

GRAFICAR.

ACCIÓN MEDIADORA EN EL HABITAR:
UNA MIRADA FENOMÉNICA
BASADA EN OCHO TIPOLOGÍAS.

Izaskun Álvarez Gainza
2019

Tesis Doctoral para obtener el Grado Académico de
Doctora en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco

Directores: Nerea Legarreta Alzibar y Xabier Laka Antxustegi

eman ta zabal zazu



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

*



A
Jabi Villarreal Armendariz
por **todo**.

ÍN

DI

CE

INTRODUCCIÓN	11
GRAFICAR	25
SITUACIONES PREGRÁFICAS	45
PRETIPOLOGÍAS	65
TIPOLOGÍA A	77
TIPOLOGÍA B	119
TIPOLOGÍA C	161
TIPOLOGÍA D	197
TIPOLOGÍA E	235
TIPOLOGÍA F	279
TIPOLOGÍA G	307
TIPOLOGÍA H	345
CONCLUSIONES	379
BIBLIOGRAFÍA	383
ANEXOS	401

INTR

ODU

CCIÓN

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN
MOTIVACIONES PERSONALES
OBJETO DE ESTA TESIS
TÉRMINOS

INTRODUCCIÓN

Parte de la investigación que se presenta tiene su origen en el trabajo *Paisajes Mutables: Miradas y aportaciones. El espacio urbano como soporte y la práctica artística como medio*¹ que estudiaba distintas intervenciones artísticas en el espacio urbano para detectar patrones de acción y sus lógicas operativas. Al explorar las nociones de ciudad y lo urbano a través de las formas de transitar y habitar -con sus estructuras, direcciones, flujos, símbolos y marcas ejercidas en el territorio, comprendidas en mapas, cartografías y diagramas-, advertimos la notoriedad de lo gráfico en el paisaje y situamos las técnicas gráficas como elemento disciplinar visualizador.

Los intereses aquí surgidos derivaron en el trabajo (iniciado como tesis) *Desde un contexto Do it Yourself hacia un sistema autónomo de estampación en relieve: Contexto, propuestas, aplicaciones y espacio docente*, que se interesaba por manifestaciones en el espacio europeo menos disciplinares que buscaban liberarse de las imposiciones normativas y el peso de la técnica, haciendo uso de técnicas gráficas más experimentales y comprometidas, vinculadas a la cultura *Do it yourself* (DIY) y *Do it with other* (DIWO)².

Desde la praxis artística personal encontramos algo en común desde el inicio, era una noción que se repetía; ésta era la idea de lo gráfico. Por todo ello, surgió el interés por determinar ese ecosistema del graficar y su topografía, para comprender cómo creamos las formas de situar y conocer la realidad a través de las acciones con las que se inciden sobre ella.

En la praxis artística personal, así como en la labor profesional y docente, se han ido fraguando todas las cuestiones que aquí de forma atomizada mencionamos, el trabajo desarrollado y el aprendizaje obtenido a través de las mismas. Las nociones y visión que manejamos son fruto de toda esa labor, análisis, procesos y experimentación el cual ha llevado a tensionar la creación hacia la investigación para la elaboración de este trabajo.

A la hora de elaborar esa noción ampliada de lo gráfico, vimos que trascendía al mismo como disciplina, como técnica o como herramienta. Existía una capa inherente al sujeto que venía determinada principalmente por la afeción entre los agentes de su hábitat, lo que hemos venido a denominar en este trabajo Ecosistema.

Nos centramos entonces en investigar al sujeto que grafía en un espacio fenomenológico donde se articulan los distintos elementos o agentes de forma compleja y holística en un sistema. Lo holístico frente a lo instrumental, alejándonos radicalmente de una visión disciplinar, aunque no por ello renunciando al conocimiento que la propia disciplina nos ofrece en cuanto a forma de conocimiento concreto.

1 UPV/EHU (2010) Tesina propia para la obtención del DEA. Director Dr. Isusko Vivas

2 DIY acrónimo del inglés “Do it yourself” que significa “Hazlo tú mismo” y DIWO “Do it with others” “Hazlo con otros” movimiento social que promueve hacer las cosas, repararlas y empoderar al individuo como constructor de sus propios productos o necesidades individuales a través de la realización de fanzines, estampaciones, y técnicas autoproducidas con pocos medios tecnológicos y producciones de bajo coste. El Fanzine es una abreviatura en inglés de “Fan’s magazine” “Revista para fanáticos”, un término utilizado para las producciones de pequeñas revistas no profesionales, autopublicadas y de bajo coste productivo

Para acercarnos a la idea de la forma como saber, donde lo gráfico se sitúa como instrumento y método para intervenir y comprender la realidad, nos remitimos en el trabajo al concepto de “sabœr” empleado por Juan Luis Moraza con el que nos explica de manera concreta como las palabras *saber* y *sabor* tienen el mismo origen en el *sapere* latino significando simultáneamente un conocimiento inteligible y una experiencia sensible. *Sapere* -nos detalla-, es una palabra anterior a la filosofía, que nace de una manera radical, partiendo el mundo en la cognición, entre un conocimiento y una experiencia, desarrollando una jerarquización epistémica de categorías para conocer la realidad entre sentidos menores y mayores y situando el logos en la cúspide alejándose de manera extrema de la experiencia del arte por ser precisamente:

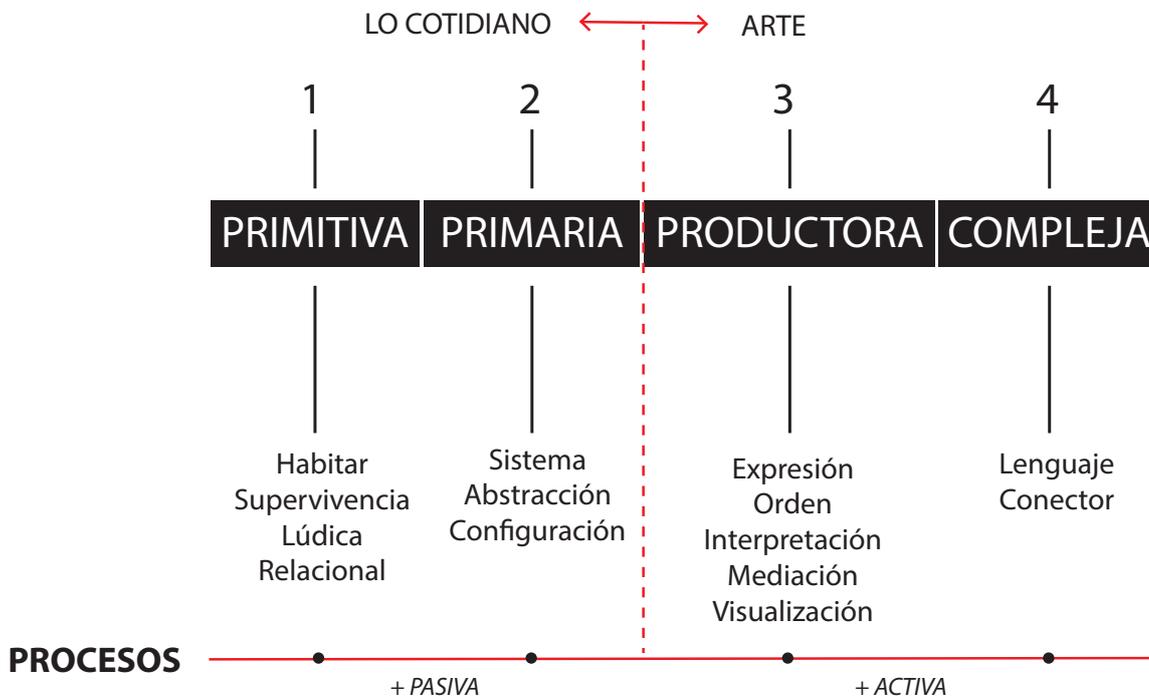
Una experiencia radicalmente integradora de los sentidos, y por lo tanto descentralizada, no jerarquizada, entre las distintas entradas y procesamientos que se producen en esa extraordinaria complejidad que es la percepción (Moraza, 2009).

La palabra Arte -apunta Moraza- remite a una experiencia integradora.

Su raíz proviene de articulación y tiene un carácter profundamente integrador y de armonía. [...] Ciencia por el contrario, su raíz etimológica, remite a una experiencia de escisión. La ciencia, como la cuchilla de Okham, empieza primero partiendo el mundo entre el observador y aquello que observa, para después continuar diferenciando claramente las partes de ese mundo. Este carácter de escisión, sin embargo choca con esa idea de arte como integración. Y eso tiene de nuevo que ver con la palabra arte en relación al saber, y que en ese no neologismo de “sabœr” sino en el paleologismo porque es una palabra antigua, permite apreciar que si uno retrocede un poco, solo hasta el latín, la palabra saber y la palabra sabor son la misma palabra (Moraza, 2009).

En este trabajo queremos poner especial énfasis en que lo gráfico es un medio-catalizador del saber: es contenedor, contenido y vehículo a la vez. En lo gráfico encontramos el sentido que se produce en el sujeto, lo que nos habla de la “función,” de las relaciones significativas que encontramos en el mismo, con el medio, el paisaje y con el mundo. A la hora de extraer esta noción gráfica –en la revisión de la praxis- y de elaborar el ecosistema del graficar, la formalización de las ideas, su visualización, han llegado a través de esquemas y dibujos, en definitiva, a través de la forma gráfica. La presente investigación sitúa lo gráfico como instrumento del saber no subordinado al texto.

A partir de la revisión analítica de la praxis artística personal, elaboramos una gráfica del gradiente en relación al ecosistema de lo gráfico, los estadios del graficar y sus intensidades de relación entre el sujeto y el ecosistema donde lo gráfico aparece como función vinculante. El esquema que se realiza muestra las dos primeras fases, (1) y (2), como estados más pasivos –espacio cotidiano-, y en el (3) y (4) estados más activos de la función –espacio del arte- donde se produce el artefacto. La principal diferencia entre estos dos procesos es el nivel de pasividad y actividad frente al sistema, el cómo se enfrenta el sujeto a los mismos.



Gráfica del gradiente en relación al ecosistema de lo gráfico.
Estadios del graficar entre el sujeto y el ecosistema

1. PRIMITIVA: Habitar-supervivencia-lúdico-relación

Ésta se refiere a las relaciones primitivas establecidas con el entorno. Producciones que suponen una mediación básica con el mismo.

2. PRIMARIA: Sistema-Abstracción- Configuración

En esta se refiere a las relaciones evolucionadas de la primitiva donde esas pulsiones y necesidades se van configurando en unas formas elementales de configuraciones abstractas, simbólicas y espaciales donde lo gráfico sirve para elaborar y producir relaciones más concretas con el entorno.

3. PRODUCTORA: Expresión-orden-interpretación-mediación-visualización

Esta fase se refiere a las producciones de lo gráfico como herramienta consciente, cotidiana y medio utilizado en la práctica como forma o sistema de trabajo, vivencia y acción. Es donde se inicia el artefacto.

4. COMPLEJA: Lo gráfico como lenguaje

La realización de la presente tesis nos parece que cataliza cuestiones que se han ido dando y reflexiones comenzadas en el bloque "Productora" (3). Nos parece que desmonta lo producido, y construye una mirada para/desde el propio trabajo desde un prisma donde lo gráfico ya no es solo una unidad abstracta, sino que constituye un habitar en todo su esplendor. La idea de lenguaje nos parece que atomiza lo que pretendemos decir.

Por otra parte es importante mencionar que lo fenoménico es lo integrador del proyecto, es lo que prima. Nos preguntamos a su vez si lo grafiado es como consecuencia de lo fenoménico, o lo fenoménico como causa de lo grafiado. Lo grafiado pretende dar forma a lo fenoménico o hacerlo visible luego, también es consecuencia, pues son dos cuestiones inseparables, van de la mano, cuando una aparece la otra le da soporte y viceversa.

En este trabajo tratamos de hacer desde lo gráfico una topografía de esas relaciones concretas de lo fenoménico -hacemos una piel sintética entre aquello

que ocurre y su ocurrir-, creamos una capa o un filtro a ese sistema ocular, esa capa “de lo gráfico”. Así a ese complejo inabordable, nosotros definimos como tipologías, en cuanto a espacios diferenciados de relación del sujeto y el paisaje. Los distintos órdenes o miradas nos dan unos grafiares diferenciados, y los nombramos, diseccionamos y situamos para contenerlos de algún modo.

Lo que se pretende mostrar es la idea de graficar como idea que trasciende a la herramienta, como capa inherente al sujeto, los agentes del hábitat que le rodean y que nosotros denominamos como ecosistema, del cual derivarán las tipologías que en adelante desarrollamos. En todo ello, hay una clara intención de complejizar hacia esos agentes, apelando al sujeto que grafica pero de una manera fenoménica, no perceptual, ni manual, ni psicológica. Es a través de ese enjambre que se produce en la creación misma del arte, tensionando la creación hacia la investigación.

El propio trabajo es un intento de decir dónde está ese ecosistema fenoménico del graficar y como acentúa la pregnancia, la consciencia de eso. No trata de una validez para considerar, para darse cuenta, sino para crear. En ella hay mezcla disciplinar intencionada, dispersa, extensa y amplia con una voluntad precisamente de hablar de ese fenómeno como hecho constitutivo transdisciplinar.

El ecosistema del que hablamos es un ecosistema ecológico, en el sentido de que la intención del mismo es conocer y entender lo que nos rodea. Hay un intento de extender la noción hasta encontrar sus límites y sus fugas integrando en ella distintos campos del saber para enriquecer esta visión holística de la cual partimos.

El graficar es un término que utilizamos y que veremos de forma extendida en la página 25. Se trata de una noción ampliada, extendida de lo gráfico, que pretende comprenderse desde otro lugar, desde el lugar de lo fenoménico. Rosalind Krauss habla sobre un término en periferia, un entre-campos, un término que hace que se estructure de manera distinta, esto es lo que compartimos con su mirada.

La 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 (Krauss, 2002:68).

Este entendimiento que hizo Rosalind Krauss de lo escultórico más allá de lo objetual forma parte integradora de la noción “ampliada” de lo gráfico, un espacio propio creado. La autora habla del término expandir, donde nosotros mencionamos la idea de ampliar o incluso de extender.

[...] Las categorías como la escultura y la pintura han sido amasadas, extendidas y retorcidas en una demostración extraordinaria de elasticidad, una exhibición de la manera en que un término cultural puede extenderse para incluir casi cualquier cosa (Krauss, 2002:60).

En esa idea de elasticidad del término es donde ubicamos esta idea de la noción ampliada de lo gráfico que desarrollamos en esta investigación: un espacio conceptual donde introducimos nuestro ecosistema del graficar, donde se pretende establecer esta mirada fenoménica de lo gráfico.

