

Barqueros Sánchez, Miriam.

Alumna del Máster de Formación del Profesorado de Educación Secundaria, Bachillerato, FP y EERREE.

El dibujo expandido en el espacio.

TIPO DE TRABAJO

Comunicación.

PALABRAS CLAVE

Dibujo expandido, dibujo, escultura, tridimensionalidad, espectador, perspectiva.

KEY WORDS

Expanded drawing, drawing, sculpture, three-dimensional , viewer, perspective.

RESUMEN

La investigación se mueve en torno a la idea de "dibujo expandido". Se trata de un estudio en el que se plantea cómo el dibujo, una disciplina que se entiende como bidimensional, puede llegar a adquirir la tridimensionalidad, saliendo de lo preestablecido, renovándose y aportando nuevas perspectivas. Rosalind Krauss (1996) alude a la idea de "campo expandido" en *La escultura en el campo expandido*. En su propuesta, explica cómo la escultura ha perdido el sentido que poseía en el pasado. A partir de los años 60, el concepto de escultura llegó a aplicarse a cualquier disciplina, incluso a la del dibujo. Esto fue debido a la introducción de innovadores materiales y nuevas tecnologías para la creación artística. Asumiendo estas nociones, podemos entender que el dibujo se traslade desde un único plano hasta los otros dos ejes de coordenadas, proporcionándole altura, anchura y profundidad; condiciones por las que se reconoce el término escultura. En el discurso, el dibujo es analizado desde un punto de vista histórico, conceptual y filosófico, para explicar cómo una imagen es recorrida y visionada desde distintas posiciones. El espectador adquiere un papel fundamental en la intervención. Sin su multitud de interpretaciones, la imagen no tendría sentido, pues combina la simplicidad aparente de su realización con el juego anamórfico, en el que el punto desde la que se mira es un factor determinante. Por tanto, el dibujo se convierte en una paradoja. Es estático a la vez que provoca dinamismo al obligar a quien lo observa a trasladarse en el espacio, y, por tanto, a no permanecer en un emplazamiento fijo. De esta forma se alcanza uno de los objetivos principales propuestos: dotar al dibujo de una dimensión espacial, difuminando la línea que separa a éste y al objeto escultórico.

ABSTRACT

The research revolves around the idea of "expanded drawing". This is a study in which it considers how the drawing, a discipline that is understood as two-dimensional, may acquire the three-dimensionality, leaving the preset, renewing and bringing new perspectives. Rosalind Krauss (1996) alludes to the idea of "expanded field" in *The sculpture in the expanded field*. In hers proposal, explains how the sculpture has lost the meaning it had in the past. From the 60s, the concept of sculpture came to be applied to any discipline, even the drawing. This was due to the introduction of innovative materials and new technologies for artistic creation. Assuming these notions, we can understand that the drawing is transferred from one plane to the other two coordinate axes, providing height, width and depth; conditions under which the term sculpture is recognized. In the speech, the drawing is analyzed from a historical, conceptual and philosophical perspective to explain how an image is traversed and envisioned from different positions. The viewer acquires a fundamental role in the operation. Without their multitude of interpretations, the picture does not make sense, combining the apparent simplicity of its implementation with anamorphic game, in which the point from which you look is a determining factor. Therefore, the drawing becomes a paradox. Is static while the buoyancy force causes who observes moving in space, and therefore not remain in a fixed location. In this way reaches one of the main objectives proposed: to provide the drawing of a spatial dimension, blurring the line between this and the sculptural object.

INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia, los cambios y las renovaciones han formado parte de ella como elemento fundamental en todos los aspectos que la conforman. Cuestiones legales, políticas, e incluso de convivencia sufren transformaciones que las hacen avanzar. Por esa razón, y como medio de adaptación a la nueva sociedad, el dibujo y la escultura necesitan de una nueva definición que los libere del status de obsoletos o antiguos. En base a esta idea de innovación conceptual, surge el dibujo expandido en el espacio. Para entender este concepto, cabe aclarar previamente las nociones en las que se basa: el dibujo y la escultura.

