

Filosóficas y encarnadas. Investigaciones estéticas en Argentina

III° Jornadas Nacionales
VII Encuentro de Investigadores
“Estética y Filosofía del Arte”



Editores
Santiago Auat
Lucía Blázquez
Agustín Busnadiago
Agustín Domínguez
Manuel Molina

III Jornadas Nacionales
VII Encuentro de investigadores
“Estética y Filosofía del Arte”

Filosóficas y encarnadas
Investigaciones estéticas en Argentina

Editores

Santiago Auat

Lucía Blázquez

Agustín Busnadiago

Agustín Domínguez

Manuel Molina

Filosóficas y encarnadas : investigaciones estéticas en
Argentina / Juan Albín ... [et al.] ; compilado por
Santiago Auat ... [et al.]. - 1a ed . - Córdoba : María
Verónica Galfione, 2019.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga
ISBN 978-987-86-3226-1

1. Teoría y Filosofía del Arte. I. Albín, Juan. II. Auat, Santiago, comp.
CDD 700.1

Título

Filosóficas y encarnadas. Investigaciones estéticas en Argentina.

Autores

Albín, Juan / Altamiranda, Verónica / Baigorria, Martin / Belenguer, Celeste / Bidón
Chanal, Lucas / Bohlman, Tamara / Cabrera, Gustavo Javier / Cangí, Adrián / Casullo,
Mariana / Conti, Romina / Coschica, Fernando / Cristobo, Matías / De Angelis, Javier
/ Galfione, María Verónica / García, Pilmaiquén / González, Alejandra / Guzzi, Jose /
Isidori, Julia / Juárez, Esteban Alejandro / Laurenzi, Adriana / Ledesma, Jerónimo /
López Piñeyro, Hernán / Palazzo, Valeria / Perié, Alejandra / Podestá, Florencia /
Poenitz, Paula Beatriz / Redruello, María Eugenia / Rivulgo, Moira Ailín / Roldán,
Eugenia / Rossi, María José / Rossi, María Sol / Rucavado, Rojas Mario / Tomás,
Silvia Inés /

Compiladores/editores

Auat, Santiago

Blázquez, Lucía

Busnadiago, Agustín

Domínguez, Agustín

Molina, Manuel

Obra de tapa

"Formas de medir la distancia VI: cuerpo y materia de los táticos"

Performer: Indira Montoya

Registro: Claudio Braier

Octubre 2015 -en Peras de olmo - Buenos Aires, Argentina

Año 2019 – Versión digital

Los trabajos reunidos en el presente volumen son el resultado de una selección de las ponencias presentadas en las III Jornadas Nacionales y VII Encuentro de investigadores "Estética y Filosofía del Arte", que tuvo lugar en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Nacional de Córdoba los días 1, 2, 3 y 4 de agosto de 2017. Las Jornadas fueron organizadas por el grupo de investigación "Modernidad estética y teoría crítica" subsidiado por la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional de Córdoba. Los textos han sido revisados a fin de adaptarlos al formato de libro según los criterios que el comité editorial ha juzgado pertinente.

INDICE DE CONTENIDOS

| | |
|---|-----------|
| INTRODUCCIÓN | 4 |
| SCHILLER Y LAS VANGUARDIAS MARTÍN BAIGORRIA | 6 |
| UN ROMANTICISMO YONQUI. EL DIÁLOGO DE <i>CONFESSIONS OF AN ENGLISH OPIUM-EATER</i> CON LAS POÉTICAS ROMÁNTICAS DE WORDSWORTH Y COLERIDGE JERÓNIMO LEDESMA | 12 |
| ROMANTICISMO CONTRANATURA: BLAKE, SHELLEY Y UNA VISIÓN HETERODOXA DE LA NATURALEZA MARIO RUCAVADO ROJAS | 18 |
| IRONÍA, AUTO-IRONÍA Y QUEJA EN EL SUJETO DEL ESTETICISMO POLÍTICO JAVIER DE ANGELIS | 22 |
| CUESTIONES EN LA ESTÉTICA DE TH. W. ADORNO FERNANDO COSCHICA | 27 |
| FORMA, APARIENCIA Y <i>DESARTISTIZACIÓN</i>, EN LOS LINDES DEL ARTE ALEJANDRA PERIÉ | 31 |
| LIBROS, AUTOMÓVILES Y ESCAPARATES: UN CONTRAPUNTO ENTRE ADORNO Y RANCIÈRE JUAN ALBIN | 36 |
| STIMMIGKEIT. LOS LÍMITES DE LA ESTÉTICA COMUNICATIVA ESTEBAN ALEJANDRO JUÁREZ | 48 |
| PERSPECTIVAS ESTÉTICAS POSTADORNIANAS MARÍA VERÓNICA GALFIONE | 54 |
| POLÍTICA Y ESTÉTICA EN JULIANE REBENTISCH: ALGUNOS MODOS DE SU COPERTENENCIA MATÍAS CRISTOBO | 59 |
| ESTÉTICA Y CRÍTICA O ESTÉTICA-CRÍTICA EN MARTIN SEEL. UN PROBLEMA DE INDEFINICIÓN SOBRE LOS ALCANCES DE LA EXPERIENCIA DEL ARTE ROMINA CONTI | 64 |
| HACIA UNA DEFINICIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO ADRIANA LAURENZI | 70 |
| DESLIMITACIONES DISCIPLINARES EN EL ARTE DE HOY. LOS LÍMITES ENTRE ARTE Y CIENCIA EN LAS OBRAS DE TOMÁS SARACENO Y LUIS FERNANDO BENEDIT MARÍA SOL ROSSI | 77 |
| LA “FORMA” EN LA OBRA DE LOS ARTISTAS MACCHI Y COSTANTINO COMO MEDIO PARA CONDENSAR UN SENTIDO QUE ACERQUE AL HOMBRE A LA VERDAD EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO VALERIA PALAZZO | 80 |
| LA OBRA DE ARTE CONTEMPORÁNEO EN LA ÉPOCA DE LAS REDES SOCIALES JOSÉ GUZZI | 84 |
| IMÁGENES Y ESCRITURAS DEL RÍO DE LA PLATA HERNÁN LÓPEZ PIÑEYRO | 89 |
| LA FICCIÓN Y EL EFECTO DE REALIDAD COMO POTENCIAS DE EMANCIPACIÓN EN LA LITERATURA POPULAR MARÍA EUGENIA REDRUELLO | 94 |