Comúnmente las miradas que se acercan a lo gráfico resultan ser posiciones

donde la noción de lo “gráfico” es sometida, o subordinada a otra noción estructural; cumplir una función donde la misma es utilizada de forma secundaria y no estructurante. Numerosas veces lo gráfico es observado como medio técnico, procedimiento u objeto de análisis desde una visión materialista, técnica, productiva. Encontramos trabajos de investigación que ahondan el tema de lo gráfico como expresión, como herramienta, como mediación. Trabajos en los que se aborda su función o utilidad expresiva, mediadora o vehicular. Encontramos que ésta es utilizada en otros lenguajes como la arquitectura, el dibujo, el diseño gráfico, la novela gráfica o en ámbitos más científicos para abordarla desde parámetros vinculados a la aplicación. Lo gráfico como manifestación tangible muy vinculada al registro, a la huella y su cualidad de visibilizar en los distintos campos de estudio.

Como ejemplo de lo mencionado en el párrafo anterior podríamos citar el siguiente: *Papel. Fibras de herbáceas en la creación de nuevos soportes. Análisis de las propiedades y contextualización artística* de Nerea Legarreta Altzibar (UPV/EHU), donde se aborda la experimentación analítica con fibras de plantas, desarrollando su aplicación en el entorno de la gráfica y el dibujo.

En *La pantalla activa como soporte expresivo de la gráfica digital: Un análisis de sus cualidades espaciales desde las teorías e influencias de los videojuegos en el Arte* de Ronald Fernando Meléndez (UPV, 2017), la visión de lo gráfico articula la intención del autor en investigar el medio digital la herramienta, el carácter instrumental y aplicado de lo gráfico.

La estampa que habita el espacio. Arte múltiple e instalación. Recorriendo los límites de la gráfica contemporánea es el trabajo de Vanessa Gallado, (2015 UPV). En este trabajo la visión expandida de la gráfica o arte múltiple -tal y como menciona la doctora-, una mirada hacia una gráfica contemporánea, va más allá del soporte papel y se expande hacia otros medios investigando esa voluntad de una gráfica expandida.

Uno de los trabajos encontrados que comparten cierta línea de fuga con el nuestro, podría ser: *Antropología de la obra gráfica. El proceso creativo de la gráfica, su naturaleza y uso como lenguaje simbólico, satisfactor de necesidades inherentes al ser humano* de Francisco Javier Santos (Universidad Miguel Hernández de Elche, 2015). En este caso el acercamiento tiene otra mirada que se aproxima a lo gráfico desde el abordaje de la obra gráfica como producto o manifestación del ser humano. En la misma, la mirada pertenece a una visión de lo gráfico desde una posición digamos materialista (mancha, dibujo, soporte, huella registro) y su función antropológica. Esta funcionalidad de la obra, o su función de relación entre paisaje-sujeto nos parece quizá la más cercana a la mirada que aquí planteamos, aunque la línea fenoménica de la cual partimos como vertebra del trabajo nos sitúa en otra línea diferente a la que plantea el autor en torno a lo gráfico. En nuestro caso, el cuerpo de estudio no está basado explícitamente en tangibles, es el propio fenómeno de lo gráfico y lo gráfico producido por lo fenoménico, ese lugar de encuentro y su anatomía vital es lo que nos interesa entre otras cuestiones.

En torno a lo gráfico y al modo de abordaje sobre el mismo consideramos una de nuestras referencias fundamentales el de la exposición *L'Empreinte* concebida por Georges Didi Huberman y realizada en el Museo Nacional de Arte Moderno Georges Pompidou en 1997 donde toma “la impresión” como elemento central de su investigación y exposición, mostrando un espacio teórico y la materialidad de

lo gráfico, hallando estas cuestiones en las obras de artistas que han trabajado en torno a ello. El conjunto realiza una profunda investigación y construcción de la noción de impresión. Se preguntan sobre cómo el arte moderno y contemporáneo, a través de los distintos artistas, han explorado y utilizado los recursos de impresión, por mediación del órgano (ej.: mano), del gesto (ej.: presionar) y de la materia (ej.: escayola). Se cuestionan a través del trabajo sobre cómo en esta mediación técnica, -que de inicio supone el propio contacto-, transforman las condiciones fundamentales de la semejanza y la representación, sobre su anacronismo, sobre su memoria y su presente. La impresión como gesto, como matriz, como poder, como pervivencia, como exigencia, como duelo, como trabajo, como experiencia. Los autores realizan un acercamiento profundo y holístico sobre la noción de impresión, que aborda desde una visión fenoménica la cuestión desde una mirada exhaustiva –de forma estrática- este fenómeno tan complejo.

El carácter antropológico de la huella es lo primero que debe tenerse en cuenta. La huella es el comienzo de las imágenes (manos negativas), pero también es una cadena técnica completa (soporte, gesto, marca). Es la institución de la semejanza, a través de las analogías más antiguas de la reproducción sexual (molde, matriz) y los cultos genealógicos más universales (cráneos sobremodelados, máscaras funerarias). Es una modalidad esencial de la transmisión y reproducción de poderes (magia, dinero, sello, eucaristía). Y muchas otras cosas, donde todos los tiempos se reúnen, una vez y ahora, corto y largo tiempo: lo que la huella nos enseña primero no es otra cosa que el anacronismo de las imágenes (Didi-Huberman, 1997:21).³

En *L'Empreinte* se articulan tres grandes recorridos, denominados por los autores de este modo: “Contacto de la materia” “Contacto de la carne” “Contacto de la desaparición”

En el primer bloque “Contacto de la materia,” aparecen los siguientes apartados: “La matriz: forma y contraforma,” “Moldear o depositar: las cosas y su rastro” “Sellos, marcas y tampones” “Superficies sensibles” “Del tocado al tacto.”

En el segundo bloque “Contacto de la carne,” compuesto por los que vienen a continuación: “Con los dedos, con las manos,” “Con la cabeza y la cara,” “El cuerpo fragmentado, la antropometría, y la efígie” “Fuera-dentro,” “El pie, el paso, el pasaje.”

En el tercer bloque “Contacto de la desaparición,” se investigan las siguientes cuestiones: “Del pasaje a la desaparición,” “Golpes y lesiones,” “Cómo moldear una cosa friable, degradable, o sin contorno?” “Imprentas del tiempo,” “El espacio y su ausencia.”

En los distintos recorridos que hacen sobre la noción de impresión vemos un amplio espectro donde abordan las distintas operativas de ese “hacer impresión,” los distintos modos desde grafías corporales, manchas, registros, materialidades e inmaterialidades, impresión como memoria de gestos, etc.

El trabajo que mencionamos aborda la noción de impresión donde la presencia físico-corporal adopta y se articula una visión a una relación orgánica (órgano mano, órgano piel, y sus relaciones complejas en relación a los distintos modos

³ Traducción propia

de producir relación con los otros cuerpos, bien sean orgánicos, inertes, o de otra índole).

En lo referido a esta investigación, es un precedente por su forma evidente de fenómeno asociado a las relaciones de lo gráfico y el cuerpo. Es uno de los referentes que más acercamiento tiene a este trabajo por su forma de establecer la mirada en la investigación, en cuanto a vincular visualidad-fenómeno-cuerpo y las relaciones no sólo sensibles de estas formas, sino en su voluntad de poner en valor el fenómeno gráfico. La intención digamos política, es compartida con la de este trabajo, encontramos gran similitud operativa también de organización tipológica.

Materia informada: Deformación, conformación y codificación. Los tres procedimientos de almacenamiento de información en la materia, tesis de Ignacio Borrego Gómez Pallete (UPM, 2012), trata de una investigación que se centra en la materia como noción analizada donde la aproximación se realiza hacia su aparición en sus distintas manifestaciones a través del descubrir una estructura y de crear una taxonomía para comprender su materialidad. Se detiene en el fragmento matérico para ahondar en los fenómenos de su aparición y así poder situarlo en su espacio potencial. Utiliza unidades similares a las planteadas en nuestro trabajo como modo de abordar su objeto de estudio, a la “unidad deformada”, “conformada” y “contenida” a través de nociones como: transferencia, movimiento, tiempo, registro, degradación, inmaterialidad, memoria, identificación, etc. Es un trabajo muy cercano al nuestro por su aproximación al objeto de estudio, a través de un modo que produce un sistema contenedor. La cualidad perceptiva, sensible y la mirada de baja escala también es algo que compartimos con él.

La exposición *Objetar* comisariada por Martín Azúa junto al FAD de Barcelona (2003) también es interés de referencia para este trabajo. La exposición reúne diseños de autores que realizan objetos pero que producen una posición diferenciada de un “hacer” establecido, tratándose de una compilación de miradas sobre el objeto y de cómo éste se produce. En la noción de “objetar” existe una intencionalidad específica de repensarlo, de dotarlo de una condición diferenciada. Su repensar lo existente y nuestra noción de “graficar” comparten una aproximación fenoménica.

MOTIVACIONES PERSONALES

Este trabajo surge de la necesidad de acercamiento a través de la praxis artística⁴ y una voluntad de reconocer y comprender cómo se articula el conjunto del trabajo y lo común de todo ello. Al referirnos a praxis artística nos resulta complejo trazar líneas por lo que entendemos del mismo, siendo más sencillo comprender que la praxis es un todo que se articula en distintos espacios⁵. En el espacio cotidiano

4 Véase en el apartado Anexos del trabajo los hitos gráficos que destacamos de toda la práctica personal por su vinculación especial al presente trabajo

5 Desde siempre hemos vivido el espacio y la existencia desde una posición extraña de explicar, el espacio no existe per sé para nosotros, es una entidad abstracta hasta que la hacemos y esto se produce cada día, cada instante. Las condiciones hormonales y químicas a la vez que las emocionales y las físicas determinan cómo y en qué condición uno se enfrenta al propio espacio. Según sea esta condición el espacio puede ser más o menos dilatado, más o menos vacío, en mayor o en menor medida puede ser opresor, relajante o aterrador. En esta relación las condiciones afectivas y vinculares se producen como determinantes (fruto de la propia biografía) hacen que la noción de espacio sea de un modo u otro. A estas condiciones espaciales también habría que

encontramos un lugar especialmente libre para investigar, articular y probar distintas formas del hacer. Para nosotros la praxis es un complejo que viene de una forma circulada de los distintos espacios en los que trabajamos, vivimos y nos desarrollamos. Consideramos esta aproximación a lo gráfico como un cúmulo de experiencias venidas de una visión particular experiencial vital o biográfica, la práctica artística personal, la labor docente ejercida desde 2010 en la Facultad de Bellas Artes EHU/UPV y el trabajo como profesional en el contexto del diseño⁶, como medios a través de los cuales hemos ido experimentando la noción gráfica en sus distintos estados: articuladores, pedagógicos, comunicativos, relacionales, organizadores, lúdicos, etc. En todos esos procesos tanto de producción como pedagógicos hemos ido elaborando distintos modos de relación con lo gráfico, en los que hemos tratado de articular materialidades muy diferentes por tratar de acercarnos a espacios nuevos para nuestro propio conocimiento.

Lo gráfico nos ha servido para articular planes de urgencia, de subsistencia, a modo de esquemas rápidos de posición, gráficas para situar personas a las que acudir si aparece el miedo, geometrías como contenedoras de ideas, de relaciones, de fluctuaciones y un sinfín de operaciones. Creemos que este trabajo tiene necesariamente una visión sobre el espacio que se podría distinguir por su modo de aparición, en cómo se produce hábitat o como el hábitat produce al sujeto a través de lo gráfico como medio, por el cual nos acercamos a una fenomenología del espacio, permitiéndonos a través de lo concreto trazar unas líneas de relaciones dinámicas específicas, y centrándonos en la materialidad del graficar como medio para comprender el estado o estatus del paisaje y los elementos que lo configuran.

EL OBJETO DE ESTA TESIS

Graficar es un fenómeno que sucede anterior a esta investigación y que aquí tratamos de desvelar a través de tensionar la misma en sus distintos espacios fenoménicos relacionales. Es el acercarnos a lo gráfico como fenómeno de relación entre sujeto y paisaje estableciendo ocho tipologías o funciones que organizan todo un complejo cosmogónico tratando de contener distintos modos de lo gráfico, articulados en relaciones de mediación sujeto-paisaje a través de una visión holística y fenoménica.

En primer lugar hacemos una aproximación más vital al fenómeno, para después adentrarnos a lo gráfico desde una posición más específica del arte y sus múltiples relaciones radicales con el paisaje. Establecemos tres zonas diferenciadas (la zona del “Ser”, la del “Sujeto” y la del “Fenómeno”) que dan estructura evolutiva de esas ocho tipologías generadas.

Los ocho apartados tipológicos (con ocho bibliografías diferentes, disciplinas asociadas y casuísticas transdisciplinares) dan cuenta a través de elementos

añadir la sonora, la ambiental, etc.

⁶ Anterior a los estudios de Arte realicé estudios de Diseño de Interior (1996-2002) con una voluntad de acercamiento al espacio desde una funcionalidad práctica y organizativa. En el apartado Anexos se pueden ver distintos acercamientos a lo gráfico que nos parecen importantes porque trazan de algún modo un recorrido largo de interés hacia el espacio, desde derivas aparentemente no conectadas y que finalmente encuentran el sentido determinado. Comprender cómo habitamos el espacio y cómo éste se configura. Y por otra parte cómo lo gráfico se producen en modos distintos alrededor del sujeto, y cómo esas manifestaciones producen al propio sujeto a la vez

observacionales, cuales son las fenomenologías de su aparición (cuerpo, tiempo, espacio, patrón, tectónica, etc.) configurando el complejo de esta noción tan poliédrica. Finalmente, en el apartado conclusivo, recogemos las nociones y particularidades de la cosmogonía para elaborar una cosmogonía de salida, que nos haga comprender el conjunto propuesto, encontrando en él sus fallas y sus posibles derivas.

Para poder seguir el hilo de los siguientes capítulos, veremos a continuación de qué forma concreta se hará utilización de ciertas palabras a lo largo de todo el texto para dejar establecido el marco desde el cual hacer uso de ellas.

TÉRMINOS QUE UTILIZAREMOS CON PROFUSIÓN

GRAFÍA: Registro visible de una experiencia sensible y particular de un sujeto o de un elemento. La grafía es un principio de visibilidad o existencia de la cosa. Se refiere siempre a una unidad mínima donde la misma corresponde a un único elemento, es su principio de existencia e identificación.

GRAFIAR: Acción de la grafía, actividad por la cual hacerse aparecer, existir, identificar, nacer.

LO GRÁFICO: Cualidad extraída de un objeto, su potencial o su capacidad instrumental. También se refiere a la parte autónoma de ese objeto, a su carácter más instrumentalizado. Ej. *“Lo gráfico como espacio a investigar”*. Nos referimos a todo el despliegue que lo gráfico como ecosistema tiene per sé.

Ej. *“Hablamos de lo gráfico como potencia”*. Nos referimos a lo gráfico como cualidad y significancia en el contexto en el que se menciona.

