

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA  
FACULTAD DE BELLAS ARTES

# CAPAS ESPACIALES

Lugares de Intercambio

PRESENTA

María del Pilar García-Huidobro Tagle

DIRIGE

Dra. Sara Vilar García

TIPOLOGIA 4

Valencia, Septiembre 2012



UNIVERSIDAD  
POLITECNICA  
DE VALENCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

**MPA**  
MÁSTER OFICIAL  
EN PRODUCCIÓN  
ARTÍSTICA



## Índice

|  |     |
|--|-----|
| Presentación   | 1   |
| Introducción   | 5   |
| 1. De naturaleza espacial  | 9   |
| 1.1 Movimiento de capas espaciales: desplazamiento hacia el volumen                                    | 21  |
| 1.1.1 Contenedores: cubo y caja  | 32  |
| 1.1.2 De los elementos: agua y tela  | 45  |
| 1.1.3 Un principio en reactivación: repetición   | 57  |
| 2. Capas espaciales / lugares de intercambio   | 65  |
| 2.1 Operación en la matriz espacial: materiales de una geometría personal, reformación de la atmósfera | 94  |
| 2.1.1 Lugares de intercambio: momentos espaciales  | 119 |
| 2.1.2 La unidad y el todo  | 157 |
| 3. Conclusiones  | 187 |
| 4. Bibliografía  | 191 |



## Presentación

El trabajo que expondremos a continuación, se presenta como Trabajo Final de Master, realizado dentro de la línea de trabajo e investigación Práctica Artística del Máster en Producción Artística, impartido en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, en la Universidad Politécnica de Valencia durante el curso 2011/2012.

Dicho Trabajo Final de Master, según la tipología establecida por la comisión académica, se sitúa en la modalidad número 4 citada en las normativas de la 6ª edición, curso 2011-12, que trata de lo siguiente:

Producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica, en el que se analice el desarrollo de la propia práctica artística asociándola con autores/a, grupos, movimientos, conceptos o teorías artísticas.

El tema desarrollado, se aprecia a través de la obra construida para la investigación, la que está proyectada desde las siguientes primeras disciplinas: escultura y gráfica. Y sustentada en paralelo como anexos creativos y prácticos, las disciplinas de carácter pictórico y materias teóricas dentro del área de pensamiento, como: Arte, ecología y cultura contemporánea, Hacia una nueva imagen del arte y Claves del discurso artístico contemporáneo.

En la asignatura de Nuevos espacios escenográficos, Procedimientos creativos en la gráfica, Procedimientos constructivos en metal, Talla en piedra, Aspectos conceptuales y discursivos del paisaje pictórico, Metodologías y poéticas de la pintura, conforman y otorgan matices de comprensión al cuerpo de obra del TFM, mediante la sumatoria de las alternativas de representación y poéticas en cuanto a las manifestaciones estéticas.

*¿Qué somos, qué es cada uno de nosotros sino una combinatoria de experiencias, de informaciones, de lecturas, de imaginaciones? Cada vida es una enciclopedia, una biblioteca, un muestrario de estilos donde todo se puede mezclar continuamente y reordenar de todas las formas posibles?”<sup>1</sup>*

La investigación ha sido llevada a cabo por la alumna Pilar García-Huidobro Tagle bajo la supervisión de la Doctora Sara Vilar García, profesora del Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de Valencia.

Valencia, Septiembre 2012

---

<sup>1</sup> CALVINO, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid, Editorial Siruela, 1981, pág. 138-139







## Introducción

*"El propio cuerpo está en el mundo como el corazón en el organismo: mantiene continuamente en vida el espectáculo visible, lo anima y lo alimenta interiormente, forma con él un sistema"<sup>2</sup>*

Desde la vivencia de habitar espacios en la naturaleza, comienza la configuración de la directriz de esta investigación. Se origina y forma parte de un ciclo de vida donde la niñez alberga la libertad del juego en común unión con el proceso de conocer y aprender, experiencia que se extiende esta vez a mi proceso de creación artística. Se manifiesta desde la reflexión sobre sus elementos constituyentes, lo que me ha motivado a proponer la construcción de volúmenes y utilizar materiales los cuales acusan directamente las unidades pertenecientes a los lugares donde se solía acampar.

Es así como el tema en cuestión, inspira a la retroalimentación y flexibilidad que da visualidad y apertura a la imagen de la sensibilidad, a la captación de los lugares en cuestión, generando una correspondencia que se configura con los elementos que lo intervienen, distingüendo las características y esencias de los espacios, constituidos desde la percepción espacial y orientación en el habitar o el estar en ellos. El gran volumen que solía cubrirme ha sido la primera forma como orden de construcción.

Se enfoca un recorrido morfológico propicio para el diálogo con sus conceptos y su sentido experiencial y descriptivo, con materiales simples dentro de un contexto procesual. Supone una guía por sobre el camino de la práctica e intersecciones de las disciplinas del máster para una elaboración de análisis formales y técnicos previstos como medios expresivos en donde existe una

---

<sup>2</sup> MERLAU PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Ediciones Paidós, S.A., 1975, pág. 219

retroalimentación para una narración visual en este caso de carácter contemplativo y abstracto, en los límites del minimalismo y posminimalismo.

Por lo tanto se propone una investigación de la transferencia de la experiencia del espacio corporal y visual, que contiene la idea y percepción del lugar habitado. Son experiencias en cuanto a la captura del espacio y que las entiendo a través de los elementos propios del lugar, lo que me ha motivado a desplazar esta experiencia dentro de la disciplina de la escultura, para problematizar desde esta área, dejando constancia de su recorrido y de las asociaciones que se desprenden del sistema de producción y de la configuración de las ideas que van mediando y coordinando la estructura visual y conceptual.

Las bases de la percepción visual y referencias artísticas, en cuanto a obras y movimientos históricos, constituyen parte del orden en cuanto a las relaciones y observaciones de la investigación propuesta, con la idea de ir delineando coordenadas entre los elementos, materiales, ideas y conceptos que configuran la obra proyectada.

Es así como el **primer apartado** contiene las ideas que sustentan la formalidad y elementos del trabajo, en las que se podrá apreciar material visual referencial en cuanto a los recursos y sistemas morfológicos. Este apartado está enmarcado dentro de una exposición de significados y definiciones de autores, pensadores y materias, donde se citan definiciones de las unidades que configuran el trabajo.

El **segundo apartado** está compuesto por la dinámica en sí de la ejecución del trabajo práctico del TFM. Es un campo de desarrollo de las apreciaciones sobre las ideas comprometidas en la obra. La trayectoria del proceso de creación y construcción, propone en primera instancia los motivos y características de los vínculos de la propuesta. Como todo trabajo práctico, contiene una rutina de construcción, la cual se expone, como un sub apartado de búsquedas constructivas para llevar a cabo el trabajo. Continuando con el trabajo formal, su corporalidad y las características que lo sustentan. Y finalmente se aprecian los trabajos transversales propios del master que tejieron narraciones de cuerpos estéticos entorno al TFM.

Dentro de los **objetivos generales**, se proyectan los siguientes puntos:

- Mediar desde la naturaleza de las áreas constructivas escultóricas y gráficas, de sus propiedades, medios y recursos, problematizando sobre materiales simples y sobre contextos espaciales para la narrativa de los volúmenes y su espacio.
- Elaborar una ruta de investigación práctica sobre los elementos y unidades que se presentan en el trabajo, articulados a la investigación teórica y visual. Tanto los conceptos que atraviesan las fases creativas a través del recurso de analogías y asociaciones, que mantienen paralelamente una relación formal desde el proceso de construcción entendido como fase operativa técnica y morfológica para documentar un sentido y recorrido estético.
- Diseñar un enfoque sintético dentro de una línea visual-referencial donde se comparten los conceptos de cubo, caja, tela, agua y repetición, para dar especificidad referencial en el cuerpo de obra final.

Teniendo en cuenta las generalidades de la investigación se desglosan los **objetivos particulares**, los cuales son:

- Reflexionar sobre la idea de espacio para así poder registrar la dirección constructiva de sus elementos constituyentes. De esta manera la idea de lugar emerge como un recorrido semántico al verse inmersa en una trama expresivas de características transversales.
- Establecer la articulación formal del transcurso de las etapas de construcción y de las alternativas pertinentes de un lenguaje espacial que actúa desde la experiencia del conocimiento del espacio en lugares naturales desde su comprensión sensorial, manifestando representaciones y vínculos, para documentar los resultados estéticos proyectados desde los componentes de del espacio en cuestión.
- Fomentar la observación de la praxis sobre los resultados de las etapas constructivas del trabajo describiendo las observaciones de la forma y materia como método para enunciar y adquirir un discurso de expresión propia de las

unidades que se desglosan de este, realizando todos los estudios técnicos necesarios para la elaboración del proyecto.

- Analizar los resultados y las posibles vertientes formales para futuros trabajos e investigaciones.

El procedimiento y ejecución, en si su **metodología**, se traza desde una línea intuitiva proveniente de una percepción íntima la que se entrelaza con un desarrollo práctico que constantemente se apoya en obras visuales. Es en esencia, una constante construcción formal para comprobar en terreno y en el transcurso del proceso, las bases que elevan y dan sentido a la obra, reforzando la solvencia de carácter investigativo artístico práctico, plasmando un recorrido donde se puede apreciar la narración visual de su proceso de formación, durante el desarrollo del máster.

Por último, cabe volver a enfatizar que el proceso está sometido a constantes apreciaciones las que están estrechamente hermanadas a comprender el sistema dentro de la actividad de conectar la trama de las formas e ideas, en la medida que se obtienen resultados, lo que va generando un gesto retroactivo dentro del proceso de construcción, ya que la propia visualidad de estos y su manera de operar hacen posible una estructura permeable para observar la adaptación en la participación de la unidades de la obra.

**1.**

De naturaleza espacial



Comenzando por el interés sobre la percepción del espacio y como transforma su apariencia cognitiva común y connota expresiones entrecruzadas en el desarrollo creativo de las formas, motiva a observar la diferenciación entre lo objetivo de la estructura experiencial y su subjetividad, a través de la naturaleza de las áreas constructivas escultóricas y de las propiedades de los materiales y recursos aplicados en ellas.

Valores como percepción y espacio, los podemos hallar enmarcados y hermanados dentro de los habituales problemas artísticos. Encontrarse o mejor dicho re-encontrarse frente a este diálogo, no quita volver a insistir en su observación, que frecuenta los inicios de la comprensión plástica, estética y conceptual en las diferentes expresiones artísticas. La posibilidad del artista por proyectar y representar su propia sensibilidad en diversos contextos espaciales, se entiende como una posibilidad o como un escenario, o por ultimo como una oportunidad, en donde se plantean dinámicas hacia el otro, sea cual sea el condicionante que de marcha a esta dinámica. Este otro lo conocemos como espectador, individuo, receptor. El, como primera instancia mira, activa o pasivamente; los ritmos de percepción aquí se ven en juego, una suerte de niveles de sensibilidad sujeto a los conocimientos y cultura propios de cada sujeto. Luego según la naturaleza de la obra con la cual se relaciona se procederá a otras dinámicas, según sea el caso a diferentes tipologías interactivas.

**Percepción** proviene del latín perceptivo, que significa recibir, recolectar o tomar posesión. Y etimológicamente significa captura mediante los sentidos o la acción o efecto de percibir. Para su comprensión han prevalecido dos enfoques: el que se centra en los aspectos fisiológicos del fenómeno perceptivo y aquel que retoma los fundamentos de las formulaciones de la Teoría de la Gestalt (*forma*). En consecuencia, el acto de percibir es entendido como un hecho orgánico y una operación sujeta a un entrenamiento que encadena pasos sucesivos de complejidad creciente.

La percepción es un proceso nervioso superior que permite al organismo, a través de los cinco sentidos, recibir, elaborar e interpretar la información

proveniente de su entorno. Lo sentidos realizarán una interpretación de los estímulos. Para que el ser humano pueda tener el proceso de percepción tiene que siempre recurrir a la memoria. Por el cual el cerebro construye una representación interna del mundo exterior, a través de las sensaciones y las características personales: motivos, experiencias previas, personalidad. Cada ser humano realiza un proceso perceptivo diferente.

Por otro lado se entiende como un conjunto de medios para dar forma a los conocimientos, donde se da la íntima cooperación entre todos los sentidos, según Arnheim<sup>3</sup> es una corporación de sensaciones, entremezclados con la razón o con el intelecto.

Bien se pueden entender como pequeñas unidades de trabajo diferenciadas, como interlocutores entre el medio que nos rodea, "lo de afuera" y nuestro medio personal, donde existe aquel foro interno, donde está contenida nuestra forma de vivir y entendimiento de los sucesos del día a día.

Continuando en la línea de Arnheim hay tres actitudes de observación, que circundan el proceso de percepción:

1. *Aislar el objeto para percibirlo en un estado puro*, es decir, sintetizar su idea / concepto en su forma más simple, es la forma más común. Cuando se enseña a dibujar "garabateando" por ejemplo una casa. Cuando dibujamos de memoria, a partir de nuestros "diseños internos" evocamos imágenes eidéticas, imágenes impresas en la memoria o los conceptos de los estímulos que hemos recibido. A mayor nivel de abstracción, mayor capacidad de representación universal tendrá la imagen.

2. En la mirada pictórica, por ejemplo, en la cual, cuando se analiza una imagen se perciben luces, sombras y colores para intentar construir una representación similar a la que percibimos con la vista. Es la *actitud de no aislar el objeto de su contexto*, sino fundirlo con él para que los atributos de los dos se mezclen.

---

<sup>3</sup> ARNHEIM, Rudolf. *El pensamiento visual*. Barcelona, Ediciones Paidós, 1986, pág 12



3. *Analizar el objeto de forma creativa*, desde múltiples puntos de vista y posibilidades. Cambiando su sentido, buscando nuevos usos y posibilidades de interpretación.

Con las operaciones que se realizan a través de la percepción vamos estructurando un cuerpo de significados y generando así enlaces de ideas y conocimientos de nuestro entorno, los que nos proporcionan en gran medida la formación de imágenes. Es de esta manera como varios intelectuales reconocen explícitamente la importancia de la imagen en la génesis de su pensamiento. Entendemos de la formación de las ideas, imágenes que nos aportan nexos o direcciones hacia la construcción de conocimientos.

Einstein, comentaba que si no podía dibujarlo es por que no lo comprendía y Aristóteles, por su parte, reconocía que el alma jamás piensa sin una imagen y el científico Mandelbrot piensa siempre en imágenes.

La sensibilidad de los procesos de percepción, nos conducen a elaborar nuestros conocimientos, proceso directamente relacionado con el aprendizaje.

Pero el alma y percepción, también comparten en el proceso de la formación de conocimientos. El modelo cartesiano, advierte que la visión se desarrolla según el principio de dualidad mente-cuerpo que sostiene la expresión: “el alma es la que siente, no el cuerpo”<sup>4</sup>. Establece un principio de correspondencia entre las ideas innatas (necesarias) del entendimiento y nuestra percepción sensible. El entendimiento (estructurado por las ideas innatas) da coherencia a nuestras percepciones sensibles. No se trata entonces de un principio de correspondencia entre nuestro entendimiento y la realidad externa, sino entre nuestro entendimiento y nuestras percepciones.

Lo que de esta manera la idea de **espacio**, para esta investigación traza su eje desde su concepción universal la cual nos hace diferenciar nuestro entendimiento a cerca de él. Para comenzar, su definición estética se expone de la siguiente manera: *“Extensión en la que dos puntos distintos pueden existir simultáneamente, y que constituye el lugar en el que se sitúan los cuerpos materiales y los fenómenos físicos. La estética no considera más que el*

---

<sup>4</sup> Citado en: <http://www.posgrado.unam.mx/filosofia>

*espacio euclídeo tridimensional; se puede concebir otros (espacios no euclídeos, espacio con otro número de dimensiones), pero estos conceptos no se usan en estética, puesto que no están en el ámbito de la percepción (ya sea real o imaginación).<sup>5</sup>*

No todos conocemos y aprendemos del espacio dentro de las mismas pautas. Se entiende para este trabajo de la siguiente manera: *"Las interpretaciones del espacio que se pueden forjar en la mente están limitadas a lo que seamos capaces de conocer y comprender. Lo que pretendo insinuar con esta aseveración es que, aun concediendo que el hombre tenga ideas generales innatas, como los conceptos de espacio o de tiempo, es la experiencia quien define el carácter y las condiciones de espacio, configurando la capacidad perceptiva de él."<sup>6</sup>* También expone la idea de Immanuel Kant, quien postula que el espacio y el tiempo no son percibidos por los sentidos sino que pertenecen al mundo de la intuición sensible. Es un contenedor absoluto e infinito de todo cuanto hay y de todo cuanto sucede.<sup>7</sup>

Para Heidegger en cuanto a forma subjetiva de intuición está relacionado con el cuerpo físico, ("viene referido al cuerpo físico"). Es un cuerpo que más que carnal y ocupar un espacio, está relacionado además con todo lo que lo rodea, es "un ser-en-el-mundo", lo que implica que está "comprometido con el espacio". En "Construir, habitar, pensar" (1951), manifiesta lo siguiente: *"los espacios reciben su esencia no del espacio sino del lugar...los espacios donde se desarrolla la vida han de ser lugares"<sup>8</sup>*

En extenso, el significado simbólico, da cuenta de las posibilidades de definir y más que nada de connotar sobre las ideas de dirección que contiene como características físicas el espacio. Así es como que le han otorgado un vasto campo simbólico: *"En cierto modo, el espacio es una región intermedia entre el cosmos y el caos. Como ámbito de todas las posibilidades es caótico, como lugar de las formas y de las construcciones es cósmico. La relación temprana entre el espacio y el tiempo constituyó uno de los medios para dominar la*

---

<sup>5</sup> Diccionario Akal de Estética. Madrid, Ediciones Akal, S.A., 1998, pág 526

<sup>6</sup> MADERUELO, Javier. *La idea del espacio, en la arquitectura y el arte contemporáneo 1960 - 1989*. Madrid, Editorial Akal, 2008, pág12

<sup>7</sup> Ibídem. pág 11

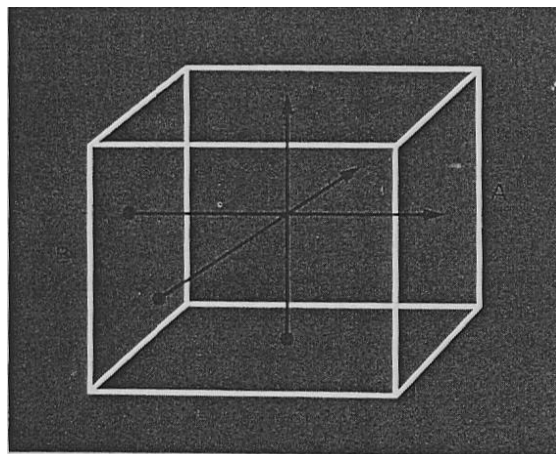
<sup>8</sup> Ibídem. pág 14

rebeldes naturaleza del espacio. Otro, el más importante fue su organización por medio de divisiones fundadas en su tridimensionalidad. Cada dimensión, en sus dos sentidos posibles —en la recta— facilitó dos polos de orientación. A estos seis puntos situacionales se agregó el séptimo: el centro. El espacio quedó convertido así en una construcción lógica. El simbolismo del nivel y de la orientación completó su ordenación significativa. La tridimensionalidad del espacio se expresa por una cruz de tres dimensiones, cuyas ramas se orientan en las seis direcciones espaciales: las cuatro de los puntos cardinales, más las dos del cenit y el nadir. Según René Guénon, este simbolismo (por su carácter constructivo) es el mismo que el del Palacio Santo de la Cábala (o palacio interior) situado en el centro de las seis direcciones, como origen de las mismas. En la cruz tridimensional, el cenit y el nadir corresponden a lo alto y lo bajo; los puntos extremos de delante y detrás, al este y al oeste; los de la derecha e izquierda, al sur y al norte. El eje vertical es el eje polar; el eje norte—sur es el solsticial; el este-oeste, el equinoccial. El significado de la verticalidad o del nivel concierne a la analogía existente entre lo alto y lo bueno, lo bajo y lo inferior. La doctrina hindú de las tres gunas: sattwa (elevación, superioridad), rajas (zona intermedia o de la manifestación, ambivalencia) y lamas (inferioridad, tinieblas) explica suficientemente el sentido del simbolismo del nivel a lo largo del eje vertical. El plano central en el que se halla la cruz de cuatro direcciones (puntos cardinales) determinando el cuadrado, es en consecuencia el ámbito simbólico de la manifestación. En el eje este—oeste, el simbolismo de la orientación identifica tradicionalmente el primero de dichos puntos, por ser el del sol naciente, con la iluminación espiritual; el segundo, o del poniente, con la idea de la muerte y de la oscuridad. En el eje norte-sur prevalece la valoración del norte como «centro» u origen. El cenit se identifica en algunas culturas orientales con el «agujero» por el que se verifica la transición y la trascendencia, es decir, el paso del mundo de la manifestación (espacial y temporal) al de la eternidad. Aunque también se ha situado este «lugar» en el centro de la cruz tridimensional, considerado como el corazón del espacio. Reduciendo la cruz a dos dimensiones, en contraste de verticalidad y horizontalidad, la cruz representa la armonía entre los sentidos de la amplitud (ancho) y de la exaltación (alto). El sentido horizontal concierne a las posibilidades de un grado o momento de la existencia. El vertical a su elevación

moral (25). Guillaume de Saint—Thierry al describir los siete grados del alma, dice que ella realiza su ascensión para alcanzar la vida celeste (14). Si buscamos una identificación que autorice la reducción de los cuatro puntos del plano horizontal a dos (izquierda y derecha) tenemos una base para ello en la afirmación de Jung, para quien detrás equivale a inconsciente y delante a manifestado o consciente. Como el lado izquierdo se identifica también con inconsciente y el derecho con conciencia, detrás resulta equiparable a izquierda, y delante a derecha (32). Otras asimilaciones son: lado izquierdo (pasado, siniestro, reprimido, involución anormal, ilegítimo); lado derecho (futuro, diestro, abierto, evolución, normal, legítimo) (42). Hay en todo lo expuesto una contradicción con el simbolismo de los números; dice Paneth que, en la mayor parte de las culturas, los números impares son considerados como masculinos y los pares como femeninos. Siendo el lado izquierdo la zona de origen y el derecho la de resultado, al asignarles una numeración parece que habría de ser la del uno (impar, masculino) para el lado izquierdo (anterior) y el dos (par, femenino) para el lado derecho (ulterior o consecuencia). La solución está en que el uno (la unidad) no corresponde nunca al plano de la manifestación ni a la realidad espacial; el uno es símbolo del centro, pero no de una situación en el espacio que ya presupone un despliegue. Por eso, el dos es el número que corresponde al lado izquierdo, mientras al derecho le concierne el tres. Guénon establece que la ordenación cósmica ya de conformidad con todo lo indicado, dando una clarísima explicación de los conceptos hindúes sobre la materia al decir: «La zona de la derecha es la solar; la de la izquierda es la lunar. En el aspecto del simbolismo que se refiere a la condición temporal, el sol y el ojo derecho corresponden al futuro; la luna y el ojo izquierdo, al pasado; el ojo frontal de Shiva, al presente, que desde el punto de vista de lo manifestado, no es más que un instante inapresable, comparable a lo que, en lo geométrico, es el punto sin dimensiones. Por esto [dice que] una mirada del tercer ojo destruye toda manifestación (lo que se expresa simbólicamente diciendo que lo reduce todo a cenizas), y por ello no se halla representado por ningún órgano corporal. Pero, si nos elevamos por encima del punto de vista contingente, el presente contiene toda la realidad (lo mismo que el punto encierra todas las posibilidades espaciales) y, cuando la sucesión es transmutada en simultaneidad, todas las cosas permanecen en “eterno

presente”, de modo que la destrucción aparente es verdaderamente la “transformación”» (26). Ahora bien, las siete determinaciones del espacio se han considerado como origen de todos los septenarios, en especial de los siete planetas y colores, como también de las siete formas de paisaje (50). Por ello Luc Benoist puede afirmar que la Iglesia cristiana, creando sobre la tierra una enorme cruz de piedra de tres dimensiones, establece para el mundo entero las coordenadas de una geometría sobrenatural. Ya Clemente de Alejandría —cita el autor mencionado— dijo que las seis direcciones del espacio simbolizan (equivalen a) la presencia simultánea y eterna de los seis días de la Creación. Y que el séptimo día (de descanso) significa el retorno al centro y al principio (6). Establecido el sentido cósmico del simbolismo espacial fácil es deducir sus aplicaciones psicológicas. Determinados los valores estáticos, también resulta fácil advertir las consecuencias dinámicas, teniendo siempre en cuenta el simbolismo de la orientación. Dentro de éste, hemos de señalar el hecho de que la esvástica (símbolo solar y polar) diseña el movimiento de derecha a izquierda (como el aparente del sol) y que la parca Cloto hace girar el «huso de la necesidad» en la misma dirección (es decir, llevando la contraria a la existencia, destruyéndola). La dextrosidad es normal en todas las manifestaciones naturales (28); por ello, en el sistema jeroglífico egipcio, entrar es ir hacia el lado derecho y salir ir hacia la izquierda (1.9), lo cual en orientación y teniendo enfrente el norte, corresponde a la apariencia de nacimiento y muerte del sol. Por esto también, el lado derecho adquiere una sobre determinación vital y el izquierdo otra de carácter funerario (17). Otra consecuencia de ello, manifestada en alegorías y emblemas, es que al lado derecho corresponden las virtudes superiores, si así puede hablarse, como la misericordia, y al izquierdo la justicia. Todo lo que llevamos dicho sobre el simbolismo espacial, aparte de proceder del estudio de la tradición oriental y de tener un evidente carácter lógico, ratificado por la psicología experimental, ha sido comprobado también por antropólogos y sociólogos, al estudiar las manifestaciones de estas leyes en diversos pueblos. Ania Teillard, después de aducir multitud de datos, dice que J. J. Bachofen, en *Mutterrecht und Urreligion* uná *Grabersymbolik der Alten*, afirma la importancia y frecuencia de la ecuación: diestra, masculinidad, consignando que la potencia mágica reside en

la mano izquierda y la racional en la derecha; y también que en las sociedades matriarcales se encuentra siempre la idea de superioridad atribuida al lado izquierdo e inversamente. Volverse hacia la izquierda es contemplar el pasado, lo inconsciente, introversión; volverse hacia la derecha es mirar hacia lo externo y la acción, extraversión. Por otro lado los etnólogos están de acuerdo al asegurar que al principio de un periodo de culto solar, el lado derecho se convierte en lugar preminente, mientras en los cultos lunares es el izquierdo el que prevalece (56). En pinturas, relieves u otras obras creadas por el hombre, el lado izquierdo recibe la proyección más fuerte (identificación) y el derecho expone lo contrapuesto. El proceso temporal: no-manifestación, manifestación, se expresa en el espacio, mediante asimilaciones que dan equivalencias como: oculto, inconsciente, detrás, izquierda, abajo; y manifestado, consciente, delante, derecha, arriba. Hay que tener en cuenta que este simbolismo de las zonas espaciales informa o sobredetermina todo otro símbolo material, sea natural, artístico o gráfico, puesto que se halla en el espacio<sup>9</sup>.



Espacio, esquema de la identificación relativa entre abajo, izquierda y detrás y viceversa.

<sup>9</sup> CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid, Editorial Siruela, 2007, pág. 195 -198

Al denominar este capítulo *De naturaleza espacial*, hago alusión concreta a la experiencia que ha quedado en el tiempo, es una manera de entender el espacio y las relaciones que se pueden operar desde el, que han permanecido como un tipo de conocimiento. Ahora, la idea de lugar comienza a emerger naturalmente y a dar un sentido más específico, pero a lo que no puede desconocer su origen, apreciando su reflexión en el segundo apartado.

Esta formación está sujeta a organizar ya sea en el campo experiencial desde donde dirijo e inicio la propuesta de investigación y así como la propia experiencia estética, donde la percepción ya se dinamiza en los campos visuales y formales del trabajo. De esta manera "*La visión de un ser vivo es una visión eficaz, limitada a los objetos sobre los que puede actuar, es una visión canalizada, y el aparato visual simboliza simplemente el trabajo de canalización.*"<sup>10</sup> Es una suerte de función versus comprensión de esta función, la que por influencia inherente de nuestra sensibilidad se ve transgredida dentro de la flexibilidad contemporánea. Llevándolo al campo de la creación, encontramos a Chillida que "escucha" la piedra<sup>11</sup> y en otra área a Heidegger enunciando que "escucha" la tierra.

Sin ir más lejos más de alguna vez hemos escuchado para aludir operaciones intelectuales, como "pienso con las manos" o también en su caso "pienso con el cuerpo". Y por último de un ojo que toca colores y superficies, acuñado por Merleau Ponty en "El ojo y el espíritu".<sup>12</sup>

A continuación, se desglosan los referentes seleccionados que se podrán observar, dentro de las unidades y elementos que configuran el trabajo: cubo y caja, agua y tela, y repetición. Así es como las obras referenciales están dentro de la dinámica de estas cinco unidades de formación visual, entendiendo que la flexibilidad de las propuestas, permiten ser observadas ya sea en uno de los conceptos formales como en otro, produciendo un encuentro de elementos y propuestas de manera imbricada. Es de esta manera es como ya el trabajo de

---

<sup>10</sup> BERGSON, Henri. *Memoria y vida, textos escogidos por Gilles Deleuze*. Madrid, Editorial Alianza, 2004, pág.127

<sup>11</sup> [http://www.arteindividuoyosociedad.es/articulos/N15/Ana\\_Rabe.pdf](http://www.arteindividuoyosociedad.es/articulos/N15/Ana_Rabe.pdf)

<sup>12</sup> MERLEAU PONTY, Maurice. *El ojo y espíritu*. Barcelona, Editorial Paidós, 1986.

investigación acusa una vertiente exploratoria a la hora de estructurar los procesos de creación.



## 1.1

### Movimiento de capas espaciales: desplazamiento hacia el volumen

Desde la extensa idea de espacio, unimos a las ideas anteriores, las iniciales afirmaciones de Arnheim: *“La conquista bidimensional trae consigo dos grandes enriquecimientos. En primer lugar ofrece la extensión en el espacio, y por lo tanto diversidad de tamaño y forma: cosas pequeñas y grandes, redondas, angulares y muy irregulares. En segundo lugar, añade a la sola distancia las diferencias de dirección y orientación. Se puede distinguir las formas según las muchas direcciones posibles a que apunten, y la colocación de unas respecto a otras puede ser infinitamente variada. Se puede concebir ya el movimiento en toda la gama de direcciones, como las curvas que podrían ejecutar un patinador imaginativo. Finalmente el espacio tridimensional ofrece una libertad completa: extensión del espacio en cualquier dirección, disposiciones ilimitadas de los objetos y la movilidad total de una golondrina. Más allá de estas tres dimensiones espaciales, la imaginería visual no puede llegar, la gama sólo puede ser ampliada ya mediante construcción intelectual.”*<sup>13</sup>

Los planos en el espacio tiene el movimiento descrito anteriormente. Es de esta manera que el trabajo desarrollado en esta investigación encuentra más razones aún para hacer que el plano se transforme en la idea de capa sin perder sus propiedades constructivas. De manera alguna se podría decir que es una tipología del plano.

De esta forma doy pie a las ideas desarrolladas por Richard Serra (Estados Unidos-1939) para la obra *Materia del tiempo*. Ya que al relatar cómo se construyeron las esculturas y al ver en terreno las propiedades físicas de las láminas de hierro, llevadas a un problema de percepción del espacio en relación al cuerpo escultórico, podemos apreciar que estas características formales se traducen en altos y gigantescos "muros", operando desde la acción

---

<sup>13</sup> ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Madrid, Alianza Editorial, 2001, pág. 245-246

de la escala monumental. El trayecto de construcción acusa el proceso morfológico por el cual estas grandes láminas se van ajustando unas con otras, lo que permite estructurar la monumentalidad y pueden ser apreciadas por las propiedades formales de la escultura.

