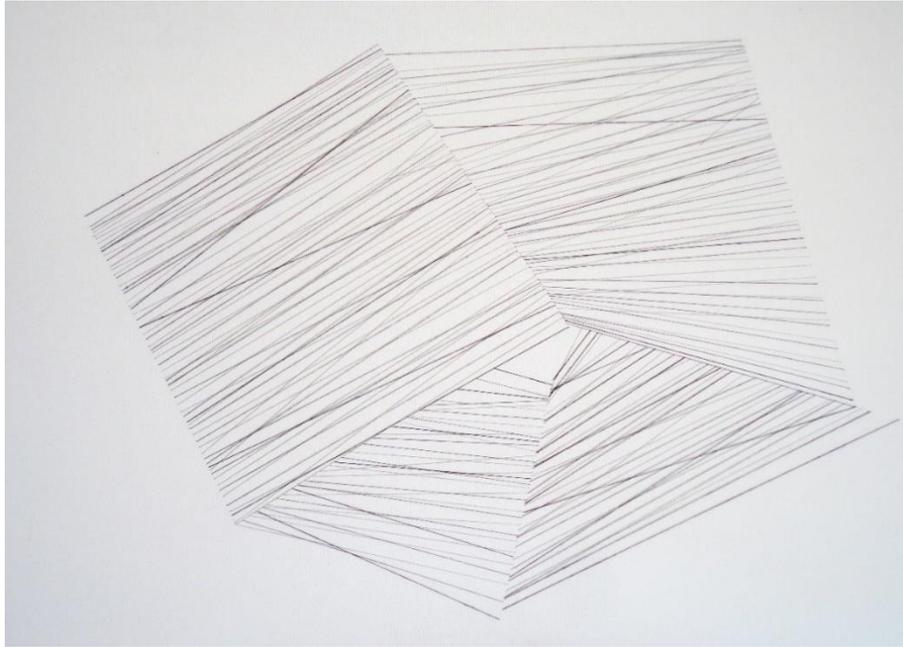


Fig. 146 -Sandro Novaes (2012) S/T, hilo de algodón sobre lienzo. 60 x 40 cm

A partir de este método de creación, construimos una serie de trabajos donde el dibujo se realizaba con líneas de algodón cosidas en el lienzo.

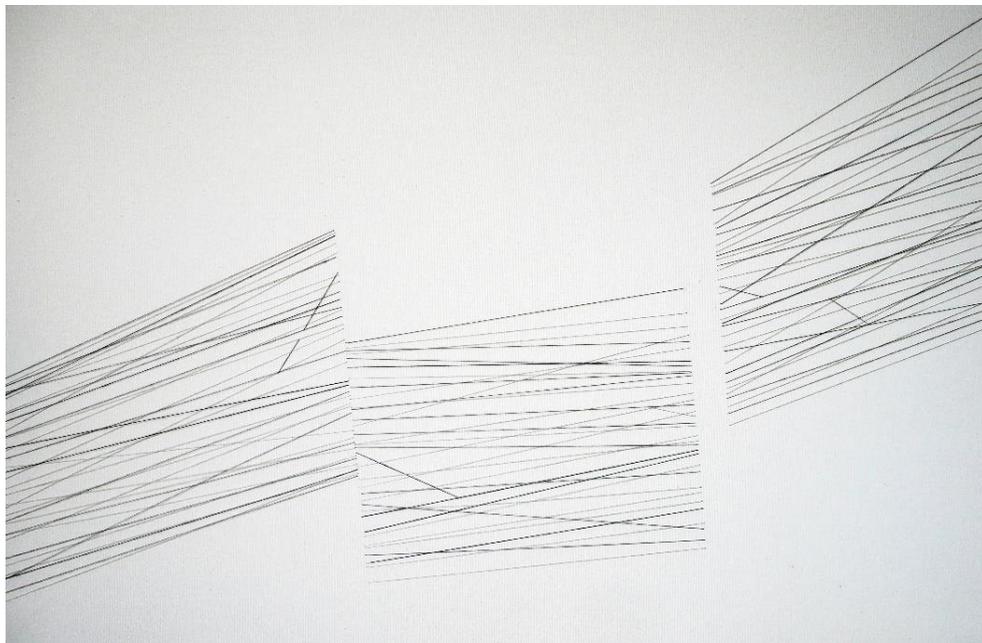


Fig. 147 - Sandro Novaes (2012) S/T, hilo de algodón sobre lienzo. 60 x 40 cm



Fig. 148 - Fig. 142 - Sandro Novaes (2012) S/T, hilo de algodón sobre lienzo. 60 x 40 cm

Eran trabajos ligeros y muy sutiles, además de haber cambiado su materialidad, pero seguían configurando una planaridad bidimensional, hasta que nos dimos cuenta de la posibilidad de insertar algún objeto sólido detrás de las líneas y forzarlas a adquirir tridimensionalidad.

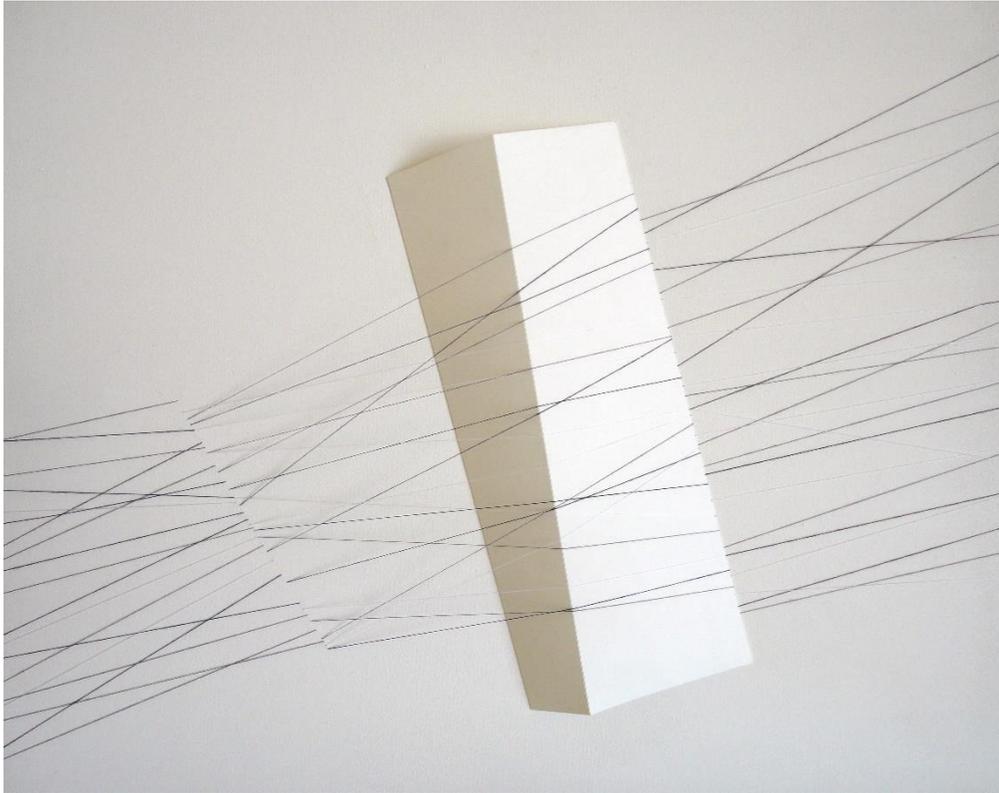


Fig. 149 - Sandro Novaes (2012) S/T, papel doblado e hilo de algodón sobre lienzo. 60 x 40 cm

Después de una investigación sobre los constructivistas y al observar los Contrarelieve del artista ruso Vladimir Tatlin (ya discutido en este trabajo), percibimos otra posibilidad (junto con Fred Sandback) en la transposición del papel o lienzo directamente a la arquitectura. Realizamos los primeros estudios, que fueron los más importantes en ese momento, y les dimos el título *Drawingspace*. Esta fue la etapa inicial en nuestra búsqueda del espacio real.

Primero realizamos algunos bocetos de cómo sería la apariencia de estos trabajos hasta que llegamos a uno que nos pareció interesante, utilizando la esquina de la pared.

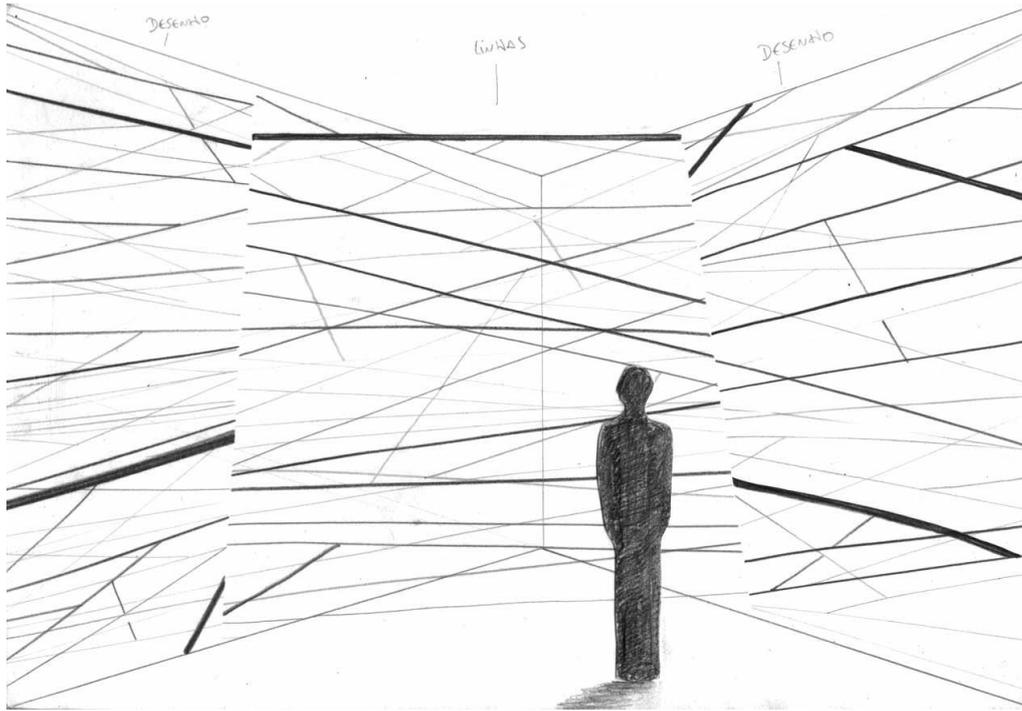


Fig. 150 – Sandro Novaes (2012) Estudio para Drawingspace, lápiz sobre papel 27 x 29 cm

Así, bajo el nombre de Drawingspace¹¹⁶, se refería a una serie de trabajos que se caracterizaban por desplegar las líneas desde el soporte plano hacia el espacio real. En la preproducción de Drawingspace, construimos una maqueta de madera que representaba una esquina de una pared. En estas paredes, dibujamos con grafito en la esquina de esa construcción arquitectónica, utilizando las líneas de costura para conectar una pared con otra, logrando que el dibujo ocupara el espacio y, lo que es más importante, sin perder sus características gráficas.

Posteriormente, realizamos algunos estudios en un software especializado en la creación de modelos en 3D en la computadora, aprovechando el conocimiento adquirido durante años trabajando como diseñador gráfico.

¹¹⁶ Dibujando en el espacio

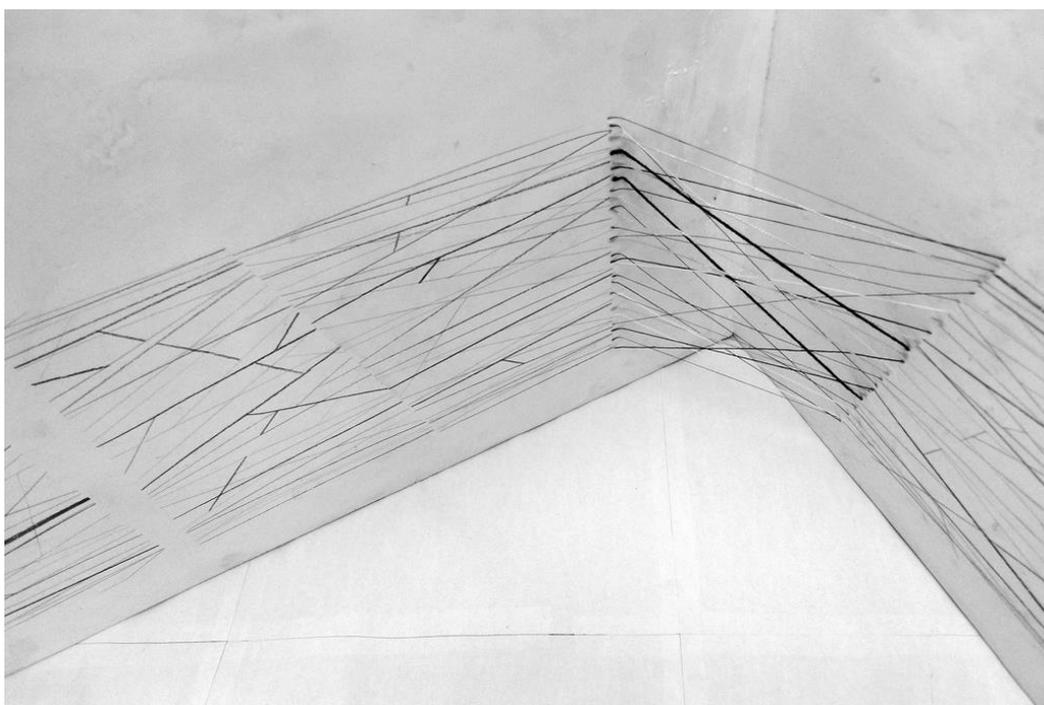


Fig. 151 – Sandro novaes (2012) lápiz, madera e hilos de algodón, 50 x 50 x 20 cm

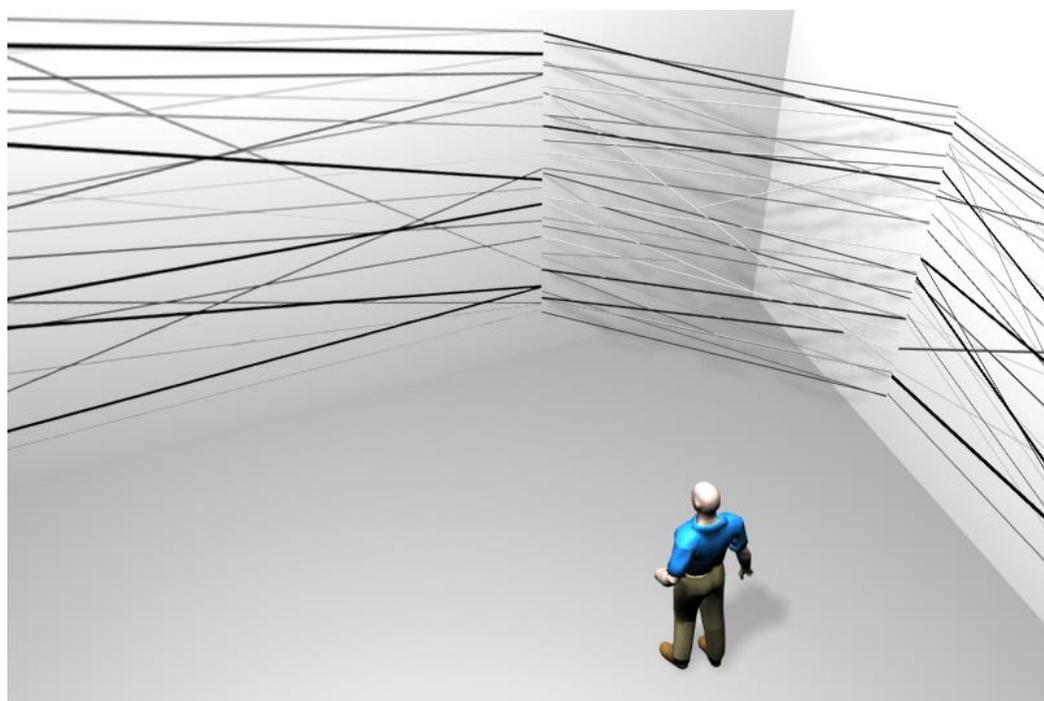


Fig. 152 - Sandro Novaes (2012) estudio digital en software 3D

Poco tiempo después, fuimos seleccionados para una exposición colectiva y el primer experimento del proyecto Drawingspace fue aprobado. Pensamos en aumentar la escala de acuerdo al tamaño del lugar de exhibición. La idea era dibujar directamente en la pared, haciendo que las líneas inmateriales surgieran y, a medida que nos acercáramos a la esquina de la sala, llevar las líneas al espacio y luego regresar con el dibujo plano en la continuidad de la pared. En otras palabras, la instalación sería un dibujo que comienza en el plano, salta al espacio y termina regresando al plano.

Dado que tuvimos que aumentar la escala, el grafito no nos sería útil, así que dibujamos las líneas con vinilo adhesivo. Para la parte en la que las líneas se vuelven tridimensionales, utilizamos barras de hierro pintadas, que representarían las líneas de costura en la maqueta.

Para instalar el dibujo, comenzamos soldando las barras hasta que se asemejaran al dibujo. Luego, rompimos las paredes de la esquina e insertamos las barras de hierro. Después reconstruimos las paredes y completamos el resto con vinilo adhesivo.



Fig. 153 - Sandro Novaes (2012) Montaje, paredes cortadas y estructura de hierro



Fig. 154 - Sandro Novaes (2012) Drawingspace #01, vinilo adhesivo estructura de hierro sobre pared, 400 x 180 x 150 cm

Finalizamos el proyecto, completando con éxito esta primera etapa de expansión de nuestro trabajo hacia el espacio. Como en ocasiones anteriores, identificamos aciertos y errores que nos permitieron trazar nuevos caminos para nuestra investigación.

El estudio alcanzó buenas posibilidades, pero, como ya era esperado, ha traído nuevas dudas y problemas; los dos más pertinentes fueron: las líneas se desplazaban de la superficie pero mantuvieron una relación bidimensional entre sí, se comportaban como los papeles en pie, ya citados arriba; el segundo problema fue un poco más preocupante, pues cuando estábamos trabajando con la superficie plana las líneas necesitaban representar las capas a través del cambio de valor tonal, eso, para que la paradoja espacial fuera evidenciada. Cuando salimos del plano bidimensional, es innecesario sugerir capas, en el espacio real, la profundidad ya es real.

En esta experiencia, al instalar la iluminación sobre la obra, notamos que al dirigir el enfoque de la luz hacia el trabajo, en la esquina detrás de las barras de hierro, se proyectaba un dibujo formado por la sombra. Al cambiar de posición, el dibujo se modificaba, lo que nos pareció muy interesante, ya que una vez más la incidencia de la luz en el trabajo nos mostraba una potente posibilidad de futuras ramificaciones.

Esta sombra proyectada, este dibujo inmaterial, de alguna manera confundía y completaba la obra. A cierta distancia, no se distinguía claramente entre las barras de hierro y las sombras proyectadas, pero al acercarse, el espectador podía diferenciar uno del otro.

Con esta percepción, surgió la idea de desarrollar otro camino en nuestra investigación, trabajando con la luz y la sombra. Llegamos a la conclusión de que podríamos explorar esto más a fondo mediante la proyección de video.

Desmaterialización y movimiento

Con la percepción, arriba citada, de la proyección de la sombra, surgió la posibilidad de incrementar el trabajo y desarrollarlo para nuevos medios. Empezamos a investigar la posibilidad de insertar movimiento en los dibujos y emprendemos, entonces, a partir de ese momento, Iniciamos a esbozar, y pensar en cómo desarrollar animaciones en vídeo de donde las líneas vendrían a ser dibujadas entrando en el campo de estudio de la virtualidad y de la tecnología al servicio del arte.

Una vez más, mi antigua profesión como diseñador resultó valiosa al usar herramientas para el desarrollo de los trabajos. Como ya dominábamos el software de animación, fue fácil crear este contenido.

La idea fue trabajar con el espacio y el tiempo de forma intensa y, en esa unión espacio-temporal, las líneas pasaron a poseer vida propia, en una casi voluntad, en el proceso de creación del dibujo.

Con la aplicación de la luz, toda la materialidad física del dibujo se deshizo y estos dibujos pasaron a ser construidos virtualmente, a partir de luces y sombras. De esta manera, podemos decir que se inició aquí una nueva fase, ya pensando en la utilización de esos dibujos en instalaciones multimedios, mezclando grafismos, hierros, cintas y proyecciones de vídeo.

Como es habitual, buscamos artistas que trabajan con proyecciones de video para utilizarlos como referencia, y entre varios, como William Kentridge y Anthony McCall, llegamos a Rioji Ikeda con sus instalaciones donde se proyectan líneas rectas que parpadean y cambian de grosor cada millonésima de segundo en la imagen, su instalación Transfinito.

Transfinito es un entorno visual y sonoro en el que los visitantes son sumergidos en una ilustración extrema de datos proyectados y sincronizados. Utilizando escala, luz, sombra, volumen, sonidos electrónicos y ritmo para inundar los sentidos, Ikeda evoca un

entorno transformador en el que los visitantes se enfrentan a datos en una escala que desafía la comprensión, experimentando "lo infinito".¹¹⁷



Fig. 155 – Rioji Ikeda (2011) Transfinito, video proyección e sonido, dimensiones variadas.

Luego fuimos seleccionados para una exposición colectiva y tuvimos la oportunidad de experimentar lo que serían estos dibujos en movimiento, creados con luz y sombras. Construimos una habitación de madera, intervenimos sus paredes con vinilo adhesivo y una vez más pensamos en esta complementariedad entre el dibujo material y estático, la proyección de video y la continuidad.

Una vez más, dejamos que las líneas inmateriales surgieran y el movimiento del dibujo establecía el puente, la conexión entre las dos paredes, moviéndose de un lado a otro con varias secuencias diferentes en repetición.

¹¹⁷ Forma, o *trasnfinito*

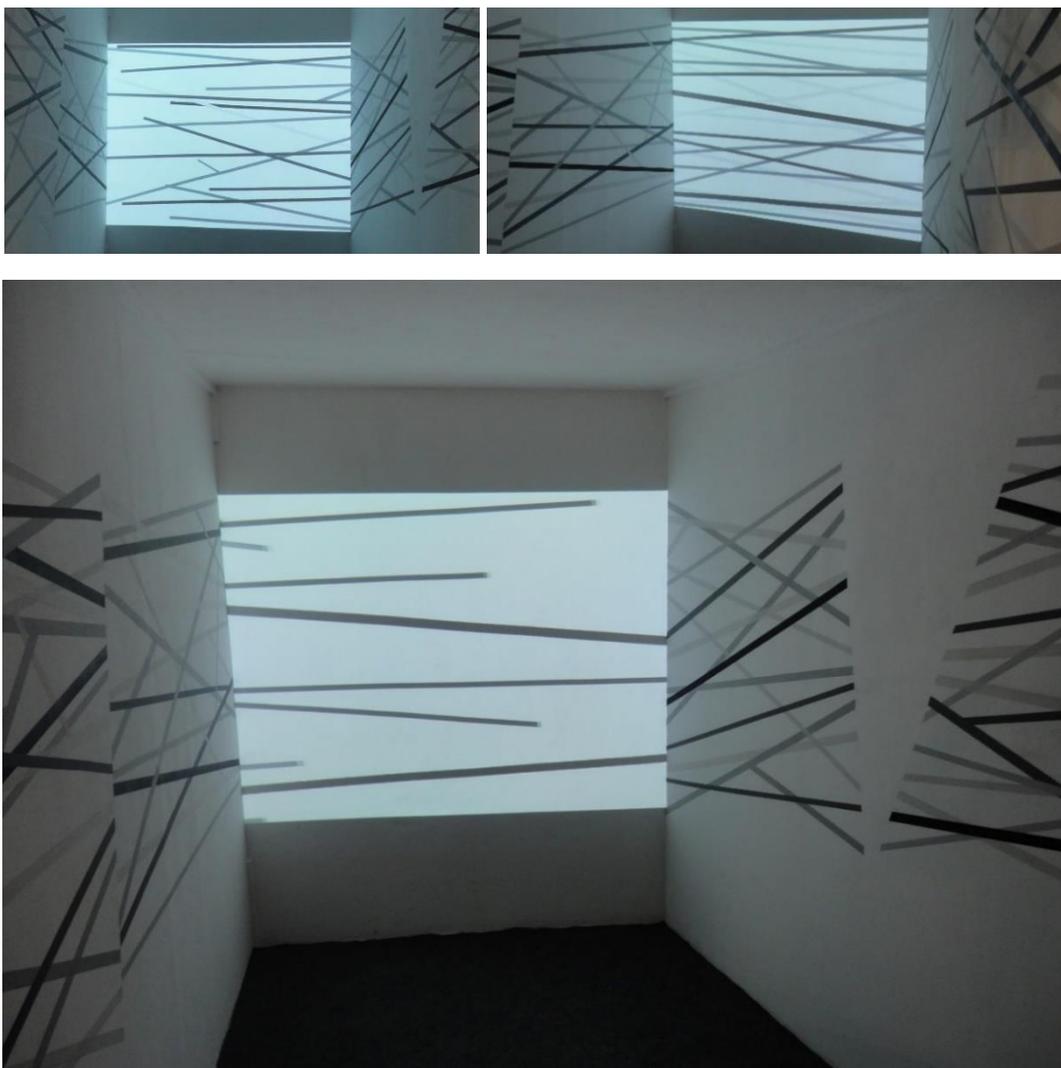


Fig. 156 - Sandro Novaes (2013) Drawinspace # 2: Ausencia | Presencia, madera, vinilo adhesivo y proyección de video, 500 x 200 x 250 cm

Con la realización de este proyecto nos facilitó discutir y, principalmente, experimentar los dibujos virtuales en concordancia con los antiguos estudios. Conceptualmente intentamos a pensar en el dualismo contenido en el trabajo y en las condiciones antinómicas que pasarían a materializarse de ahí en adelante: ausencia y presencia material en la composición de la obra; movimiento y estaticidad; claro y oscuro; real y virtual; táctil y perceptible; racionalidad y empirismo, etc.

El Espacio Real

En términos generales, el espacio real puede referirse al mundo físico y tangible en contraposición al mundo virtual o imaginario. Es el espacio en el que vivimos e interactuamos, comprendiendo objetos, lugares y la realidad que percibimos con nuestros sentidos. En el contexto de nuestra investigación y nuestro trabajo práctico, el espacio real puede referirse al entorno físico donde se presenta o se crea una obra de arte, en contraste con el espacio ilusorio que ya hemos aclarado un poco más arriba y en el subcapítulo sobre la espacialidad.

Después de Drawingspace #1, nos dimos cuenta de que habíamos sacado el dibujo del plano y lo habíamos lanzado al espacio, pero no nos gustó que, de la forma en que ejecutamos el trabajo, este mantuviera su bidimensionalidad, incluso al ser instalado en la esquina de la pared. Vino al espacio, pero en una condición plana, y pronto comenzamos a estudiar otras formas de construir este dibujo en el espacio de manera más coherente, donde fuera posible especializar todo el dibujo en lugar de liberar el dibujo del soporte, liberar las líneas en sí.

Creíamos que, de esta manera, esta transposición sería más potente y sincera.

Los primeros estudios se realizaron con barras de hierro delgadas, utilizando soldadura casera. Comenzamos a construir el dibujo, pensando en cada movimiento, ya que cada línea tendría una dirección en el espacio. Además de eso, aprovechamos para intentar también trasponer la línea inmaterial para este tipo de configuración. Porque en Drawingspace #1, esta línea surgía en la pared de manera simple y de fácil construcción, obedeciendo los mismos principios que los dibujos a lápiz o vinilo. ¿Qué aspectos tendría esta línea en el dibujo/objeto?

Comenzamos primero con un trabajo simple, una configuración espacial hecha con líneas que se apoyaban en la esquina de la pared. Primero hicimos una maqueta con palitos de madera. Luego pasamos al hierro, utilizando barras de hierro y soldadura.



Fig. 157 - Sandro Novaes (2013) Estudio em madeira y pintura PVA.

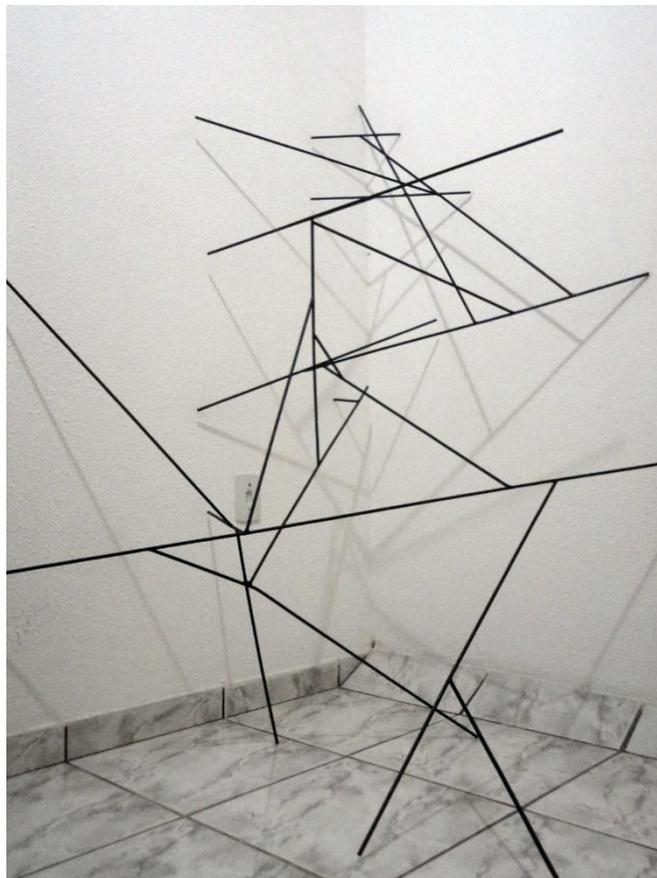


Fig. 158 - Sandro Novaes (2013) S/t, barras de hierro y pintura esmalte, 120 x 100 x 60 cm

Conseguimos llevar al espacio una configuración donde cada línea actúa por sí sola, cada línea sigue una dirección y así el dibujo toma forma y aprovecha mejor el espacio en el que se inserta. Decidimos pintar el trabajo con un solo color, ya que era una duda que teníamos anteriormente, porque, recuerde que en el dibujo las tonalidades del grafito sugerían la profundidad en el plano. En drawingspace#1, habíamos experimentado la espacialidad, pero mantuvimos las tonalidades del grafito, aquí pensamos que ya no necesitábamos aludir a la profundidad, aquí estamos trabajando con la verdadera profundidad.

Pero aún faltaba desplegar la línea inmaterial, como habíamos preguntado, ¿qué hacer con ella? ¿Cómo traerla para habitar este espacio habitado por nosotros? La solución inmediata fue construir las líneas, como en el trabajo anterior, de manera que se comportaran en el espacio individualmente, pero sus extremos tocaran la superficie, en este caso la pared, y esos extremos se comportarían como puntos y esos puntos, a su vez, sugerirían la línea inmaterial.

Entonces, la forma de construcción de la misma y la percepción seguirían siendo idénticas a como eran en el soporte plano, no nos agradó la idea y más tarde resolvimos, mencionaremos adelante. De la misma manera que en el trabajo anterior, construimos una maqueta, esta vez con alambre.

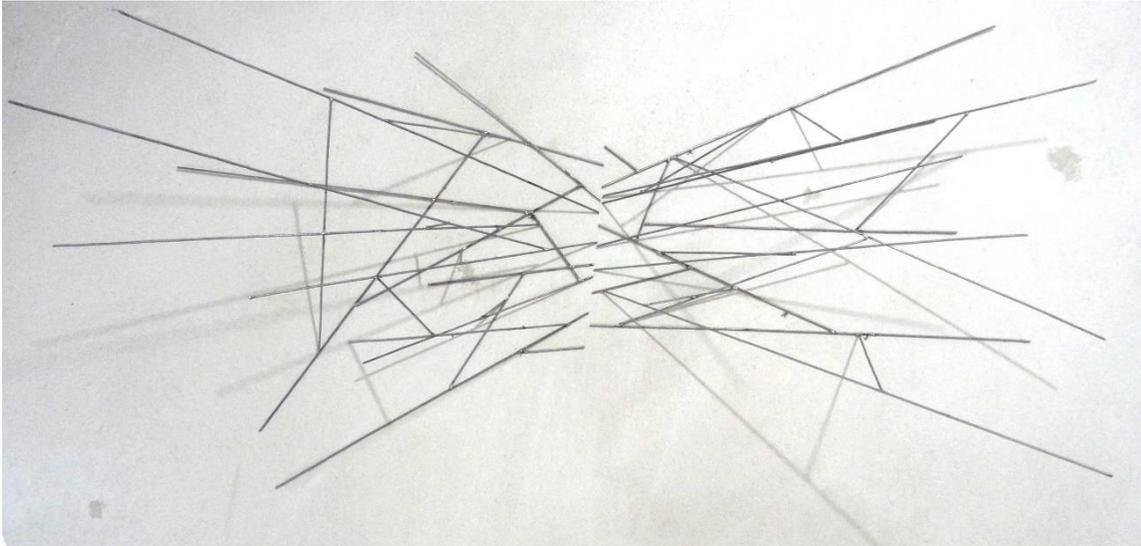


Fig. 159 – Sandro Novaes (2013) Estudio para objeto, alambre, 50 x 30 x 20cm

Para su versión más grande, utilizamos barras de hierro y pintura esmalte color grafito. El resultado fue satisfactorio, logramos llevar nuevamente las líneas al espacio y tridimensionalizar el dibujo, transformándolo en un objeto de apariencia muy similar a los trabajos planos. La línea inmaterial surgió y este fue su primer desdoblamiento hacia el espacio. Al principio no se nos ocurrió ninguna otra forma de resolver su cuestión. Sin embargo, esta cuestión mantuvo nuestras mentes ocupadas durante un largo período de tiempo, buscando una mejor resolución para ella.

