



## FORMULARIO DEPÓSITO TESIS MÁSTER

<b>AUTOR</b>	1 <sup>er</sup> APELLIDO	2 <sup>o</sup> APELLIDO	NOMBRE	DNI/NIE
	Macan	Gredig	Catalina	3219810
<b>DIRECTOR TESIS</b>				
	1 <sup>er</sup> APELLIDO	2 <sup>o</sup> APELLIDO	NOMBRE	
	Pérez	Bochons	Ricardo	
<b>UNIVERSIDAD</b>		<b>MÁSTER</b>		
UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA		Máster en Producción Artística		
<b>TÍTULO DE LA TESIS</b>				
Articulación de un paraje utópico en la ciudad				
<b>RESUMEN</b>	Proyecto escultórico cinético de carácter público que se ubica dentro de la estética relacional, y que se plantea como una táctica de interventención en la ciudad, con el fin de crear la interacción del espectador, a través de estructuras móviles manipulables que buscan resignificar el lugar y el cuerpo del individuo. (español)			
	Kinetic Sculpture of public art, inserted in relation aesthetics, that is ubicated in the city as an intervencional tactique with the purpose to create the viewer interaction, to experience the movement of structures that reclaim the place and the body conscience. (inglés)			
<b>PALABRAS CLAVE</b>	DESCRIPTORES EN ESPAÑOL			
	arte público ; escultura ; prototipo ; modelador ; ciudad ; cuerpo (mínimo tres)			
	DESCRIPTORES EN INGLÉS			
	public art ; sculpture ; prototype ; city ; body (mínimo tres)			
<b>CLASIFICACIÓN DE LA UNESCO</b>	URL MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA: <a href="http://www.mec.es/ciencia/jsp/plantilla.jsp?area=plan_idi&amp;id=6&amp;contenido=/files/portada.jsp">http://www.mec.es/ciencia/jsp/plantilla.jsp?area=plan_idi&amp;id=6&amp;contenido=/files/portada.jsp</a>			
	CAMPO	DISCIPLINA	SUBDISCIPLINA	
	62	6203	620399	
		620308		
(máximo tres áreas de conocimiento)				



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

# ARTICULACIÓN DE UN PARAJE UTÓPICO EN LA CIUDAD

## Una dinámica temporal



**Alumna: Catalina Macan Gredig**

**Director: Dr. Ricardo Pérez Bochons**

**Universidad Politécnica de Valencia**

**Valencia, Noviembre 2008**

**Dedico esta memoria a mis padres...**

## Índice

1. Obertura.....	2
2. Trayectos, recorrido y relevaciones.....	5
2.1 Traslado, punto cero.....	6
2.2 Entre tejidos.....	8
3. El compromiso de una naturaleza artística deslocalizada.....	12
3.1 Sobre La concepción de un arte en el campo expandido.....	13
3.2 Cartografía de José Luís Brea.....	19
3.3 Estética Relacional; acerca de un arte modelador.....	22
3.4 Santiago Cirujeda, estrategia e instrucción comunitaria.....	26
4. Situación de la obra con respecto a un <i>estar</i> .....	31
4.1 El Lugar y la ciudad.....	32
4.2 Proyección del cuerpo; en relación al el espacio y el tiempo.....	37
5. Experimentando la articulación del movimiento.....	40
5.1 Procedimientos constructivos en Madera y metal.....	41
6. Exploración de la dinámica espacial. Un objeto para la “galería” versus uno en interacción con la ciudad.....	68
6.1 Análisis y visualización formal de la obra entorno a una Representación.....	69
6.2 Experimentación y visualización ideológica, entorno al concepto Modelador.....	75
<b>7. Conclusiones.....</b>	<b>81</b>
<b>8. Currículo Vitae.....</b>	<b>84</b>
<b>9. Bibliografía.....</b>	<b>88</b>

# **1. Obertura**

La investigación se inicia exponiendo básicamente las razones académicas y laborales que me traen hasta la ciudad de Valencia. Relatando parte de la propia experiencia artística y las motivaciones que guían el proyecto de master, al enlazar de cierto modo mi trabajo anterior, con la obra que he llevado a cabo aquí en España.

El capítulo 3. se centra en el desarrollo intelectual de la obra, desde el anclaje inicial que atraviesa la concepción de las prácticas artísticas de los años 60 y 70, específicamente referido a la cartografía del campo expandido de Rosalind Krauss. La mención de este mapa se argumenta básicamente desde compromiso de entender la escultura desde su autonomía representacional. No obstante y como se presentará, situarme de manera total en este mapa me resulta estrecho. Por lo tanto, en el siguiente apartado de esta sección, se desarrolla la ubicación de la obra dentro de lo planteado por José Luís Brea, cartografía ampliada del campo expandido.

En consecuencia a lo abordado el estudio se aproximará, hacia a las prácticas del arte público para luego definir la idea del proyecto, dentro de la estética relacional y su acción modeladora. En donde la *táctica* ocupacional y la intervención pública, encuentran eco en las definiciones de Michel de Certeau. Así en el final del capítulo, se integra parte de la propuesta de Santiago Cirugeda, con el objetivo de hacer una breve comparación con mi obra.

En el cuarto apartado, bajo el ángulo de la mirada del antropólogo Marc Augé y lo propuesto por Paul Virilio, accedo a la definición de los conceptos de lugar, espacio y tiempo, en cuanto a su estado de inmediatez y multiplicidad. Por lo tanto en dirección hacia una mirada crítica que busca concienciarse acerca de la actualidad del mundo de hoy, sobre la voluntad de reconocer la naturaleza del individuo, los ciclos, y la importancia de la significación de su universo simbólico y su relación con el otro en el contexto de la ciudad.

El quinto capítulo presenta el proceso de investigación práctica y la vinculación con las diferentes asignaturas del máster que consolidaron la propuesta. En este apartado asistimos a través de un recorrido cronológico de las imágenes, a la experiencia de proyección y construcción de la obra. Bocetos, estados de la pieza, aciertos y desaciertos, aprendizaje y resultados se exponen aquí a través de comentarios e imágenes.

En el siguiente capítulo se abordan los contenidos estudiados del marco teórico que proceden a los análisis tanto formales como ideológicos de la obra. Desde dos perspectivas; una desde la representación del movimiento (movilidad) y la intención formalista de la obra con respecto a su idea, en comparación con el movimiento cinético. De este modo la segunda perspectiva se plantea desde su idea y acción modeladora dentro de la ciudad. En la que se desarrolla la participación del espectador, buscando tomar conciencia sobre distintos fenómenos preceptuales tales como; **la ley de gravedad, la expresión coreográfica del cuerpo y la acción creativa a través de la participación lúdica de reglas no establecidas.**

## **2. Trayectos**



## 2.1 Traslado, punto cero

La decisión de venir a estudiar a Valencia, marca el cambio de una etapa de mi vida que supone un recorrido y una experiencia estudiantil de nivel superior de más de 10 años. En este he forjado mi educación y mis conocimientos artísticos. A finales del año 2006, estando en Chile trabajando en un simposio internacional de escultura en, conocí al Profesor Pablo Sedeño que había sido invitado al evento, ahí le comenté mi inquietud de querer ir a estudiar a España, con el fin de completar mis estudios y vivir la experiencia de residir fuera de mi país y poder conocer otra cultura. Así la decisión de estudiar fuera de mi país, es un anhelo largamente esperado, empero la decisión de dejar el país de origen, implica la pérdida de diferentes estabildades afectivas, económicas, sociales. Por esto, la experiencia, del proyecto de tesis no está ajena a la experiencia temporal personal, social y relacional del cuerpo y del yo en un entorno extranjero, de mi crecimiento personal, en el cual también, suceden los acontecimientos del proceso creativo de mi obra.

En primer lugar este proyecto está marcado e intrínsecamente involucrado con mi identidad extranjera, el distanciamiento de mi país y el sentimiento de deslocalización. En segundo lugar, el hecho de homenajear a mi abuelo, puesto que la motivación y fuerza de esta obra se ancla en el hecho de recordarlo y en conectarme con él. Así busque enlazar mi experiencia académica en España con su experiencia y formación profesional, investigando y tratando de entender algo de la mecánica del movimiento, materia que él manejaba e imaginaba, al revés y al derecho, a través de inventos y desarrollando el oficio metalúrgico. Esta acción, me permitió encontrar una comunicación directa con su memoria, crear un ritual de despedida y homenajearlo para expresar mi gratitud. Creo que asumir la muerte de manera propia es importante, así como también asumir la vida, como propia a nuestro cuerpo y al de los demás, en sus distintos dominios; físicos, temporales, espaciales, espirituales, sociales, políticos o económicos.

Las distintas vivencias que un nuevo entorno ofrece, determinan que mi obra adquiriera ciertas características. Me refiero a la comprensión de estas experiencias en un entorno, hasta hace poco ajeno y que se va implicando, entrelazando en interdependencia con la nueva percepción que he adquirido de mí propia persona, de la gente de la ciudad de Valencia y de la manifestación artística. Por lo tanto no puede estar dissociada de la propia identidad latinoamericana, de apreciar el entorno europeo, en la deslocalización. Desde estas características y esta conciencia personal, se despliega uno de los temas fundamentales de esta tesina; una mirada que aborda el cuerpo en la ciudad y que por lo de más, es contingente a la época acelerada y globalizada del mundo en que hoy vivimos.

La experiencia real del viaje, franquea una transformación acelerada. El espíritu creador va en busca de nuevos referentes en el entorno español. Así, se abre paso a la creación de una otra realidad, con otro tiempo, con otro movimiento y velocidad. Sin embargo pienso que las experiencias que han forjado el ser humano que somos, no se limitan exclusivamente al lugar en donde se establecen estas relaciones y más aún en el mundo globalizado que vivimos. Por lo que creo que también lo determina y lo redundante, el estar en una constante modificación perceptual de la relación entre el interior y exterior del individuo. Es decir entre cuerpo-mente y su entorno, condición descentrada y móvil que hace tomar conciencia de lo real.

## 2.2 Entre tejidos

En el marco del Master de Producción Artística, de la Universidad Politécnica de Valencia, se presenta la investigación de este proyecto artístico que recrea una gran parte del trabajo forjado durante este año. El director que guía esta tesis es el Doctor Ricardo Pérez Bochons, al que le agradezco por su labor, como también agradezco la asistencia que me ha brindado el Doctor Pepe Miralles. Es preciso previamente presentarme, mi nombre es Catalina Macan Gredig y nací en Santiago de Chile. País hecho de costas, islado por la cordillera y extenso en su valles, que lo descomponen percusiones arrítmicas en su finitud austral. Mi ciudad es, una gran capital, no somos muchos habitantes pero su extensión territorial es enorme, en la que aún en vano podemos organizarnos, de manera en que todos sus habitantes puedan beneficiarse de ella y sin embargo parece que todo aconteciera en la ciudad.

La formación académica, la realice en Santiago, en la Universidad Finis Terrae y el título que poseo es el de Licenciatura en Artes, con mención en pintura. De este modo, mis comienzos en el arte fueron a través de la pintura, la que poco a poco fue abandonando su soporte bidimensional para plasmarse en las tres dimensiones. Así mi proyecto de titulación de pre-grado consistió en tres objetos tridimensionales que buscaban referirse a la pintura y que representaban tres “niveles” del espíritu del ser. El abandono de la pintura se efectuó, puesto que de alguna manera mis expectativas a cerca de esta, se vieron desmotivadas, ya que esta disciplina en un momento dado, no me permitió expresar lo que me interesaba comunicar a través el arte. Pese a que mi fascinación por el concepto de pintura seguía y sigue cautivándome, de alguna manera, el modo y la solución formal de mis obras pictóricas no me satisfacían. Esto no se manifestó como un capricho, sino mas bien, mi expresión pictórica, ya no respondía a los planteamientos que me interesaba tratar. De este modo realicé un arte de

tipo objetual, en donde el contorno bidimensional era el punto de partida para la superación de la bidimensión, de tal manera que este adquirió el relieve, para luego abrirse a lo tridimensional. El material elegido fue la resina y la fibra de vidrio. Las obras fueron concebidas, como unas aptas de integrar diferentes disciplinas, pero sin perder de vista la referencia pictórica y sus cuestionamientos.





b

En relación a mi crecimiento artístico, la intención de venir a estudiar a Valencia el máster en producción artística, radica justamente en la idea de completar mi formación, para un mayor dominio del conocimiento, en lo que a ejecución práctica artística se refiere. Los conocimientos que hasta ese entonces poseía, eran prácticamente conocimientos pictóricos, procesuales que habían sido relevados hacia la escultura. Por lo tanto mis nuevas inquietudes escultóricas demandaban, un mayor conocimiento y un análisis mas específico acerca de esta disciplina artística.

Así, la enseñanza que he recibido en este Master de Producción Artística ha dispuesto nuevas formas de procedimientos y producción en relación a la escultura y al arte las que han repercutido, en la manera de expresar y que por consecuencia, ha cobrado interés en mi, el estudio del arte en espacio público. Finalmente hoy en día, puedo decir que mi trabajo de proyecto de master esta inserto en lo escultórico, e integra aspectos de otras disciplinas, empero lo más relevante es que busca la inclusión en el espacio público. El énfasis esta centrado en lo que tenga que decir a través de ella y como ofrecer posibilidades para que el mensaje llegue al receptor. Por lo tanto, los horizontes posibles de este proyecto,

---

<sup>b</sup> Estado de montaje de la exposición *Límites Vacantes*, Santiago de Chile, C.A.V.S. 2004.

se irán perfilando dependiendo bajo que cielos, o entornos urbanos, se sitúe.

De este modo el proyecto de tesis lo comprendo, como uno que está conectado con mi recorrido como artista visual y lo concibo como una superación de mi trabajo anterior. Esto significa que he ampliado la forma de plantearme frente al “que hacer” artístico, buscando un nuevo despertar de mis modos de representar. Generado por medio de la inserción, de la obra en el espacio público, al hacer de ésta, además de un objeto artístico, un prototipo y un objeto *modelador ocasional*, del entorno, término que más adelante se desplegará.

### **3. El compromiso de una naturaleza artística deslocalizada**

### 3.1 La concepción de un arte en el campo expandido

En este capítulo y en los próximos subcapítulos, me extenderé acerca de los conceptos artísticos relevantes que encuadran el proyecto, para luego, en los siguientes apartados, tratar con libertad el análisis formal e ideológico de la obra, sobre la base, de haber enunciado las definiciones que respectan al marco teórico.

La escultura según la historia y en su tradición se pone de manifiesto por medio de la rectitud del pedestal que eleva la obra por encima de la tierra y la aleja del plano real. Como un marco pictórico el pedestal establece una frontera entre el campo virtual de representación y el espacio circundante, para así dar un sentido conmemorativo al entorno donde se emplaza. Según Rosalind Krauss, el término de escultura es tratado desde una categoría históricamente delimitada y además occidentalizada. Esto quiere decir que su término, no se establece de manera universal, es decir no abarca cualquier manifestación. La lógica de la escultura es una inseparable del principio de monumento; de una representación conmemorativa. Una señal en la que un lenguaje simbólico, habla sobre el significado o uso de dicho lugar. Siguiendo la lógica de representación conmemorativa y el señalamiento, el pedestal sirve de intermediario entre ubicación real y el signo representacional.

A partir de los años 60 y 70, la escultura demostró una apertura respecto a lo que puede ser una escultura, específicamente con la llegada del *mínimal*, el *landart* y el *arte procesual* a la escena artística, en la que primordiana las pautas y materiales industriales, como también materiales poco convencionales que eran aplicados a entornos y dimensiones nuevas, en contexto a las preocupaciones artísticas y en rechazo a una señalética institucional.





c

Así la investigación de distintos materiales llevo también a pensar, diferentes modos de plantearse frente al espacio, en defensa y rechazo al valor histórico y comercial del arte. Pero más aún, como consecuencia a las diferentes transformaciones sociales, políticas, culturales, etc., que con respecto a la multiplicidad de formas, de aprehender los conceptos de tiempo y espacio, en un mundo interconectado que de alguna forma, ha terminado por disolver las fronteras de los espacio temporales. De esta manera las ciencias sociales y los planteamientos históricos, etnológicos, antropológicos, requirieron del cuestionamiento y replanteamiento de sus metodologías.