La percepción del espacio, para Serra, es una experiencia a través del cuerpo, del conocimiento del espacio que se construye, no es la escultura sino el espacio en movimiento que se experimenta entre esta y el vacío. La investigación de las geometrías friccionadas del espiral, la elipsis y los toros, sustentan todo el campo experiencial que vive el espectador a través de la interacción con su obra. Para que se produzca este conocimiento el factor tiempo es imprescindible: *"Es un tiempo acelerado el que tienen estas piezas, y es un tiempo trastornado. No es un tipo de tiempo con el que haya estado implicado en ningún otro recinto. Y en este sentido hay una ruptura entre el tiempo normal y el que se experimenta en estas piezas. No intento parecer esotérico, pero así es. Es como un salto trastocado en el tiempo. No es lineal; no es narrativo. Pero así sucede siempre con el arte. El arte construye una relación con el tiempo que no tiene lugar en otros campos."* *Direcciones del tiempo.*<sup>14</sup>

Por otro lado comenta: Pensamiento instantáneo III *"Creo que el arte solo influye en los demás si consigues cambiar la percepción que tienen. Si cambian su percepción cambian su forma de pensar.... primero tiene que haber un cambio formal... percibir es pensar"*<sup>15</sup>

Con la obra *Arco inclinado*, escultura monumental, es un marcador en la historia del arte público. Después de comisionada y construida la pieza en 1981, comenzó un proceso legal iniciado por el público para que fuera removida. Las razones para remover el arco, que dividía la plaza en un espacio en construcción y otro en expansión, fueron las molestias que ocasionaba al peatón cotidiano para cruzar la plaza y finalmente triunfaron en 1989.

---

<sup>14</sup> Texto extraído de la exposición en el Guggenheim

<sup>15</sup> [http://www.guggenheim-bilbao.es/microsites/brancusi\\_serra/secciones/exhibicion\\_bilbao/exhibicion\\_bilbao.php?idioma=es](http://www.guggenheim-bilbao.es/microsites/brancusi_serra/secciones/exhibicion_bilbao/exhibicion_bilbao.php?idioma=es)

La intención principal es generar obstáculo para hacer conocimiento o conciencia de la extensión del recorrido habitual y que a la vez obliga a recorrer la longitud del plano elevado del cual Serra proporciona como solución escultórica a esta acción de un Site Specific, en el corazón de la plaza Jacob Javitz, al Sur de Manhattan.



Richard Serra / *Arco inclinado* / 1981-1989/ 3.5 mts de h x 40 mts de longitud / acero

Plaza Jacob Javitz, Sur de Manhattan/ Nueva York, Estados Unidos

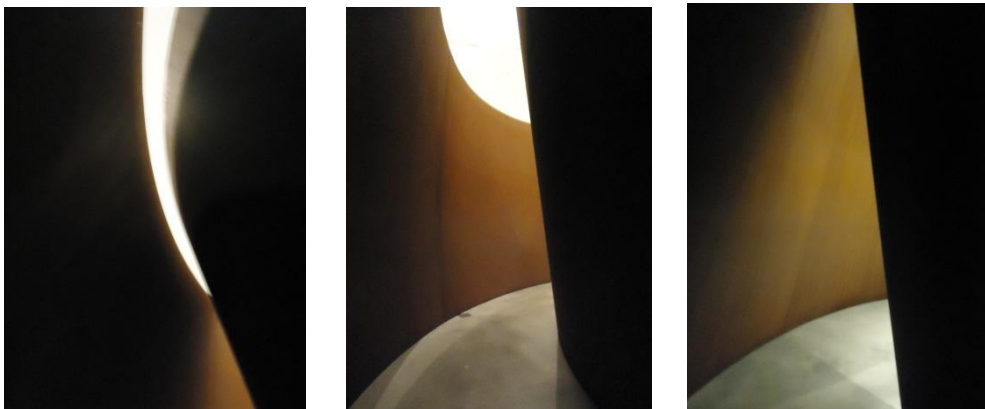
*La materia del tiempo*, instalación, Site specific, configurada por 8 esculturas, sala Arcelormittal, Museo Guggenheim Bilbao, 2011.

Escrito de Serra sobre las maquetas de las obras de la materia del tiempo:  
(Describe distribución de las obras y de cómo están construidas)

*"Al colocar esculturas en un espacio me interesa más la situación y la circulación que la imagen. El plan de ubicación de las obras se puede entender muy bien al contemplar la instalación desde el balcón que domina la sala, ya que la visión abarca todo el conjunto.*



*Hemos colocado a la entrada la espiral de mayor tamaño y la más compleja tiene siete planchas las demás tienen cinco, así su rotación se prolonga un cuarto más, y se inclina de izquierda a derecha, una vez más.*



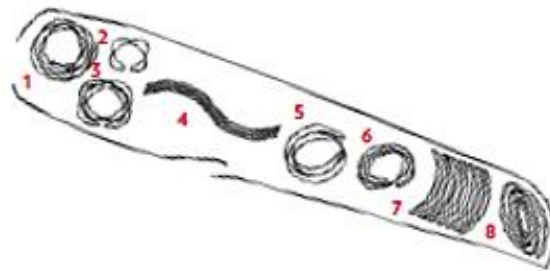
Recorrido de *Torsión Espiral* (cerrada abierta, cerrada abierta, cerrada)



Richard Serra / *Torsión Espiral (cerrada abierta, cerrada abierta, cerrada)* / 2003-04

4 x 13.1 x 14.1 mts, espesor: 5 cm / acero

*Está colocada de forma que desde el balcón se puede ver directamente el interior. Cuando las ves desde arriba se entienden cómo funcionan las torsiones elípticas sencillas y dobles y las espirales.*

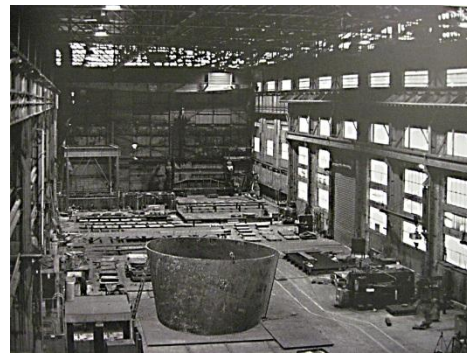
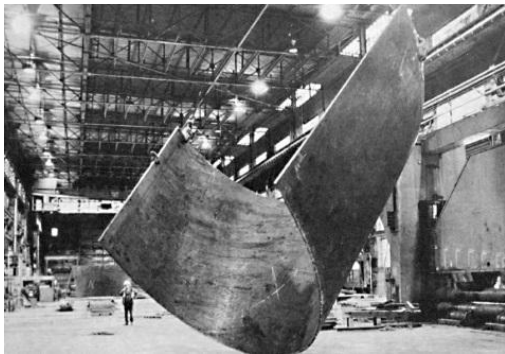


*Después de la espiral más compleja viene una elipse sencilla.*



Richard Serra / *Torsión elíptica* / 2003-04 / 4.27 x 8.31 x 8.84 m / acero

*Ahora utilizo una nueva máquina para curvar, lo que me permite conseguir una curvatura de menor radio.*



*Comparado con elipses sencillas anteriores, el ángulo de la pared de esta nueva torsión elíptica es más agudo. Al mirar desde el balcón se ve como el ovalo que la pieza forma en el suelo y el que forma su parte superior son idénticos. El ovalo no se torsiona, gira de forma constante a medida que se eleva su radio no cambia. Este giro constante hace que las paredes de acero se inclinen hacia el interior y el exterior. La forma se construye a través del vacío. A la derecha se ha instalado una torsión elíptica doble. En esta "doble" los ejes mayores y menores de las elipses interna y externa están invertidos, lo que significa que el espacio entre las dos elipses nunca es paralelo. Después de esta Torsión elíptica doble se llega a Serpiente, que fue un encargo para la inauguración del museo.*



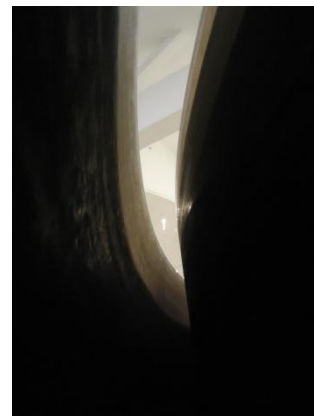
Richard Serra / *Torsión elíptica doble* / 2003-04

elipse exterior: 4.27 x 11.41 x 12.19 mts

elipse interior: 4.27 x 6.2 x 9.75 mts

acero

*Luego hay otras dos espirales muy diferentes entre sí. Una es sencilla comienza inclinándose a la derecha hasta que llegas a mitad de camino y a partir de ahí se inclina a la izquierda. Esta espiral crea un espacio interior amplio y horizontal. La otra espiral es más vertical, se mueve hacia adentro y hacia afuera, comprimiéndote, amarrándote y liberándote. No es tan alargado de manera que el paso no es tan rápido y el espacio cambia más radicalmente a medida que se revela.*



Richard Serra / *Serpiente* / 1997 (expuesta en la inauguración del museo)

Compuesta de tres unidades, dos secciones cónicas, c/u de: 4 x 15.85

Total: 4 x 31.7 x 7.84 mts.

acero

*En 1998 hicimos una obra en forma de serpiente (el erizo y el zorro) en las que las eses de la serpiente eran formas elípticas que se inclinaban hacia adelante y hacia atrás, y se conectaban por una forma de transición.*



Richard Serra / *Torsión espiral (derecha izquierda)* / 2003-04

4.27 x 14.11 x 13.09 mts

acero



Recorrido *Torsión espiral (derecha izquierda)*





Richard Serra

*Torsión espiral (izquierda abierta, derecha cerrada) / 2003-04*

4.27 x 9.78 x 12.68 mts

acero

*Estas formas de transmisión nos hizo considerar una sección derivada de una forma de Donuts o Toro que no habíamos utilizado hasta entonces. Comenzamos a unir y conectar toros y esferas. La unión de toros y esferas es la base de Punto Ciego Invertido, la última pieza de la instalación.*



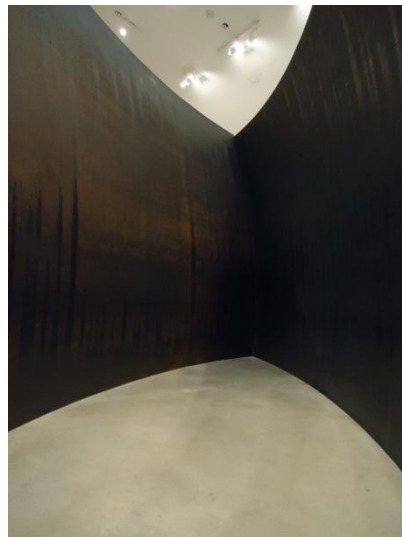
Richard Serra / *Entre el toro y la esfera* / 2003-04

Cuatro secciones toroidales y cuatro secciones esféricas.

c/u de 4.27 x 15.24 mts / Total: 4.27 x 15.24 x 16.44 mts

acero

*La sucesión de toros y esferas genera siete pasajes diferentes en la pieza titulada Entre el Toro y la Esfera. Hay una gran tensión en el espacio de esos pasajes que surge de la comunicación de toro y toro, toro y esfera, esfera y esfera, etc.*"<sup>16</sup>



Richard Serra / *Punto ciego invertido* / 2003-04

Tres secciones toroidales y tres secciones esféricas/ 4 x 17.2 x 9.04 mts/ acero

<sup>16</sup> [http://www.guggenheim-bilbao.es/microsites/brancusi\\_serra/secciones/exhibicion\\_bilbao/exhibicion\\_bilbao.php?idioma=es](http://www.guggenheim-bilbao.es/microsites/brancusi_serra/secciones/exhibicion_bilbao/exhibicion_bilbao.php?idioma=es)

Siguiendo en la línea sobre las ideas de Serra, opina que la escultura debe ser creada in situ y, por lo tanto, el estudio es un simple espacio de trabajo que puede llegar a transformar la escala de la escultura: *"Creo que la escultura, si tiene alguna capacidad en absoluto, es la de crear su propio lugar, su propio espacio, y operar en contradicción con los espacios y lugares en los que se realiza. Me interesa la escultura en la que el artista es productor de un "anti-entorno" que toma su propio lugar o pone su propia situación, o divide o declara su propia área. Esto es posible si la escultura se construye en el estudio, luego se saca de él y se adapta a un lugar."*<sup>17</sup>

De esta manera, nos deja un documento vivo de esa experiencia, ya no es tan solo un recuerdo, sino que va más allá de la memoria de aquella experiencia cognitiva del espacio, sino que sus objetivos son dejar una huella permanente de esa experiencia, que haga un eco sin fin, que se prolongue vitalmente. La geometría es una unidad importante a la hora de dar orden y cuerpo a sus esculturas, propias de un lenguaje abstracto también lo son de un lenguaje minimalista, de síntesis formal. Siguiendo el orden de la investigación a continuación las ideas de cubo, caja, agua, tela y repetición y sus respectivos referentes visuales.

---

<sup>17</sup> [http://www.guggenheim-bilbao.es/microsites/brancusi\\_serra/secciones/cuatro\\_claves/cuatro\\_claves.php?idioma=es](http://www.guggenheim-bilbao.es/microsites/brancusi_serra/secciones/cuatro_claves/cuatro_claves.php?idioma=es)

### 1.1.1

#### Contenedores: cubo y caja

El trabajo propuesto consta de la idea de contenedor, la cual esta soportada por la imagen del cubo y de la caja. Es un receptáculo que cumple funciones desde su estructura permitiendo introducir en su interior un sin fin de elementos o cosas, según las propiedades o particularidades del contenedor.

El **cubo** es un cuerpo geométrico, entendido desde sus características como un sólido regular limitado por seis cuadrados iguales o un hexaedro regular que es un poliedro de seis caras cuadradas congruentes. Así es como parte de mi vivencia prolonga esta estructura hasta el día de hoy, variando su escala de unidad espacial para el trabajo actual.

Los significados simbólicos abren puertas de la semántica y contextos que les adhieren atributos que enriquecen el universo de su comprensión. Un Cubo simboliza el saber guardar el conocimiento y aplicarlo con sabiduría, por otro lado *"Para Cooper, el cubo simboliza la cuadratura del círculo. En alquimia el cubo representa la sal como producto de la cristalización del Azufre y el mercurio. En el Islamismo la figura del cubo tiene una gran importancia, ya que la Kaaba es un cubo que simboliza la perfección estática y la estabilidad."*<sup>18</sup>

En los movimientos artísticos, dentro del minimalismo el cubo, es considerado de potente cualidad formal, es un objeto específico y simple que permite relacionarlo dentro de estructuras reducidas, es como un segundo grado de abstracción del objeto caja. Y como figura matemática no es ni objeto ni una caja, es un cuerpo geométrico ideal, una forma cerrada, un arquetipo del espacio Cartesiano y del mundo material, y un signo de la actual función del habitar.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> BLASCHKE, Jorge. *Enciclopedia de los símbolos esotéricos*. Barcelona, Ediciones Robinbook, 2001, pág. 206

<sup>19</sup> MADERUELO, Javier. *La idea del espacio, en la arquitectura y el arte contemporáneo. 1960 - 1989*. Ediciones Akal, Madrid, 2008, pág.129, cita a Jean François Pirson. *La estructura y el objeto*, Barcelona, Promociones y publicaciones universitarias, 1988, pág. 40

También podemos ver como la figura universal del cubo se ve propuesta dentro de la estructura literaria del cuento. Italo Calvino, en su libro "Seis propuestas para el nuevo milenio" cita un cuento corto de Kafka. Se refiere de esta forma: *"Quisiera terminar esta conferencia recordando un cuento de Kafka, "El jinete del cubo" ("Der Kübelreiter"). Es un breve relato en primera persona, escrito en 1917, y su punto de partida es evidentemente una situación muy real de aquel invierno de guerra, el más terrible para el imperio Austríaco: la falta de carbón. El narrador sale con un cubo vacío en busca de carbón para la estufa. Por la calle el cubo le sirve de caballo, llega a izarlo a la altura de los primeros pisos y lo transporta meciéndolo como en la grupa de un caballo. La carbonería es subterránea y el jinete del cubo está demasiado alto; trata de hacerse oír por el hombre que está dispuesto a satisfacerle, mientras que la mujer no lo quiere escuchar. El jinete le suplica que le dé una paletada de carbón de la peor calidad, aunque no pueda pagarle enseguida. El cubo es tan liviano que sale volando con el jinete hasta perderse más allá de las montañas del hielo.*

*Muchos cuentos de Kafka son misteriosos y este lo es especialmente. Tal vez Kafka sólo quería contarnos que salir en busca de un poco de carbón, una fría noche en tiempos de guerra, se transforma, con el simple balanceo del cubo vacío, en quète de jinete errante, travesía de caravanas en el desierto, vuelo mágico.*

*Pero la idea de este cubo vacío que te levanta por encima del nivel donde se encuentra la ayuda y también del egoísmo de los demás, el cubo vacío signo de privación, de deseo, de búsqueda, que te levanta hasta el punto humilde que la plegaria ya no pueda ser escuchada, abre caminos a reflexiones sin fin.*

*He hablado del chamán y del héroe del cuento popular, de la privación padecida que se transforma en levedad y permite volar al reino donde toda la carencia será mágicamente satisfecha.*

*He hablado de las brujas que volaban en humildes utensilios domésticos como pueden ser un simple cubo. Pero el hilo de este cuento de Kafka no parece dotado de poderes chamánicos o mágicos, ni parece que el reino allende las montañas de hielo vaya a elevarse el cubo vacío. Así montados en nuestro*

*cubo nos asomaremos al próximo milenio, sin esperar encontrarnos nada más que aquellos que seamos capaces de llevar la levedad por ejemplo, cuyas virtudes he tratado de ilustrar en esta conferencia.*"<sup>20</sup>

Un cubo simbólico, un cubo para construir, un cubo que es capaz de llegar a grandes alturas. El cubo es un volumen. El volumen para Sol Lewitt es *"espacio interior que evoluciona y se modifica en función del desplazamiento del observador, espacio exterior que se despliega alrededor de la obra en función del recorrido del observador de la pieza"*<sup>21</sup>

Como referencias visuales que sustentan la forma del cubo, más que nada en su estructura como cuerpo donde convergen alternativas estéticas y de construcción. Es la principal unidad de operación de la fricción entre objetividad y subjetividad. Son rutinas de trabajo que saltan más a luz sobre el material y su percepción en este tipo de cuerpos geométricos. A pesar que los orígenes creativos que gestan estas esculturas puedan ser por ejemplo en el caso de *Cube 9 x 9 x 9* a una experiencia personal de la artista, como es la vivencia de la guerra. Los artistas de las obras que se presentan a continuación, son: Miguelangelo Pistoletto (Italia-1933), Mona Hatoum (Líbano–1952), Eva Hesse (Alemania–1936), Jackie Winsor (Estados Unidos–1941), David Nash (Inglaterra- 1945), Tara Donovan (Estados Unidos–1969).

---

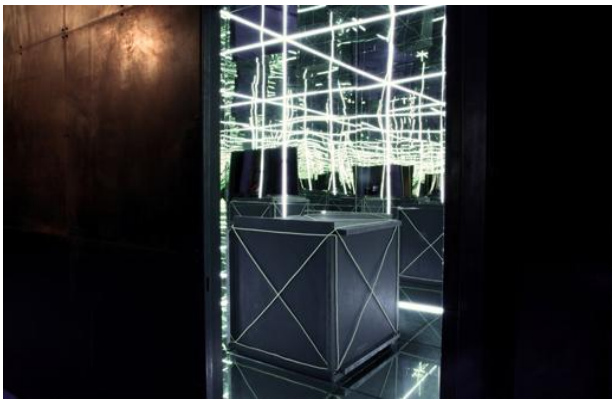
<sup>20</sup> CALVINO, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid, Editorial Siruela, 1981, pág. 40-41

<sup>21</sup> MADERUELO, Javier. *La idea del espacio, en la arquitectura y el arte contemporáneo. 1960 - 1989*. Madrid, Ediciones Akal, 2008, pág. 132, cita a Calire Stoulling, en AA.VV, *La collection* Paris, Centre Georges Pompidou, 1987, pág. 367

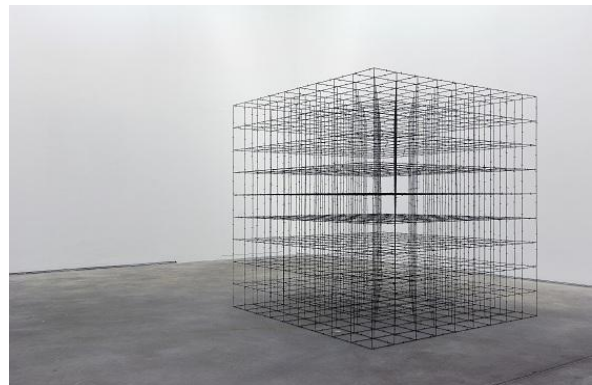
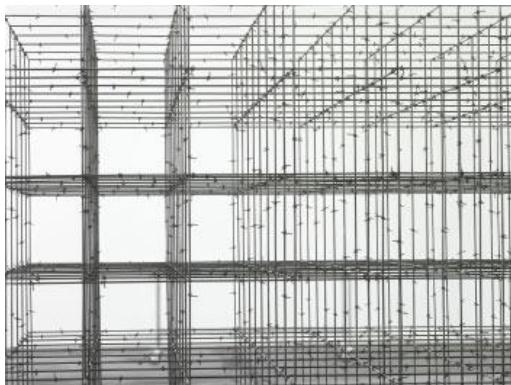


Miguelangelo Pistoletto / *Grande cubo especchiante-luogo di riflessione e meditazione* / 2007

Chapas de acero inoxidable y en el interior recubierto de espejos / Instalación.



Miguelangelo Pistoletto / *Metrocubo d' infinito* en el interior de *Grande cubo especchiante-luogo di riflessione e meditazione* / 1966 / 1.00 x 1.20 mt / Chapas de acero inoxidable y en el interior recubierto de espejos



Mona Hatoum / *Cube 9 x 9 x 9* / 2008 / 1.81 x 1.82 x 1.82 mts / alambrada



Eva Hesse / *Accession II* / 1967 / 78.1 x 78.1 x 78.1 cms / aluminio galvanizado, cables de vinilo



Eva Hesse exposicion Chains Polymers / *Accession III, Repetition Nineteen, Accretion* / Galería Fischbach, N.Y / 1968

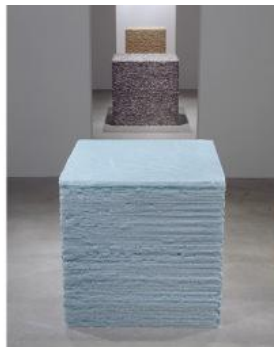
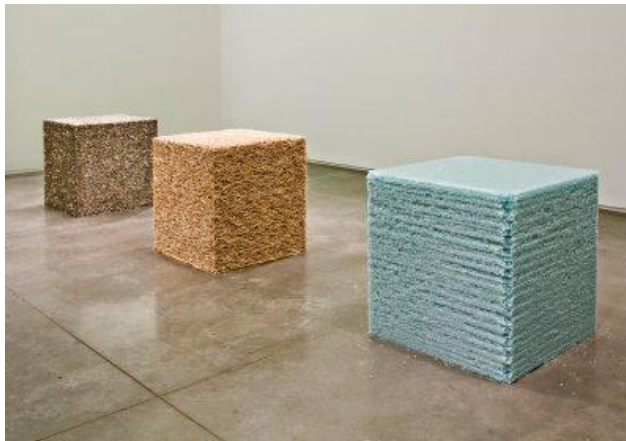


Jackie Winsor / *Burnt piece* / 1977 / 86.04 x 86.36 x 86.36 cms / ladrillos, cemento, madera quemada, cuerdas



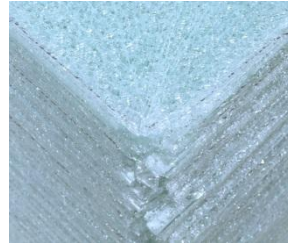
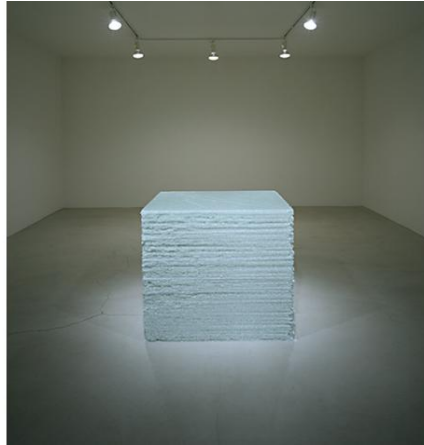


David Nash / *Cracking box* / 1990 / 93 x 100 x 97 cm / madera de roble

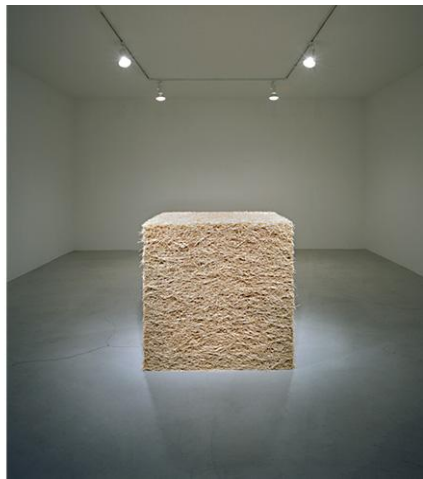


Tara Donovan / *Cube Trío* (de la serie *Fricción y gravedad*) / 2009

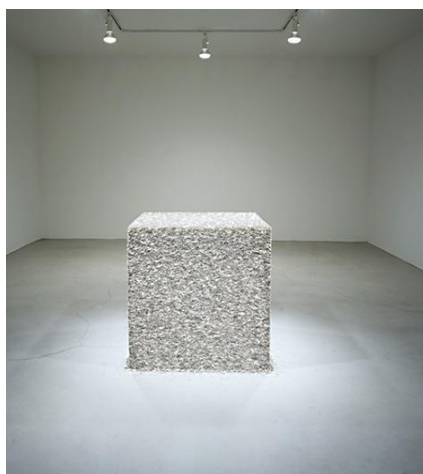
Museum Survey / Ace gallery



Tara Donovan / *Cube Trío* / 2009 / 88.9 x 88.9 x 88.9 cms / vidrio templado



Tara Donovan / *Cube Trío* / 2009 / 88.9 x 88.9 x 88.9 cms / toothpicks



Tara Donovan / *Cube Trío* / 2009 / 88.9 x 88.9 x 88.9 cms / alfileres

Así como el cubo mantiene su presencia formal desde las distintas observaciones de sus aplicaciones y característica, el objeto caja está estrechamente ligado, como se pudo advertir, con el cubo dentro del movimiento minimalista.

La **caja** en su acepción tradicional y general se define como una pieza hueca donde se guardan cosas que suelen cubrirse con una tapa. Así hay un sin de vínculos que la definen en sus funciones, como por ejemplo caja negra, la caja de arena, caja de la memoria, etc.

Dentro de los significados simbólicos, se encuentra lo siguiente: *"Como todos los objetos que sirven fundamentalmente para guardar o contener algo, símbolo femenino, que puede referirse al inconsciente (15) o al mismo cuerpo materno (31). Nos referimos a los objetos de forma no esférica, que son simbólicos de totalidad y principio espiritual. El mito de "La caja de Pandora" parece aludir al significado del inconsciente aunque particularizado en sus posibilidades inesperadas, excesivas, destructora. Diel asimila el símbolo a la "exaltación imaginativa" (15). De otro lado, quisieramos señalar la analogía, el parentesco, entre la caja mencionada y el "tercer cofre" que aparece en muchas leyendas. El primero y el segundo contienen bienes y riquezas; el tercero tempestad, devastación muerte. Este es un claro simbolismo de la vida humana, del ciclo del año (dos tercios favorable, un tercio adverso)"<sup>22</sup>*

Dentro de los mitos el relato de la "La caja de Pandora", cuenta que Epimeteo pidió a Pandora que nunca abriera la caja de Zeus, pero un día, la curiosidad pudo finalmente con ella y abrió la caja, liberando a todas las desgracias humanas (la vejez, la enfermedad, la fatiga, la locura, el vicio, la pasión, la plaga, la tristeza, la pobreza, el crimen, etcétera). Pandora cerró la caja justo antes de que la Esperanza también saliera, junto con todo lo que quedaba dentro, y el mundo vivió una época de desolación hasta que Pandora volvió a abrir la caja para liberar también a la Esperanza. Hay otros relatos donde ese narra que la caja no se volvió abrir, que solo quedó encerrada la esperanza simbolizada a través de un pequeño pájaro.

---

<sup>22</sup> CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Editorial Siruela, 2007, pág. 122

La caja dentro del minimalismo es un cuerpo cerrado, están previstas de vacío, como es el ejemplo de la obra *Die* de Tony Smith (Estados Unidos 1912 – 1980), es un cubo de hierro, que problematiza desde la idea de la escala y su contexto donde es emplazado. Pero debido a sus dimensiones, se señala su volumen como una caja.

Durante el período minimalista será un elemento geométrico precisamente atribuidos a problemas de la percepción objetiva del volumen, fenómenos ópticos a través del color, relación de proporciones, orden geométrico y materialidad. Así también como la repetición, la adición o la yuxtaposición sistemática de un elemento neutro y riguroso, realizado industrialmente, reuniendo la intensidad de la propuesta creativa, la cual es la finalidad misma de la obra.

Dentro del trabajo desarrollado para el TFM, existe un nexo estructural entre caja y cubo, que más allá de su especificidad o de su tautología, debido a su repetición en la organización de las piezas, esta pueda desde la materialidad explorar significados más allá de los universales o tradicionales, lo que es en oposición del objetivo del minimal, quizás más cercano a las cajas del suprematismo y constructivismo, que deben su geometría a la disputa ya, de la realidad objetiva y subjetiva.

La caja en las obras de referencia visual, que se presentan a continuación, están dentro de las posibilidades funcionales y modulares. A modo de pequeños escenarios. Por otro lado la inquietud del vacío de su interior como espacio escultórico, que despoja a este objeto de su función original. Por otro lado con el objetivo de ser identificada con la idea de archivos.