| | |
|--|------------|
| PRÁCTICAS ESTÉTICO-POLÍTICAS Y EL BARRO DE AMÉRICA | 100 |
| MARÍA JOSÉ ROSSI | |
| MARIANA CASULLO | |
| ALEJANDRA GONZÁLEZ | |
| LUCAS BIDON-CHANAL | |
| EL NEOBARROCO O UNA HERMENÉUTICA DE LA INMANENCIA | 107 |
| MARÍA JOSÉ ROSSI | |
| EL NEOBARROSO O LO IRREPRESENTABLE | 111 |
| ALEJANDRA ADELA GONZÁLEZ | |
| DERIVAS DE LA AVENTURA Y EL HORROR: HACIA UNA CONSTELACIÓN NEOBARROCA EN LA OBRA DE BOLAÑO | 115 |
| LUCAS BIDON-CHANAL | |
| SOBRE EL DOLOR CONTEMPORÁNEO | 120 |
| ADRIÁN CANGI | |
| PARA UNA GENEALOGÍA DEL DOLOR | 127 |
| ALEJANDRA GONZÁLEZ | |
| HUELLAS DEL DOLOR | 131 |
| VERÓNICA ALTAMIRANDA | |
| LA SACIEDAD DEL ESPECTÁCULO | 133 |
| FLORENCIA PODESTÁ | |
| UN MUNDO SIN DIOS, UN MUNDO CON ARTE | 135 |
| MOIRA AILIN RIVULGO | |
| ¿ES POSIBLE HABLAR DE “IMAGEN ABSTRACTA”? | 143 |
| PAULA BEATRIZ POENITZ | |
| PENSAR EL CINE, PENSAR LA PINTURA | 147 |
| SILVIA INÉS TOMAS | |
| EL PROYECTO ESTÉTICO DE ALEXANDER KLUGE: INTERMEDIALIDAD Y EXPERIENCIA DEL ESPECTADOR | 153 |
| EUGENIA ROLDÁN | |
| DESANDAR EL <i>CANON</i>. EXPERIENCIAS DESOBEDIENTES EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO | 157 |
| MARÍA JOSÉ MELENDO | |
| DESDEFINICIONES Y METAMORFOSIS DE LA PRÁCTICA EN MUSEOS: POÉTICAS OTRAS | 166 |
| CELESTE BELENGUER | |
| EL ARTIFICIO EXHIBIDO. REFLEXIONES EN TORNO AL ROL DE LA VANGUARDIA EN LA EMANCIPACIÓN DEL DIBUJO | 178 |
| GUSTAVO JAVIER CABRERA | |
| POÉTICAS MESTIZAS: EL ARCHIVO VUELTO OBRA DE ARTE | 188 |
| TAMARA BOHLMANN | |
| PILMAIQUEN GARCÍA | |
| ARTES ¿VISUALES? LA AVENTURA DEL LENGUAJE EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO | 196 |
| JULIA ISIDORI | |
| BIBLIOGRAFÍA GENERAL | 206 |

El artificio exhibido. Reflexiones en torno al rol de la vanguardia en la emancipación del dibujo

Libro completo disponible en <http://hdl.handle.net/11086/15169>

Gustavo Cabrera

Universidad Nacional de Río Negro. Escuela de Arquitectura, Arte y Diseño. Río Negro, Argentina.
gjcabrera@unrn.edu.ar

Resumen

En esta ponencia nos proponemos indagar respecto al rol del dibujo en las artes visuales de las últimas décadas atentos a la proliferación de producciones vertebradas por dicha disciplina. Lo que denominamos emancipación surge a partir de observar la re categorización del dibujo en el arte contemporáneo, donde es tomado como eje conceptual en obras que capitalizan su valor heurístico. Establecemos como hipótesis que el embrión de su este fenómeno se halla en los movimientos históricos de vanguardia, por la tensión a la que sometieron al concepto de representación vigente por siglos, durante los cuales el carácter artefactual de las obras de arte se encontraba oculto a los ojos del espectador. Estimamos que la superación de este paradigma significó la posibilidad de develar el dibujo, disciplina que encarna ejemplarmente la condición ficcional del arte.¹

Introducción

Durante las últimas décadas se ha incrementado notablemente la cantidad de producciones artísticas de arte contemporáneo en las cuales el dibujo es axial, es decir, obras vertebradas y constituidas por esta milenaria disciplina.² En ciertos casos lo hace de un modo tradicional

1 El presente trabajo ha sido revisado en función de algunas observaciones recibidas en su exposición en las "III Jornadas Nacionales VII Encuentro de Investigadores Estética y Filosofía del Arte" (Facultad de Ciencias de la Comunicación. Universidad Nacional de Córdoba) en, Agosto de 2017.

Un concepto que aparecía en la versión original y que ha sido cuestionado es el de *autonomía del dibujo en el arte contemporáneo*, observación que resulta pertinente considerando que la interdisciplinariedad es un rasgo inherente al arte contemporáneo, y en gran parte de las obras que ilustraban esta ponencia el dibujo se encontraba tramado con disciplinas y medios diversos. Por lo dicho, sería más propicio decir que la emergencia del dibujo no se debe a una emancipación del dibujo sino a su homologación con las Artes Mayores donde las jerarquías han sido abolidas en pos de una *democratización disciplinar*.

También, en función de observaciones sobre la inclusión de los dibujos de Christo en esta ponencia, he enfatizado el hecho de que no se trata de un caso ejemplar del arte contemporáneo —donde el dibujo es un fin en sí mismo— sino que aún precede a una obra posterior, incluso *mayor*. Los dibujos de Christo han sido elegidos *ad hoc* para ilustrar el proceso emergencia del dibujo, como una instancia en su homologación disciplinar, develando además el modo en que los procedimientos de la vanguardia han sido capitalizados paulatinamente por los artistas pos vanguardia.

