

CAPÍTULO 2

En materia de dibujos

Carlos Coppa

Estimado John Berger:

Para mí el dibujo es un tema fantasma.

*(cuatro cartas de una correspondencia
entre James Elkins y John Berger)*

JOHN BERGER. *Sobre el dibujo*. (2011).

El dibujo y la materia

Cuando el Dibujo emergió como disciplina artística, en el Renacimiento, el acento estaba puesto en los procesos mentales, reflexivos y proyectuales de las artes visuales, pues se buscaba justificar su importancia en el concierto de las artes y respecto de otras esferas de la actividad humana. Pensar la materialidad del dibujo encuentra una primera dificultad en ese estatus de cosa mental⁵ que se reclamaba entonces para la pintura, y que representa una de sus marcas de identidad. Como consecuencia de este origen clásico, se instaló durante mucho tiempo que la materia concreta en el dibujo no cuenta más que en relación a una realidad evocada y sometida a un orden superior, abstracto y geométrico.

El ejercicio de la representación (entendida como un sistema de traducción de lo visual) que educó el ojo renacentista, le dio a lo percibido una inteligibilidad nueva, sistemática y rigurosa. En este modo, predominantemente intelectual, de procesar la experiencia, se inscribe el planteo de lo que podemos caracterizar como dibujo clásico. Veremos que esta mirada renacentista, será desplazada en las prácticas que se desarrollen en el marco de otros regímenes de la mirada⁶, dando lugar a un retorno de la materia en un lugar central, para resignificar la experiencia del dibujo.

5 Leonardo Da Vinci reclamaba para la pintura un lugar como operación del intelecto, en oposición a la tarea puramente manual. Dice Susana Echeveste (2012; 13): "(...) los artistas [renacentistas] querían ser tratados como eruditos y no como artesanos". Agrega más adelante que el saber hacer racional les permitía trasvasar su calidad espiritual a la imagen, para permitir al espectador la contemplación intelectual, elevándose sobre la bestialidad del tacto. (Echeveste, 2012;15).]

6 Expresión de Régis Debray (1994), quien postula una historia de la mirada en Occidente desarrollada en una sucesión de distintos regímenes de la mirada. De acuerdo a esta propuesta, el régimen propio de lo que aquí designamos como dibujo clásico, es el régimen de la representación, que se extiende desde aproximadamente el trecento hasta la

El dibujo como disciplina artística

Durante largo tiempo las técnicas del dibujo fueron las únicas disponibles para fijar imágenes inmediatas, tanto a los fines de comunicar y proyectar, como de registrar el mundo circundante. Desde tiempos remotos está instalado en lo cotidiano, como una práctica extendida, que excede el arte.

Nosotros vamos sin embargo a referirnos a un grupo particular de objetos intencionales de dibujo, aquellos que pertenecen al horizonte de sentido de los objetos de arte. La delimitación no es nada fácil, porque puede observarse que luego del arduo camino para conquistar su autonomía, la esfera del arte, desde las vanguardias de principios del S.XX, tiene como uno de sus objetivos fundirse en lo cotidiano.

Por otro lado, al tratar al dibujo como una disciplina artística, no hacemos más que aplicar una determinación histórica concreta, para encerrar bajo una definición la singularidad de las prácticas, con el fin de justificar un objeto de estudio y hacerlo transmisible. Desde luego, la delimitación en disciplinas que sigue la clasificación académica, con los fines de la crítica o de la enseñanza, puede resultar un empobrecimiento. De hecho, si pensamos en las obras y procesos más tradicionales (aquellos que coinciden con la definición del dibujo clásico) las prácticas se recortan a la tipología clásica, pero buena parte de las obras contemporáneas que se suelen inscribir en este campo, justamente encuentran su razón de ser apoyándose en otros modelos.

