



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

MÁSTER EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA 07-08

**UN RECORRIDO POR CIUDADES
Y HETEROTOPÍAS TEÓRICAS**

Alumna: DANIELA ANAHÍ RIVERO VERASTEGUI
Director: BARTOLOMÉ FERRANDO COLOM

Valencia, noviembre de 2008

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	4
INTRODUCCIÓN	5

PARTE I

Cap. 1. La Paz y el “no hay paz en La Paz”.....	7
1.1. La cultura popular y la cultura de masas.....	9
Cap. 2. La <i>flânerie</i> en La Paz: una <i>flâneuse</i> en la hoyada.....	14
Cap. 3. Mis trabajos: retratos de la ciudad.....	18
3.1. Serigrafías de mercados y lugares públicos.....	20
3.1.1. Serie de paneles de técnica mixta.....	21
3.1.2. “Una botella al mar”.....	22
3.2. Referentes artísticos: Wolf Vostell y el Nuevo Realismo: Rotella, Villeglé, Hains y Dûfrene: <i>collages</i> y <i>décollages</i> (la apropiación).....	23
3.2.1. Wolf Vostell.....	24
3.2.2. Nuevo Realismo.....	25
3.2.2.1. Mimmo Rotella.....	25
3.2.2.2. Jacques Mahé de la Villeglé.....	27
3.2.2.3. Raymond Hains.....	28
3.2.2.4. François Dufrêne.....	29
3.2.3. <i>Décollages</i> callejeros y técnica mixta. Obra para la Bienal Siart.....	31

PARTE II

Cap. 4. España y Valencia.....	33
4.1. Primeras impresiones: el choque cultural.....	33
4.2. Primeras impresiones: fotografías y vídeo.....	34
4.2.1. “...y silencio alrededor” 2’38”.....	35

AGRADECIMIENTOS

Primeramente quisiera dedicarle un enorme ¡gracias! a mi tutor, el profesor Bartolomé Ferrando, porque se ha llenado de paciencia y buen humor para escuchar tantos cambios de opinión con respecto a la forma de abordar este proyecto que, al fin, se ha podido concluir satisfactoriamente.

Quisiera agradecer a mi familia, mis padres y mis hermanos que, a pesar de la distancia, me hacen sentir en casa cada vez que conversamos. Entre las personas a las que debo agradecer en Bolivia también se encuentra Laura Salazar, entrañable amiga, que me ha apoyado para seguir con esta aventura del constante viaje teórico y físico.

A Milton Dearmas, mi compañero de viaje, al que debo la paciencia de esperar constantemente y de ir a mi encuentro donde quiera que esté.

A Marina Pastor, mis profesores y amigos, la gente que he conocido en el Máster, con quienes hemos compartido nuevas experiencias y momentos de buenas e interminables conversaciones.

Finalmente, a mis abuelos, Basilio Rivero y Serafina Verastegui, de los que no me pude despedir pero a los que llevo presentes en mi memoria.

INTRODUCCIÓN

Desde el surgimiento de las ciudades más antiguas, el ser humano no ha dejado de pensarse a sí mismo en relación con su lugar de pertenencia o de transhumancia, en relación con las *ciudades*, de su carácter urbano, recreándose por medio de su imaginación. José Beltrán considera que “lo que hace a un ser específicamente humano es el hecho de ser social” porque “construimos ciudades toda vez que las ciudades nos construyen. Y si es cierto que somos habitantes de la ciudad, no es menos cierto que la ciudad nos habita. De ese proceso queda la huella de los espectros culturales que jalonan nuestro devenir”.¹

En este contexto, por medio del presente proyecto final de máster, haré un recorrido teórico y conceptual de mi práctica artística realizada, hasta el momento, tanto en Bolivia como en España. Analizaré el origen de algunos trabajos y su relación con las ciudades donde he vivido porque éstas son las que me motivan a realizarlos: los mercados populares, los centros de mayor concentración de gente y automóviles, en su calidad de populares y masivos; los lugares más atractivos por ser “representativos” de las ciudades y los *collages* y *décollages* de sus muros. Además marcaré las diferencias de la relación que he entablado entre las ciudades de La Paz y Valencia y de cómo han hecho cambiar mi percepción de las mismas modificando y enriquecido mi trabajo visual y conceptual.

La primera parte estará dedicada a La Paz, mi ciudad natal, donde apoyada en Carlos Villagómez, analizaré algunas obras pasando por las teorías del *flâneur* y de algunos artistas miembros del Nuevo Realismo que me sirvieron de referencia para el trabajo paceño². Por otro lado, a nivel teórico, analizaré las posibilidades de abordar estos trabajos

¹ BELTRÁN LLAVADOR, José, “La ciudad como experiencia: figuras desde el imaginario social”, *Revista Teína, Número 04, “La ciudad”*, p. 1

² Perteneciente o relacionado con La Paz, Bolivia.

recurriendo al discurso de lo popular, de la cultura de masas y/o de la *alta* cultura valiéndome de la facilidad que otorga el formar parte de esas culturas *híbridas* estudiadas por Néstor García Canclini.

En la segunda parte, realizaré el seguimiento y desarrollaré el análisis de algunos proyectos surgidos en España y otros en las materias cursadas durante el Máster en Producción Artística de la Universidad Politécnica de Valencia en los que por medio de un personaje de dibujos animados, fruto de mi imaginario urbano, me introduciré en la reflexión de la ciudad y en especial en la relación que he establecido con las calles de Valencia, que no es la misma que la de La Paz porque la forma de abordar la calle y la forma de aprehenderla es diferente y a veces ajena en mi entender. Citaré a más teóricos sociales y de la comunicación tanto como a filósofos, Marc Augé y Michel Foucault entre otros, para analizar la forma de recorrer, entender y leer la ciudad en nuestra época, ya sea por medio de una relación íntima con el ciudadano o dando origen a los no lugares y a las heterotopías.

Finalmente estableceré una conexión entre las teorías citadas con respecto a la ciudad y las teorías sociales de las culturas híbridas, en la que plantearé otro tipo de *paseo*, ya no solo físico entorno a una ciudad, sino también teórico, la *flânerie* conceptual de mi trabajo y las posibilidades de lectura con las que éste cuenta.

PARTE I

Cap. 1. La Paz y el “no hay paz en La Paz”

“*Los discordes en concordia, en paz y amor se juntaron y pueblo de paz fundaron para perpetua memoria*”, este es el lema de “Nuestra Señora de La Paz”, ciudad fundada en 1848 por el capitán Alonso de Mendoza. Su nombre conmemora la restauración de la paz después de la guerra civil que siguió a la insurrección de Gonzalo Pizarro contra Blasco Núñez de Vela, el primer Virrey del Perú. Hoy en día es la ciudad más grande de Bolivia y la Sede de Gobierno; está situada a 3 650 metros sobre el nivel del mar y acogida a las faldas del majestuoso nevado “Illimani”, es una ciudad polifásica, pluricultural y multilingüe. Con más de un millón de habitantes, en su mayoría indígenas, se desarrolla a caballo entre la modernidad y la pobreza extrema.

Sin embargo, puedo asegurar que no hace honor a su nombre, porque, como titularon a una serie de conciertos en la misma ciudad: “No hay paz en La Paz”. La Paz es caótica, ruidosa, llena de mercados, con las calles repletas de productos de consumo y de vendedores ambulantes, de lustrabotas y de heladeros, con mucho tráfico y con las infaltables manifestaciones populares.

Recorrer las calles de La Paz es una aventura constante ya que por mucho que uno cree conocer esta ciudad nunca termina de descubrir cosas nuevas, se da uno cuenta de que algún edificio es de color “rosa” con florecitas verdes o de que los vendedores están incluso a la hora del almuerzo y que comen en sus *puestos* de trabajo; de que los muros de las paredes cambian constantemente debido al *collage*³ y *décollage*⁴ de

³ En este contexto se hace referencia a los encolados de carteles callejeros. Sin embargo, el *collage* es la técnica consistente en la incorporación a los cuadros de materiales y objetos diversos como trozos de papel, madera, tejidos, etc., siendo un recurso empleado por muchos artistas a lo largo del siglo XX en un intento de conceptualizar la pintura, liberarla de la imitación de la realidad y de todo convencionalismo formal.

⁴ Técnica consistente en transformar o destruir materiales diversos mediante rotura, desgarró, emborronamiento, quemado o repintado, pretendiendo despojar a los objetos y materiales de su función utilitaria o de consumo y presentarlos regenerados en un intento de captación crítica de la realidad. Los *décollages* mencionados aquí son los que se originan de los *collages* callejeros en el momento en el que son intervenidos por los transeúntes.

carteles publicitarios que se encuentran sobre ellos; o de que es imposible dar un paseo sin tener que preguntar muchas veces si se está o no en dirección correcta o qué minibús⁵ lleva al destino requerido.

Los mercados son un mundo a parte, desde que uno se acerca a una vendedora, principalmente cholas⁶, se tiene que conversar con ella y muchas veces se termina



Ingreso a un *tambo*



Fotografías de los mercados de La Paz

una especie de patios abiertos al público en general, donde llegan los productos agrícolas, directamente de los productores, y son vaciados literalmente sobre el piso y cual montañas se distribuyen para mayor atracción y venta, de tal forma que diariamente se ven montañas de



regateando para que rebaje el precio del producto que se desea adquirir. Los “tambos” son los mercados populares por excelencia,

⁵ Transporte público urbano

⁶ Mujer con vestimenta típica

naranjas y de plátanos u otros productos dentro de estos espacios de comercio. Estos *tambos* existían incluso antes del Imperio Inca y eran construcciones que servían para el almacenaje de productos, para el alojamiento de viajeros, comerciantes, autoridades y algunas veces para las tropas. Durante el período incaico alcanzaron mayor esplendor debido al enorme comercio realizado entre sus provincias. Finalmente, en nuestros días, juegan un importante papel en el intercambio económico y cultural entre el campo y la ciudad. “El círculo de los tambos y todo el territorio que ocupa se lo interpreta como un conjunto de lugares definidos por el uso social, donde se expresa y desarrolla colectivamente la cultura, conteniendo además elementos simbólicos e identitarios que definen y dan lugar a imaginarios colectivos propios de la ciudad de La Paz”.⁷

Cuando se llega al centro mismo de la ciudad, sus puntos neurálgicos, apabulla la cantidad de gente que se mueve por él, los grandes cruces de automóviles y los gritos incesantes de los “voceadores”, niños y jóvenes que anuncian la dirección a la que se dirige el transporte público, no permiten ni un instante de silencio. Además no es extraño que alguna manifestación popular se cruce en el camino y que uno tenga que esperar pacientemente a que pase o simplemente adherirse a la marcha para poder avanzar y seguir el rumbo deseado. Al respecto Carlos Villagómez, exaltando la cantidad de manifestaciones con las que los pobladores y los visitantes de esta ciudad se pueden encontrar, dice:

“El carácter introspectivo de sus pobladores, mezcla de distintas etnias, evoca el silencio como una de sus cualidades culturales, pero al mismo tiempo, este silencio se mezcla con las más delirantes ceremonias ciudadanas que marcan otro atributo de sus habitantes: son los que más protestan en el continente. En cada acción de protesta, la ciudad se paraliza y vuelve a armarse y desarmarse día a día”⁸.

⁷ VILLAGÓMEZ, Carlos, *La Paz imaginada*, Editado por Armando Silva, Universidad Nacional de Colombia - Convenio Andrés Bello, Bogotá, 2007, p. 102

⁸ VILLAGÓMEZ, C., op.cit. En resumen del libro, cubierta trasera.

1.1. La cultura popular y la cultura de masas

Al mencionar a los mercados como centros masivos de comercio, las calles congestionadas también repletas de comercio ambulante, los puntos neurálgicos de la ciudad, los cruces más frecuentes de automóviles y de gente, el caos y el color explosivo de su entorno causados por la invasión pasiva de la publicidad, cito a esos lugares donde lo popular y lo masivo son su definición más exacta.

El análisis de mi trabajo, en torno a lo popular y a la cultura de masas necesitaba un aporte teórico que encontré en el científico social Néstor García Canclini cuyas teorías a cerca de lo popular, lo masivo y la *alta* cultura me acompañarán en el desarrollo de este proyecto de tesis. Para comenzar:

“Recordemos que lo masivo es una característica constitutiva de las sociedades actuales y no comenzó con los medios de comunicación electrónica. En el siglo XIX se empieza a hablar de masas para referirse a la irrupción económica y política del proletariado industrial y nuevos sectores medios en las grandes ciudades. Antes de que se inventaran la radio y la TV, la cultura fue transmitida masivamente por la iglesia, la escuela y las grandes campañas educativas de los regímenes populares. [...] Lo masivo no es algo ajeno ni exterior a lo popular, hecho malévolamente por los grupos dominantes para invadir o sustituir la cultura propia de las clases populares sino la forma que adoptan las relaciones sociales en un tiempo en que todo se ha masificado de ahí que la cultura masiva es *una modalidad inesquivable del desarrollo de las clases populares en una sociedad que es de masas*”.⁹

Lo popular aparece como un modo de actuar en lo masivo. Y lo masivo no es, en este caso, sólo un sistema vertical de difusión e información; también es la *expresión y amplificación de los varios poderes locales, que se van difundiendo en el cuerpo social*.

Lo popular, era concebido por los folcloristas como aquellas costumbres tradicionales: la literatura oral, las artesanías hechas a mano, en suma lo que entienden las sociedades modernas como lo “primitivo”.

⁹ GARCÍA CANCLINI, N., “Ni folclórico ni masivo. ¿Qué es lo popular? p. 5

“Cuando lo popular todavía no era lo popular -se lo llamaba cultura indígena o folclore- la antropología y esa pasión coleccionista y descriptiva por lo exótico denominada precisamente folclore eran las únicas disciplinas dedicadas a conocerlo. Así fue en las metrópolis y en América latina”.¹⁰

Los estudios antropológicos y folclóricos acumularon conocimiento empírico sobre los grupos étnicos, coleccionando los rasgos tradicionales, “primitivos” de una comunidad y reduciendo su explicación a la lógica interna del grupo estudiado, sin analizarlos ni interpretarlos en profundidad con lo que consiguieron solo amontonar libros sobre artesanías, poesía, fiestas y música tradicionales lejos de otorgarles un lugar en la lógica presente de las relaciones sociales. Entonces a pesar de la abundancia de descripciones, existen pocas explicaciones sobre lo popular.

“Menos frecuentes, aún, son las investigaciones que examinan los procedimientos a través de los cuales las culturas tradicionales de los indígenas y campesinos convergen sincréticamente con diversas modalidades de cultura urbana (la obrera, la que generan la vida en la ciudad y las comunicaciones masivas), estableciendo formas híbridas de existencia de “lo popular”.¹¹

El autor considera que para alcanzar una visión lo suficientemente amplia de lo popular tendríamos que someterlo a las condiciones industriales de producción, circulación y consumo que son en las que se organiza la cultura en nuestros días porque de lo que carece el discurso folclórico es de no cuestionarse por lo que les pasa a las culturas populares cuando la sociedad se vuelve masiva.

Lo popular no es vivido por los sujetos populares como complacencia melancólica con las tradiciones. “¿es la apertura - crítica o burlona- hacia la modernidad, y no la simple autoafirmación, lo que los arraiga mejor en las tradiciones?” En parte, así parece.¹²

¹⁰ GARCÍA C., N., op. cit. p. 2

¹¹ *Ibidem*.

¹² GARCÍA CANCLINI, N., *Culturas híbridas*, p. 208

Por otra parte, los comunicólogos, contradiciendo a los folcloristas, consideran que lo popular se constituye a partir de los medios electrónicos siendo el resultado de la acción homogeneizadora de la industria cultural. Los resultados de las investigaciones de comunicación masiva han mostrado que las culturas populares proceden de espacios de reproducción y control social como la información y el consumo y no así de la herencia histórica ni de su inserción en sus relaciones de producción. Pero su modo de abordar la cultura popular, merece varias críticas: por una parte, acostumbran concebir la cultura masiva como instrumento del poder para manipular a las clases populares; adoptan la perspectiva de la producción de mensajes y descuidan la recepción y la apropiación y, finalmente, suelen reducir sus análisis de los procesos comunicacionales a los medios electrónicos.[...] “Se concibe el poder comunicacional como atributo de un sistema monopólico que, administrado por las transnacionales y la burguesía, podría imponer los valores y opiniones dominantes al resto de las clases. La eficacia de este sistema residiría no sólo en

la amplia difusión que los medios proporcionan a los mensajes, sino en la manipulación inconsciente de los receptores. Lo masivo circula tanto por los medios electrónicos como por los cuerpos, la ropa, las empresas, la organización del espacio



Comercio callejero. Vendedores y productos se apropian de la calle

urbano.”¹³ En este sentido Villagómez, al referirse a la “estética chola”¹⁴ de la arquitectura de La Paz me sirve como ejemplo de la forma en la que

¹³ GARCÍA C., N., “Ni folclórico ni masivo. ¿Qué es lo popular? pp. 3 - 4

¹⁴ Según Villagómez, es un estilo de arquitectura de rasgos entremezclados y exaltados; la fusión entre las influencias de occidente con rasgos nativos en un mestizaje arquitectónico, inédito y único en América Latina.

lo masivo va proliferando por la ciudad. Habla de la arquitectura como carente de un lenguaje discernible y organizado, siendo sus edificios una mezcla delirante de colores y detalles que se intensifican con la incorporación irracional y profusa de carteles



La publicidad se mimetiza entre los colores de toldos y productos

y anuncios comerciales. De esta forma los habitantes se enorgullecen de presentar sus interioridades y su mundo perceptual que mezcla lo barroco y lo aimara¹⁵ y es así que La Paz se matiza de color y de publicidad por doquier.

Volviendo a García Canclini, el autor considera que en algún momento las diferencias entre antropólogos y comunicólogos deben transformarse y darle paso a la colaboración, porque “algunas tradiciones desaparecen, otras se descaracterizan por la mercantilización, otras son mantenidas con fuerza y fidelidad, pero, todas son reordenadas por la interacción con el desarrollo moderno”¹⁶ y estos cambios producen matices en el quehacer popular y masivo; también es necesario estudiar de qué manera la cultura masiva se enriquece con la popular tradicional como ha sido el caso de la arquitectura de *estética chola* mencionada.

“Una de las conclusiones de este reordenamiento de los vínculos entre lo popular y lo masivo, es que lo popular ha dejado de ser el dominio especializado de los antropólogos y lo masivo de los comunicólogos. Al reconocer que el campo de la cultura popular no se limita a lo manual, lo tradicional y las relaciones íntimas de pequeñas comunidades, al ver cómo se entremezcla con las comunicaciones y las otras formas modernas de vida urbana, se vuelve competencia de varias ciencias sociales. Y la interacción compleja de los mensajes masivos con las creencias y prácticas

¹⁵ Cultura milenaria precolombina, antecesora incluso a la incaica, que habitaba la meseta andina del Lago Titicaca y que se extendió entre Bolivia, Perú y Chile.