Rosalind Krauss en su libro: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos moderno*, es consiente de la infranqueable condición de aprehender los conceptos de tiempo y de lugar como fijos e inalterables. De esta manera explica, como la escultura a fines de los setenta se convirtió en un término cultural, para hacer referencia a cualquier cosa. Pues al perder la escultura su localidad, su condición aparece como una negativa que se

---

© Richard Serra, *To Lift*, 1967.

presenta en ausencia de ese marco representacional. Por lo tanto en ausencia de un sitio significativo y simbólico que justifique su estar en un entorno relacionado con la institucionalidad. Condición con la cual la escultura adquiere las características de una escultura nómada, la que actúa y explora el territorio, separada de una ubicación que la signifique y por lo tanto la obra presenta su propia autonomía.

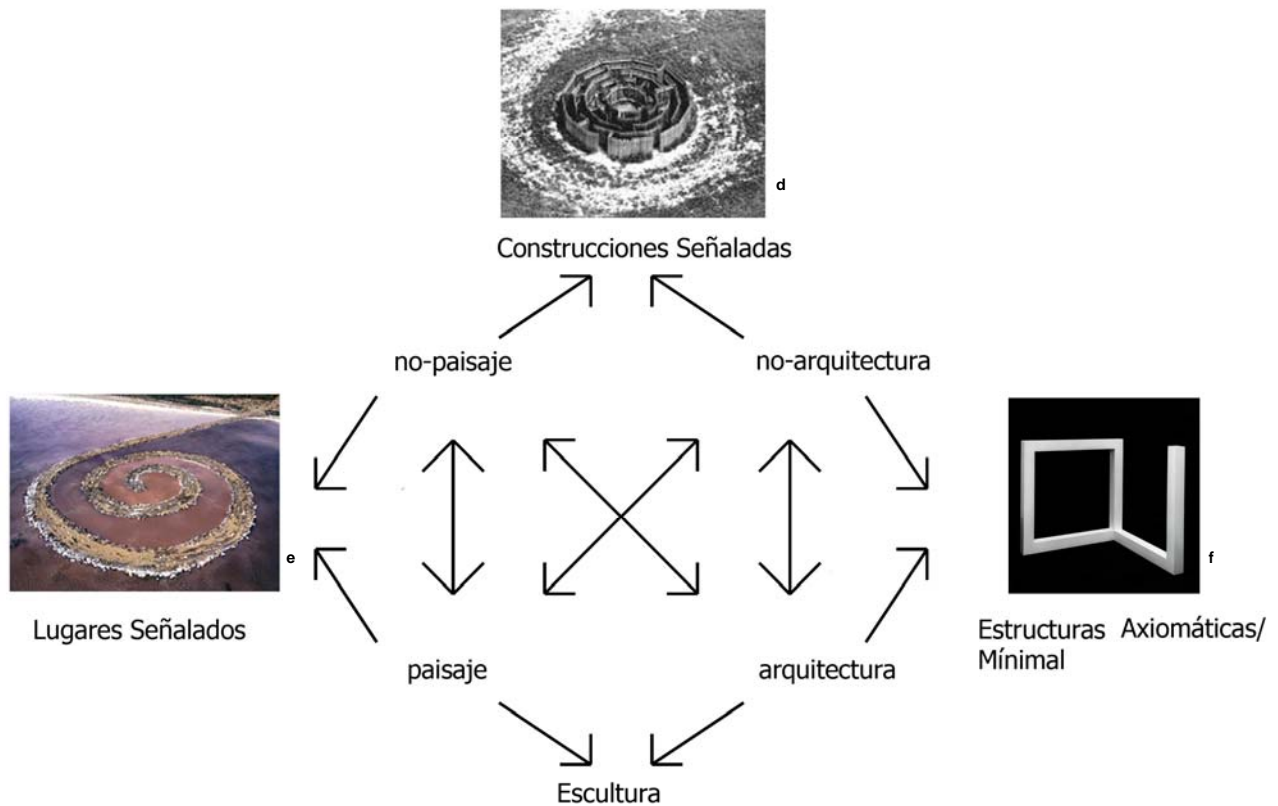
La continuidad de negaciones en concordancia al lugar físico que exploró la escultura, a mediados de los 60 produjo en la búsqueda de lo que puede ser una escultura, una especie de agujero negro cuya definición sólo se podía aprender desde lo que no era. “[...] La escultura era aquello que era parte del paisaje, pero no era el paisaje y que estaba enfrente del edificio, pero no era el edificio o aquello que estaba en el paisaje y no era el paisaje.”<sup>1</sup> En fin, la suma de negaciones y combinaciones de exclusiones, a partir de la relación con el entorno y su emplazamiento que se debaten entre la combinación binaria entre el no-paisaje y la no-arquitectura.

Siguiendo esta razón de combinaciones se derivó la idea o cartografía de la escultura en el *campo expandido*. Estos *lugares* se expresan de manera específica en relación a la arquitectura y el paisaje, una oposición entre los conceptos de lo construido y lo no construido, de lo cultural y lo natural.

Es decir, sí en relación a esta combinación entre el no-paisaje y la no-arquitectura se acuñaron sobre el eje *neutro* (o de contradicción pura) el término de escultura, también existía la posibilidad de plantear esta idea a nivel de sus conceptos opuestos: paisaje y arquitectura. En el esquema que se muestra a continuación, se despliega, en tanto, como un esquema binario que se convierte en uno cuaternario:

---

<sup>1</sup> KRAUSS, Rosalind, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Ed. Alianza Forma, 1996, p.295.



*Construcciones señaladas.* Estas son las esculturas situadas en el paisaje que construyen y arman un espacio de características arquitectónicas sin ser arquitectura. Sus primeros exponentes Robert Morris con su observatorio de madera y césped en Holanda y así muchos otros como Mary Miss, Alise Aylock, John Mason, etc.

De la combinación entre paisaje y no paisaje se derivan *los lugares señalados*, una serie de obras pertenecientes a la corriente del Land Art. Este termino se identificó, por ejemplo con las obras “Malecón en espiral”, de Robert Smithson o con “Doble negativo” de Michael Heizer, etc. En la que la escultura accede, por lo general al espacio de un paisaje natural,

<sup>d</sup> Alice Aycock, “Laberinto” 1972.

<sup>e</sup> Robert Smithson, “Malecón en espiral” 1969 -1970.

<sup>f</sup> Sol LeWitt variaciones de cubos abiertos, 1974.

en el cual se interviene a través de elementos naturales o procedimiento que evidencia la experiencia del artista con el paisaje.

Por último dentro de la categoría de obras situadas entre arquitectura y no-arquitectura encontramos a Sol LeWitt, Bruce Nauman, Robert Irwin, etc. De esta conjunción resultan las estructuras axiomáticas, donde se reproduce cierto tipo de intervención en la arquitectura real, mediante la reconstrucción parcial y o la deconstrucción, de ésta. A partir de varios métodos constructivos otras veces a partir del dibujo. Independientemente del método empleado esta categoría es un proceso de representación de la gráfica, de rasgos axiomáticos, es decir de la experiencia arquitectónica y planteamiento de las condiciones de apertura y cierre, sobre la realidad de un determinado espacio.

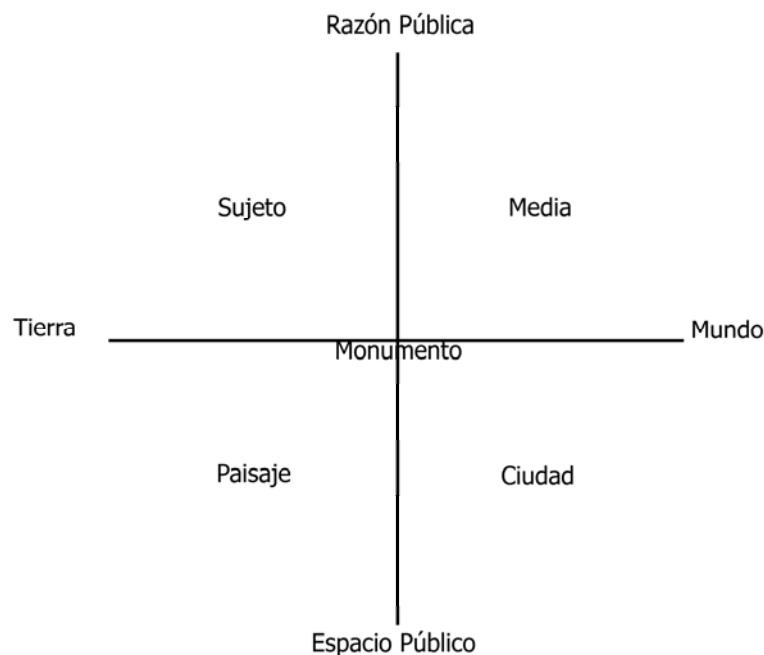
Así, por lo anteriormente expuesto en este capítulo, la alusión a la posición de la escultura de fines de los 60 y 70, tiene sentido de mencionarse, no tanto para clasificar mi obra en una de estas combinaciones. Sino por el hecho de dar un punto de partida y enlazar la situación histórica, en relación de como mi obra se plantea desde el rechazo radical del pedestal y por lo tanto a un marco representacional que defina el estar de la obra como escultura. De este modo, como veremos detenidamente mas adelante, concibo mi escultura, en su esencia como una que se presenta a la deriva e imposibilitada de acceder al espacio por más tiempo que el de unas horas, por el tiempo que yo este presente en el lugar, para “custodiarla”. En esta doble situación me es imposible situar la obra, en una definición total. Por lo de más una de mis intenciones es la de integrar la obra en el espacio público de la ciudad y promover la interacción del *espectador transeúnte*, frente a una obra que es “sensible” de ser modificada. **Por lo tanto, de un modo, ésta se encuentra influenciada por casi todas estas prácticas exceptuando la del Land Art, pero alejada de un campo expandido específico, ya que la obra se encuentra conceptualmente mucho más marcada por la escisión, sucedida desde la comprensión de un tiempo social, un tiempo político y también uno económico. Pero sin embargo, este**

**proyecto de master no se disocia de una estética representacional, puesto que está unido a la idea teórica-formal del campo expandido; la de concebir la escultura desde su propia autonomía representacional.**

## 2.2 Cartografía de José Luís Brea

En relación a lo planteado por Rosalind Krauss, José Luís Brea amplía la cartografía, extendiéndola hacia la esfera de las prácticas sociales desarrolladas en contextos urbanos o en relación al propio cuerpo, en las prácticas del Bodyart, como también la ocupación específica de los espacios de distribución social de la información. Prácticas llevadas a cabo a partir de las décadas del 80 y del 90.

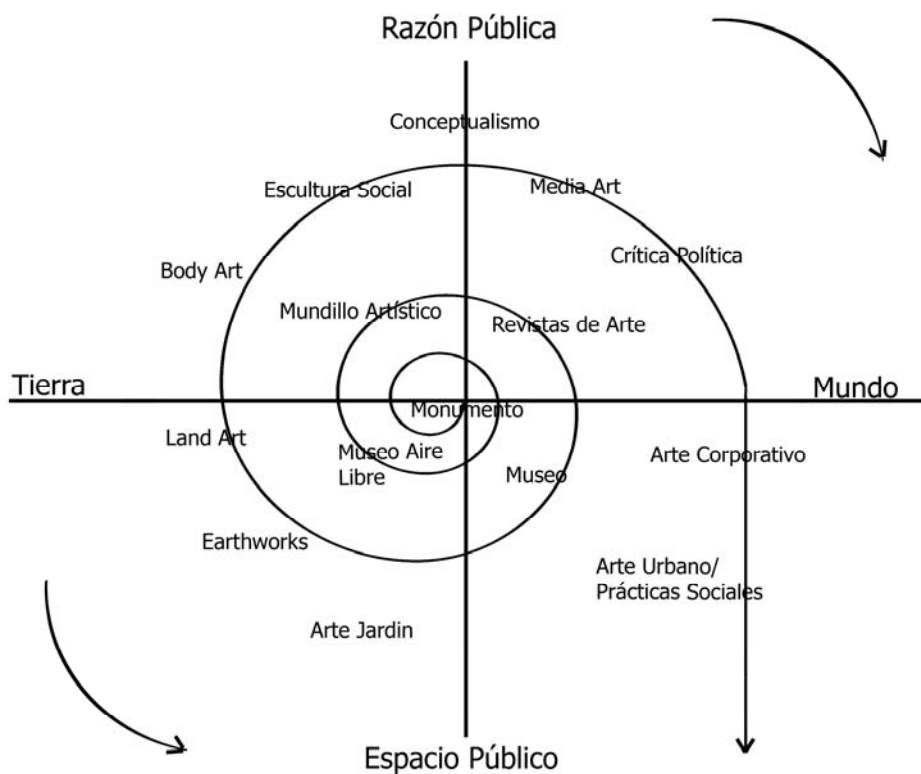
De esta manera Brea mantiene la cartografía del campo expandido y la sitúa dentro de la nueva como un eje central e implícito que está dentro del nuevo esquema. Otorgándole otra dimensión al campo expandido, plantea dos nuevos ejes polares que cruzan el dominio de Krauss.



El primero es el *eje horizontal de las formas*, en sus extremos encontramos los conceptos de *tierra* y *mundo*. El segundo es el *eje vertical, de las ideas, del uso publico, de los signos*; aquel del discurso y el significado, que transfigura la forma del lenguaje a través de la

comunicación y experiencia. En sus extremos encontramos por un lado *razón pública, comunidad de comunicación y por otro espacio público, mundos de vida*. El primer polo responde a la idea en estado puro, la idea sin forma material. El segundo polo el de *espacio público* aquellas en que las ideas se concretizan a través de la mediación de la cultura; la institucionalidad y las organizaciones sociales.

Este mapa cartográfico, va a definir el lugar de la escultura contemporánea, no solo en términos formales sino con más propiedad aún, en cuanto a la utilización de la escultura en relación a los desplazamientos que se refieren al uso y sentido de lo público en sus diferentes modos sociales.



La intersección de estos dos ejes conforman una cruz en la que se grafican cuatro territorios diferenciados. El primer cuadrante es el definido entre espacio público y tierra, en donde encontramos el espacio ocupado por la escultura de los años 70.

El segundo surge entre la combinación de los polos *“tierra y razón pública*, el denominado territorio del *Sujeto*. En este campo actúa el individuo en cuanto a su naturaleza y espíritu, en tanto a su conciencia y presencia, inscritos en el seno de una colectividad usuaria de lenguajes. Aquí se sitúan los trabajos del cuerpo y la identidad, en relación a sus afectos a partir de la dimensión personal que lo constituye, etnia, sexualidad, memoria familiar, acontecimientos políticos, etc.

El tercer cuadrante se despliega entre los extremos *mundo y razón pública*, éste abarca los sistemas sociales de información pública, por esto se designa como el territorio de los Media.

Por último el cuarto cuadrante se plantea entre la combinación de *mundo y espacio público* resultando así el dominio *Ciudad*. En éste se llevan acabo las prácticas de arte público, vinculado al contexto social, urbanístico, económico y político de los mundos de vida en la ciudad.

Respecto a esta cartografía mi obra ocupa o se sitúa dentro de dos cuadrantes el de *Sujeto* y *Ciudad*. Por lo tanto interpreto mi propuesta como una que se desplaza en alternancia como una cinta de Moebius por los dos territorios. Desde la concepción de la idea en estado puro hasta su forma encarnada en un lenguaje que concierne al universo simbólico del individuo. De esta manera, tanto su representación formal como su planteamiento relacional están involucrados con el cuerpo del ser humano y la dinámica que este establece en el tejido mismo de la ciudad. Por lo que el carácter de la obra apunta también al redefinir el espacio establecido de la comunicación *“artística-cultural”*, planificada dentro de orden institucional.