Más allá del impulso que los ideales del Romanticismo significaran para la jerarquización de la imagen dibujada, hasta principios del S.XIX, el dibujo mantuvo como característica su ausencia de autonomía disciplinar. Pero en el marco de los procesos sociales derivados de la industrialización y tecnificación creciente, como la constitución de un mercado de obras hacia fines del S.XIX, la evolución de los medios gráficos, y la progresiva institucionalización del arte como esfera autónoma, los elementos del Dibujo fueron cambiando, mostrando una independencia creciente de la valoración clásica. En su contexto el Dibujo ocupaba un rol central, como dijimos, y a la vez hacía de su carencia de autonomía un rasgo propio.

Aquí tenemos una tensión entre autonomía y heteronomía que, aunque suponemos propia de las imágenes de todos los tiempos, solo tardíamente entra en el vocabulario explícito del dibujante. Un rasgo particular de las prácticas actuales es esta posibilidad del artista para trabajar a conciencia con distintos registros de la autonomía, contribuyendo en gran modo a la percepción de lo inabarcable del campo⁷. Esto influye directamente en la naturaleza y el uso

década de los '50 en el s.XX... Este régimen de la mirada cuya hegemonía sobre los contratos de visualidad occidentales ha caducado, habría sido reemplazado por el régimen de lo visual, donde las imágenes ya no son interpretadas y sentidas según referentes reales, si no que despliegan la autonomía de su materia en su acontecer singular.

⁷ Las polémicas suscitadas en la teoría han dejado al descubierto muchos de los intereses (económicos y geopolíticos, sin duda) que regulan las designaciones en el campo artístico, pero no han aportado ninguna coordenada que permita delimitar categóricamente una práctica de otra; antes más bien han exhibido desconcierto al intentar una taxonomía, frente al despliegue de una realidad resistente a las simplificaciones. De estas circunstancias se desprende que intentar una definición que contenga el extenso panorama de prácticas que se localizan en el campo del llamado dibujo contemporáneo, tanto en relación a las producción como a la enseñanza artística, puede llevar fácilmente a una

de los materiales. Como en buena parte del dibujo contemporáneo, siguiendo una tendencia iniciada en el siglo XX, el uso de materiales no artísticos es una marca programática.

No se puede sostener lo que llamamos dibujo clásico como concepción única del dibujo. Sería desconocer que sus prácticas fueron la respuesta a determinadas problemáticas históricas, tal como el dibujo actual desarrolla su propio repertorio de formas y estrategias frente a los problemas que le son contemporáneos. La práctica de hoy está llena de excepciones y matices en ruptura con aquella tradición renacentista, pero también plena de retornos y apropiaciones. Es fácil advertir cómo elementos que estaban presentes en los dibujos desde un comienzo, luego lograron cierta autonomía, presentándose como desvíos de la norma y luego incorporándose, como es el caso de la valoración por el trazo en el S.XX.

Esto no significa que en la experiencia estética anterior al Renacimiento no hubiera dibujo, sino que no existía como actividad recortada con el formato disciplinar que hoy nos permite distinguirlo en sus contenidos clásicos. A partir de entender que se trata de una noción elaborada históricamente, advertimos que la palabra ya no contiene las mismas experiencias del mundo que le dio origen, y que más o menos inadvertidamente han ido colando bajo su nombre otros problemas. Lo que se percibe como ruptura con la tradición, es su incapacidad de totalizar los mismos sentidos que alguna vez sostuvieron los dibujos en su práctica; lo cual sin embargo, no implica su desaparición ni mucho menos⁸.

Cuando utilizamos la expresión dibujo clásico, hacemos referencia a la definición más común de dibujo en su especificidad, aquella que lo limita al campo de las técnicas y sistemas de la representación, más cercano a una función de registro visual de un referente concreto. Esta concepción erróneamente le asigna a los dibujos el reflejo pasivo de una realidad dada. Pero incluso un dibujo de registro se constituye como una experiencia que funda (crea, inscribe) aquel objeto representado. Al hacerlo nuevamente visible, instituye otra cosa en su lugar, una imagen física, un objeto nuevo que impone las condiciones para ser percibido con las limitaciones del horizonte que otorga el régimen de mirada de la época

Frente a las dificultades de definir su práctica, comprendemos porqué el dibujo puede parecerle a un estudioso como James Elkins un tema fantasma. Esta condición parece que, sin embargo, no le impide a los dibujos tener efectos en la realidad.

expresión como la del epígrafe, propiedad de James Elkins. No es un problema menor el que enfrentamos. ¿Cómo hablar de la materialidad de un fantasma?