Aquí se aprecian dentro de las convencionalidades de su forma, a diferencia de la última obra, que la imagen caja se desvincula en cierto grado de su forma original, debido a la técnica de producción y al color del material, pero la idea y el motivo está directamente relacionado con la caja. A continuación los artistas de las obras referenciales: Joseph Cornell (Estados Unidos 1903-1972), Gabriel Orozco (México-1962), Christian Boltanski (Francia-1944), Zimoun (Suiza-1977), Andy Warhol (Estados Unidos 1928-1987), Rachel Whiteread (Inglaterra-1963)



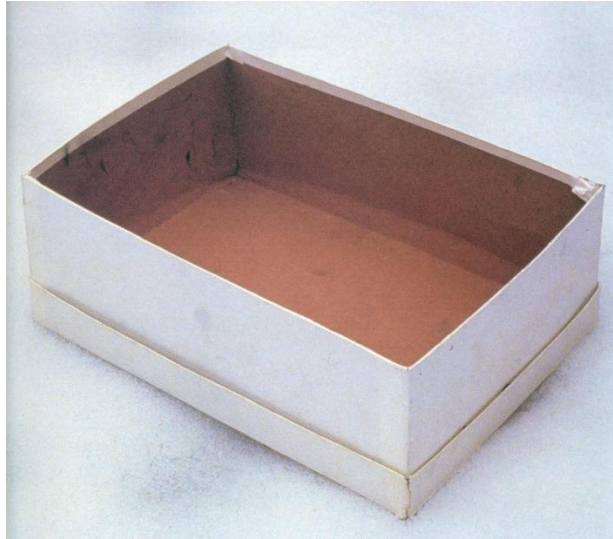
Joseph Cornell / *Taglioni's jewel casket* / 1940 / 12 x 30.2 x 21 cms / collage de objetos



Joseph Cornell / *Egypte* / 1940 / 11.90 x 11.90 x 18.41cms / collage de objetos



Joseph Cornell / *Homage to the romantic ballet* / 1942 / 10.2 x 25.3 x 17.1 cms / collage de objetos



Gabriel Orozco / *Caja de zapatos vacía* / 1993

12.38 x 33.02x 21.59 cms

cartón

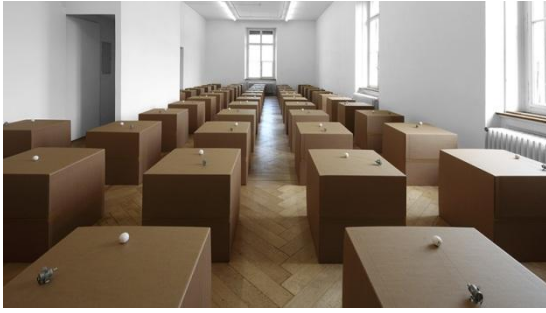
Bienal de Venecia



Christian Boltanski / *Les archives de C.B. (C. Boltanski Archives)*, 1965-1988, 1989 / 1989

270 x 693 x 35.5 cm / metal, fotografías, lamparillas

646 cajas con 1.200 fotografías, 800 tipos de documentación.



Zimoun / *Sin título* (de la Serie *cardboard boxes*) / 2011

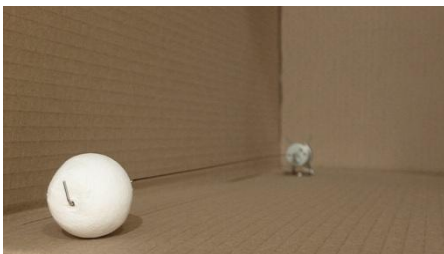
15.5 x 6 x 4.5 / 51 x 19.7 x 14.8 cms

62 motores de corriente continua (prepared dc-motors), esferas de algodón, cajas de cartón c/u 60 x 60 x 60 cms



Zimoun / *Sin título* (de la Serie *cardboard boxes*) / 2011

236 motores de corriente continua (prepared dc-motors), cable asilado, cajas de cartón c/u 41 x 41 x 41 cms



Zimoun / *Sin título* (de la Serie *cardboard boxes*) / 2010

186 motores de corriente continua (prepared dc-motors), esferas de algodón, cajas de cartón c/u 60 x 60 x 60 cms



Andy Warhol / *Time capsule* / 1974 –1987



detalle

Rachel Whiteread / *Embankment* / 2005 / polietileno traslucido / Tate Modern (turbine)



## 1.1.2

### De los elementos: agua y tela

De las formas y materias, es al igual que percepción y espacio, una relación que ya sustenta escenario a lo largo de la historia dentro del desarrollo de los movimientos artísticos. Dentro del Posminimalismo, corriente que trata desde la oposición de materiales en cuanto a la rigidez de las formas del Minimalismo y con más cercanía al tratamiento de la materialidad en el movimiento Povera, se traduce en la versatilidad y experimentación de estos. Los que están en relación de función y contexto, en donde sus apariencias habituales se ven traspuestas a favor de lenguajes y estéticas visuales.

La práctica y exploración de materiales blandos, ha sido un valor implícito dentro de las estrategias de trabajo en el Posminimalismo, obteniendo un lenguaje que deviene precisamente de posicionar elementos no rígidos, en especial las telas o géneros de distintos tipos, látex, caucho, resinas las que permiten llegar a los resultados de estas formas blandas y a lo que denominan "antiforma" en contradicción con las formas de rigor estructural.

El **agua** como material de trabajo, se hermana con las ideas que respaldan a los materiales blandos, ya que por su estado líquido se integra a las características de la no rigidez, pero más allá de esta formalidad es una unidad estructurante que permite poetizar la visualidad del trabajo, evocando a la sensualidad de su utilidad, ya que se podrá apreciar como un recurso que es más que un elemento vital y de origen natural.

El símbolo del agua se asocia con purificación, con renovación, con la vida misma, es: *"El signo de la superficie en forma de línea ondulada de pequeñas crestas agudas, es en el lenguaje jeroglífico Egipcio la representación de las aguas. La triplicación de signo simboliza las aguas en volumen, es decir, el océano primordial y la protomateria. Según la tradición Hermética, el dios Nou fué la sustancia de la que surgieron todos los dioses de la primera enéada (15). Los chinos han hecho de las aguas la residencia específica del dragón, a causa*

*de que todo lo viviente proviene de las aguas (13). En los Vedas, las aguas reciben el apelativo de mâtritamâh (las más maternas), pues, al principio, todo era como un mar sin luz. En general, en la India se considera a este elemento como el mantenedor de la vida que circula a través de toda la naturaleza en forma de lluvia, de savia, leche y sangre, ilimitadas e inmortales, las aguas son el principio y el fin de todas las cosas de la tierra (60). Dentro de su aparente carencia de forma, se distinguen, ya en las culturas antiguas las "aguas superiores" de las "inferiores". Las primeras corresponden a las posibilidades aun virtuales de la creación, mientras las segundas conciernen a lo ya esta determinado (26). Naturalmente, en este aspecto generalizado, por aguas se entiende la totalidad de materias en estado líquido. Más aún, en las aguas primordiales, imagen de la protomateria, se hallaban también los cuerpos sólidos aun carentes de forma y rigidez"<sup>23</sup>.*

El elemento agua, emerge como un material propio de mi vivencia en lugares naturales, a la que he podido dar un sitio dentro del trabajo, donde precisamente en diálogo con las propiedades de la tela actúa desde la imposibilidad de ser contenido por este material, pero debido a la solución en la construcción de un contenedor donde se puede introducir agua, es posible apreciar dentro de esta imposibilidad de los materiales que puede ser resuelta esta función.

*"El agua es símbolo de renovación física, psíquica y espiritual, así como de purificación, lo mismo en el islam como el hinduismo, el budismo y el cristianismo (->baño, ->bautismo, ->lavatorio de manos y pies)- incluso nos cuenta que -El agua de manantial, es la que tiene las mayores propiedades purificadoras. Es por esto que podemos ver que la historia de Midas, de Jesús, de Buda y de otros personajes importantes para la vida de oriente y occidente, está marcada por la purificación que se logra por medio del agua, lo cual nos lleva a pensar que el agua en la historia de Midas, es un elemento renovador y que se mantiene hasta nuestros días. Tres cuartas partes de la superficie terrestre se hallan cubiertas de agua, elemento que forma tres cuartas partes*

---

<sup>23</sup> CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolo*. Madrid, Editorial Siruela, 2007, pág. 68 -69

*de todo organismo vegetal o animal; el agua es con mucho el líquido más frecuente, el único que forma los mares, la sustancia insustituible, el regalo de las primeras etapas de la evolución telúrica; con la tierra, con el aire y el fuego figura entre los elementos primordiales. Es un símbolo de un muy complejo campo semántico. En tanto que masa informe e indiferenciada y prescindiendo, de si es agua de río, de manantial, de lago o de mar, simboliza la plenitud de todas las posibilidades o el origen primitivo de todo lo que existe, la materia prima. En este sentido aparece en numerosos mitos de la Creación; en la mitología Hindú, por ejemplo, flota sobre ella el → huevo del mundo.”<sup>24</sup>*

Según Tales, Todo procede del agua el principio original de todas las cosas es el agua, de la que todo procede y a la que todo vuelve otra vez. Antes de Tales, las explicaciones del universo eran mitológicas, y su interés por la sustancia física básica del mundo marca el nacimiento del pensamiento científico. Tales no dejó escritos; el conocimiento que se tiene de él procede de lo que se cuenta en la Metafísica de Aristóteles. Es el primer pensador que se plantea el problema del origen de todas las cosas; el problema de saber qué es aquello de lo que están hechas todas las cosas. Tales considera que detrás de la aparente variedad y multiplicidad de objetos que hay en el universo, ha de haber un elemento único del cual procedan y al cual vuelvan cuando se corrompen. Para Tales, este primer principio es algo material: el agua. Probablemente influyó en su afirmación el hecho de que el agua es necesaria para la vida y de que en ese tiempo se creía que la tierra flotaba sobre el agua, además de que él vivía en Mileto, lugar donde el mar baña incesantemente sus costas, y el ver que las semillas son todas de naturaleza húmeda, que animales y vegetales la necesitan para vivir, lo lleva a la conclusión de que todo se reduce a agua.

Por último, Bachelard afirma que se reconoce un aspecto orgánico en el lenguaje humano, que tiene una liquidez la cual produce una excitación psíquica especial, que atrae a las imágenes del agua. "Así, el agua va

---

<sup>24</sup> BECKER, Udo. *Enciclopedia de los símbolos*. Barcelona, Swing, 2008, pág.16 -15

*aparecérsenos como un ser total: tiene un cuerpo, un alma, una voz. Quizá más que cualquier otro elemento, el agua es una realidad poética completa*<sup>25</sup>

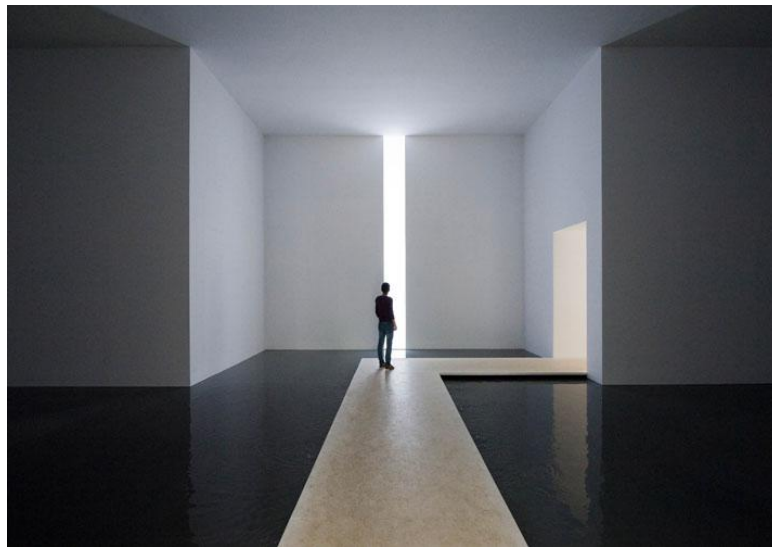
Podremos observar dentro de los referentes visuales, como el agua además de cómo se comentaba en un principio de ser un elemento vital, este se transforma en un medio estético ya sea como soporte activo en la imagen, como una unidad poética evocando desde la dualidad de atmosferas livianas y densas. Los artistas de las obras referenciales, son: Pipilotti Rist (Suiza-1962), Diohandi (Grecia –1945), Nils Udo (Alemania –1937), Andrea Zittel (Estados Unidos –1965), James Casebere (Estados Unidos –1953).

---

<sup>25</sup> BACHELARD, Gastón. El agua y los sueños, ensayo sobre la imaginación de la materia. México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1978, pág 30

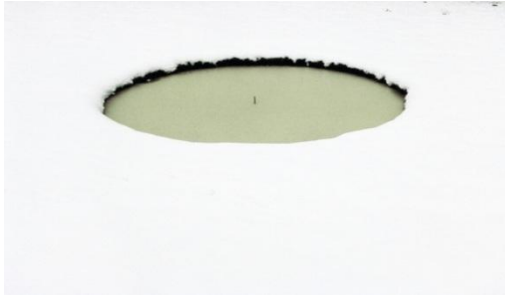


Pipilotti Rist / *Herbstzeitlose (Saffron flower or falltime less)* / 2004 / video instalación, duración: aprox 9 min



Diohandi / *Beyond reform* / 2011 / Instalación Bienal de Venecia





Nils Udo / *Waternest* / 1986 / Intervención



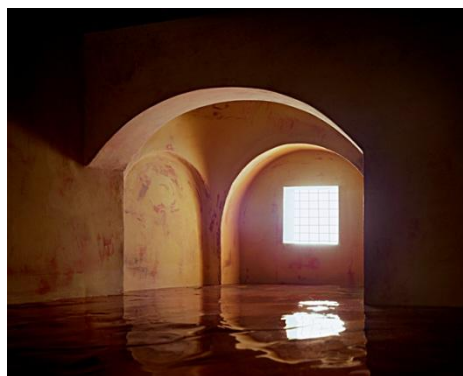
Nils Udo / *Sin titulo* / 1990 / Intervención



Andrea Zittel / *Indy Island* / 2010 / 2mts de diámetro / fibra de vidrio / Instalación



*Gallery*



*Spiral Stairca*



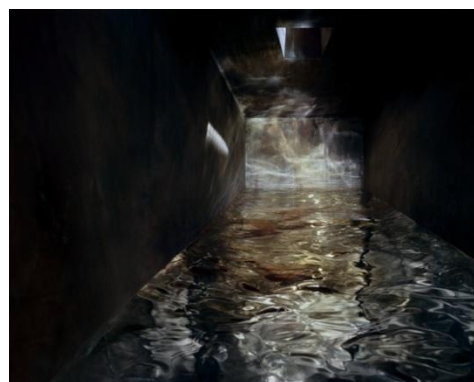
*Red room*



*Interrogation room*



*Yellow hallway # 2*



*Cell # 2*

James Casebere / serie fotográfica del 2004-2005-2006 / 121.92 x 152.4 ó 182.88 x 228.6 cms

Impresión cromogénica sobre plexiglás

El material o recurso **tela**, es reconocido más por sus funciones en el campo textil, en todo lo que pueda brindar en soluciones de confección según para lo que se requiera. Dentro de este trabajo acompaña a una geometría que denota un comportamiento espacial en textura y abstracción.

Generalmente está ligado al universo femenino de sus reminiscencias en prácticas manuales atribuidas a las dueñas de casa en antiguos tiempos.

Como ya se explica con el agua, son recursos que se encuentran a disposición de una tensión, la cual se manifiesta, desde una oportunidad de converger como elementos que se pertenecen.

La tela es un producto hecho por el hombre, a diferencia del agua. La posibilidad de fabricar este tipo de producto, permite que los tejidos se puedan manipular y que independiente de la técnica en el proceso de fabricación, estos se puedan ir llenando de precisiones en la calidad y utilidad. Es así como la lona es un material que ha marcado la fabricación de los cubos en el trabajo, ya que este algodón, se encuentra dentro de las telas más bien rudimentarias, pero de gran uso en diferenciadas formas. Su participación en el trabajo está ligado al diseño de la tiendas de campañas de donde lo extraigo como material en la construcción de los cubos.

La operación de la construcción es por medio de la maquina de coser y también de la acción de coser a mano. Esta manera de construir la podemos ver como un medio técnico, sobre el cual artistas precisamente como Ernesto Neto, han hecho de ellas un medio imprescindible para lograr la realización de sus esculturas, elevando este gesto a un nivel de procedimiento riguroso en la producción de obras artísticas.

A través de los siguientes referentes visuales se completa mejor la comprensión de las posibilidades formales, de las que se dispone según las propiedades de la tela, encontrando contextos donde se manifiesta como volumen, sobre relieve y también en el campo bidimensional. Sensualidad y material poético, al igual que el agua, como se podrán observar con las obras de: Ernesto Neto (Brasil–1964), Christo y Jean Claude (Bulgaria–1935 / Marruecos–1935), Claes



Oldenburg (1929–Suecia) Robert Morris (Estados Unidos–1931), Joseph Beuys (Alemania 1921–1986)



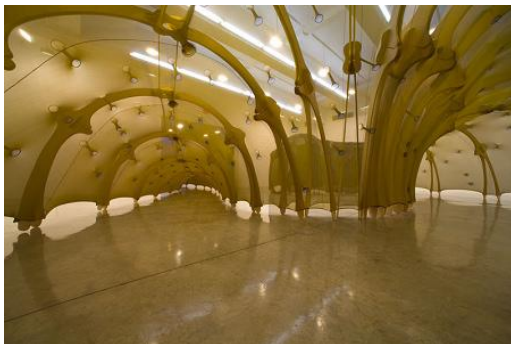
Instalacion en Arsenale 2011



Ernesto Neto / *Our mist into the mith* / 2008 / madera, tul de nylon, algodón y especias / 650 x 760 x 930 cms



Ernesto Neto / *Nave Deusa* / 1988 / tul de nylon, arena, especias / 500 x 950 x 650 cms

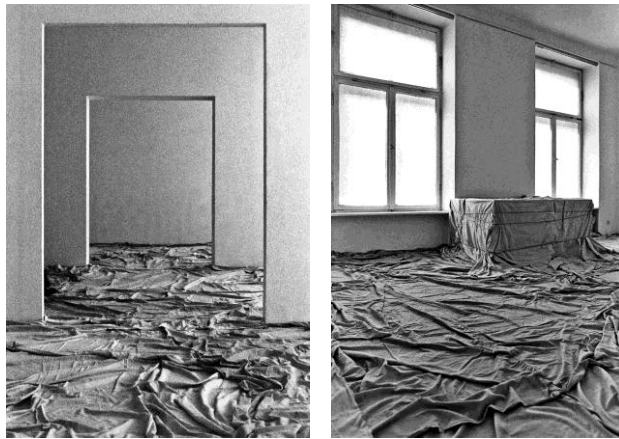


Ernesto Neto / *Wisdom of the parts* / 2008 / 1508.8 x 109 x 340.4 cms / contrachapado, tull de lycra, nylon, gravel

Tanya Bonakdar Gallery, NY / Galeria Fortes Vilaça



Christo and Jean Claude / *Wrapped floor and stairway* / 1969 / tela de algodón / Museum of Contemporary Art Chicago



Christo and Jean Claude / *wrapped floor and covered windows* / 1977-78 / tela de algodón / Gallerie Art in progress / Munich – Germany



Claes Oldenburg / *Ghost drum set* / 1972 / 10 elementos en lienzo (loneta), rellenas de perlas de polietileno, cosido y pintado (vinilico)



Robert Morris / *Sin título* / 1967 / 3 x 1,73 mts / fieltro



Robert Morris / *Sin título* / 1967 / fieltro



Joseph Beuys / *Infiltración homogénea para piano* / 1966 / fieltro y piano

### 1.1.3

#### Un principio en reactivación: repetición

Este factor de construcción, de distribución en el espacio, de disposición de las unidades, se traduce en un valor que permite configurar la visualidad global del trabajo, como una operación para la percepción de este.

La **repetición** entendida como, una cantidad necesaria de reiteración y multiplicación ya sea en la exactitud de una forma o variaciones de esta, por medio de una serialización o edición en la comprensión y percepción en este caso del trabajo realizado. Precizando en las diferencias de acciones repetidas, ideas repetidas y cuerpos repetidos.

La emergencia del minimalismo en los 60s cambió radicalmente el concepto de la obra de arte. Formas básicas, arreglos en serie y el uso de materiales y métodos de fabricación industriales son características claves. El concepto de serie, en base a repeticiones y diferencias, es una manera de representar en contra de la idea de centro compositivo como sistema de configuración precisamente en la perspectiva, aludiendo a esta nueva percepción como un orden perfecto. Con esto desvaloriza la ilusión anterior, anulando cualquier tipo de narración.

Otra manera de aproximarse al significado e idea de repetición, es a través de Gilles Deleuze, en su libro "Diferencia y repetición", se refiere: *"La reproducción de lo Mismo no es un motor de los gestos. Es sabido que hasta la imitación más simple comprende la diferencia entre lo exterior e interior. Más aún: la imitación se limita a cumplir un rol regulador secundario en el montaje de un comportamiento, permite corregir movimientos en vías de realización, pero no instaurarlos. El aprendizaje no se lleva a cabo dentro del vínculo de la representación y la acción (como reproducción de lo Mismo), sino en la relación del signo con la respuesta (como encuentro con lo Otro). [...] Aprender es, en efecto, constituir este espacio del encuentro por medio de signos, en el que los puntos relevantes se entrelazan los unos con los otros, y donde la repetición se*

*formula al mismo tiempo que se disfraza. Y en el aprendizaje hay siempre imágenes de muerte gracias a la heterogeneidad que desarrolla, a los límites del espacio que crea. Perdido en la lejanía, el signo es mortal; y también lo es cuando nos azota con fuerza. Edipo recibe el signo dos veces: la primera está demasiado lejos, la segunda demasiado cerca; entre las dos, se teje una terrible repetición del crimen. Zaratustra recibe su "signo" ora desde muy cerca, ora desde muy lejos, y sólo presente al final la distancia correcta que habrá de cambiar lo que lo enferma en el eterno retorno por una repetición liberadora, salvadora. Los signos son los verdaderos elementos del teatro. Atestiguan potencias de la naturaleza y del espíritu que actúan por debajo de las palabras, los gestos, los personajes y los objetos representados. Significan la repetición como movimiento real, por oposición a la representación como movimiento falso de lo abstracto"<sup>26</sup>* A lo que el gesto se repite por imitación, debe este tener un canal dispuesto a equiparar la similitud, paradójicamente para diferenciar su comprensión. Es identificar en el proceso de este nuevo conocimiento, las unidades para reiniciar desde la raíz, pero a diferencia de incluir la propia percepción lo que expresará la comprensión y capacidades de manera particular.

Para esta investigación en parte la repetición es una herramienta de producción y un sistema de orden procesual, ya que la propia acción, parte de mi propia factura, es un tiempo que está en relación a una manera de proceder en cuanto a su construcción, la que es su propia repetición, unir planos a través de coser a máquina o a mano, lo que se sucede uno a otro como semejante a un sin fin que lo llena todo en una aparente similitud. Es el encuentro, es la aproximación durante el proceso constructivo que arroja relaciones formales dentro del este gesto repetitivo, hasta encontrar mi forma.

La repetición así como recurso de orden compositivo apela a un gran plano reticular, se reestrena constantemente ya que la intención particular de la rutina de las etapas de trabajo, circula la vivencia, tratando de readecuarse según los gatillantes creativos del proceso.

---

<sup>26</sup> DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires, Amorrorto Editores, 2003, pág. 55-56

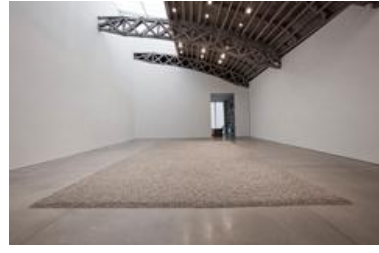
Además de ser un método de orden o de aprendizaje como explica Deleuze, las obras de referencia, exponen las escalas del número de repeticiones o las intensidades en la cantidad de la serialidad de las piezas, las que estructuran tejidos, masas, texturas, azar, insistencia, dominación y poder. A través de las obras de: Eva Hesse (Alemania 1936 – 1970), Ai Weiwei (China - 1957), Tara Donovan (Estados Unidos- 1969), Allan McCollum (Estados Unidos - 1944) y Jacob Hashimoto (Estados Unidos – 1973)



Eva Hesse / *Repetición nineteen I* / 1967 / 23.2 a 26.6 cm / 16.5 a 23.2 cm de diámetro /  
papel maché sobre láminas de aluminio



Eva Hesse / *Repetition nineteen III* / 1986 / fibra de vidrio, resina poliéster, / Museum of Modern Art



Ai Weiwei / *Sun flowers seeds* / 2012 / Galeria Mary Boone, NY



Ai Weiwei / *Sun flowers seeds* / 2010 / 10 toneladas de porcelana / Tate (turbine)

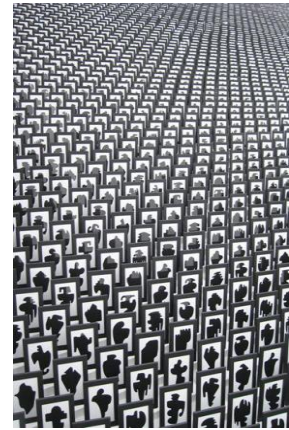




Tara Donovan / *Sin título* / 2001 – 2003 / medidas variables / vasos plásticos



Variable de la estructura con el mismo material dispuesto en el suelo



Detalle

Allan McCollum

*The Shapes Project*

2005-06

c/u 10.8 x 14 cms

7.056 monoprints



Variaciones del montaje



Jacob Hashimoto / *Sin título* / 2010 / medidas variables / papel y bambú / Contemporary Museum Roma



Variación en la estructura del montaje



## 2.

Capas espaciales: lugares de intercambio



El contenido de este apartado está organizado de la siguiente forma:

1º) se comienza con la descripción de los orígenes de la obra, sus ideas, formas, referentes específicos y teoría expuesta a través de citas.

2º) se continúa con la rutina del trabajo de construcción, su proceso y etapas.

3º) se da paso a la visualización de la documentación del cuerpo de obra y sus resultados.

4º) registros de los trabajos realizados durante el master los cuales permitieron observar otras maneras de comprender el trabajo en el marco de expresiones estéticas y de poder flexibilizar en la propuesta de la investigación, aportando como un recorrido y exploración de los vínculos y relaciones que se organizaron en torno a ella.

Como ya se advierte en la introducción, el interés por desarrollar esta investigación comienza desde la experiencia de mi niñez en los inicios de la actividad de acampar durante años junto a mi familia y amigos.

La forma de la tienda de campaña o carpa era de la siguiente manera: primero estaba estructurada por una gran tienda, era un cuerpo rectangular e independiente, pero que albergaba en su interior un segundo cuerpo, que estaba a su vez dividido en tres espacios de iguales características geométricas. El resto sobrante de la carpa se dejaba para ubicar una mesa. Los materiales con los cuales estaba construida, eran de lona de color crudo y de tela impermeable, ambas muy gruesas.

Es por esta razón que los cuerpos geométricos que se construyen para este trabajo, están en la misma relación, se mantiene la materialidad original, que se vincula directamente a la forma y color de mi espacio personal dentro del contexto de mi vivencia.

Como una manera de aproximarse a la comprensión de los elementos que se presentan en mi experiencia, en el "Elogio de la sombra", su autor hace referencia a la estética de las habitaciones japonesas, describiendo la atmósfera que penetra en la neutralidad de los espacios habitacionales de esta cultura oriental: *"En realidad, la belleza de una habitación japonesa, producida*

*únicamente por un juego sobre el grado de opacidad de la sombra, no necesita ningún accesorio. Al occidental que lo ve le sorprende esa desnudez y cree estar tan sólo ante unos muros grises y desprovistos de cualquier ornato, interpretación totalmente legítima desde su punto de vista, pero que demuestra que no ha captado en absoluto el enigma de la sombra.*

*Pero nosotros, no contentos con ello, proyectamos un amplio alero en el exterior de esas estancias donde los rayos de sol entran ya con mucha dificultad, construimos una galería cubierta para alejar aún más la luz solar. Y, por último, en el interior de la habitación, los shōji no dejan entrar más que un reflejo tamizado de la luz que proyecta el jardín.*

*Ahora bien, precisamente esa luz indirecta y difusa es el elemento esencial de la belleza de nuestras residencias. Y para que esta luz gastada, atenuada, precaria, impregne totalmente las paredes de la vivienda, pintamos a propósito con colores neutros esas paredes enlucidas. Aunque se utilizan pinturas brillantes para las cámaras de seguridad, las cocinas o los pasillos, las paredes de las habitaciones casi siempre se enlucen y muy pocas veces son brillantes. Porque si brillaran se desvanecerían todo el encanto sutil y discreto de esa escasa luz.*

*A nosotros nos gusta esa claridad tenue, hecha de luz exterior y de apariencia incierta, atrapada en la superficie de las paredes de color crepuscular y que conserva apenas un último resto de vida. Para nosotros, esa claridad sobre una pared, o más bien esa penumbra, vale por todos los adornos del mundo y su visión no nos cansa jamás.<sup>27</sup> Así como Tanizaki describe el placer de contemplar y de disfrutar de una tamizada luz natural en las habitaciones Japonesas, se hace presente inmediatamente estos valores sobre mi espacio, haciéndolo emerger enriquecidamente en imagen, al igual que sus elementos que están a mí alrededor que realzan mi lugar. Esta vez mis pertenencias corresponden a una convivencia con la naturaleza.*

---

<sup>27</sup> TANIZAKI, Junichirō. *El elogio de la sombra*. Madrid, Editorial Siruela, 2008, pág. 13



Recordando que el trabajo de investigación expone dentro del primer apartado la idea de espacio y cómo este concepto e idea toma significado y expresión, según en el marco donde se proponga su observación, se proyecta acunar la idea de lugar. Retomando aquí una propuesta sobre la definición de espacio, la que nos guía hacia la reflexión de la definición de lugar, desde la mirada filosófica de Platón:

*“En el primero (espacio), cuando explica la génesis del mundo en el Timeo (1) y establece la necesidad de tres principios: el modelo, su imagen y el espacio. El segundo, en la Física (2), cuando afirma que la naturaleza es principio de movimiento y de reposo y pregunta qué es el lugar. Platón considera que es necesario para explicar la génesis del mundo además, del modelo (las figuras geométricas) y de su imagen (el mundo), un tercer principio (el espacio) para que sea posible toda la generación. Éste es como su nodriza y debe carecer de toda forma para poder albergarlas todas.*

*Hay ser, espacio y devenir, tres realidades diferenciadas y esto antes de que naciera el mundo. La nodriza del devenir mientras se humedece y quema y admite las formas de la tierra y el aire y sufre todas las otras afecciones relacionadas con éstas, adquiere formas múltiples y, como está llena de fuerzas disímiles que no mantienen un equilibrio entre sí, se encuentra toda ella en desequilibrio: se cimbreo de manera desigual en todas partes, es agitada por aquéllas y en su movimiento, las agita a su vez (3). Percepción sensible, creíble con dificultad, y, al mirarlo, soñamos y decimos que necesariamente todo ser está en un lugar y ocupa un cierto espacio, y que lo que no está en algún lugar en la tierra o en el cielo no existe” (4).<sup>28</sup>*

*Lugares de intercambio* prevé un movimiento en su posicionamiento como idea. Se entiende dentro de la siguiente dinámica. Es tanto del lugar que me contiene (carpa), donde transcurre parte de mi vivencia perceptiva del “estar en un adentro espacial”, su espacio volumétrico.

---

<sup>28</sup> <http://www.latindex.ucr.ac.cr/filosofia>

Así el siguiente movimiento es mi percepción del exterior, en relación a la carpa, lo que me da cuenta de percibir con alta atención la masa de agua, debido a que era parte de nuestra actividad de los juegos que se organizaban en torno a ella. Más aun debido a su escala, ya que era el elemento más potente del lugar, su inmensidad era semejante a la del mar.

La idea de esta dinámica interna (interior) y externa (exterior), es una constante experiencia de intercambio físico y perceptual, ya que una me contiene a modo de reemplazar una habitación y el lago me da la posibilidad de mantenerme en su superficie o de sumergirme en el, lo que lógicamente genera distintas percepciones e impresiones, lo cual genera vínculos entrelazados otorgando un gesto recíproco de sus partes.

Se ha dejado una libertad la que permite la flexibilidad. La flexibilidad propia del juego. La acuño desde una libertad íntima la cual ha ido relacionando los elementos contenidos en la experiencia del habitar lugares en la naturaleza y la relación con los atributos que la conforman como tal.

Así es como la acción de intercambio se da en la posibilidad de canalizar lugares y percibir sus elementos. Está también en las posibilidades de intercambiar dentro del proceso creativo las cualidades originales del lugar y sus partes configurantes, en post actualmente de valores estéticos.