### 3.3 Estética Relacional; acerca de un arte modelador

En la concepción de un arte *modelador*, según la visión del arte contemporáneo y en su postura relacional (postura derivada del concepto de arte público), Nicolás Bourriaud, retoma de la expresión de Michel de Certeau; en la que dice que el artista, hoy en día es una especie de “inquilino de la cultura”<sup>2</sup>. Expresando con esta metáfora que el artista, a diferencia de antaño, más que representar propone modelos de universos posibles o modelos de acción en el interior de la realidad existente. Puesto que las prácticas artísticas de hoy, ya no se presentan como fenómenos anticipadores de una evolución histórica ineluctable. Esta manera de plantearse con respecto al arte, corresponde a la transformación de la época moderna a la postmoderna. Esto se explica en la voluntad moderna de emancipación de los individuos y los pueblos, en lo que Marc Auge comprende como una mirada etnología total.

*“La etnología se preocupó durante mucho tiempo por recortar en el mundo espacios significantes, sociedades identificadas con culturas concebidas en sí mismas como totalidades plenas: Universos de sentido en cuyo interior los individuos y los grupos que no son más que su expresión, se definen con respecto a los mismos criterios, a los mismos valores y los mismos procedimientos”<sup>3</sup>*

Por lo tanto esta forma modeladora vendría a ser análoga a los cambios sociales, producidos luego del fin de la modernidad. En lo que ahora, ésta mirada moderna se ve ennegrecida por la multiplicidad de la información e imágenes representativas, que tenemos de un mundo inter y supra conectado. Y por lo cual las representaciones artísticas se plantean, no desde la formación de una realidad imaginaria, es decir no desde una verdad ideológica totalizada y utópica, en función de una idea

---

<sup>2</sup> DE CERTEAU, Michel, *La invención del lo cotidiano*; Las artes de hacer edición de la Universidad Iberoamericana de México; Citado por BOURRIAUD, Nicolas, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006, p.12.

<sup>3</sup> AUGÉ, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato*, Barcelona, Gedisa, 1998, p.39.

preconcebida de la evolución histórica. Sino más bien, desde la postura de construir en base a lo concebido y modificar sobre lo local del espacio *establecido*, ya no como una como una construcción global del espacio habitado.

“La modernidad se prolonga hoy en las prácticas de bricolaje y reciclaje de “la gramatical cultura”, de la invención de la cotidianidad y la organización de los tiempos vividos, que en absoluto resultan ser objetos menos dignos de atención que las utopías mesiánicas o las novedades formales que la caracterizaban antaño.”<sup>4</sup>

Estos modos se plantean como componentes de resignificación y reactivación de los espacios que ocupamos. Plazas, veredas, calles, bancos, parques, centros comerciales, museos, hoteles, ayuntamientos, hospitales, bares, terrenos baldíos, ascensores públicos, etc. De esta forma un espacio a ser modelado por el artista puede estar en la ciudad o en una comunidad apartada de la urbe, en donde se demanda de la práctica artística un análisis del problema concreto de un espacio, debiendo ser este concebido en términos sociales, económicos y políticos. Esta acción artística esta “determinada” en la mayoría de los casos como una ocupación temporal del espacio, ya que ésta, para poder incidir en el espacio tiene que enfrentarse al poder del *espacio establecido*, **el estado**. Estrictamente este espacio en el que quiere intervenir, “supone un dominio estratégico, sobre la permanencia en el tiempo”<sup>5</sup>, es el dominio político, económico, social y también cultural que ejerce, es estado.

La resignificación y reactivación del lugar es lo pretendido por el arte público y su acción modeladora, dispondría como única oportunidad para pretender actuar en el dominio del espacio del poder establecido, la fractura de otra forma, los sitios donde el estado no ha podido enmarcar,

---

<sup>4</sup> BOURRIAUD, Nicolas, loc. cit.

<sup>5</sup> BLANCO, CARRILLO, CLARAMONTE, EXPÓSITO, (Ed.), *Modos de hacer*, En: DE CERTEAUD, Michel, De as practicas cotidianas de oposición, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, p. 400 [compara estrategia y táctica]

medir y establecer bajo sus “razonables” condiciones, la fuga del tiempo, por lo tanto su *estar como estado*. Y en éste *estar*, la estandarización de los modos y símbolos de representación del individuo. Así, el arte adopta la forma del arquetipo del niño mensajero de guerra que es el único que puede cruzar el campo de batalla valiéndose de su *debilidad y de la oportunidad*, en un único momento *táctico* en donde intervendrá en el espacio nocturno, sigilosamente hasta llegar exhausto a la base, para salvarse, para dar el mensaje al superior y así este, remover desde el infierno el suelo enemigo.

En fin, fuera de esta triste mención, tomada dicho sea de paso de la película, *La Infancia de Iván*, de Andrei Tarkovsky. Cabría preguntarse y sin hacer un paralelo a esta comparación bélica. ¿Cuál es el alcance de la táctica artística? ¿Qué es lo que plantea y que es lo que cambia en su tránsito en el espacio establecido? Esta ocupación táctica y temporal del espacio, supone una función que allende de la representación de un mundo a crear, busca como ya se ha mencionado, en los huecos y fisuras de lo que ya está establecido, *la opción en la ocasión*. En el planteamiento de un modelo estético relacional que haga de mediador comunicacional (en reclamo sobre los lugares) de las fuerzas o poderes malamente meditados y estandarizados, que bajo un modelo democrático centralista, son ejercidos sobre el espacio. Estableciéndolo y normándolo, sobre la base de un único sistema, esta estética procura una modificación, más que nada efímera<sup>6</sup>, pero que posee una conciencia reestructuradora y recicladora sobre la realidad existente en espacio público. Así, el arte público actúa en un espacio en donde no son tomadas en cuenta las distintas formas de habitar de los individuos (en su alteridad), y su necesidad de significar el espacio público en una representación del vínculo social que le es consustancial, que por lo demás efectúa una construcción social y da sentido a la colectividad.

---

<sup>6</sup> Aunque hay proyectos de arte público que quedan instituidos y obtienen su espacio, sobre todo los que buscan la movilidad social y la construcción de estructuras comunitarias para distintas localidades. Por lo que estas prácticas, bajo la institución, son tomadas en sospecha ya que están al límite entre arte y política, cosa que otros señalan, de poca importancia.

“La individualidad absoluta es impensable: la herencia, filiación, el parecido, la influencia son otras tantas categorías mediante las cuales puede aprehenderse una alteridad complementaria y constitutiva de toda individualidad [...] Es impensable una cultura de identidad básica de la cual no existiese ninguna alteridad individual con respecto a los mismos y los otros”<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> AUGÉ, Marc, op. cit., nota 3, p.26.

### 3.4 Santiago Cirugeda, estrategia e instrucción comunitaria

Santiago Cirugeda: “Mi aspiración no es trabajar en la ilegalidad, sino evaluarla”. Esta cita del artista y arquitecto sevillano, Santiago Cirugeda resume en parte la intención de su obra, la que a través de diferentes modelos de producción, apela a la importancia que tiene el ciudadano, para y con la construcción de su entorno urbano. Así a través de técnicas, de reciclaje arquitectónico, apertura de solares públicos, incorporación de prótesis a edificios asentados, y sus proyectos de estrategias subversivas en el entorno urbano, ha ido moldeando su práctica en el espacio público. De este modo su *que hacer*, se define a partir de prácticas artísticas, ocupacionales y activistas, de carácter estratégico y efímero, en donde reclama el protagonismo del ciudadano en el espacio público.

“[El trabajo de Cirugeda] [...] opta por una arquitectura ligera y portátil no es en su caso fruto de una decisión formal, sino que le sirve para aportar soluciones ágiles a problemas determinados. [...] Los proyectos del arquitecto sevillano van encaminados a crear un lugar que momentáneamente subvierta la lógica de la ciudad, entendida como inversión económica o escaparate turístico. Una subversión que no pretende desestabilizar los poderes políticos, sino demostrar que existen alternativas viables a un modelo de ciudad que no tiene en cuenta a sus habitantes.”<sup>8</sup>

Este reclamo se lleva a cabo a través de los vacíos legales de la urbanística en la que se evoca la incapacidad de la institución para acotar la compleja realidad humana. En su sitio Web: [www.recetasurbanas.net](http://www.recetasurbanas.net), recoge las distintas modalidades jurídicas para que la acción ciudadana pueda llevar a cabo las estrategias de las que se ha valido para realizar los diferentes proyectos.

---

<sup>8</sup> CIRUJEDA, Santiago, LLORENÇ, Bonet, *Situaciones urbanas*, ed. Tenor, 2007, p.7.

En las imágenes posteriores podemos ver un extracto de uno de su proyecto Cubas/Contenedores. La idea de seleccionar este proyecto, radica en el interés que suscita su obra con respecto a los objetivos de mi proyecto de tesis. De este modo, este proyecto de Santiago Cirujeda se resume en la idea de convocar a una comunidad resignificando el lugar y restableciendo el inmobiliario urbano a través de una interacción lúdica con el espectador.



g



h

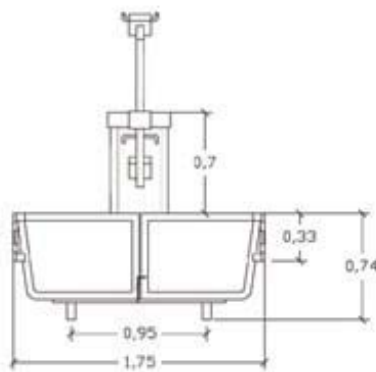
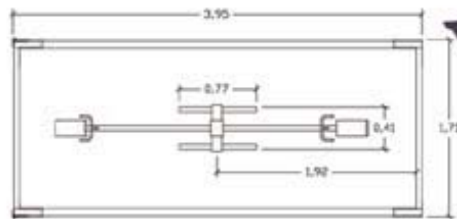
---

<sup>g</sup> Santiago Cirujeda, *Cubas*, Sevilla, 1997.

<sup>h</sup> *Ibíd.*

# CUBAS

ARCHITECTURAL GAMES S.C.



ARCHITECTURAL GAMES S.C./ARQUITECTO SANTI DIRUGEDA/RECETASURBANAS.NET

<sup>i</sup> Ibíd.

Aunque existen similitudes con respecto a mi proyecto, esta obra de Santiago Cirujeda actúa, bajo recursos tácticos directos, que influyen sobre las ordenanzas legales, por lo tanto tienen una mayor incidencia temporal sobre la comunidad. Mi obra se ve de cierta manera, implicada en su resultado formal, desde la manera articulada y cinética de convocar a una comunidad a través de una interacción. Sin embargo, el resultado estético de su proyecto, lo concibo mas concreto y práctico, que el de mi obra, por lo tanto, la representación artística, no juega un papel tan relevante como su acción modeladora. En cambio mi propuesta plantea una idea metafórica y utópica del lo lúdico, puesto que mi obra mantiene un vinculo fuerte con la representación, en el sentido de la creación de una imagen poética y estética, en la que a demás, su acción modeladora no posee las estrategias jurídicas que Santiago Cirugeda emplea. Por consiguiente mi acción modeladora se sujeta principalmente desde lo itinerante y la oportunidad efímera en la que la intervención solo tiene la duración ocasional que el espacio público ofrece y el tiempo que disponga para llevar acabo su práctica.

De este modo mi obra como *táctica* y acción sobre el entorno, tiene mas afinidad con otro proyecto del arquitecto "Caza – insecto"<sup>9</sup>, que se acerca mas a esa imagen poética y quizás menos "fría", en donde el estar del *espectador transeúnte*, tendrá que detenerse y decidir cambiar totalmente su dinámica para replegarse sobre la obra de manera lúdica y reflexiva con respecto a su estar. Empero soy consciente de que esta obra del arquitecto, como la mayoría de sus proyectos aborda sobre las posibles maneras de hábitat en la ciudad, idea de la cual yo estoy desvinculad...

---

<sup>9</sup> (ver imagen "j" en página 32)



**CASA – INSECTO La Estrategia de la Carrapata**  
Ocupación de árbol con refugio provisional.



j



k

---

<sup>j</sup> Santiago Cirujeda, *Casa – insecto*, Sevilla, 2001  
<sup>k</sup> *Ibíd.*

#### **4. Situación de la obra con respecto al un *estar***

## 4.1 El lugar y ciudad

### La ciudad

En las ciudades han existido lugares de importancia que han sido olvidados y borrados del mapa, espacios públicos que realmente fueron sitios que convocaban, a las relaciones entre las personas de manera espontánea. Estos han sido eliminados en pos de políticas y ordenamientos de todo tipo de intereses reguladores y mantenedores de un sistema capitalista. Un sistema avasallador y apropiacionista han hecho que los lugares, específicamente en la ciudad pierdan su frescura, naturalidad siendo fatalmente enmarcados y homogenizados en la fórmula aséptica, desinfectada, plana, en la estandarización, de lo que le es natural al hombre (natural de naturaleza intrínseca al hombre, expresarse, vincularse, celebrar, conformidad y creatividad al hacer, interdependencia, etc.) Este sistema del mundo globalizado establece según su catalogo de contenidos categoriales aprendidos a través de una cuadrícula elitista de lo que es y debería ser un lugar para la ciudad. ¿Quién dice que es mejor un parking que una huerta Valenciana en donde se pueda ir a comprar, o incluso elegir los calabacines o melones de la mata?

Existen dos visiones contrapuestas acerca del modo de entender la ciudad; *la primera*, se origina desde el punto de vista social en donde el propio sistema de relaciones humanas crean, tanto estructuras sociales, como físicas. *La segunda* busca entender la ciudad, como una estructura física, en la que se desarrollan las relaciones humanas. Esta primera visión de la ciudad, es expuesta por José Luís Ramírez como una que dista bastante de la primera concepción que tenemos al reflexionar sobre la ciudad. Puesto que en el momento en que vamos al encuentro de su concepto, en nuestra mente, la perspectiva dominante es la segunda posición, la del arquitecto: “La ciudad como escenario físico, dentro del cual los seres humanos desarrollan ciertas formas típicas de vida, llamada

“urbana”<sup>10</sup>. Esta última mirada preponderante esta marcada e inscrita en nuestra mente, por los momentos históricos y una tradición metodológica, que el autor expone como *una forma principal* (categorial) de **ver las cosas**. Como por ejemplo, las actividades laborales de los individuos y el lugar físico que ocupan sus labores. En este escenario se mantienen ocultas una serie de formas *secundarias* que se hacen valer, cuando el contexto lo exige. De este modo, el entender la ciudad desde una noción únicamente urbanista o física, presupone comprender su idea, como una manifestación inscrita dentro de un aparecer fragmentado y programado, la cual responde a la manera, más evidente (visual) de entender la ciudad, en la que no se considera el individuo como co-formador de esta.

Puesto que la otra visión que comprende la ciudad, como *un sistema organizado de actividades humanas que ante todo crean las estructuras sociales y físicas*, está sujeta a la invisibilidad, puesto que la acción y el proceso de la organización social, se desarrolla intrínsecamente silencioso a través de las actividades de la colectividad y el individuo. Sin embargo esta fuerza social, se hace evidente e inmanejable, por ejemplo, en la revolución o de manera menos radical en las manifestaciones y huelgas. Así, en concordancia a la concepción de la ciudad en términos físicos, a la que le es propio manejar, a través de la técnica de la edificación y la planificación urbana, sobre lo que se ve de la ciudad y sobre lo que ya está construido. De este modo según estas políticas y de la apropiación de los estandartes que establecen el espacio y el lugar (lugares de memoria: plazas, monumentos, edificios relevantes, etc.) se modifica el espacio, otorgando sitio o lugar, en el que muchas veces solo se modifica desde los intereses políticos del momento. Ejerciendo un control sobre el territorio de la ciudad sin atención a lo que demanda o necesita la comunidad y su el tiempo.