⁸ Desde una mirada antropológica de la imagen, como la que sostiene Hans Belting (2011), o como la que define desde la mediología Régis Debray (1994), argumentan lo contrario. Estos autores consideran que la relación del Hombre con la Imagen no ha cambiado a lo largo de la historia, es una invariante antropológica, pero lo que ha cambiado es el medio. A partir de esa referencia proponen el estudio del medio (el símbolo en Debray, la noción de cuerpo en Belting) en el que se sitúan las condiciones de mutabilidad o permanencia en el tiempo de la imagen.

El dibujo renacentista

Para el dibujo clásico, dibujar es siempre una experiencia exploratoria de algo que va a realizarse finalmente en otra materialidad. La materia deliberadamente se vuelve muda, y abre paso a la elocuencia de las formas. La materia ideal es aquella que permite de manera más precisa el advenimiento de un orden superior a través de lo formal, mediante un proceso de ajuste y acercamiento permanente. Primero, la materialidad concreta del dibujo como objeto es la de su soporte material; en el caso del dibujo clásico se trata fundamentalmente de papel. La construcción clásica es intelectual y el dibujo es un simulacro de la idea, tan desnuda como pueda ser posible, sobre el papel. Los artistas renacentistas iban y venían muchas veces desde el papel a la idea y desde la idea al papel, hasta dar con la construcción permanente. Agotaban configuraciones hasta encontrar aquella cuya geometría que garantizara una participación en el orden universal. Recién entonces pasaban a los materiales como el óleo o el mármol, que le otorgaba perdurabilidad a aquella imagen lograda. El dibujo era entonces una herramienta prospectiva, un repertorio de heurística, un método de exploración para trasladar finalmente el hallazgo a otro medio.

El sistema de la representación clásica, a partir del cual pensamos el dibujo clásico, conforma un dispositivo que opera a través de una serie de técnicas e involucra el uso de materiales específicos, que deben tener como característica el ser maleables y plásticos. Pero al mismo tiempo deben presentar poca reversibilidad, es decir, ser inalterables, para resistir la acción del tiempo una vez formados. Esta cualidad material buscada por el arte clásico, aquella necesidad de que la obra resistiera la acción del tiempo se debe a su dependencia del original. La trascendencia de la obra estaba en relación directa con la perdurabilidad de los materiales que la constituían. La mayor referencia en esto era sin dudas el arte de los griegos (o más bien la relectura idealizada que de él se hizo) cuyo legado solo había sido posible gracias a la nobleza de los materiales empleados, que habían sorteado la prueba del tiempo.

Los materiales propios del dibujo se desarrollaron en el registro opuesto de las artes que más tarde se agruparían como Artes Mayores (pintura y escultura). Solo acompañaba el proceso de concepción e ideación de las formas finales, complementando la utilización posterior de los materiales nobles. Por eso sus medios son precarios: papel, carbonilla, lápiz. Al estatuto provisional de sus imágenes, le fue vedada constitutivamente la posibilidad de entregar una obra definitiva, clásica, y por lo tanto su autonomía disciplinar era impensable. En la misma medida en que se le otorgó un rol principal en el proceso de conformación, se limitó su aporte al punto de identificarse como una cualidad más, dentro de la obra finalizada en una disciplina mayor. Sin embargo, en esta función de soporte provisional de la obra acabada y de inmediatez en la elaboración de las ideas, se encuentran los rasgos fundamentales de su posterior autonomía disciplinar.