El dibujo es la expresión gráfica por excelencia, reconocido de forma universal. Consiste básicamente en plasmar imágenes sobre un plano bidimensional, utilizando como recurso de construcción la línea, con la que se podrá limitar las formas y contornos separándolos del fondo. Las imágenes se convierten en representaciones de la realidad o de alguna idea abstracta que busca configuración visual.

La escultura se entiende como el arte que se encarga de crear objetos tridimensionales. Como el dibujo, busca la representación de ideas contempladas en la realidad, o simplemente concebidas de forma abstracta en la mente de quien hace la escultura. Esta disciplina se caracteriza por su función reproductiva abarcando las tres dimensiones, con la que se dota de formas concretas a los distintos materiales con el fin de copiar aquellos aspectos que puedan interesarnos en cada momento. En cuanto a las técnicas, a diferencia del dibujo que encuentra su medio de expresión en la línea, la escultura posee más variedad debido a la multitud de materiales empleados en la actualidad.

DESARROLLO

○ Definición de dibujo expandido

Una vez aclarados los términos tradicionales del dibujo y la escultura, pasamos a describir qué entendemos por dibujo expandido y cuáles serían sus peculiaridades representativas.

El dibujo expandido en el espacio es un método de expresión gráfica en el que se representan imágenes a través de los recursos característicos del dibujo, pero que tiene como particularidad el hallarse desplegado en las tres dimensiones del espacio. Se podría decir, por tanto, que la disciplina del dibujo y la escultura se encuentran íntimamente vinculadas. Como si se tratara de una escultura, el dibujo expandido en el espacio tiene tridimensionalidad, pudiendo ser visionado desde diferentes puntos de vista, dependiendo de la posición del espectador. El observador es un elemento fundamental a considerar en el desarrollo del dibujo expandido, presentándose como un "juego óptico" construido por medio de recursos como la anamorfosis y la perspectiva.

○ Contextualización del término

Para comprender la definición que se otorga al dibujo expandido en el espacio, se estudiarán distintos enfoques, desde los que nos posicionamos para dar un significado más preciso al concepto. Comenzaremos posicionándonos desde un punto de vista filosófico. En primera instancia surge el Empirismo (siglo XVII-XVIII), el cual sostiene en sus teorías que todo conocimiento emerge de la experiencia obtenida a través de los sentidos. Extrapolando dicha afirmación hacia la investigación del dibujo expandido, adquiere importancia el lugar desde el que éste es visionado. Dependiendo de la posición del espectador, éste observará imágenes distintas. La tridimensionalidad que posee permite, como en la escultura tradicional, recorrer el dibujo expandido y tener diferentes perspectivas. Cada visión, para los empiristas, se entendería como la auténtica, ya que la información procede de la experiencia directa con el exterior. Sin embargo, hay un problema, pues en cada lugar la representación será una u otra, convirtiéndose el foco de visión en un condicionante esencial para captarla. Pero tener varias imágenes de un mismo dibujo, puede llevarnos a pensar que sucede algo con la visión y, que probablemente, lo que nos muestre no exista realmente. Entonces, si un dibujo expandido tiene un aspecto u otro desde cada lugar, ¿cómo se puede saber cuál es la imagen verdadera? Es una paradoja pensar que el dibujo pueda tener diferentes "caras" cuando en sí está concebido como algo de única visión y prácticamente incuestionable al no tener que formar imágenes mentales, sino que lo que se ve en primera instancia es lo que hay. Esta clase de dudas podrían ser resueltas con los principios enunciados por David Hume¹ (*Tratado de la Naturaleza*, 1749). Hume (1749) trataría de salvar las leyes aplicando lo que él formuló como *las leyes de asociación*, en particular la de contigüidad, en la que a través de un trabajo mental de la imaginación se ordenarían las ideas, y sería, pues, la mente la que hiciera el proceso de unión o separación de ellas. Pero estas leyes no forman parte de la realidad, sino que son leyes psicológicas denominadas con el concepto de "fenomenismo". De este modo, la vista recogerá una serie de imágenes, las líneas trazadas, serán transformadas por la mente, y se formará el dibujo. Aunque decir que la mente hace el trabajo de ordenación de la información puede llevar a contradicciones, pues ¿quién dice que no pueda estructurar las imágenes de una forma inadecuada si no se encuentra en sus plenas capacidades? Por el contrario, Immanuel Kant² (1781), planteó en sus teorías racionalistas que la información verdadera no proviene de los sentidos, sino de la razón. Lo que debemos creer está en la mente de forma innata.