¹⁶ GARCÍA C., N., “Ni folclórico ni masivo. ¿Qué es lo popular?” p. 5

tradicionales, no permite que los investigadores de la comunicación se ocupen únicamente de los medios electrónicos”.¹⁷

Por medio de esta teoría puedo asegurar que la cultura popular-masiva de La Paz, está plagada de información fruto de la cultura híbrida¹⁸ desarrollada en ella, en la que lo moderno y lo tradicional se mezclan y que al igual que en otros lugares de Latinoamérica, debido al fulminante proceso de modernización entre mediados del siglo XIX y mediados del siglo XX, se ha visto más realizada la premisa que sostiene que la ciudad y sus representaciones, de múltiples orígenes, se producen mutuamente. Esta teoría me daba el visto bueno para traducir en plástica lo que es la experiencia de habitar en esta ciudad, pero para tal fin tenía, en su momento, que recurrir al “estudio de campo”, a caminar por la ciudad, por sus calles y mercados; tenía que recorrerla para entender y absorber lo que proyectaba. El gesto del paseo por la ciudad me daba otra opción de análisis, ya no de lo que veía, sino de mi actuar y llegué a la conclusión de que la *flânerie* en La Paz era un ejercicio frecuente.

Cap. 2. La *flânerie* en La Paz: una *flâneuse* en la hoyada

Al comenzar con este apartado, considero conveniente aclarar los términos que usaré: en primer lugar la *flânerie* que es un vocablo francés usado para designar el “deambular”, “pasear”, “callejear” o “vagabundear” del cual deriva el conocido *flâneur* que tanto Walter Benjamin¹⁹ como Charles Baudelaire²⁰ han adoptado para hablar del hombre de mediados

¹⁷ GARCÍA C., N., op. cit. p. 7

¹⁸ García Canclini usa el término *culturas híbridas* para designar no solo a las mezclas de elementos étnicos en las sociedades latinoamericanas, sino también a las mezclas de éstos con productos de las tecnologías avanzadas y los procesos sociales modernos y posmodernos.

¹⁹ Walter Benjamin (1892-1940) Pensador alemán cuya obra es una de las más relevantes del pasado siglo XX. La comunicación y las industrias de la cultura están presentes en su obra, que aborda aspectos como la cultura de masas, la percepción, la función social y política de la transmisión mecánica del conocimiento, las modas, el lenguaje, etc.

²⁰ Charles Pierre Baudelaire (1821-1867) El poeta “maldito” (debido a su vida de bohemia y excesos), francés es considerado por los críticos como el precursor del simbolismo que, a su vez, estableció la crítica y síntesis del Romanticismo. Pero los críticos coinciden al señalar que formalmente abrió el camino de la poesía moderna. Su oscilación entre lo sublime y lo diabólico, lo elevado y lo grosero, el ideal y el aburrimiento angustioso (el *Spleen*) se corresponde con un espíritu nuevo, y precursor, en la percepción de la vida urbana

del siglo XIX, quien, aprovechando las horas de “descanso” del trabajo, paseaba por las calles del París de la época. Yo utilizo el término *flâneuse* ya que es el femenino de este denominado *flâneur*.

Gracias precisamente a Benjamín, según Bolívar Echeverría, conocemos hoy en día el secreto de la cotidianidad moderna el cual “radica en el “conflicto” que habita en el trato más natural del hombre con el mundo (mundo de mercancías) y que lleva a la reivindicación del discurso reflexivo de la vida cotidiana. El *flâneur* se convierte para Benjamin en el hombre cuya actividad más importante es el “callejear”.

Si bien para Benjamin, el *flâneur* es el que disfruta esa perspectiva del consumo, más aún el consumo suntuario, en lo personal y en mi obra en Bolivia es más el consumo de las masas, el de lo popular, el de los mercadillos y el de los vendedores ambulantes, aquél no producido durante el “tiempo perdido” entre las horas del trabajo sino el tiempo aprovechado para el abastecimiento familiar.

Ernesto Baltar en su “Aproximación a Walter Benjamín a través de Baudelaire” describe al *flâneur* como a aquel personaje aburrido que se arroja a las calles para buscar historias de gente extraña y olvidada, para reencontrarse y revivir gracias a las nuevas sensaciones otorgadas, ya sea por el efecto de las drogas o por la multitud que abarrota la ciudad, y de esa forma llenarse hasta la saciedad de imágenes que no son suyas.

En “El pintor de la vida moderna” el propio Baudelaire enunciaba las características básicas de este tipo humano de *flâneur*:

“La muchedumbre es su dominio, como el aire el del pájaro, como el agua el del pez. Su pasión y su profesión es el desposarse con las multitudes. Para el perfecto vagabundo, para el observador apasionado, hay inmenso goce que consiste en elegir domicilio en el número, en lo ondulante, en el movimiento, en lo fugitivo y lo infinito. Estar fuera de casa y, no obstante, sentirse en casa en cualquier parte”.²¹

Esta cita me devuelve a las impresiones que tengo de la ciudad, de la satisfacción de absorber lo que la ciudad ofrece, de apropiarme de ella.

²¹ BALTAR, Ernesto, “Aproximación a Walter Benjamín a través de Baudelaire”, p. 11

El pasear a través suyo me convertía en una observadora que perdida en las calles y en la masa de gente asimilaba mi obra cual *flâneuse* por La Paz porque “la tarea del artista moderno consiste en extraer lo eterno de lo transitorio, de la escena fugaz.”²²

Limitado a pasear por el mundo en pequeño, el *flâneur* hace *botánica de asfalto* curándose del aburrimiento, no contempla la naturaleza ni siente nostalgia de ella, porque en esos pasajes llenos de tiendas se siente como en casa al verlos como un lugar intermedio entre el interior de la intimidad y el exterior de la calle. Benjamín, subraya el valor único, casi místico, irrepetible, sentimental, aurático de los objetos de bazar, que recuerda a las cosas que abarrotan el Rastro, “cosas carnales, entrañables, desgarradoras, dementes, lejanas, cercanas, distintas, cosas reveladoras en su insignificancia, sin su llaneza y en su mundanidad” (cita de Ramón Gómez de la Serna²³).

“El flâneur ama la soledad, pero la quiere y la busca en la multitud: de cosas, de imágenes, pero sobretodo de gente, en la masa, la muchedumbre. [...] La multitud es el opio que alivia la condena de la rutina en la gran ciudad: el flâneur se abandona en la multitud y su ebriedad es la sensibilidad y la mercancía”.²⁴

Este paseo anónimo e íntimo muchas veces en La Paz es interrumpido por la gente porque no se puede atravesar esta ciudad sin hablar con nadie, es inevitable romper el silencio, siempre existe la necesidad de entablar contacto con la gente, ya sea el cobrador de los pasajes en el transporte público o los lustrabotas que se acercan con frecuencia ofreciendo darle una mejor cara a los zapatos gastados de tanto caminar o algún heladero que pretende vender helados en una de las ciudades más frías de Bolivia, además de que “el aimara como el

²² BALTAR, E., p. 11

²³ Ramón GÓMEZ DE LA SERNA (Madrid, 1888 - Buenos Aires, 1963) Fue un escritor vanguardista español de cuya vasta obra resalta la creación de la “greguería” que él mismo entendió como “humorismo + metáfora = greguería”. Entre otras cosas, sintió interés por el madrileñismo castizo y encontró una forma de renovar el costumbrismo que se había utilizado en su descripción en la metáfora del mercadillo de Madrid, al que dedicó su libro *El Rastro*, donde los objetos infortunados y abandonados son salvados por su evocación lírica.

²⁴ BALTAR, E., p.12

mestizo, es proclive y tiene una habilidad innata para las tareas del comercio, debido a que esta actividad es sobre todo un espacio de socialización, de intercambio de acciones y palabras en un intenso e íntimo relacionamiento diario donde se



Zona céntrica de la ciudad



Comerciantes, compradores y publicidad

canjean sentimientos, alegrías, frustraciones, en un cúmulo de cultura oral que está por encima de un simple intercambio de dinero o de materia. De esta forma, no es

de extrañar que esta socialización la practiquemos todos los paceños sin distingo de clases o de etnias”.²⁵

“No todo el mundo tiene el don de bañarse en la multitud, nos dice Baudelaire en sus “pequeños poemas” en prosa, gozar de la muchedumbre es un arte y solo puede entregarse a esa orgía de vitalidad quien cumple las siguientes condiciones: gusto por el disfraz y la máscara, odio al hogar y pasión por los viajes”.²⁶

Pasear por la ciudad me otorgaba una inspiración constante. Esa vitalidad que se ve en las calles, en las paredes, en los mercados y en el andar de la gente se reflejaban en mis trabajos y transmitían sus colores e intensidad. Me convertí en una especie de *flâneuse* en la llamada hoyada paceña²⁷ que buscaba incansablemente la temática de sus trabajos.

²⁵ VILLAGÓMEZ, C., op cit p. 102

²⁶ BALTAR, E., op. cit pp. 12 - 13

²⁷ La Paz se encuentra en una hoyada, entre grandes cordilleras que la rodean y la acogen.

Cap. 3. Mis trabajos: retratos de la ciudad

“La ciudad real, en cambio, se habría quedado sin mapas: es un palimpsesto (otra figura reiterada) que solo puede conocerse rasgando las capas superficiales de homogeneidad social y cultural, recorriendo sus estratos de tiempos y espacios heterogéneos, para lo cual solo sirve atravesarla y experimentarla, identificar sus relatos e itinerarios proliferantes”.²⁸

Mi trabajo en La Paz tiene dos referentes directos:

- Por un lado lo popular y lo masivo de los mercados, las ferias de barrio, los rastros, los centros de mayor concentración de gente, comerciantes y de automóviles, porque considero que estos espacios públicos tomados por la gente, han sido espacios familiarizados por mi, que han fortalecido mi imaginación gracias a las acciones que se desarrollan en ellos, donde he encontrado la comunicación y el reconocimiento individual y colectivo.

- El otro referente es el de los *collages* y *décollages* de las paredes de las calles, una suerte de palimpsesto, que recogen la historia de la ciudad y de su gente, sus actividades y sus intereses, que se superponen constantemente y que van cambiando debido al mismo paso del tiempo.

El segundo referente es consecuencia del primero, es decir, en aquellos *collages* y *décollages* he encontrado el lenguaje plástico perfecto para traducir lo popular y lo masivo de la ciudad de La Paz, porque, además de las características mencionadas anteriormente, éstos llevan a la memoria el colorido de la urbe andina con los contrastes provenientes de edificios, gente, vendedores o paisajes propios de la región.

El espacio público de La Paz es intervenido por la movilización compartida de los ciudadanos en la cotidianidad de sus recorridos,

²⁸ GORELIK, Adrián, “Imaginarios urbanos e imaginación urbana”. Para un recorrido por los lugares comunes de los estudios culturales urbanos, p. 7

identificando el tejido urbanístico y arquitectónico que engloba su conjunto y anuda el pasado con el presente y así

“La Paz, en casi todas sus zonas, es mas que simple arquitectura y forma urbana, es un soporte para todo tipo de carteles y anuncios publicitarios que expresan el carácter eminentemente terciario de nuestra base económica, donde la mayor fuerza laboral está ocupada por el comercio formal e informal o en los servicios prestados al aparato estatal. Con una normativa municipal que ha sido rebasada, **La Paz es un solo cartel múltiple en diversos tamaños y formatos que sin respetar escalas o funciones, presenta un mensaje polifacético e impreciso, un collage interminable de gráfica urbana.** Pareciera que tenemos una necesidad interior, una pulsión natural de expresar todo sin dejar nada a la sutileza o a la interpretación sugerente. Los paceños debemos contar con un imaginario colectivo plagado de mensajes en primer orden, debemos reiterar nuestras denotaciones y postergar posibles connotaciones con esa multiplicación exacerbada de mensajes y señales en nuestro ámbito urbano y colectivo”.²⁹

Este deambular por los lugares populares de La Paz y los *décollages* que en ellos se encuentran me llevaron al desarrollo de mi trabajo plástico a través de los lenguajes gráficos (fotografía, serigrafía y grabado) aprendidos en la Academia Nacional de Bellas Artes “Hernando Siles”, de la cual soy egresada. Estas piezas son el resultado de la asimilación de las impresiones de los paseos por la ciudad y han tenido un desarrollo escalonado que resumiré con algunos ejemplos.

3.1. Serigrafías de mercados y espacios públicos

Entre todos los trabajos realizados existen piezas sueltas como serigrafías y grabados en los que reinterpreto los mercados, trato de darles una imagen más plástica a las fotografías iniciales y otras en las que represento lugares muy concurridos donde se pierde la imagen nítida de los transeúntes para convertirse en una imagen abstracta colmada de

²⁹ VILLAGÓMEZ, C., op. cit p. 74

color y dinamismo que vendrían a ser los antecedentes directos a los *collages* y *décollages* callejeros. Lo que más me interesaba de este tipo de trabajos era la posibilidad de, por medio de una imagen capturada previamente en formato digital, representar a la ciudad con el mismo lenguaje cromático y dinámico que en ella observaba. La fotografía juega un papel importantísimo porque al tener un instante, unas cuantas milésimas de segundo de la vitalidad



S/T, serigrafía, 2002

de la urbe retenidas y congeladas en una imagen era como tener en las manos un pieza fundamental para el armado de un todo, como capturar una delicada capa de un *collage* que podía recrear visualmente.



S/T, serigrafía, 2005

3.1.1. Serie de Paneles de técnica mixta



S/T

Son una serie de piezas de formato medio (120x120 cm) basadas también en las fotografías de los mercados y las calles de la ciudad de La Paz. Estas fotografías han sido trabajadas digitalmente para luego ser serigrafiadas e intervenidas manualmente. Sus colores son los mismos de los mercados, de los toldos, de las frutas y la mercancía, de la vestimenta de las cholitas, del mismo escenario urbano que se construye a partir de colores

intensos y puros; su imagen se asemeja a los *décollages* callejeros.

Transmiten una serie de sensaciones entre movimiento y calidez que se parece a la sensación producida al ver una reproducción de la ciudad. En algunas de estas serigrafías es posible reconocer las fotografías de los mercados, los toldos y la vestimenta de la gente pero se van perdiendo a medida que el espectador se aleja del detalle y mira la pieza en su totalidad.



S/T

3.1.2. “Una Botella al mar”

“Una botella al mar” de 2004, fue una exposición individual realizada en la Sala de Exposiciones de la Academia Nacional de Bellas Artes donde cientos de botellas serigrafiadas con fotografías de los mercados populares, eran expuestas en un estante de madera rellenas de productos de consumo masivo como la harina, los porotos (alubias), el trigo, la quinua, el azúcar, la avena, entre otros. Cada botella además de la imagen y el contenido estaba “tapada” con una piedra que representaba los bloqueos que muchas veces se hacen a los caminos de ingreso a la



Vista general de la exposición



Detalle de botellas

ciudad. La Paz es una ciudad muy fácil de asfixiar y aislar, es una ciudad que cuenta con tres grandes carreteras por las que los productos de consumo diario llegan a los mercados pero una vez que aquéllos son interferidos, bloqueados por manifestantes reclamando alguna acción del gobierno, es imposible que el abastecimiento sea el apropiado. Esta exposición hacía referencia a una de aquellas ocasiones en las que La Paz estaba “bloqueada” y los mercados languidecían.

3.2. Referentes artísticos: Nuevo Realismo: Rotella, Villeglé, Hains y Dufrêne: *Collages* y *décollages* (la apropiación)

Si hay algo en especial que tengo que rescatar de mis paseos por la ciudad es que me han otorgado la facilidad de entender la forma de representarla por medio de los *collages* y *décollages* de las paredes.

“Los carteles comerciales buscan sincronizar la vida cotidiana con los intereses del poder económico. Los *graffiti* (como los carteles y los actos políticos de la oposición) expresan la crítica popular al poder impuesto. Por eso son tan significativos los anuncios publicitarios que ocultan a los monumentos o los contradicen, los *graffiti* inscritos sobre unos y otros. A veces, la proliferación de anuncios ahoga la identidad histórica, disuelve la memoria en la percepción ansiosa de las novedades incesantemente renovadas por la publicidad”.³⁰

Las calles del centro de La Paz están tapizadas de *collages* y *décollages* de carteles. Toda esta publicidad impresa encolada una sobre otra con imágenes fotográficas, digitales, manuales a su vez que tipografía de la más variada, se mezcla con las intervenciones públicas anónimas de los transeúntes que en su caminar arañan, rasgan, rompen y garabatean o dibujan sobre ellos. El resultado es una verdadera obra plástica pública y anónima. Son precisamente éstos los que me atrajeron y me motivaron a trabajar con ellos, a adoptarlos como “modelo” representativo no solo de las calles, sino también de la cultura y de la sociedad paceña. No son simplemente *décollages* callejeros, son una suerte de “reflejo”, de “retrato” de la sociedad y de la ciudad misma, donde todo está en constante cambio, en ebullición, donde la gente habla y calla, se cruza con otra gente para desaparecer luego; sus colores tienen esa extensa gama de los colores vistos en los mercados y en las ferias, su disposición se asemeja a la imagen de mis fotografías, de los toldos de los puestos de los comerciantes, de su vestimenta, de la de la gente que compra y de los productos como los textiles y las frutas; la

³⁰ GARCÍA C., N., *Culturas híbridas*, p. 275



Distribución urbanística arbitraria

misma ciudad tiene una disposición arbitraria y caótica³¹, los edificios descollan entre las casas pequeñas y de adobe y los paneles publicitarios salpican de mayor color el paisaje.

Cuando teorizaba a cerca de los *décollages* callejeros, descubrí que mi

trabajo no era nuevo, ya desde la segunda mitad del siglo pasado que varios artistas en Europa se habían interesado por ellos. Entre los que encontré mayor afinidad puedo citar a:

3.2.1. Wolf Vostell (Alemania, 1932 - 1998)

Este artista hispano-alemán se formó en fotolitografía y otras técnicas gráficas en Colonia y en Wupertal. Es uno de los principales representantes de la pintura, la escultura y del *happening* durante la segunda mitad del siglo XX. También es considerado uno de los pioneros del vídeoarte y del movimiento Fluxus.

Pero lo más relevante de Vostell, para este trabajo de tesis, es el hecho de haber sido el descubridor de la técnica



Ihr Kandidat, 1961, W. Vostell

del *dé-collage*, que surgió de la impresión que le produjo, en un viaje a

³¹ El crecimiento urbanístico de la ciudad de La Paz ha sido arbitrario, del tal forma que la disposición arquitectónica es también caótica. Siempre me he preguntado cómo hacen los extranjeros para poder ubicarse en esta ciudad.

París el 6 de diciembre de 1954, la lectura de la primera página del diario Figaro donde se anunciaba el choque de un avión durante el despegue (*décollage*). Este *décollage* le hizo pensar en el *collage* y en el *décollage* de imágenes y de palabras y decidió utilizar la prensa como primer material de trabajo. Posteriormente en 1958 alcanzó la fama con sus *happenings* que definió como fragmentos aleatorios de la vida con los que intentaba formar una “obra total”, situando al espectador dentro de las contradicciones creadas por él mismo. Su estética se basó en la destrucción, la tensión y la ruptura tal como se aprecian en sus obras y en sus *décollages*, muchas de ellas expuestas en su museo personal de Malpartida de Cáceres, España. Paralelamente a estos trabajos entre 1954 y 1959 creó *décollages* TV electrónicos que son fruto de su interés por el trabajo de Karlheinz Stockhausen en el Estudio de Electrónica de la WDR (Westdeutscher Rundfunk).