Las grandes obras, tanto de la pintura como de la escultura, comenzaron a ejercer su influencia a partir de la difusión impresa. Las imágenes que así circularon eran una verdadera transposición entre medios a través de las mejores versiones (donde pronto empezaron a des-

tafar maestros en el arte de su reinterpretación). El dibujo presente en la obra original servía como referente, y transpuesto a la imagen impresa pasó a ser mínima notación diagramática⁹ de pinturas y esculturas, un orden que garantizaba la transmisión de algo del aura¹⁰ original. El perfeccionamiento de la imprentas fue entonces artífice de la secularización paulatina de la obra de arte, y el origen de la imagen impresa como nuevo medio que a su tiempo, destacará su autonomía.

Recordemos que esta época, el Renacimiento, representa el umbral de la ciencia moderna y que el dibujo proporcionó las bases para el registro de los fenómenos, dotando de racionalidad la observación y representación. El método experimental de la ciencia le debe mucho al esfuerzo de las artes de entonces en la construcción de una realidad objetiva externa e independiente del sujeto. La materia leve del dibujo permitió la puesta en escena directa e inmediata de la singularidad del mundo exterior, y posibilitó el proceso de su consolidación como realidad única y universal, aunque dotada de una dinámica de permanente ajuste, como la que postula la ciencia.

El dibujo barroco

Mientras las obras de los artistas renacentistas resultan de una elaboración fundamentalmente intelectual, el período histórico conocido como Barroco desarrolla un interés por una construcción visual efectista, racional, pero no analítica¹¹. Caída la certeza del universo organizado por la física aristotélica, el barroco busca la salida en la inmediatez del impacto, y este tiene que alcanzar al espectador. Para que esto suceda hay que partir del cuerpo terrenal y reconstruir una fuga infinita a partir de la espiral de sus llagas. La materia representada recupera la densidad eludida en el Renacimiento para desarrollarse en un movimiento perpetuo al infinito. En lugar de la suspensión del tiempo y la contención del espacio de las obras renacentistas, el dibujo manierista primero y luego, más decididamente, el dibujo barroco, se construyen a través de una gestualidad frenética e imprecisa, de curvas y arabescos que cierran unidades proyectadas hacia el mismo espacio cribado y discontinuo que afecta al espectador. No hay movimiento en el espacio renacentista porque todo es recta y la recta subdividida eternamente, significa detención. La naturaleza, antes tamizada y geometrizada para la representación, ahora se desplaza al interior de la obra, es el punto de partida germinal del desarrollo de una racionalidad disciplinada. (Ver figuras 1 y 2).

Si el dibujo clásico reconstruía la distancia cuerpo y alma con una imagen apoyada en la percepción de una forma, la imagen barroca construye metódicamente un acortamiento dramá-

9 Expresión utilizada por Nelson Goodman (2010) para definir al dibujo.

10 El aura de la imagen artística es un concepto introducido en un famoso artículo de Walter Benjamin, y se refiere a la investidura que la cultura impone a los objetos artísticos, entendiendo el objeto de arte clásico original como modelo.

11 Habría que hacer las consideraciones de Calabrese (1994), que propone al postular lo Barroco (y el neobarroco) como una fórmula, sin relación estricta a una forma histórica determinada. Seguimos las caracterizaciones de este autor y las definiciones de Bollini (2012).

tico de esa distancia a partir de estrategias que permitan sentir la materia que está ahí y es de nadie, que permita convertir la obra en un signo exterior y móvil, que prolifera desde un punto desplegándose sin retorno y sin límites precisos.

El dibujo en su definición clásica, como ya vimos, evita la materia, pero puede representarla de diversos modos. Los recursos racionales de la geometría, liberados de su clivaje platónico, se vuelven protagonistas de los juegos de la imagen en el arsenal barroco. Si la línea recta es protagonista del Renacimiento es porque puede ser subdividida al infinito y por lo tanto detención, inmovilidad temporal, previsibilidad. Genera un espacio regular, homogéneo, que se mueve hacia el interior del cuadro. En el espacio barroco predomina el movimiento que se logra a partir del pliegue y despliegue rítmico de líneas curvas que se organizan en un espacio cuyas líneas de fuerza crecen y atraviesan todo. La pintura entendida como diagrama, como una representación escalar de las fuerzas naturales, nace aquí, extrae su repertorio de esta organización oculta.