¹ Hume, David. *Tratado de la Naturaleza*, 1749.

² Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*, 1781.

Por tanto, los dibujos expandidos se encontrarán a priori en la mente, y el autor de ellos poco podrá hacer para reconocer su labor. Aunque es cuestionable, porque pongamos como ejemplo un espejismo. Científicamente está demostrado que lo que se ve es pura imaginación y totalmente ajeno a la realidad. ¿Pero entonces la razón nos juega una mala pasada o los sentidos?

Desde el punto histórico, la perspectiva es de importancia en el desarrollo del concepto de dibujo expandido, así que se explorará de manera superficial la evolución que ha sufrido a los largos de los años, destacando cómo ésta ha transformado la configuración de las obras de cada época.

Desde la Antigüedad el hombre ha tratado de que sus dibujos fueran más allá de la simple representación bidimensional de un objeto, animal o persona. En las pinturas rupestres, el hombre ya buscaba dotar a sus imágenes de un cierto volumen y perspectiva. Para conseguir esa sensación de espacio, aplicaban zonas sombras y luces con las que adquiriría cierta profundidad. Más adelante, en la Antigua Grecia, los dibujos pasan a un segundo plano, teniendo mayor interés las esculturas. Pero aún así, aparecen restos de unos primeros intentos de capturar el dinamismo. Usando materiales como la cerámica, recreaban escenas de la vida cotidiana, y aprovechando el volumen que les daba el mismo soporte, generaban representaciones “realistas”. También, gracias a textos encontrados de Vitrubio, se sabe de los primeros estudios acerca de la perspectiva, en los que se buscaba el juego perceptivo entre espectador y obras. No es hasta la Época Romana, cuando encontramos un período de esplendor para la arquitectura. Destacó para la investigación el mosaico, debido a la perspectiva y a la relación que crea entre el espectador y el dibujo. El mosaico es una técnica que se basa en la construcción de imágenes fragmentadas a partir de distintas piezas y mirándolas en conjunto muestra un todo. La época romana, es para la visión del espectador, la madre que la concibe, pues establece muchas de las bases del actual sistema de composición. Con la llegada del Renacimiento, vuelve a resurgir la búsqueda del volumen en el dibujo. El estilo de la arquitectura y la pintura renacentista ponen especial atención a la perspectiva, surgiendo términos como perspectiva cónica, lineal o caballera. Abordando estos conceptos, aparecen artistas como Paolo Ucello, Masaccio o Filippo Brunelleschi, quien establece los principios de la perspectiva cónica. Según Adrián Saiz Pardo³(2013), en su estudio *Perspectiva lineal de Brunelleschi* para la Universidad de Valencia dice que “Brunelleschi es considerado como el descubridor de la perspectiva lineal mediante un método matemático. Su objetivo es imitar un espacio tridimensional en una superficie plana tal y como sería contemplado por el ojo humano”. En *Robert Smithson. El dibujo en el campo expandido*, Fernando Castro Flórez⁴ (2006), comenta:

“el Barroco supondría la emergencia de una representación transformativa (inclusión del espectador en la obra, puntos de vista múltiples, usos de las distancias y continuidad espacial, exploración de nuevas relaciones con la naturaleza, asunción de los aspectos subjetivos de la percepción) que se prolonga en la contemporaneidad. El artista necesita, en medio de un «cosmos inestable» representar o recordar lo que quiere hacer; desde Rodin, toda escultura moderna presupone el dibujo...”