Como a fin a las ideas del trabajo, la obra *Lanka* de Essi Kausalainen (Finlandia – 1989), aborda el concepto de espacio y lugar a través del volumen de una carpa, la cual está confeccionada en lana de color rojo. Al interesarme por su estructura y que evoca directamente a una tienda de campaña, me interesa saber cuáles son las intenciones de ubicarla en distintos espacios expositivos. Ella responde al traslado espacial de su obra, desarrollada el año 2009 en Mindelact -festival en Brasil y luego en Cabo Verde 2010, de la cual comenta la experiencia del montaje y del espacio construido:

*"Yo estaba haciendo mi obra Lanka en Cabo Verde en Mindelact-festival en el 2010. La idea surgió de la comisaria del festival. Ella vio la obra en Brasil (2009), bajo un árbol, y tuvo la idea de ubicar la obra en un lugar que era el cráter de un volcán. Encontré esta idea realmente interesante. Ya que no hay*

*ningún volcán aquí en Finlandia lo que nunca habría venido a mi mente como una idea pero, cuando lo sugirió, me parecía que tenía mucho sentido. La realización de esta pieza en el cráter fue un experimento realmente único. Creo que puedo decir que fue especial para mí y para el público. La idea de Lanka es crear un espacio dentro de un espacio. No es el espacio interior. Este espacio, es la lana roja de la tienda de campaña, íntima del vínculo entre el participante y yo. El cráter del volcán ha creado un marco de gran alcance de esta acción íntima. La forma del cráter dirige el viento a soplar en movimientos circulares. También hay un eco rebotando por todos lados, muy fuerte, imposibilitando saber de dónde viene. En el aire, había un halcón volando en círculos, estaba extrañamente tranquilo. La energía del lugar es muy fuerte. No hay un camino claro hacia el cráter la audiencia hizo un esfuerzo para llegar allí. Cuando finalmente llegaron, ya habían hecho todo un viaje - tanto físico como mental. Todos estaban muy abiertos a la belleza del lugar, a todos los detalles y a ellos mismos. Compartir la mágica atmósfera tan de cerca era como si nos estuviera tocando. Así transcurrió el tiempo terminando la acción de noche, en la oscuridad. Todos nos fuimos de vuelta sobre las empinadas laderas del cráter, juntos en la oscuridad. Cuando estábamos en el punto más alto, de nuestro camino, empezó a llover. Como puedes haber percibido a través de mi trabajo, la interacción con otros seres vivos (especialmente plantas) realmente me fascina. El rendimiento en el volcán era especial, porque el entorno, permite interactuar con las fuerzas del paisaje, los cambios en la luz del día, el movimiento del viento y el clima. También con todas las hierbas y plantas, y el halcón, que nos sensibiliza para nuestro propio ser allí. La sensación de conexión con las especies circundantes y el paisaje era muy fuerte."*



Cráter / Cabo Verde



Essi Kausalainen / *Lanka* / 2010 / Lana / Performance e instalación / Cabo Verde



Essi Kausalainen / *Lanka* / 2009 / Performance e instalación / Brasil



La acción de coser con lana roja, elemento que se concibe como lugar

Las obras de Kausalainen acostumbran a construir un lenguaje poético de imágenes, gestos y espacios, un lenguaje que invita a la audiencia a un diálogo amable. Su trabajo explora el cuerpo/ser humano en relación al espacio que lo rodea. Le interesa la experiencia física de estar: el cuerpo como un espacio, el cuerpo como una acción, el cuerpo como una identidad. Los medios que utiliza van: desde la performance y la instalación, el dibujo y el video, como transposición de la narración postmoderna.

A continuación le pregunté si su obra *Lanka* podría ser acogida en un espacio cerrado, al cual doy por entender como galería, y si fuera así como sería la documentación de esta, a lo que respondió:

*"Hasta ahora sólo he presentado Lanka como una actuación en directo de la instalación. La documentación no ha sido expuesta por su cuenta en cualquier lugar, excepto en mi página web. Me gustaría hacer una clara diferencia entre el trabajo real y la documentación de la misma. Es evidente que una imagen no traducirá todas las sutilezas de un evento en vivo. También he realizado trabajos de vídeo, pero se trata de actuaciones originalmente para la cámara y por lo tanto, operando con diferentes cualidades estéticas y escalas. De todas mis obras, Lanka es uno de esas piezas que realmente encuentra su sentido en la presencia de los dos cuerpos (de los participantes y yo) y en el espacio que las rodea. Se basa en los sentidos - el tacto, el oído, que se hace consciente. La experiencia de la pieza es el resultado de la propia apertura y sensibilidad de los participantes. Es como una conversación que se puede llevar a cualquier lugar. Todas estas cualidades, así como la presencia de la naturaleza es que carecen de la documentación. He realizado originalmente en el interior de la pieza, por primera vez en un nuevo y brillante edificio de oficinas y luego en un tranvía antiguo reformado para convertirlo en un espacio de arte como un cuadrado negro. Cuando se realiza en el interior, el énfasis de la pieza se encuentra dentro de la estructura de color rojo, en el espacio íntimo*



Essi Kausalainen / *Lanka* / 2003 / Trivium – Technology center of Turku

*entre los cuerpos y la sala de los alrededores es secundaria. En el volcán, la fuerte presencia de su paisaje y su naturaleza, se adhieren a nosotros como una segunda piel. Se hace hincapié en cosas diferentes, que para mí se refiere a la relación hombre-naturaleza, a los interrogantes profundos del ser y presencia, a la circulación de la vida.*"<sup>29</sup>

En *Lanka* se puede apreciar la alternativa de dar significado al material con cual cose su vestimenta con la vestimenta del participante, dándole el valor de lugar a la hebra de lana roja, con la cual esta tejida la carpa. Con este gesto se crea un espacio íntimo de intercambio entre Kausalainen y el participante, pero es la hebra de la lana la que manifiesta el área de reciprocidades. Así vemos también como la operación constructiva del tejido se eleva a un carácter relevante en el concepto estético de la tienda de campaña. Se puede apreciar como el proceso de significación es literalmente lineal.

Similar o igual que en la fabricación de las esculturas de Neto, tanto la máquina de coser y los palillos en la obra de Kausalainen, están dentro de la producción como una operación relevante. Por otro lado los montajes, su ubicación y emplazamientos, en las que la obra compenetran otras instancias espaciales, las que a modo de itinerancia, van presentando su forma en esta diversidad de contextos espaciales.

---

<sup>29</sup> Información otorgada por la artista a través de correo electrónico en el mes de Noviembre 2011

Ya se ha dado cuenta del motivo e interés desde donde emerge la forma del trabajo y como una manera de seguir el ritmo del desarrollo de la construcción, se propone un recorrido por las siguientes imágenes, las que se realizaron en los platós del departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia (DCADHA); registros que dan inicio a la realización práctica del TFM.



En la medida que comienzo la construcción, los materiales como la tela y formas como el cuadrado y cubo, van aportando significados que voy incorporando en la medida de la configuración del trabajo. Son parte constitutiva de la representación estética de mi percepción.

La forma del cubo es una variación de la forma original de la cual se ha extraído. Se ha hecho así, ya que es el cuerpo geométrico sobre el cual había trabajado con anterioridad. Fue una manera de traer de nuevo esta forma a mi proceso de creación. Recopilar historia dentro del proceso creativo personal.

Al disponer los 1.280 retazos cuadrados de 19 x 19 cms de lona, desde la sencilla acción de ir ordenando y calzando retazo sobre retazo, doy en esa precisa acción y con la previa intención de fabricar cubos, la noción de capas (expuesto en el subapartado 1.1). Su estado de adición vertical, se acopla al

vínculo del lugar vivencial, se incorporan en la percepción, como las imágenes de los planos de arquitectura, donde estos trozos cuadrados son directamente los muros, los límites que definen mi espacio, el cual es mi propiedad, pero por sobre todo mi lugar. Lugar que me contiene y que contiene a mis experiencias de los sentidos e imaginación. Sin duda, la flexibilidad del material alude y evoca esa ductibilidad, necesaria, en la construcción de esa carpa, pero en el momento de ejercer la acción de construir esa acumulación vertical, esos trozos de tela empiezan a permeabilizar su comprensión y a transformarse en más allá de los muros o paredes, sino que en capas. El tejido de la tela de ese entonces lo podíamos observar a ciertas horas del día, su trama, aquella imagen del interior, hace tomar posición de la idea de contener, de cubrir. Con la imagen de cubrir se complementa la idea de capas.

En de *The house of cards* se puede apreciar otra de las modalidades de construcción de Richard Serra, donde los planos cuadrados de hierro están apoyados unos con otros, sin advertir ningún otro medio que las mantengan en su lugar y le den la estabilidad. Aquí los planos se advierten tal cual son, antes de una posible unión. Vendría a ser una previa idea desde los conceptos de gravedad y peso, tan propias de sus propuestas volumétricas.



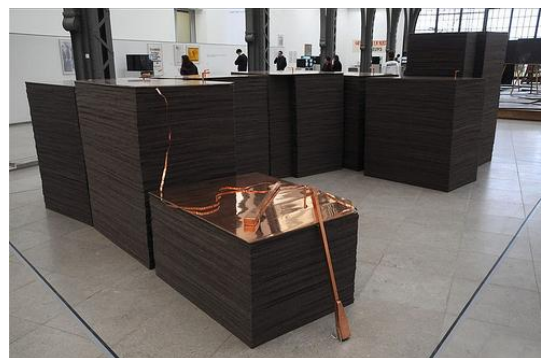
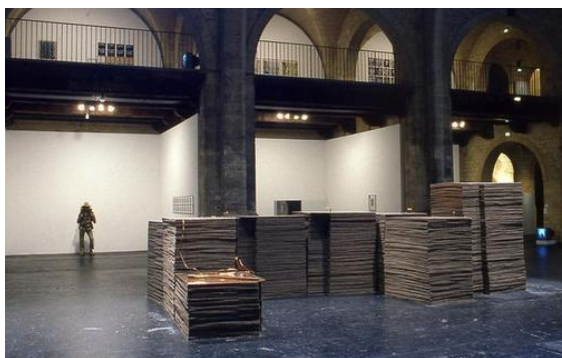
Richard Serra / *The house of cards* / 1969 / cuatro planos c/u 122 x 122 x 2.5 cms / plomo antimonio



Siguiendo las referencias visuales siempre en torno a la escultura, en *Stacked steel slabs* y en *Fonds VII/2*, se puede observar, la estrategia de apilar y de reunir en bloques o verticales, lo que da cuenta de la problemática del pedestal. Con *La columna infinita* de Constantin Brancusi (Rumania 1876-1957) se plantea la comprensión de la escultura, dentro de las posibilidades de la eliminación del pedestal y de prolongar la percepción de su volumetría hacia la idea del infinito, en una repetición potencialmente ilimitada. Es una propuesta que renueva las posibilidades y relaciones espaciales, dejando atrás la idea de posicionar la escultura como un objeto que ocupa un lugar en el espacio, sino que le otorga una prolongación perceptual y conceptual tanto del volumen mismo como de la volumetría espacial.



Richard Serra / *Stacked steel slabs* (de la serie Skullcracker) / 1969 / 48 x 19.2 x 48 aprox / acero laminado



Joseph Beuys / *Fonds VII/2* / 1967-84 / fieltro y cobre



Constantin Brancusi / *La columna infinita* / 1934-38 / 29.33 mts / módulos de hierro fundido recubierto de zinc

Continuando sobre la ruta del desarrollo del trabajo, seguimos con las siguientes imágenes, donde ya se aprecia la construcción de los cubos. Uno abierto, el otro cerrado, desde esta simple visibilidad y de la acción de construir la vertical se abre la opción de integrar las imágenes de estos reconocimientos formales y conceptuales dentro del propio trabajo.

Se proyecta construir 160 cubos de 17 x 17 x 17 cms aproximadamente, cantidad en un comienzo planteada para el project room A.2.8, montaje que sufrirá variables en el trayecto. (expuesto en el subapartado 2.1.1)



Sobre las opciones de los cubos cerrados y abiertos, retomo parte de la construcción de mi percepción. En la medida, que se aprecia mas adelante, se puede observar que los cubos abiertos están relacionados con la contención del agua y los que permanecen cerrados forman parte de la síntesis de la percepción del espacio de permanecer en el interior de la tienda de campaña.

En el gesto de abrir el cubo está la relación con el exterior, con lo que se comenta anteriormente, con el modo de interactuar con la gran masa de agua. Ahora entre el intercambio de percepciones se produce un cruce en la construcción del trabajo, que otorga recursos estéticos con el material y con los volúmenes dentro del ritmo de lectura total de los cubos



Serie fotográfica del proceso de construcción / Abril 2012



Cubos de lona / 17 x 17 x 17 cms

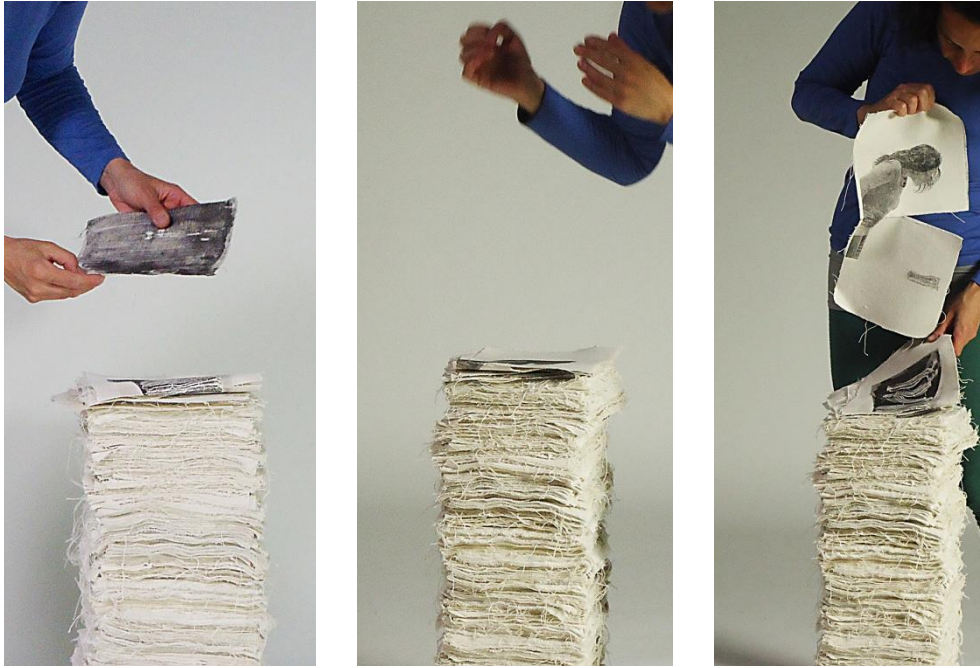
Continúo realizando sesiones fotográficas de los cubos y retazos pero, con una nueva unidad dentro de las imágenes con la idea de incorporarlas en la construcción de los cubos por medio del recurso de impresión directa a través de transferencias por calor. Al incorporar mi participación dentro del escenario fotográfico, de la misma manera que la vez anterior, acción que se traduce en una colaboración durante las etapas que componen el desarrollo del proceso creativo, a modo de ser una constancia de la relación con mi proceso de canalización, documentada en las capturas fotográficas en estas guías de escenarios de las etapas de creación.



Fotografía original la que se elimina el color dejando una versión en blanco y negro, para realizar impresión sobre tela, transferencia directa por medio de calor.

Se realizaron 20 transferencias, en blanco y negro sobre lona, las que se pueden ir relacionando unas con otras para crear variaciones dentro de las imágenes en la construcción del cubo. Estas se pueden apreciar dentro de los registros de los montajes y dentro de la producción en la etapa de las transferencias. La referencia cromática alude a una acción composicional, para quitar peso visual dentro del recorrido, para que la intensidad de este acento sea en su medida y no quiebre el ritmo de lectura entre los cubos.





Serie fotográfica/ Mayo 2012

Se retoma la reflexión de Platón, sobre la idea y definición de lugar: *"Al primer principio lo acompaña un razonamiento verdadero, que al no ser perceptible por los sentidos, es captado por un acto de pensamiento. El segundo es irracional, semejante al primero, pero generado y siempre cambiante; por lo tanto, es captable por la opinión unida a la percepción sensible. El tercero, el espacio, no se capta por el pensamiento ni por la opinión acompañada de percepción, "proporciona una sede a todo lo que posee un origen, captable por un pensamiento bastardo sin la ayuda de una percepción sensible, creíble con dificultad, y, al mirarlo, soñamos y decimos que necesariamente todo ser está*

*en un lugar y ocupa un cierto espacio, y que lo que no está en algún lugar en la tierra o en el cielo no existe” (4). El modelo que hace posible el mundo, su imagen, son las figuras geométricas. Así como se construyen unas a partir de otras, los elementos (tierra, agua, aire, fuego) que componen el mundo se transforman unos en otros. Si las figuras se construyen y se hacen posibles en un espacio, el mundo, a su vez, requiere de un receptáculo que lo albergue.”*

*Está más allá de toda duda que fuego, tierra, agua y aire son cuerpos. Ahora bien, toda forma corporal tiene también profundidad. Y, además, es de toda necesidad que la superficie rodee la profundidad. La superficie de una cara plana está compuesta de triángulos. Todos los triángulos se desarrollan a partir de dos, cada uno con un ángulo recto y los otros agudos. Uno tiene a ambos lados una fracción de ángulo recto atribuida a lados desiguales. En nuestra marcha según el discurso probable acompañado de necesidad, suponemos que éste es el principio del fuego y de los otros cuerpos (5).”<sup>30</sup>*

Los cuatro elementos figuran en el escenario de la reflexión y observación a cerca del espacio, al igual que los cuerpos geométricos. Están dentro de la dinámica de los intercambios y tanto los resultados de estos como la propia actividad están contenidas en el receptáculo o nodriza, conceptos que connotan la idea de espacio.

Ahora la experiencia del entorno natural, de los elementos constituyentes del reino vegetal y de su substrato físico de lo que se entiende como paisaje<sup>31</sup> se integra desde la gran masa de agua (lago). Este elemento se extrae de su contexto y participa dentro de los cubos abiertos, que está diseñados especialmente para contener agua. El agua que se utiliza en el trabajo, es absolutamente transparente y limpia a diferencia de la del lago que tiene matices propios de su existencia en la intemperie, en plena naturaleza. Es un vehículo transparente adecuado para apreciar con claridad las imágenes en el interior del cubo.

---

<sup>30</sup> <http://www.latindex.ucr.ac.cr/filosofia>

<sup>31</sup> MADERUELO, Javier. *El Paisaje, Arte y Naturaleza*. Actas del II Curso, Huesca 23-27 de Septiembre 1996. Huesca, Edita Diputación de Huesca, Impresión Editores La Val de Onsera, s.f, pág. 12

Cabe citar que desde las observaciones extraídas sobre el proyecto Artscape Nordland (Skulpturlandskap Nordland) durante los años 90<sup>32</sup>, la visión que tiene el pueblo nórdico con respecto a los elementos de la naturaleza, es más que nada una actitud con respecto a esta, a la cual consideran ante todo su espacio privado y más que nada un estado espiritual. Esta tradición metafísica da cuenta de las conexiones significativas con las piedras, los árboles, los lagos, los estanques, etc. Los significados están relacionados con la tradición local o con experiencias individuales y que los lugares que son creados desde esta individualidad son privados. En la mitología Nórdica existen muchísimas historias de cómo la gente por ejemplo ve figuras en la montaña para crear leyendas del paisaje.<sup>33</sup>

El paisaje en si mismo, es un medio físico y multisensorial (tierra, piedras, vegetación, agua, cielo, sonido y silencio, luz y oscuridad, etc) en el que los valores culturales están codificados.<sup>34</sup>

La gente del norte no habla de paisaje, sino que de naturaleza y llamando a las montañas y a los fiordos por su nombre y con frecuencia con una familiaridad que recuerda las relaciones que tenemos con las personas que nos son cercanas. La forma de experimentar va a depender de la identificación del género de la geografía. Desarrollamos un contacto con ella clasificando lugares y otorgándoles nombres proceso que conecta el lugar con la matriz simbólica, a través de la cual, adquiere su significado apropiado y con la ayuda de la cual vemos el lugar en última instancia.<sup>35</sup> Es muy importante el encuentro que finalmente se puede tener con el paisaje o naturaleza, lo cual permite la experiencia privada dentro de lo que se entiende como lugar de acceso universal.

Bachelard hace referencia específicamente del lago y se refiere así: “*Pero parecería que en la propia naturaleza hay fuerzas de visión activa. Entre la naturaleza contemplada y la naturaleza contemplativa las relaciones son*

---

<sup>32</sup> <http://www.skulpturlandskap.no/Skulpturlandskap/artscape/artworks.html>

<sup>33</sup> JAUKKURI, Maaretta en MADERUELO, Javier. *El Paisaje, Arte y Naturaleza*. Actas del II Curso, Huesca 23-27 de Septiembre 1996. Huesca, Edita Diputación de Huesca, Impresión Editores La Val de Onsera, s.f, pág. 100

<sup>34</sup> ibídem. pág. 101. Cita a MITCHELL, W.J.T, (ed.), *Paisaje y Fuerza*, Chicago, 1994, pág. 14

<sup>35</sup> ibídem. pág. 101. Cita a KUUSAMO, Altti. Informe del seminario sobre el proyecto Art Scape Nordland, pág. 63

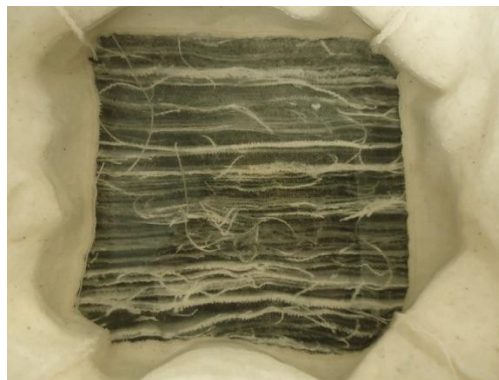


*estrechas y recíprocas. La naturaleza imaginaria realiza la unidad de la natura naturans y de la natura naturata” A lo que prosigue: “Pero, ¿Quién contempla mejor, el lago o el ojo? El lago, el estanque, el agua dormida nos detiene en su orilla. Dice a la voluntad:”¡no irás mas lejos; estás entregada al deber de mirar las cosas lejanas, lo más allá! Mientras tu corrías, algo aquí ya miraba.” El lago es un gran ojo tranquilo. El lago recoge toda la luz y hace un mundo con ella. Gracias a él, ya, el mundo es contemplado, el mundo es representado. También él puede decir: el mundo es mi representación. Cerca del lago comprendemos la vieja teoría fisiológica de la visión activa. En la visión activa, parecería que el ojo proyecta luz, ilumina sus imágenes. Se comprende entonces que el ojo tenga la voluntad de ver sus visiones, que la contemplación sea, también, voluntad.”<sup>36</sup>*



---

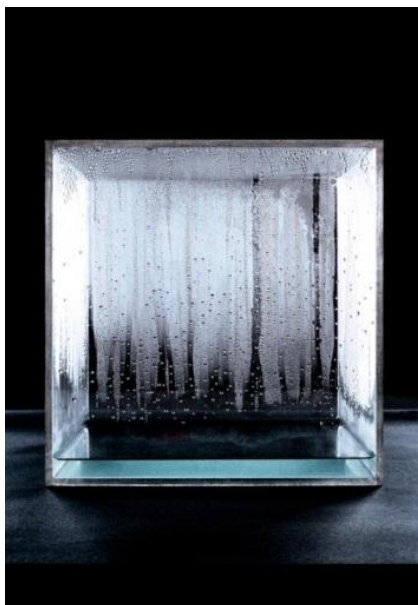
<sup>36</sup> BACHELARD, Gastón. El agua y los sueños, ensayo sobre la imaginación de la materia. México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1978, pág 50



Como se puede observar el interior del contenedor se transforma en un lugar de intercambio de medios y recursos, atribuyendo a la dinámica de los trabajos realizados durante su desarrollo, un intercambio de percepciones y asociaciones como una manera de construir conexiones semánticas desde el material y elementos. De este modo los materiales y formas se contienen unos a otros traspasando el umbral de posibilidades expresivas desde la fricción de estos.

Como referencia visual, en el caso de *Cubo de condensación* de Hans Haacke (Alemania–1936) la geometría del cubo y la pertenencia con el elemento y material, agua, representan una figura de organismo vivo. El proceso de evaporación o exudación, revelan un movimiento fascinante y perturbador. Como indica Haacke: "*Sus condiciones son comparables a las de un organismo vivo que reacciona de manera flexible a su entorno. La forma de la*

*condensación no puede anticiparse de manera precisa. Cambia libremente, cercada solamente por límites estadísticos. Me gusta esta libertad.*<sup>37</sup>



Hans Haacke / *Cubo de condensación* / 1963-1965 / 30 x 30 x 30 cms / metacrilato, agua, luz, corrientes de aire, temperatura del espacio expositivo

El pensamiento que hay detrás de la estética de *cubo de condensación*, comienza de elementos naturales: el hielo, la tierra, el agua, el aire. Creaba estructuras complejas en las que el tiempo, la energía y el espacio adquirían formas transitorias, de modo que no obtenía piezas de exposición petrificadas sino procesos que él llamaba *sistemas de tiempo real*.

Así es en esta pieza emblemática provocaba un proceso de condensación de agua en el interior de un cubo de plexiglás sellado, donde se formaban gotas de distintas medidas, algunas de las cuales crecían tanto que resbalaban por las paredes del recipiente dejando su rastro vertical. El aspecto del contenedor cambiaba lenta, pero constantemente, y no se repetía nunca.

A través de ese gesto simple, el artista pone en tela de juicio las posturas fundamentales del minimalismo en el arte: ya no es un "objeto específico" autónomo y excluyente, sino algo orgánico, vivo, cuya transparencia ideal está

---

<sup>37</sup> <http://arteenlared.com/espana/exposiciones/coleccion-de-arte-contemporaneo-fundacion-la-caixa--objetos-desclasific-3.html>

pervertida por dentro, por una irreductible y espontánea reacción química debida a una diferencia de temperatura entre dos mundos. Exudación, chorreo, flujo... El aislamiento y el enclaustramiento generan una reacción banal que se vuelve casi indecente cuando se trata de una mirada pública. Esta inestabilidad es, en efecto, a la vez turbadora y fascinante pues confiere sensibilidad, e incluso cierto erotismo, a un objeto inanimado que actúa como una máquina soltera y fuera de control.

Se ha podido apreciar ya desde los primeros referentes, que la diversidad de posturas y relaciones representan conceptos que son interpretados con un sin fin de medios, con un sin fin de visiones y sensibilidades que construir.

Siguiendo la ruta visual del proceso de las ideas, de sus formas y materiales, se puede observar a continuación, que los cubos son parte de la reforma del espacio, en relación a su origen, las que se van modelando para ser insertadas dentro de la propuesta escultórica. Se opera reduciendo la escala y la forma original, como recapitulación de mi propio proceso creativo anterior, ajustándola finalmente a la geometría del cubo y a la cual se incorpora la serialidad en la producción de estos. Como ya se comentaba, se proyectan 160 cubos, de los cuales se construyen 152 unidades. Su repetición hace eco, a veces de su permanencia en el tiempo, es una manera de evocar esta extensión como prolongación del tiempo, la cual también es necesaria para delimitar un área.

Sobre las medidas del cubo estas son de: 17 x 17 x 17 cms aprox. Esta medida se origina entre la media de maximizar el ancho de la tela y las de duplicar la medidas de las cajas de hierro que son de 10 x 10 x 10 cms a 20 x 20 x 20 cms. Es simplemente una operación de ajustes prácticos y formales, que coincide al respecto de la proyección en la relación de cubos y contenedores, organizados en compañía de las cajas de hierro.



En al medida que se va dando cuerpo a el trabajo, hago esta referencia en especial, de Merleau Ponty, que reflexiona sobre el horizonte de sentido presente en toda percepción. Es el juego (libertad) que nos aporta el mundo en cada una de nuestras observaciones. *“El conocimiento se presenta como un sistema de sustituciones en donde una impresión anuncia otras impresiones sin nunca dar razón de ellas; en donde las palabras dejan esperar unas sensaciones como deja el ocaso esperar la noche. La significación de lo percibido no es más que una constelación de imágenes que empiezan a reaparecer sin razón alguna”*<sup>38</sup>. Con esto permite que un aspecto de la cosa nos lleve a otro, porque de la misma manera que *“los aspectos que vemos en un momento dado, apuntan siempre a otros aspectos por venir, y así sucesivamente.”*<sup>39</sup> Estas observaciones dejan ver como tenemos esas pautas sucesivas de ideas y asociaciones que nos permiten el “juego” de las imágenes y vínculos de la ideas sobre un conocimiento desde una mirada

---

<sup>38</sup> MERLAU PONTY, Marcel. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona , Editorial Altaya, 1999, pág. 37

<sup>39</sup> LEVINAS, Emmanuel. *Teoría fenomenológica de la intuición*. Salamanca, Editorial Sígueme, 2004, pág. 51

fenomenológica de la percepción, las cuales también forman parte de nuestro recorrido creativo.

Ahora el trabajo en un comienzo esta organizado composicionalmente dentro de un orden reticular. Como recurso estructural, dentro del arte es una disposición y orden que compromete dos prismas, el espacial y el temporal, percibida como autonomía dentro de las manifestaciones del arte: *"Allanada, geometrizada, y ordenada, la retícula es antinatural, anti mimética y anti real. Es la imagen del arte cuando este vuelve la espalda a la naturaleza. En la monotonía de sus coordenadas, la retícula sirve para eliminar la multiplicidad de dimensiones de lo real, reemplazadas por la extensión lateral de la única superficie. En la omnipresente regularidad de su organización, no es el resultado de la imitación, sino de la determinación estética. En la medida en que su orden se basa en la mera relación, la retícula es una forma de abrogar las aspiraciones de los objetos naturales a tener un orden propio y particular; la retícula muestra las relaciones en el campo estético como si se produjeran en un mundo aparte, un mundo a la vez anterior y posterior a los objetos naturales."*<sup>40</sup> Y temporalmente se entiende como la forma ubicua (que está presente a un mismo tiempo en varias partes) en el arte moderno, que no existe en el arte de siglos pasados. La retícula se propone como un punto de partida, pero luego la disposición de los cubos sufre variaciones, según los contextos espaciales donde se procede a montarlos. Es un inicio, que resulta de una estrategia bastante utilizada como un empoderamiento del orden y de neutralizar relaciones entre los elementos de la estructura serial, pero es solo un comienzo, como ya se insinúa, de manifestar un área de terreno, una ubicación en el espacio, una forma de aproximarse a un lugar. Es en parte una toma de terreno, además de su eco como permanencia en el tiempo, el que luego irá disgregando su orden primero.

Al extraer los elementos, se desneutralizan de su contexto original, donde se problematizan objetivamente desde sus propiedades para luego volver a reinsertar en la experiencia, retomando así la historia de origen y con esto poder graduar mi proceso de construcción estética para enfocar su expresión

---

<sup>40</sup> KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Ediciones Forma S.A., Madrid, 1996, pág. 23-24

su intensidad semántica. En la serie de conferencias de “Lecturas recíprocas / alternativas de la modernidad” dictadas en la UPV en febrero del 2012, Ticio Escobar expone sobre las visiones y representaciones. Sobre la cosmogonía indígena latinoamericana. En como la operaciones semánticas de línea poética eran parte de la inflexión en el orden de la significación, del descalce en el orden común de la significación. A lo que acontece en la operación utilizada en este trabajo, dando así un calificativo más bien de orden de una extracción a la cual dentro de una línea de intensidades sensibles, según la impresión y el tipo de observación, construyen las imágenes. Más allá de toda rutina intelectual, es por sobre un canal sensible, es una visión cosmogónica.