En un papel principal encontramos la mancha, anticipada por algunos artistas renacentistas y el mismo Leonardo, que da cuerpo a la luz a partir de la materialidad de la sombra. Y en el tratamiento aparece otro factor clave: la transparencia, donde la naturaleza de la materia representada se revela en el modo por el cual la luz atraviesa su densidad.

El valor, que la mancha hace posible, es para el barroco un medio para intentar alcanzar la materia en estado puro, aquella que preexiste a toda experiencia, y articularla en un discurso visual. Una materia innominada, como refutación de lo humano, como testimonio de su descenramiento, que se extiende más allá del paisaje humano. En la construcción del valor se deposita toda la racionalidad del espacio barroco.

La obra barroca exige al espectador que participe en un espacio cóncavo, hecho de sombras que se extienden fuera de cuadro, donde no se representa la naturaleza sino que se reproduce su impulso germinal. Esta oscuridad tiene consistencia, es una nube que envuelve los personajes pero para la que además el artista barroco dispone un tratamiento rugoso y llagado, que, a través de diferentes tipos de cargas y barnices, capta la iluminación ambiente y la incorpora a la experiencia del cuadro. La luz atraviesa la penumbra a distintas velocidades y al reflejarse en los objetos da cuenta de la consistencia de estos y del espacio que los separa del espectador.

La construcción del valor es compleja y racional, sin ser analítica, y organiza la experiencia del espacio en filtros o pantallas¹² que sustraen o agregan luz a partir de diferentes grados de transparencia y textura. En palabras de Bollini (2012), el barroco suspende la voluntad clásica de decir el mundo y prepara el espacio para la obra de arte como aparición.

12 Expresión que utiliza André Lothe (1943) para referirse a la construcción de términos espaciales a través de los contrastes entre diferentes planos de valor.



Figura 1 -Sandro Botticelli (1445–1510) - *Las tres Gracias* (Detalle de la obra *Primavera*, circa 1485-1487).



Figura 2 - Pieter Paul Rubens (1577 - 1640)
Las tres Gracias, 1635.

Un giro material

El dibujo moderno

Cuando los desarrollos de la óptica y la química convergieron en la invención de la fotografía, la objetividad cristalizó sus normas de representación en el tono requerido por las líneas argumentales del proyecto moderno. La fotografía en pocos años, logró no solo mejorar la calidad, sino bajar los costos, mejorar la difusión, y agilizar notablemente la rapidez del registro en imágenes.

En la consumación de los viejos anhelos de la representación, estas características materiales del nuevo medio dan origen a una sensibilidad emergente. Aquellos lentos y laboriosos procesos manuales en la producción de imágenes, que suponían una tradición que ligaba materiales, técnicas y procedimientos, se vieron desplazados por otros. De esta manera quedaban resueltos los problemas planteados por la representación clásica y se abrieron paso para el Dibujo nuevos planteos surgidos en los registros de la realidad reconsiderada.

La primera necesidad es una utilización diferente de los materiales tradicionales en pos de una búsqueda por caracterizar este estado sensible. Pronto estos intentos recusaron sobre la sensibilidad contemporánea exigiendo nuevos medios y materiales. Es cierto que ya en el Romanticismo la singularidad de las notaciones directas y vibrantes había sido percibida como el lugar del genio artístico. Con el impulso del nuevo mundo percibido, el trazo suelto y despojado encontró un lugar preferencial en el esquema de valores estéticos y las representaciones impregnaron un sentido autobiográfico redoblado. En este contexto, la liminariedad que antes dejaba al dibujo en desventaja frente a las artes mayores, con el sesgo del esbozo, de lo incompleto, lo no terminado, se convierte en una característica virtuosa y apreciable. La inestabilidad de sus imágenes, la fragilidad e inmediatez de sus notaciones, acompañan muy bien el lugar de la subjetividad moderna en un tiempo de las revoluciones permanentes, pero también de la entrada del arte como valor de cambio en escala bursátil y su necesidad especulativa. Así en el pasaje de los siglos XIX y XX, el arte expande su campo dentro del régimen de consumo de la mercancía de producción masiva. Las obras de arte empiezan a circular en un mercado tangible.