GRAFICAR: Se diferencia de grafiar en cuanto a que no es la grafía de un sujeto o elemento -aunque la incluye-, sino que integra los objetos gráficos, la intencionalidad de esos elementos, el sistema de relaciones producido y todo el conjunto activo que ocurre en el hecho gráfico.

MATRIZ: Madre, origen, fuente, causa, vínculo, la relación de inicio de energía vital de la cosa.

GRÁFICO-CUALIDAD GRÁFICA: Rasgos que pertenecen a lo gráfico, lo que hace que lo gráfico sea gráfico. El código propio mínimo, es decir su propia esencia. Puede ser su cualidad de visibilizar, de visualizar, mediadora, comprensiva, interpretativa, etc.: lo gráfico como función operativa. Es la característica instrumentalizada de un elemento o proceder gráfico.

PRINCIPIO DEL ELEMENTO

ELEMENTO COMO UNIDAD ACTIVABLE

grafía

gráfico



ECOSISTEMA⁷: Órgano complejo que integra el sujeto, el paisaje, los otros agentes del paisaje y el conjunto total del mismo. Se refiere tanto a su fisicidad, los fenómenos que ocurren dentro de sí, así como su totalidad. La idea de ecosistema implica un conocimiento y comprensión de todo el sistema completo (en este caso de lo gráfico).

SISTEMAS: Clasificaciones del hábitat según sus formas de proceder. Se establecen categorías de vínculos que operan de un modo determinado, se refiere a modos operativos y conjuntos creados.

LÓGICAS: Esas inercias que hacen que una unidad o conjunto aparezcan de una forma determinada, es resultado de las inercias en base a esos lugares.

PAISAJE: Es base que existe precedente al hábitat o al “espacio existencial”, diríamos que es una escala anterior a ella. Hábitat escala 1/50, paisaje escala 1/500 (nos da cuenta del lugar del que se parte, de sus relaciones escalares)

HÁBITAT: Ecosistema que se analiza de forma concreta y está compuesto de nodos, flujos, lugar, variables, de las condiciones, y de todo lo que se pretende abordar. Es el ejercicio reflexivo al que nos dirigimos cuando vamos a analizar algo comprendiendo que no es estanco pero que se necesita acotar por intentar entender todos los elementos de su sistema. El hábitat es una mirada al ecosistema desde una perspectiva de vida comprendiendo que se acota a un hecho específico, a una constancia del elemento en el lugar, presencia constante. (el habitar proviene del habitare latín, y ésta, de habere (tener en latín). Se refiere a un tener frecuentativo, “tener de manera reiterada” según la RAE). Y aquí hacemos uso de este modo operado por lo fenoménico como modo en el que ese modo reiterado hace habitar.

GRAFOS: Unidades complejas abstraídas, relaciones que se dan entre nodos, sujetos o elementos principales analizables. Será lo que define y concretiza los elementos y sus relaciones fluctuantes. Los grafos como las diferentes operaciones dinámicas y estratégicas de los distintos nodos.

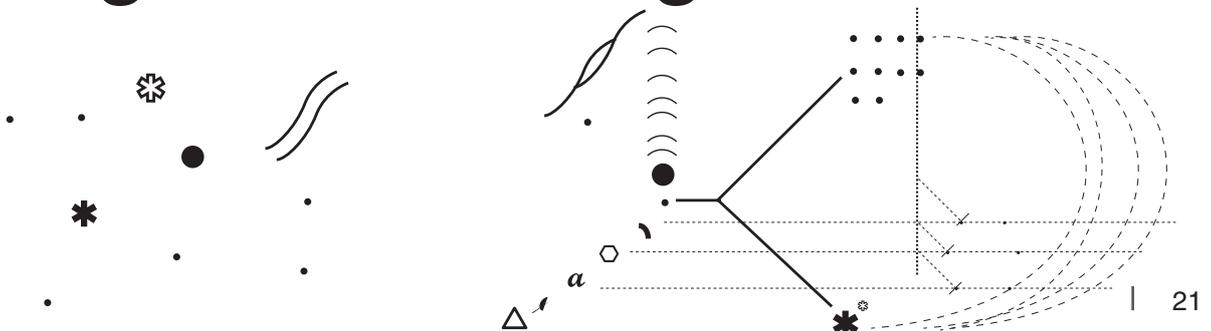
PATRONES: Dan cuenta de la esencia y lógica natural de los grafos, operaciones que se repiten y las cuales nos dan estabilidad en el sistema. Nos muestran la lógica funcional que determina más en un sistema. Las inercias forman parte comportamental de los patrones. Es una operación que toma cuerpo y se repite generando un nuevo elemento (el todo del patrón) comprendiendo este como nuevo sistema. Si se comprende el patrón en su esencia, todo lo que ocurra se comprenderá partiendo de esa esencia.

⁷ Eco es conocer la casa

ELEMENTO Y SU ECOSISTEMA

ELEMENTOS ACTIVOS EN EL SISTEMA

lo gráfico^x = graphicAR



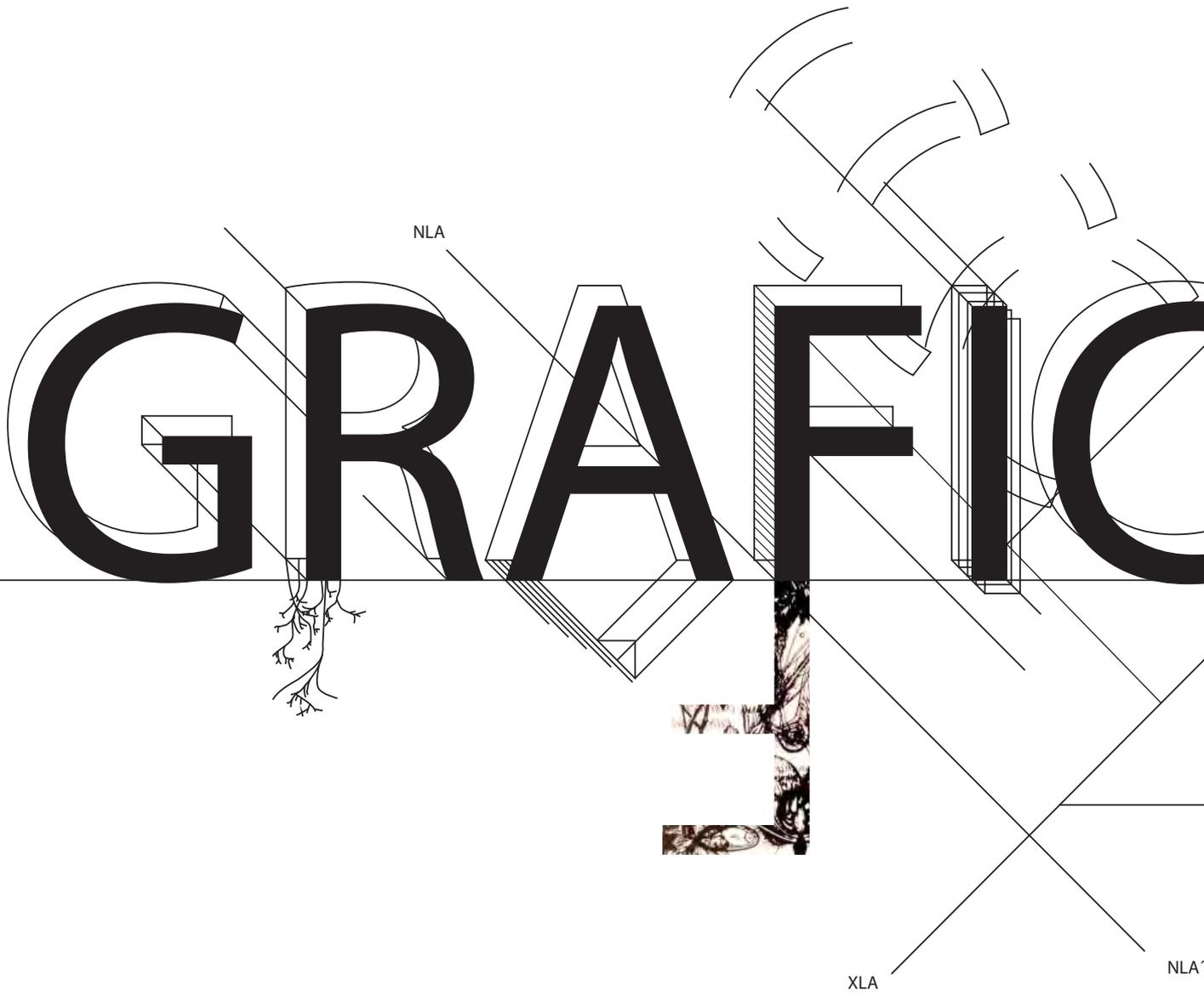
GRA

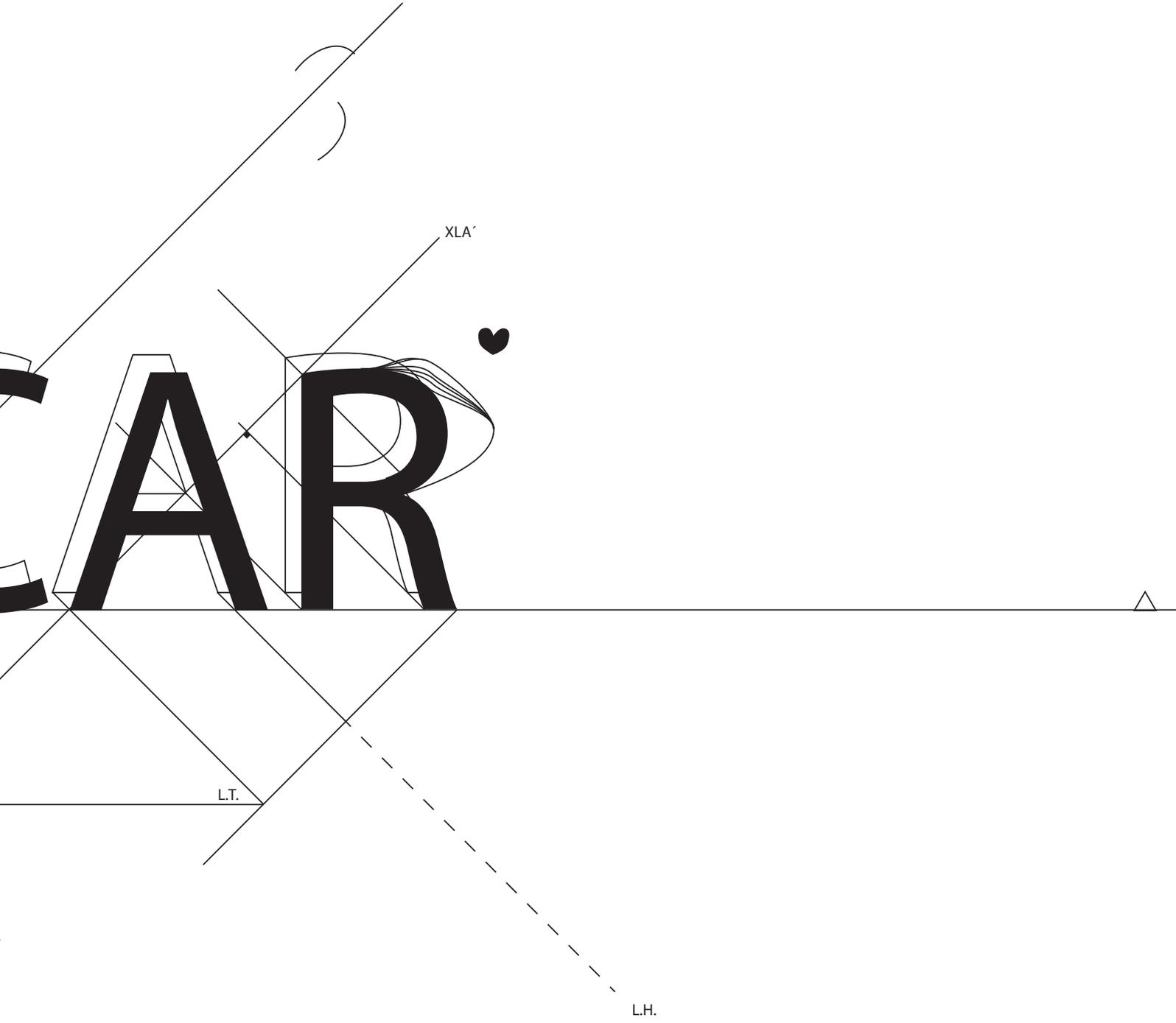
FI

CAR

GRAFICAR

**GRAFICAR: SITUAR LA NOCIÓN, FUNCIÓN Y CONTEXTO
OPERATIVA DE LA FUNCIÓN GRAFICAR Y EL SISTEMA CREADO
CONTEXTO CONCEPTUAL: MARCO-MIRADA**





	esc: 1/1			
--	----------	--	--	--

GRAFICAR: SITUAR LA NOCIÓN, FUNCIÓN Y CONTEXTO

Si el título de la tesis es *GRAFICAR: Acción mediadora en el habitar. Una mirada fenoménica basada en ocho tipologías* es por ello que en este apartado nos detenemos en situar el término principal de nuestra investigación, graficar.

Grafía proveniente del griego γραφή graphé que significa escritura, el modo en que se escriben o representan los sonidos haciendo uso de la letra o el signo. Desde nuestro punto de vista la grafía vendría a visibilizar aquello que queda oculto a la vista, lo que podemos oír pero no ver. Este poder de visualización supone un modo de significarse, de encontrar un estadio mínimo de existencia, un principio del ser: la grafía como aparecer(se) en el mundo, como un dotar de sombra al objeto. Pero también nos interesa la noción de *Grafía* como sufijo: -grafía (geografía, fotografía, topografía, etc.) que significa descripción, escritura, representación gráfica

En lo relativo a esta investigación, más allá de esas acepciones que incluyen lo descriptivo también añadimos el hecho de que hace visible o da una imagen de la cosa al mundo generando un sistema para su comprensión, puesto que es lo que determina nuestra visión donde el término incluye lo perceptivo o lo sensitivo como inicio de ese grafiar y su capacidad para hacer existir aquello que no tiene forma aún. Es un mínimo visible donde podemos identificar la cosa haciendo referencia a una contingencia, a un sujeto, a una relación; es lo visible y tangible de un hecho, su corporalidad. La grafía ayudar a aparecer.

