



Entre Paréntesis: un acercamiento al espacio vivencial

Proyecto final de master en Artes Visuales y Multimedia
Universitat Politècnica de València

Realizado por: Valentina Newman Ortiz

Dirigido por: Dr. José María de Luelmo Jareño

Valencia, Septiembre de 2012



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA

AVM
Artes Visuales & Multimedia
Máster Oficial · UPV

Introducción	6
Planteamiento del proyecto	9
Motivación y justificación de la investigación	11
Objetivos	12
Metodología	13
1. Sobre el Espacio	15
1.1 Fundamentos de nuestra relación con el espacio	17
1.2 El Espacio vivencial	21
2. La memoria y la nostalgia del espacio original	26
2.1. Los hábitos y las estrategias de significación	30
2.2. El espacio de ficción	35
3. Sobre la escenografía	37
3.1. Nociones de estética relacional	42
4. La escenografía como representación del espacio personal	50
4.1. Descripción del proyecto I: Origen y planteamiento	50
4.2. Descripción del proyecto II: Proceso técnico	52
4.3. Referentes formales	59
5. Interfaz de la proyección interactiva	62
5.1. Interacción	62
5.2. Diagrama de flujos	65
5.3. Programación	66
6. Montaje y funcionamiento de la instalación	66
6.1. Imágenes del montaje	68
6.3. Imágenes de la instalación	69

7. Análisis de conceptos implicados en el trabajo formal	70
Conclusiones	72
Bibliografía	74
Contenido del Anexo	76

“Un vistazo tan fresco como un país nuevo en el que vamos a vivir por una temporada tiene además la particularidad, tan agradable como agorera, de mostrárenos todo delante como una tabla rasa. Aún no se pintaron en ella ni alegrías ni penas que nos afecten; esa alegre, varia y animada superficie es todavía muda para nosotros, se apegan los ojos a las cosas sólo por la significación que en sí tienen, y aún no sienten su tendencia ni pasión por hacer resaltar espacialmente éste o aquél. Pero un presentimiento de lo que va a ocurrir inquieta al joven corazón y una necesidad insatisfecha acucia tácitamente a aquello que puede y ha de ser, y que, en resumidas cuentas, fuera bueno o malo, habrá de tomar, sin sentir, el carácter del país en que vivimos”.

Poesía y verdad, J.W.v. Goethe

Introducción

Entre Paréntesis: una aproximación al espacio vivencial es un proyecto aplicado que se inscribe en la línea de investigación denominada *Lenguajes audiovisuales, creación artística y cultura social*, perteneciente al Master en Artes Visuales y Multimedia de la Universidad Politécnica de Valencia.

El proyecto se formula a partir de la construcción escenográfica de la habitación de una persona, propiciando una investigación que persigue reflexionar sobre la relación del ser humano con su *espacio vivencial*. Con ese fin, se analizan los distintos factores que pueden llegar a influir a la hora de crear dicho espacio –componentes culturales, imaginarios, etc.–, tomando en cuenta, muy en especial, el papel que juega la memoria personal. Se realiza asimismo un análisis de cómo una representación escenográfica puede dar cuenta del perfil de una persona de acuerdo con la relación específica que genera con el espacio, para luego llevar a cabo una reflexión sobre el arte relacional y sobre la transgresión de los límites entre obra y espectador, con el fin de situar en su contexto el trabajo resultante y los objetivos y repercusiones que persigue. La parte final corresponde, como no podría ser de otro modo, al desarrollo formal de la propia instalación.

Más detalladamente, el desglose de la investigación en sus cuatro partes constitutivas queda como sigue:

1. En la primera parte del marco teórico, *Sobre el Espacio*, se realiza una contextualización de la obra dentro de la circunstancia personal de la propia investigadora, a saber, el traslado e instalación en un país y en una cultura distintas. Luego de este planteamiento, se da paso al desarrollo de lo que implica la construcción de un nuevo hogar en relación a aquello que se ha dejado atrás, en qué consiste el espacio vivencial y cómo se relaciona con lo antes mencionado en torno a la cultura y los espacios

habitados con anterioridad. Por tanto, este bloque gira en torno al reconocimiento personal en el espacio, a las implicaciones que conlleva mudarse de lugar y a la experiencia del reasentamiento, desprendiendo de todo ello el complejo nudo de relaciones que se establece entre habitante y espacio-objeto.

2. En la segunda parte, *La Memoria y la Nostalgia del Espacio Original*, se alude al componente evocativo de la memoria y a su influencia en la generación del espacio vivencial. A tal fin, se lleva a cabo un análisis desde el punto de vista de la fenomenología y desde la perspectiva del recuerdo, detallando en qué consiste la *memoria personal* y, a partir de esto, qué conlleva el hábito de habitar, cómo se generan los deseos y las proyecciones personales y repercuten en él. Como cierre de este capítulo, y en relación a la imaginación, se estudia cómo los sentimientos de vulnerabilidad e incertidumbre generan vínculos con el espacio y con lo que en él se halla dispuesto.

3. En la tercera y última parte del marco teórico, *Sobre la Escenografía*, se trazan paralelismos entre la construcción del espacio vivencial y la realización de una escenografía que actúe como espacio representativo de aquella persona que lo habita. Puesto que dicha escenografía se ofrece como la representación de un espacio real y personal que aspira a ser un espacio de participación y reconocimiento por parte del espectador, se estudia cómo se vincula esta obra con el llamado arte relacional y, en último extremo, qué mueve al artista contemporáneo a exponer su *intimidad* y a invitar al espectador a cruzar los límites habituales para tomar posición dentro de la obra.

4. La parte siguiente de la tesis corresponde al desarrollo técnico de la obra *La escenografía como representación del espacio personal*. En ella se contempla el planteamiento de la idea y el del proceso a desarrollar y los referentes técnicos tomados en cuenta, para luego dar paso al desarrollo

explicativo de la proyección interactiva, analizando los niveles de interacción y montaje, y culminar por último con un análisis del modo en que los conceptos analizados en la primera parte del trabajo impregnan y determinan la parte formal del proyecto.

Por consiguiente, el presente documento se estructura en dos etapas dentro de un mismo proceso: el desglose del marco teórico relativo al tema abordado por el trabajo formal, y la descripción de la materialización del mismo. Solapándose con esta estructura podría decirse que existen también dos bloques: uno donde el espacio analizado y evocado es de carácter netamente *real*, y otro donde el espacio es recreado como parte de una *ficción* de índole artística, buscando en ambos casos qué es lo que nos lleva a identificarnos con el espacio que habitamos y cómo un espacio concreto puede referir a una persona.

Planteamiento del proyecto

*“Una representación no es más que un momento M de lo real;
Toda imagen es un momento, de la misma manera que cualquier
punto en el espacio es el recuerdo de un tiempo X, como reflejo
de un espacio Y.”¹*

Como se ha indicado, el proyecto *Entre Paréntesis: una aproximación al espacio vivencial* parte de la estructuración de una escenografía que representa el espacio personal de un sujeto. Se trata, en primera instancia, de un espacio neutro pintado de blanco donde se disponen piezas de mobiliario y otros objetos cuyo cometido es favorecer el acercamiento por parte de los usuarios-espectadores. Dependiendo del grado de cercanía entre éstos y los distintos elementos se activarán sensores que darán paso a proyecciones sobre el conjunto de objetos, constituyéndose de esta forma la construcción como una pantalla donde se muestran imágenes de acciones ejecutadas por el habitante habitual de ese espacio privado. La captura de los vídeos se ha realizado por medio de una cámara dispuesta en la parrilla de iluminación de una habitación real, entremezclando videos documentales con imágenes de ficción realizadas específicamente.

Configurada de esta forma, la obra pretende abordar la relación de la persona con un espacio determinado (en este caso *la habitación*), el carácter del espacio pasajero, la funcionalidad evocadora de ciertos objetos para un extranjero y la recreación de todo ello por medio del recurso escenográfico, intentando responder a cuestiones acerca de nuestra relación con el espacio, de nuestra vinculación con su contenido o de la conexión entre lo objetual y las vivencias, entre lo inerte y la experiencia. De hecho, cabe preguntarse si esta última conexión es parte de una vivencia evocadora que surge a partir de la memoria o bien el hábito y la imaginación nos llevan a crear dichas sensaciones e imágenes de recuerdo

¹ Bourriaud Nicolás, *Estética Relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006, p. 100.

y nostalgia, e incluso si esta *proyección* emocional en el espacio ha de entenderse como un cruce neto entre la memoria y el imaginario. En cierta medida, el análisis que abren estas preguntas no llega a cerrarse desde un único punto de vista, ya que al tratarse de una temática subjetiva que se asocia a cada persona por separado los planteamientos se conjugan de diversas maneras, razón por la cual se han utilizado para la investigación distintos referentes teóricos que atraviesan el campo de la fenomenología desde la relación con el espacio hasta los hábitos como generadores de esta relación.

Todo ello, sumado a que el análisis ha sido configurado desde el punto de vista de la experiencia personal, más en concreto desde la posición de una extranjera que busca en el entorno el reconocimiento de su cultura para sentirse acogida en su nuevo hogar, hace que la obra resultante intente generar una reflexión acerca del espacio privado y de aquello que alberga en tanto que modos descriptivos. Por este motivo, se incita a las personas a que además de presenciar la proyección de imágenes crucen el límite de espectador, siendo ellas mismas quienes den *funcionalidad* al mobiliario, pudiendo así acceder al espacio privado de otra persona y, dependiendo de su nivel de empatía con él, activarlo o no, darle vida o negársela.

Motivación y justificación de la investigación

A nivel motivacional, el proyecto se plantea desde la doble formación académica en Bellas Artes y en Comunicación Audiovisual, actuando como un cruce entre ambas disciplinas donde se genera una investigación conceptual y una obra material que giran en torno a la experiencia vivencial del espacio.

Existe, de hecho, un precedente laboral que antecede a esta iniciativa, consistente en la realización de espacios de ficción (escenografías y decorados) para películas o series de televisión. Esta labor comprendía la configuración de *escenarios* que respondiesen al perfil de quien los habitase, realizando a partir de un guión una previa investigación sobre el personaje con el fin de precisar, por ejemplo, qué hacía, qué le gustaba, a qué le temía, y con quién se relacionaba. Una vez definido esto, se daba lugar a la selección de mobiliario y objetos en los que dicha persona se desenvolvía, siempre condicionados por el contexto específico en el que se contaba la historia.

Pues bien, paradójicamente, hay que decir que en este caso el *personaje* de la historia se convierte en el *gestor* de la misma, haciendo coincidir los campos de la ficción, la narración y la disposición de los *objetos* en el espacio con la experiencia personal de asentamiento y apropiación de un nuevo hogar como consecuencia de un cambio de país, de un traslado que, sobra decirlo, conlleva cambios sustanciales en todos los sentidos. Como en la tarea profesional, el trabajo sigue girando en torno a la relación hombre-espacio pero ahora va más allá de un punto de vista técnico y guionizado, pues ante todo se basa en situaciones y vivencias personales y además se esfuerza por indagar de forma teórica y consecuente sobre nuestra relación con lo objetual y sobre los modos de apropiación de un lugar determinado.

Objetivos

Los principales objetivos que contempla el proyecto son:

- Investigar los conceptos que se asocian a la estructura teórica y formal del tema elegido, realizando a tal fin un análisis bibliográfico que aporte datos en relación a la fenomenología, la memoria personal, las proyecciones, los deseos, los hábitos y la imaginación.

- Profundizar acerca de las pautas que se tienen que tener en cuenta a la hora de realizar una escenografía y/o decorados determinados. A partir de ello, establecer una relación entre la creación del espacio de ficción y el *espacio vivencial* (real) de una persona.

- Investigar los puntos de vista que plantea la llamada *estética relacional* en torno a la participación del espectador en la obra de arte, buscando la convergencia del artista y del espectador mediante la experiencia común catalizada en la obra.

- Investigar las plataformas técnicas con las que se pueda llevar a cabo la parte formal de la obra, partiendo de la formación técnica recibida en el Master en Artes Visuales y Multimedia de la UPV.

- Desarrollar una instalación escénográfica de carácter interactivo que, sirviéndose de los principios concetuales analizados, dé cuenta de un *espacio vivencial* susceptible de estimular e involucrar a un espectador-usuario tipo.

Metodología

La metodología necesaria para llevar a cabo este proyecto exige articular la labor investigadora en sí con aspectos relativos a la experiencia personal y a la experiencia laboral. Así, se ha desarrollado en primera instancia una investigación de orden conceptual acorde a los intereses marcados, haciéndola converger posteriormente en una obra plástica que resulta a su vez de dos labores: una investigación técnica específica, por un lado, y una profunda reflexión sobre la simbolización de la experiencia particular o *pathos* personal, por otro.

De este modo, la primera etapa responde a una metodología de orden claramente cualitativo, y contempla la búsqueda de bibliografía y de referentes que permitan enmarcar y, en última instancia, precisar, el tema de interés. Como quedó ya apuntado, se manejan presupuestos propios de la fenomenología y de la teoría del recuerdo, y se cruzan con referencias literarias y plásticas donde dichas tesis cobran una forma artística susceptible de enriquecer los aspectos conceptuales y formales del proyecto. En una segunda etapa, correspondiente a la materialización de la obra en sí, se lleva a cabo una investigación aplicada de tipo convencional basada en la búsqueda de recursos técnicos acordes al fin previsto, este es, el diseño y desarrollo de un sistema técnico específico. Como es lógico, dicho desarrollo se ve pautado por ensayos de prueba-error que permiten optimizar el funcionamiento del aparato escénico, e incluso ir más allá de los límites marcados de antemano. Por último, cabe apuntar que cierta metodología de orden cuantitativo ha estado involucrada en la determinación, búsqueda y selección de mobiliario y objetos que respondieran a las necesidades estéticas y funcionales que comprometía la obra.

El orden temporal de la investigación, desarrollada a lo largo del curso 2011-2012, quedó establecido del siguiente modo:

1. Definición del Tema: Relaciones hombre-espacio vivencial, cómo se configuran y qué factores actúan sobre ellas.
2. Desarrollo del Marco Teórico: Relaciones hombre-espacio a partir de la fenomenología, principalmente de las tesis de O. Bollnow y G. Bachelard. La memoria personal y la evocación por medio de los objetos según J.A. Marina y J. Baudrillard. Acercamiento a la estética relacional de la mano de Nicolás Bourriaud.
3. Desarrollo de fichas relativas a los conceptos en juego, buscando similitudes y antítesis entre los textos estudiados. Recopilación de citas susceptibles de articular o ilustrar el texto.
4. Diseño de un aparato escénico consecuente con el tema propuesto, es decir, que responda a la representación del *espacio vivencial* personal, y cálculo de necesidades formales y técnicas.
5. Compilación de los recursos tecnológicos necesarios, tanto instrumentos como programas o protocolos de programación. Recuperación y adecuación de mobiliario desechado por *personas* en las calles de Valencia.
6. Desarrollo final de la instalación y puesta a prueba.