Sus obras han ido creadas a partir de la época en la que vivió, de la guerra fría, el muro de Berlín, la guerra de Vietnam, la prosperidad económica y la remontada y poder de los medios.

3.2.2. Nuevo Realismo

Los llamados “*affichistes*”³² parisinos expusieron la primera vez en 1957 en la galería Colette Allendy de la misma ciudad, entre ellos se encontraban Raymond Hains, Jacques Villeglé y François Dufrêne. Posteriormente, el artífice del grupo, Pierre Restany, contactó con el italiano Mimmo Rotella que desarrollaba un trabajo similar al de los franceses, en especial al de Dufrêne, y que se unió al grupo del *Nouveau Réalisme* en el momento de la fundación en 1960. Este grupo planteaba una aproximación *perceptiva* de lo real.

Sus trabajos estaban enfocados hacia los carteles desgarrados de las ciudades, pero cada uno tenía una forma diferente de abordar su análisis y su visión con respecto a ellos.

³² Artistas que trabajaron con los carteles o afiches callejeros.

3.2.2.1. Mimmo Rotella (Italia, 1918 - 2006)

En la década de los años 50, Rotella descubrió los *posters* o carteles publicitarios como expresión artística, como el mensaje de la ciudad. Esto fue el origen del *décollage* sobre lienzo, en el que empezó a pegar trozos de carteles arrancados de la pared. Más tarde



Spietato, 1961, M. Rotella

continuó con el llamado *doble décollage*: el cartel arrancado de la pared y más tarde modificado en el estudio.

Inicialmente este artista realizaba unas composiciones con los carteles de tal forma que otorguen una visión más figurativa, exaltando detalles precisos de las imágenes que se encontraban por debajo. Pero a partir de la década de los 60 desarrolló una obra puramente abstracta abandonando poco a poco las composiciones figurativas porque el seleccionar una imagen para la base le conducía a la limitación progresiva de su invención, de esa forma Rotella se decantó por la elección pura y simple del *décollage*, sumándose así al purismo de espíritu de sus colegas parisinos y al respeto por la imagen del desgarro anónimo.

Aseguraba, después de un viaje a Roma, que gracias a su llamado "Radar Mental" era capaz de agudizar su mirada, poniendo instinto analítico y rescatando el mínimo efecto-choque del cotidiano urbano que le permitía el gran honor de ver la "piel" de los muros de las ciudades, teoría que comparto.

3.2.2.2. Jacques Mahé de la Villeglé (Francia, 1926)

Jacques Villeglé, artista francés, autodenominado *ravisieur*

*d'affiches*³³ cuya obra entorno a los *décollages* callejeros de desarrolló a partir de los años 50 y continúa hasta ya entrado el siglo XXI. Villeglé, junto a Hains son los precursores del movimiento de los *affichistes*³⁴.



Calle Jean Paris - Selesto, décollage, 1965
J. Villeglé

Considera que estos carteles publicados en

las paredes de las

ciudades reflejaban, al ser el papel un material de la época industrial, los cambios de la débil época de postguerra. Él, en su papel de artista, tenía que buscar medios económicos para desarrollar su obra y, una vez rescatados y catalogados con fechas y lugares precisos, montaba estos *décollages* en paneles de gran formato. Su aporte como artista, una vez elegido el *décollage*, al igual que el mío, era el del “encuadre”, como los fotógrafos, refutando toda idea de composición. Villeglé asegura que la laceración de estos carteles siempre ha existido, que de alguna forma es el *reflejo del canibalismo moderno en contra de las reglas de la vida social*. En este punto yo añadiría que la laceración y las intervenciones urbanas, son un reflejo de la vida en la ciudad porque:

³³ Raptor de carteles

³⁴ Artistas que trabajaban con *affiches lacerées* (carteles desgarrados). Componentes adeptos al Nuevo Realismo dedicados a los *décollages urbanos*. Los artistas, Villeglé, Hains, Rotella y Dufrené, se apropian de los paneles publicitarios o de los muros quitando las múltiples capas de carteles que los recubren y haciendo de ellos obras de arte. Mezcla de imágenes, de colores, de relieve y sobretodo de realismo.

“La vida urbana transgrede a cada momento el orden. “En el movimiento de la ciudad los intereses mercantiles se cruzan con los históricos, los estéticos y los comunicacionales. Las luchas semánticas por neutralizarse, perturbar el mensaje de los otros o cambiar su significado, y subordinar a los demás a la propia lógica, son puestas en escena de los conflictos entre las fuerzas sociales: entre el mercado, la historia, el Estado, la publicidad, y la lucha popular por sobrevivir”.³⁵

También García Canclini considera que “las intervenciones públicas como los *grafittis* o las de otro tipo insertan a los monumentos urbanos y al espacio urbano en la vida contemporánea y es así que estos espacios se actualizan por medio de las “irreverencias” de los ciudadanos”³⁶.

La diferencia entre Villeglé y los otros *affichistes* es que él siempre puso el nombre de la calle y la fecha en la que se ha arrancado el *décollage*, asegura que *el cartel es la calle y la época*. En su arte no hay “taller”, sale a la calle y toma lo que encuentra, por la mañana será algo más tranquilo mientras que por la tarde estos *décollages* estarán más intervenidos, con escrituras políticas y comerciales.

3.2.2.3. Raymond Hains (Francia, 1926- 2005)

Raymond y Jacques Villeglé estudiaron juntos en la Escuela de Bellas Artes de Rennes y en 1949, el mismo año en el que fotografiaron por primera vez los carteles desgarrados, Hains se



S/T, 1967
R. Hains

³⁵ GARCÍA C., Néstor, “*Culturas híbridas*”, p. 275

³⁶ GARCÍA C., N., op. cit, p. 281

interesó por los motivos abstractos que los componían, descubriendo su gran impacto visual y plástico. Juntos comenzaron a extraer los *décollages*, a coleccionarlos y a seleccionarlos según las posibilidades del encuadre que tenían. Inicialmente privilegiaban a los carteles políticos como la serie “Francia desgarrada” entre 1949-1961³⁷, luego aparece su gusto por el *retruécano*³⁸ y los juegos verbales a partir de 1957.

Hains consideraba que *inventar era ir delante de las obras pero que en realidad sus obras ya existían* delante suyo pero nadie las veía porque confundían la visión. De *cazador de imágenes* se convirtió en *raptor de carteles*: una suerte de raptor arqueológico, que de alguna forma representa teóricamente los trabajos que expondré a continuación, ya que, al igual que este artista, Villeglé y Rotella, raptaré y me apropiaré de los *décollages* callejeros para introducirlos en espacios de exhibición.

Posteriormente se convirtió, según algunos críticos, en el “rey del retruécano metafísico”, sus imágenes hacían referencia a objetos corrientes y a nombres propios para conectar la banalidad del cotidiano y el universo de la creación. En su obra el retruécano verbal o visual releva el inverso del mundo reuniendo elementos aparentemente dispares y en sus invenciones los objetos aparecen ligados por razones escondidas. Hains fue un viajero en el tiempo y en el espacio, en las imágenes y en las palabras.

3.2.2.4. François Dufrêne (Francia, 1930 - 1982)

Adherido al movimiento Letrista³⁹ en 1946. Estableció amistad con Hains y Villeglé en 1954, descubrió en 1957 lo “de abajo” de los carteles desgarrados por los peatones anónimos, constituidos por las huellas que

³⁷ Que hacían alusión a los eventos de Argelia, país en el que en esa época se estaba gestando la lucha por la independencia de Francia.

³⁸ Figura retórica que consiste en la inversión de los términos de una proposición o cláusula en otra subsiguiente para que el sentido de esta última forme contraste o antítesis con el de la anterior. Juego de palabras.

³⁹ Movimiento artístico que utiliza las combinaciones de las letras disponiéndolas en función de criterios estéticos.

las capas de papel dejaban unas sobre otras. Él las rascaba poniendo especial énfasis ya sea en una palabra o en una letra y dejándola a la inversa o simplemente exaltaba la materialidad del papel. De esta forma nació su interés por la obra plástica a su vez que por la poesía.



Au 136 du Boulevard Saint Germain, Zone Bleue, 1966
F. Dufrêne

Paralelamente a los nuevos realistas, crea un mundo de poesía fonética que fractura las estructuras del lenguaje: el ultraletrismo. Explora las posibilidades vocales de una música concreta, forma de expresión fundada en la espontaneidad y sin partitura alguna, directamente registrada sobre la grabadora. *Le Tombeau de Pierre Larousse* o el TPL (1958) y sus Suites introducen en la obra giros de letras del diccionario con fines puramente fonéticos. Sus antecedentes Letristas y su gusto por el retruécano se manifiestan en los dibujos que expone a partir de 1977.

Es evidente que todos estos artistas han tenido una forma particular de abordar su obra con los *décollages* callejeros, empezando por Vostell como el creador de la técnica, de cada uno ellos extraigo lo que más me interesa y que, en cierto sentido, tiene coincidencia con mi trabajo: de Rotella que por medio de su *Radar Mental* era capaz de verlos y denominarlos como la *piel* de los muros de las ciudades; de Villeglé que es más concienzudo en su catalogación tomando en cuenta el lugar y las fechas en las que los extrae y que son un referente del canibalismo moderno en contra de las reglas de la vida social; de Hains me interesa en especial el hecho de que se considere un *raptor arqueológico* de *carteles*, ya que en mi afán de conservarlos también considero que

conservo una parte determinada de historia de la ciudad, un momento congelado en capas, cual estratos, de papel publicitario. Estos dos artistas (Villeglé y Hains) dejan claro que el aporte que ellos pueden dar a este trabajo es el de un fotógrafo: el de la elección del encuadre para la mejor contemplación de sus obras. Finalmente de Dûfrene, que combina su interés plástico y poético en su obra, me interesa mucho su mayor acercamiento hacia la tipografía, hacia la palabra, un campo que por el momento solo me ha atraído visualmente y que forma parte de mis trabajos y de mis selecciones de *décollages* callejeros.

Sin embargo, a pesar de todas las referencias que puedo extraer de estos artistas las que, en lo personal, me interesa resaltar más es la de la misma ciudad, como ya mencioné, estos *décollages* y *collages* callejeros son una consecuencia visual de lo que vivo y veo en la ciudad de La Paz, son un reflejo suyo.

En La Paz no llegué a hacer ninguna intervención urbana, a pesar de mi obsesión por la calle, guardé el proyecto para desarrollarlo mas adelante, en este caso en Valencia, cuyos resultados expondré en la segunda parte de la presente tesis.

3.2.3. *Décollages* callejeros y técnica mixta.

Obra para la Bienal Siart

Este paralelismo entre los espacios de la cultura popular y masiva y los *décollages* callejeros me daban un abanico amplio de posibilidades para desarrollar mi plástica, desde la fotografía como documento de registro pasando por el de la realización de una obra gráfica basada en estas imágenes, hasta la posibilidad de la “apropiación” de los *décollages* callejeros. Comencé tomando fotografías de los mercados populares y más concurridos de la ciudad, continué interviniendo estas fotografías para conseguir un resultado visual parecido al de los *décollages* callejeros. Finalmente asumí que lo que me interesaba en realidad era el extraer directamente esos *décollages* e introducirlos en los espacios de

exposición. Así nació una obra “sin título” que está formada por una serie de *décollages* de carteles extraídos de las mismas paredes de las calles céntricas de la ciudad y de obra gráfica.

Era un panel formado por una serie de 35 piezas pequeñas, 14 de ellas son *décollages*, previamente seleccionados en las calles de La Paz, mientras que las restantes estaban trabajadas en técnicas varias, como el grabado, la serigrafía y el *collage*.



S/7, panel completo, técnica mixta, 2004



Detalles

PARTE II

Cap. 4. España y Valencia

4.1. Primeras impresiones: el choque cultural

Al llegar a España pretendí continuar con ese tipo de trabajo, intenté encontrar mi temática en las calles y en sus muros y que éstos me proyecten lo que es la esencia de las ciudades. Sin embargo, es claro que al ser extranjera y no haber vivido mucho tiempo en estas ciudades se me hacía más difícil el asimilarlas y el leerlas. Es evidente que antes tenía que pasar por una serie de momentos en los que me enfrentaría al tan conocido “choque cultural”.

El choque cultural es un término que describe la incomodidad física y emocional que se sufre cuando uno llega a vivir en otro lugar diferente al de origen y es posible que entre los síntomas que lo caracterizan los más notados en mi hayan sido la soledad, la tristeza y la identificación mayor con mi cultura originaria, de ahí que me faltaran las calles multicolores, sus personajes y el caos de mi ciudad.

Pero dentro de las etapas que se viven en el choque cultural⁴⁰ la etapa de “incubación”, aquella llamada de la “luna de miel”, es la que me permitió retratar lugares de la Comunidad Valenciana que me resultan

⁴⁰ Las cinco etapas del choque cultural, que pueden aparecer de manera continua o en momentos diferentes, son:

1. Período de incubación, es la etapa conocida como la de la “luna de miel” en la que todo es satisfactorio y nuevo.
2. Marcada por algunos momentos difíciles de crisis en la vida cotidiana como es el caso de la comunicación y el ser entendido por la gente. Afloran sentimientos de impotencia, descontento, impaciencia, rabia o tristeza. En ésta se produce la transición entre los valores propios y los del nuevo país.
3. En la que se da el proceso de comprensión de la nueva cultura, se gana un nuevo sentimiento de placer y sentido del humor, existiendo mayor balance psicológico. Se tiene más sentido de dirección y de pertenencia y se está más familiarizado con el ambiente. Aquí comienza la evaluación de los valores de la cultura propia y la nueva.
4. Etapa de doble integración. Distinción entre lo positivo y lo negativo de la nueva cultura. El sentimiento de pertenencia es mucho mayor, se establecen metas y se forja un destino en el nuevo ambiente.
5. Es la del choque de retorno que produce al regresar al país de origen y encontrarse con que las cosas no son iguales ya que se ha adquirido nuevas costumbres.

fascinantes. El vivir a la orilla del mar ha marcado una gran diferencia para mi, dándome otras opciones para relacionarme con el entorno; si en La Paz estaba rodeada de cordilleras y grandes montañas nevadas, aquí tenía la amplitud de horizonte que otorga el mar.

De repente algunas costumbres eran las mismas, el gusto por el mercadillo y el rastro que aquí la gente tiene, me atrajo a ellos y de alguna forma, me reencontraba con mi pasión por la *flânerie*, sin embargo los mercados me parecieron “muy bonitos”, tal vez menos pintorescos y no tan vividos como los que conocía, pero al fin y al cabo mercados populares donde la gente acude para el abastecimiento.

“El mercado que Hermes protegía igual que las encrucijadas, deja su sitio al supermercado, cubierto, a veces subterráneo, en el que nada es ya un lugar de encuentro: se circula de un pasillo a otro y no se dialoga si no es con las etiquetas”.⁴¹

No es de extrañar que el cambio haya sido notable, en especial si pienso que mi alimento artístico eran los mercados y su policromía, el ruido de las calles y de la gente y el reencuentro constante con una cultura ancestral que conserva parte de su cultura y que, a su vez, es fruto del eclecticismo y del sincretismo cultural y religioso.

4.2. Primeras impresiones: fotografías y vídeo

Los primeros trabajos que realicé en España están más relacionados a los lugares “turísticos”, las playas y malecones que acercan al visitante a la inmensidad y a la salada agua del Mediterráneo.

⁴¹ AUGÉ, M., *No lugares y espacio público*, pp. 3 - 4

4.2.1. “...y silencio alrededor” 2’38”

Haciendo una revisión de los trabajos que había realizado desde mi llegada, encontré un vídeo, hecho con fotografías que me brindó otra manera de abordar mi trabajo, “... y *silencio alrededor*” es un corto que trata de las emociones producidas por un espacio en esencia abierto y amplio. Inicialmente las imágenes se suceden mostrando un paisaje marítimo cualquiera pero a medida que transcurren los segundos se van tornando cada vez más cerradas y van introduciendo al espectador entre los ángulos cortantes y asfixiantes de los bloques de concreto. Dentro de esta secuencia aparece una sombra, mi sombra, que se pierde nuevamente entre el conjunto. Finalmente se tiene la sensación de



Algunas fotografías utilizadas en el corto “... y *silencio alrededor*”

emerger, de respirar y continuar con el paseo visual del principio.

“... y *silencio alrededor*” traslada al espectador, de un momento a otro, de la amplitud a la estrechez, de la alegría a la tristeza y a la nostalgia, de la certeza a la inseguridad y de una sensación de libertad a otra de total opresión. Toda una suerte de emociones encontradas en el mismo lugar, todo un cúmulo de recuerdos y presentes se desarrollan en estos dos minutos y treinta y ocho segundos. Las imágenes, en blanco y negro, se exponen al compás del sonido acústico de la guitarra que reemplaza a los característicos del entorno.

Adiós Nonino de Astor Piazzolla⁴² es la pieza musical interpretada por Cacho Tirao⁴³ que con su guitarra hizo que el cemento produzca un efecto hipnótico y vibrante y que las fotos se muevan a su ritmo mostrando la belleza del paisaje. Esta pieza refleja el sentido de las fotografías porque además de coincidir con el color de la memoria, coincide con el nostálgico matiz del vídeo.

Tengo que reconocer que el resultado, a mi misma me resulta cargado con un aire muy melancólico pero no es algo consciente, es que esa estética es la que en esos momentos me atraía, me hacía sentir satisfecha con mi trabajo y de alguna forma reflejaba ese proceso de asimilación del espacio, ese proceso de interiorización del otro lugar. Es evidente que he tenido que pasar del paisaje rodeado de cordilleras a la amplitud del mar, y debido a ese salto es recurrente que existan esos lapsos, esos períodos cortos de *introspección* y de reflexión con respecto al entorno y a mi situación como habitante *pasajera* de ciudades.

Cap. 5. El Máster en Producción Artística: arte y tecnología

Gracias al Máster en Producción Artística ofrecido por la Universidad Politécnica de Valencia he podido reencontrar el camino de la producción. Este máster me ha dado la posibilidad de ampliar mi lenguaje tanto técnico como conceptual y me ha acercado y actualizado con relación al arte desarrollado en nuestros días en España y en Europa, cosa que agradezco y valoro porque me servirá de guía para incrementar mi discurso teórico.

⁴² Astor Piazzolla (1921-1992) Uno de los músicos argentinos del tango más importantes de la segunda mitad del siglo XX. Fue considerado por los *tangueros* de la “vieja guardia” como un verdadero *snob* irrespetuoso que se dedicó a componer música híbrida, sin embargo él mismo declaró que lo que hacía era componer música contemporánea de Buenos Aires. Esta pieza en especial, *Adiós Nonino*, la compuso como despedida tras la muerte de su padre.

⁴³ Cacho Tirao (1941-2007) Virtuoso guitarrista argentino de la música folclórica de su país.