Gráfico viene del latín graphicus, y éste del griego γραφικός graphikós, y se refiere a lo que pertenece a la escritura o impresión así como a una operación de demostración o descripción (a veces es mapa y a veces es gesto) que es representado mediante signos o figuras. Encontramos que es hacer visible lo que de otro modo no se percibe, buscando una entidad diferenciada, remarcando o dejando huella. Por tanto veremos que lo gráfico tiene una intencionalidad mayor que la grafía, puesto que se separa de la cosa y se traslada a lo colectivo, tiene un deseo de aparecer(se) para el otro/lo otro. Lo gráfico forma el conjunto complejo de las distintas grafías, de los fenómenos de lo gráfico, de los sistemas y códigos colectivizados o comprendidos de forma conjunta en el ecosistema. Lo gráfico frente a la grafía se diferencia porque pasa a ser unidad (grafía) a ser cuerpo y cualidad, cosa que puede perturbar, producir y activar otras cualidades u otros estados en el hábitat.

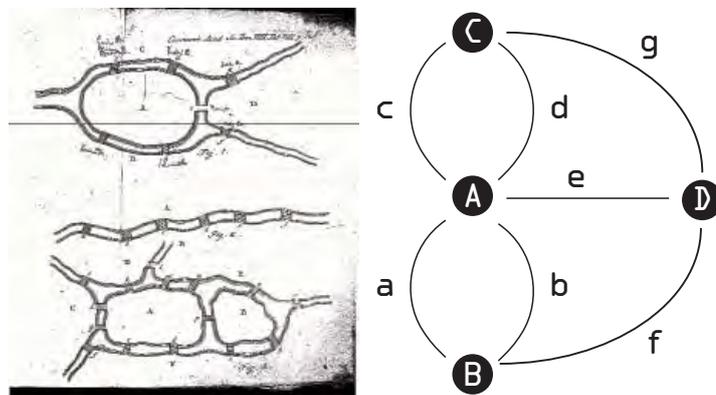
Pero Gráfico también hará referencia a la representación por medio de líneas (una o varias) o de datos numéricos haciendo visible las relaciones que producen entre sí esos datos. A partir de esta unidad de la “Grafía” y lo “Gráfico” (como mediación, proceso, herramienta o modo de visibilizar, mostrar, interrelacionar, visualizar, crear o de facilitar una relación comprensiva del sujeto y su paisaje) decidimos utilizar la noción de “Graficar” como idea o síntesis de un proceso humano respecto al paisaje.

La idea de utilizar el *Graficar* como término en esta tesis implica lo voluntad de dotar a esta noción un sentido de movimiento, de verbo, una idea que produce una acción en un contexto: lo gráfico como noción intencional en el sujeto. Esta idea de trasladar una palabra que se utiliza para describir una forma de representación, de mediación o de objeto que traslada una noción hacia otra, se convertiría en el elemento que lleva implícita una especial voluntad del sujeto de producir un cambio o una acción en su contexto más allá de una operativa habitual. A esta intención

específica la hemos denominado “Dolo”.⁸ Hemos querido coger esa noción dotando de un significado positivo utilizando el mismo para mencionar la idea de “intención” específica e intensa del sujeto sobre la acción. Esta noción lleva consigo un elemento activador *per sé*, el elemento reproductor como parte identitaria de la misma.

Al tratar de abordar el propio término observamos, que graficar hace alusión a operaciones del sujeto (como pueden ser la de traducir, interpretar, codificar, simbolizar, mediar, operar, visualizar, mostrar, identificar, etc.) pero a pesar de encontrar estas operaciones concretas, nos preguntábamos entonces qué era aquello que se nos escapaba. El hecho de crear la cosmogonía del graficar da sentido a esta falta, a comprender que la operativa contiene múltiples agentes que la impregnan, no tratándose exclusivamente de una noción pasiva funcional sino de una cuestión multidimensional del hecho gráfico, desde una visión fenoménica.

Para ello, y para dar espacio a estas nociones intangibles y complejas, decidimos dimensionarlas a través de esquemas gráficos para así poder sintetizar las ideas. Destacaríamos principalmente en el presente trabajo el hecho de que lo gráfico no ilustra las ideas, sino que es en el propio hacer gráfico donde se produce toda la operación compleja de la investigación. A partir de la misma hemos ido situando nociones, ideas y relaciones donde ese poder de lo gráfico como lenguaje amplía lo disciplinar, construyendo y dando cuerpo a esta tesis. El objetivo de la misma es construir una cosmogonía que empieza a producirse por mediación del dibujo, del hecho gráfico como síntesis de ese ecosistema gráfico. Ese escapar desde lo disciplinar, no pretende de ningún modo negar la propia disciplina, sino volver a ella de otro modo, lanzándose desde el propio sistema hacia esa noción ampliada a través de las distintas manifestaciones de lo gráfico por medio de las tipologías. Los distintos agentes de esa cosmogonía darán cuenta o medida de cómo se producen cada una de ellas, qué las diferencia y cómo se manifiestan.



*Solutio problematis ad geometriam situs pertinentis*⁹ (1736) Leonhard Euler | *Diagrama del problema de Euler a través del Grafo*¹⁰ (2017) Dibujo propio

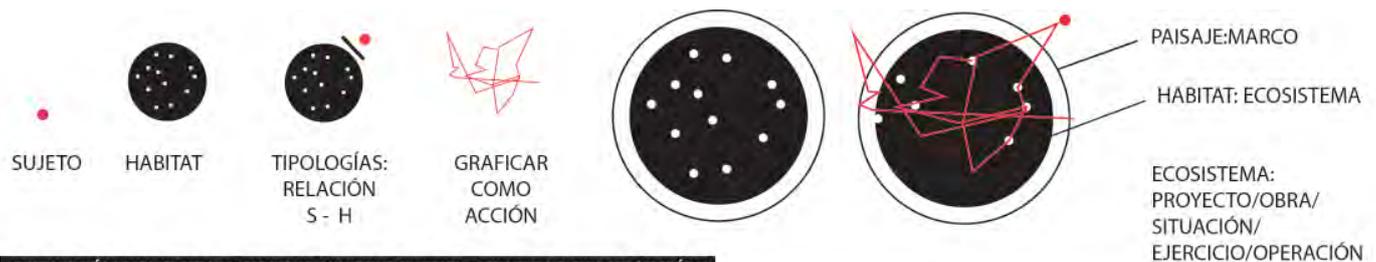
8 En el ámbito jurídico el “Dolo” es lo que diferencia un asesinato de un homicidio, implicando una voluntad explícita de realizar esa acción

9 Publicado en 1741 en el Volumen 8 de “*Commentarii academiae scientiarum imperialis Petropolitanae*”, periódico publicado por la Academia de San Petersburgo

10 En el ámbito computacional y matemático los “Grafos” representan una serie de nodos y de aristas utilizados para comprender las interrelaciones entre unidades, como en el caso de Leonhard Euler que dió solución a un problema espacial a través de su teoría básica del grafos a través de su abstracción para el “Problema de los siete puentes de Königsberg”. La acepción de “Grafos” remite a la unidad elemental; a la función operativa, unidad mínima de un contexto, territorio (cultural, poético, simbólico, pragmático...). Del grafos nos interesa su capacidad de abstracción y posibilitadora



ÁTOMO_NÚCLEO_ELEMENTO



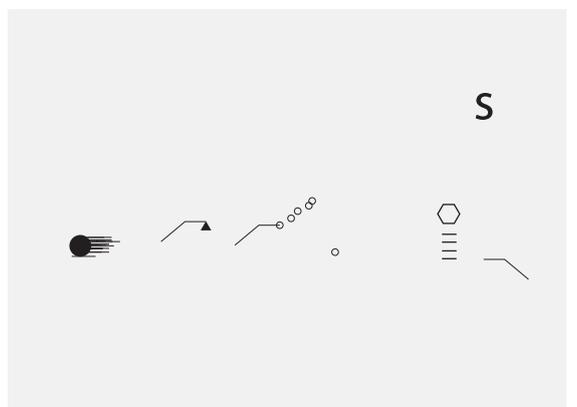
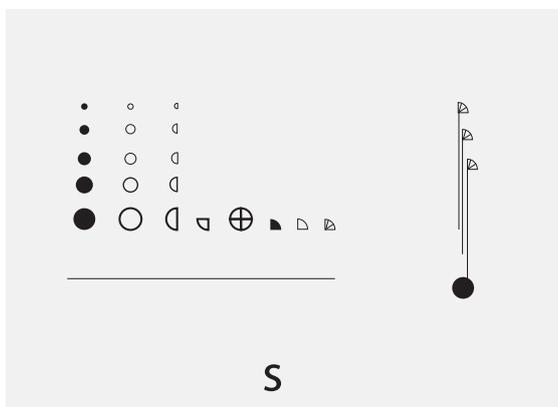
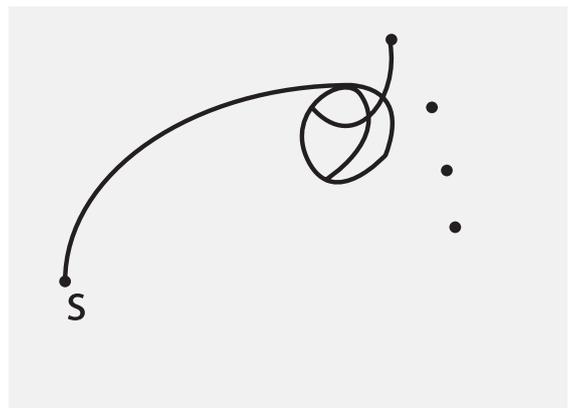
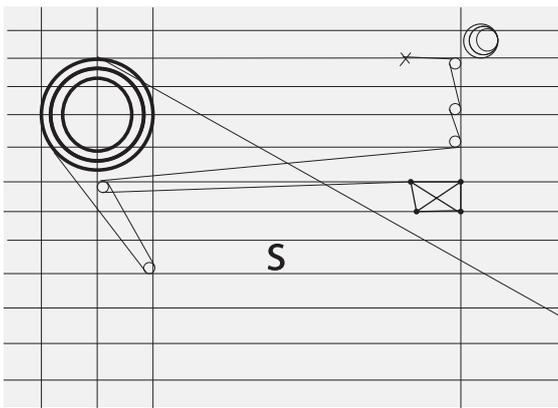
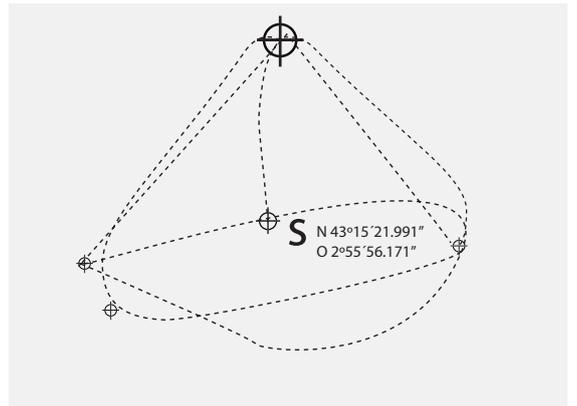
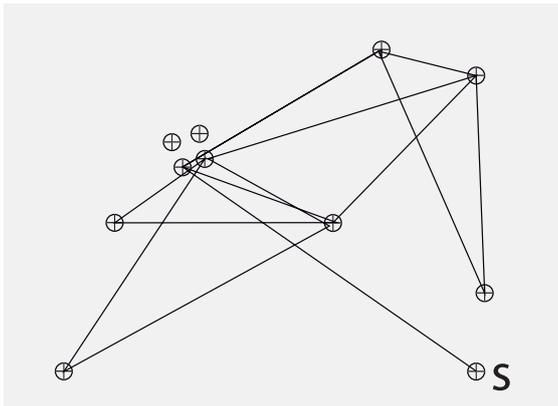
DEFINICIÓN DEL SISTEMA: PAISAJE-HABITAT-SUJETO: GRAFICAR COMO ACCIÓN

Síntesis gráfica del término “Graficar” en esta tesis (Grafos, Traficar, Flujos, Dolo, Sistema _Trans) | Esquema visualizador de la operación “Graficar”¹¹ como acción concreta del sujeto (2016) Dibujos propios

En el esquema que vemos a continuación se muestra la relación operativa que implica lo gráfico. Este término se sitúa como proceso mediador de un sujeto como elemento activo de un hábitat. A la hora de organizar las ocho tipologías que se abordan (A-H) se basan en cómo se posicionan y operan en ese graficar, es una forma de organizar las distintas relaciones del sujeto en relación al paisaje en el que habitan, y pretende buscar algún tipo de “función” o forma de comprensión de esa posición en el sistema.

A la hora de ordenar estas ocho tipologías (o posiciones del sujeto respecto al paisaje) se elaboran unos dibujos que pretenden acercarnos a comprender mediante la propia grafía cómo se diferencian y cuáles son las principales identidades o formas correspondientes a cada una de ellas. Mediante el dibujo hallamos claves por las cuales acercarnos más a las síntesis y a las ideas de una manera más corporal o materica. Hacemos hincapié en esto, porque ha sido clave a la hora de poder crear las tipologías, antes incluso de cualquier texto. El estudio de los distintos campos y sus claves en el dibujo como herramienta y lo gráfico como forma de conocimiento, nos han permitido poder hacer visible lo complejo de la noción. En la siguiente imagen podemos ver las ocho tipologías en el orden en las que fueron creadas (y que se preservarán en el mismo orden en su discurso).