---

<sup>10</sup> RAMIREZ LEON, José Luís, *Los dos significados de la ciudad o la construcción de la ciudad como lógica y como retórica*, Scripta Nova: revista electrónica de geografía y ciencias sociales, ISS 1138-9788, Nº 2, pp.14-31, 1998. <<http://www.ub.es/geocrit/sn-27.htm> >

## El Lugar

A continuación se expondrán dos definiciones sobre el concepto del *lugar*. La primera, con el fin de dilucidar en términos generales la idea de lugar, para lo cual se recurrirá a la definición descrita por Heidegger<sup>11</sup>; en la que manifiesta que un lugar es una construcción: el lugar sería la cosa (un puente, una casa, etc.), aquello que es en si mismo y puede abrir un espacio (hacer sitio). De este modo, no es la cosa que primero viene a estar en un lugar, sino que la cosa misma, y sólo por ella, surge el lugar. El lugar, coliga la totalidad (Heidegger ocupa el término de Cuaternidad), pero coliga en el modo del otorgar, *hacer sitio* a la totalidad, una plaza. Así, las cosas que son lugares de este modo, y sólo ellas, otorgan cada vez espacios. Por lo que el concepto de lugar no es nunca una forma pura y queda abierta polarizada entre la marca física geográfica y la abstracción de la geometrización su concepción.

Pues bien la segunda definición según la concepción de la Historia, el concepto de lugar discurre y se ancla en el hecho de que exista una memoria que pueda enunciar lo espaciado como lugar, del que se dice algo y cuya enunciación le es propia, y por lo tanto identifica al individuo. En este punto, el lugar, es el *lugar de memoria*, (principalmente el monumento), en el que se produce un retornar reflexivo de la historia sobre si misma, en el hecho real de que el territorio físico pueda conmemorar y disponer el espacio. Así el lugar es distinguible a partir del hecho que se lo tiene presente, “[...] en la capacidad de establecer correspondencias que permiten dibujar una cruz sobre la superficie del territorio en que se ubica.”<sup>12</sup> Y bajo este *universo simbólico* de lo propio y

---

<sup>11</sup> HEIDEGGER, *Construir, habitar y pensar*, (2º, 1951, conferencia pronunciada en el marco de la "segunda reunión de Darmstadt", publicada en *Vorträge und Aufsätze*, G. Neske, Pfullingen, 1954. [traducción castellana, Eustaquio Barjau, Conferencias y artículos, Serbal, Barcelona, 1994. <[http://www.heideggeriana.com.ar/textos/construir\\_habitar\\_pensar.htm](http://www.heideggeriana.com.ar/textos/construir_habitar_pensar.htm)> [Consulta: 8 de Octubre 2008].

<sup>12</sup> MANUEL, Delgado, *Memoria y lugar*, Valencia, *El espacio público como crisis de significado*, Ediciones Generales de la Construcción, 2001, p.19.

enunciado, el reconocimiento del individuo y su representación identificadora.

“Lo propio de los universos simbólicos es constituir para los hombres que lo han recibido como herencia un medio de reconocimiento, mas que de conocimiento: universo cerrado en donde todo constituye signo, conjunto de códigos que algunos saben utilizar y cuya clave poseen”<sup>13</sup>

“Los lugares tienen por lo menos tres rasgos comunes, se consideran identificadores, relacionales e históricos. El plano de la casa, las reglas de residencia, los barrios del pueblo, los altares, las plazas públicas, la delimitación del terruño, corresponden para cada uno a un conjunto de posibilidades de preinscripciones y de prohibiciones cuyo contenido es a la vez espacial y social.”<sup>14</sup>

La mayoría las políticas actuales en la que se administra el espacio, dan origen a una sociedad en la que se intenta hacer de ella, un organismo en que las actividades de la misma, sean dirigidas hacia las necesidades materiales, asegurándose así, la acumulación elitista del poder y dominio territorial en la dependencia de los otros que no acceden a este poder. Aunque los estados estén delimitados bajo unas fronteras definidas, no quiere decir que su dominio se restrinja únicamente a su propio territorio. Más aún ahora, con el control de la velocidad sobre el territorio (guerras, misiles teledirigidos, sistemas de comunicación interconectadas a tiempo real). Este mando o control se hace posible con el hecho de controlar la velocidad en el cual nuestro cuerpo acciona en la ciudad y el hecho que los lugares que dan una identificación al individuo sean sustituidos y eliminados por una serie de espacios sin memoria, reduciendo la ciudad a un sólo tránsito operacional y a la homogenización de los recorridos y del tiempo que el sistema ha organizado como hábil y válido dentro de la ciudad. Sumiendo el mundo de la vida, a espacios cada vez más pequeños, solitarios y nulos en relaciones con otros.

---

<sup>13</sup> AUGÉ, Marc, op. cit., nota 3, p.39.

<sup>14</sup> *Ibíd.*, p.58.

De esta manera, el lugar se define en relación a la obra, como el sitio donde ésta, a modo de operación táctica ocupa un espacio determinado, entendido formalmente a partir de las prácticas artísticas ya mencionadas de los años 60-70 y también desde las prácticas de arte público, en concordancia con el concepto de lo modelador.

En razón de esto el proyecto de máster está pensado, desde la alternancia entre; la reserva y revelación. Por un lado, de la autonomía representacional y por otro lado, su acción modeladora y estética relacional. Por lo tanto ésta investigación busca cuestionar estos dos aspectos de mi práctica artística. En la que su acción modeladora se concibe parcialmente “encubierta” en el espacio del poder cultural (la galería, el centro cultural, instituciones, etc.) y sometida al poder del espacio establecido, empero su valor representacional (estético-formal) dentro de la institucionalidad, adquiere “relevancia”. Por el contrario la obra en el espacio público, procede al descubrimiento de su acción modeladora (estética relacional) en la interacción con lo público, con la calle y el *espectador transeúnte*, y así se desprotege su valor representacional en el trajín en un espacio, sujeto al trayecto, en el ir y venir del individuo por los lugares de tránsito o *no lugares*.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> ( ver capítulo 5.2 )

## 4.2 Proyección del cuerpo del Ser, en relación al espacio y tiempo

El sistema dominante ha encontrado un falso aliado, en las tecnologías y procedimientos industriales que han desembocado, en lo que Marc Auge denomina las *transformaciones aceleradas del tiempo*, en la multiplicación de los acontecimientos y *la transformación del espacio*, en la multiplicación de los espacios y sus cambios de escala.

La multiplicación del espacio, la tecnología satelital y los viajes al espacio exterior, han producido variaciones en la concepción de la escala humana respecto a su entorno generando enormes modificaciones físicas. Traslados de poblaciones o grandes concentraciones habitacionales que han reducido la vivienda, en post de la optimización del espacio a un cubo inhabitable. Sobre la base de la violenta carrera organizada en torno a la inmediatez y las nuevas tecnologías de la información que suplantán la configuración, espacio-temporal, a partir de la cual se armaban nuestras sociedades, así proliferan los sitios sin memoria o los no lugares. Sitios que dan prioridad al consumo y a los tránsitos ciudadanos silenciosos, en donde lo singular de la producción social y de sentido, en tanto a un lugar de memoria, y actividades que identifiquen al individuo, ha sido remplazada por centros comerciales y aparatos publicitarios.

“[...] nunca las historias individuales han tenido que ver tan explícitamente con la historia colectiva, pero nunca tampoco los puntos de referencia de la identidad colectiva han sido tan fluctuantes. La producción individual de sentido es, por lo tanto más necesaria que nunca.”<sup>16</sup>

Según Marc Auge (denominador del término) *la multiplicidad de los acontecimientos* ha hecho del tiempo un fenómeno imposible de hacer de él, un principio de identidad y de otorgarle representatividad, puesto que una vez que sucede el acontecimiento es pisado por el próximo y de ahí,

---

<sup>16</sup> AUGÉ, Marc, op. cit., nota 3, p.43.



nuestra dificultad para otorgarle sentido al pasado reciente. La sobreabundancia de tiempo (acontecimientos) y espacio han desembocado en una crisis en la forma en que se descubren los objetos del mundo, la multiplicidad de referencias a las que asistimos diariamente a través de la televisión, la Internet y los otros medios de comunicación han hecho, de los universos simbólicos, un sustituto. Los hechos que antes se explicaban desde un antes y un después, han caído en la imposibilidad de darle al tiempo un principio de identidad.

Conjuntamente a este espacio, el del mundo en que nos relacionamos físicamente, se tiene acceso a un segundo espacio; el espacio virtual, que vendría a ser más que un lugar representacional, un lugar de acción, de ir y venir, en las distintas funciones informativas, que ofrecen la tele-acción, la tele-sexualidad, la tele-operación, la tele-sensación, el tele-tacto, la tele-vista, etc. En un ir y venir que Paul Virilio, filósofo y urbanista, describe como un “trayecto sin trayecto, dilación sin dilación”<sup>17</sup> en la liberación completa del vector de velocidad.

El cuerpo del ser está cambiando hacia la pérdida de su coreografía, hacia la pérdida de la expresión gestual de su cuerpo en su entorno y cada vez tenemos menor capacidad de relación y comunicación. Dominamos territorios y grandes distancias en un par de horas, las guerras no necesitan del cuerpo, sino de un interruptor que desliga de la identidad y la responsabilidad, trenes de alta velocidad nos conectan de un lugar a otro, con la globalización, las especulaciones en la bolsa oscilan desde números negativos, a cantidades irreales en un par de minutos. “Quien controla la velocidad tiene el poder”<sup>18</sup>, sabe cuando vender, cuando comprar y obtener ganancias mayores que la deuda externa de cualquier país del tercer mundo. El trabajo se dirige desde ordenador, los servicios al consumidor responden por medio de humillantes grabadoras, o a aplicaciones en la Web, imposibles de

---

<sup>17</sup> LÓPEZ GÓMEZ, Daniel, GIRALT, Israel Rodríguez, *De la movilidad inerte*, Revista Archipiélago, Barcelona, Nº 71, pp. 109-112, 2006.

<sup>18</sup> VIRILIO, Paul, LOTRINGER, Sylvère, *Amanecer Crepuscular*, Buenos Aires, Fondo de la Cultura Económica, 2003, p.69.

completar por innumerables razones. Todo es capaz de hacerse por vía virtual la compra de los alimentos del mes, de la semana e incluso del día, el regalo para el amigo que está de cumpleaños, el sexo, etc. De este modo es difícil pensar que nuestra relación y experiencia del corporal permanezca igual a la de 50 años atrás, el espacio se ha modificado y nuestras políticas de ajuste se mal adaptan.

Según lo investigado y planteado por Paul Virilio, cada sociedad se diferencia por una topología de velocidad, en la que el cuerpo es el primer vehículo, en tanto a *vehículo metabólico*. Nuestro cuerpo mantiene límites físicos, en cuanto a la velocidad que domina y a lo largo de la historia, se ha buscado una superación de esta limitante. A través del manejo técnico de la velocidad, hemos modelado y acoplado nuestro cuerpo, por ejemplo: al del caballo, creando una sinergia que a la vez que traspasa nuestras posibilidades de traslado, nos confiere también, un arma y una herramienta de poder. Así, con la aparición del barco de vapor se instaura, una nueva revolución con respecto a la velocidad, en la que ya no se requiere del metabolismo y del entorno para dominar el fenómeno de aceleración. El motor hace posible la producción de velocidad, venciendo sobre las condiciones medioambientales, creando la ruptura de la dependencia *geopolítica* del cuerpo con respecto a su movilidad, en la que el cuerpo solo tendrá una dependencia *cronopolítica*. De este modo la velocidad se liberaliza en su ideal y por consiguiente la desterritorialización total se hace palpable, la unidad del espacio se experimenta, no hay límites geográficos que zanjar y la velocidad sin territorio desliga también al hombre moderno del cuerpo territorial, del cuerpo social y del cuerpo animal y la consecuencia es la pérdida de las relaciones entre los individuos...

## **5. Análisis proceso**

## 5.1 A modo de ensayo y error

La elaboración de la presente tesis no solamente ha sido una investigación, sino que también un aprendizaje práctico. Este proyecto está pensado como una acción efímera para el espacio público y ha significado para mí, la apertura a una nueva forma de plantearme artísticamente. Apertura que toma peso sobre todo al hacer participe (fuera del museo o galería) al espectador, a través de la manipulación interactiva de este con la obra. Por consiguiente, el proyecto ha pasado por diferentes planteamientos, dentro de los cuales se ha compuesto y descompuesto, tanto en su solución formal como en sus posibles objetivos, para así ajustarse, tanto a su rol de modelador como también al representacional.

Quisiera hacer notar nuevamente que el interés de venir a estudiar este máster a la ciudad de Valencia, ha tenido como intención completar mis conocimientos técnicos en relación al desarrollo de la práctica artística escultórica. Por lo que en este capítulo me abocare especialmente a esta experiencia, la que he vivido intensamente, como una aprendiz por lo mismo deseo enfatizar, que el proceso de la obra, ha sido un logro que se ha manifestado y resuelto entrañablemente, como uno netamente experimental, a modo de ensayo y error, como dice mi tutor. Una experimentación, que ha abarcado una serie de conocimientos que hasta ahora eran desconocidos, desde el hacer del desarrollo de los procedimientos técnicos de construcción en madera y metal, hasta cómo lograr reproducir el movimiento de la pieza, para conseguir que su interacción funcione. Así, cortar, armar, soldar, unir, pegar, estructurar, forcejear, componer, descomponer, recomponer, idear, articular, diseñar, cubrir, barnizar, limpiar, planificar, dibujar, ingeniar, medir, calcular, desbarbar, lijar, pintar, atornillar y destornillar, en fin una serie de verbos que hoy parecen ir “desapareciendo” y que dan lugar a prácticas que hoy en día pareciesen incluirse más que nada en el vocabulario de la industria y que para muchos, el solo escucharlos es sinónimo de colapso.

Reactivar, esta *experiencia de hacer oficio*, significa no sólo obtener el conocimiento de cómo hacerlo, sino también una forma de protesta frente a la estandarización, de lo que ofrece el mercado del arte, el mercado económico, inmobiliario, etc. y su imposición avasalladora sobre distintas manifestaciones que antes ocupaban su sitio en la ciudad. Pues, casi no hay zapateros, sastres, costureras, luthiers o mueblistas. Para cada quien, la industria se ha encargado de crear un modelo de silla o mesa homogénea y desechable. Basta sólo ver los basureros en las esquinas de la ciudad, en donde cada noche, el salón completo “sale a celebrar a la calle” y parece estar sirviendo la cena para algún fantasma con hambre.

En fin el mercado vende y vende productos, alejando cada vez más al individuo de su propio reconocimiento e identidad. El *saber hacer* es importante sobre todo en estos tiempos en el que el mundo occidental se presenta sobre un modelo construido, en donde lo que “no sirve” es sustituido por otro. Este modelo es anulador de la memoria y desvalora, el propio universo simbólico que significa a la comunidad. Por lo que volver y retomar los procedimientos del *hacer*, bajo la condición de un rehacer sobre el lugar permite mantener su memoria y la relación del individuo con su historia. De este modo el hacer no se impone como una ciencia cierta y automatizada, sino como modelo resignificante, como forma en la que se puedan mantener las relaciones identificadoras.