1. Sobre el espacio

Conviene aclarar, de entrada, que al hablar del concepto de espacio nos encontramos siempre frente a una serie de acepciones que lo definen de una u otra manera. En nuestro caso, nos referiremos a un *espacio de vida*, a algo creado por una persona con el fin desenvolverse en su interior y que requiere una serie de conjugaciones y estructuras que van desde lo banal a lo significativo, desde los objetos al cómo vivir en medio de ellos, de las costumbres a las personas, de lo entrañable a lo nuevo que se va presentando a los sentidos. Se trata de un entorno donde, además de habitar diariamente, se asientan el amparo de lo familiar y los matices personales, de tal manera que una persona puede verse reflejada en lo que ha *construido* a su alrededor. En este sentido, realizaremos un análisis del espacio no únicamente como un lugar geométrico, euclidiano, sino ante todo como algo que va más allá de sus límites estructurales, de lo formal y objetivo, a fin de poder entender cuál es la relación que une al hombre con el espacio en el que habita, cómo se encuentra vinculado a aquello que ha dispuesto como recurso en ese área determinada, qué importancia tiene para nosotros el espacio en términos de proyección y, finalmente, a qué parte de nuestro ser sensible le corresponde este vínculo que se posiciona en el ámbito de lo inmaterial y subjetivo.

El tema en cuestión puede ser analizado desde múltiples puntos de vista e incluso quedar a merced de cada persona en particular. De hecho, aquí se abordará desde una perspectiva que resulta de nuestra experiencia personal, analizando el fenómeno a partir de alguien que tiene una estrecha relación con su espacio personal y se traslada a un lugar completamente distinto, portando consigo el deseo de arraigar en ese nuevo espacio y de generar, de una u otra manera, un vínculo estable con él. Como es de suponer, más allá de lo que para él es conocido, deberá enfrentarse a lo vertiginoso de aquello que no conoce, construyendo desde ahí su nuevo hogar a partir de lo que le dicta su ser sensible.

El cambio de espacio puede llegar a ser enormemente significativo para una persona. Más allá del traslado físico que implica, el hecho de asentarse en un nuevo y desconocido lugar supone que los elementos constituyentes de nuestra relación espacial no están dados, esto es, no existen, sino que se irán desarrollando paulatinamente mientras la persona va generando vínculos con el entorno, abarcando todo aquello que se viva tanto de forma física como emocional y reflexiva. De acuerdo esto, entendemos que el espacio en el que nos situamos se nos presenta de cierta forma, para poco a poco poder disponer de él a voluntad y adaptarlo a nuestras necesidades, necesidades que trascienden la pura funcionalidad y guardan relación más bien con la *comodidad*, entendida en su sentido de resguardo y acogimiento. El proceso de este desarrollo comprende distintas etapas a las que haremos mención, con el fin de seguir la secuencia trazada por un ser humano tipo en relación con su espacio personal.

Cada sitio está ligado a cada persona y tiene que ver directamente con la sensorialidad de cada cual, al modo en que funcionamos como seres racionales y, sobre todo, sensibles, ya que a medida que nos vamos trasladando de un sitio a otro se van constituyendo nuevas historias asociadas a experiencias pasadas y nuevas proyecciones que sin duda se ven reflejadas en nuestro *desenvolvimiento* en el espacio. Ciertamente no hablamos de simples trivialidades extraídas del azar, sino de vivencias vinculadas a procesos que hemos ido dejando atrás en los distintos espacios que hemos habitado, desde la propia “*casa natal*”² –que no necesariamente hace referencia a la casa de nuestros padres, ni al lugar donde nacimos, sino a un espacio del que nos sentimos parte, de donde creemos que provenimos y desde donde se genera una nostalgia que constantemente se evoca en el entorno– hasta aquellos espacios en apariencia más triviales y carentes de significado emocional.

² En expresión de Gastón Bachelard (*La Poética del Espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965).

1.1. Fundamentos de nuestra relación con el espacio

“Mudarse

Dejar un apartamento. Desocupar una casa. Levantar el

Campo. Despejar. Ahuecar el ala.

Inventariar ordenar clasificar seleccionar

Eliminar tirar vender

Romper

Quemar

Bajar desellar desclavar despegar desatornillar descolgar

Desconectar soltar cortar sacar desmontar doblar cortar

Enrollar

Empaquetar embalar apretar anudar apilar juntar

Amontonar atar envolver proteger recubrir cerrar apretar

Recoger llevar levantar

Barrer

Cerrar

Marcharse”³

Toda constitución del llamado *espacio de vida* se propone desde la idea de que pertenecemos a un centro referencial, a un punto cero, a una posición que tiene la apariencia de ser fija, se enraíza en nuestro yo más interno y por ende determina cuanto pensamos, sentimos y hacemos. Por lo común, entendemos esta ubicación como el sitio de *procedencia*, aquel que por distintos motivos se convierte en el punto de partida desde el cual generamos *movimiento* de acuerdo con lo que creemos necesario o va surgiendo en la vida. Desde ese vórtice se pueden además establecer lo que denominaremos, siguiendo a Otto Bollnow, “*puntos cardinales*”⁴, puntos que, más que responder a coordenadas espaciales, guardan relación con la *orientación de sentido* de las cosas y afectan a nuestra manera de actuar y pensar, pues se sustentan en las costumbres y demás instancias, incluso trivialidades, que hemos aprendido y por ende llevamos

³ Perec, Georges, *Especies de Espacios*, Barcelona, Montesinos, 1999, p 62.

⁴ Bollnow, Otto, *Hombre y espacio*, Barcelona, Labor, 1967, p. 64.

insertas. Hemos aprendido, en efecto, ciertas cosas que no nos cuestionamos, pero tan pronto se cambia aquella posición cero de la que creíamos estar seguros se ven drásticamente afectadas, pues una vez nos sentimos fuera de ese punto percibimos un alejamiento de los puntos cardinales propios y divagamos por un *mundo* desconocido para luego, tras un episodio de incertidumbre, caer en otra posición. Como apunta el propio Bollnow, “*conocemos mejor la formación y materialización de los puntos significativos del espacio cuando nos trasladan de pronto a un paisaje nuevo, desconocido*”⁵.

La manera de visualizar lo anterior puede ser muy amplia, pero lo llevaremos al tema espacial ejemplificándolo con un hecho que la mayoría ha experimentado o ha de experimentar: el de independizarse y *salir* de la casa de nuestros padres. Esta experiencia tiene un significado fundamental en nuestras vidas puesto que la casa donde *nacimos* es el modelo *ideal* del espacio de vivencias, allí donde nos enseñan cómo hay que desenvolverse, allí donde se gesta todo lo relativo a nuestra primera forma de actuar y de apreciar las cosas, allí donde creamos nuestra primera relación con el espacio y se funda nuestro primer punto cero. Sin embargo, pese a la carga simbólica que aquella casa tiene para nosotros, al marcharnos de allí la visión que hasta ese instante se había instaurado respecto a las cosas irá poco a poco adquiriendo nuevos matices, y aquella que creíamos era nuestra posición fija respecto al entorno dejará de serlo para situarnos en nueva ubicación que se convertirá paulatinamente en un nuevo punto cero.

Habiendo ejemplificado de este modo lo que implica un cambio sustancial de entorno, podremos ahora entender mejor que trasladarse de un espacio a otro –por insignificante que sea ese traslado– conlleva de por sí ciertas alteraciones en aquel que *ocupaba* un espacio determinado y se desplaza a uno distinto, cuando menos por el solo hecho de ir generando

⁵ Ibid., p, 70.

en cada una de esas estancias un nuevo punto cero y nuevos puntos cardinales hacia donde moverse. Como consecuencia de todo ello, emigrar a un nuevo país acarrea para la persona un cambio importante en aquello que se le ha *enseñado* o que por sus propios medios ha aprendido, puesto que se abre una nueva *visión* ante sus ojos que hace del entorno algo totalmente desconocido, algo que a ratos pierde sentido y puede llevar a la desorientación, a la pérdida de objetivos, y, en último término, al estancamiento en aquel punto cero que dejó atrás, siendo que ése fue el lugar donde por última vez se sintió protegido.

Son muchos los factores que cambian al pasar de un país a otro, partiendo desde luego de la ubicación geográfica, que aun pareciéndonos obvia y trivial se convierte en la base de lo que planteábamos en relación al punto cero, ya que en la *pertenencia* a un país radica inconscientemente todo tipo de *acciones* y al hacer un análisis general de éstas se ve cómo están influenciadas por esa *posición* y cómo esa posición afecta a la hora de *mirar* hacia otros puntos. Ejemplos de este hecho podemos apreciarlos a diario en las calles de Valencia⁶, ciudad por la que deambulan personas de culturas muy diversas que, más allá del color y aspecto físico, ponen en evidencia las diferencias *estructurales* que se les han inculcado en su país de proveniencia: aun queriendo integrarse en la sociedad donde se han instalado, se harán evidentes ciertos vestigios de la sociedad a la que pertenecieron, haciéndolas visibles por medio de ciertas actitudes inconscientes en su quehacer diario. Es evidente que no se puede obviar aquello de lo que se fue parte, ya que de una forma u otra aflora la raíz de quien se es a la hora de desplegarse, incluso en aquello que parece no tener importancia, incluso en ciertas banalidades cotidianas. A título de ejemplo personal, en Valencia el sol *nace en el mar*, mientras que en Chile *se esconde en el mar*, lo cual determina costumbres como “*vamos a ver la puesta de sol*” (en Chile) o “*vamos a ver amanecer*” (en Valencia, España), poniendo en evidencia cómo se adquieren formas de vivir y visualizar que

⁶ Se propone Valencia por ser la ciudad de residencia actual.

encierran una serie de costumbres de las que no nos hacemos conscientes hasta la hora de encontrarnos fuera de nuestro lugar de *procedencia*.

Con todo, al referirnos a lo ajeno que resultan ciertos asuntos a la hora de instalarse en otro país dejaremos a un lado el idioma, la ubicación y la diferencia horaria para aludir sobre todo a las formas de vivir y relacionarse con el entorno, a las situaciones del día a día que suscitan extrañeza y, a partir de ésta, cierta nostalgia. Desde luego, no todo aquello que se presenta a nuestros ojos tiene un carácter nostálgico ni aprehensivo, puesto que en este contexto es necesario que se den experiencias desconocidas que generen una *deconstrucción de lo vivido* en pro de la construcción del nuevo emplazamiento, haciéndonos entender, como señala Bollnow, que “*el horizonte se ensancha gracias al contacto diverso con la vida humana, mediante la lectura, por un trato diverso y, literalmente, viajando*”.⁷

El viaje, en efecto, es determinante en nuestro caso. Se trata de un *viaje* que tiene fecha de llegada y fecha de retorno, de tal modo que el espacio que se genera entre ambas constituye un espacio de transición, un paréntesis en la vida de ese viajero que no ha llegado en calidad de turista ni de inmigrante sino con un objetivo a desarrollar durante un tiempo determinado. A pesar de esa limitación, o quizá precisamente por ello, el hecho de proponerse habitar en un contexto distinto al acostumbrado va a requerir de una serie de determinaciones referidas a cómo situarse y adaptarse dentro de este contexto, es decir, al modo en que puede generarse una *estancia* espacial durante o dentro de una *estancia* temporal.

⁷ Bollnow, Op. Cit., p. 78.

1.2. El espacio vivencial

“Instalarse

*limpiar verificar probar cambiar acondicionar firmar esperar imaginar inventar
invertir decidir ceder doblar curvar enfundar equipar desnudar partir enrollar volver
golpear refunfuñar sombrear modelar centrar proteger entoldar amasar arrancar
cortar conectar esconder soltar accionar instalar chapucear encolar romper atar
pasar apilar amontonar planchar pulir consolidar hundir enclavijar enganchar
ordenar serrar fijar clavar marcar anotar calcular subir medir dominar ver apear
pesar con todo su peso embadurnar apomazar pintar frotar rascar enlazar subir
tropezar franquear extraviar hallar revolver tumbarse a la bartola cepillar
enmasillar desguarnecer camuflar enmasillar ajustar ir y venir lustrar dejar secar
admirar extrañarse exasperarse impacientarse sobreseer apreciar añadir
intercalar sellar clavar atornillar fijar coser ponerse en cuclillas encaramarse
enfriarse centrar acceder lavar evaluar contar sonreír sostener restar multiplicar
quedarse plantado esbozar comprar adquirir recibir devolver desembalar deshacer
orlar encuadrar engastar observar considerar soñar fijar agujerear estrenar una
casa acampar profundizar alzar procurarse sentarse adosar apuntalar enjuagar
desatascar completar clasificar barrer suspirar silbar mientras se trabaja
humedecer encapricharse arrancar fijar carteles pegar jurar insistir trazar
acuchillar cepillar pintar agujerear conectar alumbrar cebar soldar curvarse
desclavar sacar punta atornillar distraerse disminuir sostener agitar antes de usar
afilarse extasiarse rematar atrancar rascar desempolvar maniobrar pulverizar
equilibrar verificar humedecer taponar vaciar triturar esbozar explicar encogerse
de hombros acoplar dividir andar de aquí para allá hacer tensar cronometrar
yuxtaponer acercarse casar blanquear lacar volver a tapar aislar arquear prender
ordenar enjalbegar fijar recomenzar intercalar extender lavar buscar entrar soplar
instalarse
habitar
vivir.”⁸*

⁸ Percec, Op. Cit., p. 62-63.

En la mayoría de las personas que realizan un traslado, el enfrentamiento a nuevas experiencias, al margen de ser una oportunidad para vislumbrar cosas nuevas, arrastra una sensación de nostalgia de aquello que se ha dejado que intenta paliarse mediante la adopción de distintos métodos de sublimación de la pérdida. Hay uno de esos modos, en el que se quiere profundizar aquí, que responde al establecimiento de correspondencias entre el espacio que se habitaba y el que ahora se ha de habitar.

En términos materiales, cuando una persona viaja no puede llevar consigo cuanto conformaba su antiguo hogar, pues lo que traslada es lo justo e indispensable que utilizará durante la estadía, incluyendo quizá algunos objetos mínimos que actúan como iconos del recuerdo (discos, fotografías, libros, etc.). Se hace necesario, al llegar al nuevo hogar, que el sitio escogido adopte ciertas características a fin de que, además de las comodidades fundamentales, sirva de lugar de resguardo para que la persona pueda *reconocerse* dentro de las cuatro paredes de su espacio personal. Una vez situado *dentro* de este nuevo espacio desplegará una actividad que lo haga sentirse *como en casa*, confiriendo a todo lo material el valor de lo sustancial sin olvidar que ahí donde vivirá es un *lugar preexistente* en el que, muy a menudo, otras personas también han vivido y han dejado huellas de esa existencia particular. Aun a fuerza de esa acumulación de huellas y pese a estar *ocupados* por este nuevo inquilino, muros, mobiliario, rincones y exteriores siguen manteniendo su cualidad impersonal y éste, por medio de lo propio, intentará dar forma más o menos estable a su "*espacio vivencial*"⁹.