¹¹ Graficar es similar a la palabra traficar, a ser y a activar flujos. A generar problemáticas entre sistemas y a disponer territorios o a mediar en ellos para generar posibles. Traficar implica producir fuera del sistema generando espacios de tráfico (de valores y de nociones) que de algún modo son legales (compartimos esa mirada intersticial del término). Para nuestra definición la noción de Graficar es aportar, no es añadir, es tener conciencia activa y atenta en el lugar en el que el sujeto ocurre, en el ecosistema como espacio orgánico de esa acción, una conciencia y voluntad que implica operar -en/entre/con/desde/para/por- los sistemas, suponiendo situarse en el otro lado, en un espacio donde el sufijo “trans” sitúa al sujeto en una mirada diferenciada, llevando implícita una mirada transdisciplinaria, transformadora y transitoria, una posición ciertamente incómoda para redefinirse de forma continua. Estas cuestiones mencionadas son fundamentales para comprender el sentido de la noción, lugar fluctuante, en movimiento; que complejiza y enriquece la mirada sobre lo gráfico dejándose impregnar por los fenómenos y los agentes que lo rodean



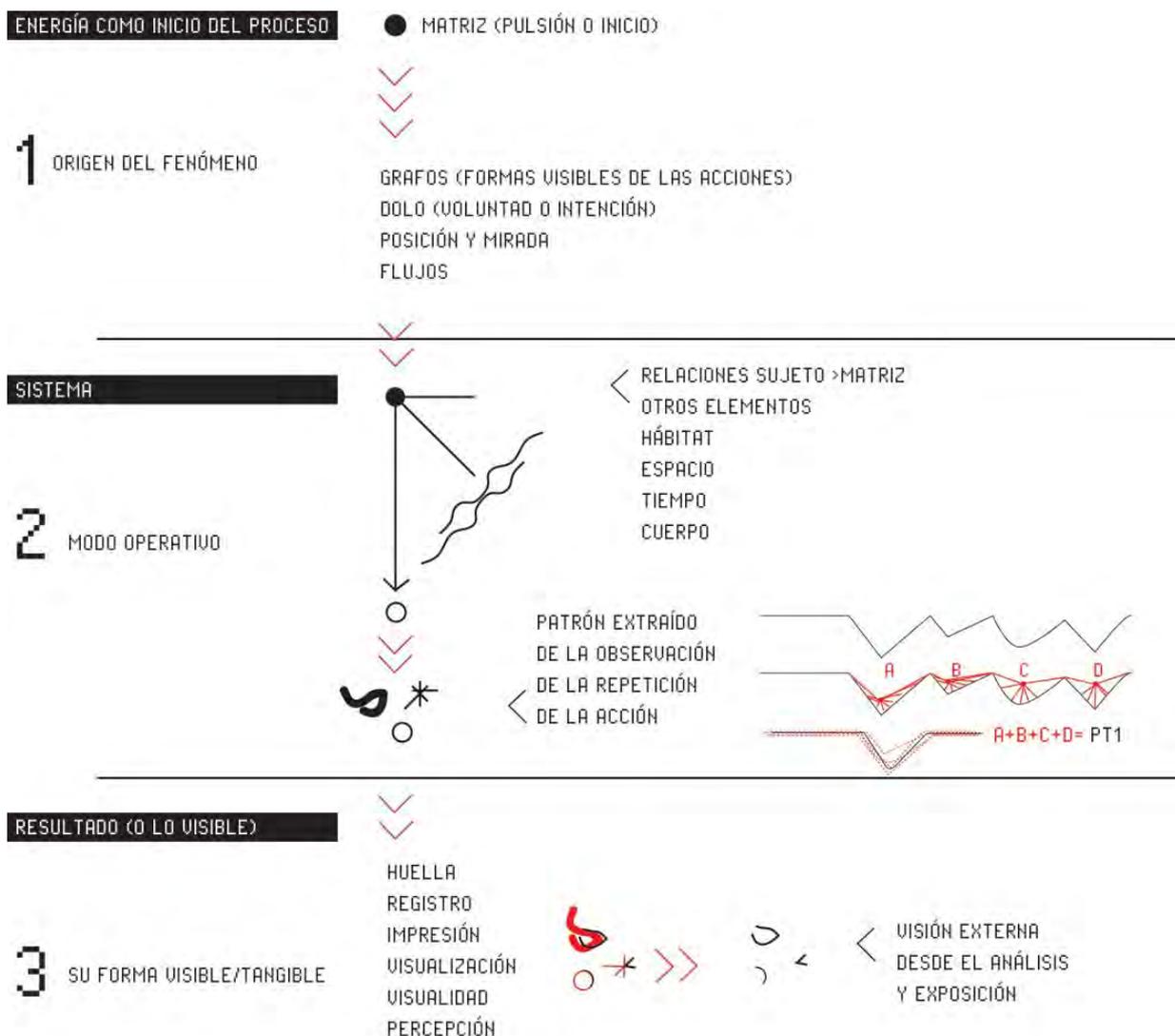
8 Tipologías: Según formas de operar en los sistemas

De izda. a dcha. y de arriba abajo: Tipología A (ser fundido) Tipología B (sujeto escindido) Tipología C (sujeto cultural) Tipología D (sujeto interfaz) Tipología E (sujeto estético) Tipología F (sujeto poético-lúdico) Tipología G (sujeto pragmático) Tipología H (fenómeno)

En cada una de las tipologías y en sus apartados correspondientes profundizaremos en las mismas, en su definición, acotación y operatividad, valorando sus especificidades y características y finalmente observando su posición en el conjunto cosmogónico.

En lo relativo al Graficar como función vital nos preguntamos por tanto, qué es entonces eso que llamamos graficar; ¿podría ser, ver a través de...? al igual que una persona invidente se acerca al mundo a través del tacto (entre otros el braille), o una mediación mediada por lo gráfico, también lo gráfico podría ser la revelación de una estructura o un funcionamiento como ocurriría con las hojas de los árboles, o como en el caso de los hongos, sus patrones son visualización de las esporas donde lo gráfico muestra su comportamiento reproductor o una vida que va mutando. Lo gráfico se acerca como un dato, una historia, registro de un tiempo o transmisión de su morfología, una estructura u ordenación de una entidad en una determinada manera y condición concreta, pensamos que se presenta en lugares y condiciones heterogéneas. En el apartado *Situaciones pregráficas* (pág. 45) del trabajo vemos acercamientos de lo gráfico desde una visión vital y general, las distintas funciones que atribuiríamos al graficar identificarían operaciones que cobran un sentido u otro atendiendo a las necesidades, contingencias y situaciones derivadas de la propia existencia de la vida.

OPERATIVA DE LA FUNCIÓN GRAFICAR Y EL SISTEMA CREADO



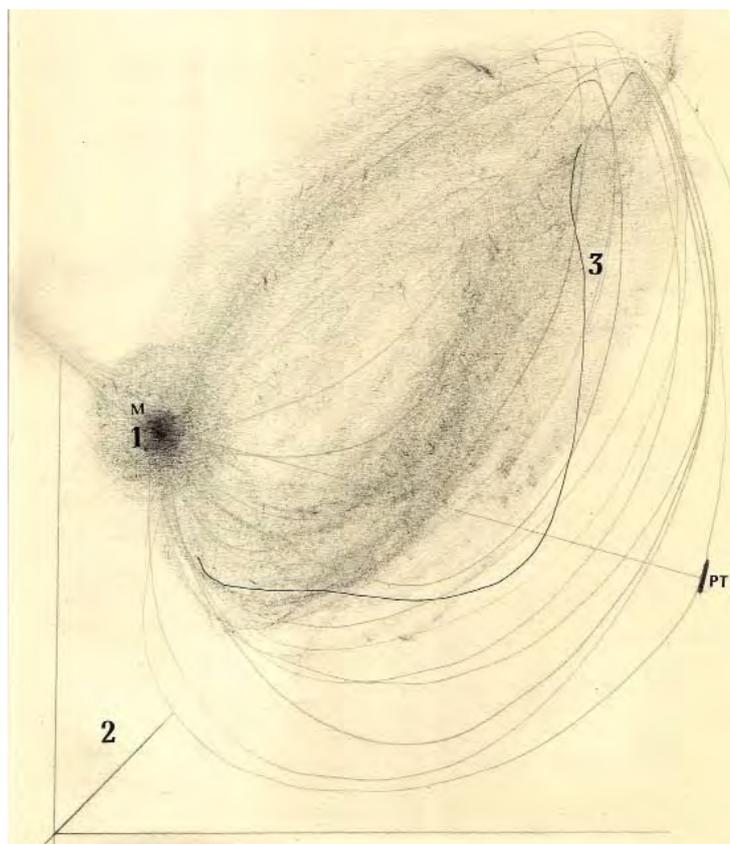
Mecánica operativa de la función del graficar (2016) Dibujo propio

A la hora establecer la cosmogonía completa del graficar nos parecía importante mostrar la mecánica de la operación de la misma, encontrando ideas principales y sus situaciones particulares dentro del engranaje de la función del Graficar. Establecemos tres fases diferenciadas en esta operativa: (1) Energía como inicio del proceso (2) Sistema como hábitat completo de esa matriz formalizadora (3) Resultado o lo que aparece.

En la primera fase (1) es donde se da todo lo relativo al “motivo” o el sentido de ese producirse, iniciándose ésta como elemento nuclear que denominamos Matriz como pulsión y la energía que hace que cualquier cosa se produzca, siendo núcleo esencial del elemento.

En segundo lugar tendríamos en el sistema (2) la producción del mecanismo, el hábitat y los elementos que configuran. Dentro de las operaciones que realizamos, la noción de Patrón da cuenta (a través de una observación prolongada de ese grafo) cuál es la esencia misma de ese Graficar. El resto de elementos (espacio, tiempo, cuerpo, etc.) son unidades fundamentales que nos ofrecen acercamientos más concretos sobre lo observado.

Por último, y en tercer lugar estaría la fase del aparecer del “resultado” como caso concretado y formalizado, desde las distintas nociones de huella, registro, visualidad, etc. que nos ofrecen datos vinculados a esos fenómenos que observamos y que dan cuenta de su presencia.



Síntesis corpórea del fenómeno del graficar (forma visualizadora del conjunto complejo) (2016)
Dibujo propio

En la síntesis corpórea de la imagen precedente vemos ese aparecer el fenómeno gráfico en su dimensión más viva. Anotamos en ella los tres procesos/medios de la que consta el graficar. La M es la Matriz (1), el sistema (2), PT1 es el “Patrón Tipo”, y el (3) es la aparición concreta de ese graficar.

CONTEXTO CONCEPTUAL: MARCO-MIRADA

A la hora de enmarcar esta visión concreta por la cual hemos ido construyendo el ecosistema del graficar, hemos querido señalar a continuación unos autores, nociones y miradas que nos afectan en el recorrido de esta investigación. Cuando tratábamos de acotar qué autores determinan más nuestra mirada, o con cuales compartimos más nociones, hemos observado que éstos aun procediendo de diversos campos del conocimiento comparten un espacio conceptual común, que es la noción de hábitat y sus relaciones fenoménicas. Incluso desde sus márgenes desde una posición atravesada, donde la vida los impregna de una manera imparabable muestran permeabilidad hacia otras cuestiones, más allá de su propio campo.

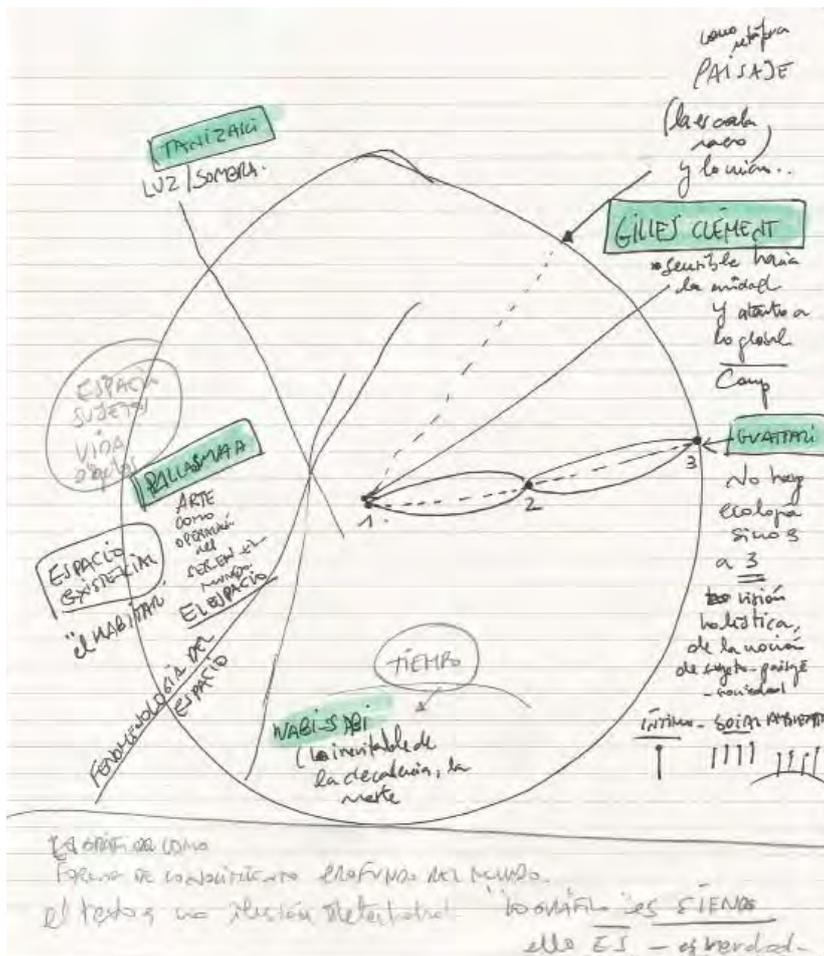


Diagrama de autores y nociones del marco conceptual (2016) Dibujo propio

Gilles Clément será uno de esos autores base del que hemos recibido una idea global sobre el paisaje, la idea del “Jardín en movimiento” y de “Jardín planetario” que trata sobre la posición, la acción (o no acción) y los modos de operar de los sujetos en relación al paisaje, por el cual introduce al sujeto como parte del movimiento biológico completo e integrándolo en las lógicas que operan a su alrededor mediante la observación, respeto y la comprensión.¹²

¹² Comprender significa integrarlas en sus propias lógicas operativas, es tenerlas en cuenta no como consideración sino como parte integrada de su ecosistema

En la gestión del “jardín en movimiento” se produce una especie de sosiego. No es que excite menos: ocupa el cuerpo, y el espíritu como los demás jardines. Pero sabemos por qué excita. La gestión de la movilidad, en tanto que cuestiona el desfase, conduce al individuo a integrar su existencia en el movimiento biológico y a no luchar en contra de sí mismo sin conocimiento de causa (Clément, 2012:80).

Esta integración y este ser paisaje es el que profundamente nos interesa a la hora de observar la realidad que nos atañe: Clément no solo menciona la idea de trabajar a favor y no en contra, sino que introduce al “jardinero” (creador, espectador, etc.) como parte del sistema de cuidados de un sujeto consciente y fundamental de un espacio habitado que le es prestado y del cual forma parte dentro de una unidad global integrada: una nueva relación y dimensión del sujeto como parte de la tierra, no sólo dinámica, sino más profunda y existencial.

Hacer lo máximo posible a favor, lo mínimo posible en contra: el principio que plantea el “jardín en movimiento” se convierte en filosofía para el “jardín planetario”¹³ ¿Puede trasladarse la actitud del jardinero –su economía- a la vida del ciudadano en su marco ordinario? ¿es legítimo abordar el planeta como se aborda un jardín? (Clément, 2012:81).

En cuanto a la comprensión y visión holística de lo fenoménico encontramos pertinente la noción integradora que Clément plantea en sus manifiestos y escritos, la necesaria aniquilación de las ideas binarias a favor de una dimensión global de abordar la complejidad de la vida desde ese lugar, produciendo un espacio integrado no separador.

En este sentido, el pH del suelo y el lugar exacto de un árbol -dos aprehensiones del medio que el pensamiento radical separa absolutamente- tienen la misma importancia. Lo mismo ocurre con el conjunto de ajustes que combinan lo natural y lo cultural (Clément, 2012:83).

A esta idea de integración de los elementos se uniría la idea de fugacidad del sujeto y de elemento que está de paso por el lugar, sugiriendo no sólo la dinámica imparable del propio paisaje sino que posiciona al sujeto a un lugar que atiende los otros elementos vivos considerándolos como parte de ese ecosistema. Robert Smithson menciona la idea de los elementos como formadores o como productores teniendo en cuenta radicalmente a los mismos, desde una posición (desde el arte) en el que el sujeto se sitúa como mediación del paisaje y no como elemento resistente a los procesos del mismo. Nos interesa esta visión dinámica y entrópica que articula la complejidad de estos fenómenos integradores y no diferenciadores así como la noción de efecto directo de los elementos como parte vital de los procesos.