Los retornos de la representación

El éxito de la representación clásica tradicional depende de conservar una coherencia entre sus planteos y el uso de los recursos, incluidos los materiales. Pero al ser sustituido por la fotografía en su función central de registro de la realidad, la integridad del dispositivo clásico fue cediendo su control sobre la imagen dibujada y se encontraron, para esta, otras posibilidades. En parte siguió una trayectoria ya asignada en la tradición romántica, pero también la nueva sensibilidad sugerida por los medios óptico-químicos abrieron el arte a la exploración de un

registro expresivo diferente, cuya búsqueda le planteó a las vanguardias de principios de S.XX la utilización de materiales viejos con técnicas novedosas pero también la incorporación de materiales nuevos.

La novedad de la vanguardia de principios del S.XX fue encontrar aquella materia espiritualizada del barroco por todos lados y organizarla dentro de presupuestos clásicos, procedimiento que la fotografía ya había instalado en la subjetividad de la época a partir de la proliferación de sus imágenes técnicas. Los desarrollos más importantes del dibujo en esta época se vinculan a la ruptura espacial generada en la superficie de lo representado en las obras cubistas. Aquí se combina la posibilidad barroca de crear una geometría trascendente y singular a partir de su materia, con la visión de la obra como totalidad cerrada, característica del obrar clásico.

La modalidad que modificó de modo más radical el estatuto de la imagen dibujada es la práctica cubista del *collage*. La composición cubista no solo recapitula y pone en duda un orden formal y tonal de modo clásico, sino que le aporta complejidad barroca en la manipulación de las discontinuidades materiales entre imágenes y elementos de diferente procedencia. (Figura 3)

En la sensibilidad que supone la imagen fragmentada en tiempo y espacio del cubismo no solo se encuentra la proliferación de los objetivos fotográficos y el consecuente despliegue de puntos de vista móviles descentrados y simultáneos, sino también el crecimiento sin precedentes de la difusión de estas imágenes a partir del perfeccionamiento de los sistemas gráficos, que supuso una suerte de empoderamiento visual masivo. A través de la multiplicación de objetos portadores de una mirada clásica, la expansión de los medios ponía la imagen en la palma de la mano de nuevos actores.

Si bien esto pronto significó una pérdida del aura de la imagen artística bajo la acción de los medios, el arte respondió con una *reauratización* de la experiencia que esas imágenes negaban. En este proceso, frente a la crisis de la representación, surgen estrategias que ya no forman sistemas más que fragmentariamente, que cabe leer como modos novedosos y singulares de atribuir sentido.

Siguiendo la corriente generalizada de desmaterialización y deslocalización de las prácticas artísticas de fines de los 50, el dibujo transita de la imagen al objeto y de este a la acción, en consonancia con lo que posteriormente va a definirse como el Pop, el Conceptualismo o el Minimalismo. Las estrategias de representación abren un abanico de posibilidades que tienen en común la intención de explorar la imagen desde la negación del estatuto clásico de la mirada, mediante el rechazo o la asimilación. (Ver apéndice de imágenes en la web - Joseph Beuys)

Los intentos minimalistas y conceptualistas de la década del 60 y principios de los 70 intentan reducir y empobrecer los materiales, adelgazar la condición material de objeto valor de uso, para poner en evidencia la imposibilidad de toda conciencia crítica en la obra asimilada al objeto de consumo, cuyo proceso constructivo encierra la previsión de su propia pérdida. Esta tensión vuelve en muchas de las poéticas críticas de los artistas pop como lectura invertida de los signos de integración conciliadora entre arte e industria, tales como los intentos de la escuela

de la Bauhaus, contra los cuales la ironía dadaísta se había levantado. (Ver apéndice de imágenes en la web - Robert Rauschenberg- Andy Warhol)

En la mayoría de los casos las propuestas terminan siendo más o menos asimiladas en la estética generada por la industrialización, siguiendo la suerte de la mayoría de los movimientos que intentaban reflejar en la cultura lo que parecía un avance político incontenible de las masas dentro del esquema de las fuerzas productivas dentro del capitalismo.