Pues bien volviendo a lo que ha significado el proceso de la obra en sí, procederé a ilustrar la inspiración y desarrollo de esta experiencia. En primer lugar, la idea de este proyecto se vislumbró al pasear por el centro de Valencia durante el primer mes de mi residencia en tierra española. En este deambular soy consciente, de la no pertenencia del espacio en el que tránsito, por lo tanto me pregunto: ¿Quiénes serán estas personas que pasan por mi lado tan apuradas, para dónde van, cómo se relacionarán? Creo que la respuesta resonó, sola en mí y en mi sensación de deslocalización cardinal y visual con respecto al entorno, porque de inmediato, el segundo cuestionamiento fue: ¿Qué pasaría si todas las redes de comunicación, transporte, teléfono, etc. se convirtiesen en

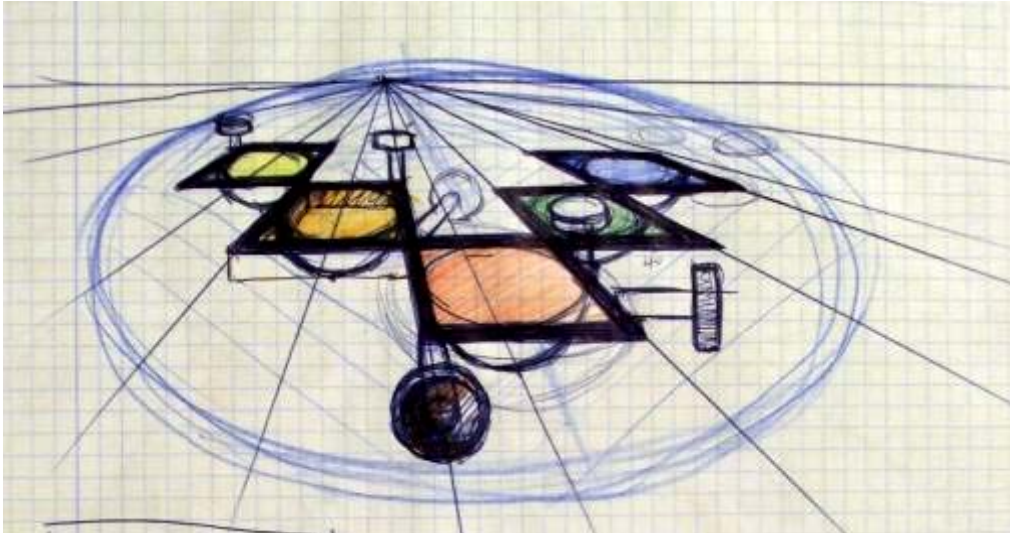
materia, que pasaría si estas conexiones se transportasen a modo de paquetes a gran velocidad por el aire? Así se figuro en mi mente una ciudad sitiada y enmarañada de información, sin espacio para el hombre. Es así como en mi deslocalización con respecto a la ciudad y en mi realidad de artista estudiante extranjera, que por el momento no tiene presiones ni deberes con el sistema, es que me ví, en otro tiempo y espacio muy diferente al del resto de la ciudad, desde aquel escenario mis deseos de relacionarme, por lógica no tienen cabida en ese momento. De este modo, quedo dando vueltas la imagen de la gente transitando, en el ir y venir, sin cesar para cumplir su vida. ¿Acaso de modo más autómatas, que de manera libre? Mientras tanto yo desde el otro lado, contemplo sus trayectos y en mi deambular percibo e imagino, como si cada persona fuese un pulsador que contuviese algún tipo de código o información, que en el ir y venir de su día laboral, tuviese que llegar a activar un tipo de operación informática. En un sistema imperativo, penetrante que cada vez, demanda más *hombres interruptores*, aislados de su propia situación, en las que el cuerpo se transforma en una respuesta y no en el hacer de una creación, de una experiencia.



---

<sup>1</sup> Imagen 1.

La temática de la interacción del cuerpo en la ciudad comenzó a gestarse en la asignatura de Arquitectura y Arte impartida por el profesor Pablo Sedeño. En este contexto surgieron las primeras líneas del proyecto:



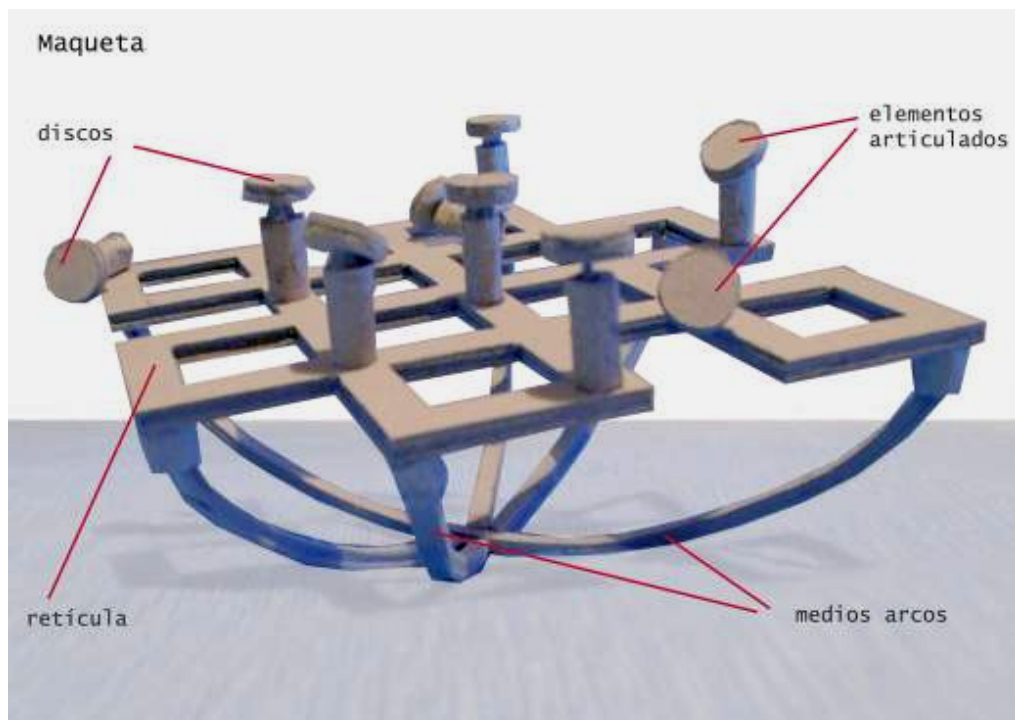
m

Comienza con la proyección de una pieza interactiva para ser emplazada en un entorno, en el que no hubiese un espacio en donde los niños pudieran relacionarse y sentirse representados. Paralelamente comencé también a idear otro proyecto para la asignatura de procedimientos en madera y metal, dirigido por Ricardo Pérez Bochons y Sebastián Millares, en la instancia que me ofreció la asignatura mencionada, decidí llevar esta idea proyectiva de emplazamiento en el entorno, al terreno de la construcción real. En donde el planteamiento original cambia y va lentamente tomando su forma y concepto, ya no dirigido únicamente a un público infantil. Así, en la unión de los discursos de varias asignaturas, se logra concretar la idea de la pieza escultórica. Cabe destacar también como influyente la asignatura de Gestión del Entorno Urbano, guiada por Elías Pérez. Pues a través del conocimiento de distintas prácticas artísticas en el espacio público, y de la realización además de propuestas concernientes al entorno urbano, se inició la apertura de mi mente hacia la rama del arte público.

---

<sup>m</sup> Imagen 2.

En la foto subyacente se puede ver la imagen de la maqueta que se proyecta como la idea general de la obra. Escultura construida totalmente en hierro, exceptuando los discos que están hechos de madera. Esta maqueta se entiende formal y básicamente; como la proyección de la pieza en la que es posible observar una retícula o guía sin término que tiene una doble función. Por un lado hacer de soporte y por otro lado discurre como riel de los elementos articulados que se deslizan sobre este. La retícula se soporta sobre seis medios arcos que permiten el continuo movimiento de la pieza y resaltan su dinámica.

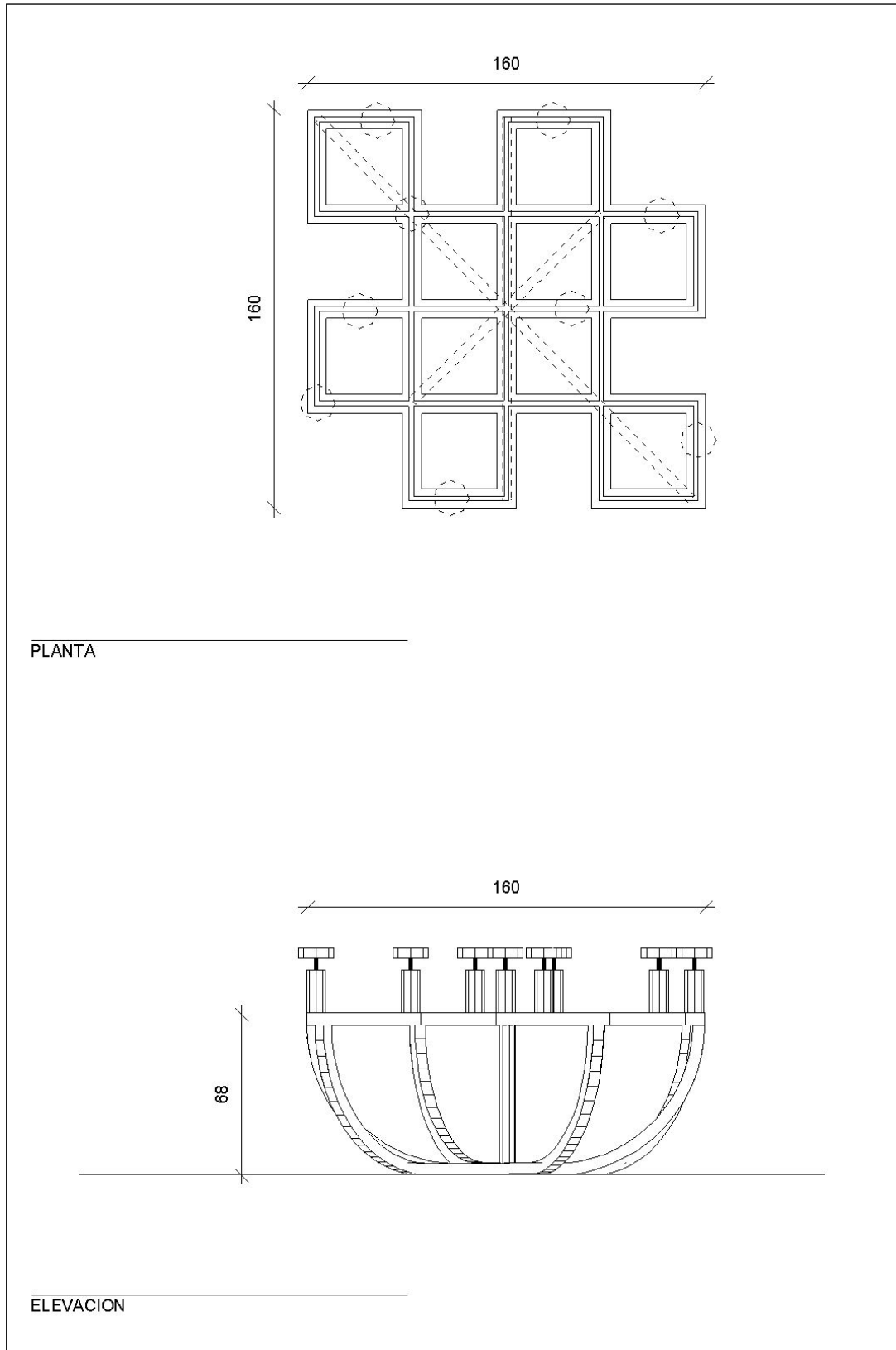


---

<sup>n</sup> Imagen 3.



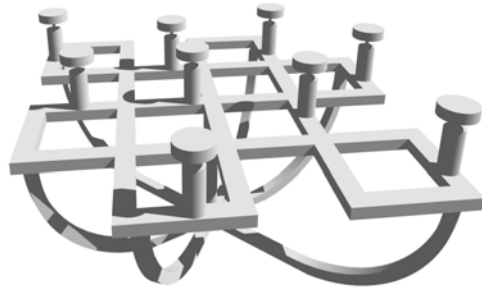
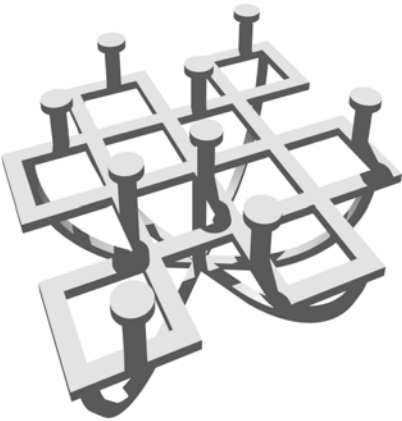
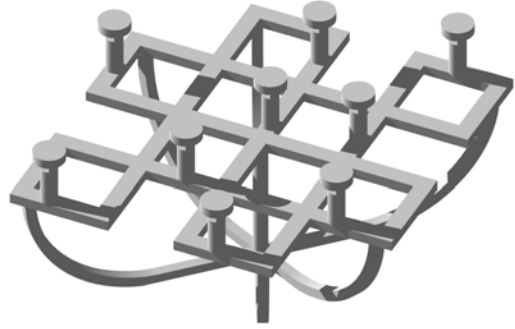
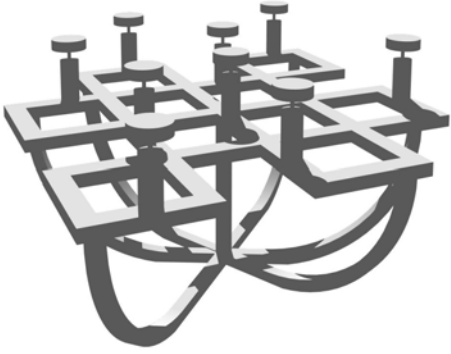
# Planos



PLANTA

ELEVACION

ñ Imagen 4.



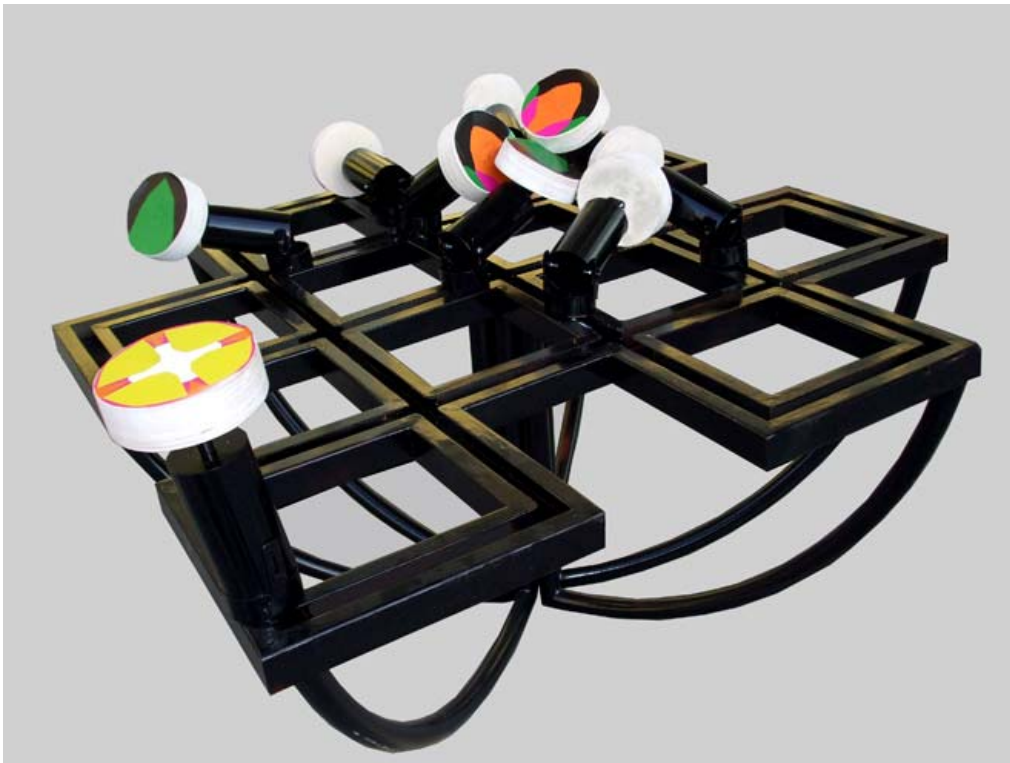
o.1

---

o.1 Imagen 5. [ Render]



0.2



0.3

0.2 *Mándala*, 160cm x 160cm x 32cm, hierro y madera, 2008  
0.3 *Ibíd.*

## Retícula – Riel

El proceso y su experiencia constitutiva serán menos directos y más complejo de expresar, si es que me ocupase de describirlos, es por eso que a continuación se exponen una serie de ilustraciones que a medida de su aparición, tendrán breves comentarios o notas introductorias, sobre la investigación y su ejecución.