¹³ “Al referirme al ‘jardín planetario’ asimilo el planeta a un jardín, a partir del principio de que ambos son un recinto cerrado. El primero lo ha sido siempre: jardín proviene de garten, vallado. El segundo lo es desde que la ecología científica revela la finitud de lo que está vivo en el planeta, haciendo aparecer los límites de la biosfera como los de un nuevo recinto.

Esta constatación conmociona profundamente nuestra relación con la naturaleza y devuelve a la humanidad – el pasajero de la tierra- su papel de garante de la vida que se ha vuelto frágil y escasa, a su papel de jardinero.

En el libro Thomas et le Voyageur se plantean las bases de esta nueva relación entre el hombre y el entorno subrayando la dinámica de la mezcla planetaria, proceso irreprimible que reorganiza el espacio de las tierras emergidas según una única forma, en Continente Teórico” (Clément, 2012:82)

Un proceso contenido, no es –de ningún modo- un proceso. Yo me inclino por un arte que tome en cuenta el efecto directo de los elementos. Tal y como existen en el día a día, independientemente de la representación (Smithson, 2014:12).

En esta idea integradora de las distintas unidades dinámicas del sujeto y su paisaje se alude a una necesidad de comprender la escala planetaria y global como forma de integrarlas en la consciencia del sujeto contemporáneo, haciendo referencia a las distintas escalas de lo humano que deben estar implícitas en esta “urgencia ecológica” mencionada por Guattari¹⁴.

La verdadera respuesta a la crisis ecológica sólo podrá hacerse a escala planetaria y a condición de que se realice una auténtica revolución política, social y cultural que reoriente los objetivos de la producción de los bienes materiales e inmateriales. Así pues esta revolución no sólo deberá concernir a las relaciones de fuerzas visibles a gran escala, sino también a los campos moleculares de sensibilidad, de inteligencia y de deseo (Guattari, 1996:10).

Nos interesa la idea de poner en valor las líneas de fuga, los *elementos insurgentes al propio sistema* (Guattari), como modo de construir el conjunto complejo del presente trabajo. En nuestro caso la pretensión no es generar un conjunto legítimo de nociones y operaciones con cierto sentido relacional sino generar las mayores fugas posibles intentando huir de la mera catalogación. En definitiva deseamos poder plantear un sistema de lo gráfico que pueda producir otras visiones, otros cruces conceptuales o procesuales. Tal como Guattari pone en valor los procesos independizados o los sistemas que buscan su propia autonomía, más que los que están bajo un paradigma totalizador.

El proceso que yo opongo aquí al sistema o a la estructura, tiene por objeto la existencia, a la vez constituyéndose, definiéndose y des-territorializándose. Estos procesos de mise à l'être sólo conciernen a ciertos subconjuntos expresivos que han roto, son una imbricación totalizante y se han puesto a trabajar por su propia cuenta y a subyugar sus conjuntos referenciales, para manifestarse a título de índices existenciales, de línea de fuga procesual... En cada núcleo existencial parcial, las praxis ecológicas se esforzarán en localizar los vectores potenciales de subjetivación y de singularización. Generalmente se trata de algo que se opone al orden “normal” de las cosas, una repetición contrariante, un elemento intensivo que reclaman otras intensidades a fin de componer otras configuraciones existenciales. Estos vectores disidentes están relativamente despojados de sus funciones de denotación y de significación, para actuar en tanto que materiales existenciales descorporeizados. (Guattari, 1996:36-37)

14 Hace referencia a los procesos de subjetivación como necesidad urgente y vital de esta ecosofía. “[...] tengo la convicción de que la cuestión de la enunciación subjetiva se planteará cada vez más a medida que se desarrollen las máquinas productoras de signos, de imágenes, de sintaxis, de inteligencia artificial... Eso significa una recomposición de las prácticas sociales e individuales que yo ordeno según tres rúbricas complementarias: la ecología social, la ecología mental y la ecología medioambiental, y bajo la égida ético-estética de una ecosofía” (Guattari, 1996:30). Del mismo modo que Clément mencionaba la importancia de no separar lo cultural de lo natural Guattari menciona la necesidad del pensar transversalmente las distintas relaciones íntimas, sociales, ambientales, como necesidad y urgencia. “Hoy menos que nunca puede separarse la naturaleza de la cultura, y hay que aprender a pensar “transversalmente” las interacciones entre ecosistemas, mecanosfera y Universo de referencia sociales e individuales” (Guattari, 1996:33)

A la hora de observar el paisaje, el sujeto y sus producciones nos parece importante señalar que la consciencia hacia el espacio o la “*toma de contexto*” (Guattari) tiene como consideración importante la propia dinámica y el devenir vital (holístico) de sus distintas materialidades. En esta línea la noción de *Wabi Sabi* es una noción compleja y estética de Leonard Koren que nos acerca a la idea de lo profundo, multidimensional y esquivo. Este autor menciona que en esta época digitalizadora donde las manifestaciones por parte de los “lectores” se codifican de manera muy parecida no asumiendo lo irremediable de la vida que es la propia muerte y los procesos de decadencia como parte integral de la unidad vital, del todo. Para ello es fundamental comprender las relaciones nacientes y los estados incompletos de transformación y disolución.

Aceptar lo inevitable. El wabi-sabi es una apreciación estética de la evanescencia de la vida. [...] La imágenes wabi-sabi nos obligan a contemplar nuestra propia mortalidad, y evocan una soledad existencial, y una delicada tristeza. También provocan un alivio agrídulce, ya que sabemos que toda existencia comparte el mismo destino (Koren, 2017:54).

Todas las cosas son mudables. La tendencia hacia la nada es implacable y universal. Incluso cosas que tienen todas las características de la sustancia –cosas que son duras, inertes, sólidas- no ofrecen más que una ilusión de permanencia. [...] a la larga, todos se desvanecen en el olvido y la no existencia (Koren, 2017:47-49).

Todas las cosas son incompletas. Todas las cosas, incluso el universo mismo, están en un estado constante, perpetuo de transformación o de disolución. A menudo señalamos arbitrariamente momentos, puntos a lo largo del camino, como “acabados” y “completos”. ¿Pero cuándo llega finalmente a completarse el destino de algo? Está la planta completa cuando florece? ¿Cuándo se convierte en semilla? ¿Cuándo la semilla germina? ¿Cuándo todo se convierte en abono? La noción de conclusión no tiene cabida en el wabi-sabi (Koren, 2017:49).

El *wabi-sabi* hace referencia a una forma de observación más evocadora, paciente, intrascendente, de lo oculto, de lo efímero y de lo provisional, de las dinámicas y diferentes modos de manifestarse esta noción. La idea binaria de observación en cuanto a nociones y sus oposiciones desaparece a favor de una mirada que busca una integración de las éstas haciendo referencia más a unas dinámicas de relación de vida que a elementos como unidades separadas.

El wabi-sabi no trata de flores maravillosas, árboles majestuosos o escarpados paisajes. El wabi-sabi es lo intrascendente y lo oculto, lo provisional y lo efímero: cosas tan sutiles y evanescentes que resultan invisibles para la mirada ordinaria.

[...] para experimentar el wabi-sabi hay que aflojar el paso, ser paciente, y mirar muy de cerca.

Puede hallarse belleza en la fealdad. El wabi-sabi es ambivalente acerca de separar la belleza de la no-belleza o la fealdad. La belleza del wabi-sabi es, en cierto sentido, el hecho de aceptar lo que se considera feo. El wabi-sabi sugiere que la belleza es un acontecimiento dinámico que se produce entre uno mismo y algo más. La belleza puede aparecer espontáneamente

en cualquier momento en que se den las circunstancias, el contexto o el punto de vista apropiados. La belleza es pues un estado de alteración de la conciencia, un momento extraordinario de poesía y gracia (Koren, 2017:49-50).

En el *Elogio de la sombra* Junichirô Tanizaki nos ayuda a observar la realidad y las relaciones del paisaje.

Los colores que a nosotros nos gustan para los objetos de uso diario son estratificaciones de sombra: los colores que ellos prefieren condenan en sí todos los rayos del sol. Nosotros apreciamos la pátina sobre la plata y el cobre; ellos la consideran sucia y antihigiénica, y no están contentos hasta que el metal brilla a fuerza de frotarlo. En sus viviendas evitan cuanto pueden los recovecos y blanquean techo y paredes. Incluso cuando diseñan sus jardines, donde nosotros colocaríamos bosquecillos umbríos, ellos despliegan amplias extensiones de césped.

¿Cuál puede ser el origen de una diferencia tan radical en los gustos? Mirándolo bien, como los orientales intentamos adaptarnos a los límites que nos son impuestos, siempre nos hemos conformado con nuestra condición presente; no experimentamos, por lo tanto, ninguna repulsión hacia lo oscuro; nos resignamos a ello como algo inevitable: que la luz es pobre, ¡pues que lo sea!, es más, hundimos con deleite en las tinieblas y les encontramos una belleza muy particular.

En cambio los occidentales, siempre al acecho del progreso, se agitan sin cesar persiguiendo una condición mejor a la actual. Buscan siempre más claridad y se las han arreglado para pasar de la vela a la lámpara de petróleo, del petróleo a la luz de gas, del gas a la luz eléctrica, hasta acabar con el menor resquicio, con el último refugio de la sombra (Tanizaki, 2017:69-70).

El arte sitúa al sujeto en una condición diferenciada frente al paisaje, a través del propio hacer, su relación mediada le sitúa en un espacio específico.

El arte estructura y articula nuestro ser-en-el-mundo, o Weltinnenraum (espacio interior del mundo), por utilizar el concepto de Rainer Maria Rilke. Más que mediar en el conocimiento conceptualmente estructurado del estado objetivo del mundo, una obra de arte posibilita un intenso conocimiento experiencial. Sin presentar una propuesta relativa al mundo ni a su condición, una obra de arte centra la mirada en la superficie que hace de frontera entre nuestro yo y el mundo. “Resulta desconcertante que, mientras capta lo que le rodea, mientras observa y da forma a su percepción, el artista no dice, de hecho, nada sobre el mundo ni sobre sí mismo, solo que se tocan el uno al otro, escribe el pintor finlandés Juhana Blomstedt. El artista toca la piel de su mundo con el mismo sentimiento de asombro con el que un niño toca una ventana con escarcha. Una obra de arte no es un acertijo intelectual que necesite una interpretación o una explicación. Es una imagen, un complejo experiencial y emocional que penetra directamente en nuestra conciencia (Pallasmaa, 2016:59).

Juhanni Pallasmaa apela a la relación dérmica, sensible como estructuradoras del conocimiento del paisaje sensorial y experiencial, entendiendo todo este

conocimiento desde una visión holística y compleja del mundo. Ante lo complejo el espacio fenoménico será por tanto el lugar desde el cual podamos partimos para comprenderlo, alejándonos de una visión totalizadora sobre los hechos objetivos y analizables, sin contexto, ni escala corporal: desde un espacio que integre lo existente y lo vivido¹⁵.

La exploración del artista se centra en las esencias y su objetivo define su aproximación y su método. Como afirmaba Jean-Paul Sartre: 'Hay inconmensurabilidad entre las esencias y los hechos, y quien empiece su indagación por los hechos nunca hallará las esencias. [...] En efecto, la comprensión no es una cualidad humana; es su propia manera de existir'. La visión de Sartre define la diferencia entre la aproximación artística y científica. El artista se aproxima a esta forma natural del entendimiento implícito en la propia experiencia del ser (Pallasmaa, 2016:60).

Habitar es ser habitado antes que habitar el lugar. La fenomenología acoge una forma de abordar la realidad remitiéndonos a la condición misma del espacio, del sujeto y de los objetos, a la inevitable forma de existencia de las cosas mismas. La percepción y la conciencia son los espacios donde la fenomenología habita su particular forma de observar la realidad, y es desde esa posición holístico-fenoménica en la que situamos el presente trabajo. Conscientes de la complejidad que implican los fenómenos nuestra posición tratará de acercarse a ellos por medio de unos puntos mínimos para acotarlos de algún modo, para acercarnos a esos conocimientos¹⁶ y formas situadas desde las cuales elaborar un conjunto cosmogónico que pueda ser orgánico y a la vez fugaz.

15 "No vivimos en un mundo objetivo de materia y de hechos, tal como asume el realismo convencional. La forma de existencia característicamente humana tiene lugar en el mundo de las posibilidades y está moldeada por nuestra capacidad de imaginar y de fantasear. Vivimos en mundos donde lo material y lo mental, lo experimentado, lo recordado y lo imaginado se funden completamente entre sí. En consecuencia, la realidad vivida no sigue las reglas del espacio ni del tiempo tal como vienen descritas en la física. Podríamos decir que el mundo vivido es fundamentalmente "acientífico" cuando se mide con los criterios de la ciencia empírica occidental. Para distinguir el espacio vivido del espacio físico y geométrico, podemos llamarlo "espacio existencial". El espacio existencial vivido se estructura sobre la base de los significados y los valores que se reflejan en él por el individuo o el grupo, sea de manera consciente o inconsciente; el espacio existencia es una experiencia única interpretada a través de la memoria y los contenidos empíricos del individuo. Por otro lado, los grupos, e incluso las naciones, comparten ciertas experiencias de espacio existencial que constituyen sus identidades colectivas y su sentido de comunidad. El espacio existencial vivido es el objeto y el contexto tanto de la creación como de la experiencia del arte, y también del proyecto arquitectónico. La función de la arquitectura es 'hacer visible cómo nos toca el mundo', como Maurice Merleau-Ponty escribió a propósito de la pintura de Paul Cézanne. Según Merleau-Ponty, vivimos en la 'carne del mundo'" (Pallasmaa, 2016:60-61). "Todo efecto e impacto artístico se basa en la identificación del yo con el objeto experimentado, o en el reflejo del ego sobre el objeto. Experimentamos una obra de arte o de arquitectura a través de nuestra existencia encarnada en ella y de la identificación con ella. Una experiencia artística activa un modo primitivo de experiencia encarnada en la obra e indistinguible de la misma; la separación y la polarización del objeto y del sujeto se pierden temporalmente. Tanto la belleza gloriosa como la penosa humildad del objeto de la representación artística se identifican momentáneamente con nuestra propia experiencia encarnada en la obra" (Pallasmaa, 2016:63)

16 "Nos es preciso reconocer lo indeterminado como un fenómeno positivo. Es dentro de esta atmósfera que se presenta la cualidad. El sentido que ésta encierra es un sentido equívoco; se trata de un valor expresivo más que de una significación lógica. La cualidad determinada, por el medio de la cual quería el empirismo definir la sensación, es un objeto, no un elemento, de la conciencia; y objeto tardío de una conciencia científica. Es a este doble título que oculta, más que revela, la subjetividad" (Merleau-Ponty, 1975:28)

[...] *la fenomenología es así mismo la filosofía que re-sitúa las esencias dentro de la existencia y no cree que pueda comprenderse al hombre y al mundo más que a partir de su “facticidad”. Es una filosofía trascendental que deja en suspenso, para comprenderlas, las afirmaciones de la actitud natural, siendo además una filosofía para la cual el mundo siempre “está ahí”, ya antes de la reflexión, como una presencia inajenable, y cuyo esfuerzo total estriba en volver a encontrar este contacto ingenuo con el mundo para finalmente otorgarle un estatuto filosófico. Es la ambición de una filosofía de ser una “ciencia exacta”, pero también una recensión del espacio, el tiempo, el mundo “vivos”* (Merleau-Ponty, 1975:7).