5.1. Nuevos lenguajes

La especialidad elegida ha sido la de Arte y tecnología ya que tengo un gran interés en ampliar mi capacidad técnica en estos lenguajes. Como se ha apreciado, la fotografía y el vídeo han merecido siempre mi especial atención. Sin embargo, el máster también me daba la opción de cursar materias de *animación* que he elegido con gran entusiasmo y que me han llevado a la creación de un personaje, hoy entrañable para mi, la “Cholita”.

5.2. Proyecto Cholita, un espacio de tránsito

5.2.1. ¿Quién es y de dónde viene la Cholita?



Cholas conversando

La Chola es el personaje femenino más conocido y reconocido de la región andina de Sudamérica, es la indígena cuya vestimenta, según Eduardo Galeano, fue impuesta por Carlos III a finales del siglo XVIII, era un traje femenino calcado de los vestidos regionales de las labradoras extremeñas, andaluzas y vascas, mientras que el peinado fue una imposición del Virrey Toledo. En nuestros días es el traje típico cotidiano más característico de

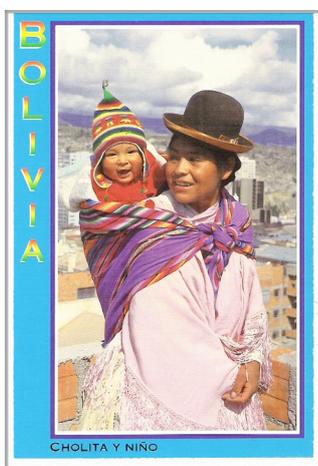
mi región que las mujeres aún llevan y lucen por las calles.

La chola lleva una falda abultada que es más larga o corta según la temperatura de la región donde vive, con varios centros o enaguas; su blusa ancha y cómoda y su peinado se reduce a dos largas trenzas que le

caen a los lados por encima de los hombros y que están adornadas por unos cordones de colores, tejidos en lanas naturales de camélidos de la región, llamados *tullmas*; lleva un sombrero (bombín) de fieltro y una delicada mantilla antaño bordada a mano⁴⁴. Otro rasgo típico de personaje es el que normalmente hacen notar las fotografías y los *souvenirs* y es que las que son madres



Chola vestida para la fiesta

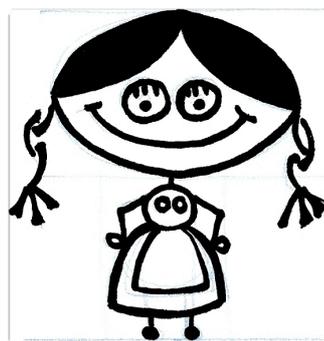


Postal característica

cargan a sus hijos en las espaldas amarrados en *aguayos*, lienzos multicolores tradicionales tejidos en lanas teñidas.

Las cholitas abundan en La Paz, se las ve por todas partes, son comerciantes, vendedoras de todo tipo de mercancías, desde zumos de frutas hasta muebles de importación; también forman parte del gobierno y muchas de ellas han sido elegidas como representantes de grupos sociales; las hay choferes y trabajadoras del hogar, en suma, forman una parte importante en el quehacer nacional boliviano.

Buscando un día un personaje para la materia de animación, no encontré otro mejor que éste, siempre formaba parte de mis fotografías, siempre bailaba entre los transeúntes y los mercados salpicando de color el entorno debido a su vestimenta y a su carácter (que a veces pude ser bastante gris) y, es evidente, que forma una parte importante



La Cholita

⁴⁴ Esta vestimenta es la más común, sin embargo en ocasiones determinadas (fiestas religiosas y paganas) puede transformarse en una vestimenta de lujo, para demostrar poder económico. Por otro lado, gracias al *progreso* tecnológico, actualmente todos los accesorios se pueden conseguir, ya no solo elaborados artesanalmente, sino también industrialmente y en materia prima sintética.

de mi cultura. Así que quién mejor que una de ellas para tratar de “animar” y dar vida en la nueva técnica a aprender.

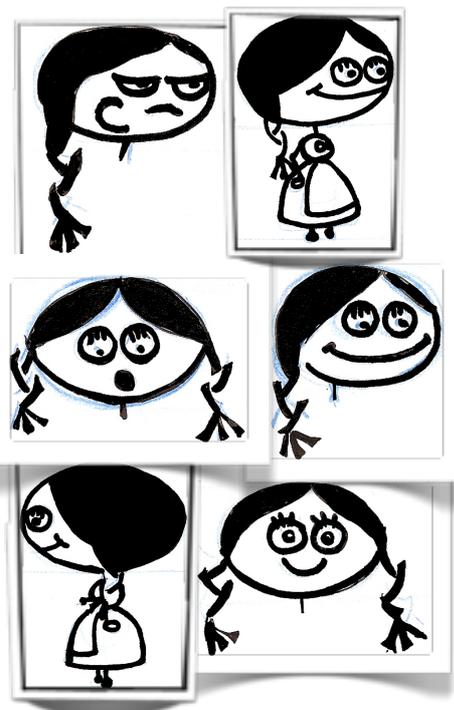
5.2.2. Proyectos de animación con la Cholita

La Cholita fue la protagonista en dos proyectos importantes de animación: “Proyecto Cholita” y “Cholita por La Paz” (Anexos 1 y 2).

La personalidad con la que está dotado el personaje es el de una niña inquieta, curiosa, traviesa e ingenua que se muestra en escenas cotidianas (paseando en bicicleta, masticando chicle, garabateado en la pared o simplemente escuchando música o bailando). Morena, con la cabeza y la boca grandes, ojos enormes, las pestañas dirigidas hacia abajo, sin maquillaje y sin habla porque solo hace gestos.

Ni su piel, ni su ropa tienen color, pero su cabello es totalmente negro. El resto de su cuerpo y vestimenta están definidos simplemente por las líneas de contorno, lo que ocasiona que al moverse se logre ver lo que hay detrás suyo.

En ambos proyectos la Cholita se sitúa en los muros de las calles, sobre o entre los *décollages*, ya sea de carteles o entre las pegatinas de los *cerrajeros* en Valencia. Sus actitudes siempre están condicionadas por lo que sucede a su alrededor, la gente que pasa le llama la atención, los coches, los niños, en general todo el paisaje urbano que la rodea. A su vez, la Cholita es afectada por el entorno, por el clima o por la gente que de alguna forma motiva sus acciones, sus juegos y sus reacciones.



Fue así que me animé a introducir al personaje en ese ambiente, en las calles, y nació la idea de realizar una intervención urbana con el dibujo de la Cholita impresa en una serie de pegatinas, que serían distribuidas por el centro de la ciudad de Valencia.

5.2.3. Intervención urbana con la Cholita.

“Por los complejos pliegues de La Paz transcurre el movimiento de las cholas imponiendo una estética urbana que se funde con la naturaleza, sus vistosas polleras son portadoras del orgullo étnico, a la vez que desafían la mirada occidental.”⁴⁵

Es posible que haya sido algo inconsciente, es posible que lo que yo hubiera querido hacer era proyectar mi imaginario urbano en Valencia, el tratar de encontrar en las calles ya no solo los *collages* y *décollages*, sino también a ese personaje al que estaba acostumbrada a ver en las calles de La Paz y al que estaba dando vida en las clases de Animación. A medida que la dibujaba, se convertía en un ser pequeñito y risueño, en un nuevo habitante de la ciudad, en el recién llegado, que la va conociendo y descubriendo.

Para Armando Silva la ciudad aparece como una densa red simbólica en permanente construcción y expansión. Lo que hace diferente una ciudad de otra no es tanto su forma arquitectónica, son los símbolos que sobre ella construyen sus moradores, convirtiéndose en un escenario cambiante y así, dentro de esta red es donde yo consideraba que la Cholita podía tener cabida y crecer a la par que la ciudad.

La Cholita pretendía ser alojada, en forma de pegatina, entre los *collages* que publicitan a los *cerrajeros* en las tuberías de las calles céntricas de Valencia. Mi intención era ver el proceso que tendría la vida de mi pegatina en esta ciudad, ver el tipo de intervenciones que la gente

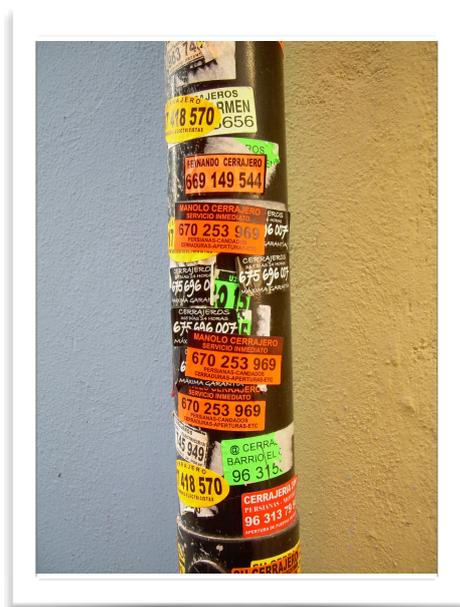
⁴⁵ VILLAGÓMEZ, C., En resumen del libro, cubierta trasera.

le haría y ver cómo se relacionaba ,este personaje tan conocido y cotidiano en mi país, con su *nuevo hábitat*.

5.2.3.1. Lugar de intervención de la Cholita: las pegatinas de cerrajeros en las paredes céntricas de Valencia.

El *borde visual*, el *borde urbano*, el *límite oficial*, el *límite imaginario* o el *límite diferencial*, son elementos que contribuyen a reconocer la existencia de dos tipos de espacios en la ciudad: uno el *espacio oficial* (diseñado por los gobernantes, los constructores, los urbanizadores) y el *espacio no oficial*, el *diferencial*, el *espacio transgredido*, el conformado, por ejemplo, por los senderos que construyen los habitantes de un barrio para burlar el obstáculo que impide circular por una calle.

Una de las cosas que más me llamó la atención del centro de Valencia



Ejemplos de tuberías totalmente encoladas de pegatinas de cerrajeros



fueron

las callecitas angostas, que cual laberintos conducen a diferentes salidas. Para mi percepción, lo que las hacía diferentes eran las tuberías externas que estaban totalmente tapizadas de pegatinas de colores que publicitan a cerrajeros. Todas con diseños parecidos aunque con colores y tipografía cambiada.

Los grandes paneles de carteles,

que en La Paz están a la altura de la gente y que se los puede alcanzar con las manos, cosa que hace mas fácil su intervención, no se encuentran en el centro de Valencia, sino en las afueras, convertidos en enormes vallas publicitarias donde es necesario *comprar* o *alquilar* el espacio para poder ser vistos ya no por los transeúntes sino por los choferes de los automóviles que a gran velocidad intentan captar sus imágenes y mensajes. También hay muros encolados de carteles, ocasionalmente, en antiguas casas a punto de destruirse o en, todo lo contrario, muros provisionales de una nueva construcción, pero sus vidas son limitadas y, llegado el momento, desaparecerán a diferencia de los que yo conocía que se conservan en el tiempo, cambiando constantemente y renovando su historia con el pasar de los días.

Buscando datos a cerca de las pegatinas multicolores de cerrajeros que se observan en las paredes de Valencia, sólo encontré un *blog*, en el que, de una forma divertida, por no decir grotesca, se explicaba el por qué los cerrajeros se convertían en buenos hacedores de estrategias de marketing al colocar estos papelitos en las tuberías. La solución que encontró el redactor de este artículo fue simplemente que estos lugares servían de “aseo público” para los borrachos, que después de haber injerido mucho alcohol y perdido el control de su cuerpo y de sus sentidos están necesitados de baño y de un cerrajero ya que, entre tanto despiste, habrían perdido las llaves de sus casas.⁴⁶

A pesar de todo, el proyecto continuó, salí a recorrer las calles con la Cholita sonriente impresa en papeles adhesivos de diferentes colores, las coloqué en las calles más concurridas del centro de Valencia, en el recorrido que hacía diariamente hacia la Universidad y en mis trayectos frecuentes por la ciudad. Esperé y registré fotográficamente lo que sucedía con las pegatinas.

⁴⁶ LOSILLA, J., “Marketing, economía, política y otras cuestiones relativas al género humano”, *El intercambiador*, [en línea]



Modelos de pegatina con el personaje



Intervención urbana con la Cholita

5.2.4. Resultados inesperados: Imaginarios urbanos diferentes

Lo que yo esperaba de esta intervención era la realización de un *collage colectivo urbano*, como los descritos en la primera parte de esta tesis, es decir, un *collage* y/o *décollage* realizado por una serie de pequeños papelitos de colores (pegatinas) que a medida que pasen los días, se vayan transformando en una obra gráfica hecha por mucha gente: los cerrajeros, en el momento en el que interviniesen ese muro para poner su pegatina; el aporte de los transeúntes que escribiesen algo sobre ellas, el mismo clima que fuese decolorando y envejeciendo el papel y, por supuesto, el desgarró ocasional del personaje.

Día tras día tomaba fotografías de las pegatinas para registrar los cambios que éstas iban sufriendo. Tenía la idea de encontrar a la Cholita

con bigotes, con cuernos, con los ojos ennegrecidos, tal vez con algún escrito encima o segmentada por alguien que haya querido sacarla de ese contexto; de alguna forma, ese sería el resultado de la Cholita en La Paz, porque no es posible que un personaje, famoso o no famoso, cuya foto esté impresa y encolada en las paredes de las calles, no sea objeto de intervención por algunos transeúntes.

Con esas intervenciones, creía que encontraría a la Cholita incompleta, rayada, redibujada, de tal forma que tendría la necesidad de volver a ponerla para restaurar su imagen y así perpetuar su presencia entre las varias capas de papelitos, ya convertidos en un *décollage* urbano.

Esta fue mi primera intervención urbana seria y el momento en el que decidí ser yo quien pusiera algo más en las calles de una ciudad y no ser simplemente la recolectora y coleccionista de sus impresiones. El resultado en Valencia fue

poco mas que penoso, nadie la miraba, y era tan indiferente para el transeúnte como lo son los otros transeúntes. O, todo lo contrario, simplemente desaparecía de un día para el otro porque resulta que lo que para mi era un rasgo típico de las calles



Registro fotográfico de la intervención de la Cholita en una de las calles de Valencia

de Valencia, para sus pobladores no es más que algo que afea la ciudad, que la hace ver sucia y desagradable y por eso limpian afanosamente las cañerías para devolverles esa pulcritud deseada.

Es posible que se deba a que las diferencias culturales marcan la forma de ser de la gente, el hecho de habitar durante mucho tiempo en el mismo lugar da la posibilidad, fuera de ser originario del mismo, de

aprehender la ciudad, de conocer a su gente, su problemática, su desarrollo, sus historias y sus costumbres. Según Manuel Delgado, “una ciudad sólo puede reconocerse culturalmente como el fruto de herencias, tránsitos y presencias sucesivas, que la han ido configurando a lo largo de lustros”⁴⁷. Por esta razón no era posible que mi lectura de la ciudad, sus calles y sus paredes haya sido la misma que en mi ciudad.

Era evidente que los imaginarios urbanos son diferentes ya que estos “son generados por los propios ciudadanos a partir de sus ideas y representaciones de la ciudad, a partir de sus relaciones con ésta, a partir de las formas en que la habitan y practican su condición urbana. Inmateriales e irrepresentables, los imaginarios pueden rastrearse en los objetos, las arquitecturas y las formas urbanas, pueden sedimentarse en el habla o en los rituales ciudadanos, y aparecer en los graffiti, en las fotografías domésticas y familiares, en los escaparates o a través de los media, pero difícilmente se les puede asignar una imagen única, se resisten a ella y se modelan escapando a cualquier representación única y concluyente de sí mismos. [...] Porque los imaginarios, como base de un urbanismo de los ciudadanos, permiten estudiar los registros de la participación ciudadana en la construcción simbólica de la ciudad, con el fin de entender sus usos y definir otras formas posibles de habitar”⁴⁸. Además, una ciudad siempre es heterogénea, entre otras razones, porque hay muchos imaginarios que la habitan⁴⁹ asegura García Canclini.

Este apartado titula *Cholita: un espacio de tránsito*, a propósito de que los proyectos de la Cholita y el de la intervención urbana me han servido para decantarme hacia otro fin, gracias a la Cholita me he percatado de que tenía que buscar algo más en la teoría que me permita cerrar de una forma coherente este recorrido por mi trabajo y es así que finalmente llegué al límite entre los lugares y los no lugares.

⁴⁷ DELGADO, Manuel, “Dinámicas identitarias y espacios públicos”.

⁴⁸ SILVA, Armando, *Imaginarios urbanos en América Latina*, Archivos, Nota de prensa, Fundación Tàpies,

⁴⁹ LINDÓN, Alicia, “¿Qué son los imaginarios y cómo actúan en la ciudad?”, Entrevista realizada a Néstor García Canclini el 20/febrero/2007 p. 91

Cap. 6. Los no lugares evidenciados

6.1. Revisión de las teorías: no lugar y heterotopía

Marc Augé, antropólogo francés, me dio la posibilidad de localizar a la Cholita de la pegatina en un no lugar, al estar situada en las paredes de las calles y al haberse convertido en un código casi indescifrable. A partir de él desarrollaré otras posibilidades de lecturas de las ciudades. Posteriormente Michel Foucault con la teoría de la heterotopía también cerraría de alguna forma estos conceptos de no lugares y su facilidad de convertirse, recurrentemente, en lugares.

6.1.1. Marc Augé: el no lugar

Para contextualizar el discurso de Marc Augé, repasaré algunos datos mencionados en la primera parte de su libro *Los no lugares. Espacios del anonimato*, donde sostiene que la sobremodernidad, entendida como una parte, como un segmento de la postmodernidad, algo así como el positivo de un negativo, es la época que estamos viviendo.

Esta época de sobremodernidad, presenta como características fundamentales, los tres grandes excesos en los que nos vemos sumergidos:

- *el exceso de tiempo* (superabundancia de acontecimientos). Que se percibe en la prolongación visible de la expectativa de vida que los humanos tenemos actualmente, tanto que es posible que cuatro generaciones se vean conviviendo mutuamente. Se produce entonces la prolongación de la memoria colectiva, genealógica e histórica donde cada individuo siente que su historia particular atraviesa la historia general.

- *exceso de espacio* (superabundancia espacial). Correlativo a la sensación de achicamiento del planeta que percibimos. Pero que debido

al avance tecnológico permite que cada vez se llegue más lejos a nivel espacial gracias a los satélites y a los viajes al espacio exterior.

- *la figura del yo* (como la individualización de referencias). En esta época las historias individuales son tan importantes como las colectivas pero también sucede que los puntos de referencia de la identidad colectiva son muy fluctuantes.

En el tercer capítulo del libro se presenta una clara definición de lo que vendrían a ser los no lugares como tal, cito literalmente: *Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definiría un no lugar.*⁵⁰ Así la Cholita se ha convertido en habitante de un no lugar, porque en las calles no era capaz de encontrar ni su identidad, claramente definida en su creación; al no ser partícipe del interés de los transeúntes, no era capaz de establecer contactos, esa interacción buscada con la gente, ni tampoco formaba parte del imaginario urbano valenciano como para ser reconocida.