No obstante, el riel de la escultura, es la parte de la pieza en donde se despliega la movilidad interactiva mas compleja de la obra. Construida en hierro, sus medidas son de 160 x 160 cm<sup>2</sup> y sus perfiles rectangulares de 80mm x 50mm. Para su realización se tuvo que tomar en cuenta los distintos factores que hacen posible que funcione como riel. De esta forma su construcción se ideó, planificó y elaboró paralelamente con la construcción de los elementos articulados. Por ejemplo; las ruedas que se desplazan a través de este riel o guía, deben poder girar, por lo tanto las dimensiones del los perfiles que constituyen la retícula, deben a lo menos coincidir con el radio del giro de la rueda. Así a modo de selección y de prueba de distintos tipos ruedas y perfiles se llevo a las medidas indicadas.



p.1

Hierros apilados



p.2



p.3

En estas imágenes de la parte superior de la página, se aprecian los perfiles cortados en ángulo de 45 grados, que arman la retícula.



p.4



p.5

Trozo que reproduce el riel, para comprobar que efectivamente la rueda pueda girar y el desplazamiento se cumpla.

---

p.2 Imagen 7.

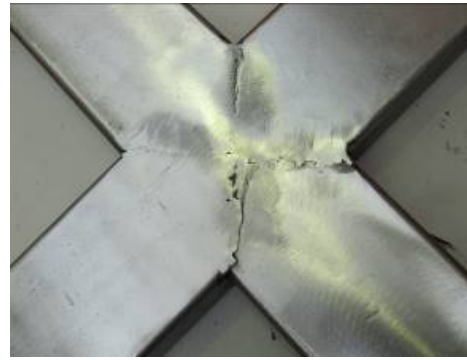
p.3 Imagen 8.

p.4 Imagen 9.

p.5 Imagen 10.

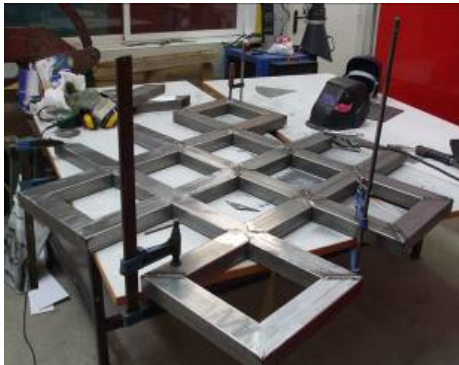


p.7



p.8

Estados de la soldadura



p.9

Soldado de la pieza



p.10

Corte con maquina radial de la canaleta, donde se introducirán los objetos móviles.

- 
- p.7 Imagen 11.
  - p.8 Imagen 12.
  - p.9 Imagen 13
  - p.10 Imagen 14.



p.11

La primera parte de la escultura comenzó a construirse, aproximadamente en octubre del año 2007, fase que fue terminada en Junio del 2008. Lo más complejo de la realización de la pieza es que he tenido que ir aprendiendo a estructurar, cortar, soldar y todas las demás manías del construir, en el mismo momento de ejecutar estas acciones. Por lo que incurrí en varios errores en los que tuve que deshacer lo armado o recurrir a algún truquillo que mi director estuvo siempre dispuesto a compartir. Desde el acomodar las máquinas del taller, a mis necesidades, hasta la toma las decisiones de cómo estructurar la pieza a favor de la leyes físicas, necesite un tiempo de maduración y evaluación, en el que todo lo que aprendí se acento y plasmo en la obra. Así, pasaron los meses rápidamente concentrada en proyectar, en la práctica, en la aplicación técnica. En este periodo también fui conociendo y aquilatando los límites del cuerpo con respecto a la resistencia física, puesto que en el trabajo escultórico se debe emplear necesariamente el cuerpo y la fuerza física al límite.

## Objetos móviles

La segunda parte que compone esta pieza escultórica son nueve elementos articulados u objetos móviles, están hechos de hierro y madera, sus dimensiones son de 8cm x 8cm x 34cm y el disco que completa el objeto, posee un diámetro de 15cm. Los objetos son aptos de realizar tres movimientos diferentes. El primero es el movimiento de traslado, con el cual el objeto puede recorrer el orden que le determina la guía. El segundo movimiento es el de flexión, el que se acciona manualmente en dos partes distintas del objeto; *A* y *B*: En la parte *A*, se puede articular el objeto a través de un mecanismo de flexión, construido en la parte inferior del cilindro, permite articular la pieza en 90°. De esta manera en la parte *B* o segunda articulación la flexión se realiza, a través de una especie de bisagra u aparato rotativo localizado en la parte superior de la pieza que a demás soporta el disco de madera. Por último, el tercer movimiento es el de giro, en el cual el objeto puede girar sobre si mismo, como también el disco de madera, puede girar de manera independiente al resto de la pieza.

En la página siguiente se muestran una serie de fotografías que indican las distintas partes que componen los nueve objetos. Todas estas piezas fueron construidas a mano, en la que cada corte y agujero requieren del dominio de una máquina diferente, en la cual la factura debe ser lo más precisa posible. Por lo que cada pieza debe estar vinculada en su realización para que su ensamblaje resulte eficaz, así unos milímetros de error se traduce finalmente en un centímetro de desajuste. De hecho, fue bastante difícil, en primera instancia de llevar a cabo, puesto que mi habilidad y mi cuerpo tuvo que acondicionarse al peso de las maquinas y a las herramientas, casi todas de hierro y fabricadas con una ergonometría para el cuerpo de un hombre.





q.1.1



q.2

Construcción de los componentes de la pieza móvil



q.3

Ruedas



q.4

Parte cilíndrica del objeto móvil



q.5

Tapas del cilindro



q.6

Primera prueba de la articulación

- q.1 Imagen 16.
- q.2 Imagen 17.
- q.3 Imagen 18.
- q.4 Imagen 19.
- q.5 Imagen 20.
- q.6 Imagen 21.



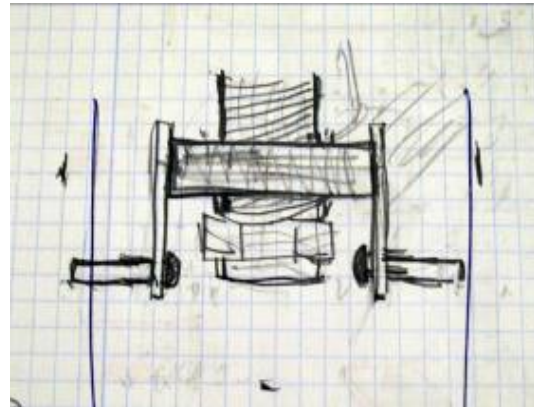
q.7

Taller "Sureste"

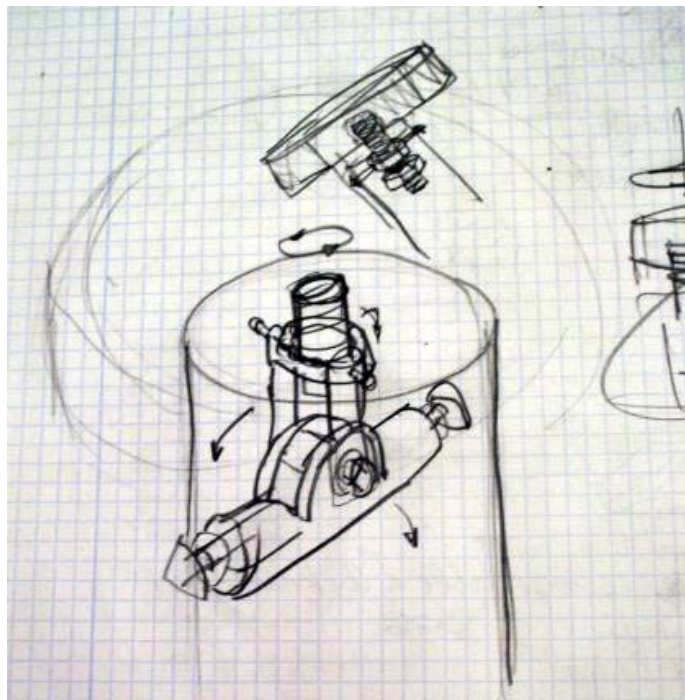
En estas imágenes podemos ver distintos bocetos que buscan proyectar el aparato que da la movilidad al disco, este debe girar y flexionar. Estos bocetos fueron interesantes de realizar, puesto que se debía representar tanto la cuarta dimensión o el movimiento, como también lo que no se puede ver del objeto. Expresado de manera más simple, lo que está dentro del cilindro. Hubo que investigar diferentes formas de llevar a cabo el movimiento deseado, puesto que cuando se tenía una solución proyectada, la materia se encargaba de rechazarla.



q.8



q.9

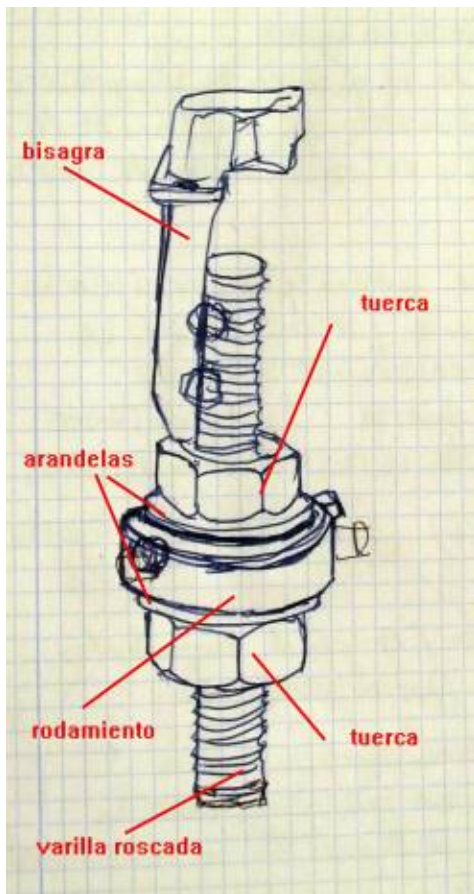


q.10

---

q.8 Imagen 23.  
q.9 Imagen 24.  
q.10 Imagen 25.

Hasta que por fin se llegó a una solución, pero debido a que su solución estética, no satisfizo las expectativas, se busco otra solución, esta vez en el mercado. Lo que se hizo entonces fue comprar 9 focos de pared, que fueron desarmados para obtener la pieza deseada.



q.11

Solución fallida del mecanismo de articulación



q.12

---

q.11 Imagen 26.  
q.12 Imagen 27.

## Pintura

Para pintar las piezas el paso fue el siguiente; primero se removió el oxido con lijas, dremel, etc., una ves limpia la superficie se pintó con imprimante, para finalizar con la pintura de esmalte en spray.



q.13



q.14

Las piezas, preparadas para proceder a pintarlas



q.15

“Mesita para pintar”

Materiales: mueble y tapete de fibra vegetal, encontrados en la calle.

---

q.13 Imagen 28.

q.14 Imagen 29.

q.15 Imagen 30.

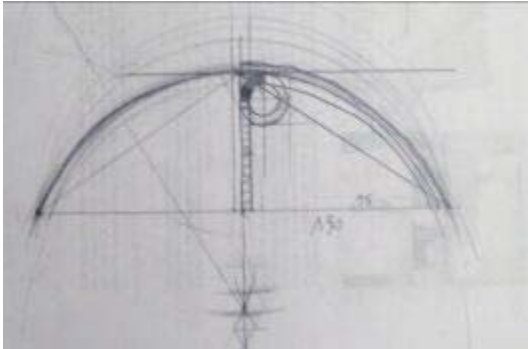


q.16

q.16 Imagen 31.

## Arco invertido

Este dibujo constructivo a escala, corresponden al la proyección de los arcos que se utilizo para realizar la plantillas que luego dieron forma a los 6 arcos que constituyen el soporte de la escultura.



Dibujo Constructivo de los arcos de la



Vistas de los arcos



- 
- r.1 Imagen 32.
  - r.2 Imagen 33.
  - r.3 Imagen 34.



r.14



r.15

Riel y arco invertido

---

r.14 Imagen 35.  
r.15 Imagen 36.



Las cinco imágenes a continuación las concibo como pruebas de autor y por lo tanto como obra. Es por esta razón que llevan título.



s.1



s.2

- 
- s.1 "Reverendos", Fotografía digital, medidas variables, 2008.  
s.2 "Acorde", Fotografía digital, medidas variables, 2008.



s.3



s.4

---

s.3 "Índice y texto", Fotografía digital, medidas variables, 2008.



s.5

---

<sup>s.4</sup> “Índice”, Fotografía digital, medidas variables, 2008.

<sup>s.5</sup> “Envoltorio”, Fotografía digital, medidas variables, 2008.

## Dibujos

Presentación de una serie de dibujos, realizados en la asignatura de procedimientos gráficos, la cual utilice como espacio para desarrollar estos trabajos en relación a las fases en las que mi proyecto escultórico se encontraba. La técnica empleada es una mixta, la cual se basa en experimentar sobre los resultados entre la mixtura de materiales grasos y al agua.



t.1

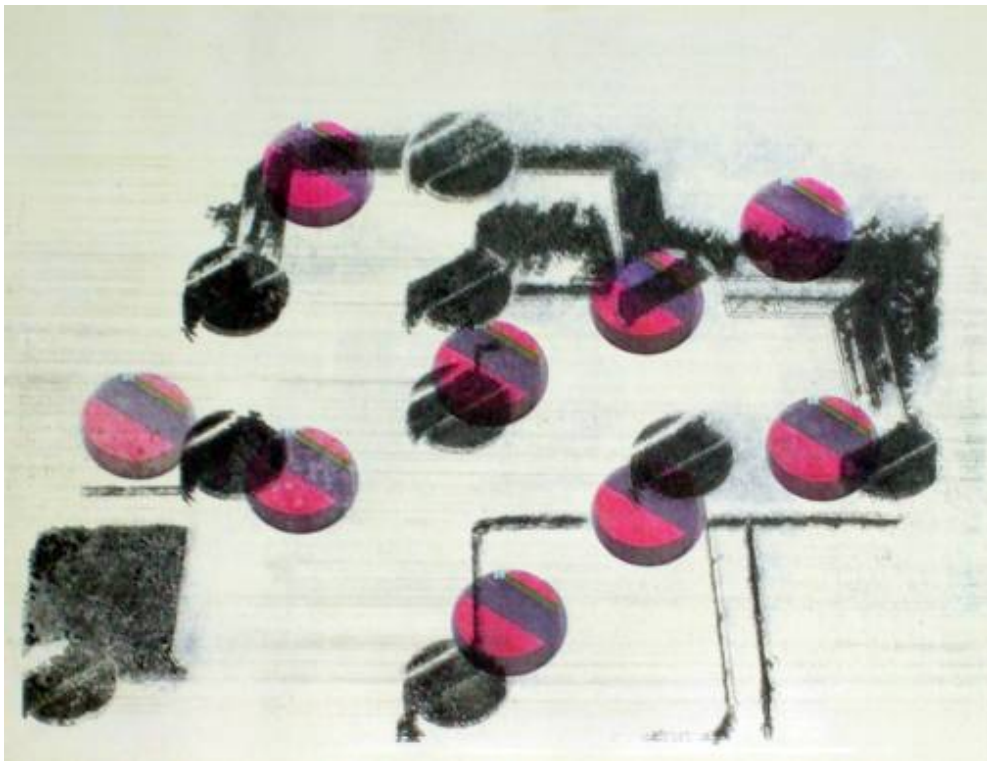


t.2

---

<sup>t.1</sup>“Protocultura – Tecrobo I”, técnica Mixta, 50cm x 70cm, 2008.

<sup>t.2</sup>“Protocultura – Tecrobo II,” técnica Mixta, 50cm x 70cm, 2008.



t.3



t.4

- 
- t.3 "Colocación", técnica Mixta, 50cm x 70cm, 2008.  
t.4 "Ovnis", técnica Mixta, 50cm x 70cm, 2008.



t.5



t.6

t.5 "Protocultura – Tecrobo III", técnica Mixta, 50cm x 70cm, 2008.

t.6 "Sin título" técnica Mixta, 300cm x 20cm, 2008.