El calor se da a la experiencia como una especie de vibración de la cosa, el color, por su parte, es como una salida de la cosa fuera de sí y es a priori necesario que un objeto muy caliente enrojezca, es el exceso de su vibración lo que la hace estallar. [...] La apariencia sensible es lo que lo revela (kundgibt), ella expresa como tal lo que no es ella misma. Comprendemos la cosa como comprendemos un comportamiento nuevo, eso es, no como una operación intelectual de subsunción, sino prosiguiendo por nuestra cuenta el modo de existencia que los signos observables esbozan delante de nosotros. Un comportamiento dibuja cierta manera de tratar el mundo. De igual manera, en la interacción de las cosas, cada una de ellas se caracteriza por una especie de a priori que observa en todos sus encuentros con el exterior. El sentido de una cosa habita a esta cosa como el alma habita al cuerpo: no está detrás de las apariencias; el sentido del cenicero (por lo menos su sentido total e individual tal como se da en la percepción) no es una cierta idea del cenicero, que coordina sus aspectos sensoriales y que sería accesible al entendimiento solo, anima al cenicero, se encarna en él con evidencia. Por eso decimos que en la percepción la cosa se nos da “en persona”, o en “carne y hueso”. Antes que el otro, realiza la cosa este milagro de la expresión: un interior que se revela al exterior, una significación que desciende en el mundo y se pone a existir en él, y que no podemos comprender plenamente más que buscándola en su lugar con la mirada. Así la cosa es el correlato de mi cuerpo y, más generalmente, de mi existencia, de la que mi cuerpo no es más que la estructura envarada; se constituye en la presa de mi cuerpo en ella, no es primera una significación para el entendimiento, sino una estructura accesible a la inspección del cuerpo, y si queremos describir lo real tal como se nos aparece en la experiencia perceptiva, lo hallamos cargado de predicados antropológicos (Merleau-Ponty, 1975:333-334).

Atender a la visión fenoménica supone atender a la experiencia encarnada que nos remite al cuerpo como espacio que produce conocimiento, y desde ahí, desde una visión profunda en relación al conocimiento de las cosas es con lo que nos identificamos a la hora de establecer las miradas sobre este trabajo. Lo percibido a través de nuestra experiencia, a través de una apertura que tenga la esencia y el principio de los flujos de lo que “se presenta” nos parece importante a la hora de situar nuestra posición. Abordar la complejidad desde su fragilidad misma, entendiendo que su morfología amorfa y compleja de estructurar pueda disponer un complejo cosmogónico del graficar.

Todo ocurre como si la intención del otro habitara mi cuerpo, o como si mis intenciones habitaran el suyo. El gesto del que soy testigo dibuja en punteado un objeto intencional. Este objeto pasa a ser actual y se comprende por entero cuando los poderes de mi cuerpo se ajustan al mismo y lo recubren. El gesto está delante de mí como una pregunta, me indica ciertos puntos sensibles del mundo, en los que me invita a reunirme con él. La comunicación se lleva a cabo cuando mi conducta encuentra en este camino su propio camino. Hay una confirmación del otro por mí y de mí por el otro. Hay que restituir aquí la experiencia del otro, deformada por los análisis intelectualistas, así como tendremos que restituir la experiencia perceptiva de la cosa. Cuando percibo una cosa -por ejemplo una chimenea- no es la concordancia de sus diferentes aspectos lo que me hace concluir la existencia de la chimenea como geométrica y significación común de todas estas perspectivas, sino, inversamente, yo percibo la cosa en su evidencia propia y es esto lo que me da la seguridad de poder obtener, mediante el desarrollo de la experiencia perceptiva, una serie indefinida de puntos de vista concordantes. La identidad de la cosa a través de la experiencia perceptiva no es más que otro aspecto de la identidad del propio cuerpo en el decurso de los movimientos de exploración; ambas son del mismo tipo: como el esquema corpóreo la chimenea es un sistema de equivalencias que no se funda en el reconocimiento de una ley, sino en la vivencia de una presencia corporal. Me comprometo con mi cuerpo entre las cosas, éstas coexisten conmigo como sujeto encarnado, y esta vida dentro de las cosas nada tiene en común con la construcción de los objetos científicos (Merleau-Ponty, 1975:202).

**SITUAC
IONES
PREGR
ÁFICAS**

SITUACIONES PREGRÁFICAS

LA IDENTIDAD

LA GRAFÍA

LA COMUNICACIÓN

TOPOS

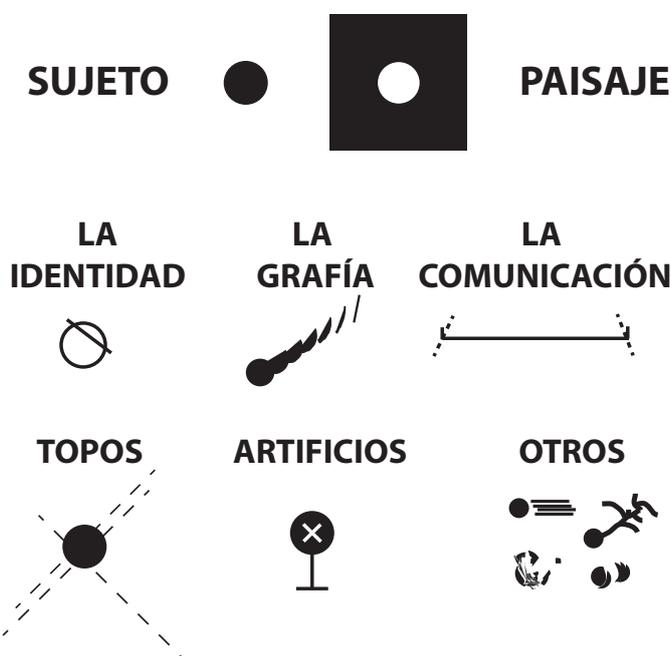
ARTIFICIOS

OTROS SERES QUE GRAFICAN

SITUACIONES PREGRÁFICAS

Antes de adentrarnos en la profundidad de lo gráfico como relación entre el sujeto y el paisaje donde su infinitud de modos de aparecer responden a un proceder de la urgencia, de la necesidad, del devenir vital y de un suceder y sus tipologías, debemos previamente abordar seis apartados pregráficos¹⁷.

1. La Identidad
2. La Grafía
3. La Comunicación
4. Topos
5. Artificios
6. Otros seres que grafican



Seis apartados pregráficos (2016) Dibujo propio

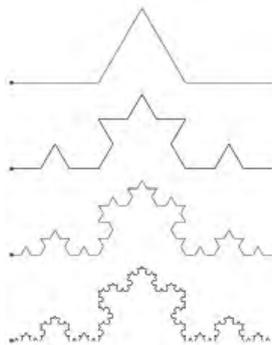
Esta organización pregráfica¹⁸, gráfico-holística, tiene como fin introducir una breve mirada sobre el concepto mismo y sus distintas producciones a través ejemplos concretos a lo largo de la historia en el que nos apoyamos, para dar cuerpo a cada uno de esos apartados que hemos establecido previamente. La voluntad radica en mostrar las diferentes formas en el que lo gráfico sucede y para la cual los ejemplos citados se traen a colación ilustrando esa condición previa de lo gráfico que desarrollaremos más adelante.

¹⁶ A la hora de establecer un orden iniciamos el mismo por campos disciplinares, y en el transcurso de este proceso nos dimos cuenta de que esto no respondía a esa necesidad de relación sino a unos campos ya preestablecidos que forzaban a una ordenación puramente por apartados. Es por ello que finalmente organizamos todo este conjunto en una serie de nociones que abordan esas manifestaciones de lo gráfico desde una visión más orgánica

¹⁸ No nos referimos a ello como situaciones previas a lo gráfico, pero sí suponen el punto de partida para otros graficares

1. LA IDENTIDAD

La noción de Identidad se sitúa como unidad de lo gráfico que pertenece a la diferenciación o comprensión de la misma, donde se establece su forma mínima, la distinción del resto, vinculándolo a la idea de patrón identificador, como lo relativo a su individualidad, en definitiva: lo que hace a ese sujeto ser ese sujeto, lo que pertenece exclusivamente a él, por ejemplo la estructura gráfica en forma de fractal nos revela esa función, “*servir a los puntos del espacio interior*” (Wagensberg, 2007:266).



Copos de nieve de Helge von Koch: proceso de creación de un fractal



Dibujar un árbol (1978) Bruno Munari

Dibujando un árbol se nos revela el patrón de la configuración del mismo pero su ordenación también estará basada en lo fenoménico, en su habitar el paisaje y cómo aquel produce sus formas y circunstancias vividas. Dibujar es comprender, es ser a través de lo dibujado. “[...] *Dibujar tiene que ver con devenir, con hacerse, precisamente porque no podemos ser un niño, un loco, un animal, una montaña. Pero si podemos hacernos montaña*” (Berger, 2011:116).

En el caso de la identidad vinculada al sujeto vemos dos realidades materiales alrededor de las siguientes unidades: *Dígito* y *Mano*. El dígito será la primera identificación del ser humano como la huella que pertenece exclusivamente a un sujeto único e irrepetible remitiendo a su condición humana concreta. “[...] *cada par de manos cuenta con huellas dactilares únicas que no cambian un ápice a partir del cuarto mes de gestación del individuo; estos grabados en la piel humana son jeroglíficos secretos prenatales de su individualidad*” (Pallasmaa, 2012:27).



(izq.) Pinturas rupestres en la Cueva de Altamira (26.000 a.C.) Período Gravatiense
 (centro izq.) Lámina XXXIV, *Dactiloscopia comparada* (1904) Juan Vutecich
 (centro dcha.) Lámina LIII, *Dactiloscopia comparada* (1904) Juan Vutecich
 (dcha.) Primer alunizaje de la operación *Apollo 11* (21 de julio de 1969) NASA

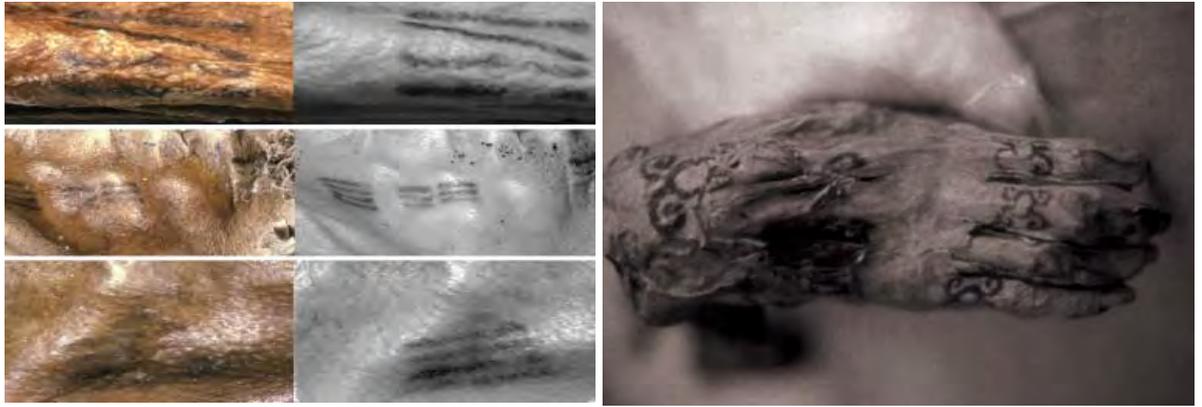
Estas dos unidades del sujeto (dígito y mano) se vinculan con la noción de registro como producción de esa individualidad, como entidad producida, extensión de su pensamiento, fisicidad o de su condición de ser vital, de un sujeto que (se) piensa, discurre y cataliza. En esta noción de registro están las más primitivas, las huellas en negativo de las manos en las *Cuevas de Altamira* o las producidas por los pies como las que identifican la presencia, el hecho que constata que un cuerpo ha transitado por un lugar como son las huellas de Neil Armstrong y el primer alunizaje.

[...] hemos olvidado que no vivimos en nuestros cuerpos, sino que somos constituciones corporales en nosotros mismos. [...] la existencia humana es fundamentalmente un estado corporal (Pallasmaa, 2012:8-9).

2. LA GRAFÍA

La grafía vendrá a ser la que materializa esa individualidad (huellas, registros, marcas, grafías o improntas) que esa unidad deja en el paisaje así como sus simbologías, códigos culturales, mediaciones de ideas, su transmisión y las expresiones de sí mismo.

Entre esas grafías producidas por el humano consideramos las que se dibujan en sus propios cuerpos tales como el tatuaje, vinculados al sujeto a una identificación grupal (estatus social) o a las determinadas por acciones simbólicas o protectoras cercanas a la noción de rito (mágico-curativas, etc.).



Piel tatuada del cuerpo de Ötzi¹⁹ (3.255 a.C.) Alpes de Otztal, Italia | Mano tatuada momificada de Amunet, Sacerdotisa de la Diosa Hathor (2.000 a.C., Dinastía XI) Tebas, Egipto

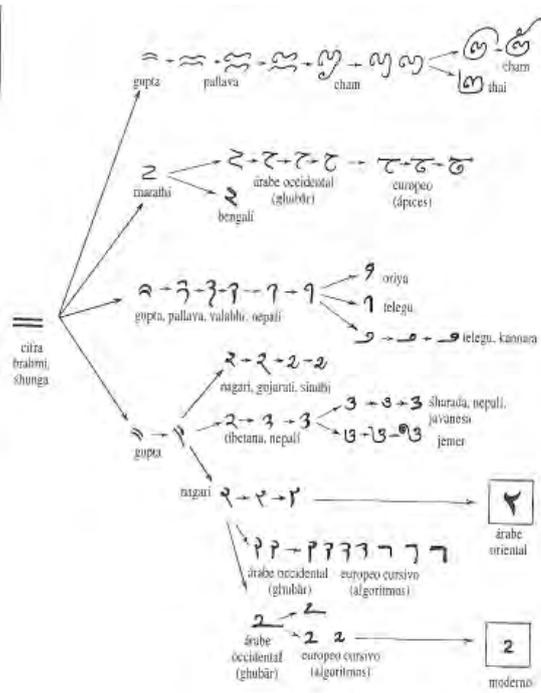
El lápiz constituye un puente entre la mente que imagina y la imagen que aparece en la hoja de papel; en el éxtasis del trabajo, el dibujante olvida tanto su mano como el lápiz y la imagen emerge como si fuera una proyección de la mente que imagina; o quizá sea la mano la que verdaderamente imagina en tanto que existe en la vida del mundo, la realidad del espacio, materia y tiempo, la condición física misma del objeto imaginado. [...] Gaston Bachelard escribe acerca de la imaginación de la mano: 'Incluso la mano tiene sus sueños y supuestos. Nos ayuda a entender la esencia más íntima de la materia. Es por ello que también nos ayuda a imaginar formas de materia'. La capacidad de imaginar, de liberarse de los límites de la materia, del lugar y del tiempo debe considerarse como el más humano de todos nuestros atributos (Pallasmaa, 2012:14).