La sobremodernidad es productora de no lugares al desaparecer esos lugares que antaño eran antropológicos y que han perdido su categoría de “lugares de memoria”. Ejemplos que pueden clarificar esta hipótesis: el hecho de que hoy se nace en una clínica y se muere en un hospital, que existen más puntos de tránsito, ocupaciones provisionales, medios de transporte, supermercados, distribuidores automáticos y tarjetas de crédito que llevan al hombre a la individualidad solitaria, a lo provisional, lo efímero y al pasaje. Ahora bien, estos no lugares existen igual que los lugares ya que los lugares se recomponen y las relaciones se reconstruyen constantemente.

El lugar y el no lugar tienen una falsa polaridad, se organizan como palimpsestos donde se reinscribe el juego de la identidad y de la relación, ningún no lugar permanece como tal indefinidamente, sino que circunstancialmente permite el resurgir de un lugar.

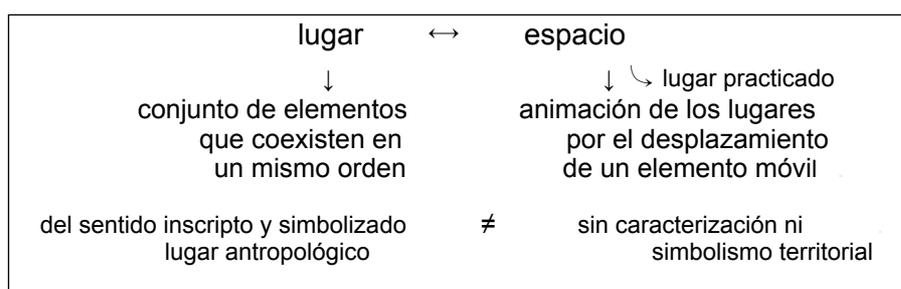
⁵⁰ AUGÉ, M., *Los no lugares. Espacios del anonimato*. p. 83

Augé cita al antropólogo Michel de Certeau en el momento en el que intenta establecer una diferencia entre los lugares y los no lugares, que es precisamente cuando éstos últimos pasan por la oposición del lugar con el espacio.

Certeau no opone a los lugares con los espacios como los lugares a los no lugares. Inicialmente distingue los límites entre lugar y espacio: un *lugar* es aquel en el que los elementos están distribuidos en relación de coexistencia, esto excluye la posibilidad de que dos cosas estén en el mismo lugar, cada una mantiene su sitio de tal manera que un lugar se convierte en una configuración instantánea de posiciones que implican un estado de estabilidad.⁵¹

El *espacio* se configura en función a vectores de dirección, es el cruce de móviles, es una suerte de animación del conjunto de móviles que se desplazan, es en suma, el “lugar practicado” como en el caso de los caminantes y transeúntes que convierten una calle en un espacio, calle que para el urbanismo es un “lugar” en sí.

Se establece un paralelo entre lo que sería el lugar (como conjunto que elementos que coexisten en un cierto orden) y el espacio (como animación de estos lugares por el desplazamiento de un elemento móvil). (cuadro 1)



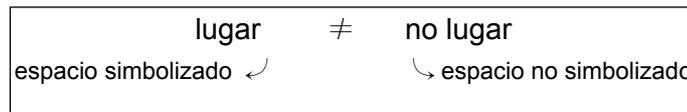
Cuadro 1

De aquí que al mencionar a la Cholita como espacio de tránsito hacía referencia no solo al *espacio* en el que estaba alojada: la calle, sino también al concepto del desplazamiento que implicaba el cambio de sentido teórico que se estaba gestando en relación a la ciudad a partir de la intervención urbana con este personaje.

⁵¹ DE CERTEAU, M., *L'invention du quotidien*, 1990, pp. 172-173

Augé aclara que el *lugar* opuesto al *espacio*, según Certeau, es el lugar del sentido inscripto y simbolizado, es decir, el lugar “antropológico” y, en todo caso, el creador de los imaginarios urbanos; mientras que el *espacio* adolecería de caracterización y de simbolismo territorial. Volviendo a la Cholita, si me limitara a la lectura extraída de la ciudad por medio de este proyecto, encontraría, en este caso, que las calles se convirtieron para ella en un simple *espacio como lugar practicado*, donde no le fue posible captar el interés público debido a su carencia de simbolismo o simplemente a que se encontraba en un no lugar, como se explica a continuación.

Sería más fácil oponer el espacio simbolizado del lugar al espacio no simbolizado del no lugar, pero esa no es la intención de Augé, sino más bien el descartar esa definición negativa de los no lugares. (cuadro 2)



Cuadro 2

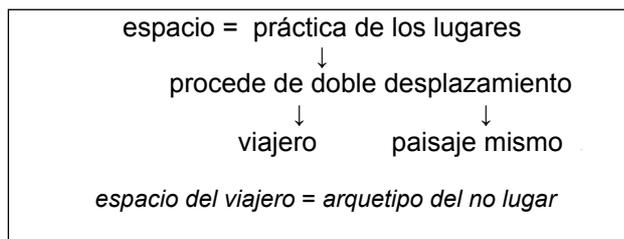
El término más abstracto entre ambos, es definitivamente el “espacio”, con él, nos referimos en nuestros días con sentidos muy variados como si fuera una extensión entre dos cosas (dejar espacio de cinco centímetros), a una dimensión temporal (por el espacio de tres días), mientras que con “lugar” nos referimos a acontecimientos (tener lugar algo), mitos (lugar dicho) o historias (lugar elevado).

Michel de Certeau distingue que en el proceso de “captación espacial” se inscribe el pasaje al otro como la ley del ser y del lugar. “Practicar el espacio, es repetir la experiencia alegre y silenciosa de la infancia; es, en el lugar, ser otro y pasar al otro”⁵². Explica Augé que esta experiencia es aquella del primer viaje, del nacimiento como experiencia primordial de la diferenciación de si como uno mismo y como otro; como primera práctica del espacio sería la marcha, y la del espejo como primera

⁵² DE CERTEAU, M., *op. cit.* p. 164

experiencia de identificación con la imagen propia. Es así que Certeau, según Augé, habla de los *relatos* porque éstos atraviesan y organizan los lugares y del lugar que constituye la escritura del relato al ser la lectura el espacio producido por la práctica del lugar gracias al sistema de signos que la conforman. Entonces, “el libro se escribe antes de leerse; pasa por diferentes lugares antes de constituirse en uno de ellos: como el viaje, el relato que habla de él atraviesa varios lugares”.⁵³ y es esa cantidad de lugares que crea un efecto de desarraigo entre el viajero-espectador y el espacio del paisaje que visita.

El espacio al ser la práctica de los lugares procede de un doble desplazamiento, por lado el viajero y por otro el paisaje mismo y es entonces cuando el *espacio del viajero* (el espacio de la Cholita) se convierte en el *arquetipo del no lugar*. (cuadro 3).



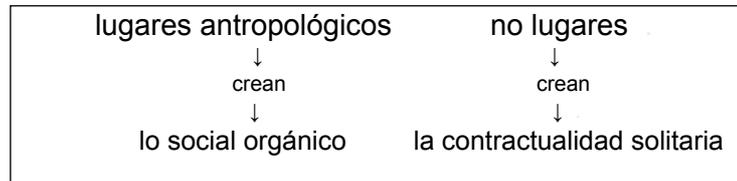
Cuadro 3

Ya en los viajeros solitarios del pasado encontramos la evocación profética de espacios donde ni la identidad, ni la relación, ni la historia tienen verdadero sentido, donde la soledad se expresa como exceso y vaciamiento de la individualidad.

Por “no lugar” se designan a dos realidades complementarias pero distintas: los espacios constituidos con relación a ciertos fines (transporte, comercio, ocio), y la relación que los individuos mantienen con aquellos. Si las dos relaciones se superponen oficialmente (los individuos viajan, compran, descansan), no se confunden, por eso los no lugares mediatizan todo un conjunto de relaciones consigo mismos y con los otros que no apuntan sino indirectamente a sus fines: como los lugares antropológicos

⁵³ AUGÉ, M., “Los no lugares. Espacios del anonimato”. p. 89

crean lo social orgánico, los no lugares crean la contractualidad solitaria.
(Cuadro 4)



Cuadro 4

Estos lugares antropológicos son contruidos por la identidad de los unos y los otros gracias a la complicitades del lenguaje, las referencias del paisaje y las reglas no formuladas del saber vivir y a su vez el no lugar crea la identidad compartida de los pasajeros, de la clientela o de los conductores del domingo. Este espacio del lugar crea soledad y similitud.

“La paradoja del no lugar es el extranjero perdido en un país que no conoce (extranjero “de paso”) solo se encuentra en el anonimato de las estaciones de servicio, de los grandes supermercados o de las cadenas de hoteles”.⁵⁴

La situación de mi personaje y su relación con el entorno se identifica más en este sentido: poco a poco gracias a los días transcurridos me he percatado de que ella, se ha convertido en una extranjera de tránsito, tanto física como conceptualmente, que habita ya no en las estaciones de servicio, sino en las calles mismas de la ciudad.

En el mundo en que que vivimos los lugares, los espacios y los no-lugares están presentes constantemente, entrelazados e interpenetrados y los lugares y los no lugares se atraen o se oponen mutuamente. Lo nuevo son las palabras de los no lugares en las que se oponen realidades tales como: tránsito (campos de tránsito o pasajeros de tránsito) y residencia o vivienda; intersecciones (donde no se cruza) y cruces (donde se cruza); pasajero (con destino definido) y viajero (que vaga por el camino); el complejo (conjunto de casas nuevas) y el monumento (donde se comparte y se

⁵⁴ AUGÉ, M., “Los no lugares. Espacios del anonimato”. pp. 109-110

conmemora); la comunicación (con códigos, imágenes y estrategias) y la lengua (que se habla).

Si los no lugares son el espacio de la sobremodernidad y a diferencia de lo que contemplaba el espectador de la modernidad que era la superposición de lo antiguo y de lo nuevo, la sobremodernidad convierte a lo antiguo (la historia) en un espectáculo específico, al igual que a los exotismos y a los particularismos locales.

El espacio de la modernidad está trabajado con esta contradicción: sólo tiene que ver con individuos que no están ni identificados, ni individualizados, ni socializados mas que a la entrada y a la salida.

“El no lugar es el contrario de la utopía: existe y no postula ninguna sociedad orgánica”⁵⁵

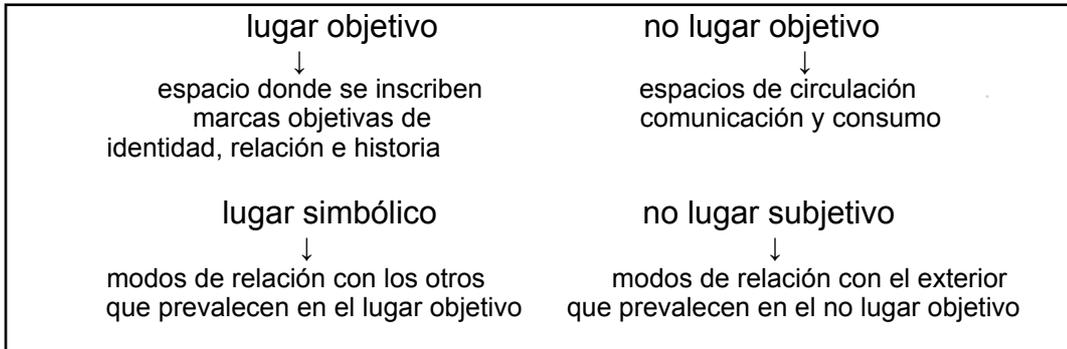
Entonces, en la situación de supermodernidad una parte de este exterior está constituido por no lugares y una parte de los no lugares por imágenes, la frecuentación de estos no lugares otorga la experiencia de la individualidad solitaria y de la mediación no humana entre el individuo y los poderes públicos. Lo significativo de esta experiencia es su fuerza de atracción inversamente proporcional a la atracción territorial, a la gravitación del lugar y de la tradición.

En el artículo, del mismo Augé, “No lugares y espacio público” establece aún mayor especificación entre el espacio público como el *espacio del debate público* (que puede tomar formas diversas y no siempre empíricamente espaciales) y espacio de lo público como los espacios donde efectivamente, de forma empírica, se produce el *cruce y el encuentro entre unos y otros* y donde, eventualmente, estos debaten.

De la misma forma llama lugar objetivo al *espacio donde se inscriben marcas objetivas de identidad, de relación y de historia* (monumentos a los caídos, iglesia, plaza pública, escuela) y lugar simbólico a los *modos de relación con los otros que prevalecen a él* (residencia, intercambio, lenguaje); no lugar objetivo a los *espacios de circulación, comunicación y consumo* y no lugar subjetivo a los *modos de*

⁵⁵ AUGÉ, M., op. cit . p. 114

relación con el exterior que prevalecen en él: paso, señalización, código (Cuadro 5), en el que es posible que la pegatina de la Cholita se inscribiera.



Cuadro 5

Una vez repasada la teoría del no lugar, considero que es más fácil aclarar mi postura con respecto a la intervención urbana con la Cholita y el por qué de su contextualización en un no lugar. Encolada entre otras pegatinas, pero con la característica de ser un personaje dibujado, no ha sido capaz de establecer esa relación deseada, se ha convertido en una habitante de un no lugar tanto objetivo como subjetivo porque al vivir en las calles, espacios de tránsito, de desplazamientos diarios de gente y sin haber logrado el objetivo que inicialmente me había planteado, el de llamar a la iniciativa ciudadana para su intervención, se ha convertido simplemente en un ser anónimo, únicamente reconocido por la gente que en mi entorno sabía de su existencia y por su puesto de mi misma.

6.1.2. Michel Foucault: heterotopía

De los espacios otros

“Estamos en una época de lo simultáneo, de la yuxtaposición, de lo próximo y lo lejano, de lo uno al lado del otro, de lo disperso. Estamos en un momento en el que el mundo se experimenta como una red que une puntos y se entretreje” M.F.

Michel Foucault, filósofo francés, en la conferencia dictada en el Círculo de estudios arquitectónicos de París en marzo de 1967, posteriormente publicada en la revista *Architecture* en octubre de 1984,

observa la época que nos toca vivir, como una época cuyo interés debería ser enfocado en el *espacio*.

Habla de este tiempo como el de la simultaneidad, de la yuxtaposición, de la lejanía y la cercanía, de la cohesión y de la dispersión como si fueran términos que pueden estar clasificados dentro de un mismo grupo, siendo ellos opuestos o diferentes en concepto. Es debido, tal vez, a su interés por el estructuralismo que trata de encontrar estas conexiones, estas interrelaciones, esta configuración de elementos repartidos en el tiempo, que no lo niegan, sino que mas bien abordan la historia de diferente manera.

El ejemplo que expone es de la Edad Media, en la que la diferencia entre los lugares se reconocían claramente debido a que la jerarquización de los mismos (sagrados, profanos, protegidos, abiertos, rurales..) determinaba al espacio medieval como el espacio de *localización*. Sin embargo, con la llegada de Galileo y la teoría heliocéntrica este espacio se convierte en infinito y abierto. Es decir que a partir del siglo XVII con Galileo, la *extensión* sustituye a la *localización*; en nuestra época, esta extensión será sustituida por el *emplazamiento* que es definido por las relaciones de proximidad entre puntos o elementos. Por eso el autor considera que *estamos en una época en la que el espacio se nos da bajo la forma de relaciones de emplazamientos*. (Cuadro 6)

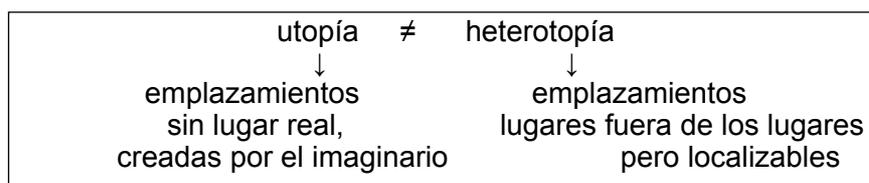
emplazamiento = relación de proximidad entre puntos y elementos espacio → dado bajo la forma entre → relaciones de emplazamientos
--

Cuadro 6

Foucault considera que el espacio en el que vivimos nos lleva de alguna forma hacia esa *erosión de nuestra vida, de nuestro tiempo y de nuestra historia* son lugares donde sólo existe la heterogeneidad, sin distinguir individualidad. “...vivimos en un conjunto de relaciones que definen emplazamientos irreductibles los unos a los otros y que no deben superponerse”.⁵⁶

⁵⁶ FOUCAULT, M., *Los espacios otros*, p. 2

Alejándose de la simple descripción de los emplazamientos como los de *pasaje* (calles, los trenes); o la descripción de los emplazamientos de *detención* (cafés, los cines y las playas); o los emplazamientos de *descanso* (cerrado o medio cerrado como la casa, la habitación, la cama), Foucault se concentra en aquellos emplazamientos que están entrelazados con todos los otros “pero de un modo tal que suspenden, neutralizan o invierten el conjunto de relaciones que se encuentran designados, reflejados o reflexionados”⁵⁷. Éstos son de dos grandes tipos: las *utopías*, que son emplazamientos sin lugar real, creados por el imaginario como la sociedad perfecta o su contrario y las “*heterotopías*”, como opuestos a las utopías, que son esos lugares que están fuera de todos los lugares aunque sean localizables, diseñados y asumidos por la institución de la sociedad y que al mismo tiempo están representados, cuestionados e invertidos. (Cuadro 7)



Cuadro 7

Al pretender establecer una lectura de estas heterotopías se plantea una descripción sistemática capaz de estudiar, analizar y describir estos espacios otros: la heterología. Dentro de la lectura de las heterotopías encontraremos seis principios fundamentales:

Primer principio. No hay ninguna cultura en el mundo que no cree heterotopías, de las cuales existen dos tipos:

- las de *crisis*, pertenecientes a las sociedades llamadas “primitivas”, donde la creación de lugares privilegiados o sagrados, prohibidos o reservados para individuos que viven en estado de crisis (adolescentes, mujeres en días de menstruación y los viejos).

⁵⁷ *Ibidem*.

- las de *desviación*, determinados para los individuos de comportamiento “anormal” con respecto al grueso de la sociedad (clínicas psiquiátricas, prisiones, geriátricos, éste último puede a su vez formar parte del primer tipo de heterotopía).

Segundo principio. Un lugar otro, puede, según la cultura donde se cree, tener funcionamientos diferentes, es decir, la funcionalidad de la heterotopía depende de la sincronía de la cultura. Por ejemplo los cementerios que siempre han estado ligados al conjunto de emplazamientos sociales y de las ciudades, pueblos y aldeas; han sido el escenario del culto a los muertos, en otras épocas ha sido el depositario y causante del concepto de la muerte como “enfermedad”; luego, para el muerto viene a representar el lugar de descomposición de su cuerpo y para otros es la “otra ciudad” donde cada uno tiene su morada final.

Tercer principio. Es la capacidad que tiene la heterotopía de yuxtaponer en un solo lugar real múltiples espacios, múltiples emplazamientos que son incompatibles entre sí (los teatros en cuyo escenario se representan otra variedad de escenarios, el cine en cuya pantalla se reproducen imágenes en 3D y los jardines que vienen a ser el lugar heterotópico feliz y universalizante, además de representar la parcela más pequeña del mundo).