Conviene precisar que, al hablar de *espacio vivencial*, nos referimos a un concepto propio de la fenomenología que designa un espacio de vivencias que trasciende lo formal, a un ámbito asociado a todo aquello que se plantea a partir de la memoria, la imaginación y el onirismo de cada

⁹ Bollnow, Op. Cit., p. 25.

persona. El *estado vivencial* se enraíza en lo subjetivo y en lo psíquico¹⁰, en lo que atañe a cada persona como ser sensible, por lo que resulta de enorme pertinencia en todo nuestro proyecto y muy en especial en esta primera parte, de manera que utilizaremos el concepto sirviéndonos de las aportaciones de dos autores que teorizan dentro de los márgenes de la fenomenología, Gastón Bachelard y Otto F. Bollnow: el primero, exponiéndonos por medio del discurso poético la relación que se suscita entre hombre y espacio; el segundo, desarrollando una perspectiva vinculada al valor que le confiere el hombre al espacio que habita. En buena medida, el contenido que desarrollaremos está supeditado a lo que ambos plantean, entendiendo el espacio como un sistema de relaciones mediante el cual el hombre entiende y se integra en su entorno, ya que “*el hombre está determinado en su vida siempre y necesariamente por su actitud frente a un espacio que le rodea*”, en palabras de Bollnow.¹¹

El *espacio vivencial* corresponde a aquello que el ser humano experimenta *en y con* su espacio, como se ha indicado. No tiene una estructura, ni es mensurable, pues está directamente relacionado con las vivencias subjetivas que arrastra consigo toda persona, lo que hace que no se pueda delimitar y se convierta, en cierta forma, en un espacio infinito. Por consiguiente, se puede estipular que una de las maneras que tendrá el ser humano de exteriorizar aquello que ha vivido queda reflejado y materializado por medio del espacio que habita. Quien ha viajado no podrá separarse de aquello que *vivió* en el anterior lugar donde moraba e, inevitablemente, quedará en buena medida supeditado al sitio de donde proviene: aunque ha viajado en busca de cosas nuevas, no puede desligarse de aquello que antecede a su presente, razón por la cual traslada todo tipo de vivencias anteriores y conforma a partir de ello este nuevo espacio, ocupándolo de manera tanto física como sensible.

¹⁰ Íbidem.

¹¹ Bollnow, Op. Cit., p. 28.

Georges Perec, en su libro *Especies de Espacios*, lanza una serie de preguntas que atañen a la manera de hacer de un lugar algo propio, y de algunas de ellas nos serviremos ahora con el fin de responder y esclarecer, desde el punto de vista que hasta ahora se ha planteado, cómo es que el ser humano se relaciona con su espacio. “*Vivir en una habitación, ¿qué es? –se cuestiona el escritor francés– Vivir en un sitio, ¿es apropiárselo? ¿Qué es apropiarse de un sitio? ¿A partir de qué momento un sitio es verdaderamente de uno?*”¹². Cada individuo que llega a un espacio nuevo se apropia físicamente de él impregnándolo de lo que le hace sentir a gusto, disponiendo de todo aquello que se le entrega de una manera distinta y personal, ya sea desplazando el mobiliario que encuentra, pegando todo tipo de elementos en los muros, llenando las estanterías vacías con los objetos que desee e incluso reconociendo poco a poco en el ambiente el olor de lo propio. Este fenómeno adaptativo tiene su explicación en la voluntad de retornar a un pasado estado de cobijo, o al menos a la noción que dicho ser humano tenga de ello, desprendiendo de esa sensación o estado una *perspectiva* de cómo ve y dispone las cosas que ahora le rodean. Según Bollnow, “*por una parte la perspectiva es así la expresión de la ‘subjetividad’ de su espacio, es decir, del hecho de que el ser humano está ligado en su espacio a un determinado punto de vista, que sólo pueda contemplarlo ‘desde dentro’.* Pero, por otra parte, la perspectiva le permite reconocer esta ligazón a un punto de vista”¹³. De ahí se infiere que, al ordenar y clasificar su espacio, evidenciará aquella perspectiva desde dónde se ha situado a la vista de todos (también para sí mismo), dando de ver una descripción precisa de quién es y de cuál es su *historia*.

Por lo demás, si la *trascendentalidad* de los procesos vitales del ser humano atañe a quién fue, quién es y quién quiere llegar a ser, siendo casi imposible separar esa proyección pasada, presente y futura de cualquier acto que realice, con mayor razón lo será a la hora de instalarse en el lugar donde ha de morar, ya que en este espacio desarrollará lo correspondiente

¹² Perec, Op. Cit., p. 48.

¹³ Bollnow, Ibidem., p. 77.

al vivir diario, pero también a todo aquello que le es más *íntimo*¹⁴. Intimidad que no tiene por qué ser ni exigua ni restrictiva, pues, como bien indica Bachelard, *“la inmensidad está en nosotros. Está adherida a una especie de expansión de ser que la vida reprime, que la prudencia detiene, pero que continúa en la soledad. En cuanto estamos inmóviles, estamos en otra parte, soñamos en un mundo inmenso. La inmensidad es el movimiento del ser humano inmóvil”*¹⁵. Se hace relevante, a estas alturas, hacer nuestro al contenido de estas palabras, pues Bachelard habla del instante íntimo como de un momento en el que el ser humano se deja llevar por la imaginación, lo que nos permite vislumbrar que podría ser en la intimidad (solitaria) donde aquello albergado en nuestra *cabeza* se ve reformulado bajo nuevas formas y soluciones y da pie a nuevos modos de proyección en el proceso de reubicación espacial.

¹⁴ “Íntimo: 1. adj. Lo más interior o interno”. Real Academia Española (2001), Diccionario de la Lengua Española, Vigésima Segunda Edición. Disponible en web: <http://www.rae.es/rae.html>

¹⁵ Bachelard, Op. Cit., p. 221.

2. La memoria y la nostalgia del espacio original

Acabamos de hacer mención al vínculo íntimo entre un sujeto y su espacio personal, haciendo notar cómo mediante la evocación y el imaginario pueden resucitarse ciertas vivencias que forman parte de *su* historia –pues, obviamente, a cada sujeto corresponde un precedente *histórico biográfico* que contribuye a que tenga una visión particular de las cosas. A partir de esta idea, aludiremos ahora a ese factor como constituyente de la memoria, como eje del habitar, como aquello que determina nuestro comportamiento con el espacio habitado.

Día a día, en tanto que seres inteligentes, vamos capturando información, “*somos omnívoros, pero sobre todo somos informávoros*”¹⁶, en expresión de José Antonio Marina, hacemos uso de este recurso a diario al tiempo que realizamos procesos de selección y reserva de aquello que nos ha parecido más importante o que, simplemente, más nos ha afectado. Dueños de esta información, vamos generando una suerte de capas de almacenamiento a las que constantemente nos remitimos a la hora de pensar y actuar, y a partir de esto, como se precisó anteriormente, veremos cómo se hace uso de dicha *reserva* a la hora de relacionarse con un espacio personal determinado, cómo es que la *memoria personal* actúa a la hora de configurar el *espacio vivencial*.

La memoria personal como tal comprende tanto nuestra inteligencia emocional como la relación de ésta con el resto del *mundo*, es decir, en ella se guarda todo aquello que nos afecta como seres sensibles en relación a nuestro entorno, y es por esto que vemos una directa relación entre lo que *almacenamos* (en nuestra memoria) y el espacio donde se habita, sucediendo entonces que la memoria personal actúa como el *espacio* donde se acumulan y entrecruzan nuestras creencias y nuestros *hábitos*. Esto nos lleva a entender que funcionamos de acuerdo a necesidades

¹⁶ Marina, José Antonio, *El Laberinto Sentimental*, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 80.

enraizadas en experiencias depositadas en la memoria, y que desde allí generamos deseos y proyecciones que, a su vez, quedan supeditadas a la subjetividad de nuestros pensamientos e, inevitablemente, a nuestra imaginación.

Al retomar, entonces, lo que se planteaba en el primer capítulo en relación a la nostalgia generada a la hora de cambiarse de un sitio a otro y a la evocación que de este hecho se desprendía en torno a aquel espacio que se había dejado atrás, podríamos agregar que parte de nuestra memoria personal se alberga en aquel sentimiento nostálgico, ya que, paradójicamente o no, configuramos lo *nuevo* de acuerdo con lo que ya poseemos. *“Los sentimientos, ya lo sabemos –observa Marina–, son una evaluación del presente que procede del pasado y nos empuja hacia el futuro. Son frutos de la memoria, de la realidad y de la anticipación. Derivan de las tendencias e implantan tendencias nuevas. Están influidos por los recuerdos y a su vez organizan la memoria”*.¹⁷

En el caso de este trabajo se plantea, además de la relación de un individuo con su memoria personal implícita, estudiar cómo ésta se ve afectada por el factor del traslado a un nuevo espacio en una cultura distinta, cómo es que aquella nostalgia que todos pueden llegar a sentir se manifiesta en relación con la cultura de origen de una persona y, por último, cómo desde esa posición se desenvuelve el individuo que aspira a reconstruir su espacio vivencial. Marina señala que *“cada cultura describe un mundo peculiar, que es el resultado de sus preferencias, e intenta que cada uno de sus miembros se amolde afectivamente al paisaje construido”*¹⁸, de donde se desprende que, además de las experiencias que cada sujeto pueda alojar en su memoria personal, quedará asimismo condicionado por todo aquello que su cultura le ha otorgado, incluso en aspectos de los que no sea perfectamente consciente (gestos, modos de referir acciones o cosas, etc.) pero, que al interactuar con aquello que le

¹⁷ Marina, Op. Cit., p. 204.

¹⁸ Marina, Op. Cit., p.137

rodea, se hacen evidentes. Paula Sibilia anota a este respecto que *“ciertas características biológicas trazan y delimitan el horizonte de posibilidades en la vida de cada individuo, pero es mucho lo que esas fuerzas dejan abierto e indeterminado. Y es innegable que nuestra experiencia también está modulada por la interacción con los otros y con el mundo. Por esto, resulta fundamental la influencia de la cultura sobre lo que se es.”*¹⁹

Es poco común ver a alguien que reniegue totalmente de su pasado, incluso en situaciones adversas, ya que su forma de proceder estará de una u otra manera ligada a aquellas experiencias pasadas y al lugar en el que éstas se desencadenaron. Podemos sentirnos apátridas pero aún así siempre existirá un nexo con un lugar físico desde donde hemos instaurado parte de nuestros modos de ser y hacer, y que constituye además la base de nuestras reacciones presentes y futuras. En la obra de la artista Mona Hatoum, por poner un caso, se ve cómo su pasado ligado a la inmigración y al sentimiento de desarraigo está presente en algunas de sus instalaciones, dejando a la vista una representación icónica de un hogar poco acogedor que, a diferencia de lo pretendido en este trabajo, se configura como un espacio que en vez de resguardar a nivel personal es un lugar amenazante, carente de la calidez que se espera encontrar en un espacio vivencial, al punto de transmitirnos un concepto bien distinto de lo que podríamos concebir como tal. De hecho, en relación a sus obras, la propia Hatoum reconoce que éstas *“siempre aluden tanto a la inclusión como la exclusión, a la ansiedad de la idea de ‘hogar’”*.²⁰

¹⁹ Sibilia, Paula, *La intimidad como espectáculo*, Buenos Aires, Fondo de cultura Económica, 2008, p.20.

²⁰ Espejo, Bea, *Mona Hatoum: Un error puede ser un momento creativo ideal para un artista*. [en línea] Consultado el 09-08-2012. Disponible en web: http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/27933/Mona_Hatoum



Mona Hatoum, *Homebund*, 2000



Mona Hatoum, *Mobile Home II*, 2006

Con el ejemplo de Mona Hatoum lo que se pretende abordar es la trascendencia que tiene la cultura, las experiencias vividas y retenidas en la memoria personal a la hora de relacionarse con el *espacio vivencial*. Pese a que en este caso consista en un ejemplo totalmente opuesto al que se formula en esta tesis, vemos cómo la artista pone en juego elementos de manera simbólica mediante el uso de objetos cotidianos que remiten a una historia particular, con el fin de sacar a relucir aspectos que guardan relación con su biografía y así, al tiempo, abordar ciertas cuestiones de plena actualidad que giran en torno al hogar desprotegido. De hecho, ella misma declara que aspira a que su trabajo “sirva para que la gente cuestione el mundo en el que vive y mire más allá de la *aparición de las cosas*”²¹.

²¹ Espejo, Bea, Op. Cit.

2.1. Los hábitos y las estrategias de significación

Hasta el momento hemos empleado el concepto de espacio vivencial desde una perspectiva general y un tanto etérea, entendiéndolo como algo que va más allá de límites estructurales y que se proyecta hasta el infinito. Pues bien, en esta parte de la investigación, pese a que la idea en relación a lo que se ha planteado no varía, deberemos también considerar que aquel espacio vivencial e intangible está comprendido por algo que sí es tangible y material, que está compuesto por una serie de *objetos* que el sujeto dispone dentro de un *área* que habita y que además se conforman como elementos esenciales a la hora de conferir el carácter de vivencial a dicho espacio. En muchos casos, lo que se tiene a disposición corresponde a bienes básicos de comodidad, y si bien aquí ahondaremos en espacios provistos de lo elemental para vivir, también incorporaremos elementos que contribuyan a definir a una persona y a su relación con el espacio, de forma éstos puedan convertirse en signos biográficos de la persona que a diario interactúa con ellos.

En su ya clásico *El Sistema de los Objetos*, Jean Baudrillard traza la relación objeto-ser humano desde su funcionalidad instrumental básica a la función *subjetiva* que, más allá del uso, le puede ser otorgada al objeto. En primera instancia, tomaremos esta última función para dar explicación a todo aquello que se ha expuesto hasta esta parte, fundando nuestro análisis en el apartado que, bajo el título de *Sistema disfuncional y subjetivo*, Baudrillard consagra al objeto antiguo. De entrada, optaremos por otorgar a todo aquello que el sujeto ha dejado atrás en términos de espacio y objetos (en nuestro caso, en relación con un cambio de cultura) la cualidad de *antiguo*, con el fin de dar a entender más claramente lo que se pretende explicar acerca de la *relación* que genera para con éstos y lo que se desencadena a partir de esa relación basada en la posesión.