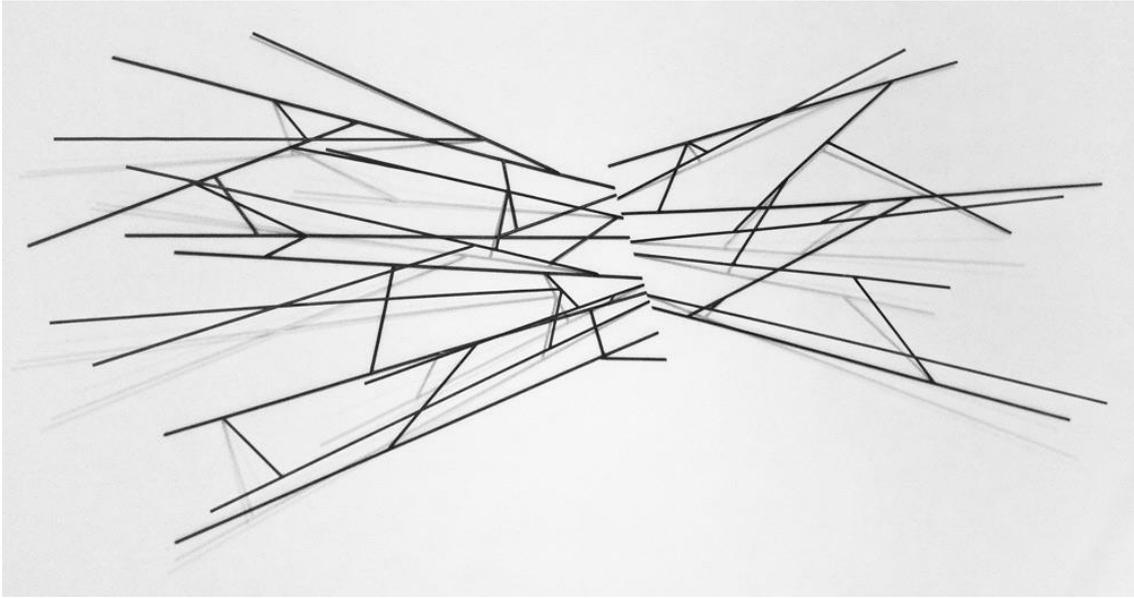


Fig. 160 -Sandro Novaes (2013) Firmamento, Barras de hierro y pintura esmalte sobre pared, 280 x 170 x 60 cm

La temporalidad

En 2015 fuimos premiados por la secretaría de cultura con un proyecto en el cual recibiríamos una beca de producción artística, y al final del período de nueve meses, participaríamos en una exposición colectiva con otros 4 ganadores. Con la beca pudimos alquilar un espacio para establecer un taller y producir con mayor compromiso.

Comenzamos a experimentar nuevamente el dibujo con lápiz, pero esta vez pensando en la cuestión de la temporalidad de los actos, como una forma de trasladar a la representación bidimensional nuestros gestos, nuestro acto performativo de trazar, de repetir el mismo gesto.

Considerando este gesto como temporalidad, y la línea trazada como un punto que se desplaza en el espacio a lo largo del tiempo, comenzamos a trazar el papel caóticamente, marcando la superficie con trazos temporales. Sin ninguna preocupación previa, algo similar al automatismo surrealista defendido por André Breton:

Automatismo psíquico puro, a través del cual se busca expresar, ya sea verbalmente, por escrito o de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, en ausencia de cualquier control ejercido por la razón, sin ninguna preocupación estética o moral.

Como en el gesto automático, por un momento comenzamos a crear dibujos a través de movimientos impulsivos y espontáneos, sin un plan previo ni control consciente.

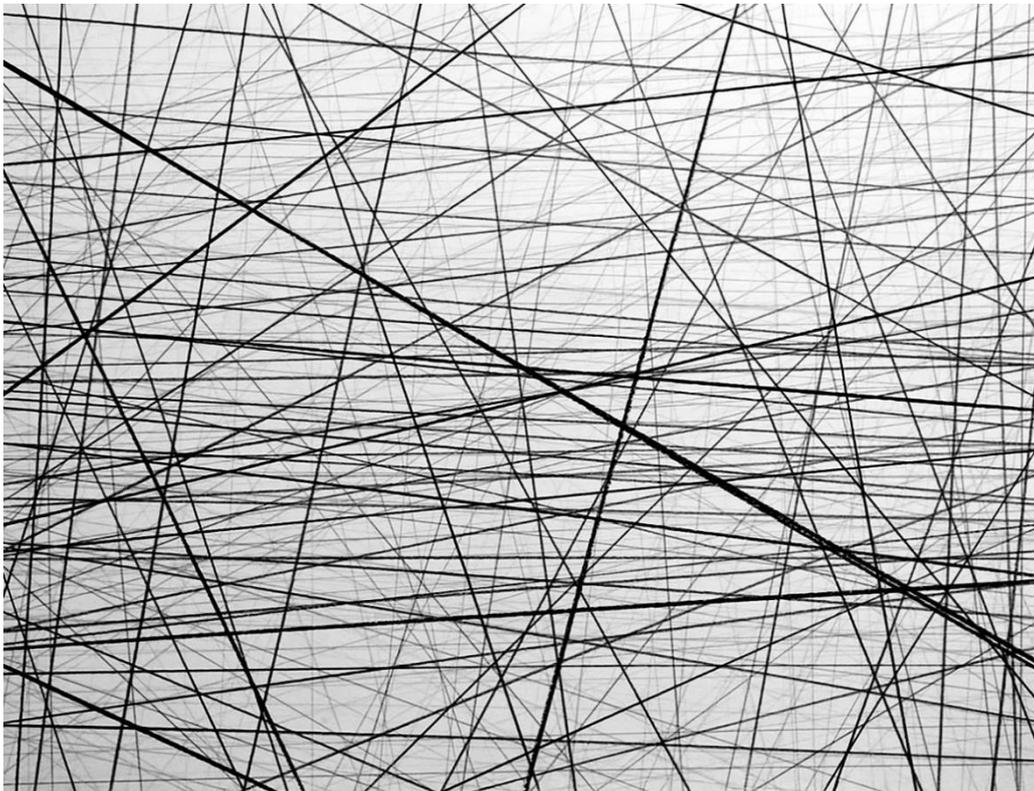


Fig. 161 – Sandro Novaes (2015) S/t, lápiz sobre papel algodón, 100 x 70cm

En el contexto del surrealismo, el gesto automático se utiliza para explorar el subconsciente y permitir que las imágenes y formas se manifiesten de manera libre y sin filtrar.

Empezamos a experimentar estos dibujos rayando el soporte de manera aleatoria y luego llegó a nosotros la percepción de la intersubjetividad de nuestra temporalidad como marcas, como trazos de líneas rectas que son tiempo y que llenan un espacio determinado. Pensábamos en una relación con el gesto repetido, cuantas más rayas, más tiempo, más líneas.

El acto performativo del cuerpo del artista aquí es como un lápiz que dibuja el tiempo: "Solo puedo medir el tiempo desde el momento en que observo el cuerpo moverse hasta el momento en que ya no lo veo".¹¹⁸

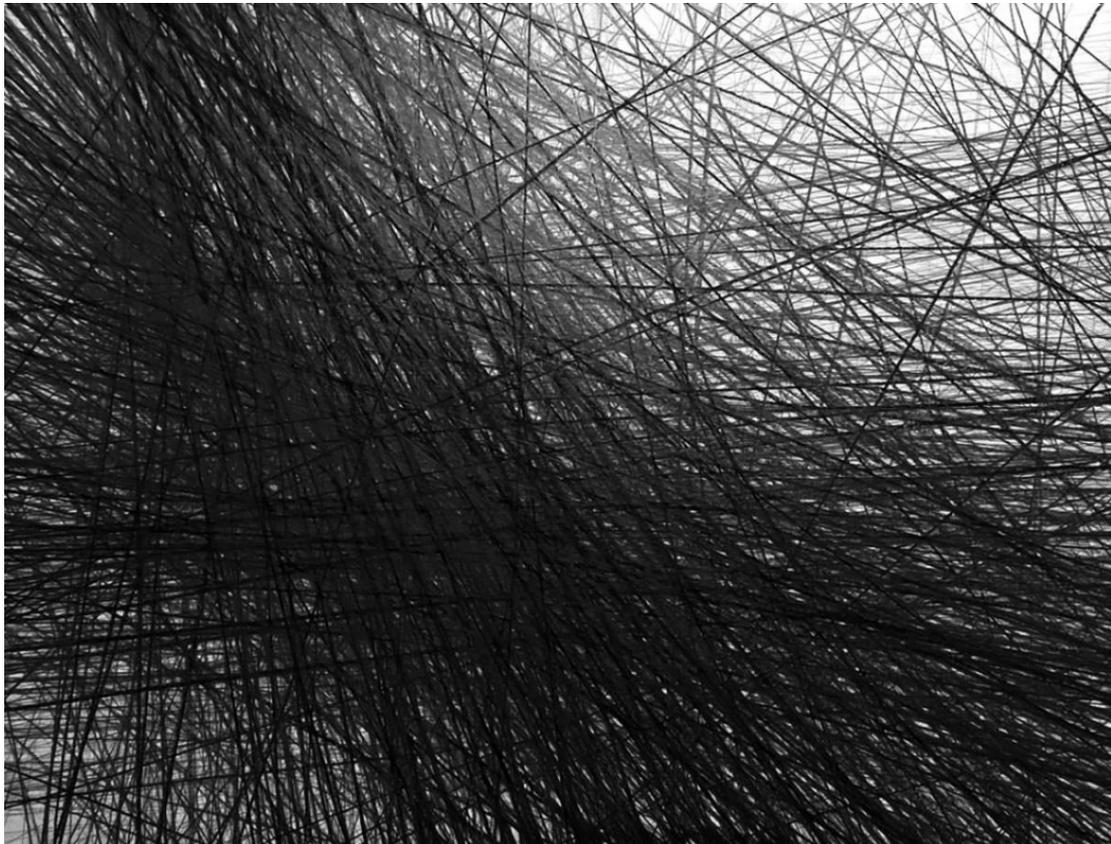


Fig. 162 - Sandro Novaes (2015) S/t, lápiz sobre papel algodón, 100 x 70cm

¹¹⁸ Agostinho, S. (1980) pp. 275

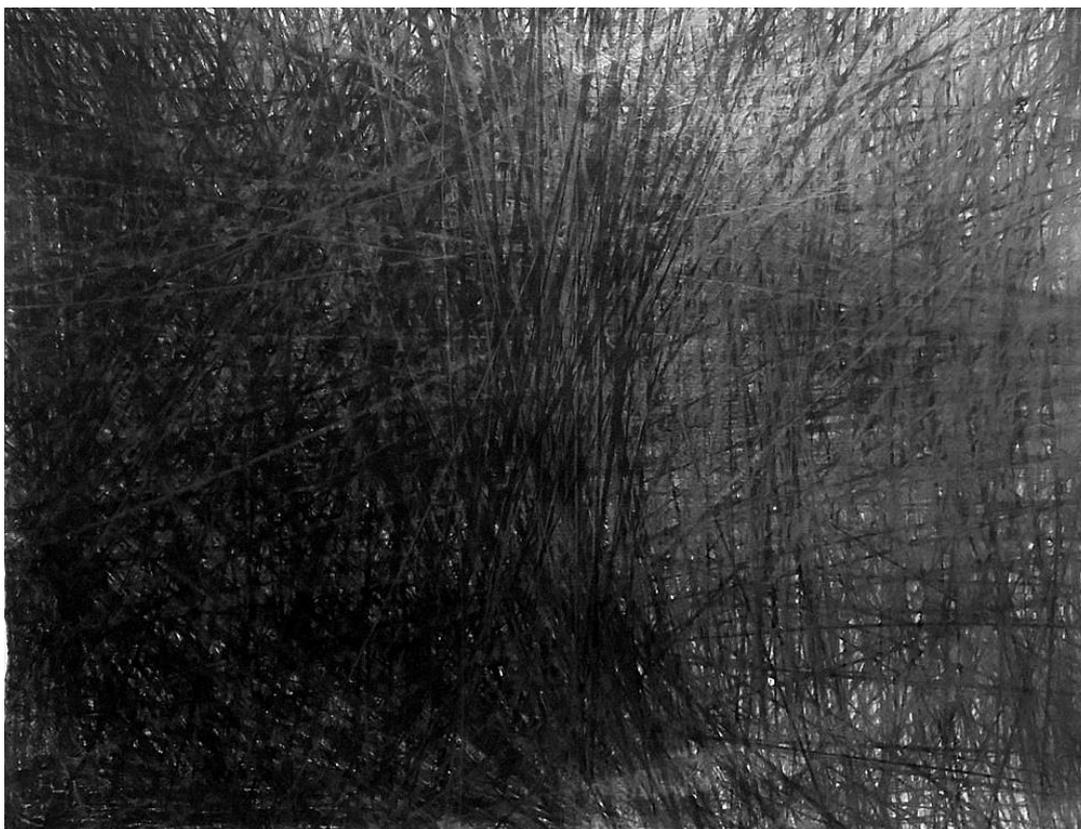


Fig. 163 - Sandro Novaes (2015) S/t, lápiz sobre papel algodón, 100 x 70cm

Apropiándonos del pensamiento de Agustín, podríamos decir que si nadie nos pregunta qué es el tiempo, sabemos qué es, pero si queremos explicárselo a alguien que nos lo pregunta, no sabemos. Sin embargo, en este caso: dibujamos. En esta serie de dibujos, nos enfocamos en la representación de la temporalidad, dejamos por un momento la línea inmaterial y las otras cuestiones que estábamos discutiendo hasta aquí. Esta nueva investigación produjo algunas series que, en nuestra opinión, fueron cruciales para pensar en nuevos desdoblamientos, incluso tridimensionales.

Siguiendo con la idea de utilizar el dibujo para compartir con el espectador nuestra aprehensión del tiempo, realizamos otra serie de trabajos llamada "un risco por segundo". Colocábamos un cronómetro para marcar el tiempo y, cada segundo, trazábamos una línea en el papel. Utilizamos máscaras y diferentes lápices, logrando un resultado más geométrico y estéticamente más organizado que los trabajos anteriores. Al final del dibujo, nombrábamos este con el número de segundos utilizados para crearlo.

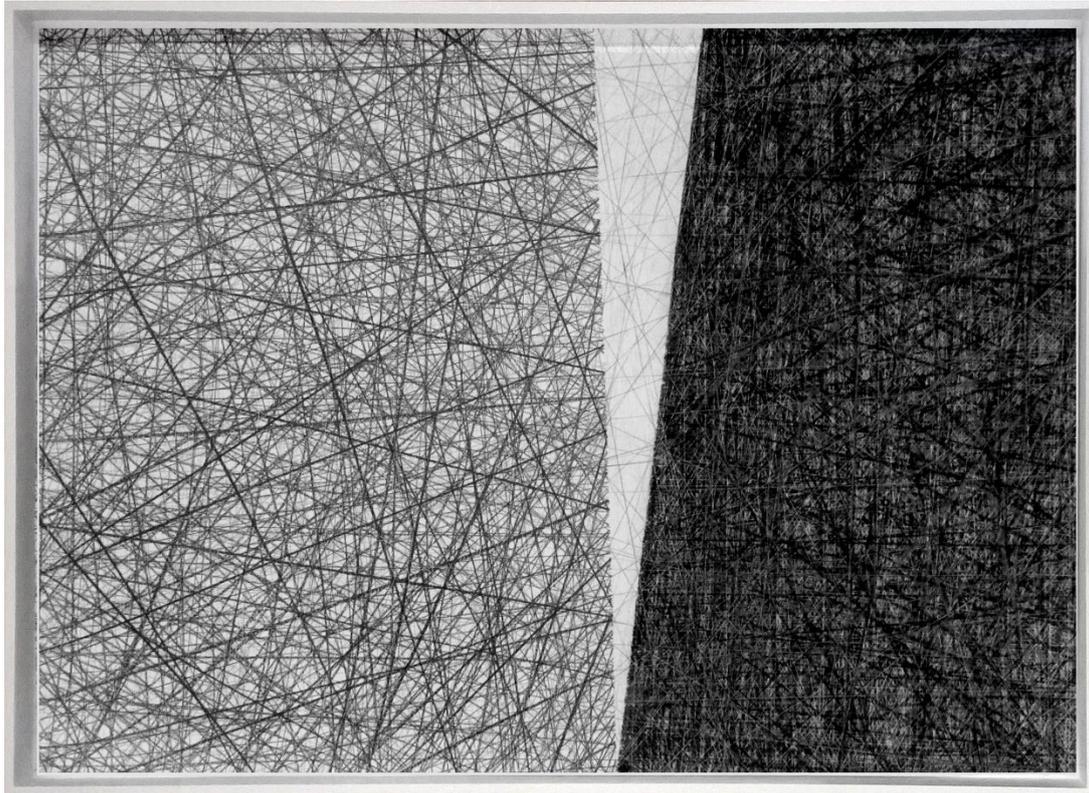


Fig. 164 – Sandro Novaes (2015) 17.614 De la serie "Un risco por segundo", lápiz sobre papel de algodón., 100 x 70 cm

En esta serie fue posible retomar las líneas inateriales, combinadas con la cuestión de la temporalidad como aprehensión e intersubjetividad del tiempo. Para nosotros, la diferencia crucial entre estos dos conceptos es que el tiempo es una dimensión física fundamental que mide la progresión secuencial de los eventos. Es una cantidad medible y objetiva que separa el pasado, el presente y el futuro en una continuidad lineal. Leibniz comenta que:

Nuestras percepciones nunca tienen una sucesión tan constante y regular que pueda corresponder a la del tiempo, que es continuo, uniforme y simple, como una línea recta. ¹¹⁹

¹¹⁹ Abbagnano, N. (2007) pp. 305

El tiempo generalmente se divide en unidades como segundos, minutos, horas, días, años, etc. Una medida cuantitativa que se puede utilizar para comparar duraciones y secuencias de eventos. Por otro lado, la temporalidad está relacionada con la dimensión subjetiva del tiempo, se refiere a la naturaleza y la experiencia del paso del tiempo, incluyendo cómo los seres humanos perciben, interpretan y experimentan el flujo temporal.

Esta serie de trabajos busca reflexionar sobre cómo nosotros, como seres conscientes, experimentamos, interpretamos e interactuamos con el paso del tiempo. En nuestro caso, materializando esta experiencia y convirtiéndola en imagen dentro del espacio del soporte.

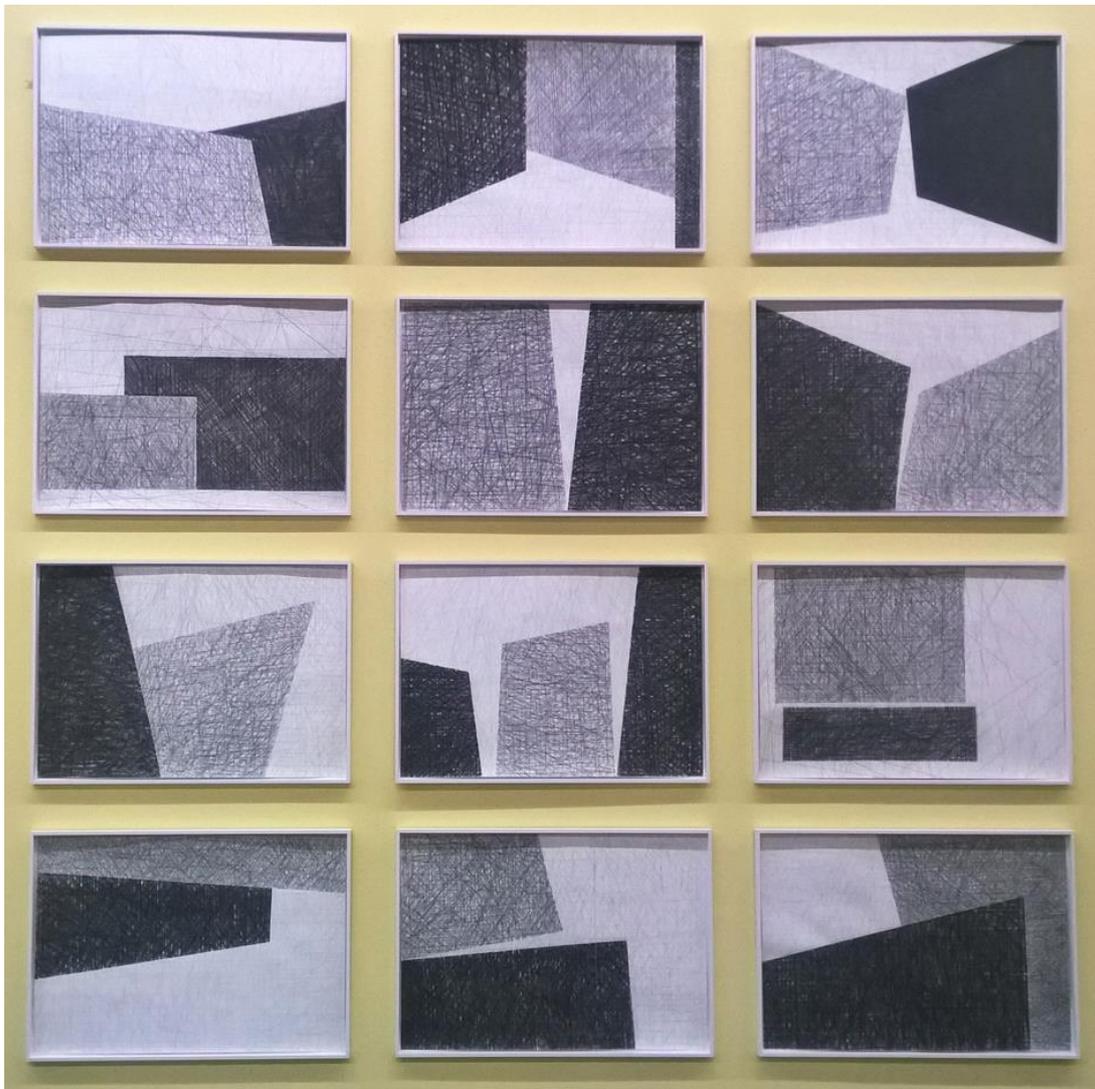


Fig. 165 – Sandro novaes – Serie: "Un trazo por segundo", lápiz sobre papel de algodón, 100 x 70 cm (cada)

Pensando en esta relación entre el tiempo y el espacio, comenzamos una nueva serie de trabajos llamada *Dentro*, donde además de ser una serie de dibujos hechos con trazos temporales que darían visibilidad a un cierto espacio, sería una serie de dibujos hechos al revés, es decir, en lugar de crear la imagen añadiendo material, crearíamos la imagen retirando material agregado.

Comenzamos rayando el papel con líneas rectas, utilizando grafito y el gesto repetido hasta la extenuación hasta completar completamente el llenado de ese espacio.

Después de llenarlo todo, todo el papel en negro, comenzamos a retirar el grafito con un clavo, arañando el papel. Este procedimiento dibujaba líneas blancas que se oponían directamente a la oscuridad, creando haces de luz. Luego comenzamos a utilizar la goma de borrar, borrando áreas más grandes y creando aún más entradas iluminadas. De esta manera, trabajando con el clavo y la goma de borrar, seguimos dibujando el entorno. Al final, comenzó a parecer una arquitectura, un interior de una casa, algo de ese tipo, por eso llamamos a la serie *Dentro*.

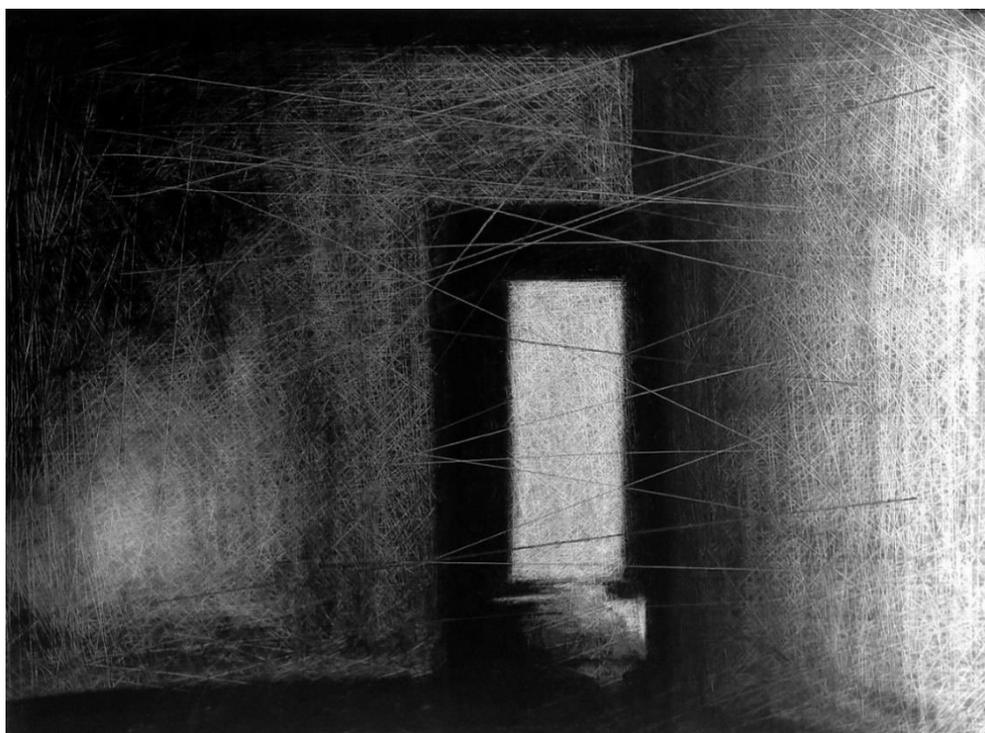


Fig. 166 -Sandro Novaes (2016) S/t Série: Dentro, lápis prego e borracha sobre papel, 100 x 70 cm

Estos dibujos no dejaban de ser representaciones imaginadas de un espacio real y al mismo tiempo la materialización de un gesto temporal repetitivo. Al pensar en continuar la serie, abordamos la dicotomía de los espacios interiores y exteriores. Después de haber hecho una serie de espacios interiores (Dentro), pensamos en crear una nueva serie imaginando (del acto de imaginar, crear una imagen) espacios exteriores (Fuera). La serie consistía en trabajar de la misma manera, pero con el enfoque en visualizar dibujos que evocaran el exterior.

De esta manera, rayamos nuevamente el soporte con grafito y retiramos material utilizando primero un clavo y luego la goma de borrar. Al utilizar movimientos más verticales con la goma de borrar, nos dimos cuenta de que estábamos creando dibujos que aludían a árboles y espacios naturales, como bosques o arboledas, como se puede ver en las imágenes a continuación.:



Fig. 167 - Sandro Novaes (2016) S/t, lápiz, clavo y goma de borrar sobre papel, 100 x 70 cm



Fig. 168 - Sandro Novaes (2016) S/t, lápiz, clavo y goma de borrar sobre papel, 100 x 70 cm

La participación

Continuando, con la beca de producción y la exposición en la que participaríamos, también consideramos la idea de una instalación. Dispondríamos de una sala y pensamos en utilizar la arquitectura como soporte para una intervención y la presentación de unos pocos dibujos.

Nos pusimos a pensar en la instalación y en un principio nos inspiramos en la artista brasileña Edith Derdyk, quien crea instalaciones con hilos de costura, interviniendo directamente en las paredes y creando manchas en el espacio.:



Fig. 169 – Edith Derdyk (2000) *tramas*, Líneas negras sobre pared, dimensiones variables.

La artista construye dibujos en el espacio caminando de un lado a otro de la sala de exposiciones y cosiendo estas líneas de una pared a otra. Así, además de una representación lineal que puede aludir a cuestiones inherentes al dibujo expandido, también podemos considerar esta instalación como una materialización visual de la temporalidad del acto performático de la artista al crearlo, especializando su caminar.

La idea de la artista nos influenció bastante, pero el acabado no era el que buscábamos; ella grapaba las líneas en la pared y los ganchos visibles nos incomodaban, ya que queríamos dejar la duda sobre cómo se instalaron esas líneas para quien visitara la obra.

Buscamos estas respuestas en las obras del artista estadounidense Fred Sandback, mencionado anteriormente en este escrito, cuyo acabado es extremadamente refinado, justo como deseábamos.

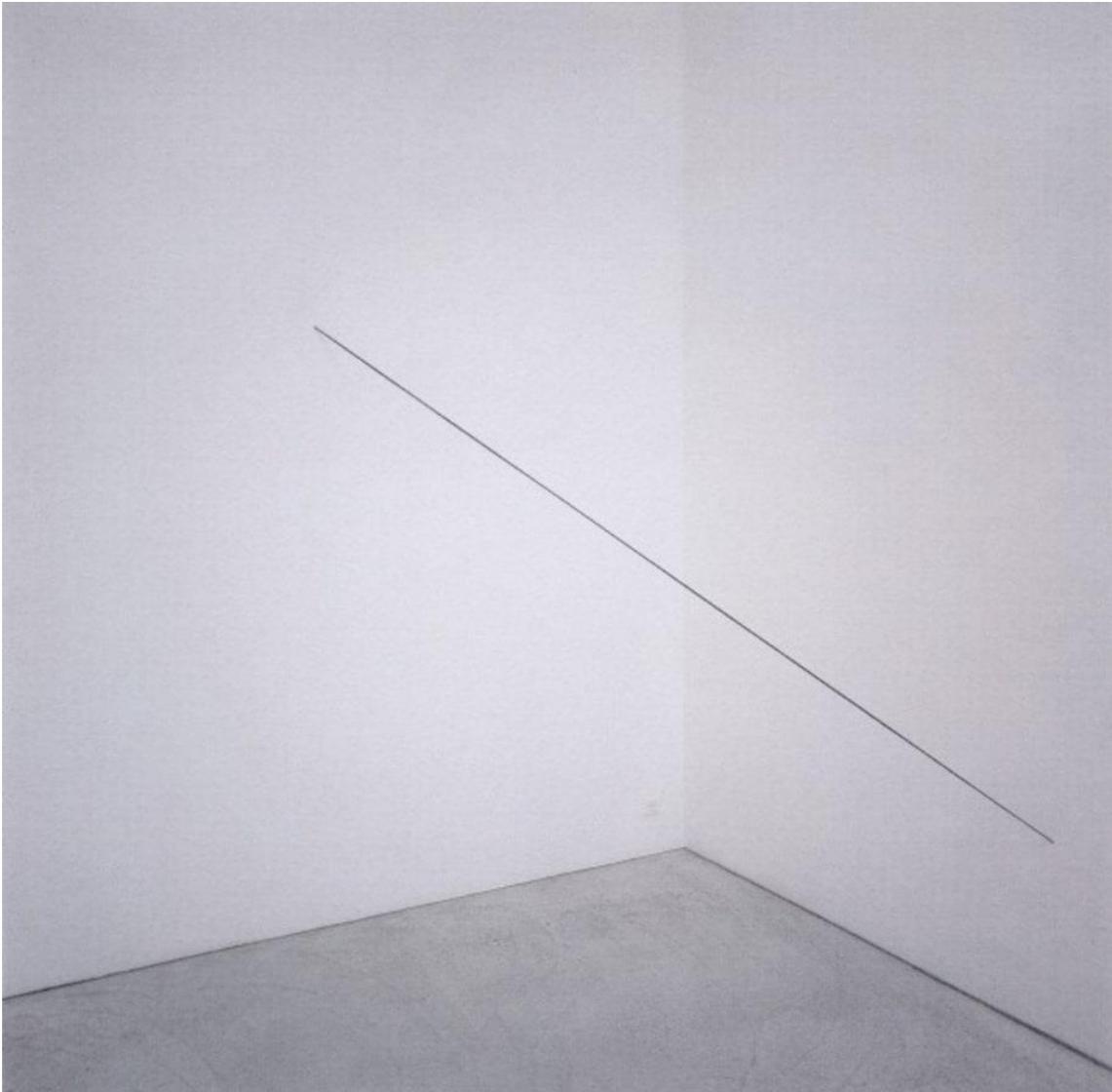


Fig. 170 -Fred Sandback (2016) Sin Titulo, hilo de poliéster, 243.8 x 182.9 x 182.9

Durante semanas, buscamos resolver los problemas técnicos para lograr tal nivel de meticulosidad. Así concretizamos la instalación: sin título, la cual consistió en líneas de algodón blancas pintadas con acrílico negro.