Retomando las esencias de los materiales, la tela al igual que el agua son unidades vitales. Existe un tiempo en el material, el tejido de la lona se vuelve más dócil, por lo que pierde su tensión inicial, produciendo variaciones significativas en el aspecto geométrico del cubo. Emerge un aspecto orgánico, más natural, menos controlado, mas espontaneo. De esta manera se va planteando, un trabajo que no permanece rígido, ni fijo. El agua en su caso es un recurso que ya asoma una cualidad de absorber las imágenes de su entorno.

En Procedimientos Constructivos en Metal y Madera, se construyeron 10 cajas de hierro de 10 x 10 x 10 cms, las que se insertaron adecuadamente en la participación de este trabajo. Su papel, plantea una dinámica muy relacional a niveles poéticos, de encuentro de imágenes narrativas en el campo de la abstracción, lo que dinamiza el trabajo en contrastes matéricos y en la tipología de la "escala de durezas" en estas formas geométrica.



Capas, cubos y cajas también integran las imágenes de construcción  
Retazos de lona de 19 x 19 x 60 cms / caja de hierro de 10 x10 x 10 cms



Retazos de lona / 19 x 19 x h 60 cms, 6 cajas de hierro / 10 x 10 x 60 cms



Acontece una dinámica que está constantemente afectada, a lo que dará sobre sus evocaciones una permeabilidad lo que permite el intercambio de significados sobre su recorrido estético.

Por último cabe hacer reseña sobre las observaciones de Michael Foucault sobre una nueva experiencia del lenguaje sobre como las cosas se van cargando de sentido. Reflexiona el mundo de la representación en la obra literaria de "El Quijote De la Mancha" (1605 / 1615) del autor Español Miguel de Cervantes y Saavedra, como la marca de una nueva experiencia del lenguaje y de las cosas. Donde los signos son un tejido de enlaces, como una suerte de ilusión y fantasía, donde los significados re-evocan, ejercen una nueva fuerza en las semejanzas y diferencias en cuanto a los significados clásicos de la época. *"Con todas sus vueltas y revueltas, las aventuras de Don Quijote trazan el límite: en ellas terminan los juegos antiguos de la semejanza y de los signos; allí se anudan nuevas relaciones. Don Quijote no es el hombre extravagante, sino más bien el peregrino meticuloso que se detiene en todas las marcas de la similitud."*<sup>41</sup> Es semejante a un viaje por el mundo de las impresiones e interpretaciones. Es una demostración de un desdoblamiento que no sabemos en qué momento retorna el cuerpo al cuerpo, pero sin más ni menos, es una posición en el mundo de las imágenes y de la creación.

Y para finalizar este apartado a propósito de la idea de lugar, Michael Heizer (Estados Unidos – 1944) afirma que una obra de arte no se coloca en un lugar, sino que es el lugar.<sup>42</sup>

A continuación se expone el sistema de construcción y sus etapas que dan cuerpo al trabajo.

---

<sup>41</sup> FOUCAULT, Michael. *Las Palabras y las cosas*. Buenos Aires, Siglo XXI editores, S.A de C.V, 1968, pág. 53

<sup>42</sup> JAUKKURI, Maaretta en Maderuelo, Javier. *El Paisaje, Arte y Naturaleza*. Actas del II Curso, Huesca 23-27 de Septiembre 1996. Huesca, Edita Diputación de Huesca, Impresión Editores La Val de Onsera, s.f, pág. 100

## 2.1

### Construcción de la matriz espacial: materiales de una geometría personal

El proceso de construcción, se entrelaza con las ideas de las experiencias, lo que produce distinciones que son propicias para dar justamente corporalidad al trabajo. Hablar de construcción en la matriz espacial, es abrir un laboratorio donde la búsqueda de soluciones formales, son apañadas justamente de la propia acción del hacer. Esta situación otorga instantes que van más allá de los contextos presentados, sobrepasan ciertas barreras de un método de conocimiento, donde se siente que hay respuestas en la propia acción de la construcción.

Claramente el acceso visual del tratamiento de los materiales y del proceso saltan a la vista detalles que se unen a eso que llama Barthes valores que no tienen ninguna base objetiva<sup>43</sup>, la ensoñación de relaciones que se abren durante el transcurso de esta exploración.

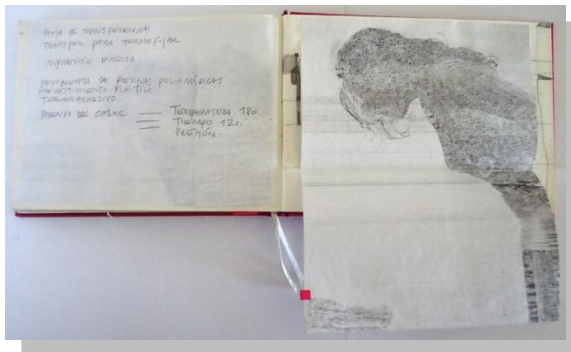
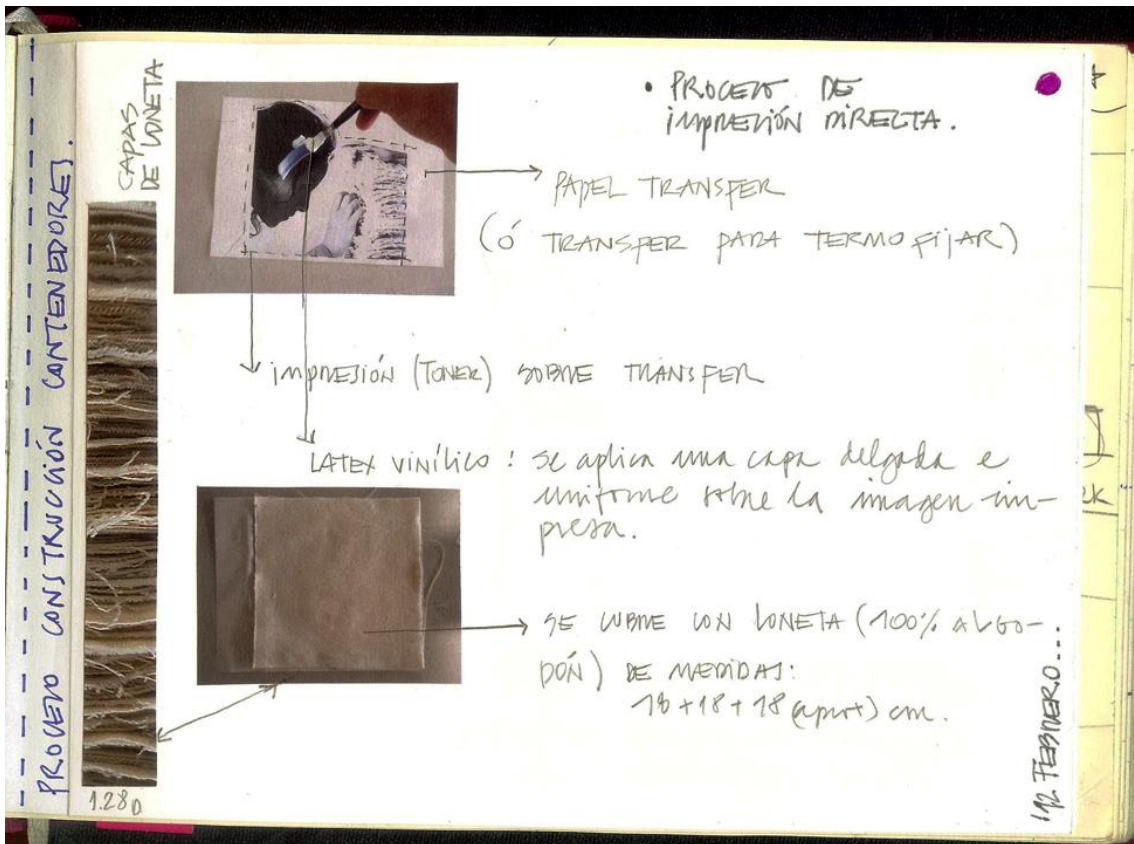
Las etapas del proceso de construcción, mantiene así como las etapas que van registrando los avances formales. Es parte de la historia de vida, es lo que la hace visible. Se ha podido apreciar, que la estructura de presentación, es bastante pauteada, para poder operar dentro de una ruta que pueda advertir de los contenidos y relaciones que se han ido manifestando a través del tiempo del desarrollo de este trabajo.

En las páginas siguientes se apreciar como fué la constancia de la construcción, así completando la comprensión global del trabajo de investigación, antecedido ya por sus orígenes y morfología.

---

<sup>43</sup> BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. Buenos Aires, Fondo cultura económico S.A., 2000, pág. 22

Etapa del proceso de transferencias  
 Imágenes de los apuntes de la croquera



Hoja de transferencia para termofijar, de impresión directa. Recubierta de resinas poliamídicas (revestimiento plástico)

## PRENSA DE CALOR:

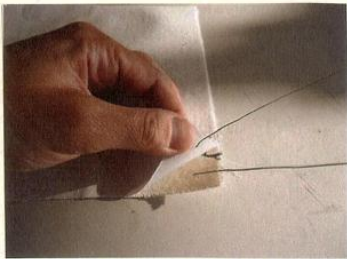


TEMPERATURA DE 180

Tiempo 12 seg.

PRENSIÓN

SE USA ENTRE PLANCHA Y plancha  
LO QUE SE VA A TRANSFERIR.



→ DESPEGAR PAPEL TRANSFER

→ LIENZO (LONA / TELA)

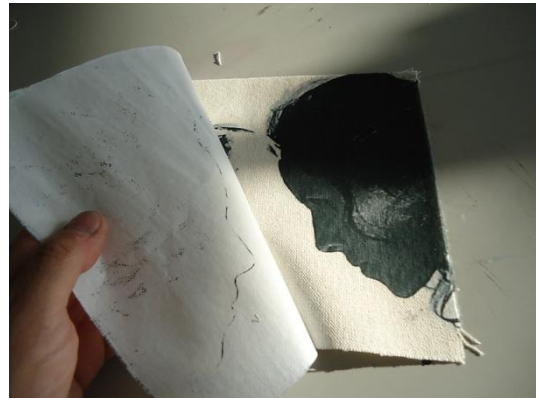


Seleccionado con imagen de fondo. (mirar libros.)



Proceso impresión directa por calor





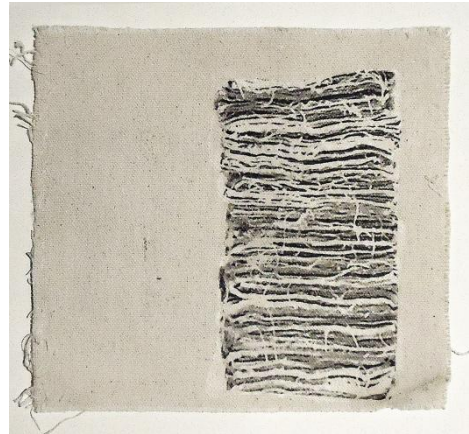


Imágenes transferencias





19 x 19 cms



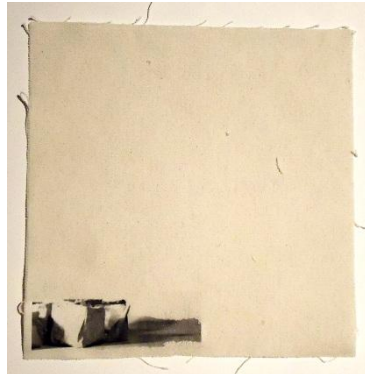
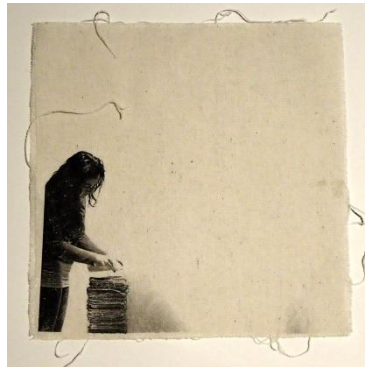
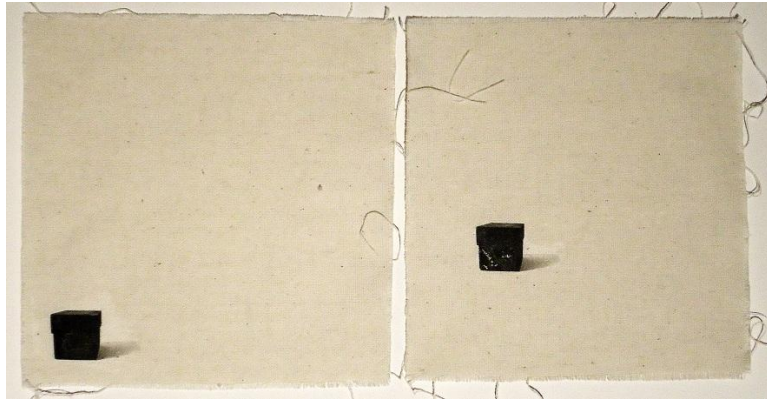
19 x 38 cms

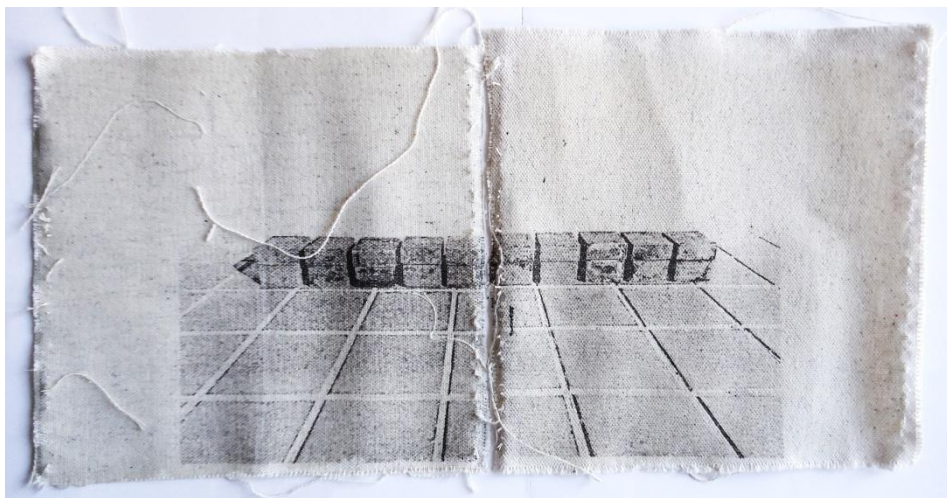
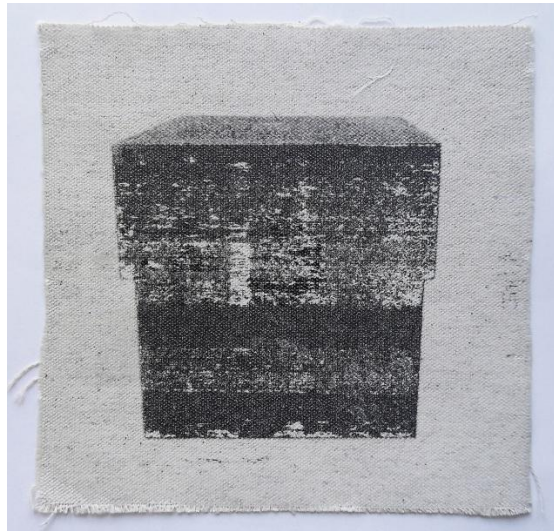
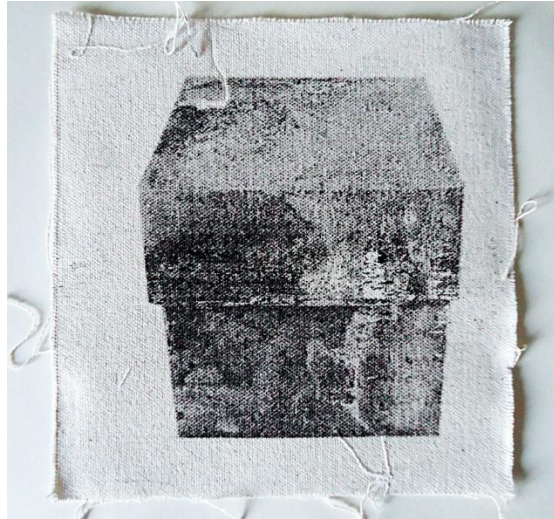


19 x 19 cms



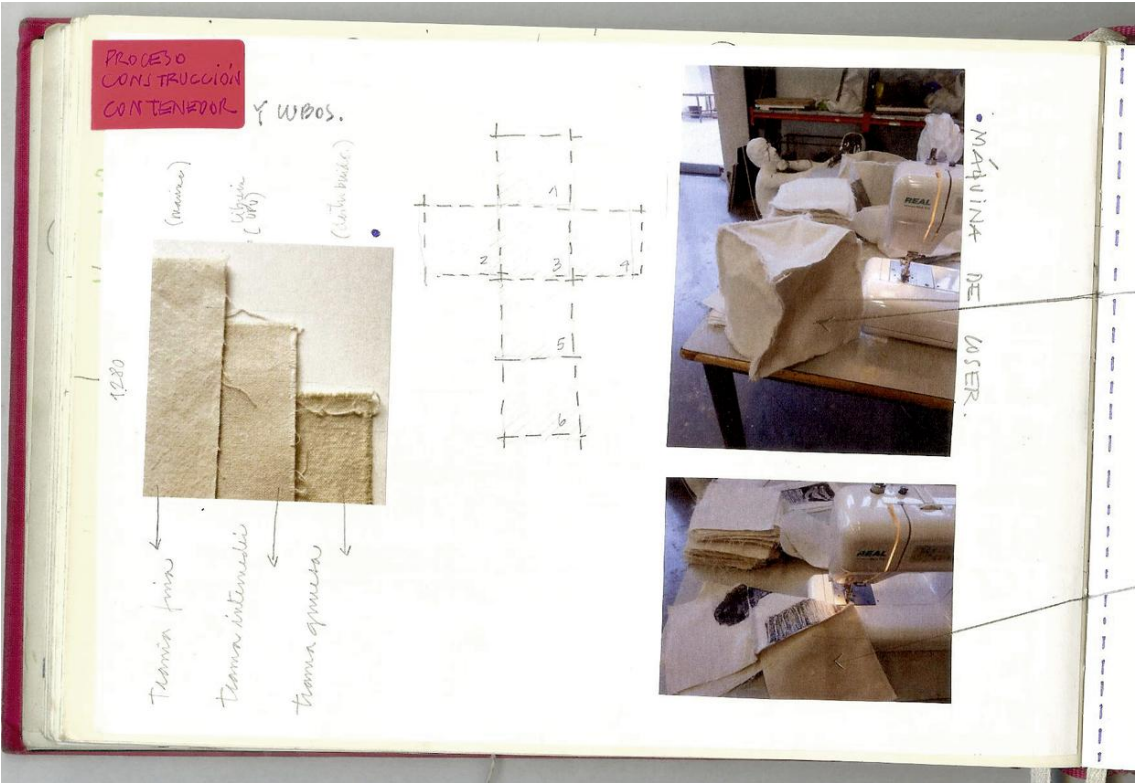






Etapa de construcción de los contenedores de lona

Apuntes del proceso Imágenes de la croquera



• PROCESO DE CONSTRUCCION DEL VOLUMEN DEL CONTENEDOR; CUBOS

se muestran: (142 cubos)

\* IMPORTANTE







TODOS LOS CUBOS ESTAN CERRADOS

(140 cubos.) + agua.

COSTURA A MANO. } DETALLES, y Ho  
 • Hilo + Aguja. } para construcción de cubos, cuando no tiene máquina.

" USO ESPECIALIZADO DE LA COSTURA COMO TÉCNICA CONSTRUCTIVA "

ERNESTO NETO.


En la base del cubo se deja una abertura para facilitar el manejo de su forma (se resguardan plegados)



Imágenes en el interior del contenedor



Estas imágenes documentan otras variaciones tanto en el montaje de las capas y de las impresiones dispuestas en las caras exteriores del cubo, las cuales se dejaron solamente como antecedentes posibles para ser proyectadas en otro trabajo, ya que la presencia de los cubos con las impresiones en el interior además cubiertas por el agua, tienen una preponderancia absoluta a la cual se decidió dejar libres de cualquier otra unidad que las diferenciara a parte de los cubos cerrados sin ninguna imagen, que interrumpiera en el recorrido visual de la disposición de los volúmenes.



PROCESO DE CONSTRUCCIÓN, TERMINACIONES E IMPERMEABILIZACIÓN

(B) SOLUCIONES "IMPERMEABILIZANTES" (DESCARTADAS).

plástico <sup>(\*)</sup> MUY DELGADO FORTAL.  
 Máquina de Coster.



SE INCORPORA UN TIRÓN, AL IGUAL FORMATO QUE EL DE LAS TELAS, PERO DE PLÁSTICO Y SE COSE A MÁQUINA. ESTE "ENTRE-PLÁSTICO" ACTUA DE IMPERMEABILIZANTE.



SILICONA PARA RECUBRIR LAS COSTURAS, POR DONDE FILTRA EL AGUA.



POSICIONADO SE OTRO PLÁSTICO.  
 (\*) MUY DELGADO (\*)  
 LA POSIBILIDAD DE UN "TIRÓN" LO DESPARRAMA DE LA COSTURA.

(\*) LA SILICONA APLICADA SOBRE LA COSTURA EN UN INICIO RECHIZA EL AGUA, PERO DESPUÉS DE MOVER EL WIND SE DESPARRAMA DEL TESSIDO DE LA LONA, FILTRANDO FINALMENTE EL AGUA.

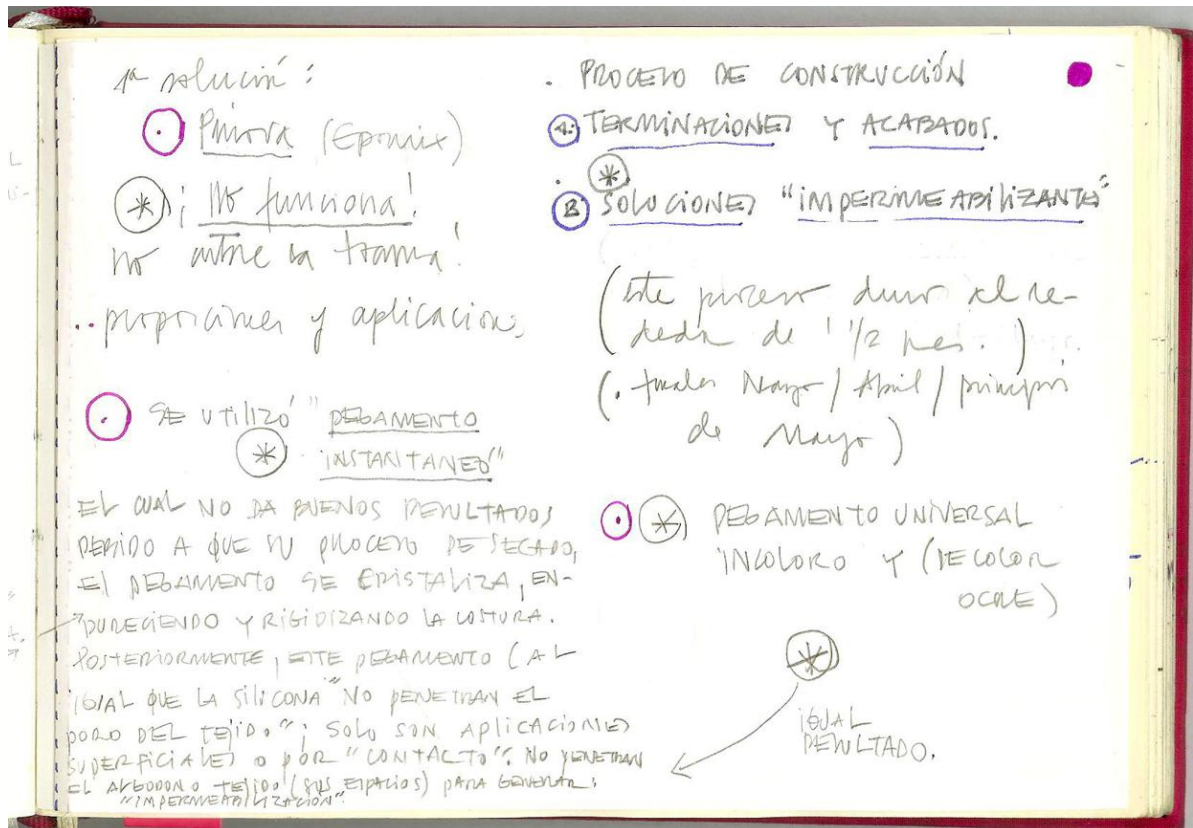
a



b



Pruebas de impermeabilización



Registro de las posibilidades de impermeabilización que se descartaron.

- Silicona, no se adhiere a la tela y no penetra el algodón, por lo tanto no es útil como sellador de las costuras de las aristas.

- Epomix (Pinova), no impermeabiliza la trama. Deja sin sellar partes de la lona, no hidrata el algodón. Las proporciones con agua:pinova fueron de: 6:2, 6:4, 1:1, 2:1 y por ultimo en su estado puro.

Se aplicó por capas y también se remojo en las soluciones indicadas anteriormente, sin tener ningún resultado optimo.

- Pegamento instantáneo, no dio resultado en la impermeabilización de las costuras, rigidizando y endureciendo donde fue aplicado, perjudicando el diseño de la estructura del cubo.

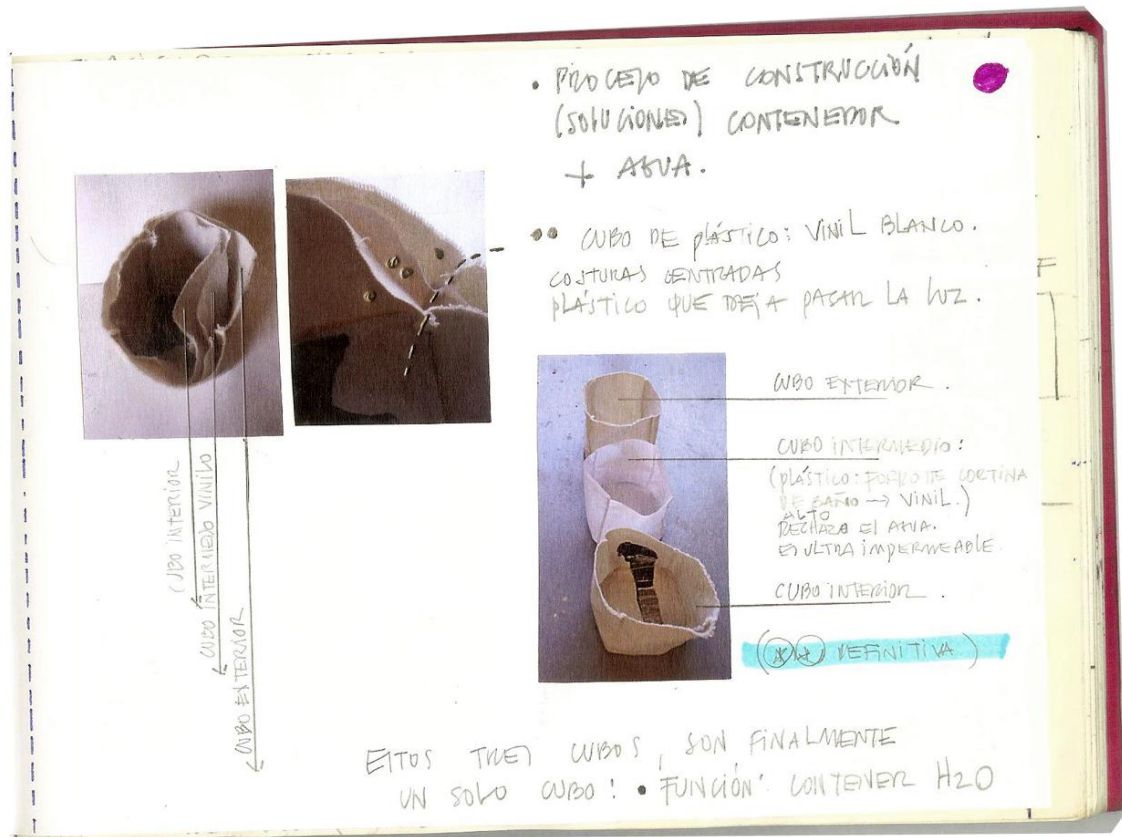
- Pegamento Universal, resolvió solo la adhesión de las aristas en la fabricación del contenedor de plástico. Su máxima adherencia la adquiere en los dos días.

- No todos los plásticos reaccionan con los pegamentos; ejemplos a y b.