En este sentido, Baudrillard plantea que *“la posesión nunca es la posesión de un utensilio, pues éste nos remite al mundo, sino que es*

siempre la del objeto abstraído de su función y vuelto relativo al sujeto. A este nivel, todos los objetos poseídos son objeto de la misma abstracción y se remiten los unos a los otros en la medida en que no remiten más que al sujeto. Entonces se constituyen en un sistema gracias al cual el sujeto trata de reconstruir un mundo, una totalidad privada²². Lo que podemos desprender de esto es que todos los objetos y, por ende, el conjunto de ellos dentro de un espacio, remiten al sujeto que los posee y lo definen en su historia, proyecciones y deseos. Pues bien, cuando una persona se traslada de un lado a otro portará algunos de estos objetos (ahora calificables de *antiguos*) pero también adquirirá otros nuevos, a los que les conferirá importancia y significación de acuerdo con su situación presente, con un espacio vivencial en plena gestación. Esto significa que se mantiene una conexión preventiva con lo que se era antes de emprender el viaje, pero también un reconocimiento de lo nuevo en pro de una ampliación sensible y racional a nivel personal, generando un cambio interno que afecta a las nuevas proyecciones en ese nuevo espacio. Según lo entiende Marina, *“los cambios producen sorpresa, incluso miedo, porque gran parte de nuestra vida está organizada para preservar la continuidad. Las rutinas, contra las que tantas veces protestamos, garantizan cierta estabilidad en un mundo caótico. Al mismo tiempo, la posibilidad del cambio excita la imaginación”*²³. Los deseos, encarnados en buena medida en esos objetos, nos *proyectan*, y por medio de ellos logramos afianzar cuanto hemos deseado como un proyecto materializable, realizable, aunque sepamos que la consumación última del proyecto dependerá de factores y variables intangibles.

Hablamos en este contexto de la imaginación como parte integral de los deseos generados a la vista de un desplazamiento tanto físico como sensible, es decir, como consecuencia de estar habituados a vivir en cierto entorno, pasar a uno distinto e *imaginar* una nueva realidad en él. Por tanto, entendemos aquí la imaginación como la *creación* personal

²² Baudrillard, Jean, *El sistema de los Objetos*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1969, p. 97.

²³ Marina, Op. Cit., p. 213.

que se ha generado a partir del deseo de querer sentirse *como en casa*, de obtener el placer de lo conocido, de restituir *el hábito de lo habitual*. En *Sobre los espacios, pintar, escribir, pensar*, el filósofo José Luis Pardo hace referencia a los *hábitos* como experiencias de costumbre ligadas a la memoria, y es en este sentido en el que utilizaremos el concepto con el fin de dar una explicación más allá de la fenomenología al vínculo que se genera con el espacio y los objetos. Pardo ilustra el carácter que atribuye al hábito con un ejemplo que merece incorporarse aquí en su integridad:

*“Las aguas de la lluvia chocan contra una de sus caras, y cada gota se evapora al instante: la montaña no ha sentido nada. Hace falta que este des-encuentro se repita una y otra vez hasta que un día, a fuerza de chocar contra la montaña, las aguas dejan huella, se abren un cauce, hacen una señal, una grafía en ella. Esa impresión es al mismo tiempo un gesto, una expresión de la montaña: lo expresado es el agua o, más bien, la fuerza con la que el agua impacta a la montaña. A partir de ese instante (hay que suponer una conmoción geológica atravesando la estructura interna de la montaña como si sus entrañas adivinasen ya el lugar por donde un día, dentro de muchos años, se partirá en dos para albergar el lecho de un río) la huella constituye la memoria –una memoria geográfica– mediante la cual la montaña recuerda el paso de las aguas, la imaginación –fantasía geográfica– mediante la cual espera e invoca en silencio su repetición periódica”.*²⁴

Lo que plantea este ejemplo, que no pretende desviarse de lo tratado hasta ahora sino proponerse como una mirada tangencial hacia la relación con el espacio vivencial, es que éste se genera desde *la memoria entendida como hábito*, como una literal *fuerza de la costumbre*. Nos familiarizamos con ciertas cosas donde se encarna esa memoria cotidiana y una vez carecemos de ellas buscamos alternativas de significación que

²⁴ Pardo, José Luis, *Sobre los espacios, pintar, escribir, pensar*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1991, pp. 45-46.

nos hagan sentir acogidos y pertenecientes a algo, de manera que *“los espacios así contruidos están llenos de signos que no tienen por qué reflejar con estricta fidelidad adaptativa los sucesos”*²⁵, sino que pueden poseer un valor meramente sustitutivo e incluso paliativo. Siendo más explícitos: una persona puede dotar de significado a objetos comunes de manera subjetiva con el fin de evocar o restituir un estado de cobijo en el que se reconozca a sí mismo, albergar su pasado personal y establecer un nuevo *punto fijo* desde el cual tender vínculos con el porvenir.

Salta a la vista, en este sentido, que los nuevos objetos *resignificados* apenas difieren de los que Baudrillard denominaba *objetos antiguos*, aquellos que anteceden al presente de una persona y a los que su memoria ha conferido la calidad de evocadores. Tanto en uno como en otro caso, al concederles ese valor pasamos por alto cualquier función práctica que puedan tener, convirtiéndolos en una suerte de fetiches que pertenecen a un orden puramente sensible y subjetivo. Ambos modelos dejan en evidencia que no negociamos aquí con un pasado o un porvenir específicos sino con un conglomerado temporal de cariz mítico que reúne de forma indiferenciada las experiencias anteriores que conforman nuestra *historia* y las proyecciones futuras que aspiran a hacerlo. Como apunta Baudrillard, *“estos objetos fetichizados, por consiguiente, no son accesorios, ni tampoco solamente signos culturales entre muchos otros: simbolizan una trascendencia interior, el fantasma de un meollo de realidad en el que vive toda conciencia mitológica.”*²⁶

De todo lo expuesto inferimos que los objetos íntimos forman parte del espacio vivencial y pueden ser reflejo de las experiencias constitutivas de la memoria personal, pero también que podemos entenderlos como depositarios de un significado subjetivo que escape de la lógica común y se acoja a un sentido próximo al del coleccionismo fetichista, a un uso cultural reflejado en el acto de guardarlos celosamente a fin de referenciar

²⁵ Pardo, Op. Cit., p. 32.

²⁶ Baudrillard, Op. Cit., p. 90.

(y reverenciar) un hecho pasado o una proyección futura. Como es lógico, así como hacemos con cada uno de estos objetos de forma individual, finalmente también al espacio que los envuelve se le conferirá ese mismo carácter pseudomítico, porque de forma indefectible llegaremos a entender espacio y objetos como una sola unidad que deviene lo que denominábamos *espacio vivencial*. De hecho, Baudrillard señala que en este orden conjunto la razón de ser de los objetos está determinada por el propio sistema, a tal punto que la funcionalidad es la facultad misma de integrarse a un conjunto y no, en modo alguno, una noción de uso.

2.2. Sobre el espacio de ficción

Hasta aquí hemos tratado de explicar de qué forma se puede entender el espacio como vivencial, cómo una persona configura ese espacio y cuánto acoge de acuerdo con quien es como ser sensible, cómo sus experiencias pasadas, su presente y sus proyecciones futuras juegan una parte importante en su espacio más cercano, cómo la memoria puede abstraer los objetos y el espacio de su función primera (con la que fueron concebidos) otorgándoles un significado personal y, por último, cómo nuestra memoria da paso libre a la imaginación para proyectar en el espacio y en los objetos nuestros deseos. De acuerdo con nuestra tesis, como personas respondemos a todos estos factores, es decir, en vista de la vulnerabilidad e incertidumbre frente a un espacio nuevo configuramos nuestro espacio vivencial al hilo de aquello ya conocido que nos hace sentir acogidos, lo cual está inevitablemente unido al lugar y a la cultura de origen. Desde esa posición articulamos nuevas relaciones con el espacio presente y a partir de ahí proyecciones de nuestros deseos, a fin de sentirnos en todo momento resguardados por el lugar que habitamos y dotar de sentido a nuestros hábitos cotidianos.

A lo estudiado hasta ahora, una serie de fenómenos (memoria, imaginación, proyección, deseos) que tienden relaciones entre persona, espacio y objetos, añadiremos en este punto un nuevo vínculo asociado al paralelismo entre dicho conjunto y el planteamiento de una historia a nivel cinematográfico, sobre todo –aunque no exclusivamente– en el campo de la ficción. Sucede que en este ámbito se nos suele presentar la vida de cada personaje de acuerdo con una información que se va otorgando a medida que transcurre la película: además de la personalidad de cada cual, se hace referencia a su historia y a la relevancia del entorno que lo envuelve con el fin de entender de quién se trata y asimilar su comportamiento y su relación con el resto de personajes. De hecho, José Luis Pardo sostiene que el cine constituye un modo privilegiado de entender ese conjunto de relaciones, tanto en lo relativo al espacio

vivencial de cada uno de los personajes como en lo tocante a su componente común. Con ello no quiere (y no queremos) decir que dicha variable sea una condición cinematográfica en sí misma, sino una que ayuda al espectador a comprender mejor lo que se quiere contar, a dotar a la historia de sentido, o más bien al revés, pues *“el sentido es lo que liga unas imágenes a otras constituyendo una historia –señala Pardo–, y el tiempo es únicamente el elemento en el cual se produce ese vínculo, el orden que provoca ese sentido”*²⁷.

Así, tras apuntar la relevancia que tiene el componente biográfico en la comprensión de una persona (personaje en el caso del cine), nos interesa sobremanera estudiar ahora cómo lo material y espacial se enmarca dentro de la comprensión de esa misma persona y, por ende, cómo es que un objeto y un espacio determinados pueden remitir a un sujeto particular. Sabido es que buena parte del arte cinematográfico recae en manos de un departamento artístico que, por medio de escenografías y decorados, contribuye a la comprensión de los personajes y, en último término, de lo que el director de la película quiere contar y hacer sentir a sus espectadores. A este *arte del buen mentir* nos referiremos a continuación.

²⁷ Pardo, Op. Cit., p. 17.

3. Sobre la escenografía

“El concepto de lugar, desde esta consideración, estaría relacionado con la configuración de un contorno, lo que supone una representación espacial similar a la clásica, en cuanto a establecimiento de una escotomía en el conjunto topológico, entre lo interno y lo externo”²⁸.

Como se mencionaba en el capítulo anterior, nos interesa profundizar acerca del paralelismo que se puede generar entre el espacio vivencial de una persona determinada (en tanto que constituyente de una historia biográfica) y la escenografía correspondiente a la *habitación* del personaje de una película. Si se toman en cuenta ciertos factores comunes se podría decir que dicha correspondencia es absoluta, ya que en ambos casos los espacios pueden definir a la persona que vive allí, esto es, en uno y otro espacio se encuentran objetos establecidos que remiten a una persona de determinadas características. Conviene avanzar en este punto que el proyecto planteado en este trabajo hace un guiño a esa relación espacio vivencial-escenografía situando como factor intermediario la cotidianidad de un personaje real grabado en vídeo, actividad que es proyectada sobre un espacio construido a modo de escenografía de ficción a fin de resaltar la importancia que poseen espacio y objetos en relación a una persona.

Respecto a la creación de espacios ficticios y a la importancia de éstos para con quien los habita, nos ha resultado altamente inspiradora la obra de una artista que hace referencia constante al *espacio-personaje* en su filmografía. La cineasta Chantal Akerman, en efecto, aborda temáticas como la soledad, el exilio, el onirismo y la fantasía por medio de escenarios descriptivos y personajes que deambulan por ellos: carente de diálogos (al menos en la mayoría de las películas), su cine emplea lo escénico como medio expresivo en sí mismo. Conocida por una narrativa de tipo no lineal, Akerman logra mediante un modelo de decorado muy

²⁸ Vila, Santiago, *La escenografía. Cine y arquitectura*, Madrid, Cátedra, 1997, p.41.

acabado y una paleta de color muy exhaustiva que, pese al desapego hacia la historia, los diversos elementos en escena –alos que no podemos permanecer indiferentes– nos hablen de cada tipo de persona y situación particulares.



Chantal Akerman, *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, 1975



Chantal Akerman, *Le Chambre 1*, 1972

Como bien demuestra el trabajo de Akerman, a la hora de elaborar una escenografía de ficción se realiza un cuidado estudio de los personajes con el fin de concretar los *ambientes* que dentro de la película están estipulados. Determinar cómo serán construidos estos espacios es un proceso específico de cada producción y consiste en primer lugar en el desglose del guión que contiene toda la *historia* que se filmará: se extraen de éste los espacios descritos que hay que recrear para luego asociarlos

a los personajes que se desenvolverán en su interior. Una vez desglosados los espacios, se analiza una a una la descripción de cada personaje en términos de personalidad, historia de vida y cualquier otro dato oportuno con el fin de establecer una dependencia entre la persona que vive en un lugar y el lugar mismo –ya que cada persona dispone de manera diferente las cosas en su espacio privado, como hemos visto con anterioridad. En palabras del destacado director de arte Félix Murcia, *“el cine utiliza la escenografía no sólo para crear escenarios o atmósferas en los que se desarrolla la acción dramática, sino también como medio de expresión, por su capacidad de expresión y síntesis. Mientras que las otras especialidades tienen como objetivo primordial contar lo que sucede en determinados lugares o espacios, la escenografía debe contar, además, cómo son tanto objetiva como subjetivamente”*²⁹. Cada elemento en escena está previamente estudiado con el fin de lograr la concordancia entre el personaje y su entorno, para lo cual se realiza una ardua selección de lo que debe aparecer frente a la cámara, realizando una suerte de *casting* de todos los componentes del espacio. El citado Félix Murcia plantea tan compleja tarea de la siguiente forma:

“Proponer con un criterio propio los escenarios para las películas, sean de la naturaleza que sean, impone previamente la necesidad de imaginarlos como si ya existiesen realmente, con sus particularidades y acabados –espacio y volumen, color y luz, elementos decorativos, etc...–, además de contemplar la acción que supuestamente se ha desarrollado en ellos y su funcionalidad, estudiándolos como se tratase de lugares reales, a pesar de, en esta primera fase de creación, todavía imaginarlo. Este ejercicio de la imaginación conlleva inevitablemente analizar y detallar todo lo que debe aparecer o, por el contrario, lo que se debe evitar en un espacio concreto, así como su forma y color –plástica– y el carácter o estilo de todo aquello que finalmente a de estar presente y sujeto

²⁹ Murcia, Félix, *La escenografía en el cine. El arte de la apariencia*. Madrid, Fundación autor, 2002, p.36.

a una atmósfera dramática.

[...]