2 El surgimiento de galerías, el incremento de publicaciones, muestras y proyectos curatoriales dedicados exclusivamente a esta disciplina son manifestaciones que dan cuenta de este fenómeno. En este sentido podemos consignar algunos hitos que, en la Argentina, dan cuenta de esta efervescencia gráfica; entre ellos, se encuentra la creación del club del dibujo, en Rosario, fundado por Claudia Del Río en 2002 con el objetivo de "difundir la práctica del dibujo, ser plataforma de dibujantes y apoyar investigaciones históricas y sociológicas que tengan como centro el dibujo" (Manifiesto del Club del dibujo, n/a). Otro proyecto que revitaliza la disciplina es el que llevan adelante Luis Felipe Noé y Eduardo Stupía que consiste en la curaduría de muestras de dibujo que se exhiben en el ingreso del Centro cultural Borges. Dicho proyecto se denomina "La línea piensa", permitiendo, desde su denominación, comprender el criterio

a partir del empleo de técnicas clásicas, desplegando materiales de larga trayectoria en el campo de las Bellas Artes como el grafito, la tinta o la carbonilla sobre papel o sobre lienzo. En otros casos se tensan estos límites tecnológicos, así podemos encontrar dibujos realizados con materiales foráneos al universo gráfico como el barro o el hilo. Otras tantas nos encontramos con recursos procedimentales que exceden los ortodoxos límites de lo plástico: la imagen puede ser obtenida por explosiones de pólvora o por medio de incisiones, perforaciones u otras prácticas no convencionales. También han proliferado producciones híbridas donde la transdisciplinariedad da lugar a la participación del dibujo en relación dialógica con otros medios y otras disciplinas como la fotografía, la *performance* o la instalación. En todos los casos lo que nos lleva a iniciar este tejido reflexivo es la pregunta por su estatuto en relación con las Artes Mayores: de qué modo una disciplina habitualmente relegada a las instancias preliminares del quehacer artístico llega a homologarse jerárquicamente con el resto de las disciplinas artísticas.

Nuestro punto de partida es el Renacimiento, periodo ineludible en el análisis historiográfico occidental por su singular importancia como bisagra en relación con diversos aspectos de la institución arte. Fue entonces cuando el giro antropocéntrico dio lugar a la concepción del artista como individuo creador y propició la mercantilización de sus producciones con las consecuentes migraciones de la imagen entre dispositivos diversos tendiendo a su portabilidad y a su posesión.³ El dibujo adquirió en este proceso un rol de extrema importancia: su práctica fue concebida como fundamental en la formación de los artistas que aspiraran a cultivar las denominadas Artes Mayores, siendo la herramienta predilecta en la etapa proyectual, en el desarrollo de estudios morfológicos y en los procesos creativos. Cabe acotar que, como señala John Berger,⁴ el dibujo tal como lo concebimos en la actualidad tiene su origen en el Renacimiento pero en verdad se trata de una disciplina mucho más remota, y en este sentido podemos acordar que las producciones del arte rupestre están vertebradas por los elementos gráficos más rudimentarios: la línea y la mancha. Entonces, cuando nos referimos al renacimiento como punto de partida lo hacemos atentos fundamentalmente a la jerarquización instituida en este periodo entre Artes Mayores y Artes Menores. Este orden concedió al dibujo un rol de notable importancia, pero paradójicamente lo destinó a permanecer recluido en la cocina de la producción artística: no se exhibía y no poseía un auténtico valor de cambio. Resulta destacable que múltiples piezas han sido conservadas por su valor documental o histórico, pero solo en la actualidad son admiradas por su valor estético autónomo y,

curatorial que los directores han otorgado al programa. Recientemente Eduardo Stupía junto a Cintia Mezza han editado el libro "Dibujo Contemporáneo en la Argentina", que revisa categorías y autores que eligen esta disciplina como medio expresivo.

³ Clement Greenberg afirma que "La pintura de caballete, el cuadro trasladable que cuelga de una pared, es un producto exclusivo de Occidente, sin ningún equivalente en otros lugares. Su forma viene determinada por su función social, que es precisamente colgar de una pared. (...) excava en la pared que hay detrás la ilusión de una cavidad en forma de caja y, dentro de ésta, como una unidad, organiza apariencias tridimensionales. En: Greenberg, Clement (1948), "La crisis de la pintura de caballete", en: Arte y Cultura Ensayos críticos, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979, p.145.

⁴ "Tal como se entiende (o se mal entiende) hoy, el acto de dibujar nos retrotrae históricamente al renacimiento. Sin embargo, el dibujo, tal y como yo lo entiendo, es mucho más antiguo, de hecho mucho más antiguo que cualquier lenguaje escrito o que cualquier arquitectura. Es tan antiguo como el canto. ¿Qué es el arte paleolítico sino una forma de dibujo? Hubo una tradición de dibujo -a veces se grababa en las superficies rocosas, a veces se dibujaba con colores sobre ellas- que duró, hasta donde podemos suponer, unos veinte mil años, lo que equivale a decir que esa tradición duró cuarenta veces el tiempo que nos separa a nosotros del renacimiento. Y algunos de esos dibujos tempranos están tan logrados como cualquiera de los que se harían desde entonces, ¿no?". En Berger, John, Sobre el dibujo, (trad.: Pilar Vázquez), Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2015, p. 96.

consecuentemente, exhibidas en museos y reproducidas en publicaciones gráficas. Los códices de Leonardo Da Vinci son un conocido ejemplo de lo dicho.

En el siglo XVII los dibujos comenzaron a gozar de un valor económico y los primeros coleccionistas se interesaron en poseerlos, sin embargo su linaje dentro de las Bellas Artes no sería modificado durante siglos, conservando así su rol tributario de la Pintura, la Arquitectura y la Escultura. Nos preguntamos entonces qué procesos han habilitado su emergencia desde la intimidad de los procesos creativos hacia la superficie visible del arte contemporáneo, homologándola con el resto de las disciplinas artísticas.

En esta ponencia nos proponemos analizar el desempeño de las vanguardias históricas como posible detonador en la emancipación disciplinar del dibujo, atentos a las transformaciones que dichos movimientos han promovido en el seno de la institución arte y a los cimbronazos que provocaron en la configuración de los presupuestos sobre los que reposaban sus nociones fundamentales, incluida la cuestión ontológica y las jerarquías disciplinares. Sin embargo, conscientes de que toda periodización implica una reducción subjetiva de procesos complejos, es menester advertir que ciertos fenómenos que señalaremos como inherentes a la vanguardia tienen su origen en las búsquedas realizadas durante movimientos estilísticos previos, es decir, aquellos que funcionaron como un puntapié en la emancipación del arte en relación con su función mimética y, del mismo modo, es necesario observar que muchas de estas transformaciones serán plenamente capitalizadas por artistas posteriores a aquellos que gestaron las vanguardias históricas.