En este período aparece, a su vez, uno de los primeros antecedentes más claros de la anamorfosis. Nos referimos a la obra de Hans Holbein (1553), *Los Embajadores*. La creación se compone de dos personajes luciendo sus mejores galas. Lo que nos llama la atención viene al fijarnos en una pequeña mancha gris en la parte de abajo, en primer plano. Si recorremos la obra y variamos la perspectiva, nos damos cuenta de algo especial: en determinado lugar la mancha se convierte en un cráneo. ¿Qué está pasando? Desde determinada posición podemos ver aspectos que, a priori, sólo eran formas abstractas. El artista exploró los límites entre lo real y lo irreal a través de artificios como éste, en los que experimentaba con la perspectiva, el color, las formas y las luces para generar un juego ilusorio. Podría ser comparable a las escenas teatrales, a lo escenográfico y la búsqueda de este arte que insiste en hacer creer al espectador que se encuentra inmerso en los espacios que se representan. Avanzando en el tiempo, llegamos al Impresionismo, el cual cambia el modo de representación de las imágenes. Juega con el formato del cuadro, crea dimensiones pictóricas, modifica las técnicas y obliga a los observadores a posicionarse en un lugar distinto de la obra para tener una visión de su totalidad. Artistas de esta época, como Manet, inician un proceso en el que la presentación de la imagen está en relación directa con el espectador. A penas medio siglo después, surgen otro tipo de movimientos, como el Fauvismo, el Expresionismo o el Cubismo, en los que la construcción de la obra se aleja del mimetismo, para encontrar nuevas vías con las que representar la realidad introduciendo los nuevos ideales.

Desde el punto de vista de la investigación, surge un texto de Rosalind Krauss⁵, titulado: *Un arte nuevo: el dibujo en el espacio*. Dice así: “Dibujar con las estrellas equivale a crear constelaciones, es decir, a emplear una técnica que no es ni mimética ni abstracta [...] Estos puntos en el infinito anuncian un nuevo arte: el dibujo en el espacio.” (1996, pp.133-143). El dibujo sigue encasillado en concepciones antiguas del pasado. Por ello, debe transformarse para llegar a un sentido mucho más amplio. Siguiendo el mismo ejemplo que toma Rosalind Krauss, centraremos nuestra atención en una conocida constelación, la Osa Mayor. Desde la Tierra las siete estrellas que componen el conjunto aparecen dispuestas en forma de carro. En realidad, estas estrellas no se encuentran en el mismo plano, sino que están a millones de años luz separadas unas de otras. Aunque, a nuestra vista, se sitúan de manera frontal respecto a la Tierra, no es más que una ilusión óptica. Creemos que están alineadas formando el dibujo, pero en cualquier otra perspectiva, la imagen sería distinta. La idea de llevar a la tercera dimensión el dibujo no resulta tan descabellada. Además, Krauss (1996) menciona el deseo de Julio González de trasladar los dibujos de Picasso, “expandiéndolos” en el espacio, a esculturas.

³ Saiz, Adrián. *Perspectiva lineal de Brunelleschi*. Universidad de Valencia, 2013.

⁴ Castro, Fernando. *Robert Smithson. El dibujo en el campo expandido*. 2006.

⁵ Krauss, Rosalind. *Un arte nuevo: el dibujo en el espacio*. 1996.