6. Exploración de la dinámica espacial. Un objeto para la “galería” versus uno en interacción con la ciudad.

## 6.1 Pertenencia e impermanencia

Volviendo a mis trabajos de los años anteriores y para cerrar su evocación con la intención de comparar los proyectos, me referiré brevemente a su temática presentando también algunas imágenes. En las obras realizadas el año 2003 uní dos conceptos, el primer concepto es el del hueco tomado como símbolo de la pérdida y el vacío que había dejado en mí la pintura, en tanto como forma de representación de los contenidos que me interesaban tratar. Y el segundo concepto es el de pasaje, en la cual las obras, toman como modelo representacional a la membrana del tímpano. Metáfora de *pasaje/limite*<sup>19</sup> expuesta por Jaques Derrida en su libro *Márgenes de la filosofía*, que en este caso se refiere a la *relevación* del mi propio lenguaje pictórico. De esta forma ambos conceptos son indicadores del referente de mi obra objetual, la inquietud de superación de mí del lenguaje pictórico en la representación de tres objetos escultóricos que simbolizan tres niveles preceptuales con los que el individuo se sucede; la razón, las emociones y el quehacer cotidiano.



<sup>19</sup> DERRIDA, Jaques, *Márgenes de la filosofía*, Madrid, ED. Cátedra, 1998, capítulo I. El tímpano.

<sup>u.1</sup> Premio Especial Concejo Nacional de las Artes, Concurso de Arte y Poesía Joven, Universidad de Valparaíso, 2006, *Espíritu de la mente*, 108cm x 108cm x 60cm, Resina y fibra de vidrio, 2003.





u.2



u.3

---

<sup>u.2</sup> *Espíritu de las emociones*, 108cm x 108cm x 60cm, resina y fibra de vidrio, 2003.  
<sup>u.3</sup> *Espíritu cotidiano*, 108cm x 108cm x 60cm, resina y fibra de vidrio, 2003.

Por consiguiente la conexión de este trabajo tridimensional, con el proyecto para la investigación del máster, se establece principalmente desde lo formal. En primer lugar ambas rechazan un pedestal que enmarque la escultura dentro de un dominio únicamente representacional. Siendo así, la base oblicua es el indicador principal de este hecho. Ambos proyectos escultóricos poseen una base de forma semiesférica, por lo tanto se organizan en el espacio como objetos que se contraponen a una manera única y vertical de representación escultórica. Esto quiere decir que su verticalidad y cuerpo objetual están rebajados a la línea del horizonte de la tierra; al suelo y en ellos no se establece una frontera entre campo virtual de representación y espacio circundante.

Sin embargo, entre esta serie de obras anteriores y la que me compete ahora, hay una diferencia; Las anteriores no se preocupan de manera real del movimiento, o mejor dicho de una interacción con el cuerpo del espectador. Si no más bien atienden a una contemplación de la autonomía de los objetos, en el cual, sus formas insinúan una aerodinámica en la que el movimiento, sólo se podría llegar a conformar de manera proyectiva, en la mente del espectador y por supuesto no están diseñada para la interacción. Mientras que la obra para este proyecto de master, sí se preocupa del movimiento y se presenta física y teóricamente, como **un objeto incapaz de ser apresado o emplazado definitivamente en el espacio público abierto y su estar en él, es sólo una acción o intervención temporal.**

El emplazar de manera definitiva la escultura propuesta, en un espacio público abierto, específicamente el de la calle, trastocaría la esencia de la obra. Es por esta razón que no concibo ningún tipo de zapata o mástil o cadena fijadora que restrinja de alguna manera las posibilidades de movilidad de la obra. Si de algún modo la idea interactiva de la obra debiese quedar emplazada en la calle, habría que reformular su forma e intención, otorgando además otra valorización y análisis al espacio social en donde esta actuará.

La base de forma oblicua es la clave esencial de la escultura, puesto que esta permite que la escultura se consigne, como una obra en cierta medida **autoportante**, capaz de integrarse a la topografía y que es susceptible a los cambios del entorno. Dentro de la presentación formal, de dicha base y la sospecha de inestabilidad que genera, hay un objetivo representacional. El de plasmar la naturaleza descentrada del individuo que todo sistema busca corregir y enrielar y que a pesar de que se piensa que habitamos en una ciudad bajo control, es este mismo orden el que nos fija los modos y las propias posturas, la que también, de cierta forma decide, lo que debemos conocer y cuáles son los planos preceptuales que deben guiar nuestra experiencia cognoscitiva. Finalmente esta situación, al parecer, nos acomoda, nos atrapa con su fuerza totalitaria y es este sedentarismo, poca opinión y voto, el que nos conduce a la crisis. Es en este momento, en el cual somos conscientes de que hemos negado nuestra naturaleza, nuestras relaciones y afectos y la manera de identificarnos con nosotros mismos **espiritualmente**, en la relación natural y necesaria que busca establecer, nuestro cuerpo y espíritu, en **interdependencia** con el cuerpo del otro, con el entorno.

Así en la necesidad personal de poner de manifiesto a través de esta escultura el concepto de movilidad, tanto desde su base arqueada, sujeta al acondicionamiento del entorno, como a través de los elementos articulados que la componen, busco hacer de esta pieza no tanto una acción lúdica, sino mas bien un símbolo de la práctica del presente o mándala interactivo, en donde lo físico de su estructura y sus componentes, se analizan desde lo particular, pero una vez que se experimenta la obra, esta aparece como un fenómeno unificado y en este fenómeno de unidad, la experiencia espiritual y **la conciencia de una pertenencia al cosmos, en la impermanencia de la existencia en este mundo.**

Así el carácter móvil e interactivo de la pieza encuentra su base en la historia con el movimiento de arte cinético. El término *cinético* en su primera utilización en concordancia al arte, aparece en los manifiestos de arte realista escrito por los hermanos Gabo y Pevsner en 1920. Luego en

1922 lo utiliza Moholy-Nagy, también en su manifiesto. Pero es recién en 1960 cuando con el libro *Movens*, primera cronología del arte cinético, el concepto se acuña para identificar el movimiento artístico que luego Humberto Eco definiría como: "Forma de arte plástico en el cual el movimiento de las formas de los colores de los planos es el medio para obtener un conjunto cambiante"<sup>20</sup>. Se plantea como un arte que busca dar un estilo a la sociedad industrializada y sus planteamientos mas importantes son:

- Rechazo a lo figurativo, se basa en la abstracción geométrica.
- Deseo de investigar los valores fundamentales de la percepción visual.
- Sistema serial: utilización de estructuras de repetición encerradas dentro de un orden que actúan, en el conjunto de la obra como supersignos.
- carácter cientificista, se preocupa de las matemáticas y la geometría.
- no en todas las obras pero en su mayoría, el espectador juega un papel importante; lo hace participar ante ella, por medio del tacto, activando las estructuras o por reacción ante la visión.

Pues bien, con respecto a las mencionadas características del arte cinético, el concepto básico de este movimiento fue buscar dentro de una base eminentemente racional un arte que representase de manera objetiva la naturaleza del mundo, sometiéndose a normativas cientificistas y técnicas para abolir las mitologías individuales subjetivas. El objetivo no respondía a la pregunta ¿Quién?, sino ¿Qué? Uno de los exponentes más importantes de este arte en España es Eugenio Sempere, artista que con sus relieves luminosos intenta incorporar los problemas de la luz a la plástica moderna. Este movimiento encuentra también grandes y múltiples ejemplos en Latino América, tales como Matilde Pérez y Jesús Soto, Julio Le Parc, etc.

La obra que presento, retoma formalmente el planteamiento de una representación abstracta y geométrica, sin embargo de distinta manera a

---

<sup>20</sup> ECO, Humberto, *Catálogo Arte Programata*, Milán, 1962; Citado por JULIAN, Inmaculada, *El arte cinético en España*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1986, p.13.

la del cinetismo, ya que si bien la estructura de la obra se arma bajo parámetros geométricos, está construida de un modo bastante instintivo con respecto a una investigación geométrica estilista y normada, en la que sus partes, no obedecen a una simetría o a formas puras en donde la parte redundante en el todo geométrico. Sino busca aunarse en una asimetría, los distintos sistemas estructurales que componen la obra. Estructuralmente el proyecto escultórico, es de algún modo una parodia de forma geométrica matemática que busca mostrar el accidente, para representar y poner de manifiesto que cuando el método se impone sin la contemplación social y del entorno, el accidente es inevitable y la técnica científica, un reflejo de la mezquindad humana. El endiosamiento de la tecnología se podría resumir en el lema “científicamente probado” que encontramos como certificación positiva en muchos de los productos de consumo o servicio. Según, la cual, esta rotulación bastaría para garantizarnos sus óptimos resultados en la sociedad.

Por lo tanto en términos *estéticos-formales*, la obra no busca imponer o plantear algún tipo de estilo estético a la sociedad, en estos tiempos esta pretensión sería absurda, empero en términos de una *estética relacional* y de participación con el espectador transeúnte, la obra, sí busca plantear un patrón posible a través de la acción modeladora, y metafórica, del mundo actual. De una manera utópica, reclama el espacio del ciudadano social en la ciudad, al insertarse en el espacio público intenta crear una dinámica distinta, en el entorno, donde se desarrollan, las actividades del individuo.

## 6.2 Experimentación y visualización ideológica, entorno al concepto Modelador

La problemática de la presente investigación artística, radica esencialmente en la naturaleza experimental o piloto de la obra. Esta obra se asienta sobre el hecho de ser un objeto artístico escultórico e interactivo, desde donde, el espectador puede manipular o mover sus elementos, para que a través de la interacción con la pieza, conozca la obra y se comunique consigo mismo. Por lo tanto permite que su corporeidad se exprese de distinta forma, de lo cotidiano en un espacio y dinámica pública establecida. La obra, al definirse como un objeto escultórico de *proyección prototípica*, es también un tipo de “modelo ocasional” prospectivo que al disponerse en el espacio público es solo capaz de interactuar con el entorno de manera temporal.

Por consiguiente la intervención es dada al interactuar con la ciudad especialmente en los espacios llamados, *no-lugares*<sup>21</sup> que se han definido como públicos y de tránsito, son el caso de aeropuertos, parques de recreación, casinos o lugares de consumo como centros comerciales. Son lugares que están constituidos en la ausencia de una simbología que les otorgue una propiedad ligada a la historia y a la memoria. En donde el espectador transita en un entorno que no lo identifica, sin resonancia y en este escenario, es él, el espectáculo de si mismo. Por otro lado una plaza del Barrio del Carmen, en la ciudad de Valencia no es exactamente un no-lugar. Pese a su condición de lugar de tránsito, este posee una carga memorial mas que suficiente, como para que se clasifique dentro de la concepción de un no-lugar. Es por eso que la determinación de enunciar, por ejemplo: La Plaza de la Lonja como una de característica heterotópicas, va a depender de la subjetividad y el carácter ocupacional-funcional con la que el transeúnte se desplace o viva dicho lugar. Por lo tanto los no - lugares designan dos realidades complementarias pero

---

<sup>21</sup> AUGÉ, Marc, op. cit., nota 3, pp. 81-118.

distintas; La de los espacios planificados para fines de transporte, comercio, ocio y la relación que los individuos mantienen con este espacio.

Es en estos lugares o mejor dicho no-lugares, que han proliferado con el perfeccionamiento de sistemas centralizados, donde la obra "protoescultórica" procede a su des-encubrimiento y a su complementación, al circunscribirse como un modelador ocasional dentro del espacio. De este modo la obra actúa estableciendo una dinámica distinta a la acostumbrada en el espacio público. Así la escultura su determinación táctica y según lo que Michel de Certeau entiende como táctica dentro del campo social y en los modos de operación transformadora de las relaciones y construcciones sociales, "es la táctica: la acción calculada y determinada por la ausencia de un lugar propio"<sup>22</sup> capaz de desestabilizar la estrategia erigida de las políticas del espacio establecido.

Así la obra se materializa como una escultura que por un lado, tiene una forma representacional definida, que carece de un **lugar propio, empero se establece como la proposición de un lugar, sujeto a una duración temporal, en el momento en que el espectador transeúnte la significa con su interacción y la modifica.** Puesto que al ser un prototipo, su carácter modelador se enfatiza, siendo un objeto en el que su estar no supone una permanencia en el tiempo. Así, su estar se concibe, según su práctica en el tiempo, y el hacer de la acción, una intervención ocasional, formalmente representativa, pero también prospectiva, puesto que asume una proyección posible, del espacio en que se emplaza. Una proyección sujeta al hacer de los patrones, de un objeto prototipo, de corta acción, pero capaz de retornar de manera itinerante en el espacio. Metafóricamente desde la utopía y la contención de su memoria para reclamar con su presencia la resignificación del lugar y el cuerpo del espectador transeúnte de forma lúdica. Su juego es sorpresivo y sin

---

<sup>22</sup> BLANCO, CARRILLO, CLARAMONTE, EXPÓSITO, op. cit., nota 5, p.401.

competencia, este sigue el ciclo de la retícula, simbólicamente un ciclo tras otro, retorna y se conecta consigo mismo, como nudo eterno.

Sin embargo es necesario destacar que esta escultura, de acuerdo a su estado de modelador ocasional, y a la vez objeto representacional, tiene dos tipos de posibilidades de ser expuesta. Una es para el espacio de una galería, como el objeto artístico que es y la segunda, ya antes mencionada: una acción o intervención modeladora del espacio público, que presenta con su localización una forma de restablecer de manera *táctica*, el espacio en donde se encuentre.

De esta manera, la obra encuentra resonancia con el cuerpo del espectador a través de la metáfora lúdica que ella plantea. En la que el cuerpo del espectador actúa como potenciador, a la vez que completa la obra, al resignificar su estar, a través de la interacción con la obra, desde el espacio que esta ocupa, dándole lugar a la pieza, a partir de la revalorización de su función móvil.



## Coreografía

Este proyecto tiene una relación fundamental con el cuerpo del espectador en cuanto a su postura y la relación que establece con él. Desde sus indicadores representacionales, a su idea interactiva, busca tomar conciencia sobre distintos fenómenos preceptuales tales como; **la ley de gravedad, la expresión coreográfica del cuerpo y la acción creativa a través de la participación lúdica de reglas no establecidas**, por lo tanto de características simbólicas y metafóricas del juego que por ende derivan en la comunicación con uno mismo. Cita participación en el arte.

Por esta razón cuando el espectador integre de manera libre el movimiento, a la estructura, puede conectarse con una obra que le permite experimentar diferentes planos físicos y proyectivos, dado que el cuerpo posibilita las distintas maneras de comprender y potenciar la capacidad de la pieza. En un mundo extremadamente euclidiano, el peso de la obra es presentado desde la ley física de la gravedad, con su base inclinada. De hecho uno o más espectadores deberán aceptar esta condición si quieren llegar a indagar mas sobre la obra: **“lo que sube baja”...**

La **danza o coreografía asimétrica**, es indicada a través de los elementos que en ella se desplazan para representar la falta de sentido del individuo dentro del un sistema que lo aísla e intenta normar todo y encuadrar su movilidad y desarrollo dentro de la ciudad. Por consiguiente, no atendemos a todas las variables de nuestra naturaleza y a su condición *descentrada*: “La mente, la experiencia no esta en la cabeza. Si lo que entendemos por la mente es, lo que nos pasa en la cabeza, demos nos cuenta de que esto, es solo una parte ínfima de lo que es la mente”.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> FRANCISCO VARELA, *Conversación de Fernando Flores con Francisco Varela*, ( parte del video de la conferencia pronunciada en El Club de Emprendedores de la Universidad de Chile), Santiago, Chile, 1999, <<http://www.ricardoroman.cl/content/view/293>>, [Consulta: 5 de Septiembre 2007]

Esta condición descentrada de la naturaleza humana, que Francisco Varela, filósofo y neurobiólogo nos ofrece, se aprehende a los distintos flujos preceptuales que paralelamente experimentamos segundo a segundo. Tales como los cinco sentidos, lo postural, lo emocional, los pensamientos categoriales o de inferencia, el cuerpo, lo relacional, la presencia del otro, etc. Estos distintos flujos de planos perceptivos, de nuestra experiencia que por más que se busque condicionar u organizar, en un modelo cuadrangular, esta naturaleza, tarde o temprano manifestará su condición real. Así, voluntariamente el espectador podrá mover los objetos articulados y para el desarrollo de las posibilidades de interacción con la pieza, este deberá establecer algún tipo de relación que permita explorar las oportunidades de movimiento de la escultura. De modo que el espectador, compone en el dominio de los elementos de la obra y con la movilidad, la dinámica que activa la expresión de su cuerpo y su propia coreografía.