La liberación de la función mimética: el alfabeto visual emancipado

Como se ha señalado en reiteradas oportunidades, la irrupción de la fotografía en el arte probablemente ha significado el mayor sismo en la plataforma de las artes visuales del siglo XIX. Sin embargo, lo que en principio fuera percibido como una amenaza, ha posibilitado una profunda transformación del quehacer artístico al liberar al artista de la función mimética que le fuera encomendada durante siglos en concomitancia con la necesidad de erigir imágenes para propagar, para construir un imaginario acorde al estatus que sus comitentes buscaban perpetuar: fuera la iglesia, la monarquía o la burguesía. El impresionismo sería uno de los primeros estilos que incursionaría en búsquedas estéticas que pondrían de relieve esta nueva libertad: estos artistas comenzaron a explorar la búsqueda de sensaciones visuales singulares, intentando representar lo etéreo del instante, deteniendo el tiempo en el momento que la luz ofrecía su espectáculo retiniano al reflejarse en el agua o al entrar en la escena atravesando el follaje de los árboles. La idea de captar el instante se comenzó a plasmar por medio de un recurso retórico: la pincelada intentó dar cuenta de la velocidad con la que el pintor capturó ese instante, dejando las pinturas en un estado de inconclusión. Acusamos que dicha estética formal pertenece al orden retórico porque es sabido que la espontaneidad lograda en la obra impresionista es en verdad un efecto cuidadosamente elaborado, puesto que los tiempos de la oxidación de la pintura al óleo no permiten realizar superposiciones de pinceladas en un breve tiempo, sino que requieren prolongados tiempos de espera. Señalamos esta búsqueda de la instantaneidad y el cuidado formal mediante el cual se construye dicho efecto porque entendemos que ese gesto ha implicado un notable puntapié en la visibilización de los elementos plásticos: en este caso, el cuadro explota la pincelada haciéndola evidente y otorgándole un singular protagonismo.

El concepto de *cuadro ventana* permanece: el marco sigue participando como límite entre un espacio espectadorial y un espacio representado donde la superficie se *transparenta* para

permitirnos *ver a través*, al modo renacentista;⁵ pero la ilusión ha empezado a opacarse, las pinceladas se manifiestan de modo tal que adquieren una entidad formal potente. El artificio tiende a revelarse como tal, dando inicio a un proceso donde el plano de representación irá adquiriendo una creciente presencia física. Este proceso será profundizado por artistas diversos del siglo XIX y se acelerará a medida que se sucedan los movimientos históricos de vanguardia.⁶ En este devenir se revitalizaron y ahondaron discusiones sobre la relación entre dibujo y color —o entre línea y color— un tema que intentaremos esbozar por la importancia que reviste para el discurrir de nuestras reflexiones. Este debate pone en cuestión el rol de la línea en relación con el color en la obra pictórica, y oscila entre dos posiciones: la idea que la línea debe ser contorno y límite del color o, por el contrario, que debe perder su carácter limítrofe permitiendo la expresión libre del color por medio de la mancha y la pincelada; se trata de discusiones que han tenido lugar durante la historia del arte occidental desde el renacimiento, siendo en algunos períodos más aceptada una postura que otra. En este sentido, León Batista Alberti se inclinaba por la primera postura:

En mi sentir el dibujo se debe hacer con líneas muy sutiles, que apenas lo distinga la vista (...) El dibujo consiste en señalar los contornos, lo cual si se ejecuta con líneas muy gruesas, en vez de parecer márgenes o términos los de una superficie pintada, parecerán hendeduras. Yo quisiera que en el dibujo solo se buscara la exactitud del contorno, en lo cual es preciso ejercitarse con infinita diligencia y cuidado, pues nunca se podrá alabar una composición ni una buena inteligencia de las luces si falta el dibujo. Al contrario, muchas veces sucede que solo un buen dibujo basta para agradar; por lo cual el dibujo es en lo que más se ha de insistir.⁷

Como mencionábamos previamente, queda expresado en estas palabras lo imprescindible que la disciplina era en la producción artística y, simultáneamente, se revela su papel subsidiario con relación a la pintura al explicitar que las líneas que sirven como contorno no deben ser finalmente visibles. La línea se encuentra subordinada al color y el dibujo se encuentra destinado a inmolarse en virtud de la concreción de la obra.

El historiador y crítico de arte Heinrich Wölfflin analizará el cambio estilístico que se dio entre el Renacimiento y el Barroco, apuntando algunas claves de lectura; para él, un rasgo que denota el cambio sucedido en la pintura del siglo XVII es:

⁵ León Battista Alberti explicitaba esta concepción de la siguiente manera: “Y sepan que cuando trazan con líneas una superficie, y van cubriendo de color el dibujo que han hecho, el efecto que buscan es que, en una sola superficie se representen otras muchas, no de otro modo que si la tal superficie fuese de vidrio o de otra cosa transparente, para que por ella penetrase la pirámide visual”. Citado en “Apéndice. Textos sobre el dibujo”. En: Juan José Gómez Molina (Coord.), *Las lecciones del dibujo*, Madrid: Cátedra, 1999 p. 562.

⁶ Clement Greenberg describe la recuperación de la superficie representacional de la siguiente manera: “Cuando el artista achata esa cavidad para obtener mejores efectos decorativos y organiza su contenido en términos de planitud y frontalidad, la esencia de la pintura de caballete -que no debe confundirse con su calidad- se ve comprometida.

La evolución de la pintura modernista, que empieza con Manet, consiste en buena parte en la evolución hacia un compromiso así. Monet, Pissarro y Sisley, los impresionistas ortodoxos, atacaron los principios esenciales de la pintura de caballete mediante la coherencia con que aplicaban los colores independientes; el tratamiento de esos colores era el mismo en todo el cuadro, y cada parte de este era tratado con el mismo toque e idéntico énfasis. El resultado fue un rectángulo de pintura texturada homogénea y apretadamente que tendía a amortiguar los contrastes y amenazaba -aunque sólo amenazaba- con reducir el cuadro a una superficie relativamente indiferenciada.” En: Greenberg, Clement (1948), “La crisis de la pintura de caballete”, en: *Arte y Cultura Ensayos críticos*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979, p.145.