*Lo mismo ocurre con todos los elementos que visten o amueblan los decorados, que no sólo tienen una función decorativa o representan un estilo, como, por ejemplo, la fotografía de personajes, o de sus familiares, o de sus amigos, y la invención del entorno ambiental que se suele mostrar en álbumes, portarretratos, pinturas, prensa, audiovisuales o cualquier otro tipo de representación gráfica. Por último, debe atender a los elementos que subrayen los rasgos físicos y psicológicos del personaje, desde su ajuar, el arma que utiliza para defenderse o atacar, sus títulos o diploma, los libros que posee o de los que carece, hasta pinturas o adornos que expresan aficiones, manías, nivel económico, cultural, intelectual, o simplemente humano. Todo esto y más forma parte de los escenarios que en cada película hay que inventar para definir tanto la vida y la identidad de los personajes que lo habitan o pueblan como el propio espacio donde se desenvuelven”.*³⁰

Por tanto, gran parte del trabajo de describir y contextualizar la trama recae en manos del departamento de arte puesto que define el espacio-temporal específico y los protagonistas de la historia, situándonos como espectadores de entornos diversos pero también enfrentándonos a similitudes entre “el que ve” y “el que es mirado”, es decir, incitando a que el espectador se traslade dentro de la historia que está presenciando y se convierta en una suerte de cómplice de lo que allí está ocurriendo. Idealmente, al realizar una película de corte *naturalista* (por designar de algún modo el cine de ficción en el las historias se aproximan a lo cotidiano) se intenta recrear espacios en los que tengan cabida todo tipo de personas, es decir, se configuran espacios perfectamente acordes a cualquier lugar del mundo. De este modo, se presenta una relación de identificación con los personajes y se apuesta por el *traslado* de un espectador que a esas alturas ha dejado de ser un mero observador, se

³⁰ Murcia, Op. Cit. pp.57-64.

ha compenetrado con la historia y ha pasado en la práctica a ser parte de ella, pues, como apunta José Luis Pardo, *“si puedo atribuir sentido a lo que veo es porque lo inserto en una historia –la mía– y lo relaciono con otras imágenes en virtud de las cuales deviene el significante”*³¹. Cada director y, por ende, cada departamento de arte, tiene su modo peculiar de abordar el desarrollo de espacios de una película, pero lo que sí se podría señalar como común a la mayoría de los equipos es el hecho de propiciar por medio de la ambientación ese *traslado vivencial* y la posibilidad de actuar sobre la faceta sensible de quien mira. *“Desde mi punto de vista –declara Félix Murcia–, creo que uno de los mayores logros del cine es su capacidad para entremeterse en las más secretas intimidades, en deseos y pensamientos de los personajes y poder mostrarlos sin saber que están siendo observados, escrutando, sin ningún pudor, acciones de las que el espectador se convierte en cómplice.”*³²

³¹ Pardo, Op. Cit., p.12.

³² Murcia, Op. Cit., p.51.

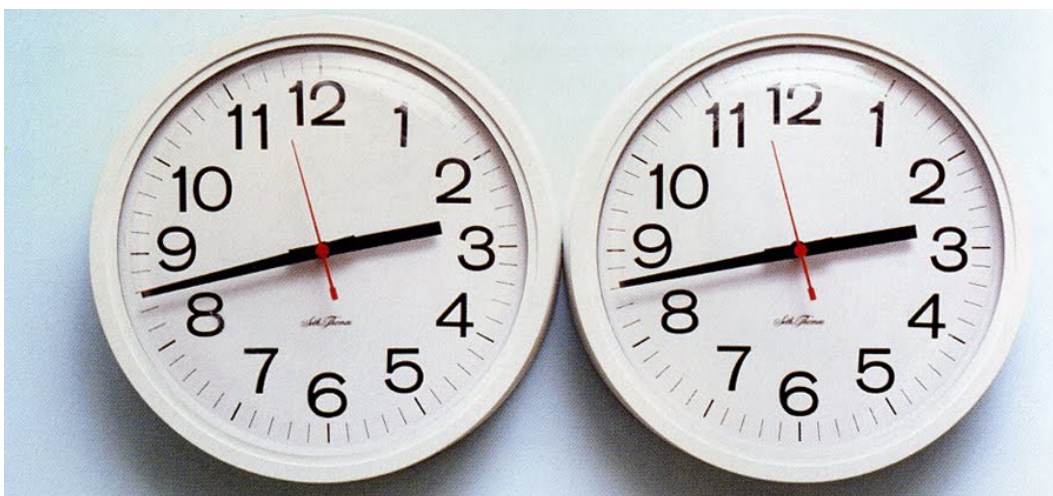
3.1. Nociones de estética relacional

Teniendo en cuenta ese factor, es decir, lo que el cine pretende en términos de reconocimiento e identificación por parte del *observador*, llegados a este punto nos vemos empujados a establecer una nueva derivación en nuestro proyecto. Esta derivación no es otra sino aquella que lo vincula con la denominada *estética relacional*, entendida como una dinámica donde quien *presencia* la obra pasa en mayor o menos grado a formar parte de ella, es decir, cruza el umbral que convencionalmente separa obra y espectador para verse inmiscuido en una representación que le atañe tanto en términos temáticos como participativos. En el libro que da carta de naturaleza al término, Nicolás Bourriaud desarrolla un extenso análisis del cambio generado por este replanteamiento de la participación del *antes espectador pasivo* de una obra, y alude a toda una serie de artistas contemporáneos que han propiciado dicho cambio mediante la anulación de la distancia que con anterioridad existía entre ambos, sobre todo en el contexto de los espacios consagrados de manera exclusiva al arte. Bourriaud encuentra la clave de este giro en el hecho de que *“la forma toma consistencia y adquiere una existencia real sólo cuando pone en juego las intenciones humanas [...] A través de ella, el artista entabla un diálogo. La esencia de la práctica artística residiría así en la invención de relaciones entre sujetos; cada obra de arte en particular sería la propuesta para habitar un mundo en común y el trabajo de cada artista un haz de relaciones con el mundo que generaría a su vez otras relaciones, y así sucesivamente hasta el infinito.”*³³

En este contexto, habremos de hacer referencia a aquellos artistas vinculados a la estética relacional que resultan más determinantes en el desarrollo de nuestro trabajo, artistas que han abierto la posibilidad de participación dentro de su obra de una forma simple pero efectiva y que han hecho patente, más allá de la mera impresión visual, el sutil trasfondo de sus creaciones.

³³ Bourriaud, Op. Cit., pp.22-23.

En un primer lugar conviene situar a Félix González-Torres, artista que, además de ser uno de los referentes que más han influido en el proyecto, ilustra como pocos la referida *estética relacional*, ya que su trabajo destaca por el roce entre lo privado y la participación de quienes asisten a sus muestras, es decir, deja penetrar en su mundo más íntimo a personas desconocidas a fin de sostener un *diálogo* sobre algo que le atañe a él pero que en realidad concierne a muchos. González-Torres ha sabido tratar un tema importante, como es el SIDA, de manera sutil y perspicaz, sin recaer en clichés ni sentimentalismos, pero aun así logrando un impacto que se ha extendido a nivel social. Bourriaud escribe sobre él que, *“afrentando y rozando la muerte como individuo, valientemente decidió situar la problemática de la inscripción en el centro de su trabajo. Y lo abordó por el costado más delicado, es decir por los diferentes aspectos de lo monumental: la conmemoración de los hechos, lo perenne del recuerdo, la materialización de lo impalpable”*³⁴. La obra de González-Torres transmite a través de objetos y espacios que en ningún caso se presentan de manera explícita, pero cuya conjugación los dota de una carga de significación que alude a la memoria y a la proyección (sensible y física), al artista como creador y persona común, permitiendo de esa forma generar una reflexión que podríamos definir como delicada pero impetuosa.



Félix González-Torres, *Untitled (Perfect Lovers)*, 1991

³⁴ Bourriaud, Op. Cit., p.66.



Félix González-Torres, Untitled (Bed), 1991

Los modos de acercamiento a la obra empleados por González-Torres han influido en buena medida en nuestra propuesta, dado que en ella la presencia del *espectador* se enmarca dentro del espacio comprendido por la escenografía y se le incita a que sea partícipe activo con la intención de fomentar el reconocimiento de una experiencia común en relación con el espacio íntimo, con el mundo cotidiano de una persona que habita un espacio delimitado. Como indica Bourriaud, *“las obras ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino construir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente”*³⁵, o dicho de otro modo y con sus propias palabras, *“la obra representa la ocasión de una experiencia sensible basada en el intercambio [...] La base de la experiencia artística hoy es la copresencia de los que miran y la obra, sea esta efectiva o simbólica”*.³⁶

Si González-Torres es un claro representante de lo que se podría denominar *arte relacional*, existen otros artistas que nos es necesario destacar porque, además de estar ligados a este *modo* de disponer la obra en relación con las personas, se acercan en cuanto a contenido temático a lo que nuestro proyecto aborda. Una clara referencia en este sentido es la artista francesa Dominique González-Foerster, que trabaja

³⁵ Bourriaud, Op. Cit., p.12.

³⁶ Ibidem., pp.68-69.

en torno a la ficción y la realidad mediante la generación de *espacios sensibles*. González-Foerster rescata de la memoria y de la ausencia lo corpóreo mediante objetos cotidianos asociados a cargas de significación, creando de esta forma entornos y ambientes vinculados a algún suceso que *acaba de ocurrir*. Ella misma reconoce, en relación a su trabajo, que *“es un ambiente más que una exposición [...] un espacio potencial entre la realidad y la virtualidad: agradable para caminarlo, excitante para explorarlo”*³⁷. En su obra apreciamos una clara mezcla de los lenguajes plástico y cinematográfico, obteniendo de la combinatoria de ambos una puesta en escena, presentada a modo de instalación, en la que el espectador es el protagonista tanto en lo presencial como en lo reflexivo. Como señala el crítico Graham Coulter-Smith, *“Situados en circunstancias tan oníricas reflexionamos sobre nuestra identidad como una forma de construir el tejido de una red de influencias mayoría de las cuales se han convertido en recuerdos lejanos .”*³⁸

Como se viene indicando, Burriaud sostiene que en el marco del arte relacional *“el espacio en el que las obras se despliegan es el de la interacción, el de la apertura que inaugura el diálogo”*³⁹ con el espectador, pues el artista pretende que su experiencia personal atañe a ambos. De hecho, hay instalaciones de González-Foerster correspondientes a habitaciones donde los elementos dispuestos evocan a un individuo que, aparentemente, no está ahí dentro, de tal forma que el espectador pasa a ser una suerte de nuevo habitante pero asume también un papel intrusivo, ya que los datos que se ofrecen incitan a tratar de saber quién habita ese espacio. Como indica al respecto Coulter-Smith, *“uno podría imaginar una novela en la cual el autor dejó un espacio en blanco para que lo ocupase el lector”*.⁴⁰

³⁷ Gerveno, Marta, *Dominique González-Foerster: Nocturama* [en línea] Consultado el 27-08-2012. Disponible en web: <http://www.musac.es/index.php?ref=59100>

³⁸ Coulter-Smith, Graham, *Dominique Gonzalez-Foerster: Dream Scenes* [en línea] Consultado el 26-08-2012. Disponible en web: <http://artintelligence.net/review/?p=54>

³⁹ Bourriaud, Op. Cit., p.12.

⁴⁰ Ibidem.



Dominique González-Foerster, *Variante de la Cure Type*, 1994



Dominique González-Foerster, *The Milwaukee Room*, 1997

Otro de los artistas influyentes en nuestro proyecto que ha trabajado en torno a los espacios, particularmente alrededor del espacio de recuerdo y la evocación del hogar, es el coreano Do-Ho Suh. Así, en sus obras *Seoul Home/L.A. Home/New York Home/Baltimore Home* y *348 West 22nd St. Apt. A, New York, NY 10011 (corridor)* reflexiona acerca de lo etéreo que se hace el recuerdo del espacio de su hogar originario en un nuevo entorno y emplea para ello un *espacio transportable*, es decir, desplaza su espacio personal a todos lados, pues, como reconoce en la primera parte de una entrevista concedida al programa *Art 21*, “quería transportar mi casa conmigo todo el tiempo, como un caracol”⁴¹. La obra de Do-Ho Suh abunda en el anhelo de crear un sitio específico (un punto

⁴¹ Art 21, Do-Ho Suh Segments [en línea] Consultado el 28-08-2012. Disponible en web: <http://www.pbs.org/art21/artists/do-ho-suh>

fijo) y de hacerlo transportable de alguna forma, de sentir apego en toda circunstancia mediante su traslado. Sin embargo, puesto que los espacios añorados no se mantienen *iguales* sino que cambian desde el minuto en que se han dejado, podríamos decir que su obra es producto de la proyección e imaginación de un lugar ideal, que en el caso de *Seoul Home/L.A. Home/New York Home/Baltimore Home* corresponde a la casa de sus padres, a la casa natal. En la entrevista mencionada habla sobre el proceso de producción de esta obra en concreto y sobre la reflexión que llevó aparejada, y reconoce que *“descubrí muchas cosas al tomar las medidas y fue una experiencia muy personal y emotiva. Me encontraba con pequeñas marcas que hacía cuando era pequeño y eso me trajo muchos recuerdos de mi niñez, y al atravesar ese proceso el espacio se convirtió en parte de mí”*⁴². Por su parte, en la obra *348 West 22nd St. Apt. A, New York, NY 10011 (corridor)*, en la que recrea el pasillo de su primer piso en Nueva York, Do-Ho Suh emplea este espacio como un lugar de tránsito que simboliza el paso a su nueva etapa de ciudadano norteamericano, un tránsito entre su interior y el exterior, pues fue a partir del fuerte cambio cultural experimentado que se hizo consciente del valor inherente a los espacios personales y del significado de su modificación.



Do-Ho Suh, *Seoul Home/L.A. Home/New York Home/Baltimore Home*, 1999

⁴² Ibidem.



Do-Ho Suh, *348 West 22nd St. Apt. A, New York, NY 10011 (corridor)*, 2001

A esta altura de la investigación cabe preguntarse por qué los artistas contemporáneos han expuesto como lo han hecho la representación formal de sus experiencias más íntimas, y por qué como espectadores podemos sentir interés hacia aquello que se expone frente a nosotros y resulta ser la intimidad de otro. El propio Nicolás Bourriaud, en su texto *Formas de Vida. El arte moderno y la invención de sí*⁴³, plantea el surgimiento de este modo de concebir la obra a partir del siglo XIX, existiendo ejemplos datados con anterioridad pero instaurándose como fundamento teórico en el arte moderno gracias al surrealismo, el dada, fluxus o el situacionismo, quienes se plantearán el arte como una experiencia desde el artista *para con* el espectador y lo entenderán como una actividad que problematiza y analiza lo cotidiano a fin de cuestionar y reflexionar sobre el día a día. En palabras de Bourriaud, en el contexto así creado “*ya no se trata de suministrar formas, imágenes o sentido, sino de manifestar el ser espontáneo, de celebrar la existencia a través del acontecimiento, que permite la participación*”⁴⁴

Es precisamente esta *egolatría humilde o autoreferencia camuflada* la que propicia el diálogo artista-obra-espectador, pues, dado que hoy por hoy y a nivel global las experiencias son cada vez más homogéneas y las

⁴³ Bourriaud, Nicolás, *Formas de Vida. El arte moderno y la invención del sí*, Murcia, Cendeac, 2009.

⁴⁴ Bourriaud, Op. Cit. [2009], p.56.

distintas realidades cada vez más similares, el arte se convierte en el modo de expresión más óptimo para conectar con cualquier persona en términos de experiencia común. Bourriaud entiende que *“el arte moderno comienza con el nacimiento de este espacio mental, de este escenario a partir del cual un individuo es capaz de dar sentido a la forma más banal, al más insignificante de los signos, a la imagen más débil; en el momento en que el mínimo gesto es informado por una ética cotidiana e inmerso en un dispositivo formal global, adquiere el poder de significar”*⁴⁵. Finalmente, y trazando una vez más paralelismos con el cine, nos encontramos frente a una realidad recreada a partir de la realidad cotidiana en pos del reconocimiento del espectador, a quien se espera sumergir en una experiencia que tenga plena concordancia con su propia realidad. Así como se monta una escenografía para un rodaje, el artista plantea la construcción de su obra tomando en cuenta todos aquellos detalles que puedan contribuir a transmitir lo que se quiere comunicar, y en último término, *“el artista podrá trabajar entonces como un cineasta, componiendo su obra a partir de objetos reales, sin recurrir a la mediación del símbolo, del signo [...] el artista se convierte en actor y director de su obra.”*⁴⁶

⁴⁵ Bourriaud, Op. Cit. [2009], p.49.