Este fue nuestro mayor desafío en términos de la posibilidad de tridimensionalizar la línea inmaterial, algo que aún no habíamos logrado resolver satisfactoriamente.

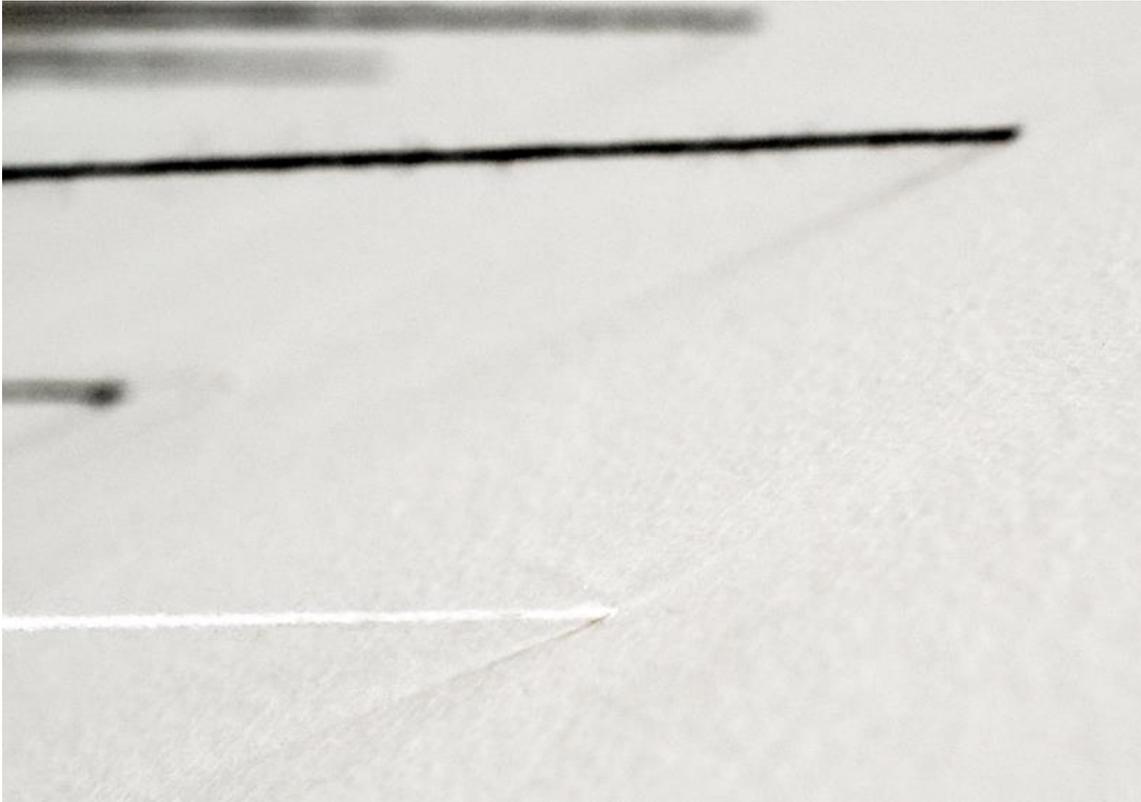


Fig. 171 - Líneas instaladas en la pared

Después de resolver el problema de la instalación de las líneas de manera que no se mostrara el proceso ni los artificios, nos propusimos resolver cómo se presentaría la línea inmaterial, ya que todas las líneas instaladas no estaban planas entre sí, estaban especializadas y había profundidad entre ellas.

Pensamos en utilizar el contraste a nuestro favor, pintamos de negro algunas líneas blancas hasta cierto punto, repitiendo el proceso líneo por línea alternando la dirección de la pintura. De esta manera, pudimos crear la interrupción necesaria para formar los puntos que originan la visualización de la línea inmaterial.

Desde cierto ángulo, lo que veíamos era una profusión de líneas en el espacio, mitad blancas y mitad negras. De esta manera, el espectador se veía obligado a desplazarse hasta un punto específico en la sala donde estas rupturas se encontrarían y formarían la línea inmaterial, a este punto lo llamamos "punto inmaterial".



Fig. 172 - Vista de la instalación desde fuera del punto inmaterial



Fig. 173 - Vista de la instalación desde el punto inmaterial

Ese punto inmaterial era el punto focal clave para comprender y visualizar correctamente la instalación. Entonces, el punto inmaterial se convirtió en el elemento que podía ser entendido como el conocimiento surgido de la interacción del observador con esta instalación. Este punto inmaterial al que nos referimos es, en realidad, un punto de enfoque de perspectiva que el espectador puede percibir al caminar hacia un espacio físico específico de esta instalación.

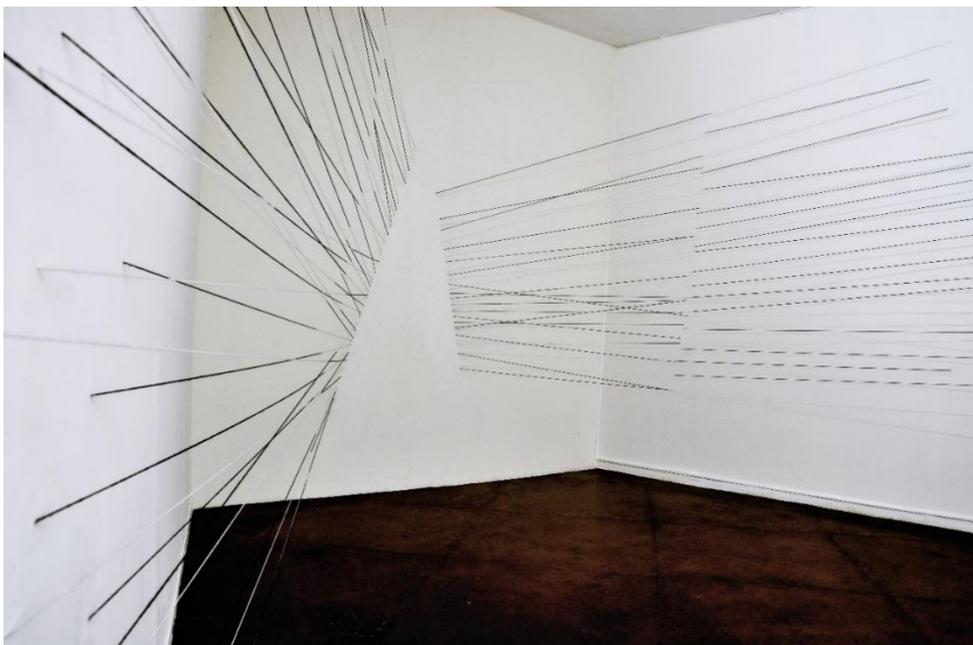
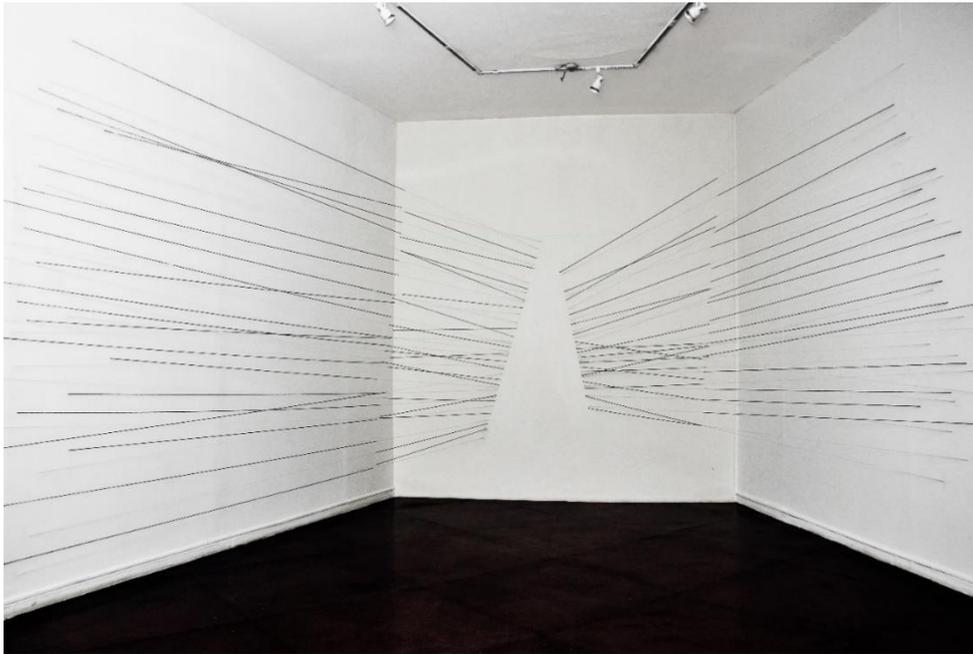


Fig. 174 – Sandro Novaes (2016) Sin título, hilos de algodón y pintura acrílica. 600 x 490 x 350 cm

Cuando el espectador encuentra este punto focal y se posiciona, es posible que reconozca, una vez más, a través de la complementación gestáltica, la línea inmaterial que surge (como en los dibujos y objetos) de la ruptura de la expectativa visual al intentar seguir las direcciones indicadas por las reales líneas de algodón. En este sentido, en esta contradicción entre hilos de algodón y espacios reales que se oponen directamente a sus antítesis, las líneas y puntos inexistentes, este trabajo expresa su principio dialéctico.

Aquí se hace evidente la fuente terminológica que guía estos gestos y propósitos, queda claro para aquel que disfruta de sus imágenes que, detrás de toda esta simplicidad abstracta, hay un fundamento conceptual centrado en la fenomenología, que guía las actitudes.

A través de este desdoblamiento espacial del dibujo, buscamos trascender la apariencia modernista del fin en sí mismo del trabajo, pensando en las posibilidades fenomenológicas que pueden conectarse directamente con algunos procedimientos claves materiales y/o conceptuales ampliamente utilizados en el arte contemporáneo, principalmente en el arte Neoconcreto¹²⁰ brasileña (ya mencionado anteriormente), desplegando estrategias que retiran al observador de la pasividad absoluta e invitando a la participación, donde surge el fenómeno, pues la línea inmaterial solo puede ser percibida a través de la participación.

Este fue el primer paso para pensar en la participación activa del espectador con la obra, aunque de manera contemplativa aún, y deseábamos aún más interacción. Lo que resolvimos más adelante.

Con el trabajo realizado, nos dimos cuenta de que la especificidad del lugar era importante, ya que la sala que utilizamos tenía una forma diferente a la del convencional "cubo blanco" (O'DOHERTY, Brian, 2002), presentándose con una planta irregular y perspectivada. Ningún otro artista de la exposición quiso

¹²⁰ Movimiento artístico brasileño donde algunos de sus conceptos principales, que guardan relación con su distanciamiento frente al arte concreto, son: la apología de la participación donde se busca una experiencia real de parte del espectador respecto a la obra

trabajar en ella, lo que nos dejó la oportunidad de utilizar su especificidad a nuestro favor.

Al final de la exposición y gracias a los recursos recibidos, pude invitar a la artista Edith Derdyk para dar una charla sobre su producción en el campo del dibujo. El encuentro se tituló "Del Dibujo", y en él se discutieron cuestiones relevantes a este lenguaje, sus nuevas perspectivas y las actitudes de los artistas frente a los nuevos paradigmas.

Luego, al año siguiente, esta misma artista nos invitó a participar en una residencia en una finca en el interior de la ciudad de São Paulo. El propósito era experimentar el entorno y luego crear trabajos en función de lo que experimentáramos y viéramos allí. Durante el proceso, hubo conversaciones, orientaciones y talleres prácticos para nosotros.

Al principio, nuestra estancia no fue completamente satisfactoria, ya que todavía estábamos aferrados a la realidad de los espacios expositivos y las cuestiones que rodean las relaciones de la obra con el "cubo blanco". Lo que hicimos fueron algunos dibujos figurativos de los paisajes locales. No pudimos relacionarlo al principio con nuestra investigación en curso, ya que estábamos aún influenciados por la mentalidad de los espacios de exposición tradicionales y las discusiones en torno a la relación de la obra con el espacio expositivo.



Fig. 175 - Sandro Novaes (2016) Estudio de paisaje. 40x 60 cm

Sin embargo, algún tiempo después, surgieron inesperadamente en nuestra práctica establecida con los dibujos de líneas rectas, alusiones a paisajes geométricos. Al principio, pensamos en seguir por este camino, pero después de un tiempo consideramos que estas alusiones podrían haber sido influencia de nuestro encuentro de inmersión en la naturaleza durante la residencia.

Se trataban de representaciones alusivas a paisajes, creadas con máscaras y diferentes lápices. Surgieron perspectivas que nos remitían a espacios abiertos y planos geométricos, a menudo evocando montañas o carreteras. Llamamos a esta serie Matematicaos, porque eran paisajes matemáticos y geométricos, que representaban el caos orgánico que constituye la naturaleza.



Fig. 176 - Sandro Novaes (2016) S/t de la serie Matematicaos, lápiz sobre papel, 100 x 70 cm

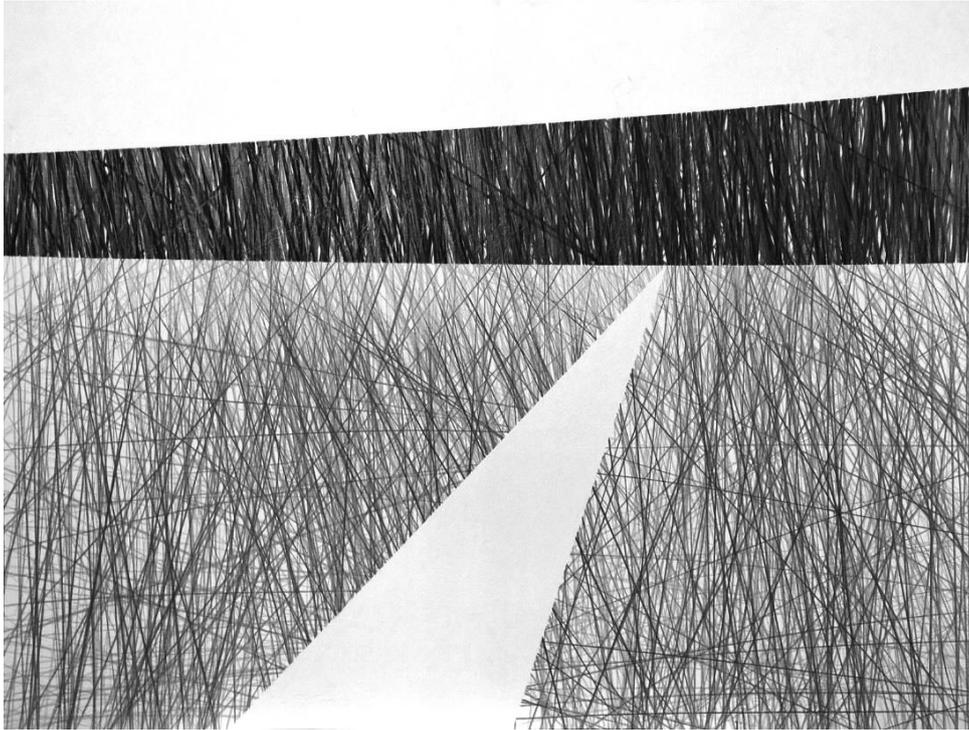


Fig. 177 - Sandro Novaes (2016) S/t de la serie Matematicaocs, lápiz sobre papel, 100 x 70 cm

La serie resultó en numerosos dibujos y en un momento dado nos dimos cuenta de una cercanía con las esculturas de Richard Serra, especialmente aquellas que se instalan como intervenciones en la naturaleza:



Fig. 178 – Richard Serra (2003) *Vertical Torus*, Acero Cortén, 510 x 1010 x 150 cm

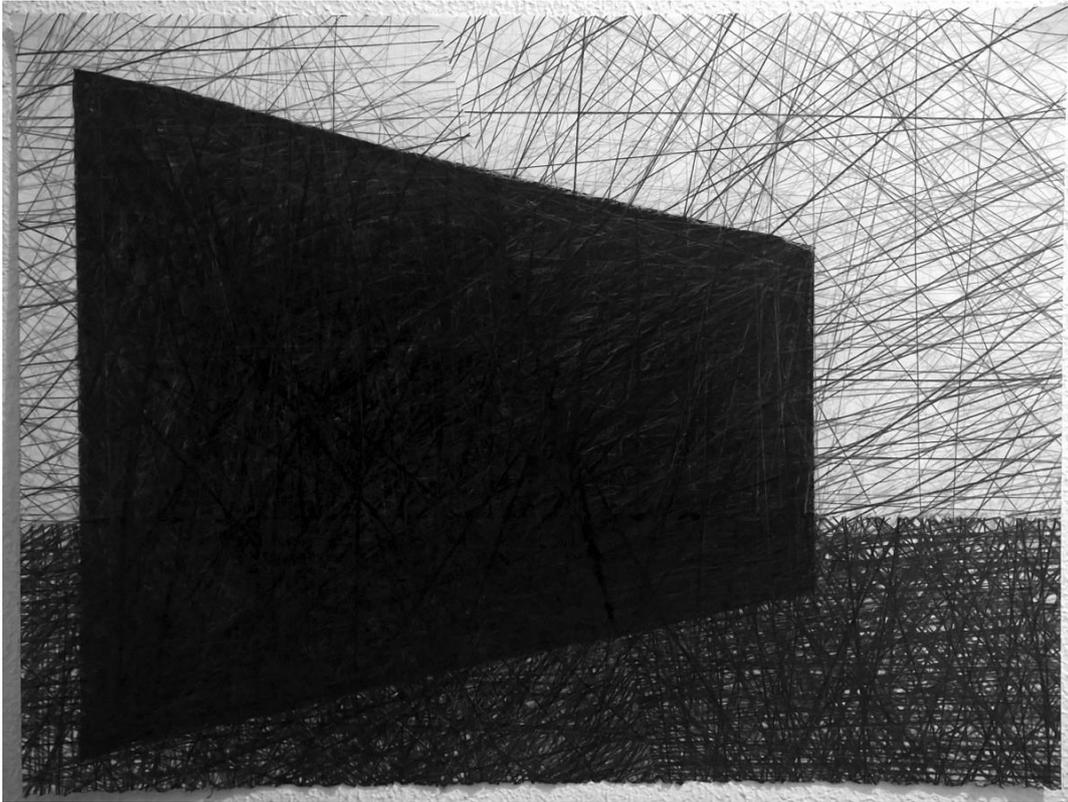


Fig. 179 – Sandro Novaes (2016) S/t, lápiz sobre papel, 100 x 70 cm

Comenzamos a estudiar en profundidad al artista y lo utilizamos como referencia a partir de ese momento. Los trabajos dieron lugar a una larga serie de dibujos en la que comenzábamos rayando toda la superficie del papel con un clavo, y una vez que estuviera completamente rayado, comenzábamos a trazar las líneas, primero con un lápiz duro (10H) y luego siguiendo una proporción creciente de graduaciones desde el más duro hasta el más suave.

En general, la serie fue una continuación de nuestro trabajo en curso con el dibujo de líneas rectas, pero a partir de ahí surgieron estas masas negras pesadas, monolíticas como las esculturas de Serra.

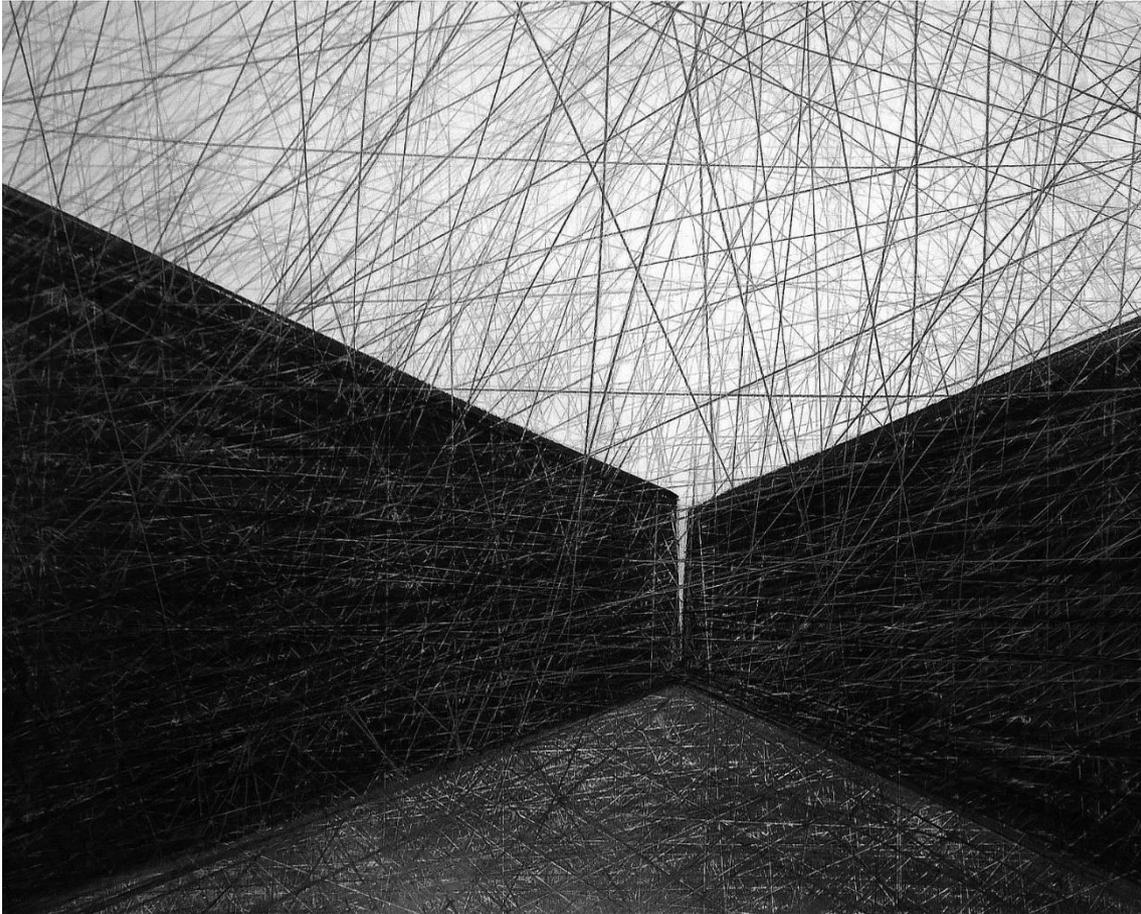


Fig. 180 - Sandro Novaes (2016) S/t, lápiz sobre papel, 100 x 70 cm

Inicialmente, esta fue nuestra aproximación al dibujo en relación con el entorno natural, representándolo imagéticamente a través de la observación. Este enfoque se modificó y adquirió características más cercanas a nuestro trabajo autoral, y después de percibir esta similitud con las esculturas de Serra, siguió desarrollándose en el plano.

Sin embargo, esta aproximación a la naturaleza estaba a punto de desplegarse en un contexto real.

La naturaleza

Este despliegue del trabajo fue proporcionado e impulsado por la artista y profesora Teresa Fernanda Garcia Gil, mientras estábamos estudiando el máster en la Universidad de Granada. Fuimos invitados a unirnos a su grupo de investigación que pronto se convertiría en una asociación llamada "Em Los Bordes". Este grupo estaba compuesto por artistas e investigadores que exploraban las posibilidades entre el arte y la vida, sin importar el lenguaje artístico.

En 2018, la artista estaba creando una ruta artística en La Zubia, un distrito de Granada, con el propósito de acercar a los ciudadanos a las múltiples posibilidades del arte contemporáneo, ya que muchos de ellos no estaban familiarizados con este tipo de arte.

Junto con varios otros artistas, fuimos invitados a participar. Al principio, recorrimos el parque de la ciudad en busca de ideas para una posible intervención en la naturaleza. Al principio no pudimos imaginar nada, ya que nuestro trabajo se basa en el símbolo gráfico fundamental de la línea recta, y en la naturaleza la línea recta es casi inexistente.

Después de muchos bocetos y experimentos, pensamos en la posibilidad de intervenir en un grupo de árboles, donde intentaríamos traer la aparición de la línea inmaterial a ese entorno. Esto sería una contradicción, una línea de carácter geométrico y rectilíneo provocada por la instalación de tiras de algodón enrolladas alrededor de los troncos de los árboles.

Algunas tiras irían desde cierta altura hasta el suelo, mientras que otras irían desde esa misma altura hacia arriba, generando el desencuentro que buscábamos para hacer visible la línea inmaterial.

Aquí tienes algunas imágenes del proceso:

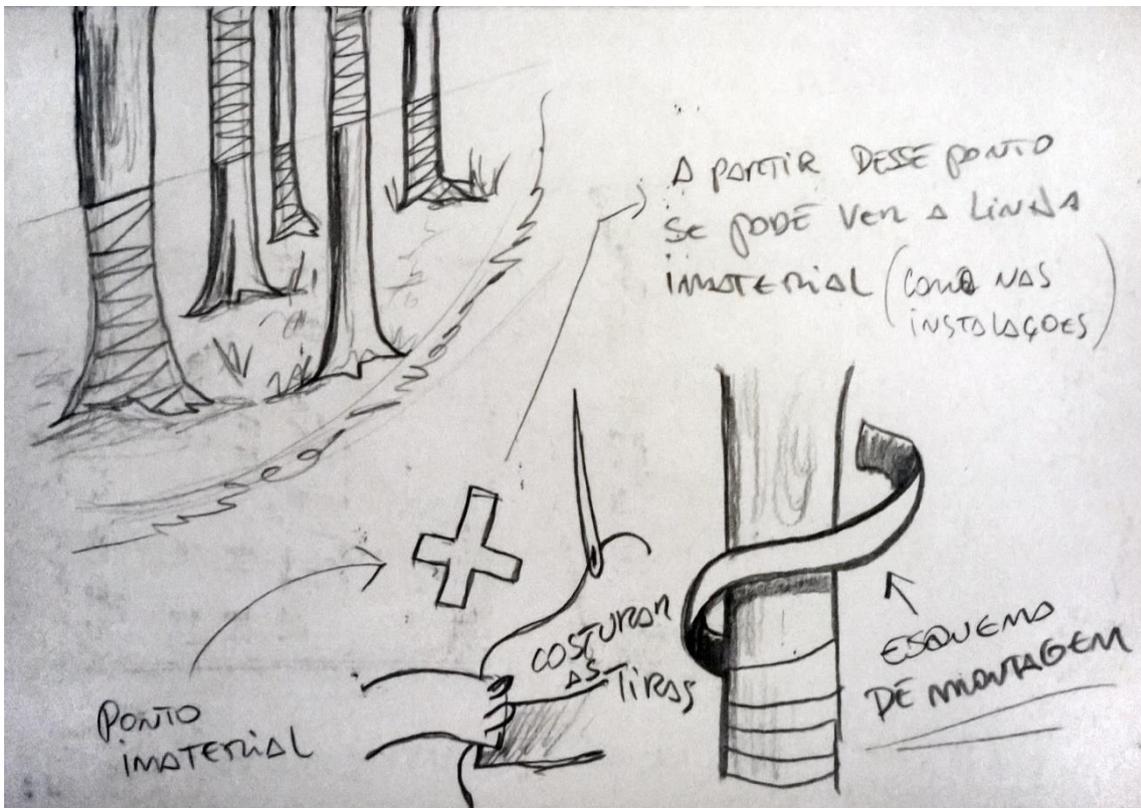
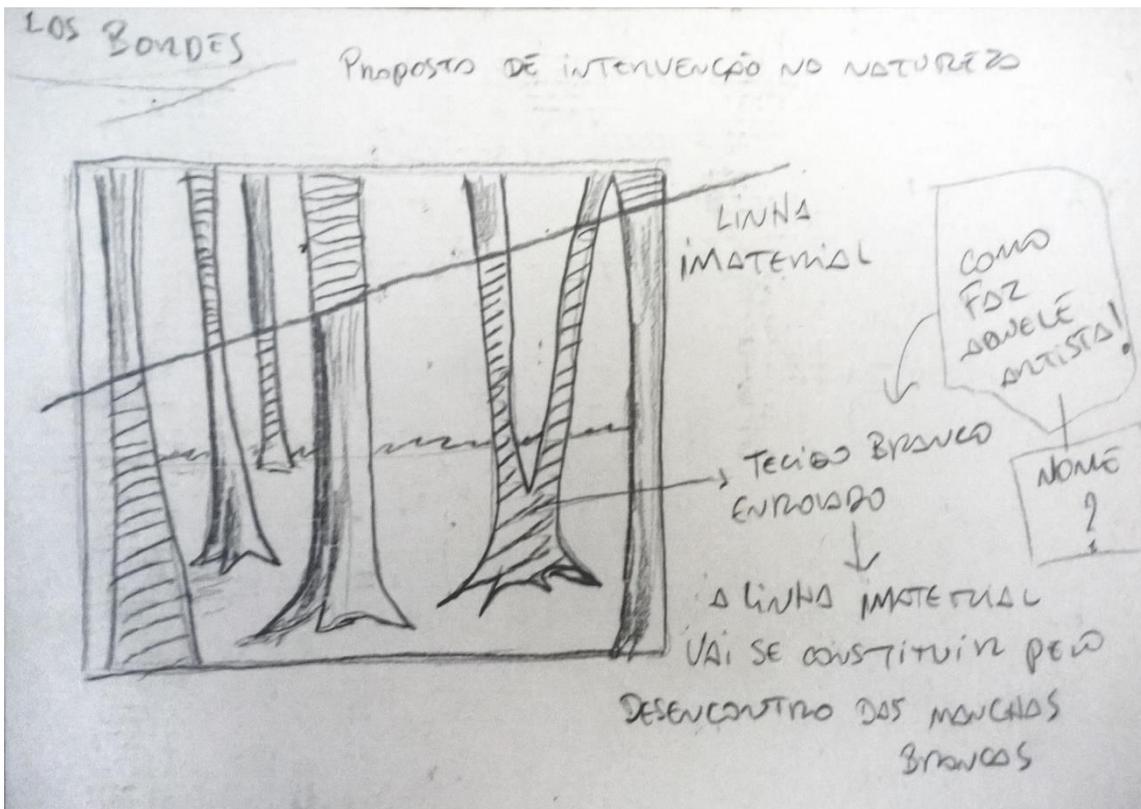


Fig. 181 -Punto de vista - Bocetos

Después de seleccionar el lugar para la intervención, trabajamos en un programa de edición de imágenes para previsualizar el trabajo.



Fig. 182 - Ubicación de la instalación accedida a través de *Google Maps*.



Fig. 183 - Proyecto hecho em *photoshop*.

Finalmente, concluimos la intervención y la llamamos "Punto de Vista", ya que era necesario que el espectador se acercara a un punto específico (punto focal, punto inmaterial) para poder visualizar la línea recta formada por el desencuentro de las tiras enrolladas en los árboles.



Fig. 184 - Sandro Novaes (2018) Punto de Vista, tiras de algodón, dimensiones variadas

Con la realización de este trabajo, logramos con éxito llevar la Línea inmaterial hacia la naturaleza. Después de este proyecto, realizamos otro al año siguiente en Brasil, en la propuesta *Finca Tarumã, arte na paisagem*. Este esquema siguió el mismo principio, pero utilizamos materiales diferentes. Así

como Punto de Vista, el trabajo *Hecha* también siguió la misma configuración: marcamos la línea inmaterial y luego pintamos los troncos de los árboles con pintura blanca, creando una marcación en la ruptura que causaría la línea inmaterial, dependiendo de la ubicación del árbol, pintándola hacia arriba o hacia abajo.



Fig. 185 – Lugar de intervención



Fig. 186 – Proyecto: programa de edición de imágenes



Fig. 187 -Sandro Novaes (2019) *Hecha, pintura blanca sobre árboles, dimensiones variadas*

Con la realización de estas dos intervenciones, nos dimos cuenta del potencial de llevar el arte afuera, al espacio exterior. Habíamos advertido esta posibilidad y habíamos logrado desplegar nuestro dibujo en el espacio natural, pero ahora necesitábamos ver cómo se comportaría interviniendo en un entorno externo.

Poco después, gracias también al grupo Em Los Bordes, tuvimos la oportunidad de participar en una exposición colectiva donde se presentarían artistas del mencionado grupo. La exposición se llevó a cabo en el edificio Carmen Jiménez en La Zubia. Propusimos una intervención en el exterior del espacio expositivo.

Fue la primera vez que interveníamos directamente en la pared exterior de algún lugar. Iniciamos una investigación de materiales, y dentro de las posibilidades con las que ya habíamos trabajado, tuvimos que elegir la mejor opción para la propuesta.

Dado nuestra experiencia previa con Vinil adhesivo, decidimos que el dibujo se haría con este material. El soporte era un muro con una forma totalmente inusual: comenzaba con 50 cm de altura y terminaba con 400 centímetros, con una longitud de 12 metros. La forma triangular del muro se debía a la ubicación del edificio en una pendiente.



Fig. 188 - Vista del muro para la intervención:.