Por último todas estas acciones permiten una **actividad lúdica**, en donde el espectador accede a una dinámica distinta de la que está establecida en el espacio público que lo libera de las presiones culturales y moviliza su *ser* hacia la acción creativa y a la propia participación en de un estar conectado con lo inconsciente y nuestras posibilidad de experiencia metafórica, por lo tanto, en conexión con una dimensión impersonal.

El espectador transeúnte cambiando parte de la formalidad de la obra objetiva la intención de concienciar su naturaleza cíclica haciendo de la obra una **práctica del presente impermanente**, en la que su pertenencia espacial establece tácticamente un lugar lúdico-meditativo que mantiene una relación de interdependencia con las diferentes actividades de ciudad.

Finalmente la obra se refiere al acontecer del hombre actual, asentado en las ciudades. Esta forma reticular que es parte de la obra, está inspirada en un símbolo budista que forma un conjunto de líneas que se quiebran pero que no tienen fin. Es un continuo como la vida humana, una

sucesión de ciclos que la vida moderna no respeta, en la dualidad de la pena y la alegría, el dolor es tabú, en la dualidad de la manifestación emocional y la introspección esta última no encuentra cabida ni tiempo. En la dualidad de obtener y soltar, con éste último pasas por tonto y así los ciclos inherentes no se consideran. Formamos una sociedad de pensamiento lineal un acto detrás de otro bajo la presión de no cumplir y el miedo. En los ciclos de la vida humana los hay para estar activo y los hay para dejar madurar el fruto, ciclos para ser vulnerable y dudar, ciclos para ser creativo y esforzado y cada ciclo se repite pero se enriquece con el anterior.

La falta de atención por nuestra naturaleza cíclica genera un gran desequilibrio, nos encontramos sin pedestal ni soporte como la escultura, e interactuamos con otros desde las carencias y desde estas no habrá sostén ni calma solo la habrá desde la nuestra esencia, reconociendo nuestra naturaleza conjunta.

## **7. Conclusiones**

Esta investigación de proyecto de máster ha significado para mi quehacer creativo, la extensión en un nuevo territorio artístico, de manera que he comprendido el arte desde un ángulo participativo, puesto que mi interés y esfuerzo se ha canalizado hacia la intervención en el espacio público.

Las conclusiones las planteo desde las ideas que serán investigadas en la experiencia de intervención de la obra en la ciudad. En relación a la evolución de las problemáticas artísticas que aquí se han presentado. En el momento en que la obra ocupe el terreno de lo público, mi intención es la de no manipular, ni promover la interacción del espectador. Sólo en el caso en el que la intervención de la obra no produjese la participación del espectador, me vería forzada a provocar la participación de éste. Hecho que daría cuenta con mayor razón, de la realidad y relación que sostenemos con nuestro entorno hoy en día.

Otro punto interesante a estudiar, en el hecho de reclamar la calle a través de la experiencia de intervención, es observar atentamente cuales son estos factores que proceden a la desvinculación de la obra de su carácter representacional formal. Puesto que la obra, al actuar dentro del espacio público, se somete a la relación y manipulación del espectador, en la que la concepción de objeto artístico inmaculado es de alguna forma anulado. Lo que concibo como una *descompresión semántica* del objeto en el entorno urbano, así mismo de su valor material y su condición de caducidad. Por lo que considero importante considerar en que medida esta liberación del carácter y valor formal de representación se sustituye por el carácter modelador y relacional. Por lo que bajo una mirada atenta se hace imprescindible observar y registrar, cuales son los actos, gestos, vínculos, comentarios y movimientos que genera la obra en el espectador transeúnte.

Finalmente creo que el rumbo que tomará mi desarrollo artístico se centrara en la intención de buscar un arte que incluya a la comunidad y haga posible las relaciones del individuo. De modo de atender a los

distintos factores de su espíritu o naturaleza, sus pensamientos, emociones, corporalidad, su entorno, relaciones, postura. No obstante en la preocupación de un resultado estético formal que con la participación del individuo signifique un modelo estético relacional.

En consecuencia con lo planteado, no se exactamente si la investigación técnica y procesual, se siga desarrollando, de la misma manera, en tanto a la articulación de formas y al cinetismo. Sí creo que lo aprendido técnicamente se verá de manera atávica reflejada en mis próximos trabajos, pero no necesariamente bajo los mismos planteamientos formales, ni tampoco con los mismos materiales. Por lo tanto mi búsqueda continúa, bajo la necesidad de presentar diferentes representaciones de un imaginario propio, pero cambiante en sus formas y modos. Por lo que la respuesta que encontré dentro de las más de mil preguntas que todavía circulan, es la de guiarme a través de estas consignas que aquí se han planteado. En complementación a un arte representativo basado en el hacer del oficio plástico, como también entorno los fisuras y pasajes de la acción modeladora, dentro las manifestaciones de arte público.

## 8. Curriculum Vitae

## ANTECEDENTES PERSONALES

---

Nombre: Catalina Macan Gredig  
Fecha de nac.: 25 Noviembre 1977  
País: Santiago, Chile  
E-Mail : c.macan@gmail.com  
Web: www.artenlinea.cl/catalina-macan



---

## ANTECEDENTES ACADEMICOS

---

2007-2008, **Master de Producción Artística**, en la Escuela de Bellas artes de San Carlos, Universidad Politécnica de Valencia, España.

2003: **Título; Licenciatura en Artes Plásticas con Mención en Pintura**, Universidad Finis Terrae, Il Votos de Distinción.

1998/2002: **Egreso**; Licenciatura en Artes Plásticas con Mención en Pintura. Mejor Promedio Taller Pintura, 4º y 6 Semestre. Universidad Finis Terrae

1998: Licenciatura en Artes Plásticas **Universidad Finis Terrae**, Santiago, Chile

1997: Curso de **Orfebrería**, Taller, Alejandro Glade.

1996: Licenciatura en Arte, **Universidad de Chile**, Santiago, Chile

---

## OTROS ESTUDIOS

---

2006: Curso de extensión, **Escultura en Metal (Forja)**, Profesor Sergio Cerón Universidad de Chile.

2004: **Scuola di Scultura Peccia**, Residencia Artística, mes de julio, Valle Magia, Peccia, Suiza.

2003: **Adobe Photoshop**, Tratamiento de imágenes por computador, U. Católica. Santiago, Chile.



2002/2003: **Aprendiz** del Escultor Octavio Román, en la técnica de **Resina y Fibra de Vidrio**, Taller de Octavio Román. Santiago, Chile

## TALLERES

---

2008: Taller de Artista; **Nacho Criado**, Escuela de Bellas artes de San Carlos. Abril 2008. Valencia, España.

2007: Becas Taller de Artista IVAM, **Michael Snow**, Valencia 2008.

1997: Curso de **Orfebrería**, Taller, Alejandro Glade, Chile.

1992: Asistencia a las charlas y actividades de la **Bienal de Cerámica Condorhuasi**, Santa Cruz, Bolivia.

## EXPOSICIONES COLECTIVAS

---

**Escuela Superior de Gestion en los Edificios. UPV.** “El traje del emperador”, Junio, Valencia. España

**Ca revolta**, “Instal-Lat”, Junio 2008, Valencia, España

**Galería Larissa Jiménez**, “Si supiera Para que sirve el arte sería coleccionista” Junio, 2008. Asunción Paraguay.

**Corporación Cultural de San Joaquín**, “Quiero abrazArte San Joaquín”, no 2007. Santiago, Chile.

**Sala Palacio Carrasco de Viña del Mar**, “Colectivo APECH”, Año 2007, Viña del Mar, Chile.

**Sala el Farol**; XXVII Concurso Nacional Arte y Poesía Joven 2005; Universidad de Valparaíso. Valparaíso, Chile.

**Municipalidad Bielefeld**, Sala del Partido Liberal, participación en; “Día de las Puertas Abiertas”, 2004, Bielefeld, Alemania.

**Centro Cultural Monte Carmelo**, Selección de la Universidad Finis Tέρrea. Bellavista. Año 2003. Barrio Bellavista, Santiago, Chile.

Resort Santa Agusta de Quintay, Enero 2002, Quinta Región, Chile.

**Galería GMArte**, “Entrescritos” Ciudad Empresarial, 2002. Santiago, Chile.

**Centro Cultural Monte Carmelo**, Selección de la Universidad Finis Tέρrea. Año 2002. Barrio Bellavista, Santiago, Chile.

**Centro Cultural Monte Carmelo**, Selección de la Universidad Finis Tέρrea. Año 2001. Barrio Bellavista, Santiago, Chile.

#### **EXPOSICIONES COLECTIVAS DE GESTION PROPIA**

---

**Centro de Artes Visuales de Santiago; “Límites Vacantes”** Abril del 2005. Ñuñoa, Santiago, Chile.

**Asociación de Pintores y Escultores de Chile**, Sala Santiago Nattino, “**Percepciones Cromáticas**”. Año 2007. Barrio Bellavista, Santiago, Chile.

#### **EXPOSICIONES INDIVIDUALES**

---

**Biblioteca de Santiago; “La Huella del Día”**, del 5 de Septiembre al 30 de Octubre, año 2006, Barrio Matucana, Santiago, Chile.

#### **PREMIOS**

---

XXVII Concurso Nacional Arte y Poesía Joven 2005. **Premio Especial, Consejo de la Cultura y las Artes**, “El espíritu de la mente” Resina y fibra de vidrio; XXVII Concurso Nacional Arte y Poesía Joven 2005. Valparaíso, Chile.

## **9. Bibliografía**

## Bibliografía básica

AUGÉ, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato*, Barcelona, Gedisa, 1998.

AA.VV., *Del mono azul al cuello blanco. Transformación social y práctica artística en la era postindustrial*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2003.

BACHELARD, Gaston, *La Poética del espacio*, México , Fondo de la cultura económica, (novena reimpresión), 2006.

BLANCO, CARRILLO, CLARAMONTE, EXPÓSITO, (Ed.), *Modos de hacer*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.

BOURRIAUD, Nicolas, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006.

CIRUJEDA, Santiago, LLORENÇ, Bonet, *Situaciones urbanas*, Editorial Tenor, 2007.

DELGADO, Manuel, *Memoria y lugar*, El espacio público como crisis de significado, Valencia, Ediciones Generales de la Construcción, 2001,

DERRIDA, Jaques, *Márgenes de la filosofía*, Madrid, ED. Cátedra, 1998

JULIAN, Inmaculada, *El arte cinético en España*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1986.

KRAUSS, Rosalind, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Ed. Alianza Forma, 1996.

LAILACH, Michael, *Land Art*, Colonia Taschen, (redacción y maquetación de la edición en español: LocTeam, Barcelona), 2007.

PERNIOLA, Mario, *Los situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*, Madrid, Acuarela y A. Machado Libros, 2008.

RAMIREZ, Juan Antonio, *Ecosistema y explosión de las artes*, Barcelona, Anagrama, 1994.

VIRILIO, Paul, LOTRINGER, Sylvère, *Amanecer Crepuscular*, Buenos Aires, Fondo de la Cultura Económica, 2003.

Revistas

BREA, José Luís, *Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90*, en *Arte, Proyectos e Ideas*, Nº 4, Valencia, UPV, 1998

LÓPEZ GÓMEZ, Daniel, GIRALT, Israel Rodríguez, *De la movilidad inerte*, *Revista Archipiélago*, Barcelona, Nº 71, pp. 109-112, 2006.

#### Paginas Web

HEIDEGGER, *Construir, habitar y pensar*, (2º, 1951, conferencia pronunciada en el marco de la "segunda reunión de Darmastad", publicada en *Vortäge und Aufsätze*, G. Neske, Pfullingen, 1954. [traducción castellana, Eustaquio Barjau, Conferencias y artículos, Serbal, Barcelona, 1994.

<[http://www.heideggeriana.com.ar/textos/construir\\_habitar\\_pensar.htm](http://www.heideggeriana.com.ar/textos/construir_habitar_pensar.htm)> [Consulta: 8 de Octubre 2008].

RAMIREZ LEON, José Luís, *Los dos significados de la ciudad o la construcción de la ciudad como lógica y como retórica*, *Scripta Nova*: revista electrónica de geografía y ciencias sociales, ISS 1138-9788, Nº 2, pp.14-31, 1998. <<http://www.ub.es/geocrit/sn-27.htm> > [Consulta: 3 de octubre].

FRANCISCO VARELA, *Conversación de Fernando Flores con Francisco Varela*, (parte del video de la conferencia pronunciada en El Club de Emprendedores de la Universidad de Chile), Santiago, Chile, 1999, <<http://www.ricardoroman.cl/content/view/293>>, [Consulta: 5 de Septiembre 2007]

## Bibliografía de consulta

ARNHEIM, Rudolf, *Arte y Percepción Visual*, Madrid, Alianza forma, tercera reimpresión: 2007

DIDI- HUBERMAN, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, ED. Manantial, 1992.

MARCHAN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Ed. Akal, 1997.

MARZONA, Daniel, *Arte Conceptual*, Colonia Taschen, (redacción y maquetación de la edición en español: Loc Team, Barcelona), 2005.

STOICHITA, Victor I., *Breve historia de las sombras*, Madrid, Ed. Siruela, 1999.

## Paginas Web

<http://www.aaycock.com/howtocatchandmanufactureghosts.html> [Consulta 23 de Octubre]

<http://www.archipelago-ed.com/> [Consulta 1 de Octubre]

[http://biblioteca.universia.net/html\\_bura/ficha/params/id/2039853.html](http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/id/2039853.html) [Consulta 12 de Octubre]

<http://www.cabanyal.com/> [Consulta 5 de Octubre]

<http://www.curatoriaforense.net/niued/?p=210> [Consulta 4 de Agosto]

[http://de.wikipedia.org/wiki/Andrei\\_Arsenjewitsch\\_Tarkowski](http://de.wikipedia.org/wiki/Andrei_Arsenjewitsch_Tarkowski) [Consulta 2 de Noviembre]

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2055917> [Consulta 12 de Octubre]

<http://www.fernandoflores.cl/node/851> [Consulta 14 de Agosto]

[http://www.franzreichle.ch/images/Francisco\\_Varela/index.html](http://www.franzreichle.ch/images/Francisco_Varela/index.html) [Consulta 14 de Agosto]

[http://javeriana.edu.co/Facultades/C\\_Sociales/Facultad/sociales\\_virtual/publicaciones/arena/caillois.htm](http://javeriana.edu.co/Facultades/C_Sociales/Facultad/sociales_virtual/publicaciones/arena/caillois.htm) [Consulta 22 de Septiembre]

<http://madridabierto.com> [Consulta 7 de Octubre]

<http://moma.org/exhibitions/2007/serra/> [Consulta 2 de Noviembre]

<http://www.ub.es/geocrit/nova.htm> [Consulta 3 de octubre].

http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/dideseo.html [Consulta 9 de Octubre]

<http://www1.universia.net/CatalogaXXI/C10059PPPEI1/E142525/index.html>  
[Consulta 11 de Octubre]

<http://www.youtube.com/watch?v=4qLipXTR-e0&NR=1> [Consulta 23 de  
septiembre]

<http://64.233.169.104/search?q=cache:Q5ARnhtc MQJ:www.antroposmoderno.com/> [Consulta 7 de octubre]

<http://64.233.169.104/search?q=cache:t8Obgg2HzTYJ:straddle3.net/>  
[Consulta 21 de Octubre]

<http://74.125.95.104/search?q=cache:YikhlpLFnL4J:www.atributosurbanos.es/ >  
[Consulta 21 de Octubre]

<http://64.233.183.104/search?q=cache:maunYzrkjr8J:www.clarin.com/>  
[Consulta 7 de Octubre]