De ahí surge el assemblage, que se caracteriza por crear esculturas a partir de láminas bidimensionales dispuestas de forma tridimensional, siguiendo la apariencia de los bocetos de Picasso. Según se indica en el texto, sería una “inscripción escultórica en el espacio”, con la que Julio González intentaba relacionar materia y dibujo. Otro artículo de la misma autora que reflexiona acerca del término de escultura es: *La escultura en el campo expandido*⁶ (Rosalind Krauss, 1996, pp.289-303). El texto se amplía la definición de escultura, hasta llegar aplicarse a multitud de entidades. Un ejemplo, son obras como las del artista Felice Varini, realizadas a partir de líneas y que se convierten en trampas ópticas para el espectador. (Ilustración 1 y 2).



Ilustración 1



Ilustración 2

⁶ Krauss, Rosalind. *La escultura en el campo expandido*. 1996.

Otro texto, que se considera relevante, es el ya mencionado *Robert Smithson. El dibujo en el campo expandido*, de Castro Flórez (2006), en el que hace un paralelismo entre el proyecto escultórico y su proyección con el dibujo:

Suele plantearse la cuestión del Land-Art genéricamente como parte del problema del cuestionamiento de lo escultórico, de su desbordarse hacia nuevas situaciones, sin embargo, podría sostenerse que la lógica de estas obras es más bien la del dibujo; no puede dudarse de que los círculos de hielo de *Annual Rings* (1968) y los realizados por un aeroplano en *Whirlpool Eye Storm* (1973) de Oppenheim pertenecen a las formaciones características del dibujo [...] Especialmente desde los años 60, toda obra tridimensional procede del dibujo». Los planos, los mapas, los alzados, a fin de cuentas, los dibujos, proporcionan una memoria de parámetros, pero al mismo tiempo son la forma narrativa para la construcción del tipo que permita «representar el tiempo» y los acontecimientos que en él se localizan. El dibujo fue, para los cuadros de earthworks, la forma de conseguir una experiencia espacial.

El estrecho límite que existente entre la escultura y el dibujo se hace evidente; éste se ha disuelto, o más bien transformado en algo difuso, al encontrar rasgos más característicos del dibujo que de la propia escultura. Pone como ejemplos las Líneas de Nazca o trabajos del Land-Art como *Spiral Jetty* (1970) de Robert Smithson. Estas obras nos llevan a la plantearnos cuándo comienzan a ser dibujos y dónde acaban siendo esculturas. Rosalind Krauss dice al respecto en *La escultura en el campo expandido* (Rosalind Krauss, 1996, pp.289-303) que “Las categorías como la escultura y la pintura han sido amasadas, extendidas y retorcidas.” y que en un “frenesí de historiar” para “analizar el mundo”, se ha provocado que las disciplinas estén separadas. Rompiendo con la historia, Krauss amplía el término de escultura hacia cualquier campo, abriendo un camino para “expandir” el dibujo en el espacio.

Desde el punto de vista del espectador como tal, surge la idea de “obra abierta” de Umberto Eco⁷ (*Obra Abierta*, 1962). Este término hace referencia al papel del lector de una obra literaria, siendo perfectamente equiparable a nuestros planteamientos plásticos. Eco plantea que un mismo significante, tiene multitud de significados. Dependiendo del lector, la obra se configurará diferente, convirtiéndose en coautor. La idea de la participación del lector en la obra literaria, tiene como vertiente la participación del espectador en la obra artística. Todo el que observa la obra tiene un rol fundamental en ella, pues sin él no podría llegar a completarse la función para la que estaba diseñada. Necesita de su contemplación para tener sentido, y a su vez, se percibirá distinta entre unos y otros. En cierta manera, todo el arte está destinado a la participación del público, ya sea como un simple observador o como integrante activo. Frank Popper⁸ en *Arte, acción y participación* también reflexiona acerca de la obra y el espectador diciendo así: “La participación creciente del espectador ha contribuido a la desaparición de arte tradicional [...] Lo esencial no es ya el objeto en sí mismo sino la confrontación dramática del espectador con una situación perceptiva” (1989, p.11). Esta idea, en parte, nos lleva a Duchamp y el Ready made. El valor de la obra reside en el estatus otorgado, y no en el material que la conforme. Lo fundamental es la reacción del espectador. El urinario de Duchamp es más de lo que se ve, pasando de ser un objeto con una función determinada a situarse en un museo y conseguir otra nueva. En *De la estética de la recepción a una estética de la participación*⁹ (Adolfo Sánchez Vázquez, p.93, 2005) se plantea nuevamente esta idea: “La obra producida ofrece la posibilidad (o posibilidades) de compartir el proceso creador ya que éste no se cierra”. Nos encontramos con la idea de “obra abierta” en la que la participación del espectador se entiende como el elemento clave para completar, reinterpretar o volver a comenzar la obra. En *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX* de Jonathan Crary (1996, pp. 18-19) se afirma la “reconfiguración de la relación sujeto observador y modos de representación [...] Con Manet, el impresionismo y el postimpresionismo, emerge un nuevo modelo de representación y percepción visual”. Hay un “fin [...] de los códigos miméticos”. Existe una “reorganización del observador con anterioridad a la aparición de la fotografía”.