Los 80 fueron cruciales para la conformación del semblante del dibujo actual. Se destaca un regreso a la figuración y dentro de este, a la gestualidad expresionista, pero recuperando el poder del accidente y la materia desnuda, movimiento descrito como el retorno de lo real por Hal Foster¹³. A la vez hay una apropiación sistemática de los signos de la cultura de los márgenes que la economía posindustrial comienza a generar en los países centrales. (Ver apéndice de imágenes en la web - Penck - Kiefer - Paladino-Basquiat).



Figura 3 - Robert Delaunay (1885-19419) - *Les trois grâces*. Óleo.(1911).

El dibujo actual

Para los 90 el dibujo es pura inscripción, y esta caracterización podría servir para describir muchas de las prácticas actuales. La expresión es fruto de la observación de dos rasgos importantes en el dibujo contemporáneo.

¹³ El retorno de lo real es una expresión del crítico Hal Foster (2001) para definir el retorno en las prácticas artísticas de un interés renovado por la representación (luego de inscribir minimalismo y conceptualismo en el polo opuesto), pero con el fin de abolirla.

En primer lugar, la superficie de inscripción -el soporte- es, la mayoría de las veces, más importante que las cualidades formales o tonales de la imagen dibujada, o al menos es utilizado con total conciencia y en amalgama con la representación. El juego de connotaciones, rechazadas y confluentes, entre superficie e imagen, se encuentra en el umbral de la imagen dibujada, como antes en el dibujo clásico la noción de escala -aquello que regulaba la lectura de la representación-. Aquel signo plástico aparentemente mudo que acompañaba la imagen, hoy nos habla a la par de esta, con total elocuencia.

En segundo término, en los dibujos hoy toma protagonismo lo performático, el acontecer mismo de de la inscripción y la capacidad de ese acto para establecer relaciones con el espectador. En el contexto de lo que se ha dado en llamar Dibujo Expandido (o de campo expandido), definido como “[...] cualquier marca con sentido sobre una superficie” (Kaupelis; 1980), hace entrada en escena una materia activa de sentido, y lo hace a partir de las determinaciones más abstractas y conceptuales. Entran en juego en el vocabulario del artista la manipulación no solo de sus cualidades de tamaño y textura, sino también su forma y extensión en el espacio, sus modos de implicar al espectador. Además el material interviene acercando a las técnicas tradicionales del dibujo algunos procedimientos y tratamientos propios de otras artes y disciplinas, además de formatos nuevos.

En paralelo, el advenimiento de la imagen y los medios digitales han generalizado la deslocalización de la imagen dibujada, que ya puede inscribirse sobre cualquier superficie y en cualquier escala, incluso como luz proyectada, y donde el protagonismo descansa en las características del medio o interface. Algunos autores (Sonesson 2003) sostienen que la imagen digital ha incorporado una temporalidad de construcción y posibilidades de manipulación más propias del dibujo que de la fotografía.

Estas son solo algunas de las formas en las que la práctica del dibujo actualmente retorna en la configuración de la mirada contemporánea.



Figura 4 - Sol LeWitt (1928-2007) - *Wall Drawing #831. Formas geométricas*, 1997.