Fig. 189 -Sandro Novaes (2019) S/t, vinilo sobre pared, 54 x 400 x 12000 cm

Percibimos que el trabajo cumplió con las expectativas, la elección del material resultó adecuada para su transposición al entorno exterior y, visualmente, logramos traer las cuestiones que ya habíamos estudiado en nuestra producción, como las líneas inmatrimales, los espacios paradójicos y recientemente los planos geométricos en forma de trapezoides, como si fueran grandes placas vistas en perspectiva, las mismas que comenzaron a surgir bajo la influencia del artista Richard Serra



Fig. 190 --Sandro Novaes (2019) S/t, vinilo sobre pared, 54 x 400 x 12000 cm

Algo importante a mencionar, continuando con lo anteriormente mencionado, los planos surgieron en la serie *Matemáticaos*, eran planos negros, pesados, como si fueran placas de materia, sumamente expresivos y presentes. Sin embargo, aquí ocurrió lo opuesto: los planos surgieron de los espacios vacíos dejados, en contradicción con aquellos, estos eran planos ligeros, desmaterializados y formados por la interrupción (líneas inmatrimales) de las líneas materiales.

Eran planos conformados por la ausencia de material, lo que incorporaba al soporte como un elemento participativo en la composición. Observar este suceso nos brindó posibilidades para una nueva serie de dibujos que llamamos *Osatura*, pensando precisamente en este acontecimiento de permitir que las formas se materialicen a través del vacío en el dibujo, haciendo que emerjan mediante la aparición del soporte

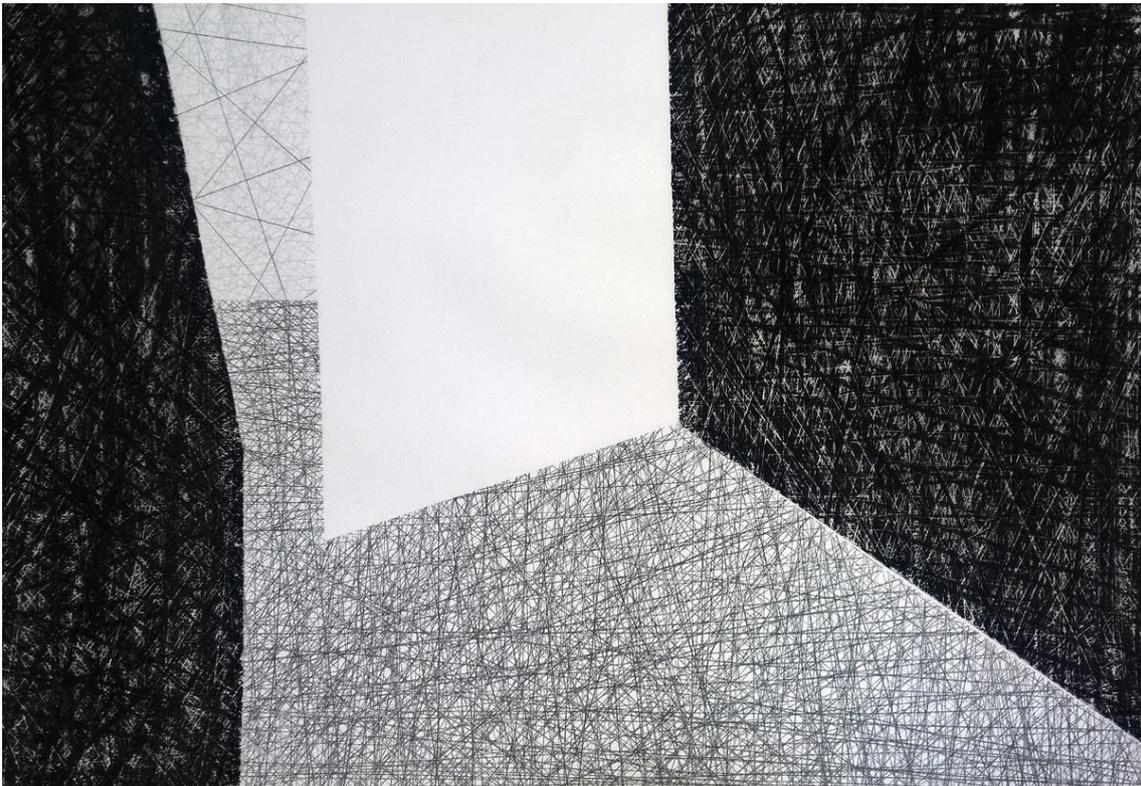


Fig. 191 – Sandro Novaes (2019) S/t serie *Osatura*, lápiz sobre papel, 100 x 70 cm

Estos dibujos se realizaban de la misma manera que los primeros, línea tras línea, trazos repetidos hasta el agotamiento, variando las tonalidades con el cambio de los lápices y utilizando el blanco como forma, tal como habíamos descubierto en el trabajo anterior de intervención urbana. Empezamos a llevar esta intervención a los dibujos en papel. En estos dibujos, comenzamos a comprender esos planos como atravesamientos, ya que a medida que trazábamos el papel, estábamos creando capas, cada trazo representaba una nueva capa.

De esta manera, el plano blanco, vacío, se construía mediante la intersección del papel por todas esas capas, es decir, lo que estaba detrás de todo, cuando no estaba trazado, cuando estaba lleno de vacío, de negatividad, de ausencia material, se materializaba como forma.

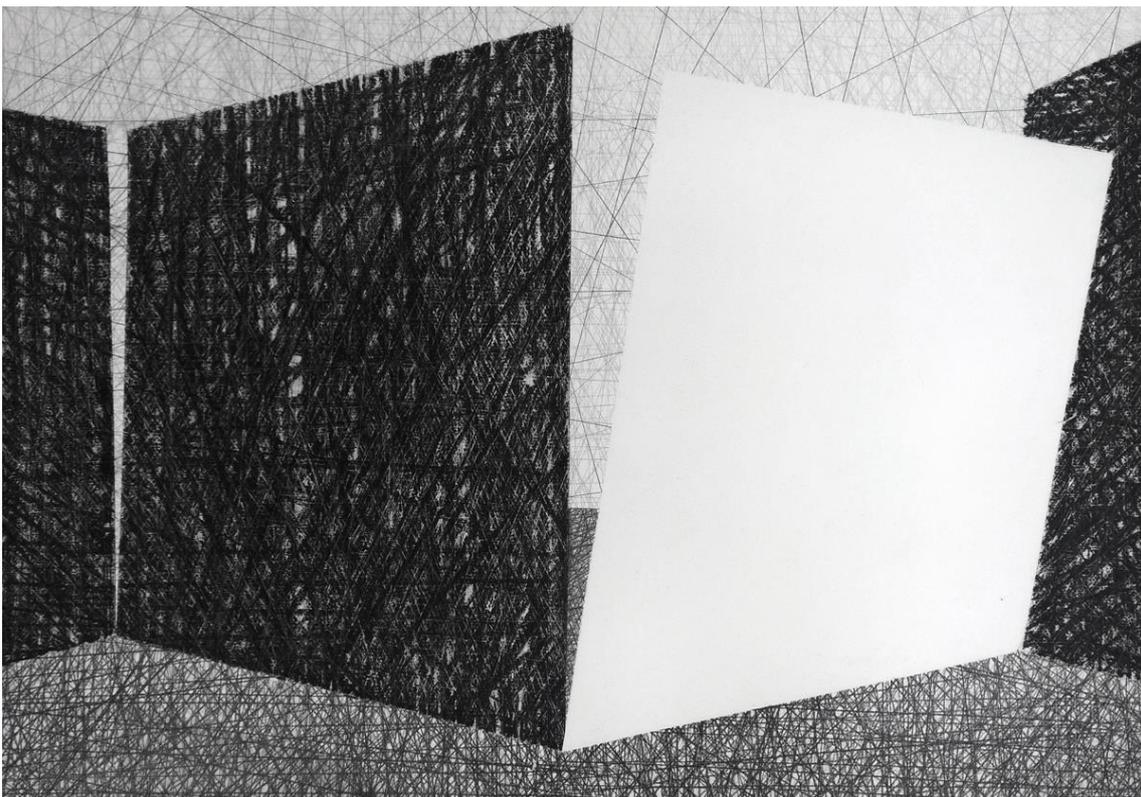


Fig. 192 - Sandro Novaes (2019) S/t, serie Osatura, lápiz sobre papel, 100 x 70 cm

De esta manera, denominamos a esta serie Osatura haciendo alusión a lo que está detrás de todo, que sostiene una sucesión de capas de material que

se encuentran encima de ella. Para verla, es necesario abrirse en dirección a su estructura, y para que esta estructura se muestre, es necesario superar estas capas. Al ver este plano blanco, este surgimiento del soporte a través de las capas, como si fuera una hoja de papel pegada allí, sobre el dibujo, obtuvimos una visualidad fragmentada de planos que en ocasiones se oponen y en otras se superponen. Pensamos en liberar estos planos, separarlos y tridimensionalizarlos.

Empezamos a experimentar con planos sueltos, yuxtaponiéndolos o combinándolos uno al lado del otro. De esta manera, comenzamos la serie *Distensión*, que consistió en experimentaciones espaciales y estudios de la expansión del dibujo con planos compuestos utilizando lápiz sobre papel y línea de algodón.

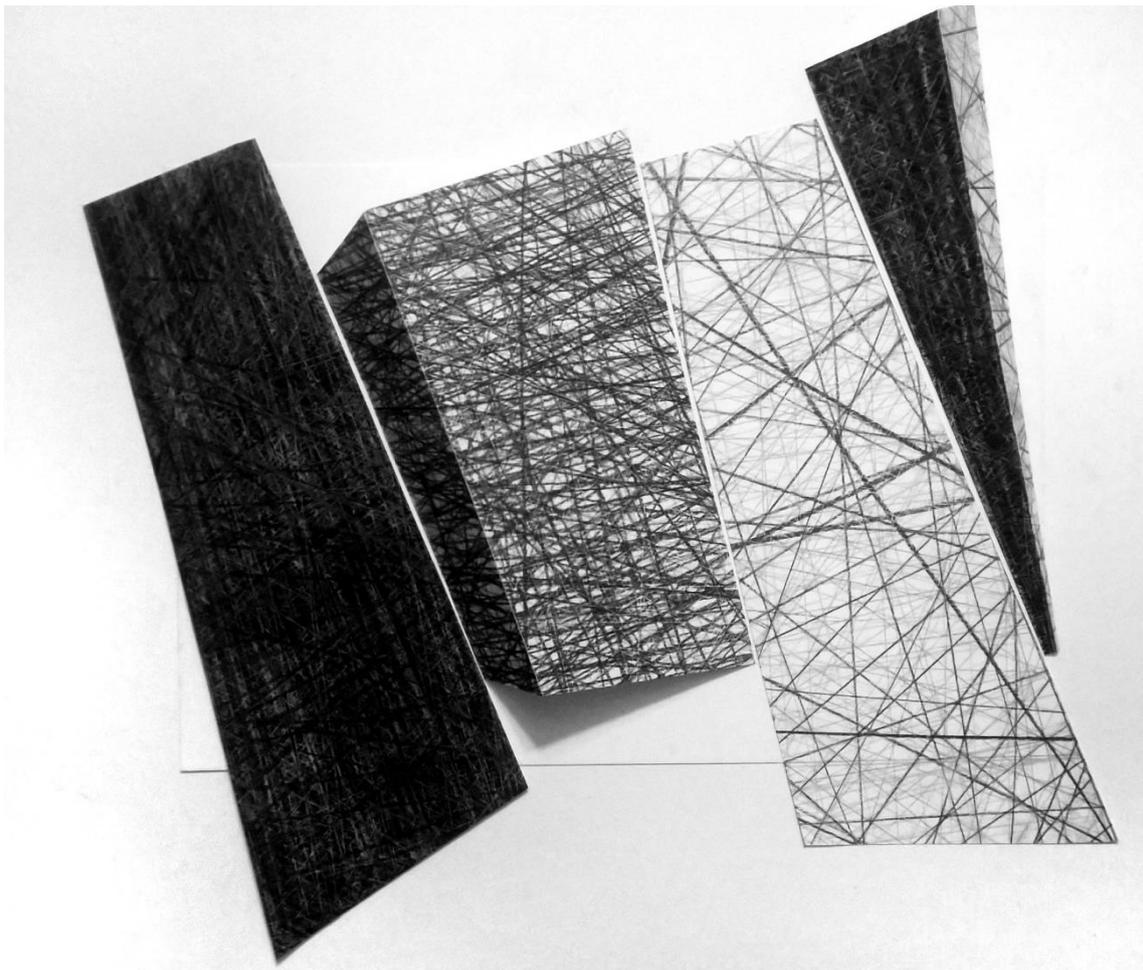


Fig. 193 - Sandro Novaes (2019) S/t, serie Distensión, lápiz sobre papel, 100 x 70 cm

La serie se basaba en la idea de expandir el dibujo, fragmentándolo en planos separados y componiendo nuevas obras con ellos, incluso utilizando pliegues y la línea para especializar algunos de ellos.

Esta serie nos demandó mucho trabajo y uno de los dibujos incluso fue premiado en la feria *ArtRio* y seleccionado para formar parte de la colección del Museo de Arte de Río de Janeiro (MAR). Se trataba de un dibujo/objeto, doblado en dos partes, cuyos pliegues, cuando se tensaban con una cuerda, se cerraban y el dibujo podía ser presentado de pie:

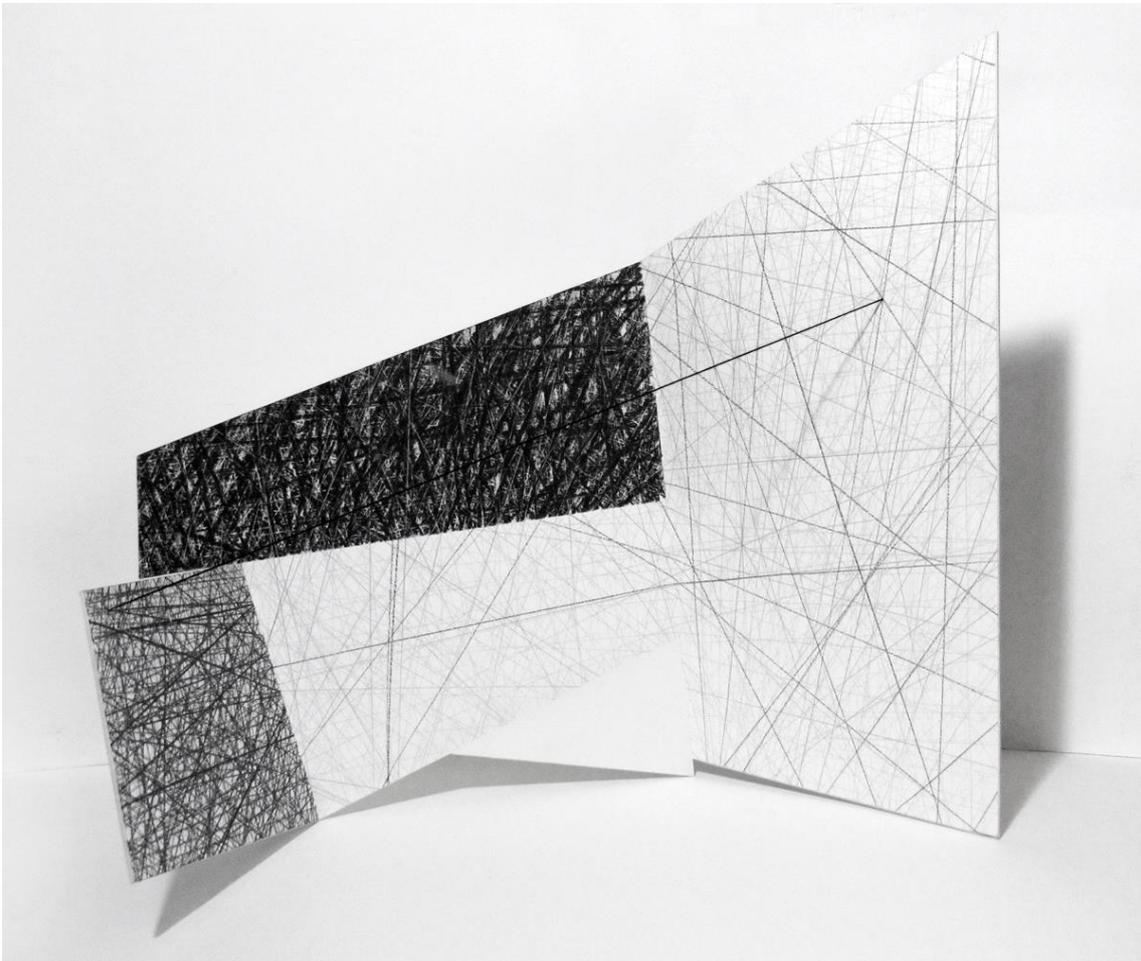


Fig. 194 - Sandro Novaes (2019) S/t, serie Distensión, lápiz sobre papel, 100 x 70 cm

La serie fue evolucionando y los planos fueron cerrándose hasta que pensamos en cerrarlos por completo y convertirlos en sólidos. A pesar de que estos sólidos ocupaban el espacio, el resultado aún no nos hizo sentir que habíamos cumplido con el ciclo:

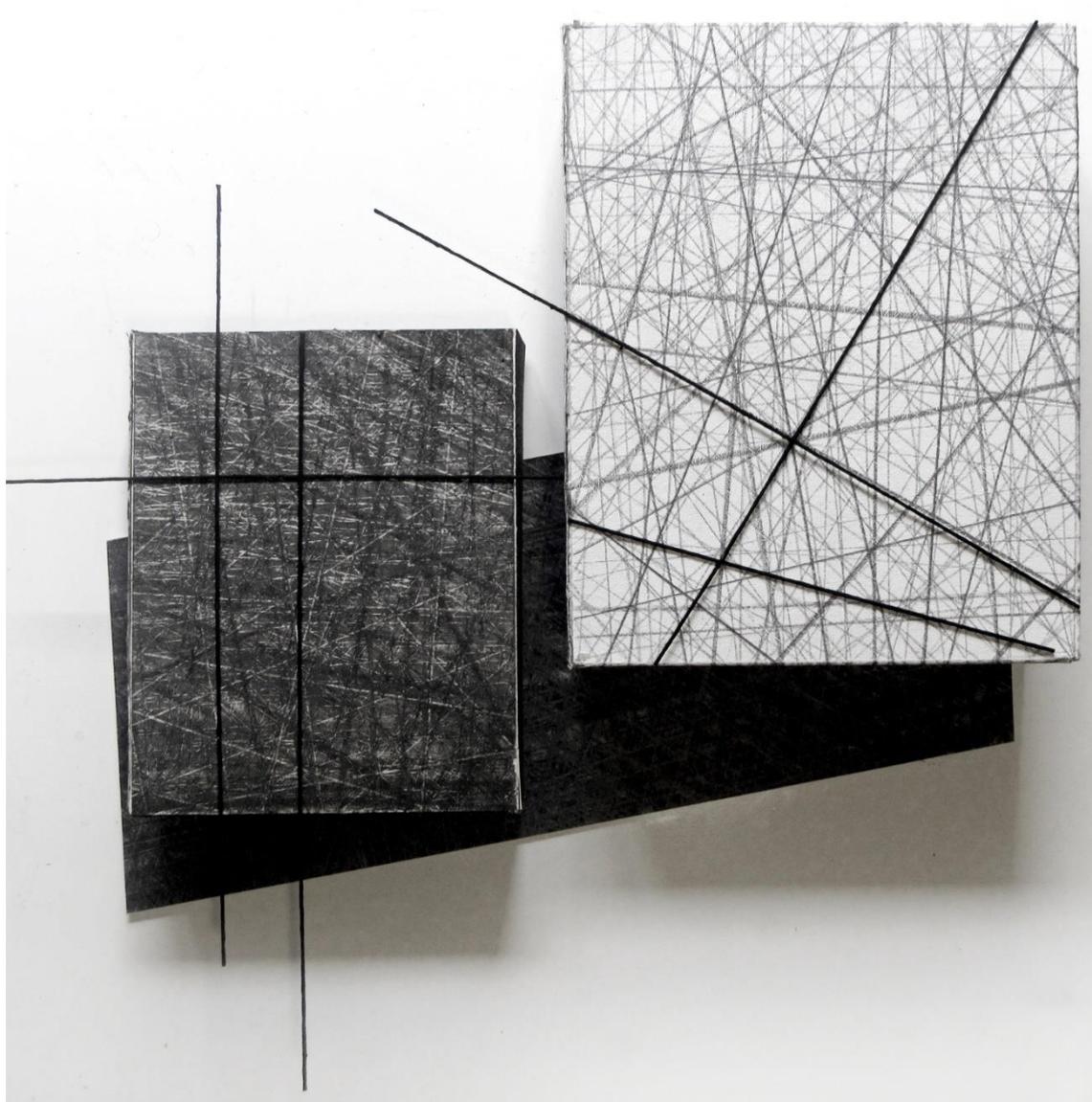


Fig. 195 - Sandro Novaes (2019) S/t, serie Distensión, lápiz sobre papel e línea de algodón, 100 x 70 x 15 cm

A pesar de que el dibujo se extendía en el espacio, en ese momento no logramos liberarlo de un soporte fijo y plano. Fue entonces cuando seguimos experimentando hasta que percibimos la toma de autonomía que ocurrió al retirar

cualquier soporte para apoyar o fijar el trabajo. Fue en ese momento cuando concluimos la serie con algunas obras ya muy objetuales, donde los dibujos dieron origen a las esculturas de papel:

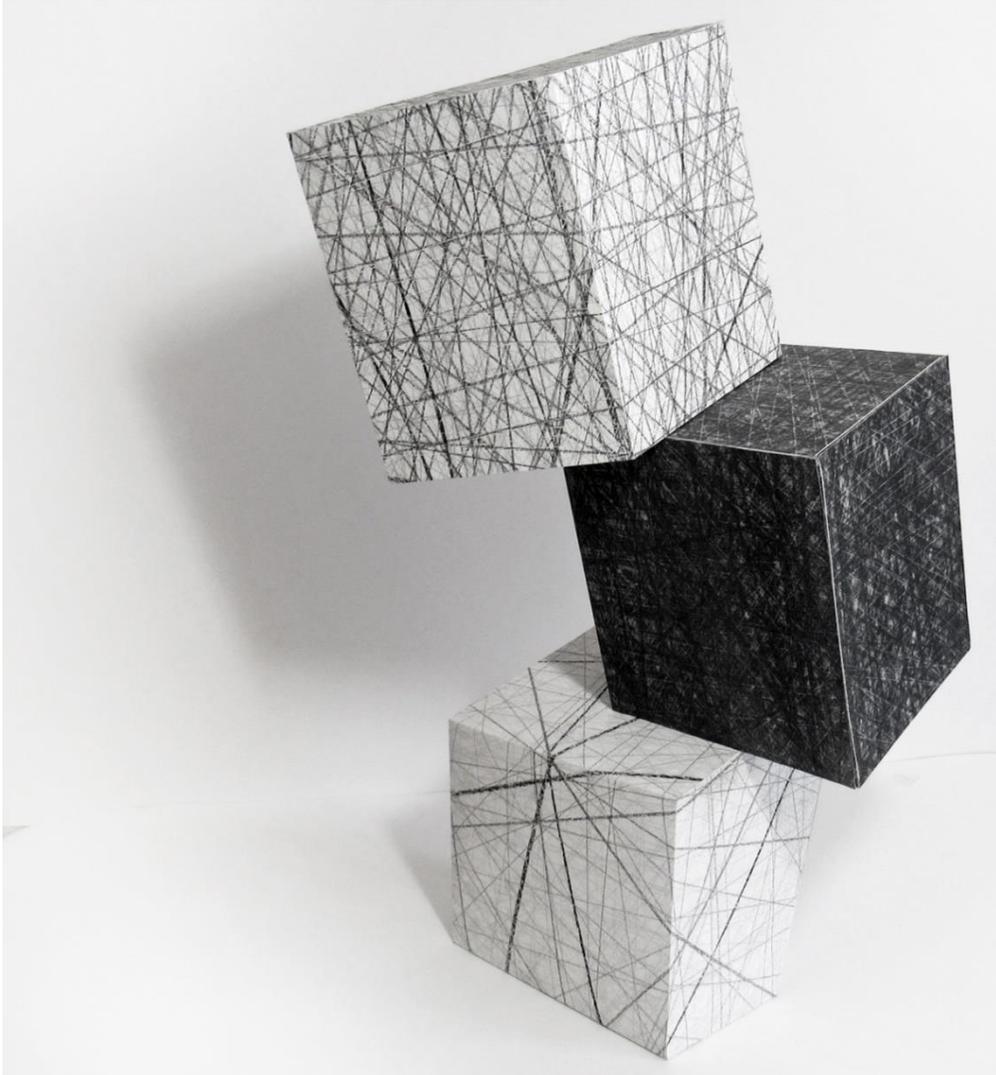


Fig. 196 - Sandro Novaes (2019) S/t, serie Distensión, lápiz sobre papel, 75 x 30 x 30 cm

En la imagen 195, podemos observar que hay hilos de algodón que actúan como alambres, están sólidos y rectos. Para lograr esto, aplicamos cola y dejamos que se seque; el aglutinante de la cola plastifica el hilo y elimina su maleabilidad. Nos dimos cuenta de esto y pensamos en cómo podríamos explorar esta idea en nuevos estudios. Así que comenzamos a experimentar con

dibujos usando hilos de algodón pintados con pintura y cola. Mezclábamos cola blanca con pintura acrílica y pintábamos los hilos. De esta manera, los hilos se comportaban como segmentos de línea recta formados por un material rígido. Esta estrategia nos permitió crear algunos dibujos en los que generamos especies de rejillas en colores blanco, gris y negro. Estas rejillas eran independientes y comenzamos a experimentar superponiéndolas:

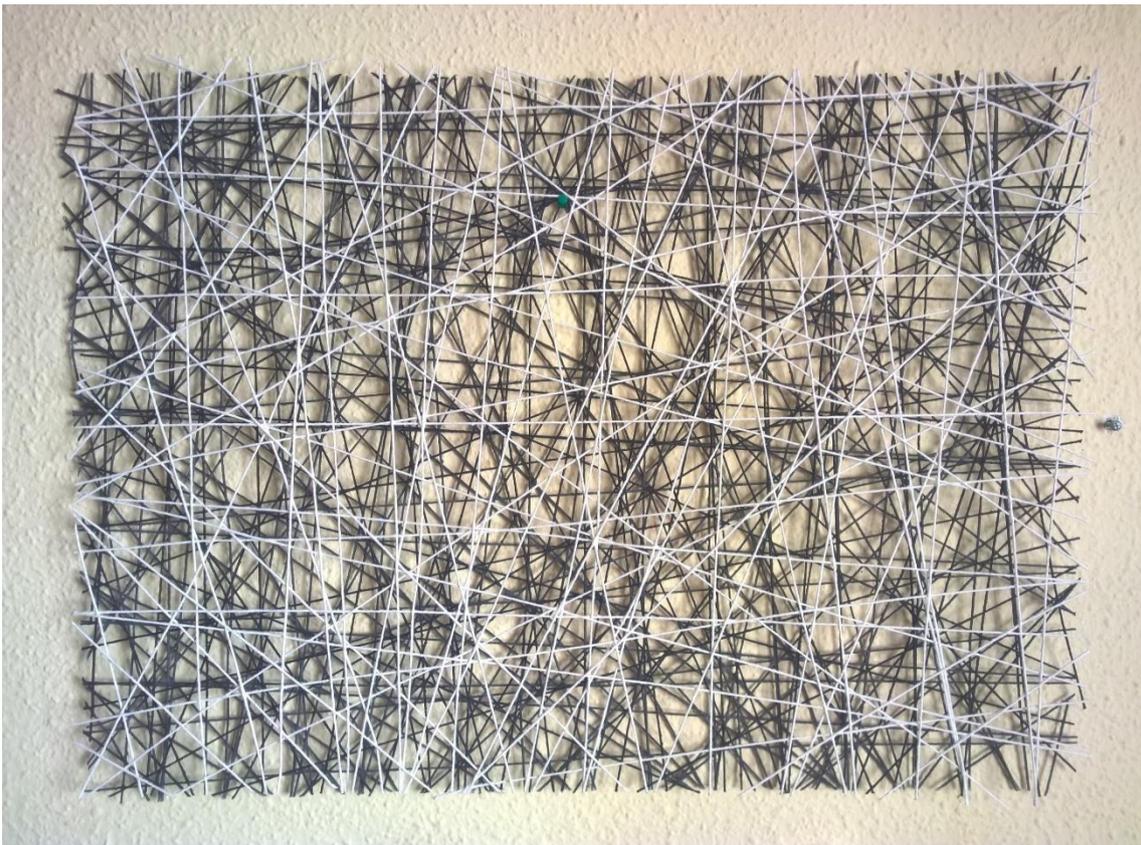


Fig. 197 – Sandro Novaes (2019) experimento con hilos, pintura y cola, 100 x 80 cm

El dibujo estaba sin soporte, hilos en el espacio, pero todavía demasiado plano, queríamos más dinámica, más espacialidad, llevar estos hilos más cerca de nosotros y liberarlos de esa planaridad inerte y tradicional.

El siguiente paso fue separar estas capas utilizando un espaciado entre una y otra, y lo que notamos es que además de tridimensionalizar este dibujo, lo instalamos con dos varillas de acero de aproximadamente 15 cm, lo que permitía separar las capas.

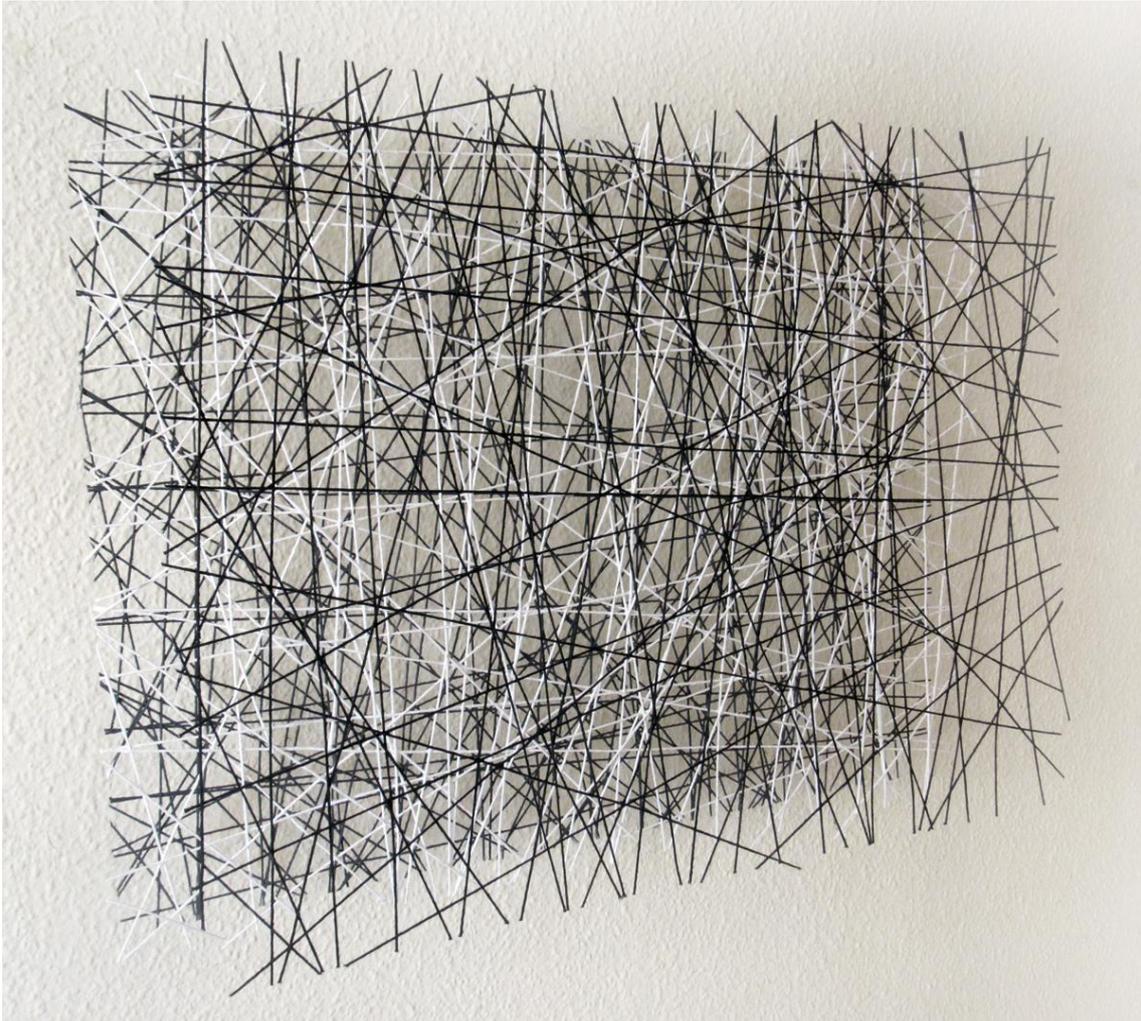


Fig. 198 - Sandro Novaes (2019) experimento con hilos, pintura y cola, 100 x 80 cm

Este espaciado entre las capas nos permitía percibir un efecto óptico al desplazarnos frente a la obra, las líneas comenzaban a moverse una delante de la otra y este pseudo-movimiento generaba esa ilusión.