⁷ León Batista Alberdi, Citado en “Apéndice. Textos sobre el dibujo”. En: Juan José Gómez Molina (Coord.), *Las lecciones del dibujo*, Madrid: Cátedra, 1999, p. 163.

La evolución de lo lineal a lo pictórico, es decir, el desarrollo de la línea como cauce y guía de la visión, y la paulatina desestima de la línea. Dicho en términos generales: la aprehensión de los cuerpos según el carácter táctil —en contorno y superficies—, por un lado, y del otro una interpretación capaz de entregarse a la mera apariencia óptica y de renunciar al dibujo «palpable». En la primera, el acento carga sobre el límite del objeto; en la segunda, el fenómeno se desborda en el campo de lo ilimitado. La visión plástica, perfilista, aísla las cosas; en cambio, la retina pictórica manobra su conjunción.⁸

Este análisis es solo un esbozo de los vaivenes que guiaron la relación entre línea y color durante la modernidad e ilustra el campo de batalla sobre el cual se libraría la puja por la emancipación de los elementos plásticos en tanto signos autónomos y en detrimento de su función representacional. Como mencionamos, hallamos en el impresionismo un punto de inflexión en este proceso pero la polémica, lejos de llegar a su fin, continuaría durante el desarrollo de las vanguardias históricas. La posición de Gauguin resulta de sumo interés por exponer con claridad conceptual la escisión incurrida en la segunda mitad del siglo XIX:

Efectivamente, el estudio de la pintura se ha dividido en dos categorías: primero se aprende a dibujar y después a pintar; es decir, que de hecho se colorean unos contornos que ya existen, como si se pintara una estatua después de modelarla. Tengo que confesar que de este método solo he comprendido una cosa: que el color es algo accesorio.

(...) ¿Pueden realmente hacerme creer que el dibujo no está en función del color y viceversa? Como prueba, puedo hacer que un mismo dibujo parezca mayor o menor según el color del que se pinte.⁹

La pintura en particular, atravesada por reflexiones de esta naturaleza ha sufrido un desmontaje donde se ha revisado la especificidad de los elementos plásticos que la componen; el punto máximo de este proceso sería logrado por la abstracción en sus diferentes manifestaciones: el Neoplasticismo, el Suprematismo, o la abstracción lírica de Kandinsky.¹⁰ Todos estos movimientos llevaron la visibilización de los elementos formales de la imagen al máximo grado de transparencia, guiando la producción artística desde la representación hacia la *presentación*, liberando de este modo a la pintura de su función

⁸ Wölfflin, Heinrich, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1952. p. 20.

“Empecemos cotejando una hoja de Durero y una hoja de Rembrandt, ambas con el mismo asunto: un desnudo femenino. (...) Lo que hace tan diferente el aspecto de estos dibujos es, ante todo, esto: que el efecto de uno se apoya en el valor táctil, y el otro en un valor visual. La primera impresión en Rembrandt es una figura destacando como claridad sobre fondo oscuro, en el otro dibujo, más antiguo, también aparece la figura sobre fondo negro, pero no para hacer surgir la luz de la sombra, sino sólo para realzar más secamente la silueta. Todo el énfasis está en la línea del contorno. En Rembrandt ha perdido su importancia, no es ya esencial vehículo de la expresión formal, no hay en ella una especial belleza. Quien pretenda seguir su curso advertirá pronto que es casi imposible. En vez de línea de perfil, seguida, uniforme, consecuente, del siglo XVI, ha hecho su aparición la línea rota del estilo pictórico.” En Wölfflin, Heinrich, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1952. p. 49.

⁹ Paul Gauguin, citado en “Apéndice. Textos sobre el dibujo”. En: Juan José Gómez Molina (Coord.), *Las lecciones del dibujo*, Madrid: Cátedra, 1999, p. 591.

¹⁰ Kandinsky resulta particularmente significativo por su rol teórico en el análisis que desarrollaría en sus textos y en sus clases, abriendo un campo de investigación inédito en este sentido. De Micheli da cuenta del modo en que Kandinsky desarrolla el concepto de abstracción y lo profundiza en los escritos posteriores a *De lo espiritual en el arte*: “en *Pintura como arte puro*, de 1913, hace una afirmación decisiva, allí donde dice que «la obra de arte se convierte en sujeto». Dicho de otro modo, la obra de arte se convierte en un mundo en sí mismo, en un universo autónomo con leyes propias: ya no es el equivalente de un contenido preexistente, sino que ella misma es un contenido nuevo y original, una nueva forma de ser”. En De Micheli, Mario (1966), *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (Trad. Ángel Sánchez Gijón), Ed. Alianza Forma, 1998, Madrid.

icónica y ponderando su rasgo autorreferencial. Este discurrir de la pintura no significó, sin embargo, la inmediata homologación de las disciplinas como así tampoco la erosión de los límites taxonómicos instaurados. La escultura, la pintura y el dibujo seguirían conservando su identidad y la pintura sería particularmente predilecta en las exploraciones de vanguardia. Sí es pertinente observar que hubo procesos de experimentación que comenzaron a socavar este orden, tales como la irrupción del collage en el Cubismo y en el Dadaísmo. Por esta razón otorgamos a este período el rótulo de *embrionario* en lo que se refiere a la emancipación del dibujo y a su homologación en el campo disciplinar. Planteamos como hipótesis que si la pintura dejó de representar el entorno de una manera verosímil por la aparición de la fotografía, conduciendo a la exploración de la pintura en función de su lenguaje específico, esto posiblemente haya liberado paulatinamente al dibujo de su función servil: la pintura ya no requiere de un rígido andamiaje, más bien lo que busca es liberarse del mismo. Aventuramos que esta liberación del dibujo le permitió iniciar el proceso de búsqueda de su propia especificidad.

Cabe insistir en que durante las vanguardias históricas el dibujo no fue una disciplina que cobrara protagonismo. De hecho, muchos artistas insistieron en su valor formativo y en la necesidad que el artista dominara primero el oficio del dibujo antes de abocarse a la pintura. Para ellos, la antigua jerarquía permanecía intacta, como lo revelan las palabras de Henry Matisse quien afirmara que:

Si el dibujo es del dominio del espíritu y el color del de la Sensualidad, es preciso, ante todo, dibujar para cultivar el espíritu y poder conducir el color dentro de una vía espiritual...

Solamente después de varios años de preparación, un joven artista debería tocar el color. El color, medio de expresión íntima y no descriptiva, bien entendido.