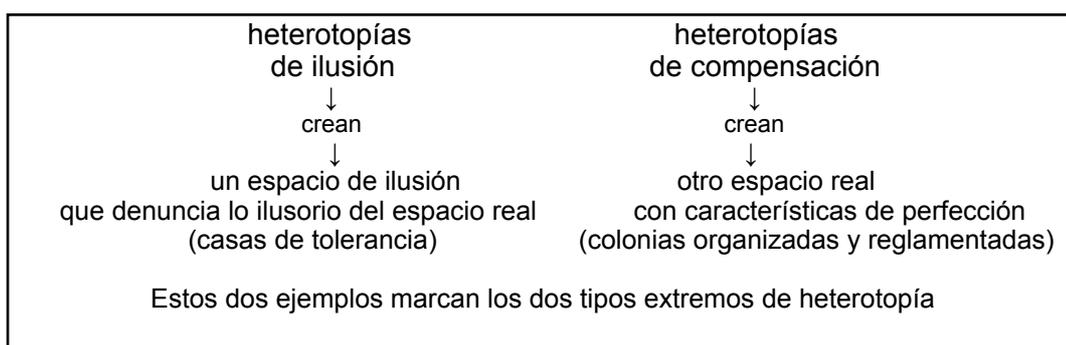
Cuarto principio. Las heterotopías operan sobre las *heterocronías*, que son esos momentos en los que los individuos se encuentran en una especie de ruptura absoluta con su tiempo tradicional, como por ejemplo el hecho de que el cementerio empieza con el tiempo del fin de la vida.

Las heterotopías de tiempo pueden dividirse en dos tipos: las heterotopías del tiempo que se acumulan al infinito (museos y las bibliotecas en las que el tiempo no deja de amontonarse sobre sí mismo) y las heterotopías de tiempo en lo que tiene de más precario, fútil, pasajero y crónico como serían las ferias, las fiestas y las ciudades de veraneo.

Quinto principio. *Las heterotopías suponen siempre un sistema de apertura y de cierre por las que son susceptibles al aislamiento y a la penetración.* En realidad uno no accede o bien uno se halla allí confinado como en las embarcaciones o en la prisión o bien hay que someterse a ritos y a purificaciones. Ejemplo de éstas es que al ingreso para reposar de los viajeros en ciertos patios de grandes fincas del Brasil y de Sudamérica que sin embargo no le permite establecer relación con la familia que la habita.

Sexto principio. Son y cumplen una *función* con respecto del espacio restante. Esta *función* se despliega entre dos polos extremos: heterotopías de *ilusión* y de *compensación*.

Las primeras, aquellas que tienen por rol crear un espacio de *ilusión* que denuncia lo ilusorio del espacio real (emplazamientos en el interior de los cuales la vida humana está compartimentada como las casas de tolerancia). Y las segundas que, por el contrario, tienen por rol el crear otro espacio real pero con características de perfección, meticulosidad y orden, que equivaldría a una compensación con respecto a nuestro espacio (algunas colonias, donde la vida se organizaba de tal manera que incluso la disposición arquitectónica y horaria estaban bien reglamentadas y establecidas). (Cuadro 8)



Cuadro 8

Finalmente y para cerrar este apartado, Foucault menciona al navío, como pedazo flotante de espacio que vive y está cerrado en sí mismo, librado al infinito del mar, que se convierte en la heterotopía por excelencia.

Cap. 7. Regreso a las primeras impresiones: apropiación de momentos y de no lugares

Al respecto de las heterotopías de los no lugares habla el Arq. Pablo Ocampo Failla quien considera que en cualquier ciudad, por histórica o moderna que sea, existen momentos donde nada ni nadie puede permanecer. Solamente resta transitar lo mas rápido posible de tal forma que esta neutralización hace que el individuo se comporte como un telespectador que no comprende la profundidad de las cosas que lo rodean y así a diferencia del *flâneur* descrito por Benjamín, el espectador no transita para *descubrir*, sino para *evadir*. Es posible que esta sea la lectura que me se acerque más a mi trabajo actual, el encontrar una relación diferente entre la calle y el transeúnte, entre la gente y la ciudad.

De tal forma, regreso a los primeros trabajos realizados en España, en los que como viajera, observaré la naturaleza y las ciudades a través de una cámara fotográfica o de vídeo, cuyas imágenes espero reencontrar al regresar a casa para apropiármelas como lo había hecho con los *décollages* callejeros paceños.

7.1. “Trayectos frecuentes”

Este proyecto, elaborado durante el máster es un interactivo hecho en Director que permite al espectador observar y recorrer conmigo los trayectos que, como bien dice el título atravieso constantemente: las carreteras y la Plaza de la Virgen en Valencia. La diferencia es que con este proyecto, he logrado reproducir esos trayectos y tener la posibilidad de verlos reiterada y pausadamente, de tal forma que analizar el trayecto y el desplazamiento se me facilita en gran manera. Este proyecto está compuesto por tres vídeos:

Vídeo 1 (2'17”) y Vídeo 2 (1'27”): Filmados dentro de un automóvil en marcha, durante la lluvia, y dentro de un autobús respectivamente. El limpiaparabrisas estaba accionado y el agua no dejaba de caer, en el

trayectos frecuentes



primero, de tal forma que la visibilidad se hacía dificultosa. El segundo vídeo muestra las carreteras de salida de Valencia. Estos recorridos permiten ver ya sea el cambio de paisajes y de tonalidades crepusculares o las afueras de la ciudad.

Video 3 (34''): Las imágenes han sido capturadas durante un paseo por la Plaza de la Virgen en Valencia y muestra una parte de la escultura alegórica del río Turia y sus vertientes.

Los tres vídeos tienen un fondo musical instrumental, escritos e interpretados por el músico argentino Lito Vitale que transmiten esa atmósfera atrapada inicialmente por la imagen en movimiento.

Cap. 8. La heterotopía teórica

“Los países latinoamericanos son actualmente el resultado de la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas (sobretudo en áreas mesoamericana y andina), del hispano colonial católico y de las acciones políticas, educativas y comunicacionales modernas. Pese a los intentos de dar a la cultura de elite un perfil moderno, recluyendo lo indígena y lo colonial en

sectores populares, un mestizaje interclasista ha generado formaciones híbridas en todos los estratos sociales. Los impulsos secularizadores y renovadores de la modernidad fueron más eficaces en los grupos “cultos”, pero ciertas elites preservan su arraigo en las tradiciones hispano-católicas, y en zonas agrarias también en tradiciones indígenas, como recursos para justificar privilegios del orden antiguo desafiados por la expansión de la cultura masiva. [...] Ser culto, e incluso ser culto moderno, implica no tanto vincularse con un repertorio de objetos y mensajes exclusivamente modernos, sino saber incorporar el arte y la literatura de vanguardia, así como los avances tecnológicos, a matrices tradicionales de privilegio social y distinción simbólica”.⁵⁸

El recorrido que acabo de elaborar de mis trabajos, me ha dado la posibilidad de aclarar que el origen de los mismos tiene vertientes múltiples, lo popular, la cultura de masas y la *alta* cultura se van superponiendo a medida que escribo esta tesis.

Los mercados, las cholas, las calles y las paredes de La Paz me llevan a hablar de lo popular y lo masivo, de las culturas híbridas latinoamericanas; el paseo por la ciudad me recuerda al *flanêur* francés de mediados del siglo XIX; los vídeos realizados desde mi llegada a España y los del Máster en Producción Artística en Valencia recurren al discurso del no lugar y la heterotopía de Marc Augé y Michel Foucault respectivamente. Esta superposición de influencias las traduzco, entonces, en una especie de heterotopía conceptual y teórica, por la que me permito usar los lenguajes populares, masivos y cultos indistintamente, haciendo de ellos un *décollage* por el que es posible observar que entre las capas o estratos de teorías, es posible leerlos todos, o por lo menos reconocerlos por entre los demás.

Otro punto que destacaría en este capítulo es que mi experiencia misma, como viajera, me ha permitido sentirme en esa heterotopía entre La Paz y Valencia o cualquier otra ciudad en la que esté viviendo. Mentalmente he tenido la posibilidad de habitar tantas ciudades, espacios y lugares, como los que conocido.

⁵⁸ GARCÍA C., N. *Culturas híbridas*. p. 86

CONCLUSIONES

La cultura paceña y la boliviana en general, con todo y su caos y su desorden me ha otorgado grandes posibilidades para representarla en la plástica, su dinamismo y su colorido son esenciales e infaltables en mis primeros trabajos. Pero una vez descontextualizada me he visto en la necesidad de buscar otras maneras de encarar a la ciudades que me acogen, sus vivencias y sus formas de relación con la gente. El mismo hecho del traslado a otro país, el tránsito físico y emocional que eso implicó hizo que atravesase por espacios y lugares diferentes y que experimente sensaciones y percepciones variadas.

He enriquecido y ampliado el campo discursivo y he tenido que revisar teorías que inicialmente no contemplaba, además de que gracias al Máster he podido ampliar mis lenguajes técnicos y apoyarme en ellos para continuar con mi trabajo.

El nacimiento de la Cholita, fuera de haber formado parte de mis proyectos para la materia de animación, me ha hecho reflexionar a cerca de esa cultura híbrida a la que pertenezco y a la que debo gran parte de del origen de mi obra. Durante el desarrollo de esos proyectos, muchos de mis compañeros del Máster, además de profesores, reconocieron que la Cholita era una especie de representación mía, en parte es cierto, no solo físicamente, sino el carácter del personaje y la forma de encarar las situaciones serían las que yo tendría si se me presentaran similares situaciones. Está claro que es más fácil caracterizar a un personaje cuando se lo conoce mínimamente y este es un buen ejemplo. De alguna manera los proyectos de animación y posteriormente el de la intervención urbana me han servido para reflexionar sobre todo lo que me ha venido sucediendo desde mi autoexilio, pero es la forma que tengo de hacer arte, desde los primeros trabajos se evidencia que lo que me impresiona en sobremanera es lo que posteriormente se reflejará en las obras.

Otro gran aporte que observo en el desarrollo de los proyectos de la Cholita es el de haberme dado la posibilidad de reconocerlos como los

puentes, los espacios de tránsito teórico, de desplazamiento conceptual, un cambio de dirección de percepciones con respecto a la ciudad, al haberse producido una carencia de simbolismo territorial, entre los lugares de identidad y los no lugares que experimentaba en mi trabajo que fueron claves para poder seguir con el recorrido de mi investigación.

Poniendo especial énfasis es el tercer principio para el análisis de las heterotopías de Foucault, por el que es posible yuxtaponer en un solo lugar múltiples espacios, reconozco que mi trabajo se enmarca en una heterotopía teórica, los discursos de la cultura popular, de la cultura de masas y de la *alta* cultura, me permiten pasear cual *flâneuse* por cualquiera de ellas sin dificultad. Lo popular y masivo lo arrastro constantemente porque es lo que la ciudad me ha transmitido siempre y la llamada *alta* cultura es el fruto de mi formación en las diferentes instituciones en las que me he formado y que me han brindado la palabra.

Sigo viviendo la ciudad, sigo percibiendo estímulos del entorno y sigo disfrutando mucho de los que nos ofrecen esos espacios, esos lugares y no lugares que caracterizan a las ciudades actuales. Mi visión con respecto a las ciudades ha cambiado, se que ahora descubriré otros elementos a los que antes no había dado importancia, esos espacios de no identidad, de no relación son ahora los que me absorben y me llevan a trabajar y a seguir con la *flanêrie* inicial.

Pero ya es hora de hacer las maletas, me espera un largo viaje hacia algún lugar que no conozco. Ahora recuerdo que entre mis cosas aún conservo algunas pegatinas con la Cholita, trataré de no olvidarlas.

BIBLIOGRAFÍA

AUGÉ, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, España, 2000

CERTEAU, Michel de, *“L’invention du quotidien” 1. arts de faire*, Gallimard, Francia, 1990

FOUCAULT, Michel, *“Des espaces autres”*, Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, nº 5, octubre de 1984. Traducida por Pablo Blitstein y Tadeo Lima.

GALEANO, Eduardo, *Las avenas abiertas de América Latina*, Siglo XXI de España, Madrid, 2005

GARCÍA CANCLINI, Néstor, *“Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad”*, Paidós, Buenos Aires, 2007

TOMÁS U., José Ma., “París, capital del siglo XIX”, *Revista de Ciencias Sociales* (Cr) año/vol.II, número 100, Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica, pp. 87 - 94, 2003

FUENTES DE INTERNET

AUGÉ, Marc, Sobremodernidad. “Del mundo de hoy al mundo de mañana”, [consulta: 10/agosto/2008] Disponible a: “http://www.zonalibre.org/blog/parafrenia/archives/cat_articulos_fantasmas.html”

AUGÉ, Marc, “Las últimas transformaciones de la ciudad”, Curso: Globalización: nuevo escenario de la ciudad contemporánea, Universidad de Chile, [consulta: 10/agosto/2008] Disponible a: “<http://www.cfg.uchile.cl>”

AUGÉ, Marc, “No-lugares y espacio público”, [en línea] [consulta: 17/abril/2008] Disponible a: “<http://quaderns.coac.net/center/castella/Numeros/231/sumari/auge.htm/>”

BALTAR, Ernesto, “Aproximación a Walter Benjamín a través de Baudelaire”, *A Parte Rei* Nº 46, julio 2006, *Revista de Filosofía* [en línea] [consulta: 5/junio/2008] Disponible a: “<http://serbal.pntic.mec.es/AParte>”

BELTRÁN LLAVADOR, José, “La ciudad como experiencia: figuras desde el imaginario social”, *Revista Teína, Número 04, “La ciudad”*, [en línea] [consulta: 6/octubre/2008] Disponible a: “ <http://www.revistateina.com/teina/libros/ciudades.pdf>”

DELGADO, Manuel, “Dinámicas identitarias y espacios públicos”, [en línea] [consulta: 5/junio/2008] Disponible a: “http://www.zonalibre.org/blog/parafrenia/archives/cat_articulos_fantasmas.html”

ECHEVERRÍA, Bolívar, “Deambular (Walter Benjamín y la cotidianidad moderna)”, *Litorales*. Año 4, n° 5, diciembre de 2004 [en línea] [consulta: 5/junio/2008] Disponible a: “<http://litorales.filo.urba.ar/web-litorales6/art-2.htm>”

GARCÍA CANCLINI, Néstor, “Ni folclórico ni masivo. ¿Qué es lo popular?”, [en línea] [consulta: 6/septiembre/2008] Disponible a: “http://www.infoamerica.org/teoria/garcia_canclini1.htm”

GORELIK, Adrián, Imaginarios urbanos e imaginación urbana. Para un recorrido por los lugares comunes de los estudios culturales urbanos, [en línea] [consulta: 10/octubre/2008] Disponible a: “<http://www.bifurcaciones.cl/001/Gorelik.htm>”

OCAMPO F., Pablo, “Periferia. La heterotopía del no-lugar”, *Urbano*, Universidad de BíoBío, Chile, 2004 [en línea] [consulta: 3/diciembre/2007] Disponible a: “<http://www.artuniversal.com/estilos+ismos+movimientos/notas/collage.php>”

LINDÓN, Alicia, “¿Qué son los imaginarios y cómo actúan en la ciudad?”, Entrevista realizada a Néstor García Canclini el 20/febrero/2007, *Revista Eure*, Vol. XXXIII, N° 99, pp 89-99, Santiago de Chile, agosto de 2007 [en línea] [consulta: 9/octubre/2008] Disponible a: “http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0250-71612007000200008&script=sci_arttext”

LONDOÑO. C., “Arte público y ciudad”, *Revista N° 29 de Ciencias Humanas*, [en línea] [consulta: 8/noviembre/2007] Disponible a: “<http://www.utp.edu.co/~chumanas/revistas/revistas/rev31/arte.htm>”

LOSILLA, J., “Marketing, economía, política y otras cuestiones relativas al género humano”, *El intercambiador*, [en línea] [consulta: 3/diciembre/

2007] <http://www.webalanza.com/elintercambiador/2007/09/13/marketing-de-barrio-la-sabiduria-de-los-cerrajeros/#more-43>

SILVA, Armando, Imaginarios urbanos en América Latina: Archivos, Nota de prensa, [en línea] [consulta: 10/octubre/2008] http://www.fundaciotapies.com/site/IMG/pdf/ndp_cast-3.pdf

TORRES G., Carlos, Una aproximación al carácter de la novela urbana. Imaginarios urbanos, *Espéculo*, Revista de estudios literarios, N° 9 julio-octubre 1998, [en línea] [consulta: 13/octubre/2008] http://www.ucm.es/info/especulo/numero9/n_urbana.htm

VILLAGÓMEZ, Carlos, *La Paz imaginada*, Editado por Armando Silva, Universidad Nacional de Colombia - Convenio Andrés Bello. Bogotá, 2007 [en línea] [consulta: 23/septiembre/2008] Disponible a: "http://www.convenioandresbello.org/c12/index.php?page=shop.product_details&flypage=shop.flypage&product_id=172&category_id=12&option=com_phpshop&Itemid=1"

VILLAGÓMEZ, Carlos, *La Paz imaginada*, [en línea] [consulta: 24/septiembre/2008] Disponible a: "http://books.google.es/books?hl=es&id=crN8CS0iv2cC&dq=la+paz+imaginada&printsec=frontcover&source=web&ots=yuv_aGVDOi&sig=MGQJx_fCwtpVhwuT7pXt_OkZ1k4&sa=X&oi=book_result&resnum=4&ct=resul#PPA17,M2"

HIPERLINK: "<http://elbuscon.rae.es>"

HIPERLINK: "<http://www.mimmorotella.it/>"

HIPERLINK: "<http://edweb.sdsu.edu/people/Cguanipa/choque.htm/>"

HIPERLINK: "<http://www.villegle.fr/>"

HIPERLINK: "<http://www.wikipedia.org/>"

HIPERLINK: "<http://www.infoamerica.org/teoria/benjamin1.htm>"

HIPERLINK: "<http://www.infoamerica.org/teoria/certeau1.htm>"

HIPERLINK: "http://www.infoamerica.org/teoria/garcia_canclini1.htm"

HIPERLINK: "<http://www.dufrene.net/francois/>"

HIPERLINK: "<http://www.infoamerica.org/teoria/foucault1.htm>"

HIPERLINK: “<http://www.infoamerica.org/teoria/auge1.htm>”

HIPERLINK: “http://www.masdearte.com//biografias/articulo/biografia_vostell_wolf.htm”

HIPERLINK: http://www.masdearte.com/biografias/articulo/biografia_hains_raymond.htm

VIDEOS

Jacques Villeglé [cd-rom]. Paris: Centre d’Art George Pompidou, Francia, [consulta: febrero/2008]

Raymond Hains [cd-rom]. Paris: Centre d’Art George Pompidou, Francia, [consulta: febrero/2008]

ANEXOS

ANEXO 1

DANIELA ANAHI RIVERO VERASTEGUI

MASTER EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

ANIMACIÓN: DE LA IDEA A LA PANTALLA

SARA ÁLVAREZ

Anahi Rivero

"CHOLITA"

PROYECTO DE ANIMACIÓN



CONCEPTO

El proyecto "Cholita" traduce la vitalidad de los collages y décollages callejeros (carteles y pegatinas publicitarias) por medio de la intervención de un personaje, la Cholita (mestiza andina) que sin saber que forma parte de ellos, juega entre la variedad de capas de papel.