Bibliografía

- Belting, H. (2011). *Antropología de la imagen*. Bs. As: Ed. Katz.
- Benjamin, W. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. En línea en: http://monoskop.org/images/9/99/Benjamin_Walter_La_obra_de_arte_en_la_epoca_de_su_reproductibilidad_tecnica.pdf
- Berger, J. (2011). *Sobre el dibujo*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- Bollini, H. (2012). *Materia y signo*. Buenos Aires: Ed. Las cuarenta.
- Calabrese, O. (1999). *La era neobarroca*. Madrid: Ed. Cátedra. Debray, Régis. Vida y muerte de la Imagen. Ed. Paidós. 1992.
- Echeveste, S. (2012). *Procesos Pictóricos. Como modos de hacer*. En obras 1960-2000. UNR Editora Rosario.
- Foster, H. (2001). El retorno de lo real. Madrid: Ed. Akal.
- Goodman, N. (2010). Los lenguajes del Arte. Ed. Buenos Aires: Paidós.
- Gómez Molina, J. J. (1995). *Las lecciones de dibujo*. Madrid. Ed. Cátedra.
- Kaupelis, R. (1980). *Experimental Drawing*. N.Y: Watson & Gutpill Ed.
- Lothe, A. (1943). *Tratado del Paisaje*. Bs. As: Ed. Poseidón.
- Maslen, M. & Southern, J. (2011). *Drawing Projects*. Black Dog Publishing. Londres.
- Sonneson, G. *La fotografía: entre el dibujo y la virtualidad. Artículo publicado en Significação. Revista Brasileira de Semiótica, nº 20, Noviembre 2003. Extraído de la web:* <http://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordId=540257&fileId=626035>

Apéndice de imágenes y autores para consultar en la web:

- Beuys, J. (1921- 1986) - *Cuatro Chicas* - Solución férrica y lápiz - 1953
<http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=97375>
- Warhol, A. (1928 - 1987) - *Cuatro Jakies* - serigrafía - 1964
<http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=28048>
- Rauschenberg, R. (1925 - 2008) - *Booster, from the series Booster and seven series* - Lito-grafía color y serigrafía - 1967.
<http://art.famsf.org/robert-rauschenberg/booster-series-booster-and-seven-studies-199674401>
- Penck, R. (1939 -) - *Eau de cologne* - Acrílico sobre tela - 1975. Collection Mr. and Mrs. Sid R. Bass Foundation
<http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=37247>
- Mimmo Paladino (1948 -) - *Ronda Notturna* - Óleo sobre lienzo. - 1982. Städtische Galerie in Lembachhaus. Munich. Alemania.
<http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=21322>

Anselm Kiefer (1945 -)- *Al Ser Supremo* - . Óleo, emulsión, goma, laca, látex y aquatex sobre tela. - 1983. Museo Nacional de Arte Moderno. Centre Georges Pompidou. París. Francia
<http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=21327>

Basquiat, J.M. (1960 - 1988) - *Untitled* - Acrílico, barra de óleo, y serigrafía sobre tela. - 1984. The Schorr Family Collection.
<http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=50338>

Sobre las imágenes reproducidas:

Figura 1, página 5

Sandro Botticelli (1445–1510). Título: Primavera. Detalle: Tres gracias. Circa 1485-1487, localización actual, Office Gallera, Italia. Imagen de dominio público. Extraída de:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ASandro_Botticelli_-_Three_Graces_in_Primavera.jpg

Figura 2, página 5

Pieter, P. R. (1577 - 1640) Título: Las Tres Gracias. Circa 1635. Imagen de Dominio Público. Localización actual. Museo del Prado, España. Extraída de:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AThe_Three_Graces%2C_by_Peter_Paul_Rubens%2C_from_Prado_in_Google_Earth.jpg

Figura 3, página 7

Robert Delaunay (1885 - 1941) Título: Les Trois Gracês. 1912. Imagen de Dominio Público. Extraída de:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ARobert_Delaunay_Les_trois_gr%C3%A2ces_1912.jpg

Figura 4, página 8

LeWitt, S. (1928 - 2007). Título: Wall Drawing #831 (formas geométricas). 1997. Imagen bajo Licencia Creative Commons CC0 1.0 Universal Public Domain Dedication. Localización actual de la obra: Museo Guggenheim de Bilbao, España.
Extraída de: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ABilbao_-_Museo_Guggenheim_-_Wall_Drawing_831_\(Geometric_Forms\)%2C_de_Sol_LeWitt_6.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ABilbao_-_Museo_Guggenheim_-_Wall_Drawing_831_(Geometric_Forms)%2C_de_Sol_LeWitt_6.JPG)