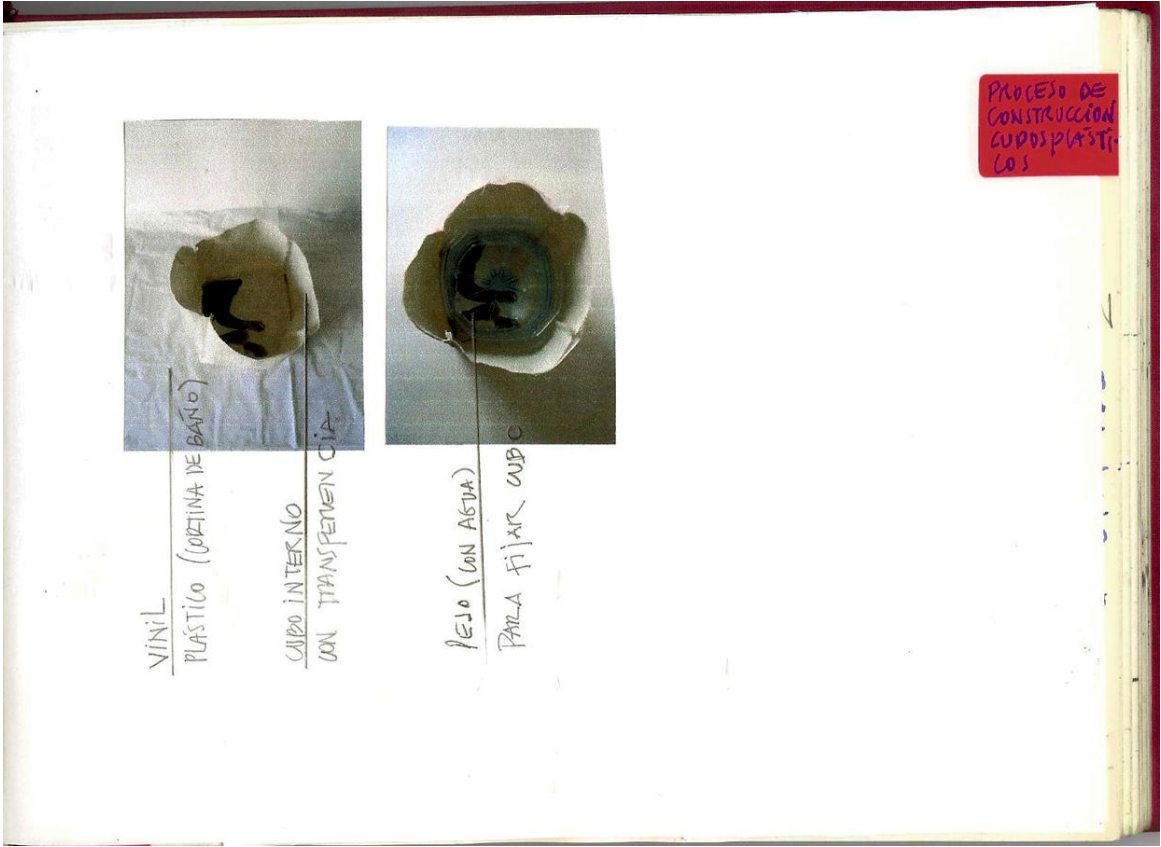


## Etapa de construcción de los contenedores de plástico + agua

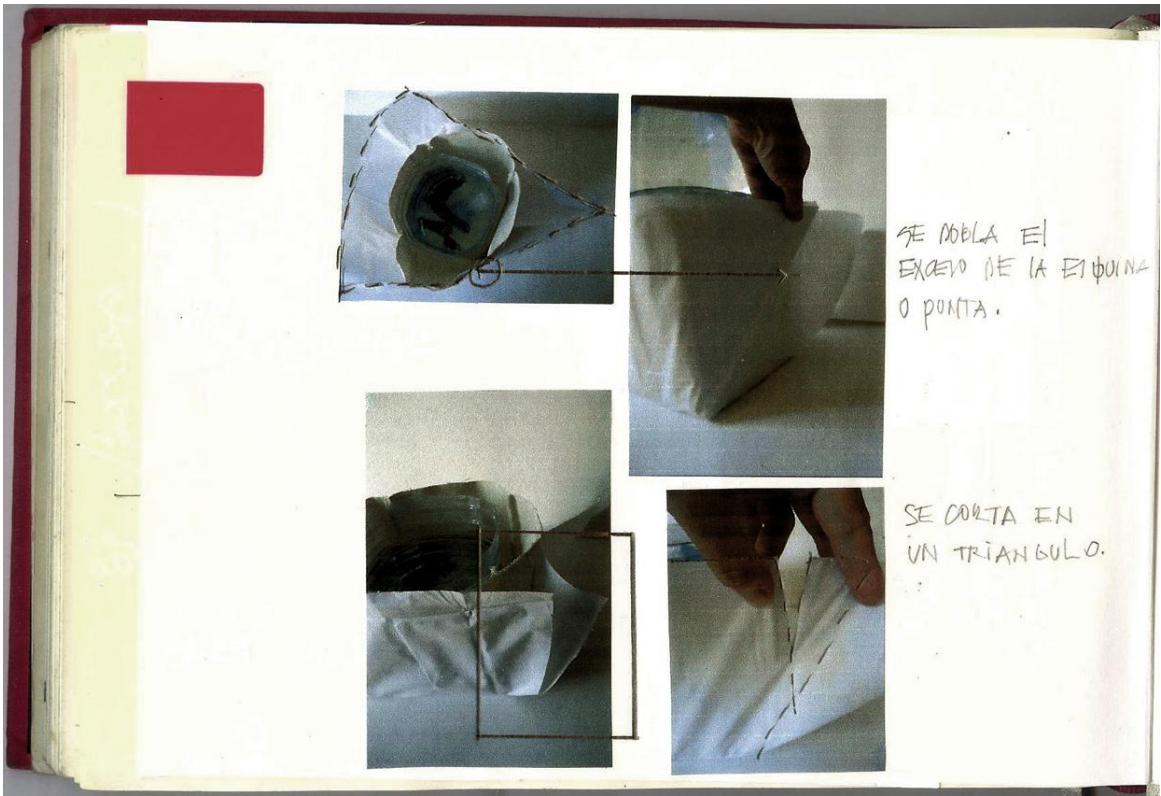
Apuntes del proceso Imágenes de la croquera

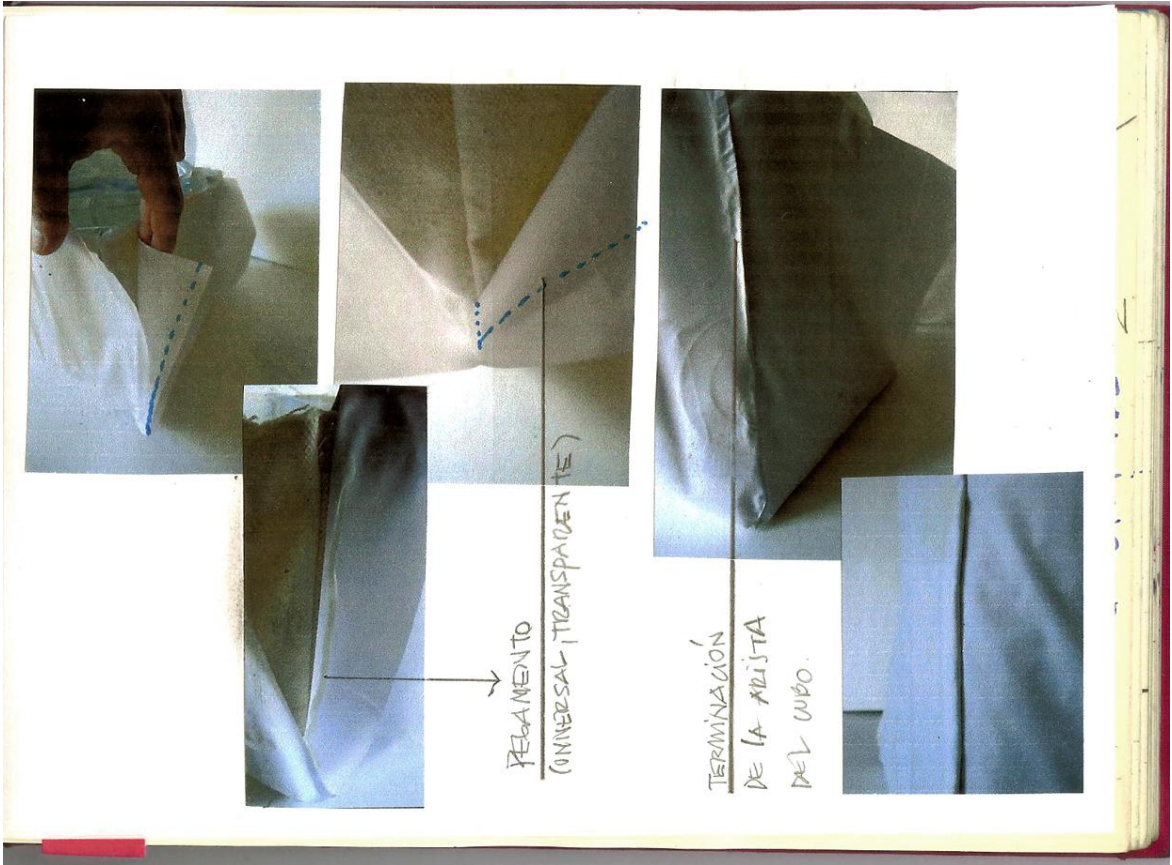


Contenedores de lona y vinil (forro blanco de cortina de baño)

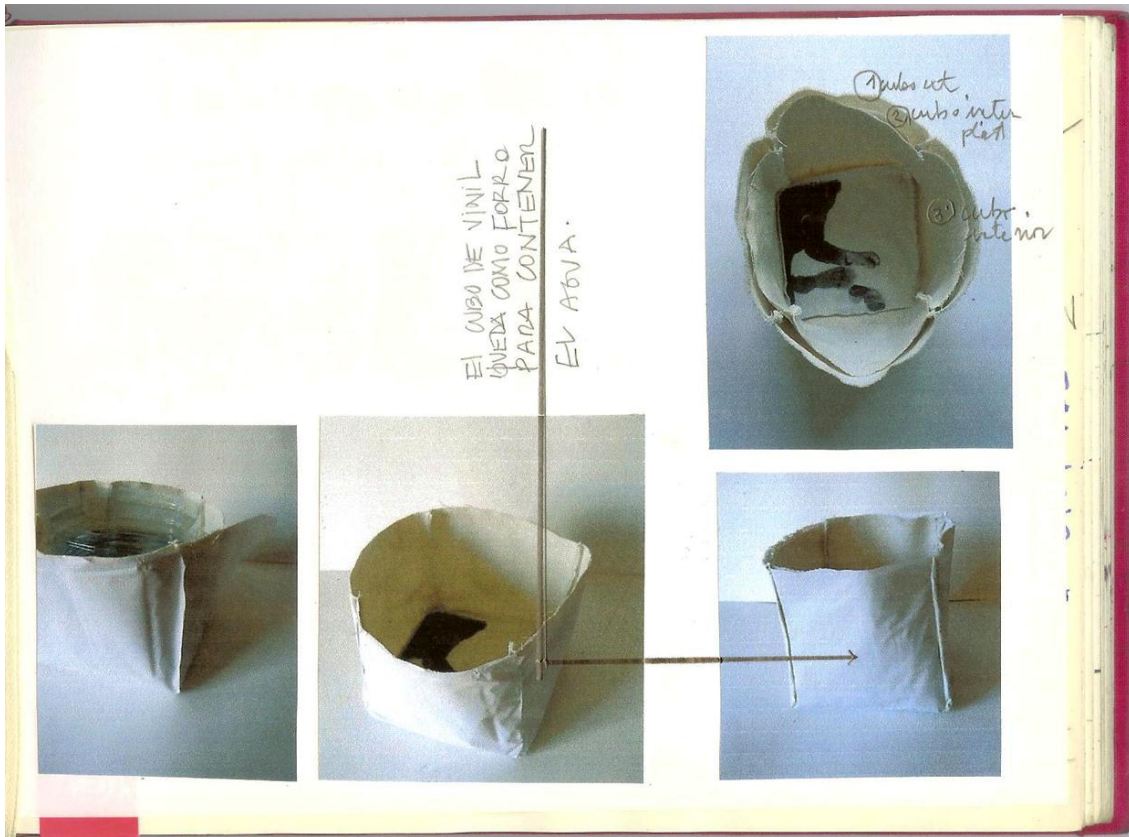


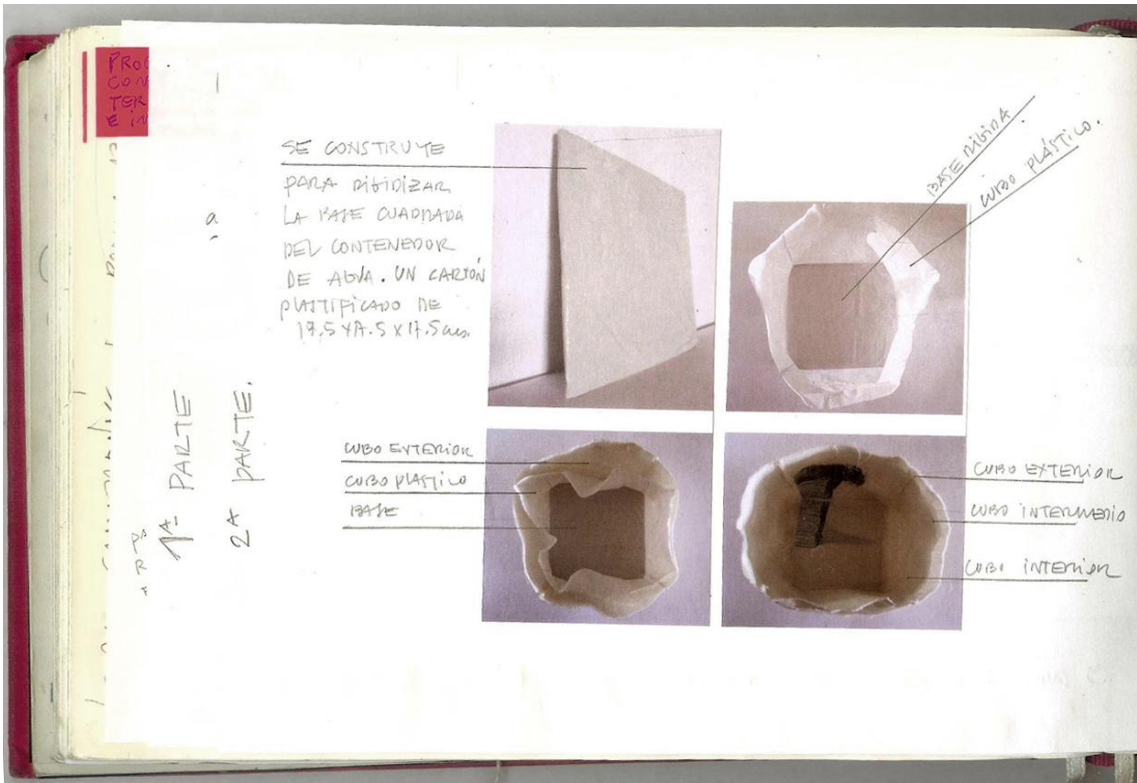
Inicio etapas de construcción cubo plástico





Terminaciones aristas del cubo-contenedor

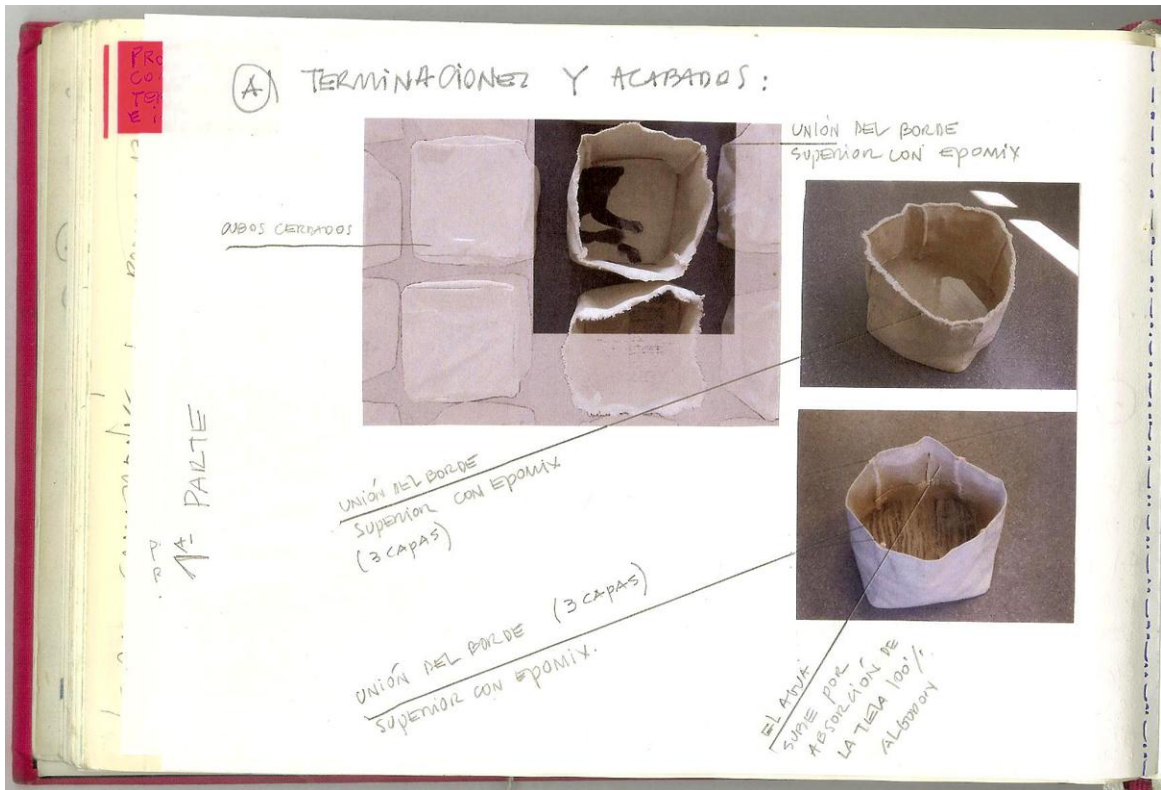


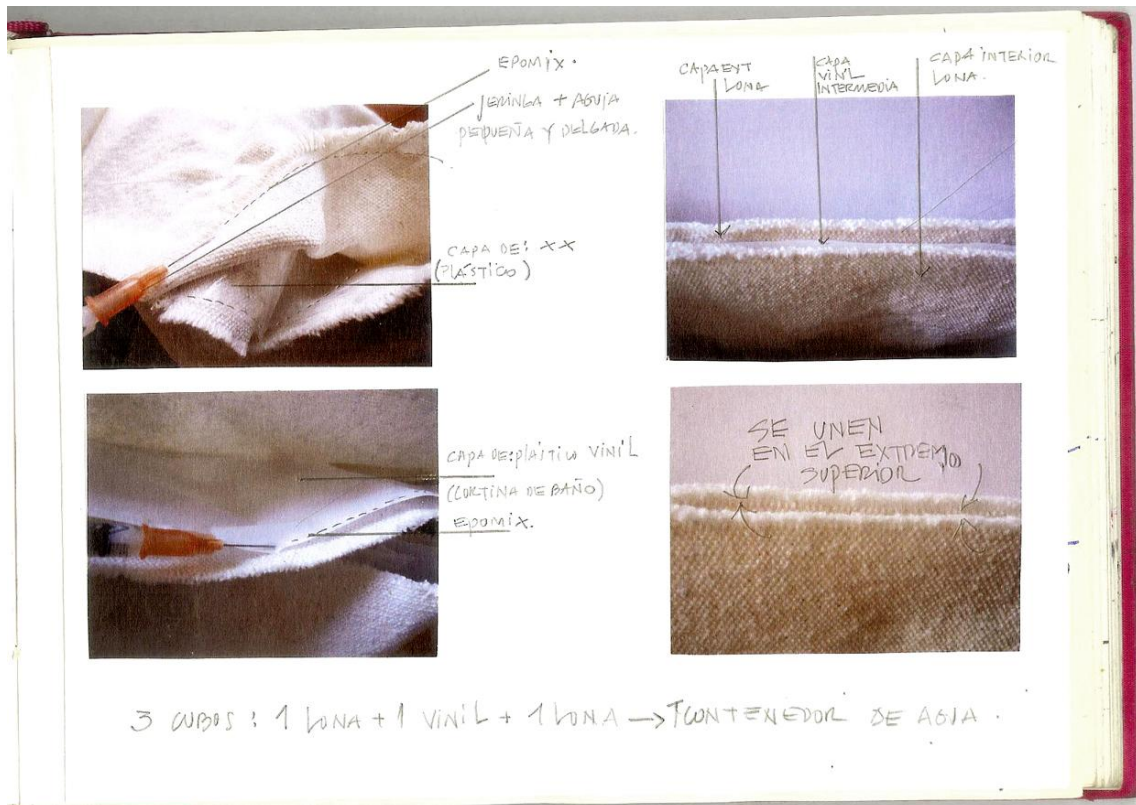


Vistas del interior de la construcción

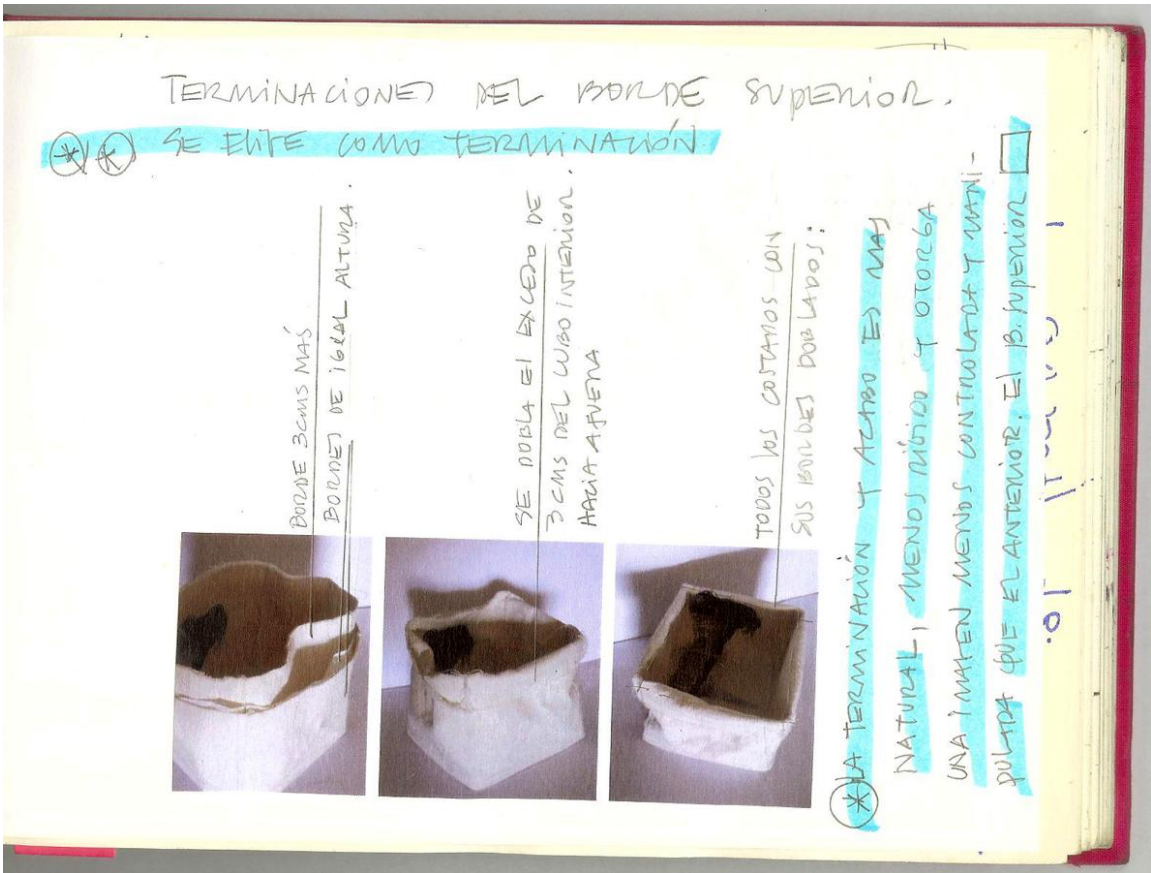
Alternativas de la terminación de los bordes superiores de los cubos que contienen agua

Apuntes del proceso Imágenes de la croquera









La factura de los bordes superiores se integró con mejor visualidad en comparación a las terminaciones anteriores, lo que generó un vínculo más continuo sobre el recorrido estético con el total de los cubos. Al contener agua, el peso de esta, la fuerza, abre más la parte superior generando una

interrupción dentro de la lectura, mientras que de esta manera la parte superior sufre menos alteraciones en su forma.

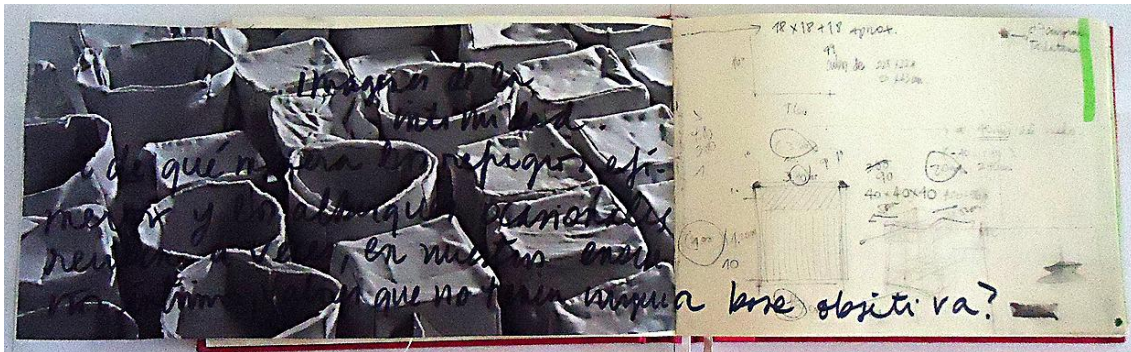
Retomando la reflexión de cómo nace y se van desarrollando las intenciones del trabajo con su recién expuesto procedimiento constructivo arroja una esencia dentro de su recorrido que conecta a lo que se entiende como un rizoma, el mejor ejemplo se da con la identificación en las formas de generar narraciones y conocimientos en el lenguaje, el que se asocia en su dinámica a un proceso creativo visual: *"Un rizoma no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales. Un eslabón semiótico es como un tubérculo que aglutina actos muy diversos, lingüísticos, pero también perceptivos, mímicos, gestuales, cogitativos: no hay lengua en sí, ni universalidad del lenguaje, tan sólo hay un cúmulo de dialectos, de patois, de argots, de lenguas especiales. El locutor-oyente ideal no existe, ni tampoco la comunidad lingüística homogénea. La lengua es, según la fórmula de Weimeich, "una realidad esencialmente heterogénea". No hay lengua madre, sino toma del poder de una lengua dominante en una multiplicidad política. La lengua se estabiliza en torno a una parroquia, a un obispado, a una capital. Hace bulbo. Evoluciona por tallos y flujos subterráneos, a lo largo de los valles fluviales o de las líneas de ferrocarril, se desplaza por manchas de aceite. En la lengua siempre se pueden efectuar descomposiciones estructurales internas: es prácticamente lo mismo que buscar raíces. Pero ese método no es un método popular, el árbol siempre tiene algo de genealógico. Por el contrario, un método del tipo rizoma sólo puede analizar el lenguaje descentrándolo sobre otras dimensiones y otros registros. Una lengua sólo se encierra en sí misma en una función de impotencia"*<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> DELEUZE, Gilles, GUATTARI Félix. *Rizoma*. Valencia, Edición Pre textos, 2010, pág. 18-19

## 2.1.1

### Lugares de intercambio: momentos espaciales



*"(...)¿De qué manera los refugios efímeros y los albergues ocasionales reciben a veces, en nuestros ensueños íntimos, valores que no tienen ninguna base objetiva?"<sup>45</sup>*

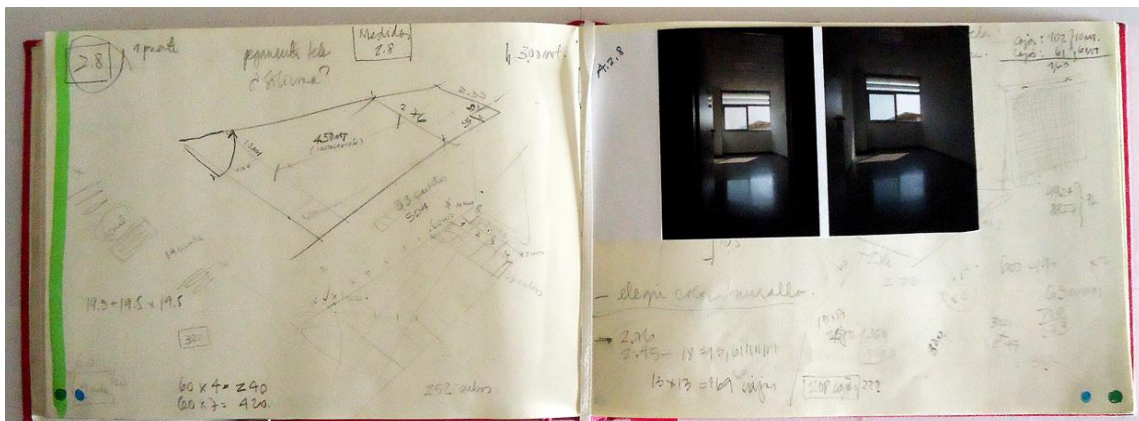
Con el gran interés por el comportamiento de las formas y materiales, que esta asociada a las posibilidades de construir espacios, en cómo se perciben y en cómo se pueden habitar de formas y materias. Es una manera directa, para dar inicio a la estructura del armazón que da sentido y significado al trabajo: la reformación en el área interna es la razón del espacio que se interviene. A través de este recorrido se podrán observar y advertir el comportamiento que manifiesta el trabajo realizado entregando aportes estéticos, según su entorno.

<sup>45</sup> BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. Buenos Aires, Fondo cultura económico S.A., 2000, pág. 22

Se exponen los registros de los lugares donde fueron propuestos los montajes para el trabajo final de master. Se ordenan dentro del ciclo de trabajo, comenzando por el espacio del project room A.2.8 del departamento de escultura UPV, después con el pasillo de la planta cero del edificio fbbaa. A continuación el espacio de los jardines de la UPV, para finalizar con el espacio natural ubicado en La Esperanza, Santa Cruz de Tenerife.



4.85 x 2.76 x h 3.00 mts



Imágenes de los apuntes del proyecto del 1º montaje



104 cubos de lona / 8 x 12 cubos

2.50 x 3.20 mts / 17 x 17 x 17 cms aprox, cada cubo.

6 cubos con agua y transferencias que en su interior / Junio 2012.



10 cubos



10 x 15 cubos



8 x 11 cubos



7 x 10 cubos



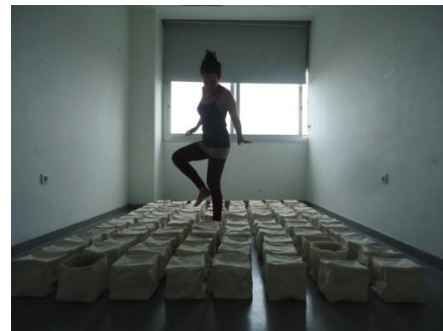
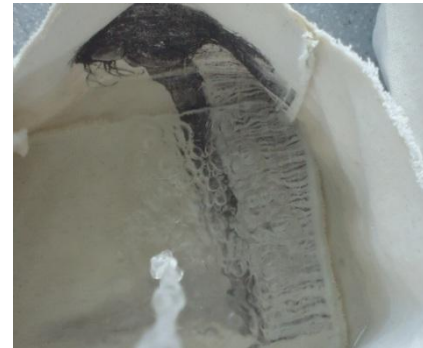
Variaciones en entrada de luz natural

104 cubos de lona / 8 x 12 cubos 2.50 x 3.20 mts.