⁴⁶ Bourriaud, Op. Cit. [2009], p.31.

4. La escenografía como representación del espacio personal

4.1. Descripción del proyecto I: Origen y planteamiento

“Crear es encuadrar: el tiempo vivido y el tiempo de la creación se superponen.”⁴⁷

Se denomina escenografía al espacio creado en el cine con el fin de constituir un cuadro de acción determinado para los personajes de una historia de ficción. Para ello, se toman como referente los espacios reales y cotidianos en los que una persona se desenvuelve, respetando todas sus características, ya temporales, estilísticas, culturales, sociales, etc. Cada espacio recreado, entonces, resulta acorde a lo que cada personaje representa en la historia, incorporando ciertos rasgos de su perfil psicológico y cuanto abarca su ser sensible. Luego de un largo estudio del contexto de cada personaje, se construyen los espacios y decorados con el fin de facilitar la narración de lo que se contará en la película, proponiendo ciertos códigos que establezcan nexos entre el entorno y el personaje mediante volúmenes, formas y colores que funcionan como elementos significantes.

En primera instancia, el planteamiento de este proyecto parte de la narración de una experiencia personal, buscando *retratar* por medio de ciertos recursos la relación que puede establecer una persona con su *espacio vivencial* y el modo en el que, por medio del espacio físico, una persona puede reflejar ciertos patrones de descripción. Así pues, se propone la escenografía como un medio para simbolizar y dar a ver esta relación, utilizando los conocimientos previos en ambientación y utilería con el fin de constiuir un espacio que haga referencia al ámbito personal, pero que asimismo invite al espectador a introducirse en un espacio recreado y a formar parte activa de él.

⁴⁷ Bourriaud, Op. Cit. [2009], p.31.

Las imágenes que se insertan a continuación muestran parte del trabajo desarrollado con anterioridad al proyecto de tesis, en las que se pueden observar la escenografía, la ambientación y los decorados realizados para algunas producciones audiovisuales chilenas. De estos ejemplos es de donde nace el primer esbozo de lo que se quiere llevar a cabo en términos formales, aplicando a un nuevo contexto las técnicas aprendidas a cuenta del medio cinematográfico.



De izquierda a derecha: imágenes 1, 2 y 6: *Cartas de Mujer*, 2010; imágenes 3 y 5, *Los Archivos del Cardenal*; imagen 4: *Algo Habrán Hecho*, 2009.

Una vez planteada la parte técnica-formal de la obra, y usando como precedente la base de los conceptos escenográficos, se pretende

activar el funcionamiento de este espacio por medio de vídeos proyectados, invirtiendo su función de *decorado* que *acompaña* al personaje (suplemento a la narración) para convertirse en el protagonista que envuelve la imagen narrativa, en una suerte de pantalla que contiene la narración proyectada en sí. Dicho de otro modo, y en términos descriptivos, se propone utilizar el mobiliario (parte de la escenografía), como contenedor y eje central de la relación *sujeto-espacio vivencial*, a fin de enmarcar lo intangible que puede ser ésta, ligada a lo efímero de los sentimientos, los recuerdos y la imaginación.

4.2. Descripción del proyecto II: Proceso técnico

Se han utilizado diferentes medios para concretar la obra en su parte física, partiendo para ello de la recopilación de mobiliario en los contenedores de las calles de Valencia (imágenes 7 y 8). Al hilo del material encontrado, se realiza una selección de muebles acorde a las necesidades formales y estéticas de un primer esquema basado en una habitación real, correspondiente a la personal.



Imagen 7



Imagen 8

Una vez clasificado el mobiliario, se pasa a pintar de blanco cada uno de los componentes de la escenografía (imágenes 9, 10, 11 y 12) con el fin de obtener un color plano en el que luego se puedan proyectar adecuadamente los vídeos; en resumidas cuentas, se *abstraen* los muebles de su función original con el fin de generar pantallas blancas, anulando en lo posible toda marca que evidenciara o datara su procedencia.

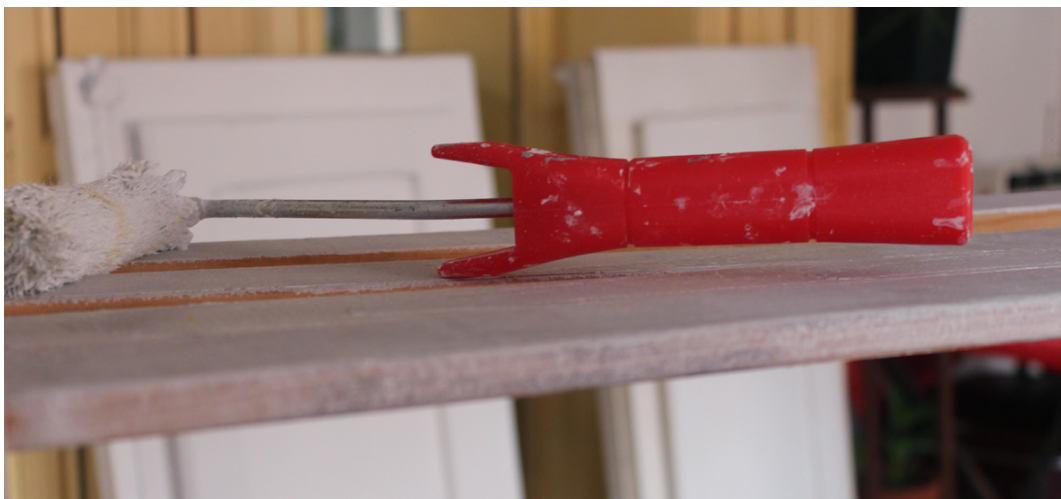


Imagen 9



Imagen 10



Imagen 11



Imagen 12

Paralelamente a la recolección de mobiliario para el montaje de la escenografía, se ha dispuesto durante dos semanas, en la parrilla de iluminación de la habitación que se utilizará para el proyecto (imágenes 13 y 14), una cámara de video en dirección a dos zonas, que corresponden a los dos sectores más utilizados por el habitante, con el fin de documentar la vida diaria del personaje (real) que en ella habita y su relación espacial con el mobiliario que allí se encuentra.



Imagen 13



Imagen 14

Tras el tiempo de registro de los vídeos, se hizo una selección de las actividades más reiteradas durante las dos semanas, que además de entregar información respecto a la relación del habitante de dicho lugar con el espacio, otorgan algunos detalles que constituyen una breve narración sobre esa persona, realzando su calidad de extranjero y pasajero, marcando aquello que podríamos denominar como su *paréntesis* de vida, su espacio *íntimo*. Una vez seleccionadas las imágenes, con el material obtenido se editan dos vídeos de 3 minutos cada uno, que resumen esas dos semanas en la vida cotidiana de una persona y relatan lo antes descrito en torno a su desenvolvimiento particular en el espacio. El resultado tras la edición, es el de dos piezas que denotan simplicidad en cuanto a contenido y postproducción.

En términos técnicos, en los vídeos sólo se realizó un trabajo rítmico temporal a fin de aportar, a la hora de la narración, la temática central de la obra, así como un tratamiento de color consistente en la desaturación de la imagen, lo que hace de la proyección un todo junto con el mobiliario, una unión casi monocroma que dota a la imagen de cierto carácter etereo.

Tras haber realizado los vídeos que se han de proyectar en el mobiliario, se elabora un tercer vídeo que contiene imágenes de habitaciones vacías y los *restos* que en ellas quedan tras haber sido habitadas. Con ello se pretende evidenciar cómo el espacio pierde carácter al ser deshabitado y cómo aquellas huellas de presencia que han quedado pierden su contexto, denotando únicamente la existencia de un habitante que ya no está, que ha dejado de vivir allí.

Una vez completada esta fase de grabación y edición, se diseña una instalación interactiva que conste de dos sensores (imagen 15) que capten la presencia de usuarios y activen dos vídeos con audio proyectados sobre el mobiliario pintado de blanco. Como se ha dicho anteriormente, éstos cumplen la función de recrear la actividad de una

persona en una habitación y responden a actividades cotidianas de un personaje que se desenvuelve de un espacio particular durante un tiempo determinado, apuntando a la manera en que las personas se vinculan al espacio privado.

Junto a la instalación interactiva, se dispone un monitor que se encuentra constantemente pasando el vídeo de las habitaciones vacías, que además, contempla un audio base para toda la instalación.

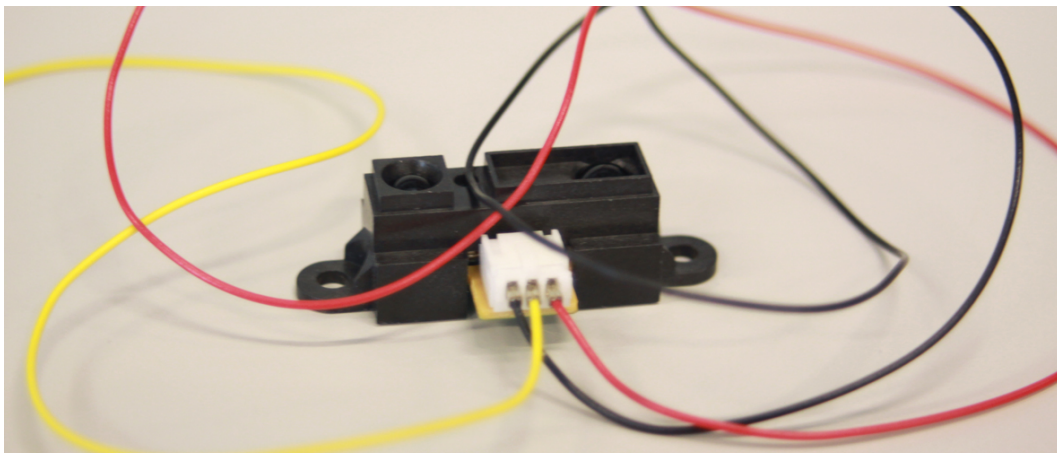


Imagen 15

A partir de este planteamiento, se genera una investigación en torno a la realización técnica de la pieza audiovisual-interactiva, iniciando el proceso en el marco de la asignatura de Programación de Dispositivos Físicos del AVM, mediante la utilización del dispositivo Arduino (imágenes 16 y 17). Una vez acabada la primera fase de contacto y conocimiento general de las posibilidades de Arduino, se investiga acerca del software idóneo para realizar la programación de la instalación propuesta, teniendo en cuenta que el proyecto a realizar consta de material muy *pesado* a la hora de que determinado software lo pueda llevar a cabo.

Esta segunda fase consta de diversas etapas en las que se experimentó con el funcionamiento de varios recursos técnicos, pasando por distintos modos de programación y software hasta observar unos resultados óptimos que finalmente permitirían realizar la instalación.

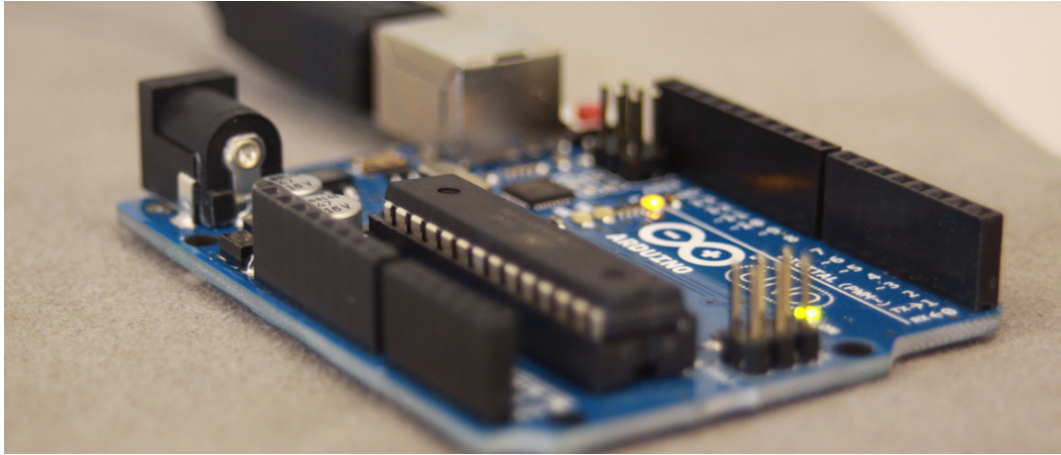


Imagen 16

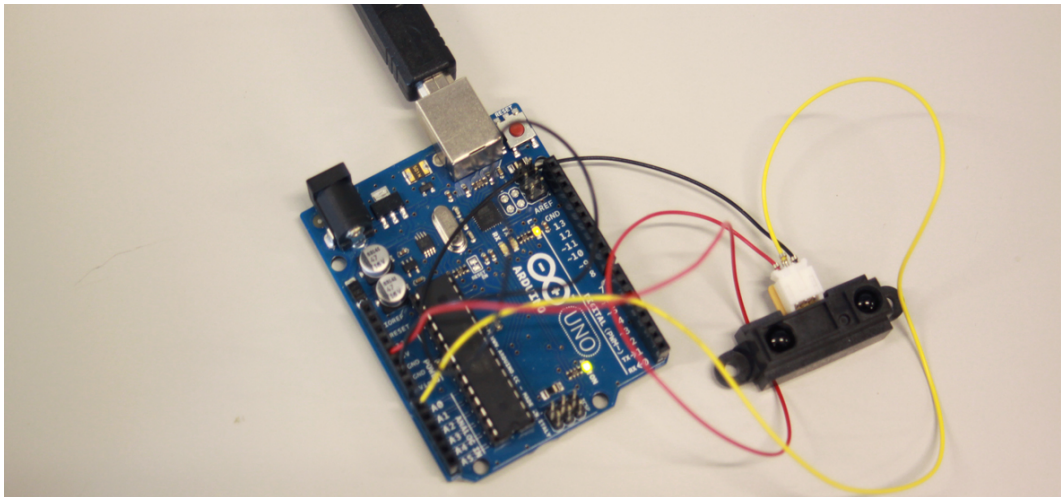


Imagen 17

4.3. Referentes formales

Respecto a los antecedentes técnicos de la obra, existen innumerables instalaciones interactivas que se asemejan a lo propuesto, partiendo de aquellas obras de Michael Naimark en las que proyecta imágenes sobre mobiliario. De hecho, como en su caso, en nuestro trabajo hacemos un rescate técnico de la utilización de las proyecciones en relación a la superposición de imagen-realidad y a la participación de un personaje que se desenvuelve en el espacio proyectado.