(...) Entonces empleará el color con discernimiento. Lo colocará según un dibujo natural, no codificado y completamente disimulado, que llegará directamente desde su sentimiento.¹¹

Por su parte, Giorgio de Chirico centraba en la escasa formación en la disciplina del dibujo su crítica al modernismo y a las academias de arte que cultivaban dicha estética:

La mayor parte de los alumnos que empiezan de esta manera la complicadísima ciencia de la pintura, llegan con una falta total de preparación; no saben dibujar. Téngase en cuenta que el arte del dibujo exige una larga preparación y un aprendizaje fatigoso.

Es necesario empezar copiando reproducciones (...); hacen falta no menos de cuatro o cinco años para dicho aprendizaje antes de poder enfrentarse a la copia directa del natural. Por eso sucede que a estos pintores inmaduros, encontrándose en las academias paleta en mano, e ignorando, por no haberla practicado nunca, la ciencia del dibujo, del modelado y del claroscuro, les atrae fatídicamente la fascinación placentera del color, estimulados hacia tales gustos por los mismos profesores, en general secesionistas.¹² (595)

Para Matisse y De Chirico, como para otros artistas contemporáneos a ellos, el dibujo se sigue presentando como un paso obligado en la formación, parte de un proceso iniciático ineludible. La disciplina se concibe como el armazón de la imagen sobre el cual el color podrá manifestarse del modo más adecuado. Resultan así palpables los resabios de la concepción renacentista, ilustrada anteriormente por las palabras de Alberti; por eso insistimos en que la vanguardia no sería una instancia que naturalmente y sin solución de continuidad aboliera las jerarquías instauradas en el Renacimiento sino que se trató de un período de transición donde los debates más agitados en torno al quehacer artístico

¹¹ Henry Matisse, citado en "Apéndice. Textos sobre el dibujo". En: Juan José Gómez Molina (Coord.), *Las lecciones del dibujo*, Madrid: Cátedra, 1999, p. 612.

¹² Giorgio de Chirico, citado en "Apéndice. Textos sobre el dibujo". En: Juan José Gómez Molina (Coord.), *Las lecciones del dibujo*, Madrid: Cátedra, 1999, p. 595.

tendrían lugar, y donde se sentarían las bases para la redefinición –o des definición- de una taxonomía de las disciplinas artísticas.

La implosión de las categorías artísticas en las primeras décadas del Siglo XX

Pero más allá del análisis formal de las composiciones vanguardistas y de los vaivenes en el debate por las jerarquías disciplinares que tuvieron lugar durante las primeras décadas del siglo XX, resulta de sumo interés para nosotros desandar los derroteros que atravesó el concepto de *obra de arte* en este período, puesto que intuimos que de esta exploración depende —en gran medida— la ruptura de los bordes disciplinares que tendría fundamental protagonismo como epílogo de la modernidad y que habilitó la reestructuración de las categorías artísticas. Revisaremos algunos conceptos elaborados por Peter Bürger, autor ineludible en la revisión crítica del fenómeno de la Vanguardia y de la Neovanguardia.

Si en el análisis formal que venimos desarrollando veíamos en la autonomía de los elementos plásticos un síntoma positivo en la emancipación disciplinar, paradójicamente será la autonomía del arte un aspecto de la vanguardia que Bürger va a atacar con vehemencia. El autor afirma “solo después de que con el esteticismo el arte se desligara por completo de toda conexión con la vida práctica, pudo desligarse lo estético en su «pureza»; aunque así se hace manifiesta la otra cara de la autonomía, su carencia de función social”¹³ La crítica que realiza a la vanguardia radica en el fenómeno de su institucionalización, acontecida con la Neovanguardia, entendida como emblema de su fracaso en la intención de reconciliar el arte con la praxis vital: “el arte se halla desde hace tiempo en una fase pos vanguardista. Esta se caracteriza por la restauración de la categoría de obra y por la aplicación con fines artísticos de los procedimientos que la vanguardia ideó con intención antiartística.”¹⁴ Sin embargo continúa su análisis con una postura menos crítica que habilita una aproximación más optimista con respecto a las consecuencias de este singular período: “Pero así como las intenciones políticas de los movimientos de vanguardia (...) no han sobrevivido, su efecto a nivel artístico es, en cambio, difícilmente exagerable. Desde este punto de vista, la vanguardia ha sido revolucionaria, pues ha destruido el concepto tradicional de obra orgánica”.¹⁵ Nosotros optamos por alumbrar esta arista positiva del análisis según la cual la vanguardia ha dejado como saldo un territorio plástico ampliado al habilitar exploraciones formales y conceptuales impensadas en la era pre vanguardista.

Uno de los conceptos que Bürger desarrolla en “Teoría de la Vanguardia”, es el de Montaje; el autor entiende que es un recurso que merece un análisis minucioso por la complejidad que lo atraviesa al ser un procedimiento utilizado en medios diversos como la fotografía, el cine y la pintura. Al pensar en el montaje como categoría de análisis para los movimientos de vanguardia manifiesta que su uso en el cine o en el fotomontaje no es el que interesa a los fines de comprender el gen de la obra inorgánica, puesto que entiende que en ellos se trata de un medio técnico que no atenta contra la unidad de obra clásica: las disciplinas que han permitido el despliegue de su potencial disruptivo han sido la pintura, a través del collage cubista primero y la poesía dadaísta después. En el análisis de la escritura automática -de uso frecuente en la poesía dadaísta- Bürger alumbró el concepto de obra de arte *inorgánica* señalando un rasgo que resulta de particular importancia en el desarrollo de nuestro análisis. Mientras que los textos automáticos aparecen a primera vista como la manifestación del azar y, por lo tanto, como resultado de una ruptura radical del sentido, el

¹³ Bürger, Peter, *Teoría de la Vanguardia*. Ediciones Península, Barcelona, 1987, p. 62.

¹⁴ Bürger, Peter, *Ibidem*, p. 115.