Además del efecto óptico de esta obra, también nos dimos cuenta de que podríamos trabajar con la sombra que se proyectaba en la pared. Así que pensamos en intensificar esta posibilidad, cortando tiras de papel de colores blanco, gris y negro, y pegándolas unas sobre otras, como si fueran los dibujos hechos con vinilo adhesivo, pero sin el soporte de papel o madera. Aquí, el soporte serían las propias líneas, las tiras de papel. Así surgió la serie *Fragmentos*.

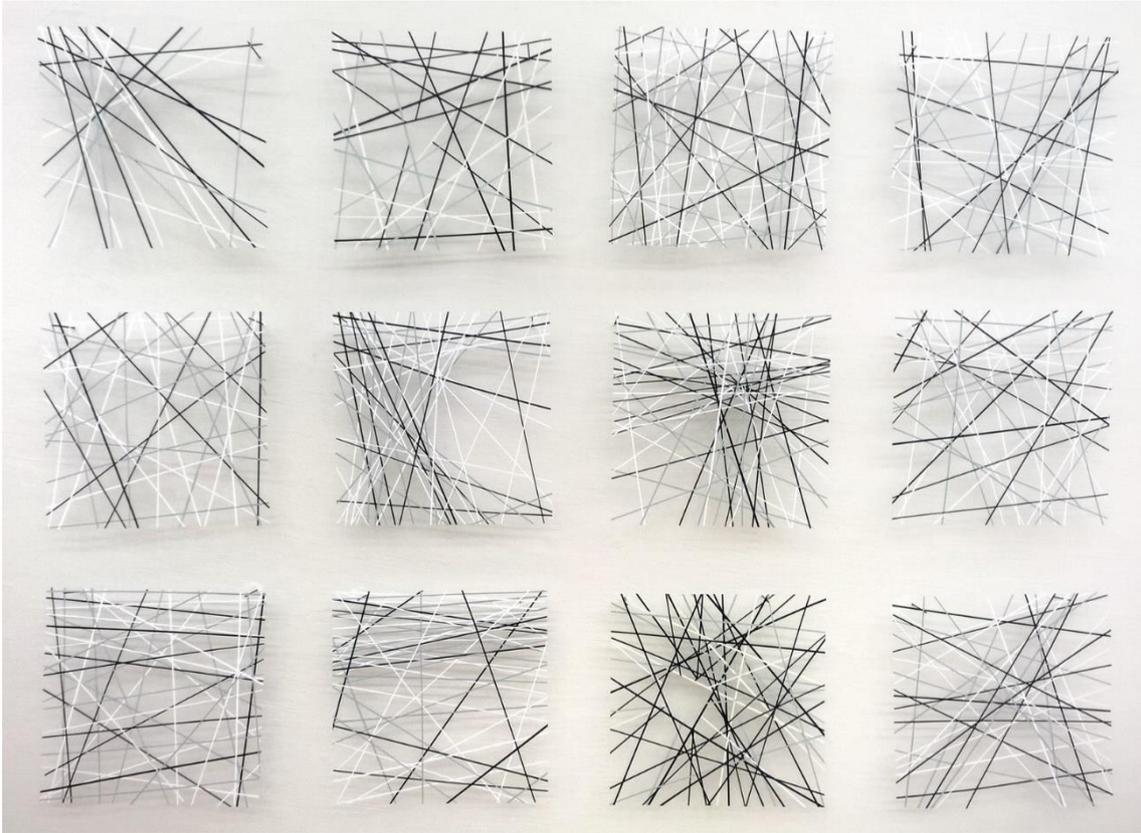


Fig. 199 - Sandro Novaes (2019) serie fragmentos, papel cortado, 50 x50 cm (cada)

La serie se completó con 12 dibujos sin soporte, hechos de papel cortado e instalados con una varilla de acero a una distancia de 15 cm de la pared. Esto implica una proyección de sombra que complementa el dibujo al mismo tiempo que confunde al espectador.

El Dibujo Monumental

En el segundo semestre del año 2019, fuimos invitados por la dirección del Museo Vale en la ciudad de Vila Velha, en el estado de Espírito Santo, Brasil, para participar en una exposición importante. La exposición contó con la curaduría de dos curadores de ese mismo estado, y el espacio fue el galpón del museo, un antiguo almacén de carga y descarga ferroviaria.

El Museo Vale (actualmente cerrado) contaba con una antigua estación de tren y su galpón, que fue de gran prestigio para el desarrollo cultural local y nacional. Por allí pasaron importantes artistas brasileños y mundialmente famosos como Vik Muniz, Cildo Meireles y Waltercio Caldas, además de participaciones internacionales en sus seminarios donde se discutía Arte y Filosofía, y que contaron con la participación de personalidades importantes de todo el mundo, como el crítico francés Thierry De Duve y los brasileños Agnaldo Farias, Fernando Cocchiarale y Paulo Herkenhoff..

Con su participación en el arte contemporáneo, el Museo Vale ha hecho posible el acceso, sin ningún costo, a exposiciones de calidad comparable a museos brasileños e internacionales de referencia. En total, en estas dos décadas, el museo ha reunido la presencia de 216 artistas nacionales e internacionales en 50 exposiciones individuales y colectivas.¹²¹

La exposición sería una colectiva con tres artistas locales. Se nos proporcionó el galpón completo, que medía 560 m²; otro artista ocupó una sala anexa y el tercero las paredes exteriores del museo.

Comenzamos a esbozar cómo sería la exposición y, en reuniones con la curaduría, se decidió que haríamos cuatro obras: una gran instalación

¹²¹ Museu Vale, *Tríade: linha, plano, imagem*.

penetrable, un dibujo, una intervención arquitectónica y una escultura. Utilizamos nuestra investigación de materiales para definir los trabajos.

Nuestra propuesta consistía en dividir todo el espacio en dos ambientes. El primero contaría con una intervención en las paredes, donde se dibujarían líneas con vinilo adhesivo, y en una pared específica se proyectaría un dibujo en movimiento.

La continuación seguiría con el dibujo en vinilo, completando así una parte de este primer ambiente. Justo en frente de esta instalación, había una pared donde decidimos colocar una gran escultura, siguiendo los estudios que ya habíamos realizado, pero ahora a una escala monumental..

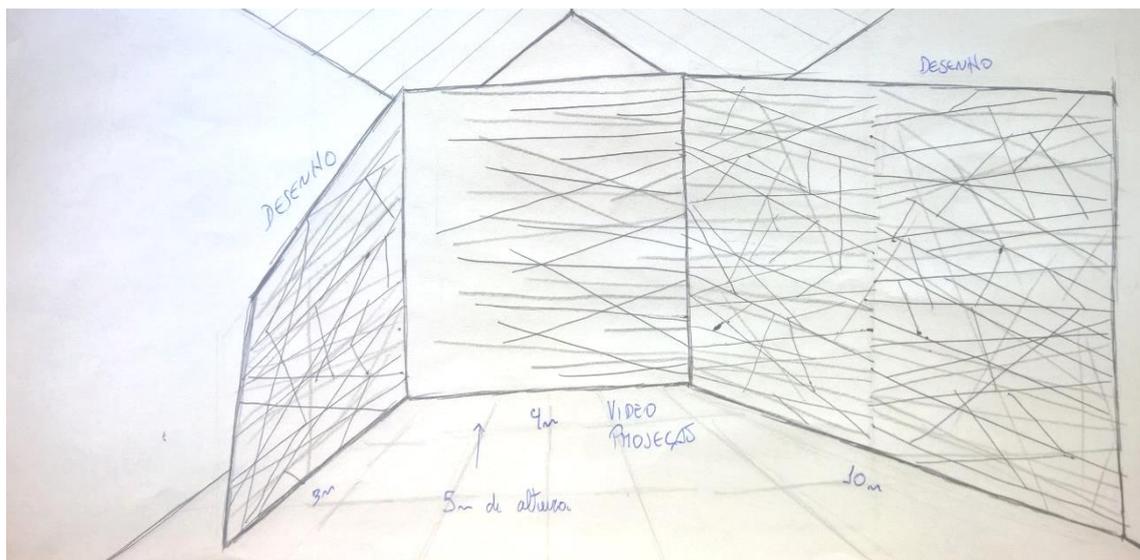


Fig. 200 -Sandro Novaes (2019) estudio

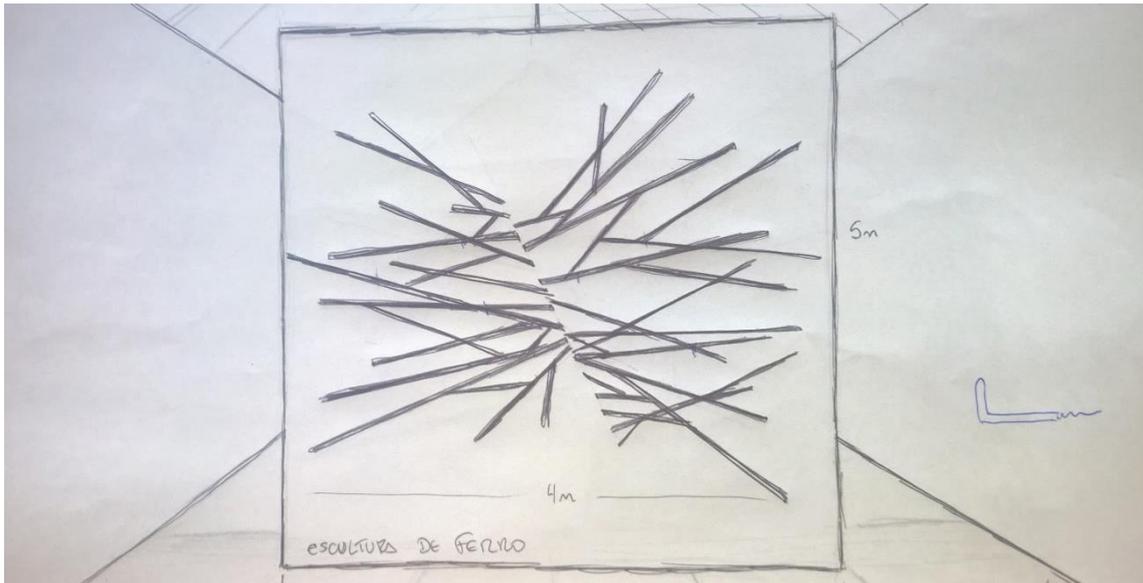


Fig. 201 - Sandro Novaes (2019) estudio

En esta primera sala, enfocamos en la claridad del dibujo, siguiendo más o menos las estrategias de los primeros trabajos planos con vinilo y hierro, creando un dibujo más sencillo y limpio, y enfatizando especialmente la línea inmaterial.

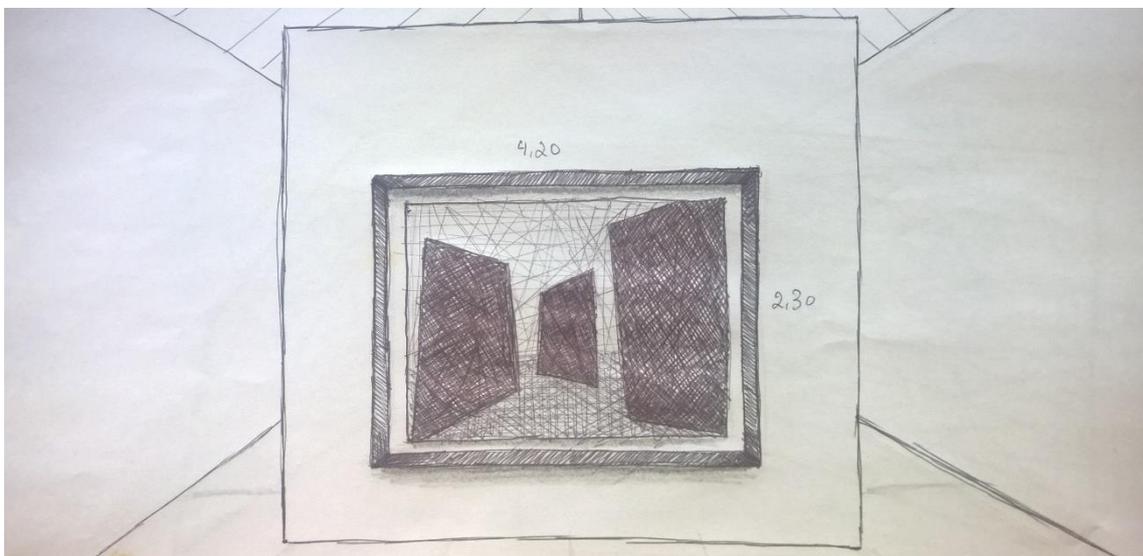


Fig. 202 - Sandro Novaes (2019) estudio

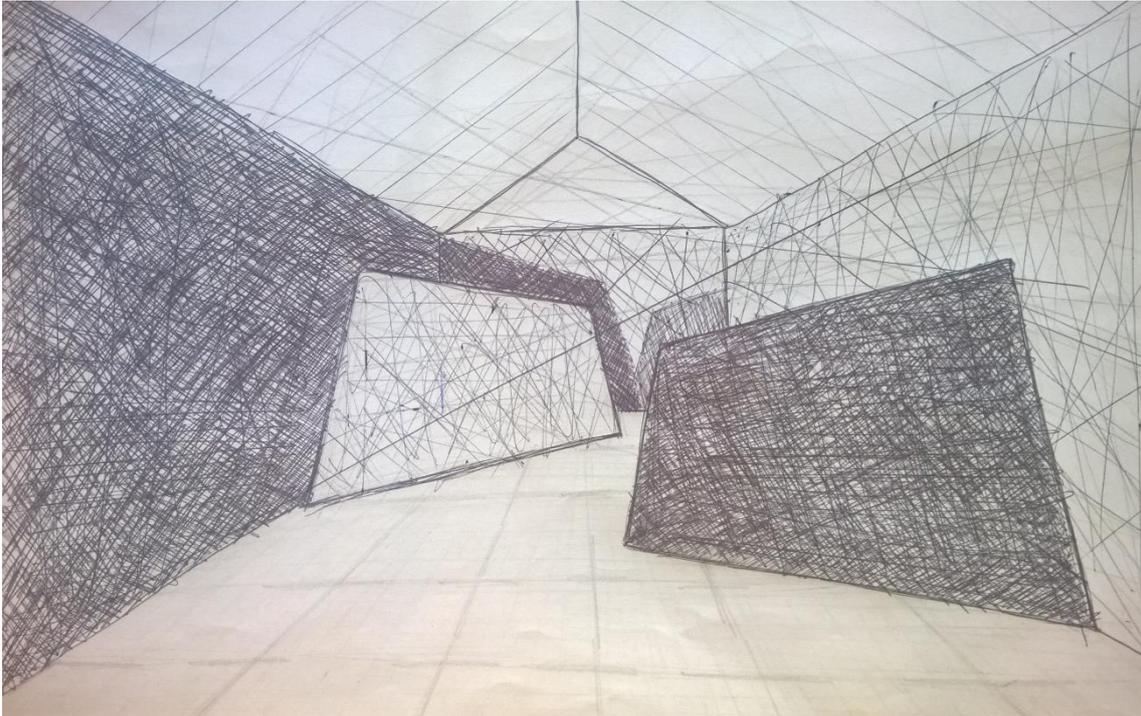


Fig. 203 - Sandro Novaes (2019) estudio

Para el segundo ambiente, también planificamos dos obras. Un dibujo de dimensiones exageradas y una gran instalación penetrable justo en frente del dibujo, de modo que el espectador pudiera ver primero la obra al entrar en el galpón y al girar hacia atrás, notar la expansión tridimensional de este dibujo.

El Proceso

Comenzamos definiendo un espacio de 20 x 10 x 7 metros para la instalación. Luego cubrimos la zona con paredes de madera y construimos dos paredes en perspectiva forzada en forma de trapecoide.



Fig. 204 – Proceso de instalación de las paredes de madera



Fig. 205 – inicio de la construcción de las paredes de madera

A continuación, procedimos con lápices interviniendo en todas las paredes, hasta cubrir todo el espacio con trazos de líneas rectas. Todo el proceso de trazar las paredes llevó un total de 20 días, con la ayuda de estudiantes de escuelas cercanas y el equipo de apoyo.



Fig. 206 – Rayando las paredes con lápices



Fig. 207 - Ayuda de estudiantes de las escuelas cercanas



Fig. 208 - Paredes listas y ya casi todas dibujadas

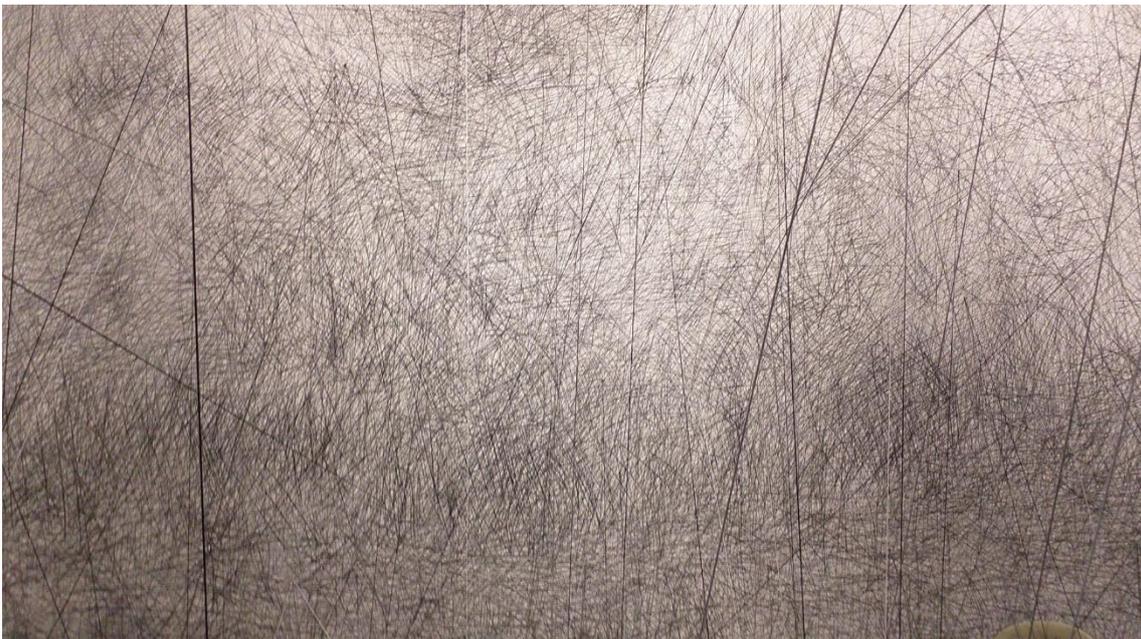


Fig. 209 - Detalles de los dibujos en las paredes

Luego se llevó a cabo una extensa investigación de hilos, cuerdas y cordones para instalarlos de una pared a otra y del suelo al techo, llenando así todo el espacio con líneas yendo y viniendo en todas las direcciones posibles, intentando acercarnos lo máximo posible al dibujo. También consideramos la posibilidad de que el espectador entrara en este dibujo y caminara dentro de él,

por lo que dejamos un camino en el centro que llevaba hacia el fondo y detrás de las paredes falsas que habíamos instalado..

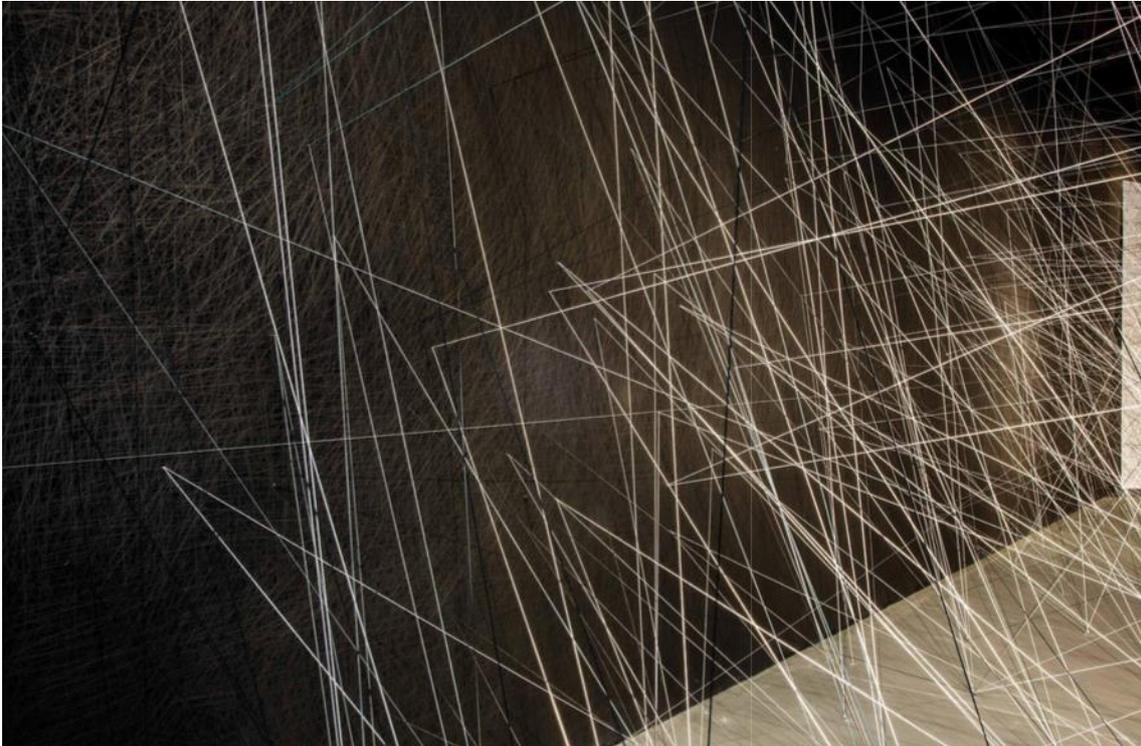


Fig. 210 - Detalle de las líneas elásticas instaladas y los trazos en la pared

Para las líneas en el espacio, se requirieron numerosas pruebas, ya que cada línea, cada material tiene sus propias características. Probamos con hilos de algodón, pero estos cedían después de algunos días y creaban una curva no deseada. Luego probamos con cuerdas de nylon, pero eran difíciles de sujetar a las paredes debido a su rigidez y resbaladizas.

También exploramos cuerdas de poliéster, pero igualmente no funcionaron; con el paso de los días se relajaban y se curvaban debido al peso de la gravedad. Finalmente, llegamos a las líneas elásticas, que eran fáciles de instalar, se mantenían rectas el tiempo necesario y, en caso de que el espectador las empujara o chocara, volvían a su forma original. Decidimos el grosor y listo.

Las líneas elásticas funcionaron de manera excelente, además permitían que el espectador deambulara por caminos imprevisibles. Aunque habíamos dejado un camino visible para entrar en la obra, muchos se aventuraban entre las líneas elásticas y construían su propio recorrido para interactuar con la obra.

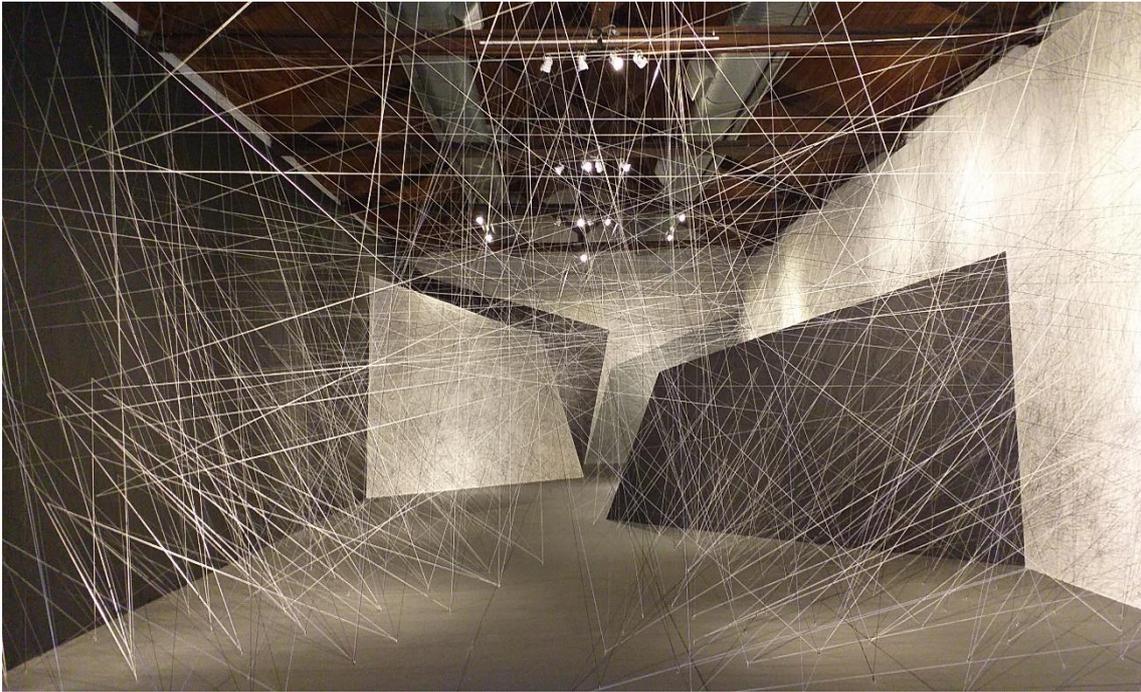


Fig. 211 - Sandro Novaes (2019) S/t, Lápiz, madeira y líneas de elástico, 2000 x 1000 x 700 cm

Frente a esta instalación, como se mencionó anteriormente, se encontraba un dibujo en la pared, de gran tamaño, que visualmente parecía ser una proyección bidimensional, la contraparte plana de la instalación anterior.

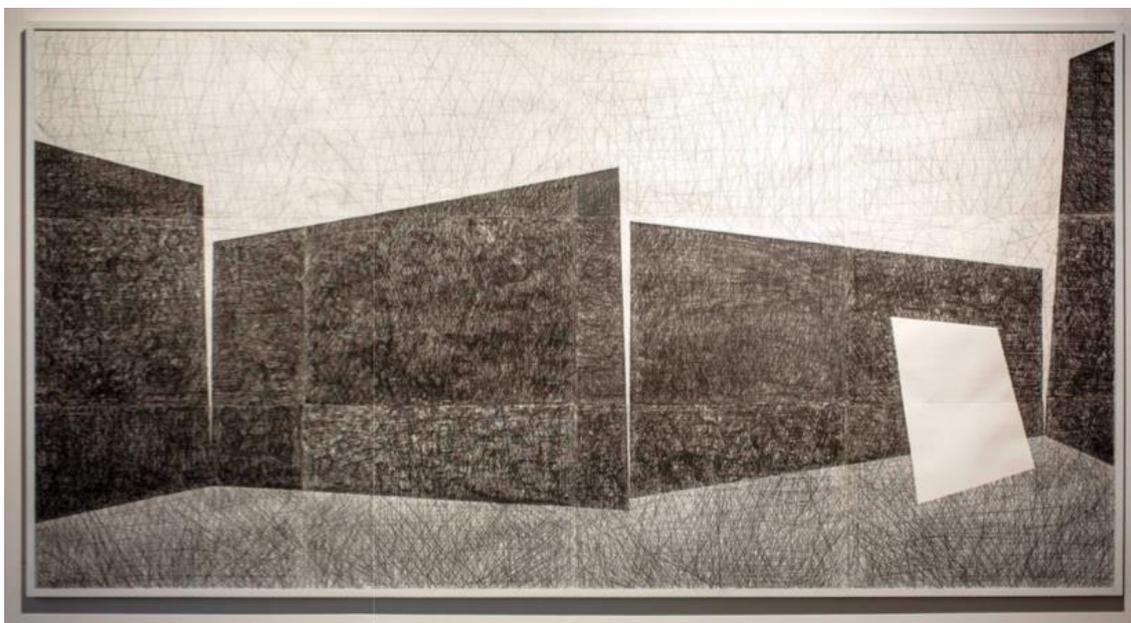


Fig. 212 -Sandro Novaes (2019) S/t, lápiz sobre papel, 420 x 210 cm

El dibujo era como una recopilación de varios estudios de series presentadas anteriormente en este trabajo, con todas esas características que

llevamos todo el tiempo, las líneas rectas dibujadas a mano alzada, enfatizando el gesto repetido hasta el agotamiento, las múltiples capas, etc. Este dibujo también enfatizaba los planos en perspectiva como un paisaje geometrizado, similar a los de la serie *Matematicaos*, y en la esquina inferior derecha había un espacio en blanco que era el soporte, atravesando las capas y mostrándose como un plano importante, como en la serie *Osatura*.

En la misma pared que el dibujo, en el lado opuesto, instalamos una escultura siguiendo los mismos principios de los primeros trabajos con barras de hierro, pero esta vez a gran escala y con tubos de acero pintados de color grafito (una alusión al dibujo) como en los estudios anteriores, dejando que surgiera la línea inmaterial.



Fig. 213 – Sandro Novaes (2019) *S/t*, Barras de acero y pintura automotiva, 430 x 250 x 100 cm

Finalizando la expografía, justo en frente de la escultura mencionada anteriormente, creamos otra gran instalación. Dibujamos en la pared con vinilo, intervenimos en este dibujo con una proyección de video y continuamos con el dibujo en vinilo, al igual que al principio de la investigación cuando incorporamos el movimiento en los dibujos. Esta gran intervención abordaba las cuestiones de la materialidad y la inmaterialidad, además de enfatizar la aparición de la línea inmaterial.

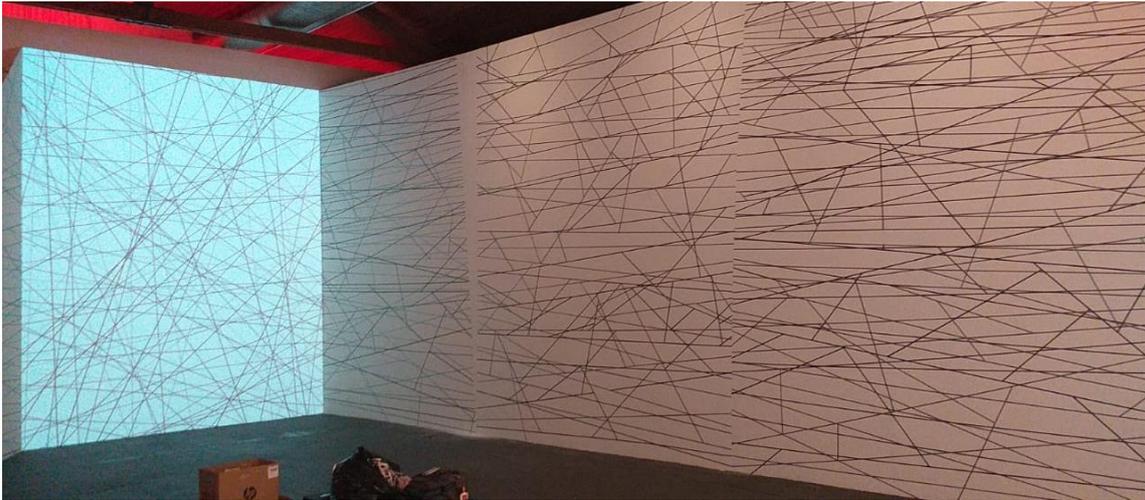


Fig. 214 - Sandro Novaes (2019) S/t, vinilo adhesivo y vídeo-proyección, 1300 x 600 x 500 cm

Cerramos esta etapa con la sensación de haber cumplido con nuestro propósito. Habíamos logrado desplegar y expandir el lenguaje del dibujo de diversas formas, utilizando diferentes materiales, y además habíamos creado una instalación penetrable en la cual la inmersión del espectador permitía una relación fenomenológica activa para la aprehensión del conocimiento.