Michael Naimark, *Two Unusual Projection Spaces*, 2011



Michael Naimark, *Two Unusual Projection Spaces*, 2011

En términos temático-técnicos, el proyecto presenta asimismo cierta afinidad con la obra de Paul Sermon *There's no simulation like*

home, principalmente en relación a la utilización del espacio privado como un espacio abierto al espectador-usuario. A todas estas iniciativas le son aplicables las palabras de A. V. Ferreiro, cuando afirma que:

“Lo que es personal se convierte en colectivo, lo que es ajeno se hace propio y la intimidad ya no es algo que se preserva, que se mantiene en los círculos más internos, si no que se proyecta en un movimiento excéntrico en todas direcciones. La intimidad pasa a ser así extimidad, empleando el término creado por Jacques Lacan para definir la existencia, dentro del ámbito más íntimo del yo, de un "cuerpo extraño", aquello que es externo al individuo y con lo que se identifica.”⁴⁸



Paul Sermon, *There´s no simulation like home, Bethroom*, 1999

Por último, es necesario hacer también referencia al trabajo con vídeos y sensores del artista Gary Hill, quien plantea la interactividad como parte relevante de su obra y deja al usuario la posibilidad no sólo de interpretar lo que el artista sugiere, sino también de poder experimentar la relación a nivel personal con su obra.

⁴⁸ Ferreiro, A.V.: *Extimidad. Arte, Intimidad y Tecnología*, [en línea]. Consultado el: 31-06-2012. Disponible en web: <http://lacomunidad.elpais.com/avferreiro/2011/2/4/-extimidad-arte-intimidad-y-tecnologia->

En términos generales, lo que se puede observar a partir del ejemplo de la obra de estos artistas es que en los últimos 20 años se ha generado un núcleo de obras en las que la interactividad cumple un papel fundamental, permitiendo a las personas ser partícipes de su funcionamiento y abriendo un espacio de trascendental importancia en el arte actual, sobre en lo concerniente a la estética relacional. Como indica el propio Ferreiro, *“en una época en la que el usuario adopta un papel activo en la difusión y manipulación de la información en la red global (lo que se conoce como web 2.0), también en el arte se produce un cambio de papeles entre espectador y obra, siendo el arte interactivo la mejor expresión de este nuevo paradigma.”*⁴⁹

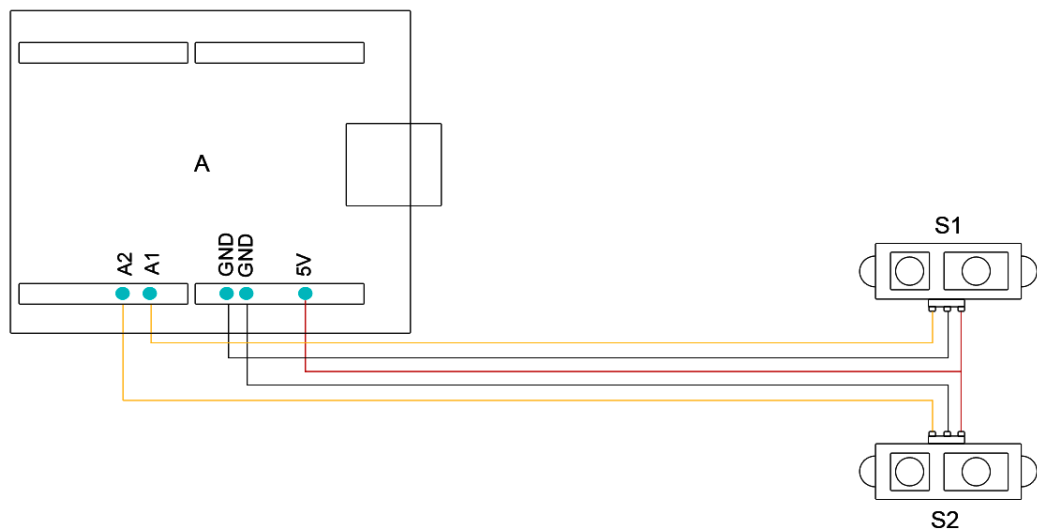


Gary Hill, *Withershins*, 1995

⁴⁹ Ibidem.

5. Interfaz física de la proyección interactiva

El diagrama técnico de conexión entre la placa Arduino, los sensores y los proyectores que constituyen el sistema queda como sigue:



A: Arduino UNO / **S1** y **S2:** Sensores Infrarrojos Sharp GP2Y0A02YK

5.1. Interacción

A) Interacción con los Usuarios

El proyecto *Entre Paréntesis: un acercamiento al espacio vivencial*, propone una interactividad en la que el usuario se relaciona directamente con los sensores, generando y modificando de esta manera un resultado por parte del ordenador que dará paso a la proyección de los distintos vídeos sobre el mobiliario establecido. De acuerdo con esto, la obra se inscribe dentro de los tres requisitos establecidos por la HCI (Human Computer Interaction), a saber, facilidad de uso, eficiencia y seguridad.

B) Nivel de Interacción

El nivel de interacción que presenta el proyecto corresponde a un *modelo contributivo*, ya que el usuario modifica el estado de la obra bajo una distancia condicionada. Así:

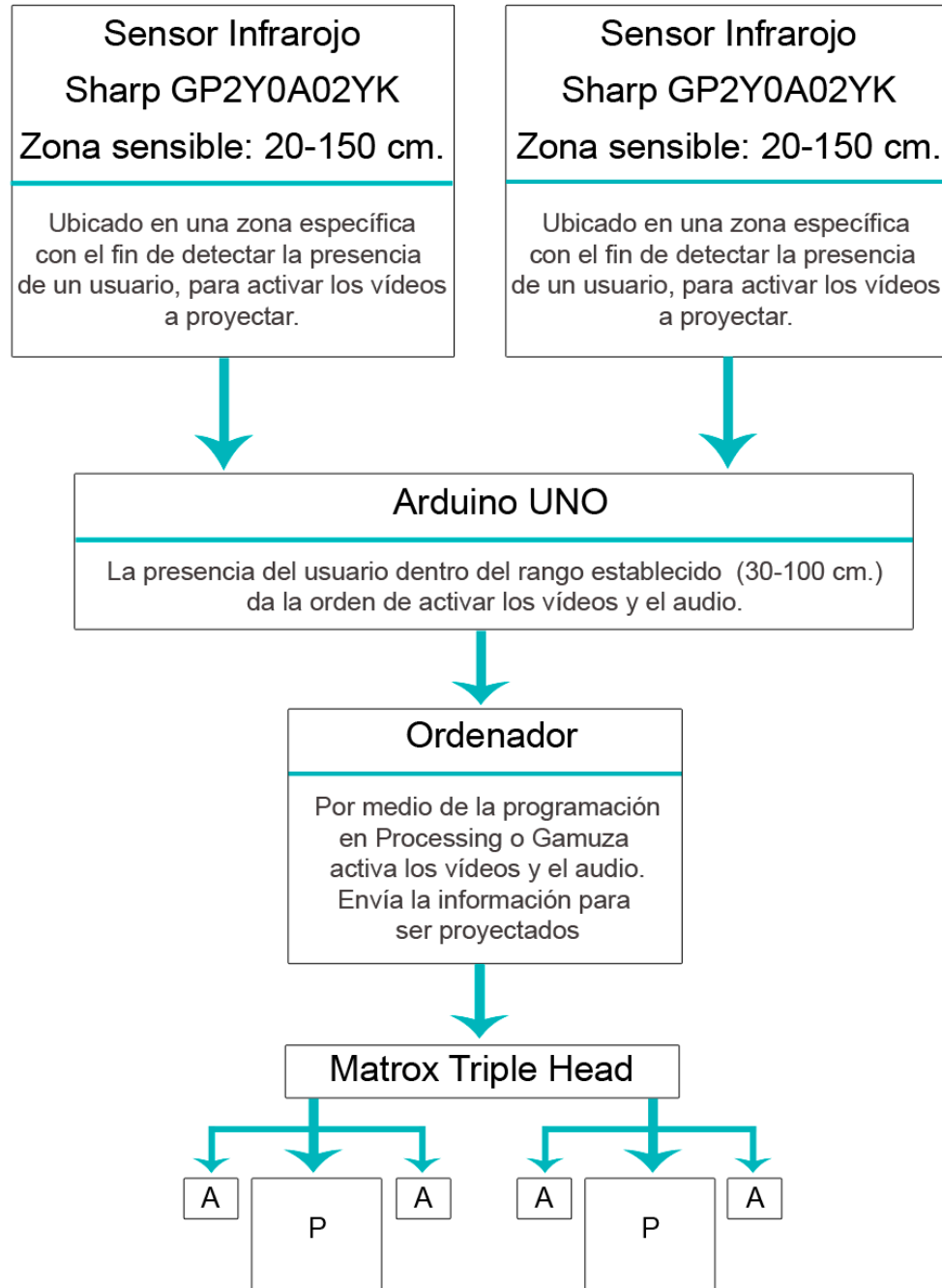
- 1/ La artista propone una instalación que se activa mediante sensores a cierta distancia del mobiliario puesto en el espacio expositivo.
- 2/ El usuario queda sujeto a ciertos patrones de distancia que le permiten activar o no la instalación audiovisual, pudiendo realizar o no el recorrido completo de la instalación, que contempla 2 sensores.

En el caso de los niveles de interacción propuestos por Peter Weibel, la obra responde a una *interacción sinérgica*, ya que la presencia de un usuario en la instalación altera considerablemente su estado, pues hace reaccionar mediante los sensores el sistema programado que permite la visualización y audición de la pieza audiovisual.

C) Ruta de Tiempo de Interacción

El usuario entra en la sala e interactúa con los sensores allí dispuestos, de modo que a cierta distancia preestablecida “acciona” los proyectores descubriendo que puede percibir vídeos y sonidos correspondientes a la escenografía allí dispuesta. Existen tres zonas sensibles, correspondientes a un escritorio, un sillón y una cama, que el usuario puede recorrer sin un orden predeterminado, pudiendo observar en cada una de ellas imágenes y sonidos asociados a los muebles y la relación del personaje con ellos.

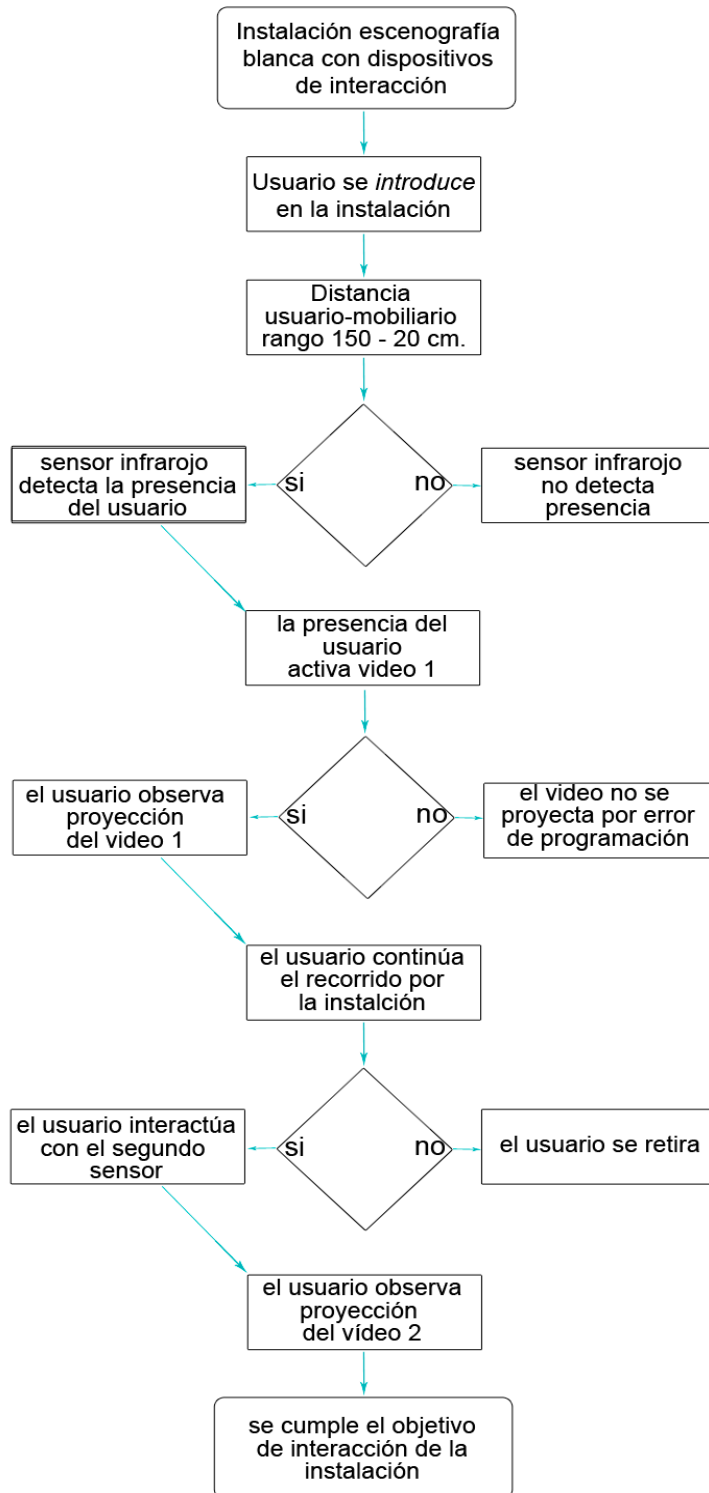
El Diagrama de interacción de la instalación queda ilustrado del siguiente modo:



P: Proyector / **A:** Altavoces

5.3. Diagrama de Flujos

A raíz de lo anterior, el diagrama de flujos que prevé la respuesta del dispositivo en relación con las posibles acciones de un espectador-usuario tipo queda definido así:



5.5. Programación

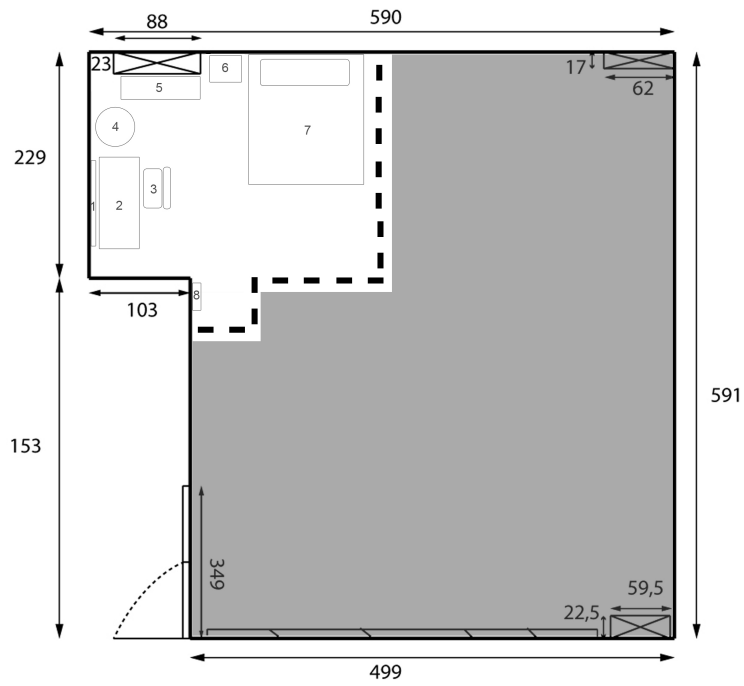
La programación ha sido ejecutada mediante los software Processing y Gamuza (programación incluida en el anexo), a fin de conseguir que los 2 vídeos con audio, que en la fase de inactividad se encuentran en blanco y están silenciados, una vez detectada la presencia del usuario por medio de 2 sensores infrarojos Sharp GP2Y0A02YK en un rango de distancia de entre 30 y 100 cm., comiencen a emitirse a través de dos proyectores situados sobre el mobiliario de la escenografía. En ese instante se activa igualmente el sonido, que se escucha por medio de 4 altavoces ubicados junto a los proyectores.