¹⁵ Bürger, Peter, *Ibidem*, p. 116.

autor apunta que la obra responde a un orden otro; la clave de lectura que da sentido al texto dadaísta --y que por lo tanto le otorga unidad como obra-- es la lógica procesual que la configura: "Los textos automáticos se caracterizan superficialmente por una destrucción de las relaciones de sentido; pero cabe también una interpretación que reconozca un significado relativamente consistente, aunque no ya sujeto a la búsqueda de conexiones lógicas, sino aplicado al procedimiento constitutivo del texto".¹⁶ Bürger argumenta que la obra de arte orgánica se encuentra organizada por relaciones sintagmáticas, es decir, que la relación de las partes con el todo es dependiente de la estructura narrativa cronológica: la alteración de alguna de las partes, ya sea por obliteración o cambio de orden, implica una mella en el sistema que desencadena una pérdida o cambio total de sentido. En oposición, la obra inorgánica se estructura por relaciones paradigmáticas: el sentido de la pieza se encuentra en todas las partes, del mismo modo en que una trama encuentra el patrón que la configura en un fragmento cualquiera. En este caso, eliminar una parte o cambiarla de lugar no implica un daño estructural: la obra inorgánica subsiste a través de su lógica fundante. Bürger advierte que esta modificación en las condiciones de producción implica una respuesta espectral diversa: "El receptor de las obras de vanguardia descubre que el método de apropiación de objetivaciones intelectuales que se ha formado para las obras de arte orgánicas es ahora inadecuada. La obra de vanguardia no produce una impresión general que permita una interpretación del sentido, ni la supuesta impresión puede aclararse dirigiéndose a las partes, porque éstas ya no están subordinadas a una intención de obra."¹⁷ De esta transformación en las condiciones de producción dependen las consecuentes transformaciones en las condiciones de recepción; en este replanteo del concepto de *obra* lo que nos interesa observar es cómo el *proceso* cobra un protagonismo que en la obra de arte orgánica era *solapado* por la pieza resultante entendida como un todo perfectamente circunscripto. Bürger afirma que "La obra de arte orgánica quiere ocultar su artificio, a la obra de vanguardia se aplica lo contrario: se ofrece como producto artístico, como artefacto".¹⁸

Nosotros tendemos un vínculo conceptual entre la artefactualidad de la obra orgánica y el dibujo en función del modo en que se revela el proceso como esencia. Sus esqueletos —sus procedimientos constitutivos— son visibles en ambos casos: no solo son vertebrales, son exoesqueletos que se exhiben, son la obra *en sí*. En este sentido existe un tipo particular de dibujo que nos interesa enlazar con el concepto de obra inorgánica: es el dibujo de prefiguración, el esbozo primero que da cuenta de una idea nueva, la primera manifestación sensible de una forma o concepto que, hasta ese entonces, solo tuvo entidad en el pensamiento. El tiempo que esta idea embrionaria ha permanecido en el universo intangible de la imaginación resulta incierto: puede ser el resultado de días, de semanas o de años de elaboración con mayor o menor grado de consciencia. En este inaprehensible acontecimiento de la creación radica quizás el más misterioso y antiguo interrogante heurístico: ¿de dónde provienen las ideas? ¿Cuáles son los procesos que ocurren para que una serie de elementos dispares confluyan en la concreción de un objeto, de una imagen, de un concepto? No es éste el espacio para el desarrollo de este tema, empero nos convoca la reflexión en torno al papel del dibujo en el devenir de estos misteriosos procesos creativos. El dibujo, particularmente el dibujo de prefiguración, cumple un rol que excede el simple traspaso de la idea mental a su versión sensible, se trata de algo más que un simple vertido mecánico; el dibujo cumple un rol fundamental en la elaboración de la idea: la prefiguración es la primera manifestación visible de una entidad que hasta entonces carecía de *cuero*,

¹⁶ Bürger, Peter, *Ibidem*, p. 144.

¹⁷ *Ibidem*, p. 145.

¹⁸ *Ibidem*, p. 136.

pero esa primera impresión no es más que el inicio de un proceso de búsqueda, un proceso dialéctico donde el dibujo —lejos de presentarse pasivo como imagen inerte— responde con cuestionamientos no previstos, con preguntas y propuestas diversas. La relación entre el proyectista y sus dibujos es dialógica, el papel se torna campo de batalla y el dibujo se constituye como una herramienta del pensamiento. La idea se nutre, muta y se expande como consecuencia de este devenir, por lo cual entendemos que el dibujo no es el corolario del proceso proyectual sino el vehículo que lo conduce. Este rasgo que revela su carácter procesual es el que asociamos con la categoría de obra de arte inorgánica desarrollada por Bürger, puesto que entendemos que la irrupción de la Vanguardia y la consecuente instauración de la obra inorgánica —estructurada paradigmáticamente— han habilitado la recepción artística desde la intelección de su esqueleto procesual. La filiación que establecemos entre dibujo de prefiguración y obra de arte inorgánica nos posibilita arriesgar que la emergencia del dibujo en el epicentro del arte contemporáneo se relaciona no sólo con la emancipación de los elementos formales del lenguaje visual sino también con su capacidad de encarnar ejemplarmente la morfología estructural de la obra de arte de vanguardia y que ha trascendido incluso esa frontera para filtrarse en las producciones pos vanguardistas del arte contemporáneo e incluso en estéticas extra artísticas que han sido influidas por esta auténtica revolución estética.

La estética procesual de Christo

Respecto al modo en que los recursos de la vanguardia fueron posteriormente capitalizados, podemos mencionar la estética y los procedimientos de los que se vale el artista búlgaro conocido como Christo (Christo Vladimirov Javacheff, n.1935). Su obra, de escala monumental y efímera, nace en el seno de la Neovanguardia, siendo un caso ejemplar del Land Art, el movimiento que se caracteriza por el cuestionamiento de los espacios de exhibición y la capitalización de ciertos conceptos elaborados durante el periodo de la Vanguardia. Este movimiento, conocido también como Earth Art, cuyo auge se sitúa entre las décadas del 60' y 70' en Europa y Estados Unidos, ha cristalizado la puesta en tensión de la obra de arte orgánica. La obra de Christo se desarrolla en el espacio público y depende de un complejo y tedioso proceso de gestión: a nosotros nos interesa hablar en este caso de sus dibujos por ejemplificar lo que Bürger señala como la aplicación con fines artísticos de los procedimientos que la vanguardia ideó con intención antiartística:

Los montajes de Christo se alimentan <<desapercibidamente>> de la práctica totalidad de los recursos plásticos consagrados por las vanguardias artísticas: del collage al coloreado <<impresionista>>, del gesto al apunte minucioso, del recurso conceptual al formato convencional, del uso de materiales de tecnología de punta al del humilde carboncillo, de la documentación a la enfatización romántica del paisaje, de la frialdad del dato a la fotografía al calor de la huella artesanal.¹⁹