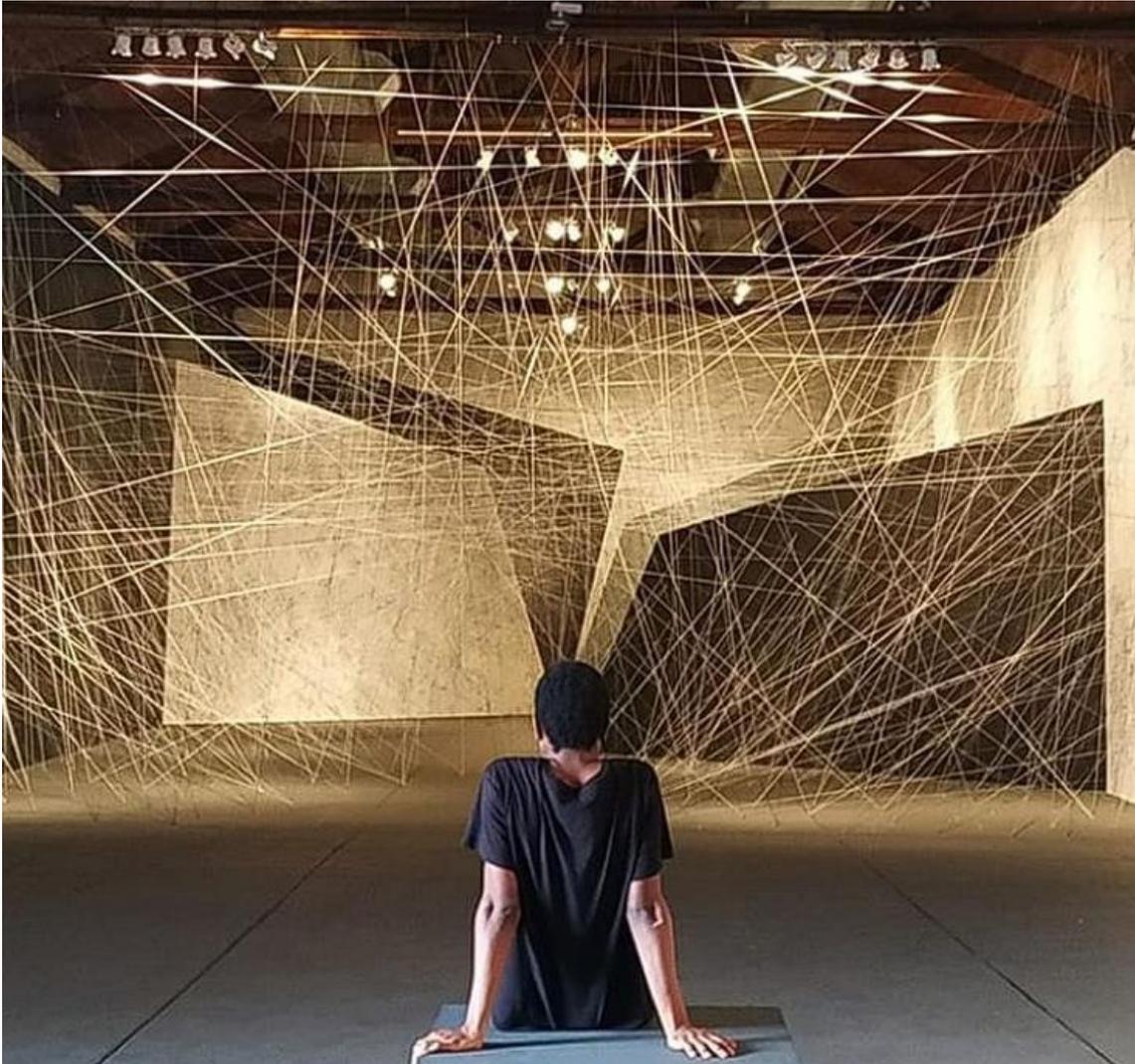


Fig. 215 – Vista frontal de la instalación

Las Obras Públicas

Con el resultado satisfactorio de la exposición, continuamos investigando y experimentando nuevos medios y formas de presentar nuestro trabajo, además de teorizar y reflexionar sobre los desdoblamientos que esta investigación nos brindó. En 2020, tuvimos la oportunidad de trabajar nuevamente a gran escala, fuimos invitados a crear una escultura para un museo al aire libre en la ciudad de Vitória, Brasil.

Dado que esta obra sería expuesta a las inclemencias del tiempo, como el viento, el sol y la humedad del mar (ya que está instalada frente al mar), comenzamos a pensar en su forma y en cómo desarrollaríamos algo que aludiera a nuestra investigación en curso sobre el dibujo expandido. Así que consideramos desplegar las líneas rectas en el espacio utilizando tubos de hierro pintados.

Seleccionamos tonos de gris y negro para mantenernos fieles a nuestra práctica en curso y para crear una identidad para la obra, así como una referencia para aquellos que la reconocieran. Realizamos varios ensayos a escala utilizando palitos de madera y pintura acrílica. La forma resultante fue un amasijo caótico de tubos de hierro que mantenían una forma circular debido a la interrupción de estos mediante un corte geométrico.

También consideramos mantener la idea de una participación activa, permitiendo que las personas caminaran dentro de la obra. Creamos cinco módulos, cada uno con 5 metros de diámetro y espaciados entre sí a una distancia de 80 cm. Luego, alineamos estos módulos y trazamos barras de hierro adicionales a lo largo de los lados, pero dejando espacios para escapar, en caso de que algún espectador decidiera subvertir el camino más obvio que habíamos propuesto, el camino que atraviesa la escultura de frente a atrás.

Cada módulo tiene una puerta, pero estas no coinciden, para que el camino no sea evidente y para que el espectador se vea obligado a realizar un acto performativo de desvíos y ajustes en la relación entre el cuerpo y la obra. Debido a esta interacción, nombramos la obra *Experimento Nido*.

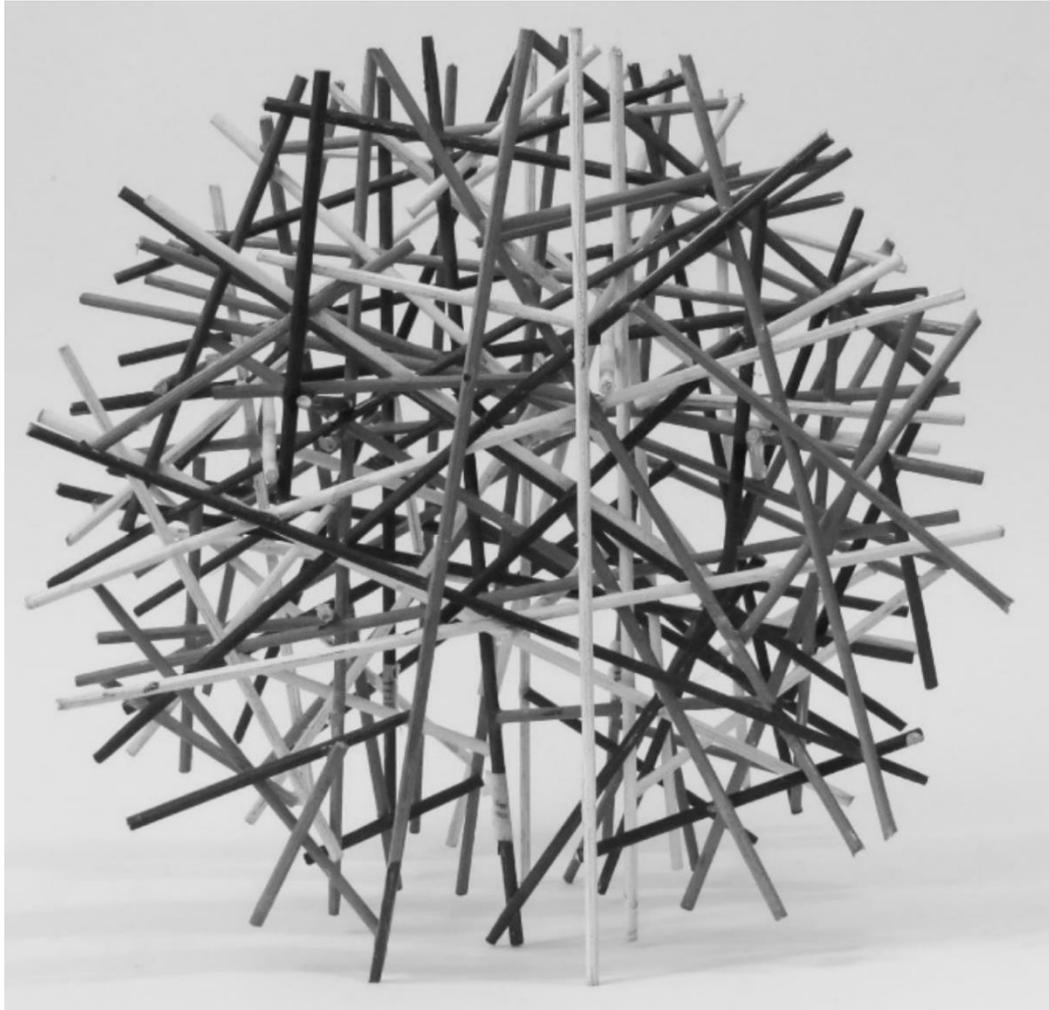


Fig. 216 – Estudios con palitos de madera y pintura acrílica, 20 x 20 x 15 cm

A simple vista, "Experimento Nido" nos evoca de inmediato un enredo caótico de líneas en monocromía. Sin embargo, esta apariencia laberíntica sigue un ritmo, el ritmo del gesto y del tiempo, a través de la construcción seriada que hace referencia, en primer lugar, a nuestro dibujo; al trazo; un movimiento repetitivo exhaustivo que construye línea por línea una visualidad circular que al final podemos comparar y utilizar como referencia, tanto visual como conceptual, a un nido de pájaros y a las construcciones orgánicas de la naturaleza, tanto por su apariencia como por la posibilidad de albergar, como se describió anteriormente, a aquellos que se aventuran a participar y caminar dentro de la obra.

La forma circular, compuesta a través del corte de las extremidades, fue influenciada directamente por los círculos de piedra o madera del artista inglés

Richard Long, cuyo trabajo se centra en caminar y en la experiencia directa de la naturaleza.



Fig. 217 - Richard Long (2020), *Quiet Skies Circle*, Ardósia, 11 x 220 x 220 cm

La escultura sigue las directrices del arte minimalista: la idea de elegir un módulo (la línea recta) y repetirlo hasta casi hacer desaparecer este módulo en favor del surgimiento de un sistema visual complejo.

Sin embargo, se adelanta y crea un artificio fenomenológico que establece un diálogo directo con el arte contemporáneo de participación entre el espectador y la obra, creando un espacio penetrable que permite al observador deambular por dentro de la obra y experimentar un tipo de percepción distinta a la simple contemplación pasiva.

Cabe mencionar aquí que no habíamos pensado al crear la obra (pero después de completarla pudimos darnos cuenta) cómo, bajo la influencia del sol, la escultura se convierte en un medio a través del cual la luz se proyecta y se puede ver un dibujo creado por la sombra en el suelo.



Fig. 218 – Proyección de la sombra



Fig. 219 – Sandro Novaes (2020) *Experimento Nido*, 500 x 500 x 450 cm

Después de instalada, la obra proporcionó una nueva perspectiva sobre nuestros dibujos. Al experimentar la obra al caminar por dentro de ella, miramos hacia arriba y percibimos una posibilidad de dibujo que inmediatamente se convirtió en una nueva forma de considerar la contraparte bidimensional de este trabajo. La imagen que percibimos fue la siguiente:



Fig. 220 - Vista desde el interior de la obra.

Luego, tuvimos la oportunidad de construir otra escultura/instalación a gran escala, pero esta vez en un futuro parque de esculturas en una ciudad

llamada Pedra Azul. El trabajo se construyó en una propiedad de un coleccionista.

Realizamos visitas al lugar para elegir dónde se ubicaría la obra, analizando su entorno y pensando en la forma. Llegamos al nombre "Meristema", que proviene de la naturaleza y se refiere a los tejidos vegetales responsables del crecimiento de las plantas. Estos tejidos están formados por células indiferenciadas que se multiplican para formar un conjunto, exactamente como la obra.

Comenzamos con una maqueta de palitos de madera y luego, a diferencia del trabajo anterior que se construyó en un taller y se llevó al lugar listo, "Meristema" se construyó en el lugar mismo.

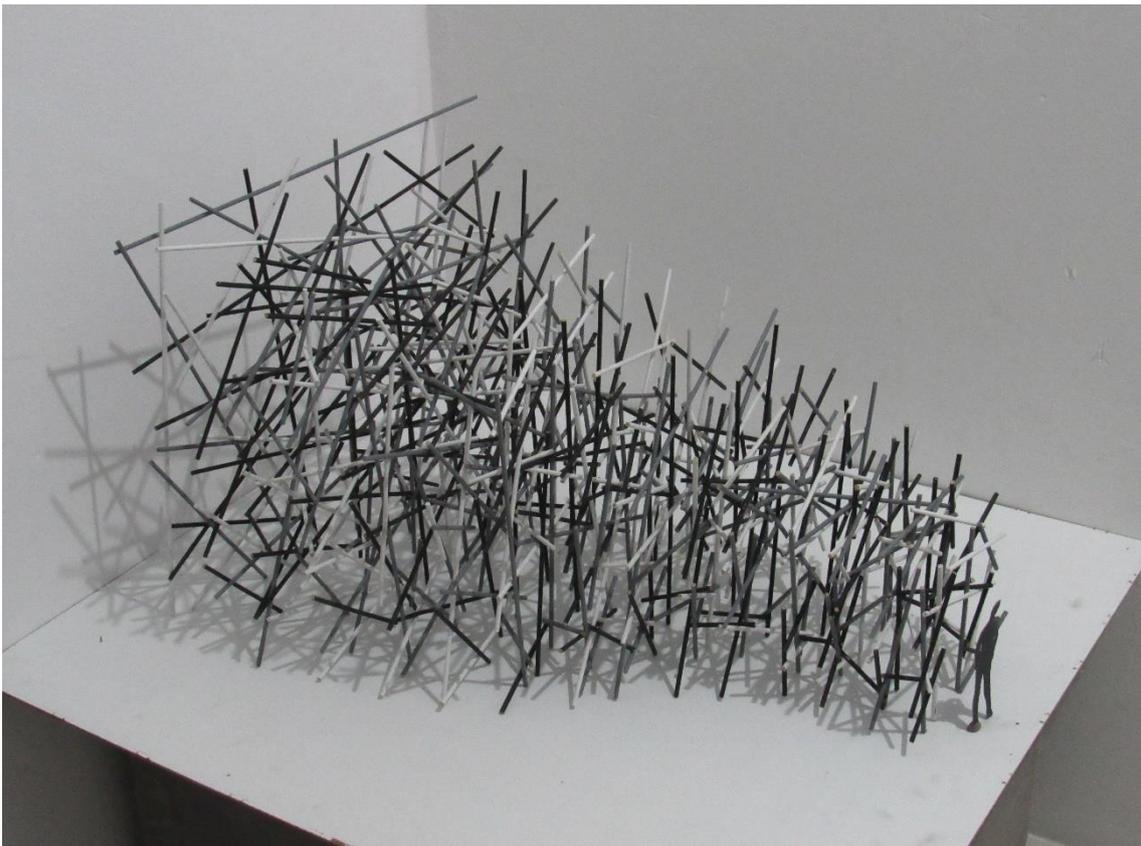


Fig. 221 - Estudio en palitos de madera y pintura acrílica, 50 x 25 x 15 cm

Meristema es una instalación penetrable, al igual que *Experimento Nido*, hecha de tubos de acero pintados que permiten que el observador camine por su interior en un juego de participación activa. En *Meristema*, la horizontalidad predomina sobre la verticalidad; comienza a una cierta altura, se multiplica, se expande en el tiempo y sigue en una escala creciente y sinuosa hasta su finalización..



Fig. 222 - Sandro Novaes (2021) *Meristema*, tubos de acero y pintura epoxi, 1100 x 650 x 500 cm

La idea de este crecimiento, esta ampliación en escala, se relaciona directamente con su entorno: un ambiente natural, un organismo vivo que no se detiene, que crece y se desarrolla en un flujo continuo de tiempo. El aspecto curvo y retorcido que presenta la instalación proviene de la aprehensión estética del paseo que realizamos por la propiedad, que tiene características estrictamente montañosas y se accede a través de caminos sinuosos y orgánicos.



Fig. 223 – Vista desde el interior de la obra.



Fig. 224 - Sandro Novaes (2021) Meristema, tubos de acero y pintura epóxi, 1100 x 650 x 500 cm

La obra aborda, al igual que la anterior, la cuestión de la aproximación del arte/vida cuando está ubicada en un entorno abierto y requiere una participación activa del observador. Este puede entrar por un lado y salir por otro siguiendo un camino determinado o, para los más ingeniosos, construir su propio recorrido.

Además de captar la instalación de formas infinitas y percibir nuevos dibujos que se crean con cada paso a través de su percepción, el espectador es testigo de la temporalidad del crecimiento cuando entra en la instalación, que comienza más pequeña y lleva consigo el tiempo del recorrido hasta su salida.

Sin embargo, por supuesto, esta lógica puede ser invertida o subvertida por aquellos con un espíritu más aventurero.



Fig. 225 - Sandro Novaes (2021) *Meristema*, tubos de acero y pintura epóxi, 1100 x 650 x 500 cm

Justo al regresar al taller, comenzamos una nueva serie de dibujos directamente influenciados por las visualidades percibidas desde el interior de las obras mencionadas anteriormente. Para ello, utilizamos vinilo adhesivo, pero a diferencia de esos trabajos iniciales de la investigación, ahora con tiras más pequeñas y en mayor cantidad, en una organización [des]ordenada y caótica, con mayor densidad, profundidad y fuerza compositiva. Redujimos el tamaño de las tiras, las hicimos más gruesas y comenzamos a pegarlas en el soporte como si estuviéramos trazando líneas sobre líneas en capas, sin mucho esmero o cuidado:



Fig. 226 – Sandro Novaes (2021) #2 da Série: Lo vivido versus lo infinito geométrico, Vinilo adhesivo sobre bastidor de madera, 100 x 100 cm

El resultado nos pareció muy agradable y, a su vez, muy cercano al trabajo escultórico, creando una relación directa de similitud visual y también conceptual, ya que su despliegue plano también nos recordaba a un nido.

La serie produjo muchas obras y su nombre reitera la tensión entre la voluntad y la (imposibilidad de, a partir de estos trazos, materializar lo vivido (mi aprehensión del tiempo, mi ser en el mundo) por las infinitas posibilidades geométricas de representación. Además, existe la ya mencionada anteriormente, simulación de tridimensionalidad causada por la superposición en capas que conceptualizan un espacio paradójico. Algunas piezas de la serie también presentan el juego de espacialidades conflictivas junto con las líneas inmatrimales.

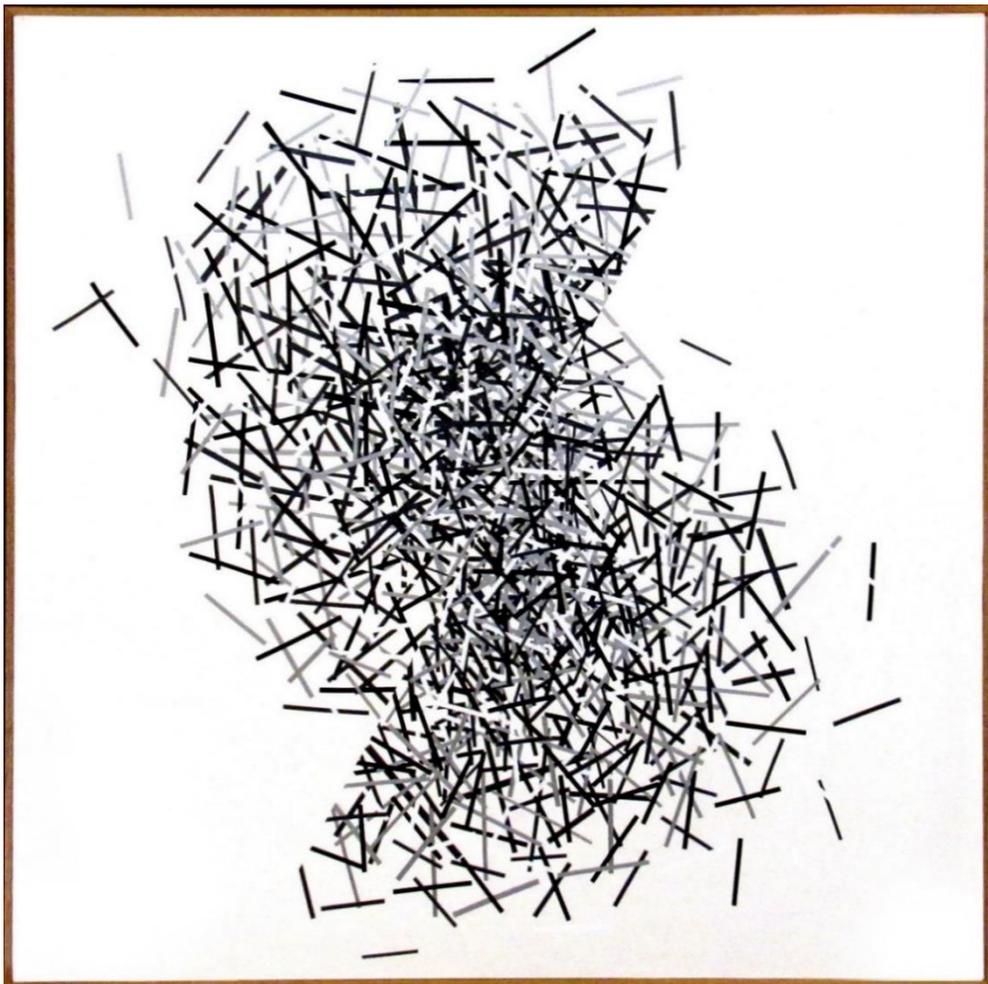


Fig. 227 - Sandro Novaes (2021) #5 da Série: Lo vivido versus lo infinito geométrico, Vinilo adhesivo sobre bastidor de madera, 100 x 100 cm

Por primera vez en esta serie, cambiamos el color del soporte al pegar las tiras de vinilo sobre un fondo oscuro. Esto nos proporcionó un contraste interesante, ya que en comparación con los dibujos de fondo blanco, las tiras de vinilo parecen diferenciarse entre sí en términos de tono de color.



Fig. 228 -- Sandro Novaes (2021) #5 da Série: Lo vivido versus lo infinito geométrico, Vinilo adhesivo sobre bastidor de madera, 100 x 100 cm

Con esta nueva práctica en marcha, en un momento determinado decidimos fusionar todo lo experimentado hasta entonces, combinamos diversos materiales, de las más variadas especificidades, y así comenzamos una nueva serie a la que llamamos: *La temporalidad propia de los actos*.

La serie se revela en forma de un conjunto de representaciones gráficas constructivas, meticulosamente producidas a partir de una amplia y heterogénea gama de materiales. Esta exposición, más allá de mostrar una complejidad

compositiva discernible, emprende una exploración de las propiedades inherentes a tales materiales, tal como son empleados en su creación.

El nombre de la serie alude a nuestra forma de materializar el tiempo, como se discutió anteriormente. Sin embargo, la presente circunstancia introduce un matiz diversificado, a través de la manipulación de varios materiales, cuyas multifacéticas potencialidades de interrelación entre estos y sus especificidades, conciben resultados notablemente similares.

En este contexto, nuestro propósito es intrínseco a la serie en cuestión, que se guía por la intención de desviarse de los problemas inherentes a un soporte específico. Por lo tanto, la actividad creativa se traduce en la combinación de retazos y fragmentos, cuya fusión ajustada entre sí resulta en arreglos orgánicos y espontáneamente armoniosos.

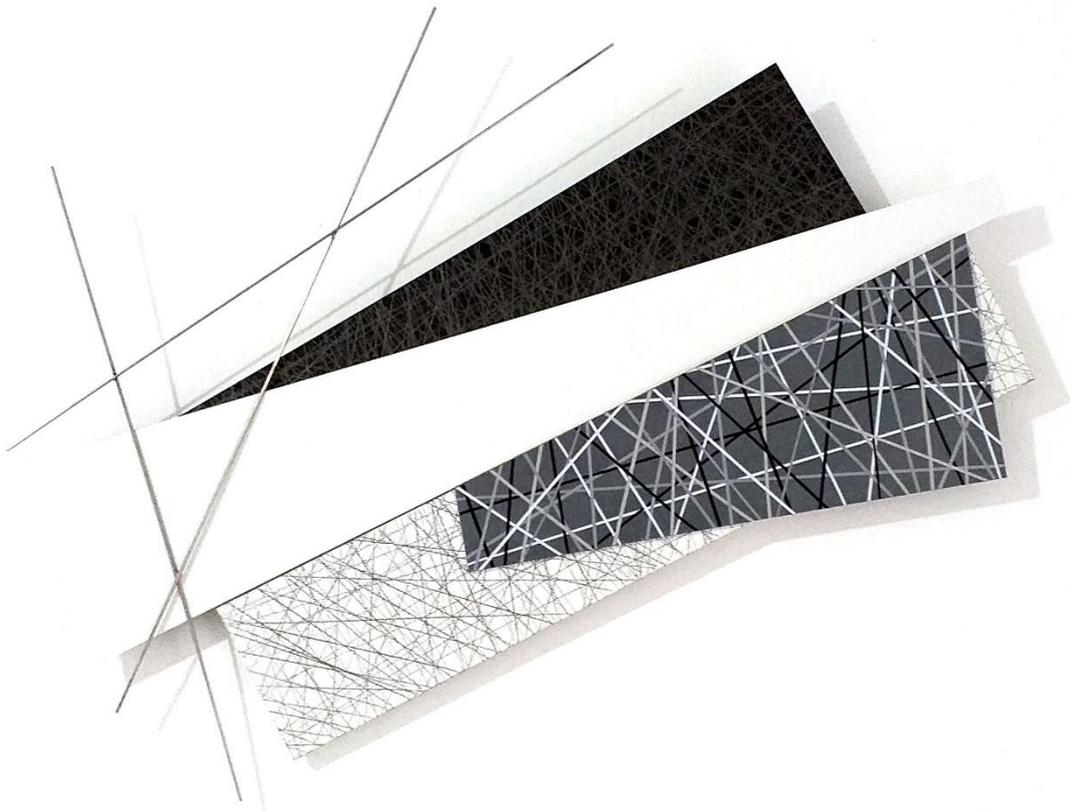


Fig. 229 - Sandro Novaes (2022) #1 De la serie: "La temporalidad propia de los actos", lápiz, tinta PVA, vinilo adhesivo, acero inoxidable y madera, 40 x 60 cm

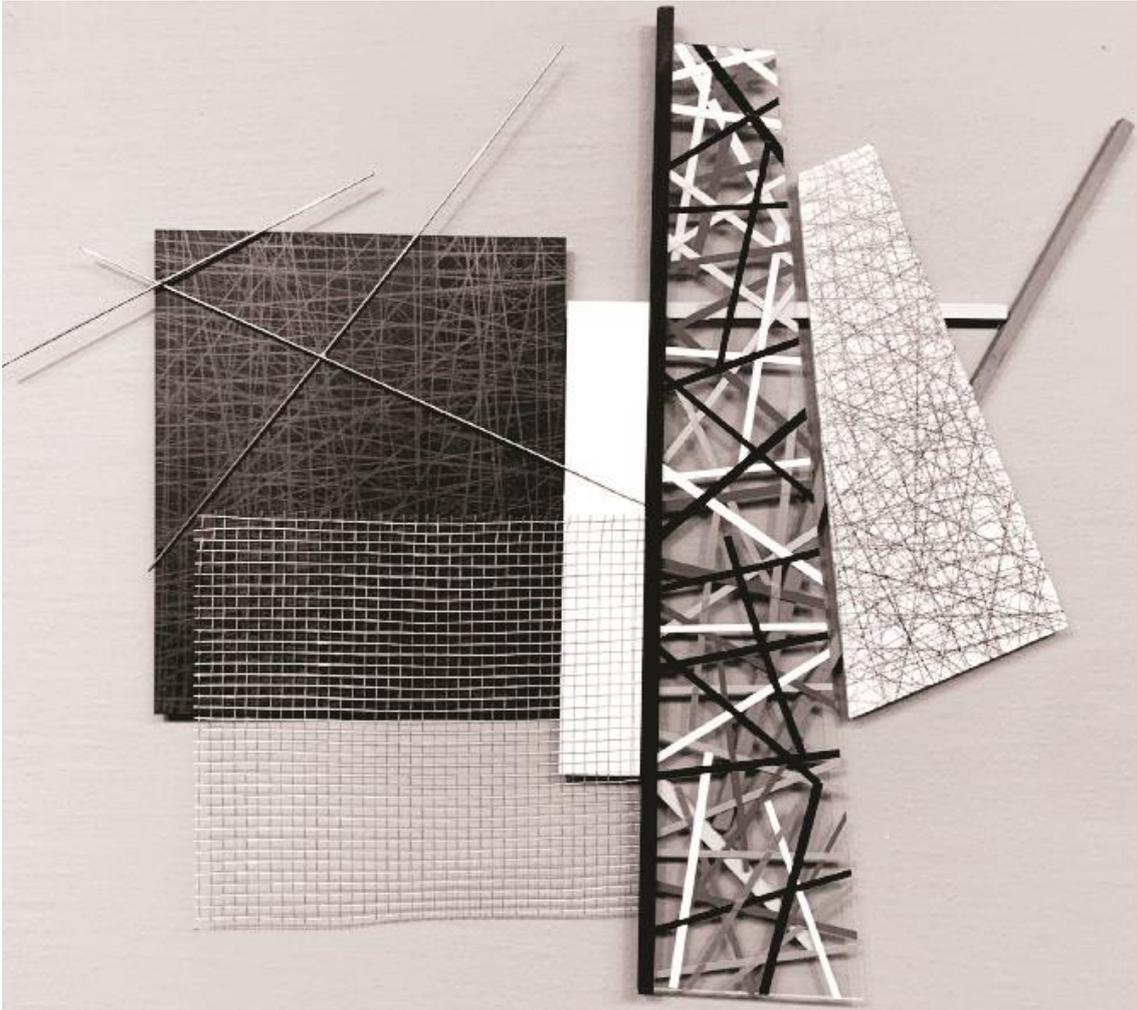


Fig. 230 - Sandro Novaes (2022) #2 De la serie: "La temporalidad propia de los actos", lápiz, tinta PVA, vinilo adhesivo, acero inoxidable, plexiglás y madera, 40 x 60 cm

Esta serie marcó un punto importante en la expansión de los materiales empleados en nuestro esfuerzo investigativo práctico. El acrílico, en particular, emergió como un medio de considerable interés para la manipulación de superficies transparentes. La translucidez inherente a este elemento realza de manera notable la proyección de las sombras resultantes de las cintas de vinilo adheridas a su superficie.

Además, la inclusión del acero inoxidable desempeñó un papel destacado al posibilitar la obtención de líneas rectas y robustas. Previamente, el uso de alambre, adquirido en rollo, requería un esfuerzo considerable para transformarlo en segmentos de líneas rectas, lo que hace que la intervención del acero inoxidable sea notable por su practicidad y resistencia.

Aprovechando las posibilidades del acero inoxidable, dimos un giro en la producción al percibir cualidades que nos llevarían a trabajar con este material, ideas antiguas que hasta ese momento estaban almacenadas en nuestros cuadernos de investigación, por dos motivos: la ardua dificultad de convertir el alambre en líneas rectas y la oxidación generada por la manipulación.

Con el acero inoxidable, estos problemas dejaron de preocuparnos, ya que en este punto de la investigación pudimos desarrollar una serie de trabajos que habíamos pensado hace algún tiempo, que consistía en la concepción de algunos dibujos/objetos manipulables.



Fig. 231 - Sandro Novaes (2022) #3 De la serie: "*Mi trato con Lygia*", acero inoxidable, aprox. 30 x 30 x 25 cm

Claramente inspirados en la serie de esculturas manipulables de la artista brasileña Lygia Clark. De ahí proviene el nombre de la serie: *Mi trato con Lygia*,

sugiriendo la influencia de una obra tan importante y haciendo referencia a nuestro trato con el mundo discutido anteriormente.

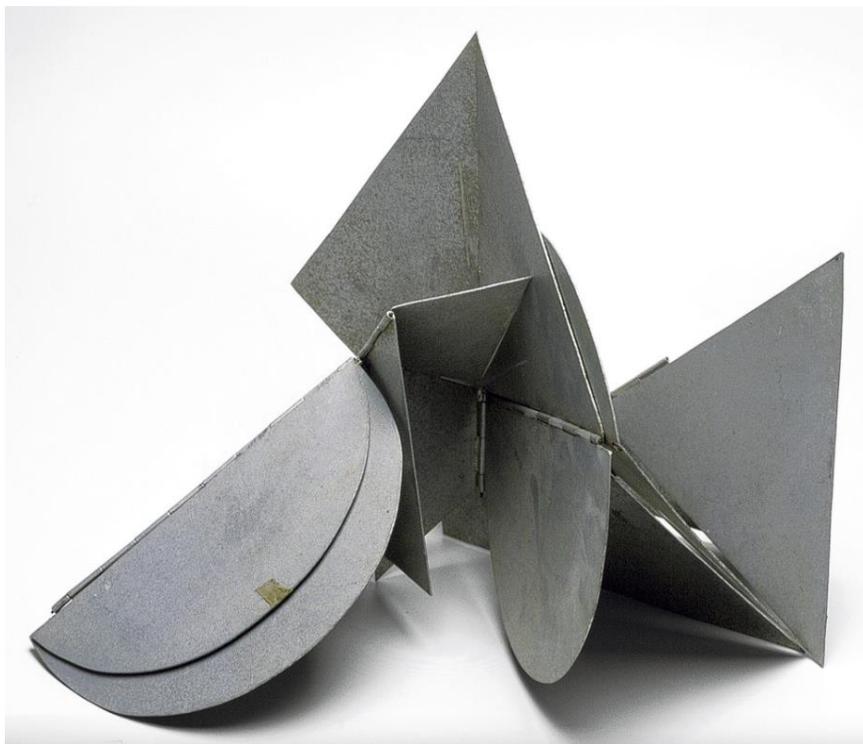


Fig. 232 – Lygia Clark (1960) Bicho, Aluminio, 22 x 35 x 27 cm

En ese momento, percibimos la relación entre el espectador y la obra, una relación que se completa en su realización. Estábamos, en este sentido, conectando directamente con el enfoque adoptado por el movimiento *neoconcreto* en su búsqueda por reintroducir la subjetividad en la apreciación de las expresiones artísticas.