CONCLUSIONES

Como resultado de la investigación llevada a cabo, es posible concluir que las nociones evolucionan mucho más rápido que los conceptos, es decir, las ideas son creadas mucho antes que la definición en sí de ellas con la que poder explicarlas. En el caso del dibujo, es curioso cómo continua a lo largo del tiempo casi sin modificar sus características, siendo muchos los artistas, como Julio González o Robert Smithson, que aun teniendo las ideas tridimensionales entre sus trabajos, no generaron una transformación continuada en la posterioridad. Con la nueva introducción de materiales propios de la era industrial-tecnológica, la disciplina queda obsoleta. Es por esta razón, la proposición de la fusión de las propiedades del dibujo y de la escultura. ¿Acaso no pretendían los “assemblages” de Julio González ser dibujos expandidos en el espacio partiendo de los bocetos de Picasso? Y esa unión entre el material bidimensional y la composición tridimensional ¿no puede entenderse como el principio del cambio del concepto? Es cierto que si hacemos dibujos en un plano de dos dimensiones no se puede decir que tenga volumen, pero ¿la televisión no es también plana y hace referencia a una imagen tridimensional, que, con el avance de los medios, procura ser más parecida a la realidad? ¿Por qué es entendible en este caso, y en la disciplina artística no cabe planteárselo?

⁷ Eco, Umberto. *Obra Abierta*, 1962.

⁸ Propper, Frank. *Arte, acción y participación*. 1989.

⁹ Sánchez, Adolfo. *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. 2005.

¹⁰ Crary, Jonathan. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. 1961.

FUENTES REFERENCIALES

Krauss, Rosalind E.: La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos, La escultura en el campo expandido, Ed. Alianza, Madrid, 1996, pp. 289-303.

Krauss, Rosalind E.: La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos, Un arte nuevo: el dibujo en el espacio, pp. 133-143, Ed. Alianza, Madrid, 1996.

Castro Flórez, Fernando: "Robert Smithson. El dibujo en el campo expandido", publicado en Gómez Molina, J. J. (coord.). Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo, Ed. Cátedra, Madrid, 2006, (pp. 553-593).

Hume, David (1739). Tratado de la Naturaleza Humana. Edimburgo.

Kant, Immanuel, (1781). Crítica a la Razón Pura. Alemania.

Eco, Umberto, (1962). Obra Abierta. Ed. Ariel SA.

Popper, Frank (1980). Arte, Acción y participación. Ed. Akal S.A.

Sánchez Vázquez, Adolfo, (2005). De la estética de la recepción a una estética de la participación. México.

Crary, Jonathan, (1961). Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX. Cendeac. Ad Literam.

Vidal-Ostos, (2010). Discurso leído en el acto de su recepción como Académico Correspondiente en Andalucía. *La otra arquitectura: las perspectivas falsas*.

Saiz Pardo, Adrián, Estudio *Perspectiva lineal de Brunelleschi* para la Universidad de Valencia.