6. Montaje

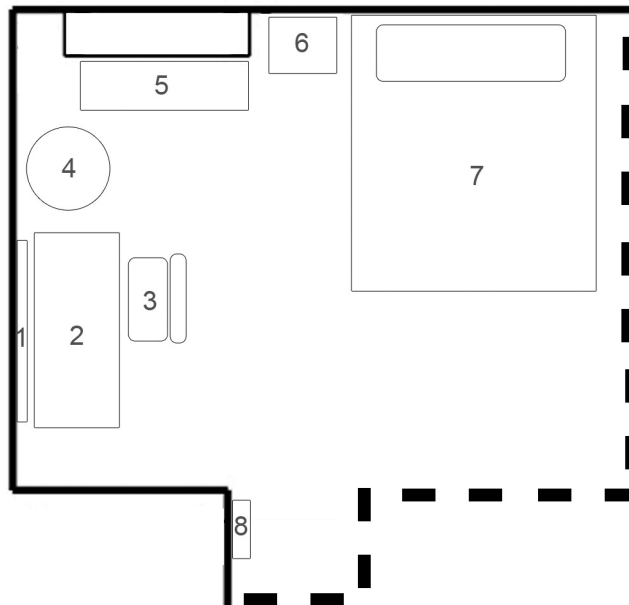
El proceso de montaje de la instalación se despliega en las siguientes fases:

- a) Instalación de mobiliario y objetos pintados de blanco a modo de escenografía de una habitación.
- b) Instalación de proyectores de acuerdo al emplazamiento del mobiliario.
- c) Instalación de altavoces.
- d) Instalación de sensores.
- e) Instalación del sistema conectado a Arduino.
- f) Instalación del ordenador y programación de sensores.
- g) Instalación del monitor.
- h) Instalación de iluminación.

6.1. Diagrama del montaje



A-2-11
 Comunica con A-2-10
 Con TECHO TÉCNICO
 Altura: 360
 290



1: ventana, 2: escritorio, 3: silla, 4: sillón, 5: estantería, 6: mesa de noche,
 7: cama, 8: monitor.

6.2. Imágenes del montaje



Imagen 18



Imagen 19



Imagen 20



Imagen 21

6.3. Imágenes de la instalación



Imagen 22



Imagen 23



Imagen 24

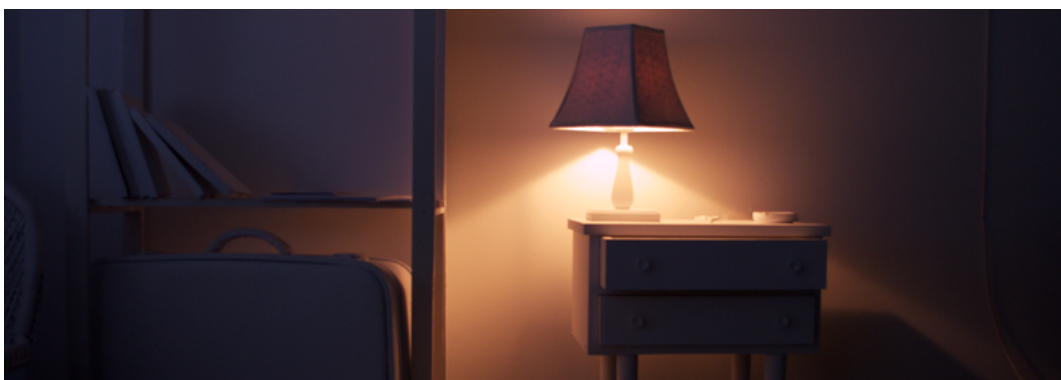


Imagen 25

7. Análisis de conceptos implicados en la parte formal del proyecto

Una vez detallado el proceso técnico de ejecución del proyecto, realizaremos un breve balance de lo que se planteaba como fundamento teórico de la obra, esto es, una reflexión acerca de la conexión entre lo físico (la instalación) y las intenciones a nivel conceptual.

En primer lugar, cabe subrayar la relevancia de haber empleado para confeccionar la parte escénica muebles encontrados, pues se ha optado por recoger de la basura mobiliario desechado por diferentes personas. Se trata, por tanto, de muebles con los que las personas han generado una relación espacial, elementos que han formado parte de la biografía del lugar el que estuvieron instalados y, por ende, a la de su o sus propietarios. Es importante destacar que no se ha dado por bueno cualquier hallazgo, que no todo ha sido de inmediata utilidad, sino que se ha procurado mantener afinidad con la habitación real donde se realizaron los videos a proyectar. Además de responder a la fidelidad en la representación escenográfica, este propósito se vincula con aquello que desarrollamos en el marco teórico en relación al *gusto* y a la mostración del mismo a nivel personal; por decirlo de otra manera, esta selección es consecuente con el ejecutante de la obra, en el sentido de que actúa como una suerte de definición de su persona.

El montaje de la escenografía conlleva un factor que hasta ahora no ha sido desarrollado y que tiene que ver con el hecho de que está construida en un tiempo y con un fin específicos. En efecto, de acuerdo con lo planteado en la primera parte de esta tesis, la escenografía ha sido construida únicamente para el tiempo de exposición de la obra, para una temporalidad limitada que busca reflejar, precisamente, un *habitar pasajero*, un espacio-tiempo acotado, una situación de vida *entre paréntesis*.

En relación al mobiliario, conviene precisar que éste ha sido pintado de blanco por tres razones principales: en primer lugar, y a nivel técnico, con el fin de convertir los muebles en pantallas de proyección; en segundo, porque el hecho de que actúen como receptores de imágenes proyectadas los convierte en símbolos de la propia *proyección* de las personas en relación con su espacio vivencial (desarrollamos este punto a continuación); en tercer lugar, acción que precede a lo anterior, porque borrar toda huella de pertenencia anterior, es decir, crear un espacio anónimo haciendo una sutil alusión a la memoria en relación a los espacios, a los deseos que se gestan a partir de ésta y a la imaginación que de allí deviene, pone en jaque el vínculo que comúnmente se genera con el espacio.

El contenido de los vídeos y el audio tiene un carácter documental del vivir diario de una persona, sin utilizar más que recursos temporales en la edición. Las imágenes reflejan tal cual lo que se ha grabado, sin pretender nada más que la captación de cómo una persona se desenvuelve en su espacio vivencial, permitiendo así el reconocimiento de elementos comunes con la vida de cualquier tipo de persona.

En relación a la activación de la proyección de los vídeos, hay que tener en cuenta que se ha establecido cierta distancia en la programación de los sensores infrarojos (zona sensible por presencia) justificada no sólo por el funcionamiento técnico sino por la cercanía simbólica de las personas para con el mobiliario, es decir, por la intención de favorecer su conversión de meros observadores de una situación en partícipes de ésta, en integrantes de un espacio ajeno.

Por último, y retomando un aspecto señalado poco más arriba, en la proyección sobre el mobiliario –componente fundamental de la obra– planteamos la proyección de los vídeos como la *proyección* de la relación de una persona con el espacio, el modo en que esa persona se ve reflejada en su entorno privado al verse representada por el mobiliario.

Así, lo incorpóreo de su proyección mental y emocional se materializa en objetos que configuran un ámbito físico, concreto, lo que nos lleva a reconocer la relación con el espacio como fruto y signo de la subjetividad de los deseos y la imaginación. Como bien señala Deleuze, *“no es que el signo haga conocer su objeto [...] la función del signo es volver eficientes las relaciones”*.⁵⁰

Conclusiones

El desarrollo teórico-práctico mediante el cual se ha configurado la obra ha permitido analizar tanto lo referente a su componente conceptual como lo relativo a su funcionamiento. En términos meramente técnicos, la realización de la obra ha constituido una oportunidad inmejorable para poner a prueba parte de los conocimientos adquiridos durante el Máster en Artes Visuales y Multimedia, lo que en términos personales se presenta como una nueva posibilidad que se abre en la carrera profesional. A lo largo del proceso se han realizado pruebas con distintos tipos de software y medios de programación de sistemas aprendidos a lo largo del año académico, convirtiéndose en un reto en el que se ha de seguir investigando porque, pese a tratarse de una obra relativamente simple, el hecho de manejar la programación y conectividad de los sensores que activarán los vídeos y audio no ha resultado ser una tarea sencilla.

Por otro lado, y como era de esperar, a nivel teórico concluimos que la relación con espacio vivencial queda sujeta a cada persona en particular. Ese espacio queda supeditado a una suerte de definición personal, es decir, cada persona da forma al entorno en el que se desenvuelve de acuerdo a su biografía, que está directamente vinculada a su procedencia –tanto en términos culturales como en lo referente a las vivencias y los hábitos adquiridos–, a sus recuerdos, a sus deseos y a su imaginación.

⁵⁰ Deleuze, Op. Cit., p.51.

La obra titulada *Entre Paréntesis: una aproximación al espacio vivencial* ha sido la encargada de formalizar dichos conceptos mediante una instalación basada en la escenografía, apostando por la participación de las personas en una *vivencia ajena* y, por ende, en una *vivencia personal*, con el fin de crear una relación entre quien es visto y quien ve. En este sentido, hacemos nuestras las palabras de Paula Sibilía, cuando afirma que *“todo relato se inserta en un denso tejido intertextual, entramado con otros textos e impregnado de otras voces; absolutamente todos, sin excluir las más solipsistas narrativas del yo”*⁵¹. Creemos haber logrado esto mediante el establecimiento de un paralelismo entre el espacio vivencial y una escenografía convencional, es decir, gracias a un espacio configurado por una persona cualquiera. Aunque no lleguemos a entender cómo esta relación con el espacio puede ser tan significativa, el caso es que la sentimos y somos representados a través de él, tal y como sucede con los personajes de ficción, personajes que, al fin y al cabo, quizá es lo que somos y por eso sentimos tan cercanos.

⁵¹ Sibilía, Op. Cit., p.38.

Bibliografía

- APPADURAI, Arjun; *La Modernidad Desbordada*, Montevideo, Trile, 2001
- BACHELARD, Gastón; *La Poética del Espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983
- BAUDRILLARD, Jean; *El Sistema de los Objetos*, México, Siglo XXI 1984
- BOURRIAUD, Nicolás; *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008
- BOURRIAUD, Nicolás; *Formas de Vida. El arte moderno y la invención del sí*, Murcia, Cendeac, 2009
- BOLLNOW, Otto Friedrich; *Hombre y Espacio*, Barcelona, Labor, 1969
- CLARAMONTE, Jordi; *Arte de Contexto*, San Sebastián, Nerea, 2011
- DELEUZE, Guillez; *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984
- DELEUZE, Guillez; *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1986
- MARINA, José Antonio; *El laberinto sentimental*, Barcelona, Anagrama, 1996
- MURCIA, Félix; *La escenografía en el cine. El arte de la apariencia*. Madrid, Fundación Autor, 2002
- OLALQUIAGA, Celeste; *El Reino Artificial*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007
- PARDO, José Luis; *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1991
- PARDO, José Luis; *Las Formas de la Exterioridad*, Valencia, Pre-Textos, 1992
- PEREC, Georges; *Especies de Espacios*, Barcelona, Montesinos, 2004
- PEREC, Georges; *Un Hombre que Duerme*, Barcelona, Anagrama, 1990
- PEREC, Georges; *Lo Infraordinario*, Madrid, Impedimenta, 2008
- SIBILIA, Paula; *La intimidad como espectáculo*, Buenos Aires, Fondo de cultura Económica, 2008
- VILA, Santiago; *La Escenografía Cine y Arquitectura*, Madrid, Cátedra, 1997
- WOOLF, Virginia; *Una Habitación Propia*, Barcelona, Seix Barral, 1967

Fuentes Online

ART 21; *Do-Ho Suh Segments*.

<http://www.pbs.org/art21/artists/do-ho-suh>

CADENA, Adriana; *De la Estética relacional y a la Posproducción. Entrevista a Nicolás Bourriaud*.

<http://es.scribd.com/doc/74571717/Nicolas-Bourriaud-entrevista>

CCCB; *De la interconexión a la hiperconexión*.

<http://www.cccb.org/es/video-de-la-interconexion-a-la-hiperconexion-39554>

CIRAUQUI, Manuel; *La incertidumbre del contexto. Entrevista a Rirkrit Tiravanija*.

<http://www.revistasculturales.com/articulos/10/lapiz-revista-internacional-de-arte/536/4/la-incertidumbre-del-contexto-entrevista-a-rirkrit-tiravanija.html>

COULTER-SMITH, Graham; *Dominique Gonzalez-Foerster: Dream Scenes*.

<http://artintelligence.net/review/?p=54>

ESFERAPÚBLICA; *Diálogo con Nicolás Bourriaud*.

<http://esferapublica.org/nfblog/?p=11834>

ESFERAPÚBLICA; *Rirkrit Tiravanija en Los Andes*.

<http://esferapublica.org/nfblog/?p=20552>

ESPEJO, Bea; *Mona Hatoum: Un error puede ser un momento creativo ideal para un artista*.

http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/27933/Mona_Hatoum

FERREIRO, A.V.; *Extimidad. Arte, Intimidad y Tecnología*.

<http://lacomunidad.elpais.com/avferreiro/2011/2/4/-extimidad-arte-intimidad-y-tecnologia->

GERVENO, Marta; *Dominique González-Foerster: Nocturama*.

<http://www.musac.es/index.php?ref=59100>

MUSAC; *Do-Ho Suh*.

<http://www.musac.es/index.php?obr=303>

Material Audiovisual

AKERMAN, Chantal; *Saute ma ville*, 1968 [youtube.com] 13 min.

AKERMAN, Chantal; *La Chambre*, 1972 [youtube.com] 11 min.

AKERMAN, Chantal; *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, 1975 [youtube.com] 201 min.

ATALLAH, Niles; *Lucía*, 2010 [filmin.es] 80 min.

GREENAWAY, Peter; *Windows*, 1975 [DVD] 4 min.

GREENAWAY, Peter; *His for house*, 1973 [DVD] 25 min.

TATI, Jacques; *Play Time*, 1967 [DVD] 115 min.

Anexo

- Vídeo Testeo Sensores- Arduino.
- Vídeo Instalación
- Programación Interfaz
- Mapa Conceptual
- Proyecto Final de Master en Formato Digital (PDF)
- Presentación Proyecto Final de Master en Formato Digital (PDF)