Esta animación está dirigida al público en general porque su temática refleja las travesuras de una niña normal dentro de un escenario diferente: los muros de las calles.

Ella es una niña malhumorada y despreocupada, pasea alegremente en bicicleta, su entorno es un decollage multicolor. Tropieza y cae, juega entre las capas de papel mientras el fondo cambia constantemente, interviene el decollage y hace de él un espacio recreativo lleno de aventuras.

Poco a poco su cuerpo se paraliza y es entonces que se da cuenta de que ella misma forma parte de ese décollage de la pared. Hace un gesto de no darle importancia y finalmente se queda inmóvil con una sonrisa enorme en el rostro.

Al abrirse el plano se ve encolado en un muro el décollage entero donde ella estaba jugando. La gente pasa y sin darse cuenta de su presencia.

TRATAMIENTO

La técnica para la realización de esta animación es la tradicional (dibujo sobre acetato) en lo que se refiere al movimiento del personaje principal y experimental en el tratamiento del fondo, que serán collages y decollages en constante cambio.

El diseño del personaje es simple, basado principalmente en líneas gruesas y homogéneas. No está pintada por lo que el color del fondo atraviesa su figura.

Los fondos serán los mismos decollages extraídos directamente de las calles que se adecuarán al movimiento y a las acciones del personaje.

El personaje no tiene voz pero todos sus movimientos irán acompañados de su sonido respectivo (golpes, saltos, ruido de cadenas de bicicleta, etc.), además se escucharán onomatopeyas, sonido callejero, lluvia y músicaailable.

SINOPSIS



música/ sonido/ efectos

segundos

acciones/ movimientos de cámara

- ruido de calle
- música de aventura
- sonido de bicicleta

- collage / décollage / PG
- presentación del personaje / detalle de rostro
- PP de rostro - travellig - PE - PG

sonido de golpe

10"

destello caída 1 / PE

- silencio
- gruñido
- música de juego /divertida
- silencio

- ella en el suelo con los ojos desorbitados / PE
- se levanta, de enoja / PE
- gesto de traviesa, juega y se esconde / PM - PE - PG
- solo se ve el décollage / PG

efecto de desgarro de papel

30"

alguien desgarra el collage / PG

- efecto de desgarro de papel
- entonación de sonidos de acuerdo a las acciones y gestos
- sonido de masticación
- sonido / efecto de "vuelo"

- se la descubre introduciéndose chicles en la boca / PG
- gira lentamente, apenada / PE
- se enoja / PP
- hace gesto de no importarle / PP
- mastica el chicle con gestos exagerados / PP
- hace globos con el chicle / PE - PG
- hace un globo enorme con el que se eleva / PG

sonido de golpe

50"

destello caída 2 / PE

- silencio
- gruñido
- música de juego/ divertida

- ella en el suelo con los ojos desorbitados / PE
- se enoja / PP
- hace gesto de no importarle / PP
- empieza a dibujar en la pared con gestos exagerados / PP - PE
- hace muchas rayas en la pared / PE

sonido de dibujo/ trazo

70"

se retrata / PE

- efecto de dibujo / trazo con grafito
- sonido de travesura

- hace un autorretrato / PE
- mira tímidamente, se enoja, se ríe / PM
- gesto de traviesa / PM

motor, freno de coche
músicaailable

80"

gesto de atención
escucha música / PM

- músicaailable, fuerte y rítmica

- baila alegremente / PE

efecto de encolado de papel

90"

alguien le pega un cartel encima / PM

- silencio
- sonido de gestos exagerados

- se queda desconcertada, inmóvil / PM
- amague de salir / PM
- gesto de tristeza / PP

efecto corcho de botella

100"

sale de por debajo del nuevo cartel / PM

- sonido de lluvia
- soplidos
- sonido ambiente (ascendente) de calle

- empieza a llover / PE - PM
- se moja y de derrite / PM
- sopla sobre sus brazos y cuerpo para secarse / PM

sonido ambiente de calle

110"

zoom out: PG de collages calle, coches, transeúntes

- sonido ambiente callejero

- video / PE - PG

sonido ambiente de calle

120"

imagen de cholita sonriente sobre collage / PG

- sonido ambiente: gente, vocinas..

- créditos PG

126"

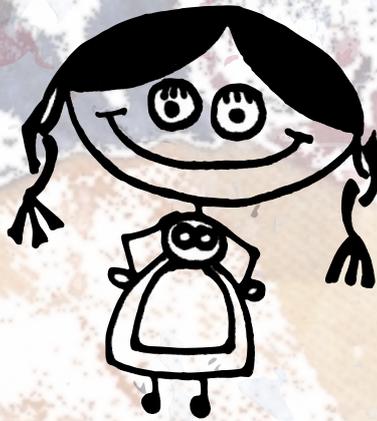
fundido en negro



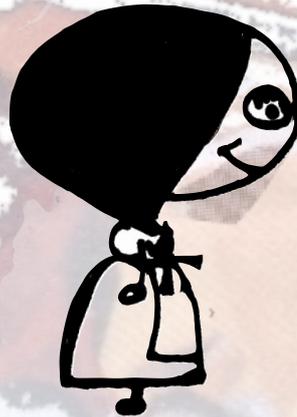
PERSONAJE

Niña adolescente: inquieta, curiosa, traviesa e ingenua. Se muestra en escenas cotidianas (de paseo en bicicleta o a pié, masticando chicle y haciendo globos, hace garabatos en la pared o simplemente escucha música y baila).

Es morena, tiene la cabeza grande, ojos enormes, las pestañas hacia abajo, no lleva maquillaje. No habla, solo hace gestos.

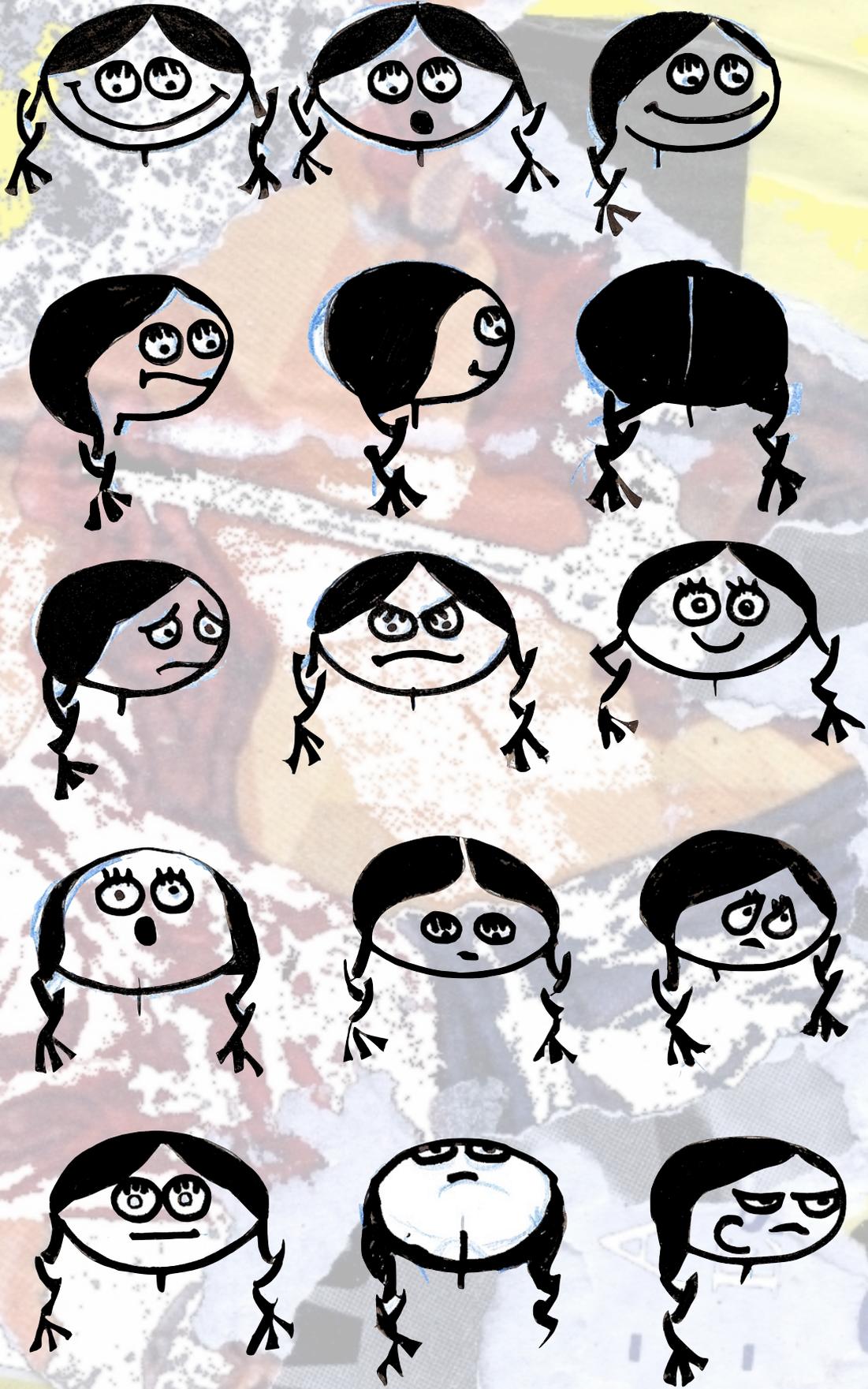


Está vestida con una falda parecida a la de las falleras, con mandil y con dos trenzas que caen sobre los hombros.



Ni su piel, ni su ropa tienen color pero su cabello que es totalmente negro. El resto de su cuerpo y vestimenta están definidos simplemente por las líneas de contorno, lo que ocasiona que al moverse se logre ver lo que hay detrás.

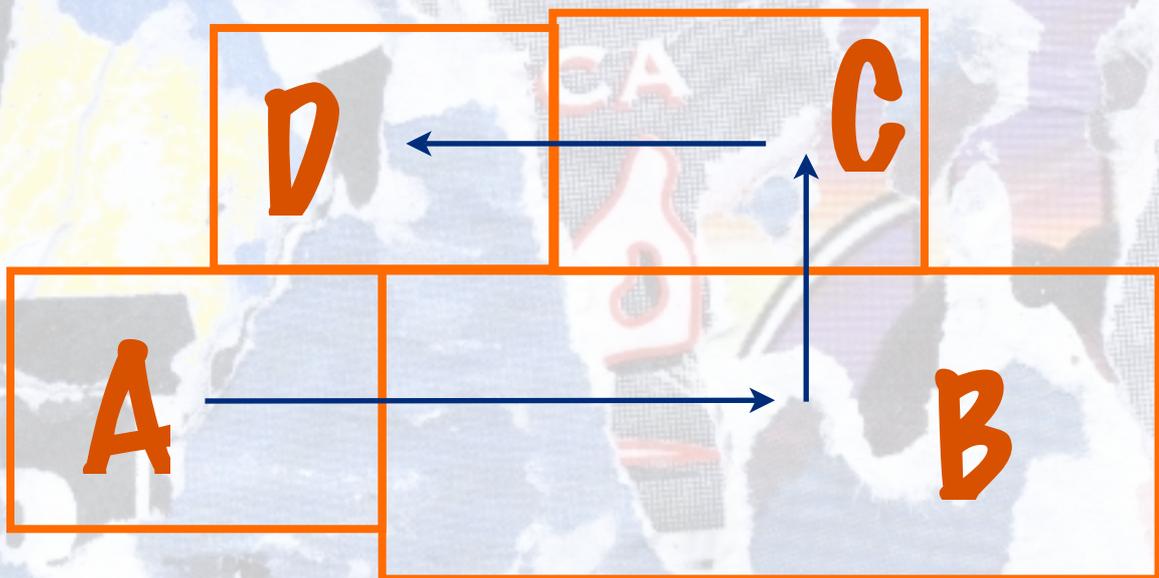




DECORADOS/ESCENARIO

Los escenarios serán collages y decollages callejeros. Habrá un circuito de décollages que se irán modificando e interviniendo a medida que sucedan las acciones de la niña. Una mezcla entre los décollages de la calle y mi propia intervención sobre ellos.

Las tomas no encuadrarán el décollage completo, sino solo partes; incluso a medida que la niña pasee o se meta entre las capas, este escenario se moverá y transformará (como si estuviera pasando de uno a otro).



TRAYECTORIA DE MOVIMIENTOS DEL PERSONAJE

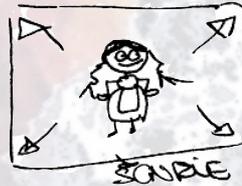
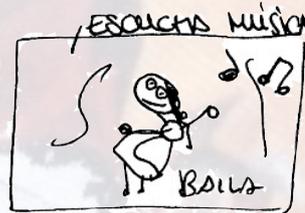
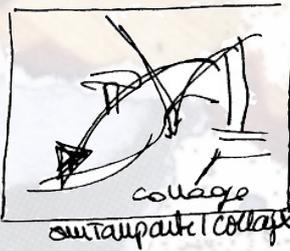
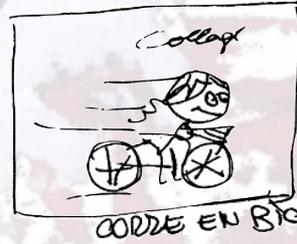
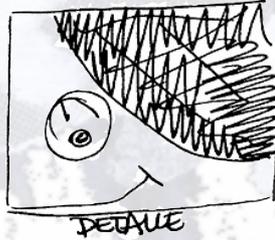
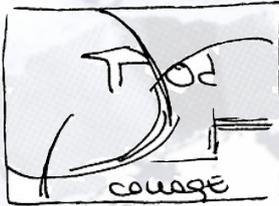


COLLAJE	DETALLE ROSTRO	P.P. Q1EO	PP. TRAVELING + P. ENTERO	P. ENTERO TRAVELING	P.P. DESTELLO	P. ENTERO	P. ENTERO ZOOM	P. MEDIO	QUESTO I TRAVESA		
0s	MÚSICA DE AVENTURA, SONIDO DE CADENAS, BICICLETA				10s	SONIDO GOLPE	10s	40s	MÚSICA DE JUEGO		
PLANO Q1EAL	P. Q1EAL SOLO COLLAJE	PLANO ENTERO DESCUBRE NIÑA DE ESPIONA	P. GRAN ENTERO SE DA CUENTA Q' LOVEN	PRIMER PLANO ENFOCO - CAMBIO A SONRISA	PLANO MEDIO SE ELEVA	P. ENTERO SE ELEVA C/EL Q1UJO /enice'	P.P. DESTELLO	P. ENTERO CAMBIO DE ESCENARIO	P. ENTERO ZOOM ENFOCO, CAMBIO A SONRISA		
30s	SILENCIO SONIDOS/MÚSICA EFECTO DE DECOLLAJE	ENTONACION Q' SONIDOS DE LOS GESTOS				50s	SONIDO "MESTICAR"	SONIDO EFECTO / NUEVO	SONIDO GOLPE		
P. MEDIO QUESTO I TRAVESA	P. ENTERO CAMINA Y DIBUJA SOBRE COLLAJE	P. ENTERO MEDIO SE DIBUJA EN SU MISMA	P. MEDIO ESQUINOS MÚS.	P. ENTERO BAILA	P. MEDIO UN CASTEL ES REGADO EN COMBUSTION	P. ENTERO SALE DE ENTRE LOS PAPELES	P. ENTERO LUEVE SUAVEMENTE	P. MEDIO SOLA PARA SECA SU CUERPO.			
MÚSICA AMBIENTE DE CALLE			80s	COCHE (MOTOR) FRENO I COCHE	90s	MÚSICA BAILABLE	100s	EFECTO I ENFOCO O GOLPE	EFECTO DE COCHE I BOTELLA	SONIDO LUNIA	SONIDO
P. ENTERO SE COMIENZA ACOMEDIR. INMOVIL	P. ENTERO - ARBO PLANO QUESTO NORMAL SONIDOS ENORME	P. Q1EAL	P. ENTERO P. Q1EAL CALLE QUENTE PASANDO VIDEO	CRÉDITOS FONDO I COLLAJE Q' ENICE							
110s		120s		125s.5							
SONIDO AMBIENTE DE CALLE ASCENDENTE		SONIDO AMBIENTE DE CALLE		SONIDO AMBIENTE DE CALLE							



PLOT/BOCETO STORYBOARD

COLAGE SIEMPRE ^{DE} AL FONDO
LINEA + GUESA.