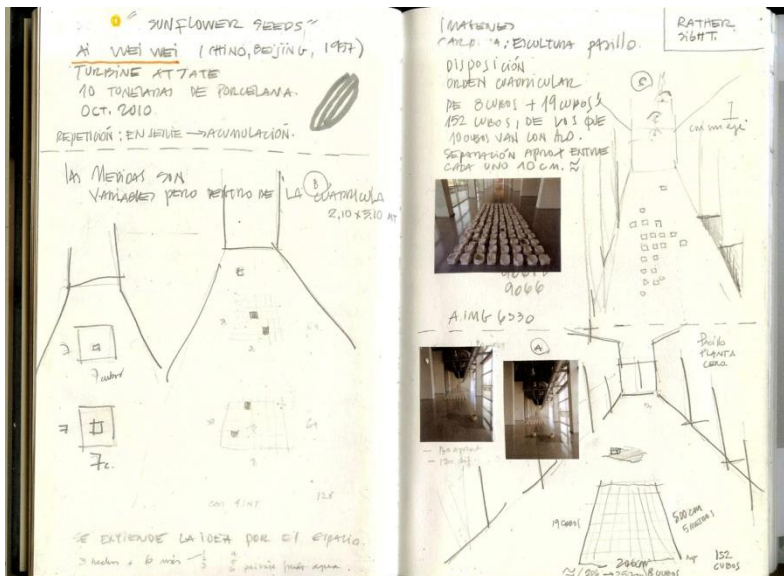


Detalles





97 x 7.17 x h 7 mts



Imágenes de los apuntes del proyecto del 2º montaje



152 cubos de lona / 8 x 19 cubos

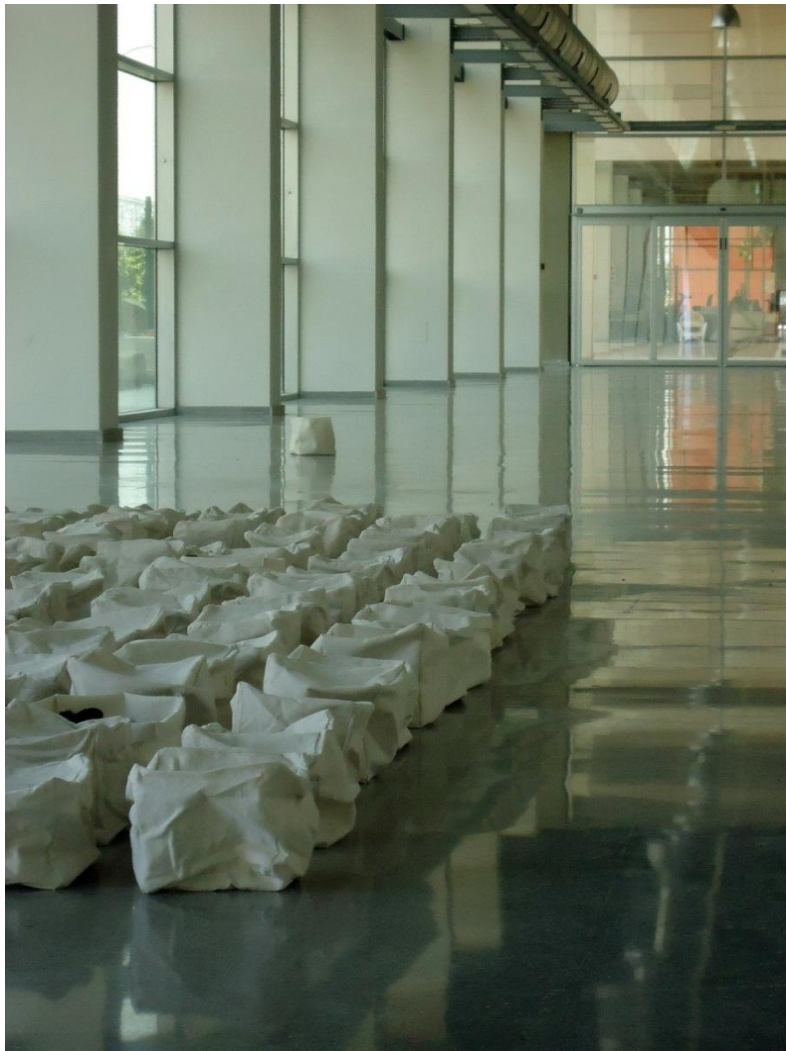
2.50 x 5.10 mts / 17 x 17 x 17 cms aprox, cada cubo

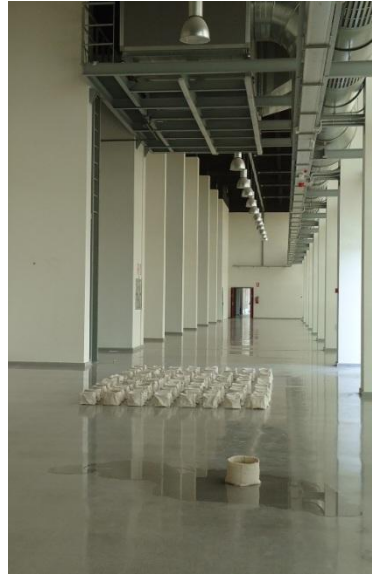
11 cubos con agua y transferencias en su interior

Junio 2012

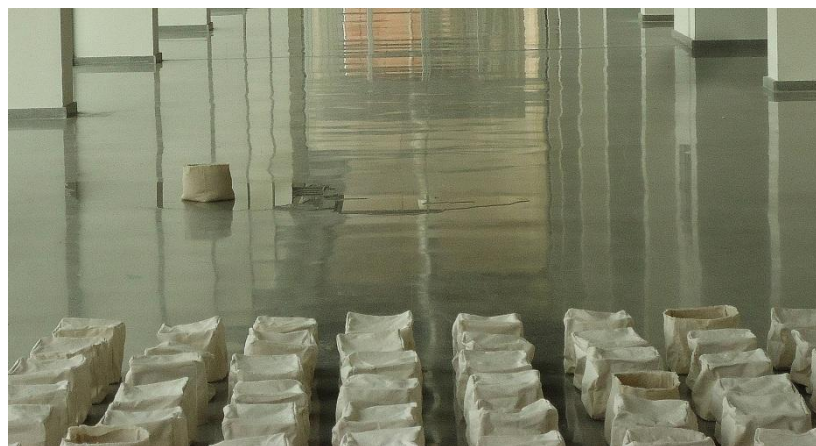


Montaje





Vista de los distintos puntos de accesos

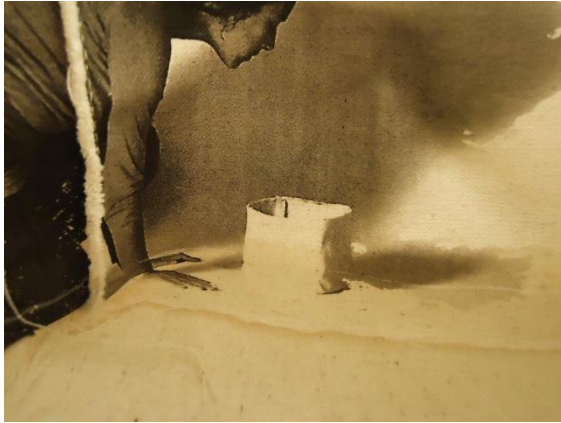


Acercamiento



Variaciones / detalles





Cubos con agua



Variaciones



espacio parque UPV

• espacio seleccionado por el color de los semillos y pétalos. (palleta ociamarilla).

• también como aproximación a la idea de naturaleza.

• calor y sombra de los árboles. (contraste de luz)

104 cubos!

Cubo: 17 x 17 x 17 cm  
104 cubos.  
80 x 13 c.  
(al igual que en A 2.8)  
270 x 5.10.

• SU MEDIDA ES VARIABLE, SEGUN LA TANGENCIA DE SEPARACIÓN Y LA ESTABILIDAD DEL UBO. (LA TELA VA ABLANANDO SOLO TETI DO.

3  
23 JUNIO 2014

• lugar parque UPV, con 104 cubos de tela.

• proceso de montaje.

• 2 variaciones de estructura a masa.

\* DESPLAZAMIENTO A.

\* periodo de montaje ↑

\* ALTERNATIVA FORMAL DE LA DISPOSICIÓN. DESPLAZAMIENTO B.

\* ALTERNATIVA DE LA DISPOSICIÓN. DESPLAZAMIENTO C.

\* despliegue B  
Vista aérea

\* despliegue C  
Vista aérea

Imágenes de los apuntes del proyecto del 3º montaje



104 cubos de lona / 8 x 13 cubos

2.50 x 3.20 mts / 17 x 17 x 17 cms aprox cada cubo

6 cubos con agua y transferencias en su interior

Junio 2012



Detalles

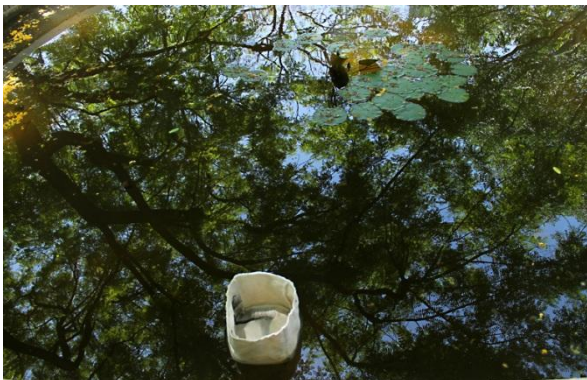


Variaciones





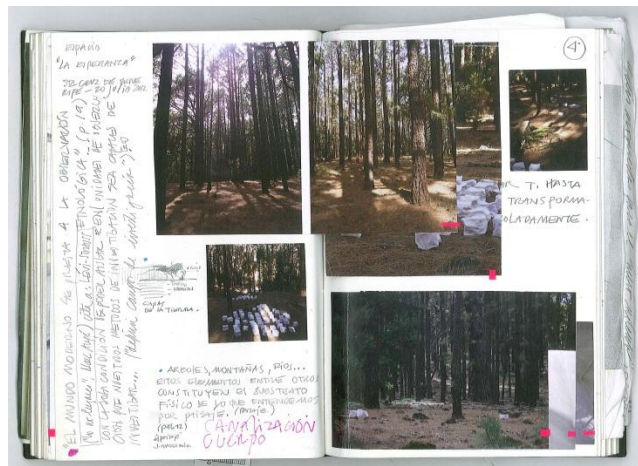
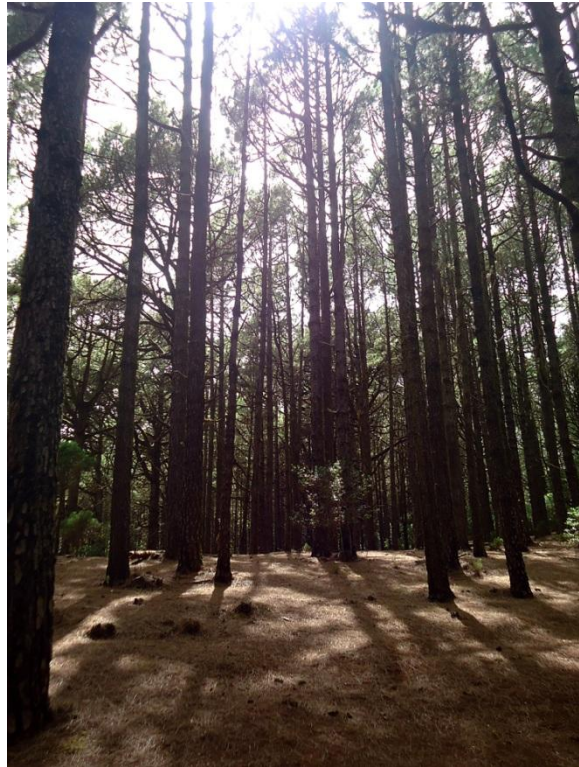
Variaciones





Variaciones





Imágenes de los apuntes del proyecto del 4º montaje



152 cubos de lona, 10 cajas de hierro.

17 x 17 x 17 cms cada cubo / 10 x 10 x 10 cms cada caja de hierro.

Julio 2012



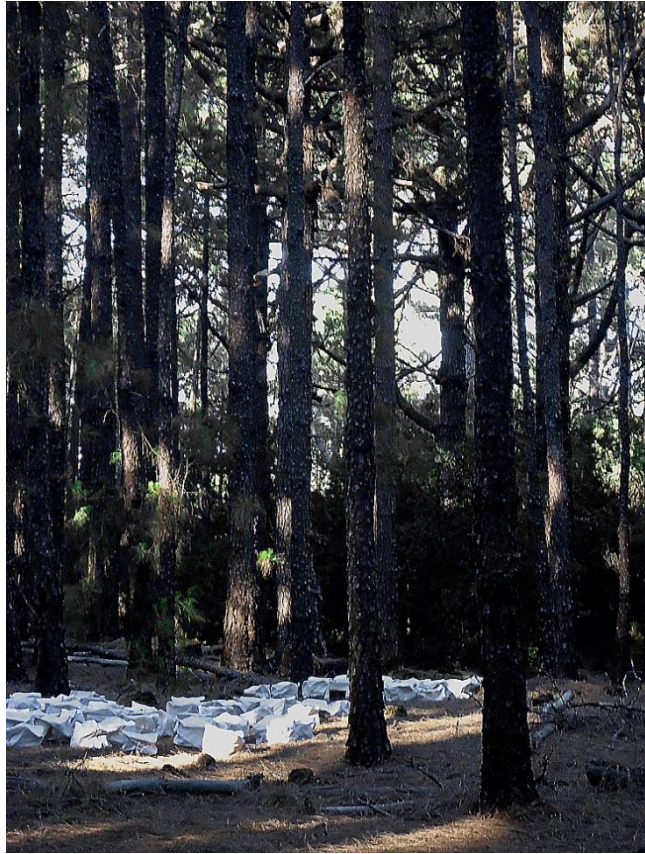
Debido a la movilidad de su organización no se puede trazar una medida estable



10 cubos de lona transferencia con agua en su interior



Vistas / detalles



Vistas / detalles



Detalles cubos con agua















*"[...] La vida progresa y dura. Indudablemente, siempre se podrá, arrojando una hojeada sobre el camino una vez recorrido, señalar la dirección, anotar la en términos psicológicos, y hablar como si se hubiera perseguido una meta. Así es como hablaremos de nosotros mismos. Pero del camino que esta por recorrer, el espíritu humano no tiene nada que decir, porque el camino ha sido creado a mediada del acto que lo recorrería, no siendo más que la dirección del acto mismo."<sup>46</sup>*

---

<sup>46</sup> BERGSON, Henri. *Memoria y vida, textos escogidos por Gilles Deleuze*. Madrid, Editorial Alianza, 2004, pág. 121

Al verse registrado el recorrido del trabajo en cuatro contextos, los dos primeros de interiores arquitectónicos más bien neutros y de líneas geométricas muy reguladas y austeras. Y los dos restantes relacionados con espacios naturales, orgánicos, han sido parte de los recursos que se han utilizado como un medio de generar itinerancia la cual hace posible a su vez crear variables las que son aporte de significados sobre las características de los volúmenes y sus propiedades matéricas-formales y en la estructura de su imagen.

Sobre la aplicación y manipulación de los materiales de este trabajo ha sido posible registrar su comportamiento y las posibilidades de su contextualización, debido a la flexibilidad de su estructura matérica y a su lenguaje abstracto y sintético que son factores que acogen las variables o reformas de la expresión, lo que permite observar una corporeidad que forma parte de una estética permeable dentro de diferentes volúmenes espaciales.

Se puede apreciar como referencia visual la disposición y utilización de los materiales en la obra de Jannis Kounellis (Grecia – 1936) quien además esboza una ruta de ubicaciones y configuraciones espaciales. Los sacos de carga, las piramides de metal, los abrigo negro, los trozos de cerámicas, de estatuas clásicas, carbón, etc... forman parte de su vocabulario morfológico con lo que se pueden apreciar en diferentes disposiciones y espacios expositivos.



Jannis Kounellis  
*Sin titulo / 1969*  
 Sacos de yute con semillas



Jannis Kounellis  
*Day thirty six / 2007*  
 Sacos de yute, carbon



Jannis Kounellis  
*Sin titulo / 2012*  
 Sacos yute, carbón , abrigo

Como se ha podido observar en *Lanka* de Kausalainen, que genera una ruta en la ubicación de su obra, se abre otra referencia con la serie *Bottari* (paquete en término Coreano) de Kimsooja (Corea–1975).

Sin duda la ruta por donde circula la obra *Bottari*, hace referencia al valor de que estos simples contenedores que son utilizados para la custodia o transporte de bienes terrenales, pueden ser una condensación de la vida, totalmente funcional para algún otro espacio o tiempo vital. Están pensados para portar mensaje básico, para hacer un comienzo en otro lugar. La forma de este equipaje supuestamente simple, reversible en cualquier momento, significa un proceso abierto, una compleja anticipación de lo que está por venir. Aunque reflexionando sobre la naturaleza del viaje, el juego de asociaciones alrededor de los bottari influyó decisivamente en la composición del espacio circundante, especialmente en el terreno.

Es así como la evocación que hace la ubicación de los bottari en un espacio neutral de una galería, una superficie áspera, inhóspita, lleva a pensar más bien en quienes llevan todas sus posesiones con ellos a pie. Recuerda la movilidad forzada de quienes, debido a la persecución política o étnica, enfermedades, desastres ecológicos o ruina financiera, fueron capaces de guardar un bulto. En el contexto de Museos, los bottari, están en una unidad temporal, dispuestos en el espacio, convertidos en una causa para reflexionar sobre los temas concretos de viajes e migración. Las constelaciones de muchos paquetes, relacionadas con el sitio y por lo tanto diferentes cada vez, crean una unidad de varios elementos.

Con la idea de escultura sobre la obra *Bottari*, se inserta la observación de Rosalind Krauss sobre el significado de escultura en la posmodernidad, tomando en cuenta como Kimsooja hace de estos bottari esculturas: *“Escultura ya no es el término medio privilegiado entre dos cosas en las que no consiste, sino que más bien escultura no es más que un término en la periferia de un campo en el que hay otras posibilidades estructuradas de una manera diferente”*<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> KRAUSS Rosalind, *La posmodernidad*. Barcelona, Editorial Kairós, 2008, pág. 68

En consecuencia, estos paquetes redondeados, tan tentadores al tacto, al principio evocan la impresión de intensa corporeidad o intimidad. Están relacionadas con el cuerpo conectado a sus movimientos de extensión. El paquete, que en otros contextos parece ser un ejemplo de condensación. Así, materia y energía altamente comprimidos implican una pérdida simultánea de extensión espacial, que ocupan espacio, pero con lo que pierden fuerza y tensión. Esto es conocido como una estrategia para el comportamiento humano, una acción dirigida es comparable a un paquete. Agrupar es la capacidad humana para reunir información, percepciones y pensamiento en unidades complejas momentáneamente útiles y luego devolverlos en el flujo de las cosas. Sólo de esta manera se orientan dentro de la plenitud infinita de fenómenos individuales posible para nosotros.

La producción escultórica es precisamente mediante el uso de materiales como tela y ropa. Los objetos previamente utilizados que el artista utiliza son cosidos por mujeres coreanas para sus familias. Un visor socializado en la cultura occidental sólo podía adivinar que sus patrones, colores y composición pueden tener un significado especial. Se compromete a tratar con tela, aguja e hilo en forma ordinaria, pero eleva el nivel de un concepto, de igual forma que Neto y a su manera Kausalainen, con sus obras en tela y lana, respectivamente. Hay un hechizo, como cuando se estrechan los lazos de amistad o se tejen redes de relaciones. Viajes obsesivos de Kimsooja son el tejido de una red.

Bottari está en todas partes, cuerpo y mente, vientre y tumba, mundo y universo, paquete de un haz de haces de plegar y desplegar nuestra mente y geografía, tiempo y espacio...



Kimsooja / *Bottari* / 1994 / Instalacion  
Yangdong Village, Kyungju



Kimsooja / *Bottari* / 1996 / Instalacion  
Rafaella Cortese Gallery, Milán



Kimsooja / *Bottari* / 1996 / cobertores y vestimentas  
coreanas / Instalacion  
Arken Museum, Copenhagen



Kimsooja / *Bottari* / 1997 / Instalacion  
Akira Ikeda Gallery, Taura



Kimsooja / *Bottari* / 2005 / Instalacion  
Kewening galerie, Palma de Mallorca



Kimsooja / *Bottari* / 2009 / Instalacion  
Calmeleterie Nazelles, Negron Francia

En general se puede ver como las operaciones de producción y creación se transforma en una ceremonia, la cual se celebra continuamente como un acto de construcción, como un proceso que puede sufrir variables, por el hecho de ser creativo. O sea de estar expuesto a la intención y a la voluntad de relacionar, de volver a hacer sobre lo mismo, re vincular, buscar relaciones para nuevas asociaciones que puedan demostrar pautas narrativas, dialécticas,

semánticas, simbólicas e ir aumentando la definición de la potencia visual de cada propuesta.

Recapitulando sobre la idea de lugar, Marc Augé da cita a Jean Starobinski que habla de la presencia del pasado en el presente que lo desborda y lo reivindica: en esta conciliación hace vista de una postura de la modernidad. A la cual doy sentido en el proceso de construcción. “[...] *La posibilidad de una polifonía en la que el entre cruzamiento virtualmente infinito de los destinos, de los actos, de los pensamientos, de las reminiscencias puede reposar sobre un bajo continuo que emita las horas del día terrestre y que marque el lugar que en ella ocupaba (que podría aún ocupar) el antiguo ritual.*”<sup>48</sup>

Hay que tener en cuenta que un rito se encuentra definido como un proceso que no ve alterado sus componentes y etapas de celebración, a pesar de las reiteradas veces con la que se procede dar vida a la ceremonia. Pero no es lo que importa de su significado, sino que es la insistencia de la reiteración de estas representaciones, de los caminos abordados los cuales mantienen la historia de producción y elaboración de cada obra. De esta manera podremos rescatar los valores de la imagen y la obra en cuestión.

---

<sup>48</sup> AUGÉ, Marc. *Los no lugares*. Barcelona, Editorial Gedisa S.A, 1993. Pág. 81



## 2.1.2

### La unidad y el todo

El recorrido siguiente presenta una recapitulación en el tiempo los trabajos realizados en el máster y los proyectos de investigación que estaban en paralelo al proyecto seleccionado para esta presentación. Como ya advierto anteriormente, el tejido que se construye tiene por cualidad la flexibilidad de poder ir organizando propuestas formales y conceptuales.

Es así como se ha podido documentar que los objetivos e intenciones son mediar desde la naturaleza de las áreas constructivas escultóricas, gráfica y pictórica las propiedades de los materiales y recursos aplicados en ellas. Así de esta forma establecer las características de las etapas de construcción de cada cual y de las alternativas pertinentes a un lenguaje espacial que actúa dentro de este subapartado desde la experiencia de la unidad y el todo. Las representaciones y expresiones son desde la observación del espacio como un elemento que puede superponerse o interceptarse con otros espacios para abrir y presentar interrogantes en la percepción y de los componentes que la configuran.

Brevemente describo, en mis propuestas creativas era frecuente que tanto el cuadrado como la caja tomaran protagonismo en mis trabajos. Desde hace más o menos dos años que los materiales y elementos orgánicos, pertenecientes al mundo vegetal, empezaron a asociarse y a hermanarse con estas propuestas objetuales y geométricas.

Si antes, se había incursionado en la geometría del círculo y la esfera lo que me llevó luego a las formas ovaladas que se encontraba en el mundo vegetal, donde me acerqué específicamente al arbusto conocido como Bugambilia.

Es aquí cuando comienzo a unir experiencias y reminiscencias de mi niñez, cuando, como describo anteriormente, retomo la vivencia que me aportaba un mundo de sensaciones en un espacio que me contenía y en donde se transformaba en un lugar donde todo podía ser.

Se comienza proponiendo un contenedor fabricado con el material tetrabrik, el cual claramente ejerce la función de contener líquidos, característica de la cual me apropio para poder diseñar una forma de contenedor que pueda acoger en este caso agua. Se incorpora una tercera unidad, que está vinculada a resaltar las características que presentan algunas flores que forman brácteas, como en el caso de la Bugambilia, arbusto que tiene un sin fin de coloridas hojas.

Las brácteas son hojas que protegen a la flor, que se encuentra en el interior.

Al lugar donde acudíamos acampar se encontraba un lago, como ya relataba en un comienzo, el cual era parte de nuestros juegos y de nuestras incursiones lago adentro. De alguna manera al hacer la operación de extraer y clasificar, lo que eran los componentes que configuran la naturaleza de ese paisaje, extraje el elemento agua y lo emparente a las fuentes de agua conocidas por contener vida vegetal las que tienen raíces acuáticas, que no prescinden de los nutrientes de la tierra, sino que están capacitados para desarrollar su ciclo vital en el agua. Estas fuentes, de alguna manera, me evocan esa sensación, de alguna forma siento que las dos situaciones "de agua" me transmiten sensaciones positivas y agradables, pero a pesar de las diferencias que son evidentes, para mí convergen en un sistema paralelo, que me permite mover las unidades según las posibilidades de construcción.

Más allá de las proyecciones espaciales y problemáticas de instalación y espacio, encuentro la posibilidad de replantear y reformar el ámbito contextual del trabajo, construyendo pequeños contenedores de agua a modo de pequeñas fuentes artificiales las que en su acumulación y disposición darán el constructo de las ideas expuestas a investigar.

Comienzo la ruta de los procesos cruzados, lleno de posibilidades, y se propone el trabajo anterior para la investigación. Pero como todo tiene sus razones debo incorporar el siguiente comentario a modo de dato, ya que dependía este proyecto de la ayuda de un lugar que me proporcionaba diariamente cantidades importantes de este material. Ayuda que después de un mes no fué posible seguir recibiendo. Estas circunstancias fueron importantes, ya que en el minuto tuve que acudir a mis apuntes y alternativas dentro de la misma experiencia que estaba siendo tratada.

Los registros a continuación muestran los inicios de una manera de extraer el elemento bráctea, su forma y color, y de su materialidad, semejante al papel cuando comienza a perder agua y a secarse. Así las brácteas además de tener una función en su mundo vegetal, la de proteger, tiene una función de material en el trabajo donde la dejo suspendida en agua, en estos contenedores de tetrabrik. En ese momento la particularidad el diseño de los contenedores estaban en el orden del cuadrado, del cubo, ya que estaba comenzando a experimentar con el material, luego se verá la siguiente etapa formal que se desprende de esta ruta de asociaciones.

### 1ª propuesta TFM



Contenedores de tetra pack para acumular agua.

Se desprende publicidad impresa del envase original.

Base inferior: 10 x 6 cms. altura 7,5 cms. Abertura: 9 x 11 cms



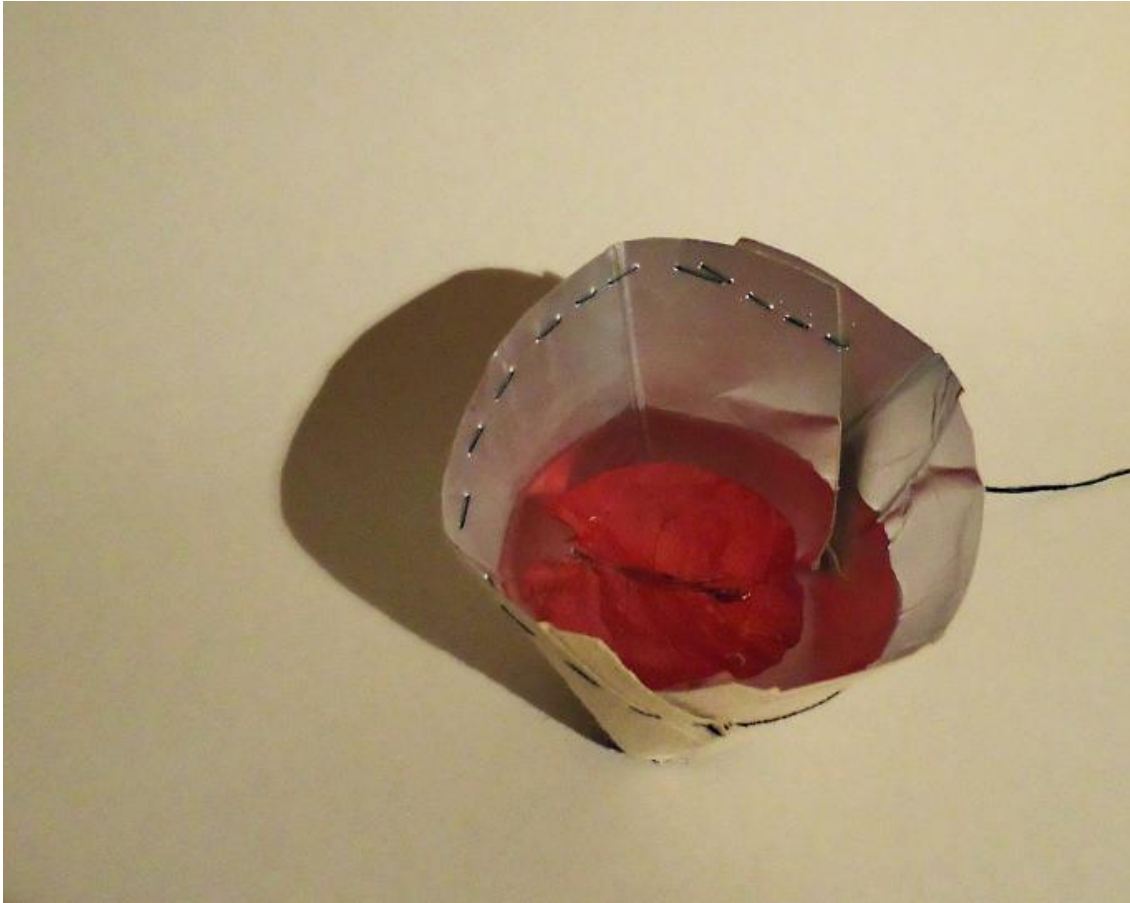
Durante esta etapa se pudieron realizar y registrar dos alternativas más en el tratamiento del material y forma. Además que está dispuesto y pensado en parte a mi situación de paso ya que como estrategia de construcción y su posterior mantención, operé desde lo efímero, no perdurable y reciclable en torno a los materiales y los elementos que configuran el trabajo. Además de la pertinencia operativa de traslado que está proyectada para situar el trabajo en distintos lugares y contextos. Estructura de trabajo que se mantuvo para el TFM definitivo.



Las medidas no sobrepasan las de la propuesta anterior, se mantienen dimensiones de pequeña escala.

El número de contenedores, para las tres alternativas de esta "etapa de tetrabrik", está proyectado para abordar un área aproximada semejante a una fuente natural, pero se pensaba en una medida variable dentro de una estructura circular o cuadrada de 3 mts x 3 mts, ya que cada lugar necesitara de diferentes organizaciones por lo tanto de diferentes cantidades de contenedores lo que cada operación se podrá definir desde el espacio elegido a intervenir. La magnitud de su crecimiento estará supeditada a la capacidad de construir contenedores, pero por el momento el área dada con anterioridad se puede controlar. Claramente los espacios seleccionados a intervenir estarían en la medida de mi capacidad de gestión.

La última posibilidad se agotó en el intento de reunir el material, como ya está descrito con anterioridad, pero aquí se intervino en la forma original de las brácteas, variando su forma a la de un círculo, es una acción simple para connotar el uso de la hoja como material orgánico y la solvencia de su color natural. También como se puede observar, la forma que se le da al tetrabrik es posible a que el exceso de cartón, que rigidiza el material se extrae en lo posible para dejar solo la parte impermeabilizada y con la posibilidad de coser en los bordes para mantener la memoria de su forma, la cual la doy con mi mano, con el gesto clásico cuando una de las manos o cuando unimos las dos manos para contener agua y tomarla. Usando mis manos como molde.



Las medidas no sobrepasan las de la propuesta anterior, se mantienen dimensiones a pequeña escala.



Es preciso incorporar esta etapa previa al proyecto de investigación definitivo, ya que es cursor formal y conceptual de otros trabajos realizados durante el transcurso del master, que se documentan a continuación.

De los trabajos siguientes cabe exponer las imágenes de parte del proceso y las ideas que rigieron sus proyectos ya que la investigación del TFM contiene la relación global de sus partes. Por eso la estructura de la documentación de los resultados de los trabajos, es una síntesis de sus memorias.

Se pueden apreciar registros más que nada visuales del sistema de circulación de ideas y formas, como buscan espacios de significación y expresión, para este subapartado *La unidad y el todo*.

## Talla en piedra



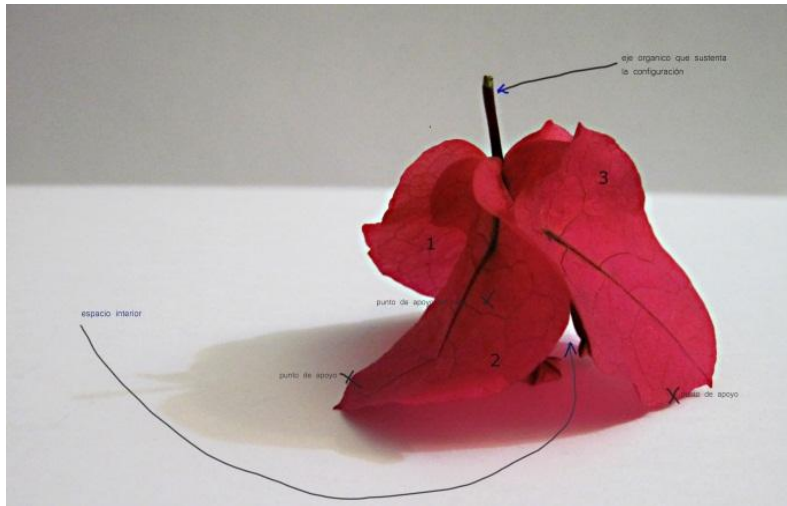
45 x 30 x 22 cms

Calzita negra (sin pulir)

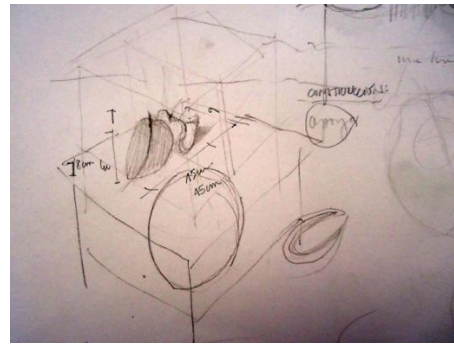
2011 - 2012

De lo que trata en piedra, realizo un proyecto, el cual está relacionado con la idea de lugar de protección. Reúno los conceptos y la forma original de las brácteas de la Bugambilia y realizo una escultura en base a sustracción de material pétreo, Caliza negra, para conseguir la siguiente forma.