Con esta serie, pusimos de manifiesto la interacción del público con las obras de arte. Esta relación de coautoría entre el espectador y el artista aún no habíamos experimentado en toda la extensión de nuestra investigación. Fue en este momento cuando nos dimos cuenta de que finalmente habíamos completado otra etapa importante. Al enfrentarse a los dibujos/objetos, el espectador es invitado a interactuar con ellos. A través de la manipulación, la obra se activa y se presentan innumerables posibilidades compositivas que el trabajo ofrece. En ese momento, el espectador se convierte en coautor de la obra junto a nosotros al configurarla y reconfigurarla a su voluntad. Como Ariel Jiménez menciona en su trabajo *Dibujar en el espacio*:

La propuesta del neoconcretismo es establecer un vínculo emocional y subjetivo entre el observador y las creaciones plásticas, rompiendo con la formalidad previa del concretismo y proporcionando una experiencia estética más inmersiva e individualizada en la apreciación.¹²²

La serie nos dejó completamente satisfechos, fue un punto culminante que siempre estábamos buscando y reflexionando sobre su posibilidad, pero aún no habíamos encontrado la mejor forma de desarrollarlo. Uno de los dibujos/objetos de la serie fue recientemente adquirido por el Museo Nacional de Bellas Artes en Río de Janeiro, Brasil.



Fig. 233 - Sandro Novaes (2022) #3 De la serie: "Mi trato con Lygia", acero inoxidable, aprox. 30 x 30 x 25 cm

Durante o transcurrir del año 2022, fuimos premiados en un concurso público que abarcó todo el territorio nacional. Competimos con artistas de todo el país y nuestro proyecto fue seleccionado. El premio consistía en una escultura pública en un nuevo parque de esculturas llamado *Parque da Casa do*

¹²² JIMÉNEZ, A. (2010) pp 41

Governador, un amplio espacio con vegetación nativa. Además, es el lugar donde el gobernador del estado recibe a autoridades de todo el mundo para llevar a cabo sus actividades. Con el objetivo de convertir este espacio en un centro cultural, se seleccionaron algunos proyectos para obras permanentes y otras efímeras.

Decidimos instalar en este lugar una obra que tuviera una relación con las dos esculturas de gran escala anteriores, Experimento Nido y Meristema. Sin embargo, las condiciones eran diferentes, ya que esta obra sería instalada en un lugar inhóspito, en medio de un sendero que lleva al mar, dentro de la propiedad de este parque. Dado que ya habíamos trabajado con objetos de acero inoxidable y conocíamos sus posibilidades, además de su resistencia a las inclemencias del tiempo y su brillo reluciente, decidimos utilizar este material en la concepción de la obra.

La idea inicial era convertir esta obra en una gran experiencia artística, participativa y específica para ese lugar. Iniciamos una investigación sobre la ubicación del parque y el lugar de instalación de la obra. Nos dimos cuenta de que este punto era el único en todo el estado desde donde se puede ver tanto la salida del sol como la luna durante cualquier período del año, independientemente del movimiento de traslación de la Tierra, en la mañana y en la tarde respectivamente.

Visualmente, *Aurora* hace referencia, casi de manera literal, a los astros, en particular al Sol y a la Luna, dado que el lugar de la instalación es uno de los puntos de la ciudad de Vila Velha donde la aparición de estos dos astros en el horizonte es siempre visible, durante todo el año, incluso con el movimiento de traslación de la Tierra.¹²³

¹²³ Texto del proyecto.

Decidimos que el nombre de la obra sería *Aurora*, consistiría en una gran esfera de acero inoxidable, con un diámetro de seis metros y medio, parcialmente enterrada en el suelo para evocar el surgimiento de los astros sobre la línea del horizonte.



Fig. 234 - Ubicación de la obra en el mapa

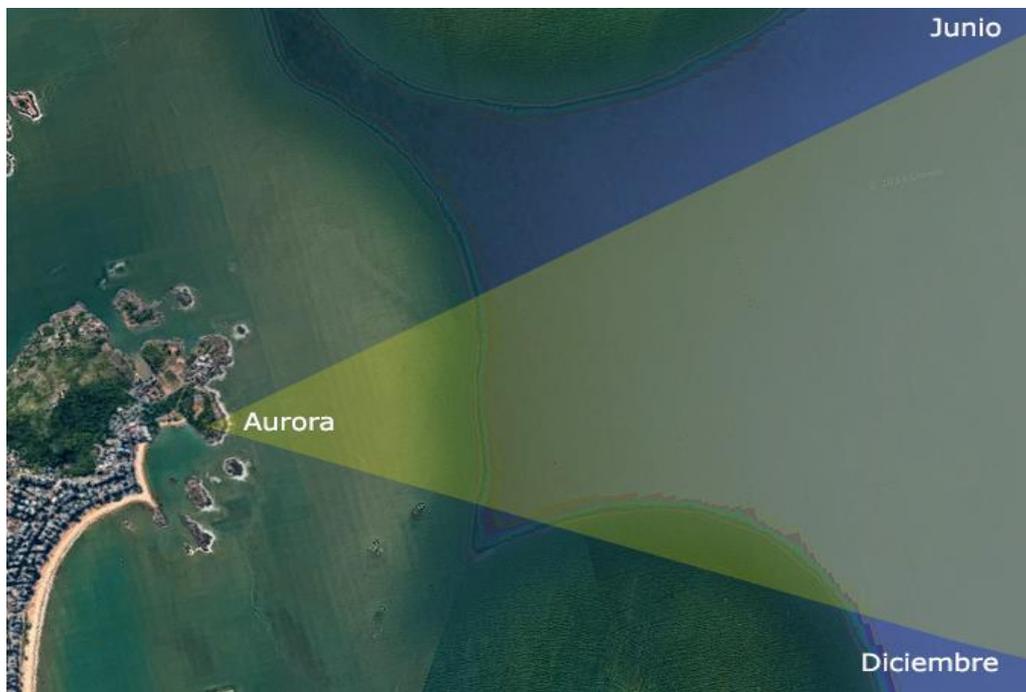


Fig. 235 – Ejemplo del campo de visión del amanecer desde el lugar de instalación de la obra, siendo junio el punto más al norte y diciembre el punto más al sur del año. Con la luna, ocurre lo mismo. Sin embargo, el punto más al sur es en enero y el más al norte en junio.

La forma esférica también aludía, poéticamente, a la esfera política, como relata el texto del proyecto:

De las diversas posibilidades de interpretación, la esfera nos permite remitir a diferentes significados que en primer lugar van desde el globo, la globalización, los planetas y los astros hasta la esfera celeste, el universo, etc. Sin embargo, también existe la cuestión sociocultural, y nosotros: *Zoon Politikon* (Animal Político), como lo definió Aristóteles, no podemos dejar de hacer referencia a la metáfora de la esfera como unión, un medio, un entorno, un campo en el que se expande un poder, una autoridad.¹²⁴

Dicho esto, nada más apropiado que un parque cultural en la Casa del Gobernador para pensar en esta asociación metafórica. Nuestro objetivo era plantear la idea de que la forma geométrica se libera de su origen racional y se pasea por las ciencias humanas para asimilar poéticamente el concepto de la esfera pública de Habermas, como un mecanismo fundamental de democracia, una esfera que es la base del debate democrático, la igualdad y la racionalidad, según el autor "El estado de una democracia puede ser auscultado por los latidos de la esfera pública"¹²⁵ suponiendo que la esfera pública es el corazón palpitante que da vida a un estado democrático.

Poéticamente, en la escultura, cientos de piezas individuales (tubos, segmentos rectos) con direcciones diferentes (direcciones, lugares de conflicto) se unen para formar un valor universal (forma de la esfera). Podemos abstraer esta forma de pensamiento y alinearnos con la idea de individuos que, en consenso, unen sus ideas en favor de un bien mayor: una democracia saludable.

¹²⁴ Texto del proyecto

¹²⁵ Habermas, J. (2006) pp. 29



Fig. 236 – Maqueta, palillos de madera y pintura automotriz

Siguiendo nuestro procedimiento habitual, iniciamos el diseño de un prototipo con palillos de madera, seguido de su pintura con un tono metálico gris. Posteriormente, la implementación de la estructura arquitectónica en su totalidad se extendió durante aproximadamente veinte días.

La ejecución de este proyecto requirió el uso de maquinaria pesada, incluidas grúas y vehículos de carga. Para asegurar la estabilidad de la construcción, tomamos la iniciativa de establecer una base de concreto sustancial, una medida vital para la resistencia contra las fuerzas del viento, dado

que la ubicación está junto al mar, donde las ráfagas ocasionales pueden alcanzar velocidades notables.



Fig. 237 - Arriba: ubicación de la construcción, abajo: maquinaria



Fig. 238 - Módulos montados



Fig. 239 – Procesos de montaje



Fig. 240 – Sandro Novaes (2022) Aurora, Acero inoxidable. 650 x 650 x 600 cm

Finalmente, vale la pena comentar que al ingresar a la obra y mirar hacia arriba, percibimos inmediatamente una relación con los primeros dibujos realizados en nuestra investigación

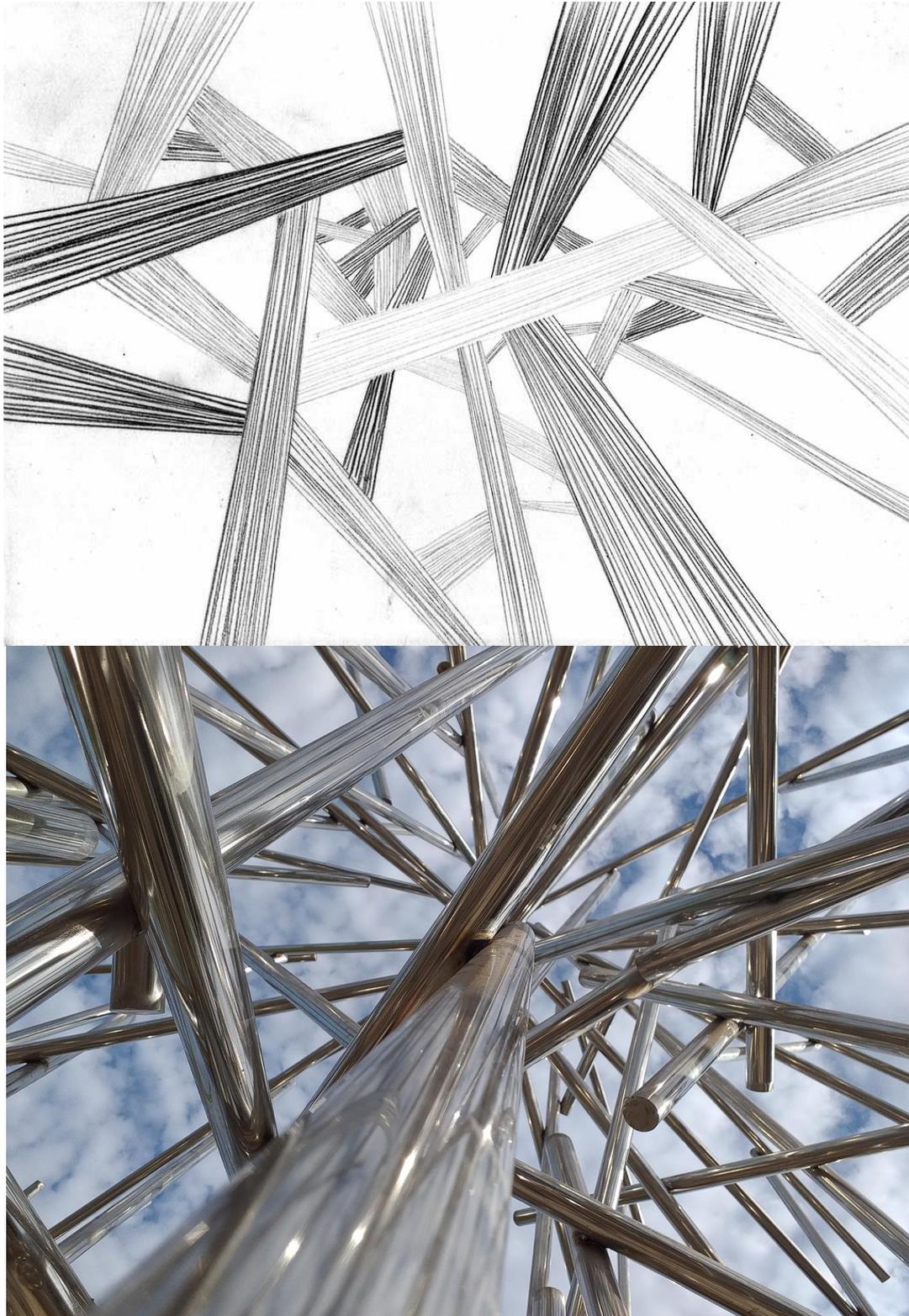


Fig. 241 - Relación entre el dibujo de 2008 y la instalación de 2023.

Conclusiones

A través de la investigación aplicada en ese trabajo acabamos por constatar que el contexto en el que se localiza la práctica del dibujo en el arte contemporáneo es muy complejo y heterogéneo, como todo lo que caracteriza la situación posmoderna, con enfoque en la producción artística, situación que dificulta cualquier intento de establecer parámetros y / o categorías, lo que hace que nuestro esfuerzo sea aún más difícil y casi imposible determinar conclusiones muy rigurosas. En cambio, tenemos conclusiones muy ricas.

Analizando el momento actual, y la producción artística con enfoque en la práctica del dibujo expandido, hemos podido demostrar en la práctica la pluralidad que alcanza ese lenguaje. Con vistas al desarrollo de la práctica del dibujo, la hibridación con otros medios, entre otros cambios estudiados aquí en ese escrito, podemos decir que se posibilitó una educación sensible del artista a través de las posibilidades híbridas de percepción y creación de sus trabajos en dicho medio, y que esta educación, con el desarrollo del lenguaje puede alcanzar también el progreso de la percepción del espectador de la obra que migra de la observación pasiva a la relacional.

Acentuamos también, la importancia de la relación participativa del espectador que experimenta una instalación donde la interactividad puede producir nuevas formas de entendimiento que unifican el lenguaje y la acción, generando o ampliando nuestro entendimiento de captura del mundo en el que vivimos.

A partir de esa reflexión podemos entender que esa estética relacional (Bourriaud, 2009), ese encuentro participativo con la obra, puede generar reflexiones sobre una nueva aprehensión del mundo a través de la posibilidad de nuevos entendimientos de que existen diferencias entre lo que miramos y lo que nuestro intelecto a través de nuestro cuerpo nos permite comprender.

La cuestión del dibujo expandido y la posibilidad participativa del espectador y todos los aspectos que envuelven dicha correspondencia, facilitan nuevos diálogos sobre algunos de los problemas o dificultades anteriormente identificados como esenciales en la modernidad, podemos destacar aquí por

ejemplo las cuestiones de las descubiertas que contrastan con las particularidades significativos del espacio. Como vimos anteriormente, con la práctica de Tatlin, la relación del espacio con la obra siempre había sido aséptica y neutra, hasta ser percibido como una forma poderosa determinante en profundidad de nuevos significados.

Buscamos no abrir demasiado nuestro foco de investigación para poder abarcar y dialogar más de cerca con los artistas escogidos, y comentar la parte de su producción que más tenía sentido dentro de nuestra perspectiva.

Una posibilidad de continuación de esta investigación, que dejamos como propuesta, sería profundizar más e investigar más a menudo el tema abordado aquí y, más allá, agregar otros conceptos de significativa importancia que tenemos en vista y que ya están involucrados en nuestra producción práctica que llevamos a cabo.

A partir de esa reflexión, podemos también, entender que todas esas cuestiones colocadas aquí que se han ido recompilando tienen todo el sentido de apertura hacia a otras investigaciones y aplicaciones, como el mejor entendimiento del lenguaje, y que pueden afianzar conocimientos que logran llevar un desarrollo significativo a la producción en el taller.

Concluyendo ese escrito, como habíamos mencionado en algún momento, con atención, se puede decir que ese trabajo termina aquí pero no se concluye ni se cierra, al contrario, se abre la posibilidad de una investigación mucho más extensa y completa que pretendemos realizar y para la cual, ese escrito fue un primer e importante paso.

Bibliografía

Libros:

Agostinho, S. (1980). *Confissões; De magistro* - 2.ed. São Paulo : Abril Cultural.

Argan, G. (1992) *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras.

Abbagnano, N. (2007). *Dicionário de Filosofia*, São Paulo: MARTINS Fontes,

Armstrong, R. M. (1990) *The New Sculpture 1965-75*. New York: Whitney Museum of American Art.

Auge, Marc (2000). [1992] *Los “no lugares” espacios del anonimato*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Arnheim, R. (1999). *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Madrid: Alianza.

Baker, K. (1988) *Minimalism - Art of Circumstance*. Abbeville, California: Abbeville Press.

Bal, M. (1990). *Teoría de la Narrativa (Una introducción a la Narratología)*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A..

Barthes, R. (1984). *A câmara clara*. São Paulo: Nova Fronteira

Bataille, G. (1955). *Lascaux ou la naissance de l'art, Oeuvres Complètes*. Vol. IX, Gallimard. Paris: Ed. Skira

Bauman, Z. (2001). *Modernidade líquida*. Tradução, Plínio Dentzien. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,

Baudrillard, J., Foster, H., & Fibla, J. (1998). *La posmodernidad*. Selección y prólogo de Hal Foster ; [traducción: Jordi Fibla] (4a ed.). Kairós.

Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México: ITAC.

Benjamin, W. (2015). *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* – 1. ed. – Porto Alegre, RS: L&PM. Ebook. 241 posiciones.

- Benjamin, W. (1989) *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus
- Berger, J. (2011). *Sobre El Dibujo*. Madrid. Gustavo Gili.
- Bergson, H. (1999). *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. 2º edição. São Paulo: Martins Fontes,
- Bishop, C. (2005). *Installation Art*. Nova Iorque: Routledge.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires,
- Bozal, V. (1996). *Historia de las ideas estéticas y de las practicas artísticas contemporáneas*. Vol I, II, Madrid: Visor.
- Brea, J.L. (2002). *La era postmedia .Acción comunicativa, practicas (post) artísticas y dispositivos neomediales*, Salamanca: CASA.
- Brett, G. (2000). *Force Fields - Phases of the Kinetic*. Barcelona: MAC. BA.
- Cabezas, L. (2011). *Dibujo y construcción de la realidad*. Madrid: Cátedra.
- CASANOVA, M. A. (2012). *Comprender Heidegger*. 4. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Careri, F. (2002). *“Walkscapes” El andar como práctica estética*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL
- Cartaxo, Z. (2006). *Pintura em Distensão*. Rio de Janeiro: Oi Futuro.
- Chipp, H. B. (1996). *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes
- Danto, A.C. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós.
- Dewey, J., & Claramonte, J. (2008). *El arte como experiencia*. [traducción y prólogo Jordi Claramonte]. Paidós Ibérica.
- Diegues, I. & Coelho, F. (2013). *Desdobramentos da pintura brasileira séc. XXI*. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Cobogó.
- Dondis, D. (1997). *Sintaxe da Linguagem Visual*. Trad. Jefferson Luiz. Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes,

Ferreira, G. & Cotrim, C. (2009). *Escritos de artistas, anos 60 e 70*, 2ª Ed. Rio de Janeiro: Zahar.

Flusser, V. (1985). *Filosofia da caixa preta – Um ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Editora Hucitec.

Foster, H. (2006). *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal.

Foster, H. (2001). *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal,

Garramuño, F. (2014). *Mundos En Común: Ensayos Sobre La Inespecificidad En El Arte*, Buenos Aires: Fondo De Cultura Económica

Gonzaga, R. M. (2012). *Poéticas Digitais*. 1. ed. Vitória, ES: UFES - NEAD. v. 1.

Gombrich, E.H. (1997). *Historia del arte*. Madrid: Debate.

HABERMAS, J. (2006). *Entre naturalismo y religión*. Barcelona; Buenos Aires; México: Paidós.

Hall, S. (2006). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Rio de Janeiro: DP&A.

Heidegger, M., (1996). *El origen de la obra de arte (1935/36)*. en: *Caminos del Bosque*, Madrid: Alianza Editorial.

Heidegger, M. (2005) *Ser e tempo*. 15. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes. Tradução revisada de Márcia Sá Cavalcante.

Heidegger, M. (2009). *Ser y tiempo*. Madrid: Editorial Trotta

HEIDEGGER, M. (1997). *Ser y tiempo* (trad.prólogo y notas de Jorge Eduardo Rivera C.), Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

Japiassu, H., Marcondes, D. (1996). *Dicionário básico de filosofia* (ed. 3). rev. ampl. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Johnson, A. G. (1997). *Dicionário de sociologia: guia prático da linguagem sociológica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Kandinsky, V. (1970) *Punto y línea sobre el plano*. Buenos Aires: Paidós.

- Kandinsky, V. (1988). *Punto y línea sobre el plano : contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Labor.
- Kant, I. (2007). *Critica de la Razon Pura*. Buenos Aires: Colihue.
- Klee, P. (2013) *Creative Confession and Other Writings, postscript by Matthew Gale*, London: Tate Publishing,
- Krauss, R. (1998) *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes.
- Krauss, R. (1985). *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. MIT Press.
- Kwon, M. (2004). *One place after another. Site-specific art and locational identity*. MIT Press, London
- Lévi-Strauss, C. (1908). *O pensamento selvagem*. Campinas / SP: Papyrus.
- Liotard, J.F. (1987). *O pós-moderno*. Tradução Ricardo Corrêa Barbosa, Rio de Janeiro: Editora José Olimpo.
- Maderuelo, J. (1990). *El espacio raptado : interferencias entre arquitectura y escultura / Javier Maderuelo ; prólogo de Simón Marchán*. Madrid: Mondadori.
- Maderuelo, J. (2008) *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos*. Madrid: Akal, 2008
- Mcniff, S. (1998). *Arts-based research*. Jessica Kingsley Publishers. London and Philadelphia
- Merleau-Ponty, M. (1999). *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes.
- Merleau-Ponty, M. (1994). *Fenomenología de la percepción* (3a ed.). Península.
- Morin, E. (1998). *Introducción al pensamiento complejo* . Barcelona: Gedisa.
- Nicolas, B. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Ortega Y Gasset, J. (1914) *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de los Estudiantes

- Osborne, P. (2010). *El arte más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*. Murcia: CENDEAC.
- Osborne, P. (2010). *Heterocronias. Tiempo, Arte y arqueologías del presente*. Murcia, España: CENDEAC.
- Piccini, R. (2012). *Investigación basada en las artes* - Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes – Universidad de la República Oriental del Uruguay.
- Platão. (1993). *A República*. São Paulo: Abril Cultural. Coleção Os Pensadores.
- Polanyi, M. (1983) *The tacit dimension*. Glouchester, Mass: Peter Smith.
- Popper, F. (1989). *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*. Madrid: Akal.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Traducción de Ariel Dillon. Buenos Aires: Manantial.
- Ramachandran, V. (2004). *Os Fantasmas no cérebro: uma investigação dos mistérios da mente humana*. Tradução de Antônio Machado, prefácio, Oliver Sacks. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record
- Sartre, J. P. (1954). *El ser y la nada*, 3 vols, 2ªed. Buenos Aires: Iberoamericana.
- Serra, R. (2014). *Escritos e Entrevistas. Textos de Richard Serra. 1967-2013*. Org. Heloisa Espada; trad. Paloma Vidal. São Paulo: Instituto Moreira Salles.
- Serra, R. (1997). *Rio Rounds* (catálogo) Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica.
- Tone, L. (2013). *William Kentridge: fortuna*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo.
- Vázquez, A. (1978). *Antología: Textos De Estética Y Teoría Del Arte*. México: Universidad Nacional Autónoma De México.
- Wittgenstein, L. (1999). *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Altaya.
- Wittgenstein, L. (1968). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Tradução e apresentação de José Arthur Giannotti, Sao Paulo: Companhia Editora Nacional USP.

Wong, W. (1998). *Princípios de forma e desenho*. São Paulo: Martins Fontes.

Teses, Artículos y Revistas:

Crary, J. (1996) *La modernidad y la cuestión del observador*. Traducción Flavia Costa. Buenos Aires: Extraído de La Revista "Artefacto" nº 1.

De Duve, T. (1998). *Kant depois de Duchamp*. Revista do Mestrado em História da Arte EBA. UFRJ, 2º Semestre.

Flusser, V, (1985). *Prétextos para a Poesia*, in Caderno Rioarte, ano 1, nº 3.

_____ *Texto/ Imagem enquanto Dinâmica do Ocidente* in Caderno Rioarte, Ano II, nº 5.

Fried, M. (2002). *Arte e objetividade*. Traducción de Milton Machado. Arte & Ensaio, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBAUFRJ, Rio de Janeiro, ano IX, n. 9.

Godet, M. (2007) *Prospectiva estratégica: problemas y métodos*. Paris: Cuadernos de Lipsor nº 20, segunda edición.

González, N.R. Garramuño, F. (2015). *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad en el arte*, Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2015, 226 PP. Revista de Humanidades, núm. 31, enero-junio, 2015, pp. 267-270 Universidad Nacional Andrés Bello Santiago de Chile, Chile

Gullar, F. (1959). *Teoria do Não-Objeto*, Suplemento dominical del (Periódico) Jornal do Brasil, (21 de noviembre de 1960: 01)

Kosuth, J. (2006) *Arte Depois da Filosofia*. In: Ferreira, G. (org). *Escritos de artistas. Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar.

Krauss. R. (1984). *A escultura no campo ampliado*. Revista Gávea, Rio de Janeiro, n. 1.

Moraes, F. (1999) *Las artes de la máquina / Máquinas de arte*. Islas Canárias: Revista Atlântica nº 23. Revista de arte y pensamiento.

Von Uexkull, T. (2004) *A teoria da Umwelt de Jakob von Uexkull*. Galáxia (nº 7) abril.

Souza, J.W. ; Genis, C. (2018). *Tramas, Nichos, Nidos o experimentos fenomenológicos en Umécuaro*. In: Poéticas da Criação 2018 - Seminario Ibero-Americano sobre processo de criação nas artes, 2018, Vitoria. Poéticas da Criação 2018 - Arte em tempos de crise: olhares sobre o processo de criação. Vitória: 2018 - Vitória, ES PROEX - UFES.

Catálogos:

Brett, G. (1997) *Lygia Clark*. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies.

Brett, G. (2000) *Force Fields - Phases of the Kinetic*. Barcelona: MAC. BA.

Jiménez, A (org.) (2010). *Desenhar no espaço. Artistas abstratos do brasil e da venezuela na coleção Patricia Phelps De Cisneros*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo; São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011.

De Duve, T. (2003). *Quando a forma se transformou em atitude - e além*. In *Arte & Ensaios*, FERREIRA, Glória; VENÂNCIO FILHO, Paulo. (org.). Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da EBA – UFRJ, ano X, nº 10.

Mcniff, S. (2008). *Handbook of the arts in qualitative research*. Thousand Oaks, CA: Sage.

Moraes, F. (1999) *Arte e Cotidiano - Máquinas de Arte*, São Paulo, Centro cultural ITAU.

Polanyi, M. (1983). *The tacit dimension / Michael Polanyi (Repr.)*. Peter Smith.

Sobrinho, M. G., (2019) *espaço e arquiescultura: modos operativos de cristina iglesias*. Universidade do estado de santa catarina – Udesc Centro De Artes – Ceart Programa De Pós-Graduação Em Artes Visuais

Recursos em red y web de artistas

Escritoriodearte. Lygia Pape. [fecha de consulta: 25/05/2022]
<https://www.escritoriodearte.com/artista/lygia-pape>

Gagosian. *Nancy Rubins | Gagosian* [fecha de consulta: 16/05/2023]
<https://gagosian.com/artists/nancy-rubins/>

Gagosian. . *Behind the art Nancy rubins: drawing in grafite*. Vídeo, 02:13"[fecha de consulta: 16/05/2023] <https://gagosian.com/quarterly/2018/04/04/nancy-rubins-drawing-2000/>

The Museum of Modern Art , Rubins, Nancy. *Projects 49 : Nancy Rubins : the Museum of Modern Art, New York, January 26-March 14, 1995*, Catálogo de exposición. © 2017 The Museum of Modern Art [fecha de consulta: 16/05/2023]
<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3076>

Ipsilon, *Vazio, com todas as formas dentro* [fecha de consulta 05/07/2022]
https://www.publico.pt/2015/02/13/culturaipsilon/noticia/vazio-com-todas-as-formas-dentro-1685770?page=/diogo-pimentao&pos=1&b=list_section

Ideelart. Phillip Barcio. *Drawing Line in Space - The Art of Gego*, 2017 [fecha de consulta: 04/02/2023] - <https://www.ideelart.com/magazine/gego>

La Presse, *Retour en force de Rafael Lozano-Hemmer* [fecha de consulta 12/08/2021] <https://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/2020-08-01/retour-en-force-de-rafael-lozano-hemmer.php>

Tate, Duchamp, *Childhood, Work and Play: The Vernissage for First Papers of Surrealism* , New York, 1942 [fecha de consulta: 16/04/2021]
<https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/22/duchamp-childhood-work-and-play-the-vernissage-for-first-papers-of-surrealism-new-york-1942>

Bomb, Sol LeWitt by Saul Ostrow [fecha de consulta 21/11/2020]
<https://bombmagazine.org/articles/sol-lewitt/>

Mapacademy, Alwar Balasubramaniam [fecha de consute: 12/05/2022]
[Alwar Balasubramaniam - MAP Academy](https://www.mapacademy.com/artists/alwar-balasubramaniam)

Malagahoy, *La sala ELCAMM organiza un ciclo de música de cámara en torno a Picasso* [fecha de consulta 13/02/2021]
https://www.malagahoy.es/ocio/ELCAMM-organiza-musica-camara-Picasso_0_1760824934.html

Roomdiseño. Chiharu Shiota *Recuerdo Enmarañado* [fecha de consulta: 18/09/2021]
<https://www.roomdiseno.com/chiharu-shiota-recuerdo-enmaranado/>

Scielo. Waltercio Caldas. [fecha de consulta: 03/06/2021]
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-320200600020000

Xippas. *Waltercio Caldas* [fecha de consulta: 16/05/2021]
<https://www.xippas.com/exhibitions/waltercio-caldas-2018/>

Índice de ilustraciones

Fig. 1 - sem título - Lápis sobre papel – 40 x 60 cm - 2009	0
Fig. 2 - desenhando, 2011 – acervo próprio.....	5
Fig. 3 – Sandro Novaes (2013) Intervención en la arquitectura - vinilo adhesivo - 100 x 150 cm	19
Fig. 4 Andy Warhol (1962) latas de sopa campbell - Pintura de polímero sintético sobre treinta y dos lienzos. Cada lienzo mide 20 x 16" (50,8 x 40,6 cm). La instalación total con 3" entre cada panel es de 97" de alto x 163" de ancho. https://www.moma.org/learn/moma_learning/andy-warhol-campbells-soup-cans-1962/	50
Fig. 5 - Jaume Plensa (2018) Invisibles, Palacio de Cristal, Madrid, 2018 https://www.richardgraygallery.com/viewing-rooms/jaume-plensa#tab:thumbnails	52
Fig. 6 Diogo Pimentão (2015) Paseo, Papel y grafito 101x21x120cm https://diogopimentaostudio.wixsite.com/diogopimentaao/2	53
Fig. 7 - Lygia Clark, <i>Planos em superfície modulada # 2, versão 01</i> , 1957 Fuente: http://adar.com.br/adarblog/	60
Fig. 8 - Lygia Clark (1960) Bicho Ponta , aluminium, 69x69x49 cm	61
Fig. 9 - Hélio Oiticica, (1958) <i>Metaesquema No. 4066</i> , Gouache, 53.3x58.1cm.....	62
Fig. 10 - Hélio oiticica, (1960) <i>Grande Nucleo</i> , dimensiones Variables.....	64
Fig. 11 - Helio Oiticica (1967) <i>Tropicália</i> ,.....	64
Fig. 12 Robert Rauschenberg (1953), <i>Erased de Kooning Drawing</i> , 64.1 × 55.2 × 1.3 cm	65
Fig. 13 - Cai Guo-Qiang (2007) <i>Crocodile and Sun</i> - pólvora sobre papel, montada sobre seis paneles de madera, 233 x 463,8 cm	67
Fig. 14 – Antony Gormley (2008) <i>Feeling Material XXXV</i> , Barra de acero dulce de sección cuadrada de 5 mm, 144 x 200 x 155 cm https://www.antonygormley.com/works/exhibitions/clearing	69
Fig. 15 – Paco Pomet (2019) <i>Activistas</i> , Lápis pastel sobre papel, 42 x 60 cm	69
Fig. 16 – Fred Sandback (2019) <i>Sin Título</i> , Galería Hyundai, Seoul https://www.fredsandbackarchive.org/exhibitions-2019	71
Fig. 17 - Francis Alÿs (2004 - 2005) <i>La Línea Verde</i> , Vídeo https://publicdelivery.org/francis-alys-green-line/	74
Fig. 18 - Mona Hatoum (2009) <i>Impenetrable</i> , acero y nylon, 300 × 300 × 300 cm https://www.guggenheim.org/blogs/checklist/installing-mona-hatoums-impenetrable	76
Fig. 19 – Instrucciones del artista Sol LeWitt para la creación de un dibujo en la pared. https://www.themodern.org/sites/default/files/being_there_art_assignment_4_final.pdf	80
Fig. 20 - Sandro Novaes, Mapa conceptual del plano al espacio, 2018	82
Fig. 21 Vladimir Tatlin, <i>Contra relieve</i> (1915.), Hierro, aluminio y madera, 78,7 cm x 152 cm x 76,2 cm.....	83
Fig. 22- Kurt Schwitters (1923), <i>Merzbau</i> . https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau	85
Fig. 23 – Calder (1953), <i>Antennae with Red and Blue Dots</i> , acero y aluminium, 1111 x 1283 x 1283 mm	88
Fig. 24 - Pablo Picasso (1928), pp 18, 25 y 26 del <i>Sketchbook</i> 1044. Collection Marina Picasso, Galerie Jan Krugier, Geneva. http://www.tarabanski.home.pl/Picasso%20and%20the%20age%20of%20iron.pdf	89
Fig. 25 – Picasso (1979) – Figura - Proyecto de un monumento a Guillaume Apollinaire 37,5x10x19,6 cm https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/crbXqxR	90