CALENDARIO DE PRODUCCIÓN

FECHAS	ACTIVIDAD
OCTUBRE NOVIEMBRE DICIEMBRE	Proceso creativo Guión técnico Estudio de personaje Recolección de décollages y collages e intervención sobre los mismos Redacción de proyecto
ENERO FEBRERO MARZO	Elaboración del Storyboard Dibujo para animación
ABRIL	Filmación Edición (imagen y sonido)

PREVISIÓN DE EQUIPO

EQUIPO TÉCNICO	MATERIALES	EQUIPAMIENTO TECNOLÓGICO
creativo guionista dibujante informático músico técnico informático técnico de sonido	papel lápices de dibujo marcadores goma de borrar acetatos pegamento marcadores	fotocopiadora scanner impresora láser ordenador software (Photoshop, Corel Painter, iWork,...) filmadora cámara fotográfica mesa de luz perforadora

PRESUPUESTO

EQUIPO TÉCNICO	COSTOS (3 MESES)	MATERIALES	COSTOS	EQUIPAMIENTO TECNOLÓGICO	COSTOS
creativo	3900	papel	20	fotocopiadora	200
guionista	3900	lápices de dibujo	15	scanner	
dibujante	3900	marcadores	20	impresora láser	200
informático	3000	goma de borrar	5	ordenador	1400
músico	3900	acetatos	300	software (Photoshop, Corel Painter, iWork,...)	500
técnico informático	3000	pegamento	10	filmadora	300
técnico de sonido	3900			cámara fotográfica	400
	3000			mesa de luz	200
				perforadora	300
SUBTOTAL	28500	SUBTOTAL	370	SUBTOTAL	3500

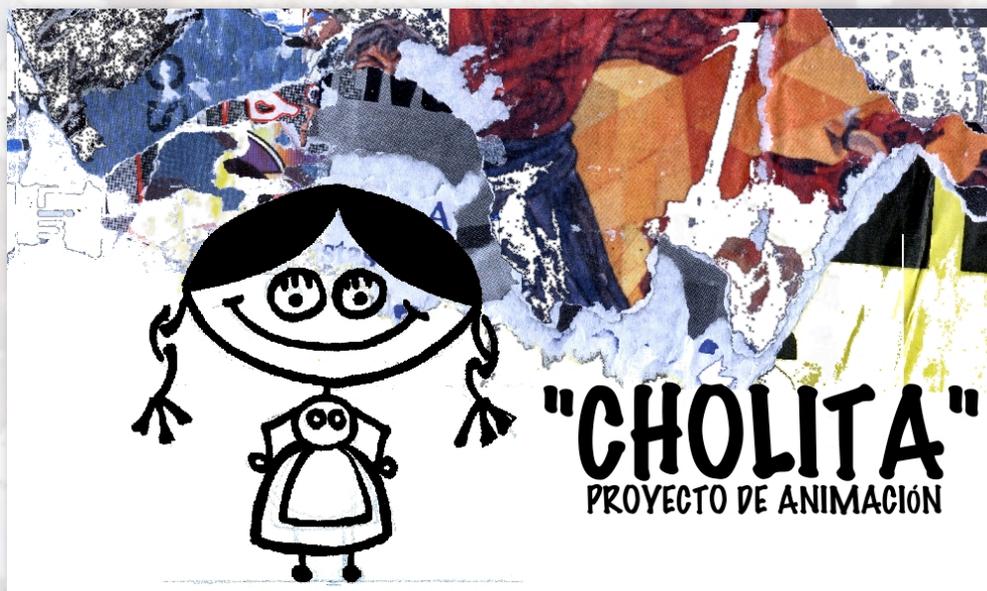
TOTAL : 32 370 €



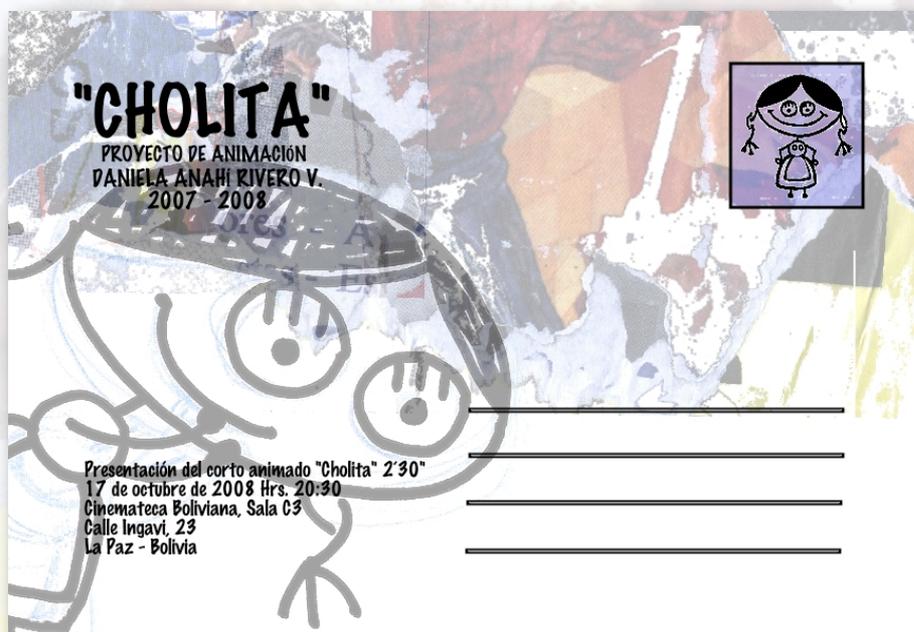
DISTRIBUCIÓN



DISEÑO CONTRATAPA Y TAPA DE CUADERNO DE PRESENTACIÓN



DISEÑO DE AFICHE SIN TEXTO



DISEÑO DE POSTAL PUBLICITARIA



DISEÑO DE ETIQUETA DE CD DE PRESENTACIÓN

CA



OS



CHOLITA
PROYECTO DE ANIMACIÓN

Lin

ANEXO 2

PROYECTO “CHOLITA POR LA PAZ

“Sin armas, un mundo más seguro”

DANIELA ANAHÍ RIVERO VERASTEGUI



“24. Difusión y promoción de la No violencia... El no violento excluye la neutralidad, la rendición, la huida y la violencia. El trabajo interior para adquirir estas actitudes e impregnar de él las acciones, es también trabajo por la paz.

25. La educación por la paz a toda la población en el camino de la instauración de una Cultura de Paz. La educación por la paz no es un tema exclusivamente escolar para los niños y niñas. Son los adultos los responsables de hacer los pasos que nos deben aproximar a un mundo en paz. Nadie puede cargar a los niños con unos problemas que los adultos no saben o no quieren resolver. Proyectar las frustraciones sobre ellos es una manera de crearles angustias inútiles y paralizantes. La educación por la paz comporta una presentación alternativa de la historia (remarcando como hechos positivos no las victorias militares sobre otros pueblos, sino aquellos que han procurado una mejora en las condiciones de vida sobre la tierra). Los héroes históricos y de ficción, los modelos de identificación, los valores dominantes, etc., conviene revisarlos bajo esta óptica”.

De “25 argumentos por la paz” Fundación por la paz.

INTRODUCCIÓN

La campaña que lanza anualmente la Fundación por la Paz es relevante dentro del marco local e internacional. Es una campaña que busca concienciar a la población de la necesidad de crear o de devolverle la paz a este mundo. Las acciones que cada uno de nosotros asuma son importantes porque dentro de nuestras posibilidades podemos construir un entorno pacífico que esperemos se mantenga en las futuras generaciones.

Esperemos que lo que hacemos hoy por buscar esa paz sea cosechado por los adultos del mañana que vivan ese proceso de cambio hacia la paz y que sean capaces de reconocer la importancia de mantenerla.

Nuestra sociedad vive constantemente escenas de violencia y agresión. El origen de estas actitudes nacen en el cotidiano, no solo de los que lo están viviendo, sino de de la colectividad.

Vemos con mas frecuencia que esta violencia degenera en agresiones directas contra el otro. El uso de armas blancas, ya no solo las armas de fuego, se hace más común en nuestras sociedades donde se nos sorprende con frecuencia con la muerte a cuchilladas de niños y jóvenes en las calles o la de mujeres e incluso a sus hijos a manos de sus esposos y padres.

Es cierto que un mundo sin armas sería un mundo más seguro, es cierto que erradicarlas obligaría a esos padres que hoy mismo enseñan a sus hijos a dispararlas busquen otra forma de compartir su tiempo con ellos [<http://www.youtube.com/watch?v=z-fU-cU19rk>]. Y mucho más cierto que sin armas no sería posible atacar a un país y a su población por intereses económicos. Pero la pregunta es ¿es posible conseguir ese objetivo? Pienso que si bien no podemos destruir los misiles que se están construyendo en estos mismos momentos, podemos crear mínimamente un entorno menos agresivo para nuestros niños. Hacer que ellos vivan más seguros y con la consciencia de lo que representa la violencia y la agresión.

Sin embargo para lograr ese fin, es necesario que los niños no sean “perturbados y heridos” por esas acciones violentas que hacen de su entorno un lugar hostil. Las acciones mas pequeñas de violencia, maltrato o enfrentamiento hacen que ellos crezcan salpicados de esos males.

Este corto animado pretende reflejar, de alguna manera, el efecto que causa la violencia y la agresión física en los niños, el mal que les hace el ser testigos y víctimas.

El target al que está dirigido es general, la población en general debido a su simplicidad y a su sencillez para contar una historia que todos de alguna forma conocemos: la agresión con armas blancas en las calles de una ciudad.

SINOPSIS

El personaje “Cholita” se encuentra, como siempre, jugando en las paredes de la ciudad, entre las pegatinas de los “cerrajeros” donde ha habita desde hace un tiempo.

De repente algo le llama la atención, el maltrato a un animal y a un niño, después la agresión física entre dos hombres que a merced de un arma blanca solucionan sus problemas.

La Cholita es testigo de esas agresiones para finalmente ser una víctima circunstancial de las mismas. Ella solo observaba pero alguien o algo le llega a ella y hace que pierda su esencia, su identidad y su vida.

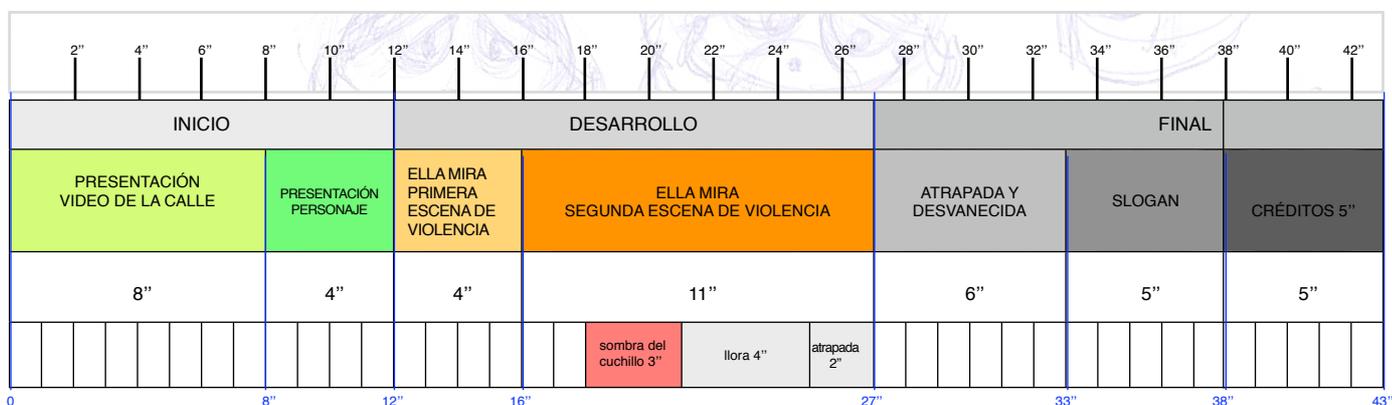
TRATAMIENTO

La animación del personaje será trabajo en After Effects para experimentar la nueva técnica aprendida y para explorar nuevas posibilidades para hacer animación.

Al ser un corto que pretende presentarse en cualquier lugar del mundo, tiene que atravesar también las fronteras del idioma es por eso que no tendrá diálogos, sólo sonidos ambiente y onomatopeyas.

El escenario elegido es el lugar donde habita el personaje de la Cholita, las paredes de la ciudad de Valencia y en especial las cañerías de los muros del casco histórico, los mismos lugares donde se publicitan los “cerrajeros”. Los colores son intensos y llamativos.

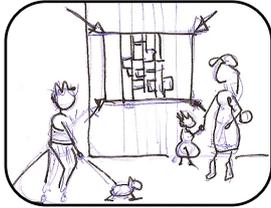
ESQUEMA LINEAL DE LA HISTORIA



GUIÓN TÉCNICO

ESCENA 1.

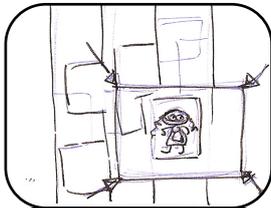
PRESENTACIÓN DEL LUGAR. EXTERIOR CALLE. EXT DÍA 8”



PLANO 1. GPG (gran plano general)

Es un día soleado, lleno de luz.
Vista de una calle, una esquina. En la pared se observan las tuberías llenas de pegatinas de “cerrajeros”. Pasan por la acera una mujer con su hijo y un hombre con su perro.

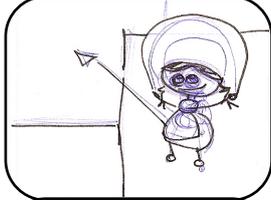
ZOOM IN



PRESENTACIÓN DEL PERSONAJE. ext.día 4”

PLANO 2. PG (plano general)

Collage de pegatinas de “cerrajeros” mas personaje Cholita entre ellos. Ella salta a la cuerda.

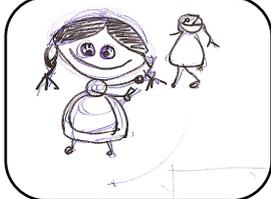


ZOOM IN

PLANO 3. PE (plano entero) Traveling

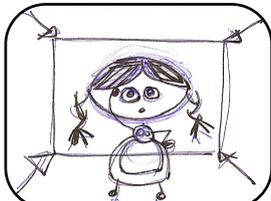


Se la ve a la Cholita saltando la cuerda, muy divertida y sonriente. Hace el gesto de saltar y se desplaza a su lado superior izquierdo. Deja la cuerda y empieza a dibujarse en la pared para finalmente darse la vuelta, mirar a cámara y sonreír como su dibujo.



ZOOM IN

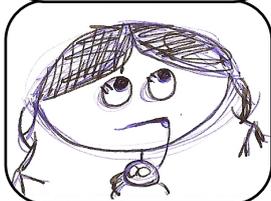
DESARROLLO. ext.día 15”



PRIMERA ESCENA DE VIOLENCIA (4”)

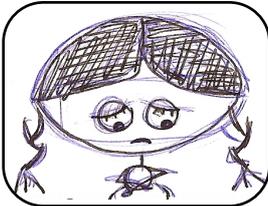
PLANO 4. PM (plano medio)

Algo le llama la atención. Hace el gesto de mirar hacia la calle, mientras se escuchan golpes, llantos de un perro y de un niño.



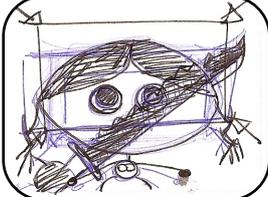
ZOOM IN

SEGUNDA ESCENA DE VIOLENCIA (11")



PLANO 5. PP (primer plano) (

Ella se queda pensativa después de ver lo que vio. Algo le vuelve a llamar la atención y para ver mejor se ayuda con sus manos. Gesto de curiosidad y extrañeza al mismo tiempo de sorpresa que se irá transformando en desconcierto.



Se escuchan gritos de hombres golpes y pasos.

Ella se entristece, baja la cabeza mirando hacia el piso pero le llama la atención algo que se le acerca y la inmoviliza. Una sombra refleja un cuchillo que le atraviesa el rostro.



PLANO 6. Primerísimo plano (4")

Detalle de su cabeza, sus ojos se ven brillantes y llorosos. La tristeza se apodera de ella.

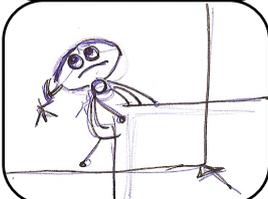
TRANSICIÓN



DESENLACE. ext.día 16"

PLANO 7. PE (plano entero)

Acompañado de un golpe algo se le pega encima, una pegatina en forma de mancha (cualquier mancha). Ella tarda en reaccionar hasta que al fin decide tratar de zafarse de eso que la aprisiona y la contamina.

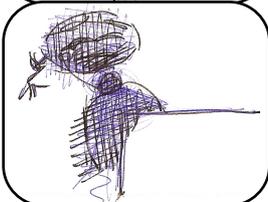


Hace muchos esfuerzo por salir, pero no puede y se da cuenta cómo esa macha la va agrisando a ella misma, comienza por su pecho para ir expandiéndose por el cuerpo.



Ella ya no puede resistirse a esa presión y llora hasta convertirse en una mancha oscura, perdiendo su esencia y su identidad de niña, de ser animado y de ser viviente.

FUNDIDO EN GRIS



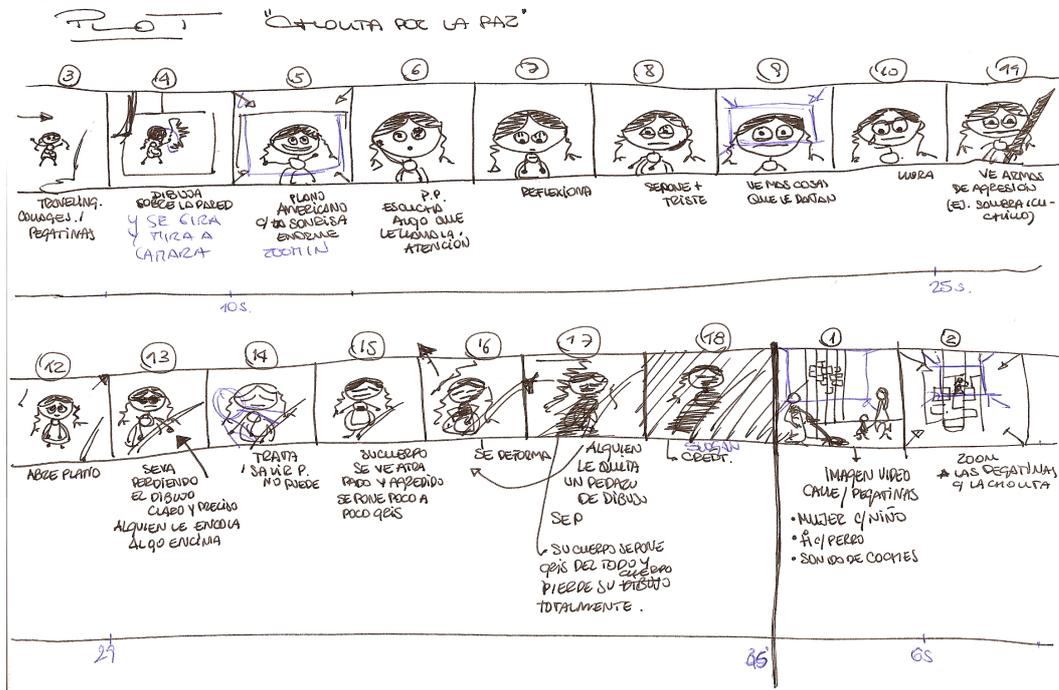
PLANO 7. PE (plano entero) (5")

Slogan "*sin armas, un mundo más seguro*" en varios idiomas

Créditos (5")

FUNDIDO EN NEGRO

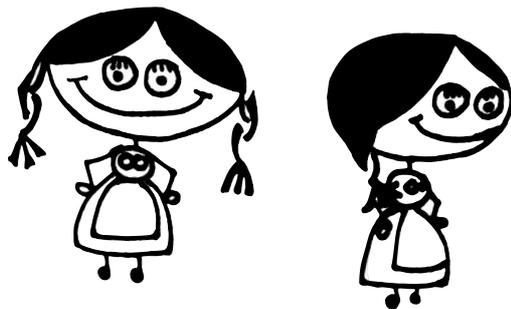
PLOT



ANIMÁTICA: (ver vídeo)

PERSONAJE

“Cholita” es un personaje femenino, una niña. Tiene solo el dibujo del contorno. Está vestida con una falda ancha y larga. Su tórax está representado solo por un círculo. Sus extremidades son líneas rematadas en círculos oscuros. Su peinado se reduce a dos trenzas negras que le cuelgan por los lados. Tiene los ojos enormes y la sonrisa amplia. Representa el mestizaje de la región andina de América del Sur.



Ella tiene un carácter juguetón, alegre, fresco, divertido y a la vez gruñón e iracundo. Es tímida, traviesa y curiosa.



BOCETOS

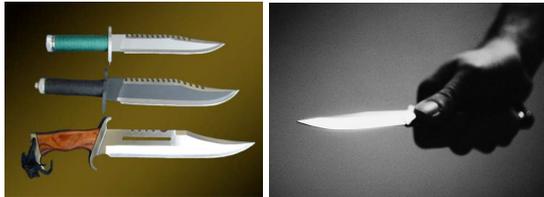


ESCENARIO

Un décollage callejero. Ejemplos.



registros fotográficos de una intervención urbana con la pegatina de la Cholita



ejemplos de armas blancas usados como referencia



DISEÑO STORYBOARD (pendiente)

CALENDARIO DE PRODUCCIÓN

FECHAS	ACTIVIDAD
febrero - marzo	proceso creativo elaboración de personaje creación de la historia
abril - mayo	elaboración del story board recopilación de sonidos y efectos
junio - julio	montaje y edición en el programa informático
agosto	últimos detalles a pulir