Reconstrucción de las brácteas



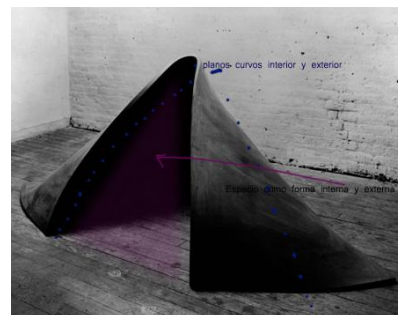
15 x 9 x 5 cms



45 x 30 x 15 cms



Gian Lorenzo Bernini / *Apolo y Dafne* / 1622 / marmol

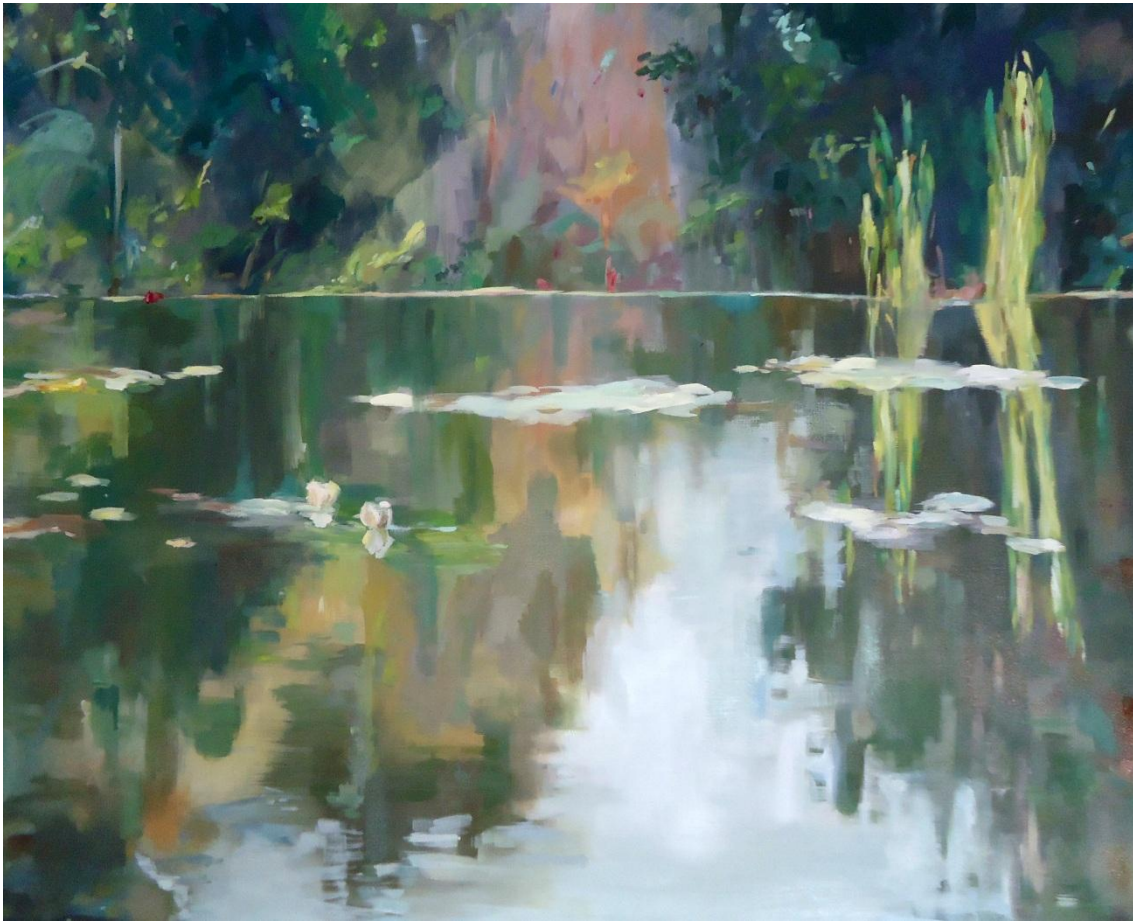


Richard Serra / *To lift* / 1967 / 91.4 x 2.00 x 152.4 cms / caucho vulcanizado



Debido al poco tiempo, la escultura no se pudo finalizar, pero en el cuerpo de la estructura se puede advertir la intensión de los dos cuerpos que forman su eje de apoyo, desde donde nace el espacio.

## Aspectos conceptuales y discursivos del paisaje pictórico



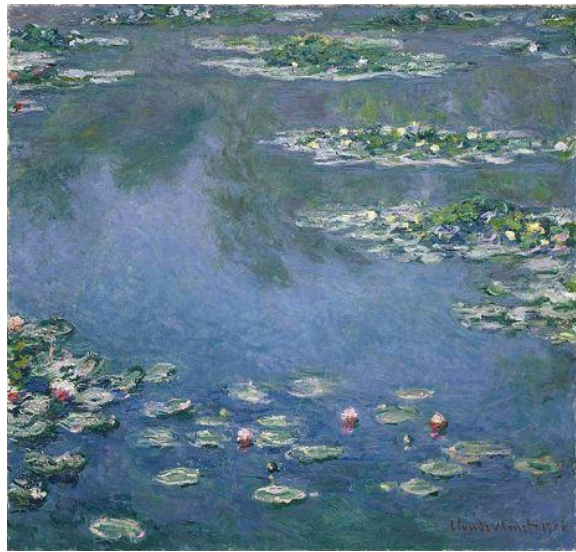
Oleo / 100 x 80 cms

Para el proyecto pictórico de paisaje, se decide resolver imágenes que presenten el elemento agua y estén dentro de un entorno natural, a lo que directamente se trata un problema de traducción de la imagen de este elemento o de lo que pudiera estar reflejado en el. Jerarquías, pasajes, energías pictóricas de luz, masas, gestos, paleta cromática, claves tonales, saturación, tono, luz, técnicas son las bases de los recursos que se disponen en la construcción pictórica.

Como referencias visuales se estudian las obras: *Ophelia* y la serie *Nenúfares*.



John Everett Millais / *Ophelia* / 1851-1852 / oleo



Claudet Monet / *Nymphéas* /1914-1919 / oleo



Apuntes de color, formas, distribución de masas y jerarquías pictóricas en el paisaje / Oleo / 30 x 40 cms

## Procedimientos constructivos en metal



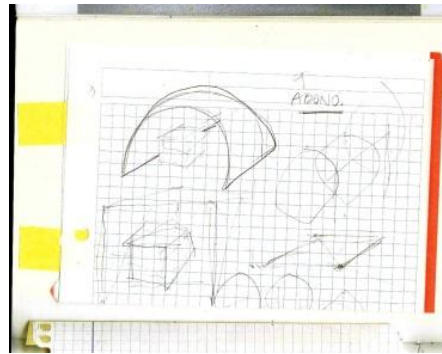
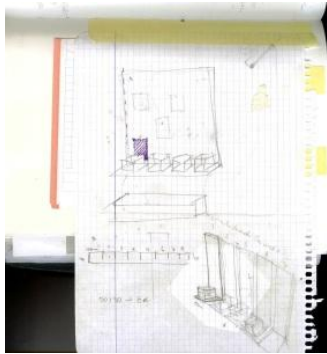
Repisa de 86 x 17 cms / base de 17 x 17 cms

10 cajas de hierro de c/u 10 x 10 x 10 cms

2011- 2012

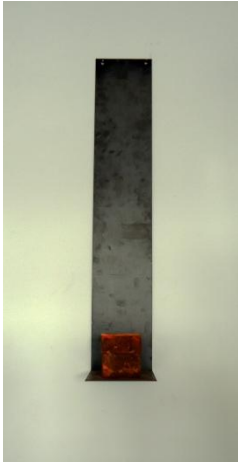
Este proyecto se inicia como una prolongación de un trabajo (instalación) anterior llamado “oración”, al cual acudo como opción de buscar variables representativas, al cambiar la cantidad, su escala y finalmente su material, lo

que por consecuencia obvia, el aspecto del sentido original desde donde se aborda, se transforma visualmente e ideológicamente.



Este trabajo comenzó con una primera idea de una construcción en serie de 49 unidades de cajas, lo que a través del proceso se flexibilizó y comenzó a tomar otra perspectiva. Durante las etapas de construcción emergieron desde las bases morfológicas ya descritas, la expresión que se logra cuando las cajas se oxidan y decido como montaje que cada cual fuera dispuesta en una repisa tipo L. El aspecto espacial de la escultura, se lleva al espacio bidimensional encarándola desde la propiedad más absoluta que es la virtud de su plano. Así las formas espaciales se contraponen en forma e idea.

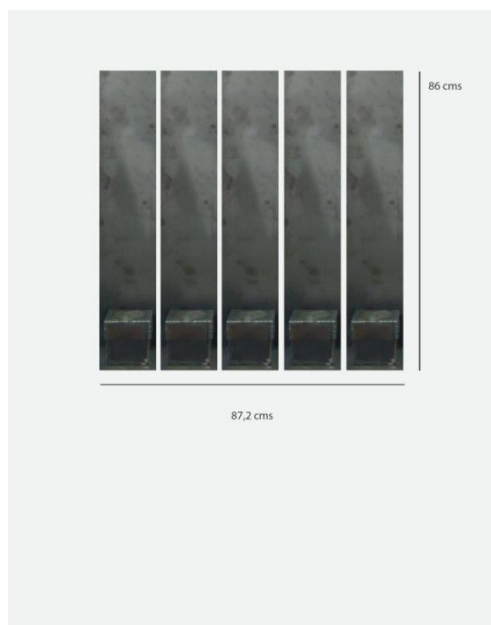




Tanto el volumen de la caja y lo que el individuo pueda hacer en su conocimiento de esta a través de su experiencia personal queda supeditada a la relación y a su vez a la percepción en la variación rítmica que se produce con los distintos tonos de la oxidación. El campo de la percepción esta a su vez



en contraposición visual y conceptual, una parte que es la que “se ve”, su morfología tridimensional, el de las cajas en relación al espacio bidimensional, que las soportan como superficies que además de su valor matérico, el hierro, profundizan y fragmentan igualmente el campo de profundidad a través de su peso visual.



Como se aprecia en el proceso, su construcción ya tiene en sí misma la propiedad de que todo, a excepción de la oxidación, es espacial, compromete el concepto. En su reiteración esta la construcción de su geometría espacial, claramente es evidente, pero que se hace presente fuertemente en la propia percepción de su construcción, de esta forma suscitan las variables para formalizar los espacios que el individuo va a poder observar y experimentar a través del trabajo presentado.

En la atención de la percepción se configuran límites subjetivos y objetivos de las formas. La caja como objeto caja sin ir más lejos de su significado, es la visualización más expresión que le adjudica la oxidación, la que como significado alude inevitablemente al tiempo, factor importante a la hora de hablar de espacio y por sobre todo en el ritmo de la repetición permeable en cuanto a la evocación, la cual se ve afectada directamente por la percepción.

## Metodologías y poéticas de la pintura



42 cajas de madera contrachapada

c/u 10 x 10 cms x h 2/ 3/ 4 cms

Temple, transferencias, óleo y técnicas mixtas

Estructura de 6 x 7 cajas

60 x 70 cms

2012

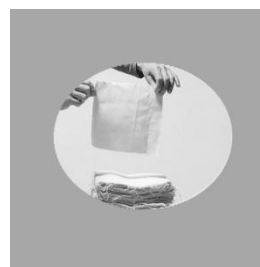


Para este trabajo se abrió la posibilidad de relacionar las geometrías que se transcriben desde las formas del contenedor propuesto en la primera alternativa para el TFM, del cual la forma ovalada de su contenedor se incorporó como un centro en los pequeños volúmenes cuadrados los cuales se vieron sometidos a diversos tratamientos estéticos a través de las técnicas y materiales pictóricos, los que por medio de repetición de la construcción de los soportes volumétricos pudieron ser expuestos como una superficie que soportaba diferentes series procesuales sobre el comportamiento de la técnica y materiales aplicado, produciendo con esto una lectura pictórica dentro de un campo abstracto donde la pintura se comporta desde un carácter gráfico.

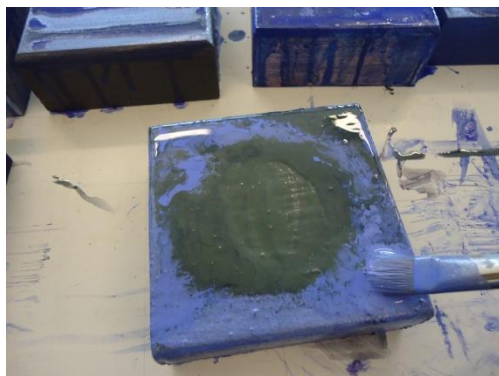
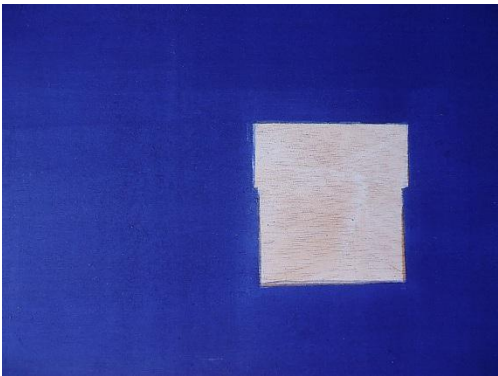
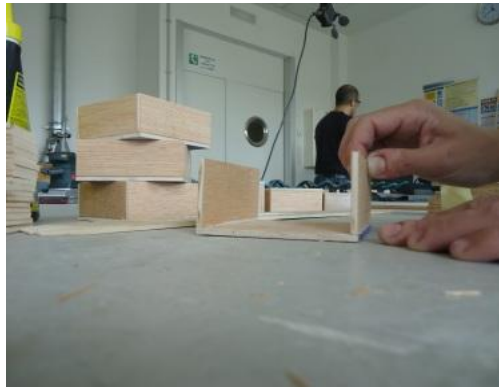
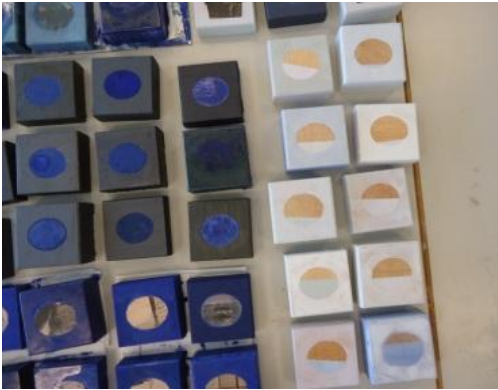
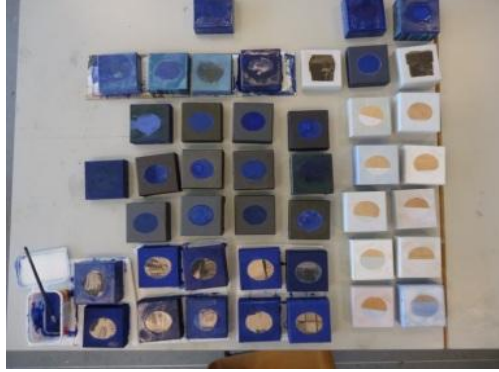
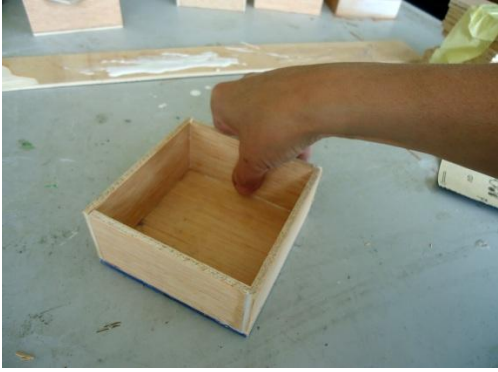


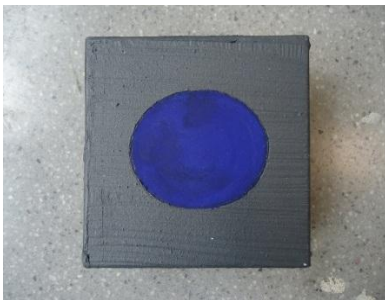
42 cajas de 10 x 10 cms x h 2 /3 /4 cms. Oleo, temple, barnices, ceras, plumbagina.

**Serie 1:** 12 Traspasos / **serie 2:** 10 Temple / **serie 3:** 10 técnicas mixtas / **serie 4:** técnicas mixtas



Imágenes para impresión y traspasos sobre madera





Se plantearon problemas técnicos de recursos pictóricos y gráficos sobre las imágenes extraídas del TFM

## Nuevos espacios escenográficos



Caja de hierro de 10 x 10 x 10 cms

40 transferencias en telas de 9 x 9 cms

2012

De orden práctico y de producción, este trabajo se ha acunado, como un órgano que busca habitualmente lugares de contención con el propósito de albergar sus experiencias y verlas reflejadas en dispositivos simbólicos, que le han permitido seguir expandiendo sus características formales y semánticas.

Desde el área de la instalación y de la escultura, este trabajo figura en niveles sutiles de intervenciones espaciales. Esto se debe a la flexibilidad modular de repetición de la cual emerge su estructura expositiva. Sin embargo los límites se desvanecen y dejan que este cuerpo de obra sea lo que necesita ser. Es



una manera metodológica de encajes conceptuales y rutas estéticas, en pro de construir un guión para que la narración final, en caso de que sea necesario dar un final, configure capítulos que delineen su historia o ciclos estéticos.

Es por esto mismo que en dicha asignatura y debido a su naturaleza, que la he incorporado y sentido como un gran contenedor de formas e ideas, ya que los contenidos presentados han sido de ideas más bien insertadas dentro de un circuito rico en entendimientos y comprensiones a cerca del concepto y dinámicas de escenario-escenografía, independientes de su época o contexto histórico, y que justamente impulsa a que las ideas personales surjan dentro de este circuito, haciendo que se hagan presente alternativas de trabajos o de ideas, o de formas que complementan y enriquecen unidades de la investigación.

De esta forma las manifestaciones de las relaciones de los referentes elegidos para esta memoria, son de línea poética y contemporánea, a lo que no quiero dejar de nombrar los ya citados dentro de la asignatura: Tadeus Kantor, Robert Wilson, Peter Fischli y David Weiss. Cada cual con un sentido transversal en todo los recursos que dan pie a elevar espacios escenográficos y plásticos que quiebran las habituales inflexiones clásicas o toman otros caminos dentro de la historia del cine, teatro y danza. Asi mismo como Pina Bausch y Andrei Tarkovsky, que emplean el elemento agua como atmosferas poéticas del cine y la danza.



*Stalker*



Andrei Tarkovsky / Música Eduard Artemiev / Fotografía Alexandre Knyazhinsky / 1969

En toda su obra la presencia de la naturaleza es impactante: el aire, la tierra y el agua son protagonistas de sus construcciones. En *Stalker* el agua y la tierra son casi omnipresentes, están ahí todo el tiempo, imponiéndose a todos los esfuerzos humanos; transformando todo, con ayuda del tiempo, en escombros y herrumbre. En la danza de amor de Pina Bausch se funden agua y materia, la noción del agua en la danza contemporánea, como amasar la arcilla, permite mezclar agua y tierra en la puesta en escena para transformar la escenografía en paraíso. En las creaciones de Pina, la noción de belleza es un himno a la luz de las aguas.



*Luna llena*

Coreografía y puesta en escena: Pina Bausch / Compañía de Danza: Tanztheater of Wuppertal. Colaborador musical: Matthisas Burkens y Anreas Eisenschneider / 2010



En su interior 40 transferencias (color / blanco y negro)



Variaciones del nivel del agua e imágenes



El espacio natural como lugar de luz orgánica.



## Claves del discurso artístico contemporáneo



Díptico

Transferencia

38 x 19 cms

2012

Para el examen de esta asignatura, en “Cartografía emocional”, se presentó parte de un proceso de trabajo. Este pertenece a la etapa de construcción en el procedimiento de las transferencias, donde se obtiene la impresión sobre la lona, las que formaran parte del cubo, de un contenedor. Estos trozos de telas se configuran esta vez como un díptico, sin bastidor, ni soporte extra que lo enmarque o sustente. Es parte de un recorrido, que si se quiere identificar con una cartografía, además emocional, se expone dentro de una estética de las unidades de un cuerpo tanto en proceso, en vías de, donde el valor precisamente esta en la estética que arroja esta parte de la construcción.



### **3.**

## Conclusiones





El procedimiento empleado para la investigación genera un cuerpo de trabajo flexible en las formas de representación, arrojando resultados que permitieron constituir un terreno experiencial directo sobre las construcciones estéticas, lo que facilita y permite observar pautas y detalles en la relación a los sistemas de trabajo enriqueciendo el carácter exploratorio, lo que se transformó en una ventaja para las observaciones que se producen dentro de su desarrollo.

La interdisciplinaridad se focaliza como una herramienta de trabajo reciproca con la dinámica de las experiencias personales, permitiendo la intersección de elementos plásticos y conceptuales que posibilitaron la retroalimentación sobre las unidades expresivas. Acción que se gesta del proceso de interconectar líneas de trabajo heterogéneas, generando un terreno propicio para el desarrollo de una visualidad de carácter poético, el que se forma desde una perspectiva de asociaciones con la versatilidad de la materialidad que se emplea en cada trabajo.

Es una práctica correlativa, la cual se ha podido estructurar organizando los contenidos del master, plasmando y documentando la transferencia de la permanencia de la vivencia del espacio y sus componentes, sus cuerpos y elementos, como parte de un mundo sensorial en el conocimiento de sus partes. Partes de una formación perceptual, la cual ha podido generar una corporalidad de jerarquía escultórica la que se puede tratar desde múltiples propiedades estructurales, manifestándose un circuito donde las ideas transitan por el significado de espacio, transformándose en un centro asequible, cualidad que obtiene debido a la dinámica de las relaciones expresivas y de los lenguajes estéticos de cada disciplina.

El ritmo del trabajo ha aportado con evocaciones y sugerencias dentro del orden de la configuración de las imágenes, sobre la reflexión visual, de la forma y significado de la idea de lugar. Lo que se entiende como la manifestación de una comprensión de los sentidos sobre una experiencia particular, la que apunta a una profundización en la percepción específicamente del cuerpo como herramienta, recurso y medio de trabajo. Es en la medida que describe Bergson: *“He aquí las imágenes exteriores, luego mi cuerpo, luego por ultimo las modificaciones aportadas por mi cuerpo a las*

*imágenes del entorno. Veo como las imágenes exteriores influyen sobre la imagen que yo llamo mi cuerpo: le transmiten movimiento. Y también veo como este cuerpo influye en las imágenes exteriores: le restituyen movimiento. Mi cuerpo es por tanto, en el conjunto del mundo material, o imagen que actúa con las demás imágenes, recibiendo y dando movimiento, con esta única diferencia quizás: que mi cuerpo parece escoger, en cierta medida, la forma de devolver lo que recibe”<sup>49</sup>*

Cabe la atención sobre la retroalimentación desde los referentes y teorías, que han sido una trama que aún no se da por acabada ya que el escenario artístico presenta interesantes propuestas y como ya se conoce, amplía en posibilidades de representaciones y expresivas en la medida de la formación y experiencias de sus autores. Es así como el campo teórico contiene propuestas y reflexiones generadoras de campos de conocimiento, que por el momento, como primera instancia, han sido documentadas ajustándose a un marco delimitado debido a la profundidad y cantidad de la materia existente. Lo que sin duda a abierto nuevas posibilidades, dentro del desarrollo del trabajo final de master en la extensión de planteamientos investigativos reconociendo el actual planteamiento dentro de un ciclo que sugiere la profundización en el campo de la fenomenología de la percepción que esta fuertemente vinculado a los procesos de creación que incluyen los problemas estéticos, otorgando herramientas que facilitan el reconocimiento y clasificación de las operaciones que estructuran conocimientos dentro de las artes visuales, fundamentados en el área de la filosofía y estética.

---

<sup>49</sup> BERGSON, Henri. *Memoria y vida*, textos escogidos por Gilles Deleuze. Madrid, Editorial Alianza, 2004, pág. 85

**4.**

## Bibliografía



## Bibliografía general

- AA.VV, *Diccionario Akal de Estética*. Madrid, Ediciones Akal, S.A., 1998.
- AA.VV, *El Paisaje, Arte y Naturaleza. Actas del II Curso, Huesca 23-27 de Septiembre 1996*. Huesca, Edita Diputación de Huesca, Impresión Editores La Val de Onsera, s.f
- AA.VV, *Procedimientos y materiales en la obra escultórica*. Madrid, Ediciones Akal, S.A., 2009.
- AA.VV, *La posmodernidad*. Barcelona, Editorial Kairós, 2008.
- ARNHEIM, Rudolf. *El pensamiento visual*. Barcelona, Editorial Paidós, 1986.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Madrid, Alianza Editorial, 2001.
- AUGÉ, Marc. *Los no lugares*. Barcelona, Editorial Gedisa S.A., 1993.
- BACHELARD, Gastón. *El agua y los sueños, ensayo sobre la imaginación de la materia*. México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1978.
- BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. Buenos Aires, Fondo cultura económico S.A., 2000.
- BECKER, Udo. *Enciclopedia de los símbolos*. Barcelona, Swing, 2008.
- BERGSON, Henri. *Memoria y vida, textos escogidos por Gilles Deleuze*. Madrid, Editorial Alianza, 2004.
- BLASCAKE, Jorge. *Enciclopedia de los símbolos esotéricos*. Barcelona, Editorial Robinbook, 2001.
- CALVINO, Italo. *Seis propuestas para el nuevo milenio*. Madrid, Editorial Siruela, 2010.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid, Editorial Siruela, 2007.
- DANTO, Arthur C. *La transfiguración del lugar común, una filosofía del arte*. Barcelona, Editorial Paidós, 2012.

DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires, Amorrorto Editores, 2003.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI Félix. *Rizoma*. Valencia, Edición Pre textos, 2010.

DRUFENNE, Mikel. *Fenomenología de la experiencia estética, volumen II, La percepción estética*. Valencia, Fernando Torres-Editor, S.A, 1983.

BOCOLA, Sandro. *El arte de la modernidad. Estructura y dinámica de su evolución, de Goya a Beuys*. Barcelona, Editorial del Serbal, 1999.

FOUCAULT, Michael. *Las Palabras y las cosas*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, S.A de C.V, 1968.

GADAMER, Hans George. *La Actualidad de lo bello*. Barcelona, Editores Paidós Ibérica, 1991.

GUASCH, Anna María. *El arte ultimo del s.xx del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Editorial Alianza, 2000.

GUASCH, Anna María. *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*. Madrid, Ediciones Akal, S.A, 2000.

MADERUELO, Javier. *El espacio raptado, Interferencias entre arquitectura y escultura*. Madrid, Ediciones Mondadori, 1990.

MADERUELO, Javier. *La idea del espacio, en la arquitectura y el arte contemporáneo. 1960 - 1989*. Madrid, Ed. Akal, 2008.

MERLAU PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Ediciones 62 S.A., 1975.

MERLAU PONTY, Maurice. *El ojo y espíritu*. Barcelona, Editorial Paidos, 1986.

MOHOLY-NAGY, Lázló. *La nueva visión y reseña de un artista*. Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1972.

MORGAN, Robert. *Del arte a la idea. Ensayos sobre el arte conceptual*. Madrid, Ediciones Akal, 2003.

PEREC, Georg. *Especie de espacios*. Barcelona, Editorial Montesinos, Impresión Novagràfik S.A., 2001.

RAMIREZ, Juan Antonio. *El objeto y el aura. Des-orden visual del arte moderno*. Madrid, Editorial Akal, 2009.

SOUBLETTE, Gastón. *La poética del acontecer*. Santiago de Chile, Ediciones Universitaria S.A., 2007.

TANIZAKI, Junichirō. *El elogio de la sombra*. Madrid, Ediciones Siruela, 2008.

KRAUSS, Rosalind. *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid, Editorial Akal/Arte contemporáneo, 2002.

KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Ediciones Forma S.A., 1996.

### Catálogos

*Repetición/ Transformación*, Francisco Calvo Serraller, “En busca de la repetición perdida”, Aurora García, “La realidad se desdobra”, Michael Tarantino, “Repetición/Transformación”, cat. ex., Madrid, Consorcio para la organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, D.L. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1992.

### Recursos en línea

<http://www.christojeanneclaude.net/>

<http://www.zittel.org/>

<http://www.pistoletto.it/it/crono24.htm#>

[http://www.warhol.org/sp/aract\\_timecap.html](http://www.warhol.org/sp/aract_timecap.html)

<http://www.essikausalainen.com/>

<http://jamescasebere.net/>

<http://www.oldenburgvanbruggen.com/>

<http://jacobhashimoto.com/>

<http://www.pipilottirist.net/begin/open.html>

<http://www.zimoun.ch/works.html>

<http://www.josephcornellbox.com/>

<http://allanmccollum.net/allanmcnyc/iwtexts.html>

<http://www.kimsooja.com/>

<http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?rubrique207>

<http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?rubrique951>

<http://www.acegallery.net/artistmenu.php?Artist=8>

<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-ai-weiwei-sunflower-seeds>

<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/rachel-whiteread-drawings>

<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-rachel-whiteread-embankment>

<http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Object-EN/ENS-objet-EN.htm>

[http://www.guggenheimbilbao.es/microsites/brancusi\\_serra/secciones/exhibicion\\_bilbao/exhibicion\\_bilbao.php?idioma=es](http://www.guggenheimbilbao.es/microsites/brancusi_serra/secciones/exhibicion_bilbao/exhibicion_bilbao.php?idioma=es)

[http://www.circulobellasartes.com/fich\\_libro/arch\\_fich\\_libro\\_17.pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_libro/arch_fich_libro_17.pdf) (Nils Udo)

<http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1032> (Ernesto Neto)

<http://arteenlared.com/espana/exposiciones/coleccion-de-arte-contemporaneo-fundacion-la-caixa--objetos-desclasific-3.html> (Hans Haacke)

<http://blog.art21.org/2010/04/08/prelude-a-discussion-with-tara-donovan/>

<http://www.oxfordartonline.com/public/page/winsorinter> (Jackie Winsor)



<http://www.fundacionmiro-bcn.org/exposicio.php?idioma=2&exposicio=4481>

<http://www.marco.org.mx/programas/MaterialEstudioNeto.pdf> (Ernesto Neto)

<http://www.artaz.gr/en/NEWS/2011/5/17/54th-international-art-exhibition-la-biennale-di-venezia.aspx> (Diohandi)

[http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid\\_6106000/6106854.stm](http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_6106000/6106854.stm) (Gabriel Orozco)

<http://www.kew.org/visit-kew-gardens/whats-on/david-nash/index.htm>

<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2012/jun/12/rachel-whiteread-whitechapel-gallery>

<http://www.arteshoy.com/mis20060505-1.html>

[http://www.arteindividuoy sociedad.es/articles/N15/Ana\\_Rabe.pdf](http://www.arteindividuoy sociedad.es/articles/N15/Ana_Rabe.pdf)

<http://es.scribd.com/doc/49165128/01-EL-RACIONALISMO-COMO-METODO-DE-PROYECTACION>