Fig. 26 Sol Lewitt (1975), <i>Wall Drawing 273</i> , instalacion, dimensiones variables	91
Fig. 27 - Fig. 20 – Monika Grzymala (2011), <i>Drawing of a Room</i> , Cinta adhesiva Fuente: https://www.yellowtrace.com.au/three-dimensional-drawings-monika-grzymala/	92
Fig. 28 - Chiaru Shiota, <i>Stairway</i> , 2012, Instalacion, dimensiones variables. Fuente: http://www.chiharu-shiota.com/en/works/?y=2012	92
Fig. 29 - Cristina Iglesias (2012) - ' <i>Metonymy</i> ' installation view https://www.frieze.com/article/cristina-iglesias-0	93
Fig. 30 - Richard Long (1967), <i>A Line Made by Walking</i> , photograph, 38 x 32 cm Fuente: http://realitybitesartblog.blogspot.com/2011/09/bite-143-richard-long-line-made-by.html ..	94
Fig. 31 - Francis Alys, <i>A veces hacer algo no lleva a nada</i> , Mexico, 1997 Fuente: https://nodisparenalartista.wordpress.com/2013/02/21/francis-aly/	95
Fig. 32 - Mariateresa Sartori (2009), <i>todas las personas están indo</i> , bolígrafo s/ papel, 213 x 281 cm Fuente: https://www.mariateresasartori.it/en/tutti-quelli-che-vanno/	96
Fig. 33 - Andrea Bowers (2010), <i>Stop Ripping Families Apart</i> – Lápiz sobre papel, 150 x 100 cm Fuente: https://eastofborneo.org/archives/	97
Fig. 34 – Gil Vicente (2005) - <i>Autorretrato matando Elizabeth II</i> , 2005, carboncillo sobre papel, 150x200 cm http://www.gilvicente.com.br/inimigos.html	98
Fig. 35 - Vija Celmins (2009) <i>Amerique</i> , varios medios, 64.8 x 48.3 cm.....	99
Fig. 36 – Lisa Park (2014) <i>Eunonia II</i> - auriculares de ondas cerebrales disponibles para el visitante (Emotiv EPOC), 48 altavoces, cables de altavoz, 48 placas de aluminio, agua, computadora – 548 x 548 x 60cm https://www.thelisapark.com/work/eunonia2	100
Fig. 37 – Heather Hansen trabajando https://www.artistaday.com/?p=21508#	101
Fig. 38 - Leandro Erlich (2004) - concreto y vidrio - 280 x 402 x 697 cm	102
Fig. 39 – Aryz (2015) <i>one man army</i> . http://www.aryz.es/outdoor/one-man-army-detroit-united-states-2015	102
Fig. 40 -Jesús Soto (2014), <i>Penetrable de Chicago</i> , tubería de plástico, dimensiones variables Fuente: https://theredlist.com/wiki-2-351-382-1160-322381-view-venezuela-profile-soto-jesus-rafael.html	103
Fig. 41 - Nancy Rubins, (2000–2001) <i>dibujos</i> – lápiz sobre papel, 426.7 × 731.5 × 91.4 cm https://gagosian.com/artists/nancy-rubins/	107
Fig. 42 – Nancy Rubins - detalles de la acción de la artista. Gagosian. <i>Behind the art Nancy rubins: drawing in grafite. Vídeo, 02:13"</i>	109
Fig. 43 - Nancy Rubins - detalles de la acción de la artista. Gagosian. <i>Behind the art Nancy rubins: drawing in grafite. Vídeo, 02:13"</i>	110
Fig. 44 – Diogo Pimentao (2013) <i>Screening Matter</i> , grafite sobre papel, dimensões variadas https://artmap.com/schleicherlange/exhibition/diogo-pimentao-2013#i_c0o8c	111
Fig. 45 -Richard Serra (1972) <i>Circuit</i> – Acero, 240 x 730 x 2,5 cm cada placa https://www.moma.org/collection/works/181114	112
Fig. 46 – Sol Lewitt (1975), <i>Walldrawing 273</i> - Grafito y crayón, dimensiones variables https://megancoyle.com/2017/06/27/sol-lewitts-wall-drawing-at-sfmoma/	113
Fig. 47 - Sol LeWitt (1975), <i>Walldrawing #260</i> , Crayón blanco y lápiz negro sobre pared negra. https://bombmagazine.org/articles/sol-lewitt/	114
Fig. 48 -GEGO (1971) <i>Reticulárea Cuadrada horizontal 71/10</i> Acero y juntas metálica - 70 × 140 × 70 cm https://media.tate.org.uk/art/images/work/T/T14/T14115_577089_10.jpg	116
Fig. 49 – Gego (1969) - <i>Reticulárea</i> (ambientación), dimansoes variadas https://www.ideelart.com/magazine/gego	117

Fig. 50 - William Kentridge (2008), <i>I am not me, the horse is not mine</i> – dimensões variadas https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/william-kentridge-i-am-not-me-horse-not-mine	119
Fig. 51 - Robert Irwin (2007) <i>Light and Space</i> , 115 fluorescent lights, one wall 689 × 1574.8 cm https://spruethmagers.com/artists/robert-irwin/	122
Fig. 52 - Robert Irwin (2016) <i>untitled (dawn to dusk)</i> , 2016 acero y nylon, dimensiones variables https://spruethmagers.com/artists/robert-irwin/	124
Fig. 53 - Rafael Lozano-Hemmer (2020) <i>Cercanía</i> , vídeo projeção com sensores de movimento, dimensões variadas. https://www.pacegallery.com/journal/arsenal-contemporary-presents-rafael-lozano-hemmer-cercania/	125
Fig. 54 - Rafael Lozano-Hemmer (2012) <i>OPEN AIR</i> - 24 Xenon 10kW robotic searchlights, custom software, dimensões variadas https://www.associationforpublicart.org/artwork/open-air/	127
Fig. 55 – Marcel Duchamp (1942) <i>Sixteen Miles of String</i> , Linea de Algodón. http://pmc.iath.virginia.edu/issue.905/16.1judovitz.html	128
Fig. 56 - Pablo Picasso com Julio Gonzalez (1929) <i>Mujer en el jardín</i> , Metal pintado y soldado. 206 × 117 × 85 cm https://time.news/picasso-and-julio-gonzalez-when-sculpture-was-drawn-in-space/	131
Fig. 57 - Naum Gabo (1943) <i>Construcción lineal en el espacio n.º 1</i> , Lucite con nylon - 61,3 × 61,6 × 25,1 cm https://www.tate.org.uk/art/artworks/gabo-linear-construction-no-1-t00191	132
Fig. 58 – Vladimir Tatlin (1914), <i>Selección de materiales</i> : hierro, estuco, vidrio, asfalto, Dimensiones desconocidas http://projects.mcah.columbia.edu/courses/russianart/images/medium/kiaer_032803_03.jpg	133
Fig. 59 - Vladimir Tatlin, Contrarrelieve de rincón, 1915 Hierro, aluminio, imprimación, dimensiones desconocidas.....	134
Fig. 60 - Alexander Calder (1951) <i>Mobile</i> , Aluminio y alambre de acero - 111 × 128 × 128 cm https://www.tate.org.uk/art/artworks/calder-antennae-with-red-and-blue-dots-t00541	136
Fig. 61 - Lucio Fontana (1965) <i>Concetto spaziale, Attese</i> - pintura al agua sobre lienzo y estructura de madera lacada - 100x133,3cm. - https://www.christies.com/lot/lot-5813467	137
Fig. 62 - Alwar Balasubramaniam; (2003) <i>sin titulo</i> - Mixed media on paper; 38.5 x 112.3 cm; https://mapacademy.io/article/alwar-balasubramaniam/	138
Fig. 63 - Cai Guo-Qiang,(2014) <i>Remembrance, chapter two of Elegy</i> , explosion event, Shanghai. https://www.artnews.com/art-news/reviews/cai-guo-qi-ang-at-power-station-of-art-3184/	139
Fig. 64 - Andy Goldsworthy (2002) <i>sin titulo</i> – madera, dimensiones variadas https://gs-otze.net/kinderkunst/2018-11_andy_goldsworthy/!text.htm	140
Fig. 65 – Casey Reas (2010), <i>Process Compendium (detail)</i> , https://www.rightclicksave.com/article/casey-reas-on-the-art-of-code	141
Fig. 66 – Antoni Muntadas (2003) – <i>Duo</i> – lithography – 74 x 94 cm https://www.artsper.com/us/contemporary-artworks/print/782676/duo	142
Fig. 67 - Anthony McCall, (2018) <i>Split Second (Mirror)</i> , dimensiones variadas https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-anthony-mccall-creates-transcendent-sculptures-light-mist	143
Fig. 68 - Paulo Bruscky: (2007) <i>Meu cérebro desenha assim</i> – Eletroencefalograma - 80 x 60 cm	144
Fig. 69 – Lygia Clark (1969) – <i>Baba Antropofágica</i> , Hilos de algodón. https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/234/baba-antropofagica	148

Fig. 70 - Ernesto Neto (2019) Flying Gloup Nave, tejido de poliamida, dimensiones variables https://artishockrevista.com/2021/03/16/muestra-de-ernesto-neto-en-chile-es-galardona-por-criticos/	149
Fig. 71 – Cristina Iglesias, (1999) four wells and a pond – dimensoes variadas https://arquitecturaviva.com/articles/cristina-iglesias-at-centro-botin	151
Fig. 72 -- Hans Namuth, Jackson Pollock in the act of painting, 1950 (http://www.visual-arts-cork.com/photography/hans-namuth.htm)	Erro! Indicador não definido.
Fig. 73 - Joseph Beuys, I like america and america likes me, 1974, performance	153
Fig. 74 - Hélio Oiticica, Cosmococa CC3, 1973, Instalación Fuente: http://thefanzine.com/trash-imagist-outlaw-the-cosmococas-of-helio-oiticica/	155
Fig. 75 - El Lissitzki (1923), <i>Proun room</i> , Instalación - Fuente: https://monoskop.org/El_Lissitzky#mediaviewer/File:El_Lissitzky_PROUN_Room_1923.jpg	157
Fig. 76 - Vladimir Tatlin (1915), <i>Contrarelieve de canto</i> , madera, metal y pintura. Fuente: http://artntheory.blogspot.com/2011/05/el-guitare.html	164
Fig. 77 - Vladimir Tatlin (1915), <i>Proyecto para una construcción</i> , Pincel y pluma y tinta, 27 x 17 cm. Fuente: http://www.artnet.com/artists/vladimir-tatlin	165
Fig. 78 – Tatlin (1914) <i>Contra Relieve</i> , cuerdas, metal, madera y cobre	166
Fig. 79 - Richard Serra (1966) Belts, Caucho y neon, 183 x 762 x 58 cm. www.Flickr.com/potos/twi-ny/521027119	168
Fig. 80 - Richard Serra, Ramble Drawings, instalacion, dimensiones variables. Fuente: http://www.blouinartinfo.com/news/	169
Fig. 81 - Richard Serra (2015) <i>Ramble 3-6</i> , Creyón sobre papel. 55.9 x 76.2 cm Fuente: http://www.blouinartinfo.com/news/story/1246048/	170
Fig. 82 - Richard Serra (2017): <i>Dibujos 2015-2017</i> , Rotterdam Fuente: http://moussemagazine.it/	171
Fig. 83 - Richard Serra (2014), <i>London Cross</i> , acero, 428 x 868 x 868 cm	172
Fig. 84 - Lygia Pape (1957) <i>S/t</i> , tinta china sobre papel, 54 x 43 cm. Fuente: http://www.artnet.com/artists/lygia-pape/	173
Fig. 85 - Lygia Pape (1999), <i>S/t</i> , grabado, 38.5 x 33 cm Fuente: http://www.artnet.com/artists/lygia-pape	174
Fig. 86 - Lygia Pape (1994), <i>S/t</i> , tinta china sobre papel, 32.4 x 45.1 cm Fuente: https://www.phillips.com/	175
Fig. 87 - Lygia Pape (1979), <i>S/t</i> , líneas de oro, dimensiones variables. Fuente: https://www.hauserwirth.com/exhibitions/	176
Fig. 88 - Lygia Pape (2003), <i>Ttéia 1C</i> , líneas de oro, dimensiones variables. Fuente: https://www.select.art.br/multiplicidade	177
Fig. 89 - Monika Grzymala (2012), <i>Raumzeichnung</i> (Bass), cinta de papel negro Fuente: http://www.artnet.com/	179
Fig. 90 - Monika Grzymala, <i>Liquid Gravity 2</i> , 2015 Fuente: http://www.artnet.com/	180
Fig. 91 - Monika Grzymala (2015), <i>Poyraz Lodos</i> , 3,6 km de cinta de papel negro Fuente: http://www.artnet.com/	181
Fig. 92 – Monika Grzymala (2017) vista de la instalación: <i>Raumzeichnung</i>	182
Fig. 93 - Chiharu Shiota (1996), <i>Similary</i> , líneas de algodón. Dimensiones variadas Fuente: http://www.chiharu-shiota.com/en/	183
Fig. 94 - Chiharu Shiota (2017), <i>Sleeping is like Death</i> , Hilo de algodón, camas, dimensiones variadas Fuente: http://www.chiharu-shiota.com/en/	184
Fig. 95 - Chiharu Shiota (2000), <i>During Sleep</i> , Hilos de algodón y camas, dimensiones variadas Fuente: http://www.chiharu-shiota.com/en/	185

Fig. 96 - Chiharu Shiota (2003), <i>During Sleep</i> , Hilo de algodón, cama, muñeca. Dimensiones variadas. Fuente: http://www.chiharu-shiota.com/en/	187
Fig. 97 - Waltércio Caldas (2007), <i>Meio espelho suspenso</i> , acero, cristal, vinilo, línea de algodón y piedra, 700 x 400 cm - Fuente: http://www.ceciliabrunsonprojects.com	189
Fig. 98 -Waltercio Caldas (2018) <i>Xippas</i> , acero, línea de algodón, plexiglas, aluminio, dimensiones variadas - https://www.xippas.com/exhibitions/waltercio-caldas-2018/	190
Fig. 99 - Waltércio Caldas (2008), <i>Verde por dentro</i> , acero, granito, madera y aluminio pintado, 350 x 180 cm - Fuente: http://www.iberecamargo.org.br/	192
Fig. 100 – Waltercio Caldas (1991) <i>O ar mais próximo</i> . hilos de algodón. Dimensiones variables. - Fuente: http://verbenacomunicacao.blogspot.com/2015/06/sesc-belenzinho-inaugura-imaterialidade.html	193
Fig. 101 - Fig. 96 - Sandro Novaes (2006) <i>nanquin sobre papel</i> - 40 x 60 cm	199
Fig. 102 - Sandro Novaes (2007) <i>acrílica sobre tela</i> , 50 x 90 cm	200
Fig. 103 - Sandro Novaes (2007) <i>estampa para camiseta</i>	201
Fig. 104 - Sandro Novaes (2008) <i>Ser como objeto de apreciação estética em e por si mesmo</i> – Espejo, madera, alfombra y lámpara.	202
Fig. 105 - Bahía de Vitória, ES, Brasil,(2008). Ubicación de la intervención. www.GoogleMaps.com . Elaboración propia,	203
Fig. 106 – Lanzamiento de la intervención flotante.....	203
Fig. 107 - Georges Seurat (1882) <i>Bordado; La madre del artista</i> Lápiz conté sobre papel Michallet - 31,2 x 24,1 cm - https://www.metmuseum.org/art/collection/search/334652	208
Fig. 108 – Sandro Novaes (2008) <i>S/t</i> , Lápiz sobre papel, 60 x 40 cm.....	211
Fig. 109 - Sandro Novaes (2008) <i>S/t</i> , Lápiz sobre papel, 60 x 40 cm.....	212
Fig. 110 - Sandro Novaes (2009) <i>S/t</i> , Lápiz sobre papel, 60 x 40 cm.....	213
Fig. 111 - Sandro Novaes (2009) <i>S/t</i> , Lápiz sobre papel, 60 x 40 cm.....	214
Fig. 112 - Sandro Novaes (2009) <i>S/t</i> , Lápiz sobre papel, 60 x 40 cm.....	214
Fig. 113 - Sol Lewitt (1975), <i>The Location of Lines</i> . Grabado, 45.8 x 45.8 cm - Fuente: https://www.artsy.net	216
Fig. 114 Mel Bochner, (1992) <i>Split Infinity</i> , charcoal and pastel on paper, 35 x 70 inches - Fuente: http://drawntapedburned.aboutdrawing.org/	216
Fig. 115 - Sandro Novaes (2009) <i>S/t</i> , Lápiz sobre papel, 60 x 40 cm.....	217
Fig. 116 - Sandro Novaes (2009) <i>S/t</i> , Lápiz sobre papel, 60 x 40 cm.....	218
Fig. 117 - Sandro Novaes (2009) <i>S/t</i> , Lápiz sobre papel, 60 x 40 cm.....	219
Fig. 118 - Sandro Novaes (2009) <i>S/t</i> , Lápiz sobre papel, 60 x 40 cm.....	220
Fig. 119 - Sandro Novaes (2009) <i>S/t</i> , Lápiz sobre papel, 60 x 40 cm.....	221
Fig. 120 -Sandro Novaes (2009) <i>Boligrafo Pilot sobre papel</i> , 70 x 30 cm	223
Fig. 121 - Sandro Novaes (2009) <i>acrílica sobre madera</i> , 70x 50 cm	224
Fig. 122 - Sandro Novaes (2009) <i>acrílica sobre lienzo</i> , 60x 50 cm	225
Fig. 123 – Proceso: cintas pegadas en un vidrio, bandeja con pintura para la pintura de las cintas	227
Fig. 124 - Estudio: cinta pegada en una placa de metal.....	227
Fig. 125 - Investigación de superposiciones con cintas adhesivas. (2010).....	229
Fig. 126 - Experimento con cintas adhesivas superpuestas (2010)	230
Fig. 127 - Detalle de las superposiciones de cintas adhesivas.	230
Fig. 128 - Sandro Novaes (2010) <i>Serie Inmaterialidades</i> , Cinta adhesiva sobre madera., 60 x 40 cm (cada).....	231
Fig. 129 - cortando as tiras de vinilo (2010)	232
Fig. 130 – trabajando (2011)	233

Fig. 131 - Vista de una exposición	233
Fig. 132 – Sandro Novaes (2011) <i>S/t</i> , Vinilo adhesivo sobre bastidor de madera, 200 x 150cm	234
Fig. 133 – Sandro Novaes (2013) <i>S/t</i> , Vinilo adhesivo, intervención en la pared de la galería.	234
Fig. 134 – Vanderlei Lopes (2013) <i>El Encuentro de Dos Mundos</i> , bronce patinado, 38 x 19 cm	238
Fig. 135 - Sandro Novaes (2012) <i>S/T</i> , vinilo adhesivo sobre bastidor de madera, 200 x 150 cm	238
Fig. 136 – sandro Novaes (2010) estudio, Lápiz sobre papel, 29x21cm	239
Fig. 137 - sandro Novaes (2016) <i>S/T</i> , Lápiz sobre papel, 100 x 70cm	240
Fig. 138 - Sandro Novaes, Detalle de un dibujo realizado con vinilo adhesivo, resaltando las superposiciones y los entrelazamientos.	242
Fig. 139 – Sandro Novaes (2012) <i>S/T</i> , vinilo adhesivo sobre madera, 150 x 100cm.....	244
Fig. 140 - Sandro Novaes (2012) <i>S/T</i> , vinilo adhesivo sobre madera, 200x 150cm	244
Fig. 141 - Fred Sandback (1999) <i>Sin título (Estudio escultórico, Mikado)</i> , Hilo acrílico negro ..	245
Fig. 142 - Amilcar de Castro, <i>S/t</i> , 1986, acero cortén, 100 x 40cm https://extra.globo.com/tv-elazer/exposicao-de-amilcar-de-castro-424174.html	246
Fig. 143 -Sandro Novaes (2012) Estudio tridimensional, 30 x 20 x 15cm	246
Fig. 144 -sandro Novaes (2013) estudio de luz, lápiz sobre papel doblado	247
Fig. 145 – Sandro Novaes (2012) trabajando con hilo de algodón	248
Fig. 146 -Sandro Novaes (2012) <i>S/T</i> , hilo de algodón sobre lienzo. 60 x 40 cm	249
Fig. 147 - Sandro Novaes (2012) <i>S/T</i> , hilo de algodón sobre lienzo. 60 x 40 cm.....	249
Fig. 148 - Fig. 142 - Sandro Novaes (2012) <i>S/T</i> , hilo de algodón sobre lienzo. 60 x 40 cm	250
Fig. 149 - Sandro Novaes (2012) <i>S/T</i> , papel doblado e hilo de algodón sobre lienzo. 60 x 40 cm	251
Fig. 150 – Sandro Novaes (2012) Estudio para Drawingspace, lápiz sobre papel 27 x 29 cm ..	252
Fig. 151 – Sandro novaes (2012) lápiz, madera e hilos de algodón, 50 x 50 x 20 cm	253
Fig. 152 - Sandro Novaes (2012) estudio digital en software 3D	253
Fig. 153 - Sandro Novaes (2012) Montaje, paredes cortadas y estructura de hierro	255
Fig. 154 - Sandro Novaes (2012) Drawingspace #01, vinilo adhesivo estructura de hierro sobre pared, 400 x 180 x 150 cm	255
Fig. 155 – Rioji Ikeda (2011) Transfinito, videoprojeção e som, dimensões variadas.	258
Fig. 156 - Sandro Novaes (2013) Drawingspace # 2: Ausencia Presencia, madera, vinilo adhesivo y proyección de video, 500 x 200 x 250 cm	259
Fig. 157 - Sandro Novaes (2013) Estudio em madera y pintura PVA.	261
Fig. 158 - Sandro Novaes (2013) <i>S/t</i> , barras de hierro y pintura esmalte, 120 x 100 x 60 cm ..	261
Fig. 159 – Sandro Novaes (2013) Estudio para objeto, alambre, 50 x 30 x 20cm.....	263
Fig. 160 -sandro Novaes (2013) Firmamento, Barras de hierro y pintura esmalte sobre pared, 280 x 170 x 60 cm.....	264
Fig. 161 – Sandro Novaes (2015) <i>S/t</i> , lápiz sobre papel algodón, 100 x 70cm	265
Fig. 162 - Sandro Novaes (2015) <i>S/t</i> , lápiz sobre papel algodón, 100 x 70cm	266
Fig. 163 - Sandro Novaes (2015) <i>S/t</i> , lápiz sobre papel algodón, 100 x 70cm	267
Fig. 164 – Sandro Novaes (2015) <i>17.614 De la serie "Un risco por segundo"</i> , lápiz sobre papel de algodón., 100 x 70 cm	268
Fig. 165 – Sandro novaes – Serie: "Un trazo por segundo", lápiz sobre papel de algodón, 100 x 70 cm (cada).....	269
Fig. 166 -Sandro Novaes (2016) <i>S/t</i> Série: Dentro, lápiz prego e borracha sobre papel, 100 x 70 cm.....	270

Fig. 167 - Sandro Novaes (2016) S/t, lápiz, clavo y goma de borrar sobre papel, 100 x 70 cm	271
Fig. 168 - Sandro Novaes (2016) S/t, lápiz, clavo y goma de borrar sobre papel, 100 x 70 cm	272
Fig. 169 – Edith Derdyk (2000) <i>tramas</i> , Líneas negras sobre pared, dimensiones variables. https://conexaoplaneta.com.br/blog/raios-de-edith-derdyk-nao-iluminam/#fechar	273
Fig. 170 -Fred Sandback (2016) Sin Título, hilo de poliéster, 243.8 x 182.9 x 182.9 https://www.artbasel.com/catalog/artwork/36513/Fred-Sandback-Untitled	274
Fig. 171 - Líneas instaladas en la pared	275
Fig. 172 - Vista de la instalación desde fuera del punto inmaterial	276
Fig. 173 - Vista de la instalación desde el punto inmaterial	276
Fig. 174 – Sandro Novaes (2016) Sin título, hilos de algodón y pintura acrílica. 600 x 490 x 350 cm	277
Fig. 175 - Sandro Novaes (2016) Estudio de paisaje. 40x 60 cm	279
Fig. 176 - Sandro Novaes (2016) S/t de la serie Matematicaos, lápiz sobre papel, 100 x 70 cm	280
Fig. 177 - Sandro Novaes (2016) S/t de la serie Matematicaos, lápiz sobre papel, 100 x 70 cm	281
Fig. 178 – Richard Serra (2003) <i>Vertical Torus</i> , Acero Cortén, 510 × 1010 × 150 cm	281
Fig. 179 – Sandro Novaes (2016) S/t, lápiz sobre papel, 100 x 70 cm	282
Fig. 180 - Sandro Novaes (2016) S/t, lápiz sobre papel, 100 x 70 cm	283
Fig. 181 -Punto de vista - Bocetos	285
Fig. 182 - Ubicación de la instalación accedida a través de <i>Google Maps</i>	286
Fig. 183 - Proyecto hecho em <i>photoshop</i>	286
Fig. 184 - Sandro Novaes (2018) Punto de Vista, tiras de algodón, dimensiones variadas	287
Fig. 185 – Lugar de intervención	288
Fig. 186 – Proyecto: programa de edición de imágenes	288
Fig. 187 -Sandro Novaes (2019) <i>Hecha</i> , pintura blanca sobre árboles, dimensiones variadas.	289
Fig. 188 - Vista del muro para la intervención:	290
Fig. 189 -Sandro Novaes (2019) S/t, vinilo sobre pared, 54 x 400 x 12000 cm	290
Fig. 190 --Sandro Novaes (2019) S/t, vinilo sobre pared, 54 x 400 x 12000 cm	291
Fig. 191 – Sandro Novaes (2019) S/t serie Osatura, lápiz sobre papel, 100 x 70 cm	292
Fig. 192 - Sandro Novaes (2019) S/t, serie Osatura, lápiz sobre papel, 100 x 70 cm	293
Fig. 193 - Sandro Novaes (2019) S/t, serie Distensión, lápiz sobre papel, 100 x 70 cm	294
Fig. 194 - Sandro Novaes (2019) S/t, serie Distensión, lápiz sobre papel, 100 x 70 cm	295
Fig. 195 - Sandro Novaes (2019) S/t, serie Distensión, lápiz sobre papel e linea de algodón, 100 x 70 x 15 cm	296
Fig. 196 - Sandro Novaes (2019) S/t, serie Distensión, lápiz sobre papel, 75 x 30 x 30 cm	297
Fig. 197 – Sandro Novaes (2019) experimento con hilos, pintura y cola, 100 x 80 cm	298
Fig. 198 - Sandro Novaes (2019) experimento con hilos, pintura y cola, 100 x 80 cm	299
Fig. 199 - Sandro Novaes (2019) serie fragmentos, papel cortado, 50 x50 cm (cada)	300
Fig. 200 -Sandro Novaes (2019) estudio	302
Fig. 201 - Sandro Novaes (2019) estudio	303
Fig. 202 - Sandro Novaes (2019) estudio	303
Fig. 203 - Sandro Novaes (2019) estudio	304
Fig. 204 – Proceso de instalación de las paredes de madera	305
Fig. 205 – inicio de la construcción de las paredes de madera	305
Fig. 206 – Rayando las paredes con lápices	306
Fig. 207 - Ayuda de estudiantes de las escuelas cercanas	306
Fig. 208 - Paredes listas y ya casi todas dibujadas	307

Fig. 209 - Detalles de los dibujos en las paredes.....	307
Fig. 210 - Detalle de las líneas elásticas instaladas y los trazos en la pared	308
Fig. 211 - Sandro Novaes (2019) S/t, Lápiz, madeira y líneas de elástico, 2000 x 1000 x 700 cm	309
Fig. 212 -Sandro Novaes (2019) S/t, lápiz sobre papel, 420 x 210 cm	310
Fig. 213 – Sandro Novaes (2019) S/t, Barras de acero y pintura automotiva, 430 x 250 x 100 cm	311
Fig. 214 - Sandro Novaes (2019) S/t, vinilo adhesivo y vídeo-proyección, 1300 x 600 x 500 cm	312
Fig. 215 – Vista frontal de la instalación	313
Fig. 216 – Estudios con palitos de madera y pintura acrílica, 20 x 20 x 15 cm	315
Fig. 217 - Richard Long (2020), <i>Quiet Skies Circle</i> , Ardósia, 11 x 220 x 220 cm	316
Fig. 218 – Proyección de la sombra.....	317
Fig. 219 – Sandro Novaes (2020) <i>Experimento Nido</i> , 500 x 500 x 450 cm	317
Fig. 220 - Vista desde el interior de la obra.....	318
Fig. 221 - Estudio en palitos de madera y pintura acrílica, 50 x 25 x 15 cm.....	319
Fig. 222 - Sandro Novaes (2021) <i>Meristema</i> , tubos de acero y pintura epoxi, 1100 x 650 x 500 cm.....	320
Fig. 223 – Vista desde el interior de la obra.....	321
Fig. 224 - Sandro Novaes (2021) <i>Meristema</i> , tubos de acero y pintura epóxi, 1100 x 650 x 500 cm.....	321
Fig. 225 - Sandro Novaes (2021) <i>Meristema</i> , tubos de acero y pintura epóxi, 1100 x 650 x 500 cm.....	322
Fig. 226 – Sandro Novaes (2021) #2 da Série: Lo vivido versus lo infinito geométrico, Vinilo adhesivo sobre bastidor de madera, 100 x 100 cm	323
Fig. 227 - Sandro Novaes (2021) #5 da Série: Lo vivido versus lo infinito geométrico, Vinilo adhesivo sobre bastidor de madera, 100 x 100 cm	324
Fig. 228 -- Sandro Novaes (2021) #5 da Série: Lo vivido versus lo infinito geométrico, Vinilo adhesivo sobre bastidor de madera, 100 x 100 cm	325
Fig. 229 - Sandro Novaes (2022) #1 De la serie: "La temporalidad propia de los actos", lápiz, tinta PVA, vinilo adhesivo, acero inoxidable y madera, 40 x 60 cm.....	326
Fig. 230 - Sandro Novaes (2022) #2 De la serie: "La temporalidad propia de los actos", lápiz, tinta PVA, vinilo adhesivo, acero inoxidable, plexiglás y madera, 40 x 60 cm.....	327
Fig. 231 - Sandro Novaes (2022) #3 De la serie: " <i>Mi trato con Lygia</i> ", <i>acero inoxidable</i> , aprox. 30 x 30 x 25 cm.....	328
Fig. 232 – Lygia Clark (1960) <i>Bicho</i> , Aluminio, 22 x 35 x 27 cm.....	329
Fig. 233 - Sandro Novaes (2022) #3 De la serie: " <i>Mi trato con Lygia</i> ", <i>acero inoxidable</i> , aprox. 30 x 30 x 25 cm.....	330
Fig. 234 - Ubicación de la obra en el mapa	332
Fig. 235 – Ejemplo del campo de visión del amanecer desde el lugar de instalación de la obra, siendo junio el punto más al norte y diciembre el punto más al sur del año. Con la luna, ocurre lo mismo. Sin embargo, el punto más al sur es en enero y el más al norte en junio.....	332
Fig. 236 – Maqueta, palillos de madera y pintura automotriz.....	334
Fig. 237 - Arriba: ubicación de la construcción, abajo: maquinaria	335
Fig. 238 - Módulos montados.....	336
Fig. 239 – Procesos de montaje	336
Fig. 240 – Sandro Novaes (2022) <i>Aurora</i> , Acero inoxidable. 650 x 650 x 600 cm.....	337
Fig. 241 - Relación entre el dibujo de 2008 y la instalación de 2023.	338