Así, Ramón Salas da cuenta del repertorio procedimental que nutre los dibujos del artista, consignando que el mismo es consecuencia del desarrollo exploratorio de la vanguardia; asimismo desnuda la paradoja que radica en este uso, puesto que el artista ha capitalizado los recursos en busca de un objetivo específico que, anclado en su dimensión comunicacional, roza lo publicitario: el objetivo último de estos dibujos no es que los mismos sean considerados al nivel de las intervenciones en el paisaje; el objetivo es que sirvan para difundir el proyecto de un modo eficaz para un público masivo y que de este modo ayuden a generar confianza en un público participante cuyo apoyo es condición necesaria para la concreción del objetivo planteado. Salas no analiza este uso del dibujo en términos valorativos y tampoco es nuestra intención, pero es interesante pensar cómo los

¹⁹ Salas, Ramón (1999) "Nada es más profundo que la piel: los dibujos de Christo". En: Juan José Gómez Molina (Coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Ed. Cátedra, Madrid, 2012, p. 495.

recursos que otrora fueran disruptivos —blanco de la crítica e incomprendidos por el público— ahora se tornan insumo para una comunicación propagandística.

Christo hace un uso de los recursos del dibujo que remite al dibujo arquitectónico proyectual, usufructuando sus cualidades comunicacionales y construyendo cuidadosa y artificialmente una *estética del proceso* que no es el verdadero proceso. Los dibujos más íntimos, los que dan soporte al pensamiento, los que superponen ideas como un palimpsesto, revelando los vaivenes del desarrollo creativo no nos son mostrados. El artista edita deliberadamente lo que exhibe, y no está en su intención revelar la intimidad de la búsqueda; probablemente, como señala Salas, se trata de una estrategia en la construcción de confianza. Lo que resulta interesante es de qué modo estos recursos que previamente fueran contenidos en la intimidad del artista, hoy se han convertido en recursos estéticos válidos para su exhibición, potentes y eficaces en su capacidad comunicativa y homologados en términos económicos con obras de disciplinas diversas.²⁰

Conclusión

La vanguardia ha dejado como saldo de sus exploraciones formales y de sus atentados en el seno de la institución arte un vasto repertorio de recursos expresivos que se encontraba fuera del campo estético u oculto tras la fachada de la obra orgánica. Este giro ha habilitado una mirada de la producción artística que desnuda los procesos que le dan origen a la obra, que la analiza como un devenir, que desmonta su andamiaje heurístico y lo ostenta con una perspectiva forense, arqueológica, o más precisamente —porque la obra se secciona viva— con una perspectiva biológica que la entiende como un proceso vital que se despliega a la vista del espectador, invitado a transitar como un testigo los vaivenes inherentes al acontecer creativo.

En la obra de Christo esta valoración de los procesos a través del dibujo resulta explotada estratégicamente para hacer partícipe del proceso a un espectador que se requiere cómplice: el artista monta una documentación ficticia que se propone como una instancia proyectual, pero lo que en verdad capitaliza es su valor narrativo: la especificidad heurística que le es inherente es usada como medio para la teatralización de un acontecimiento mayor que es el montaje de la instalación de sitio específico. En este caso particular el dibujo ha emergido hacia las capas visibles del arte en forma de falso documento, de relato gráfico de un proceso, y en estrecho vínculo con otros textos con los que se enlaza inexorablemente: particularmente con la intervención de sitio específico a la que apunta.

Si bien vemos en el uso que Cristo hace del dibujo una revalorización de la disciplina, en su obra aún es una herramienta que opera en función de objetivos posteriores: es un dibujo que se somete a una función preparatoria, su rol es teleológico. El arte contemporáneo terminará de propiciar su homologación disciplinar, en la producción de obras donde el dibujo no *precede* a otra disciplina, sino que es él mismo coralario y conclusión de la expresión artística. Aun así, elegimos analizar la obra de Christo porque entendemos que se trata de un hito fundamental en la emancipación de esta milenaria disciplina que ha habilitado singulares fenómenos en el arte contemporáneo como la revalorización del proceso proyectual como obra en sí, y que ilustra con elocuencia el impacto de la vanguardia en la producción artística pos-vanguardia.

La Vanguardia, como detonación interna al cuerpo de la institución arte, ha desconfigurado las relaciones que la estructuraban, propiciando una reconfiguración donde los valores del antiguo régimen han sido reconsiderados, dando lugar a una nueva trama de relaciones:

²⁰ Tal es así, que la obra gráfica proyectual del artista es el motor en la producción de las intervenciones en el paisaje: los altísimos costos económicos de estas empresas son costeados por medio de la venta de los dibujos; Christo se ha negado a obtener patrocinio alguno, sea de empresas o estatales.

reivindicamos el valor de este período subversivo porque estimamos que se ha tratado de un impacto que ha permitido repensarlo todo, arrojando como saldo un nuevo régimen, donde el campo del arte se presenta como un cuerpo permeable, cuyas fronteras permiten una fluidez inédita entre acontecimientos artísticos y otros considerados tradicionalmente foráneos o privados. Así, las transformaciones desencadenadas por la Vanguardia han habilitado al dibujo —una disciplina de entrecasa— a ser protagonista de la escena mayor, empoderada de sus valores específicos: su capacidad narrativa en el universo proyectual y el rasgo heurístico que le es inherente.

Bibliografía

Berger, John, *Sobre el dibujo*, (trad: Pilar Vázquez), Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2015

Bürger, Peter, *Teoría de la Vanguardia*. Ediciones Península, Barcelona, 1987.

De Micheli, Mario (1966), *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (Trad. Ángel Sánchez Gijón), Ed. Alianza Forma, 1998, Madrid.

Greenberg, Clement (1948), “La crisis de la pintura de caballete”, en: *Arte y Cultura Ensayos críticos*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979, pp. 145-148

Salas, Ramón (1999) “Nada es más profundo que la piel: los dibujos de Christo”. En: Juan José Gómez Molina (Coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Ed. Cátedra, Madrid, 2012, pp. 479-534

Wölfflin, Heinrich, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1952.

“Apéndice. Textos sobre el dibujo”. En: Juan José Gómez Molina (Coord.), *Las lecciones del dibujo*, Madrid: Cátedra, 1999 pp. 561-618