Pallasmaa menciona la idea de herramienta construida como extensión tecnificada del sujeto o cómo la mente incorpora la misma como parte funcional integrada de ésta, la capacidad de integrar objetos a su propio ser, a su realidad extendida tecnificada y objetualizada. Esas formas o grafías amplificadas y mediadas dan paso a una complejidad en los distintos sistemas y modos de comunicación y mediación mediante los sistemas de representación gráfica creados como pueden ser las cifras. Estos nos revelan los códigos y formas de entender la vida, la cultura y sus procesos de abstracción, haciendo referencia al lugar, a sus formas de vida, a las representaciones y abstracciones colectivizadas y a las formas básicas comunes de comprensión por necesidad y subsistencia.

3. LA COMUNICACIÓN

A partir de la grafía como punto de partida del gesto matérico y de sus distintas manifestaciones (la palabra, la escritura, el código, el símbolo y las formas de mediación que se refieren a lo compositivo, a la unidad y conjuntos de mensajes), aparece como entidad autónoma la comunicación como la que se constituye con la voluntad de mediar, conectar y establecer distintos modos de relación entre los sujetos. Lo gráfico y su función concreta vendrían a ocupar las distintas materializaciones de esas ideas de síntesis, comprensión, abstracción y códigos para entre esos sujetos, estableciéndose como una unidad más compleja que parte de la grafía para situarse como sistema estable.

¹⁹ Se dice que Ötzi es el hombre momificado natural más antiguo de Europa. El cuerpo del mismo fue encontrado en los Alpes Italianos en el año 1991. Éste cuenta con muchos tatuajes a lo largo de todo el cuerpo y según dicen los investigadores son atribuidos a su realización para sanar distintas dolencias que dicho hombre tenía



Esquema del origen y evolución de la cifra 2, *Historia universal de las cifras...* (1981) Georges Ifrah²⁰ | Tabla de arcilla²¹ con escritura cuneiforme²² (3.000 a.C.) Uruk



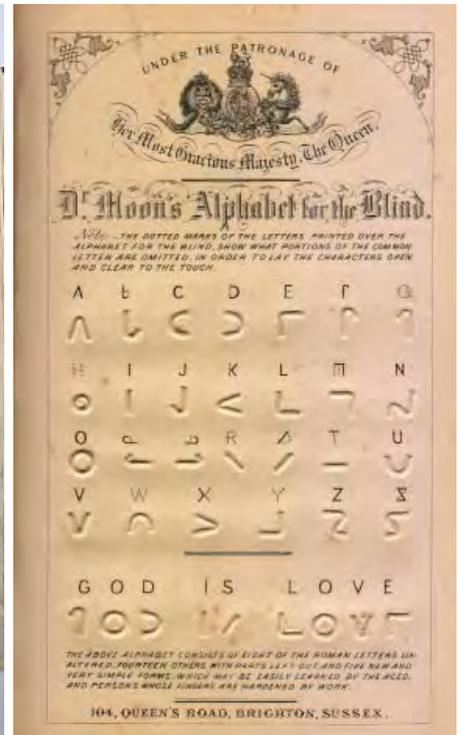
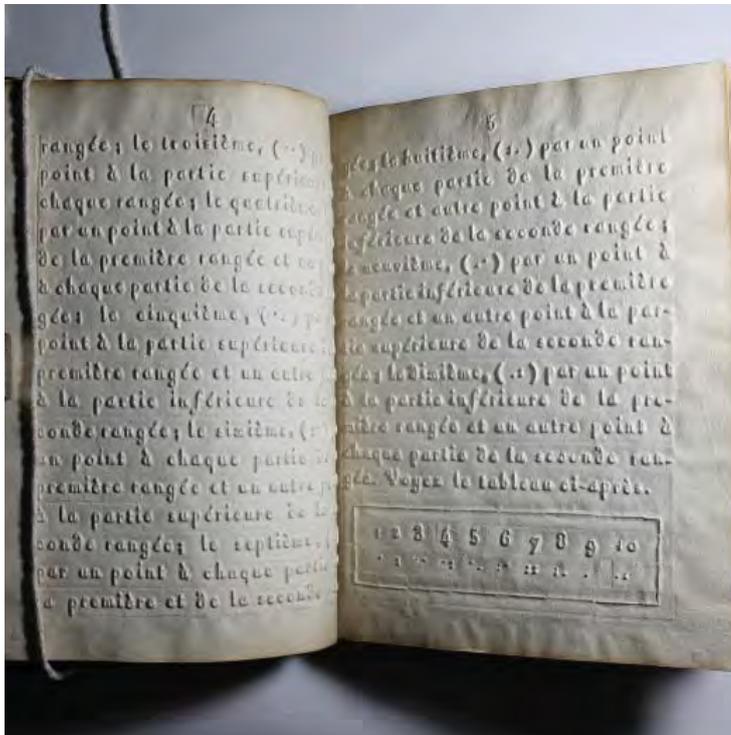
Sello cilíndrico de Adán y Eva (Período tardo-Acadio 2.200 a. C.) Nínive-Mesopotamia/British M.

20 Según Georges Ifrah el sistema de grafía moderno tenía su origen en India y en su trabajo de investigación (Ifrah, 1997) puede verse por ejemplo cómo las representaciones gráficas del número 2 tienen sus primeras formas como dos rayas verticales paralelas utilizadas durante mucho tiempo en culturas como las etruscas, egipcias, romanas, cretenses, etc. Este mismo número en India o China era representado con dos líneas paralelas horizontales o como dos puntos como en la cultura Maya. Así la grafía moderna tiene su base de origen en las “cifras brahmi” en la India del siglo III a.C.

21 Conteniendo registros de las raciones de cerveza para los trabajadores de la ciudad de Uruk en Mesopotamia

22 En los inicios de la escritura está la escritura cuneiforme -ya utilizada en Mesopotamia hacia el año 3400 a.C.-, donde a través de la incisión de unas tablillas de barro producían y comunicaban sus transacciones, tratos, historias, etc. Éste no era un lenguaje como tal sino un sistema de escritura que representaba idiomas diferentes como el Acadio, Eblaico, etc. En este período se desarrollaron también cilindros tallados en huecorrelieve como evolución de esas grafías previas permitiendo la portabilidad, fácil manejo y la reproducción de los mismos. Estas unidades impresoras son proto-imprentas portátiles ofreciendo la posibilidad de utilizarlas para su uso tanto cotidiano (registros y firmas), así como para narrar distintas historias o como joyas a portar

La grafía por ejemplo como medio ha posibilitado transmitir ideas, producir acuerdos y también acceder al mundo, incluso “visibilizarse” mediante lo táctil, por ejemplo el Sistema braille²³ donde lo gráfico es una forma de mediar, conectar los límites e imposibilidades humanas haciendo posible la conexión entre los sujetos sintetizando la complejidad y atomizando la expresión a lo mínimo y fundamental para buscar la esencia vincular.



Primer libro Braille: *Procédé pour écrire les Paroles, la Musique et le Plain-chant au Moyen de Points* (1829) Louis Braille | *Alfabeto de Moon* (1845) William Moon

Los distintos sistemas de escritura supusieron una gran investigación en torno a las técnicas y a las formas de impresión²⁴ y estampación como necesidad de producir y reproducir tanto textos como formas visuales o tangibles de comunicación, ha generado diferentes materialidades de ese graficar.

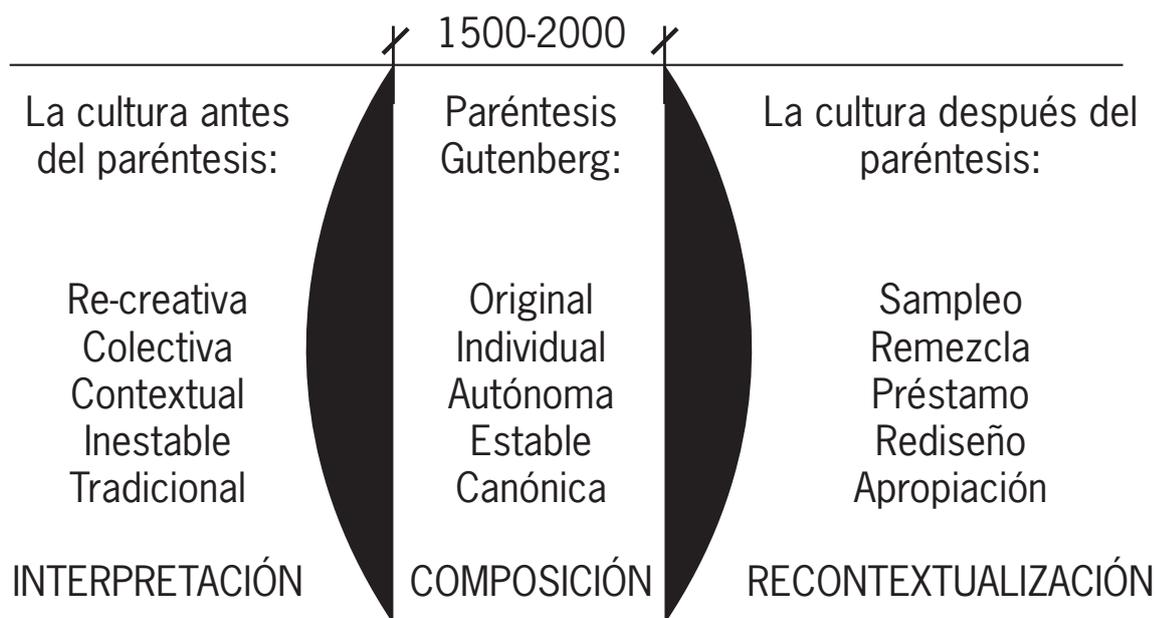
23 Hacia el año 1829 Louis Braille pondría en marcha el sistema “Braille”, un sistema táctil de escritura y lectura para personas invidentes basado en un sistema ya creado por Charles Barbier (1821) y su sistema de escritura nocturna (mediante puntos realizados con un punzón en relieves sobre el papel). Previamente también Valentin Haüy producía el alfabeto en letras en alto-relieve (1784) que fue de un uso extendido pero que servía mayormente para los invidentes que previamente habían podido ver. También William Moon creó su propio alfabeto realizado mediante formas simples inspiradas en las letras romanas y grabadas en papel grueso para poder leer, utilizando también los dedos para la misma acción, así su sistema “Moon type” fue una de las más utilizadas junto a la de “Braille”

24 La imprenta de Johannes Gutenberg supuso un antes y un después como fenómeno de cambio en las formas de comprender, divulgar y producir culturales, suponiendo una mayor difusión de la cultura, de los textos y de la producción científica permitiendo portabilidad y expansión de ideas y de conocimiento a lo largo de los distintos lugares del planeta. Esta aportación realizada por Gutenberg, fue fruto de un largo desarrollo de sistemas previos, entre ellos el más destacable es el de la impresión en China. La misma se realizaba mediante bloques de madera, arcilla y cuero así como con tipografías móviles de plomo que se realizaban también en Corea. El libro impreso más antiguo fechado que se conserva de manera completa es el “Sutra Diamante” realizado hacia el año 868 d.C. en el sudeste de China



Primer taller de Johannes Gutenberg (1449) Munich | El *Sutra Diamante* (868 d.C.) Wang Jie

En lo relativo a la invención, estandarización y mecanización del sistema de impresión ideado por Gutenberg y los fenómenos producidos a partir del mismo; Thomas Pettit y Lars Ole Sauerberg²⁵ investigan en torno al cambio generado en lo relativo a la cultura oral y a las relaciones de intercambio de ideas entre las distintas sociedades y culturas. Introducen la idea *Paréntesis de Gutenberg* como paréntesis entre la primera oralidad²⁶ (o pre-imprensa) y la segunda oralidad (la post-imprensa o período de predominancia de internet).

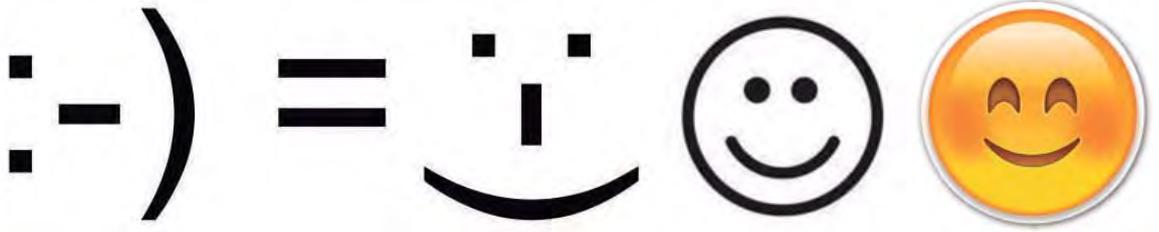


Gráfica del *Paréntesis de Gutenberg* (2017) dibujo propio

²⁵ Pettitt y Sauerberg son profesores del Departamento de Ciencias Culturales y Centro de Literatura Medieval de la Universidad de Dinamarca del Sur. El término “Paréntesis de Gutenberg” fue acuñado por Sauerberg

²⁶ La idea de primera oralidad fue introducida en 1982 por Walter Jackson Ong y a partir de la misma el equipo de Thomas Pettitt y Lars Ole Sauberg, etc. desarrollaron la idea de “Paréntesis de Gutenberg” y varias líneas de trabajo que han ido derivando a partir de la misma. En esta aportación realizada por el equipo de Pettitt encontramos varias cuestiones significativas, y es en primer lugar, cómo este paréntesis Gutenbergiano (quinientos años de sociedad occidental dominados por lo escrito) implica una concepción distinta de la historia, y por otra parte los modos en los que se configuran las relaciones sociales de las formas de relación oral (o espacio plaza) dados en esa primera oralidad y cómo en esa segunda oralidad (visión más tecnificada) provoca unas relaciones conectadas con los otros pero desde una privacidad que pierde un tipo de espacio para sustituirlo por un espacio “común” (la red)

Mencionado el paréntesis gutenbergeriano, con la cultura digital los emoticonos²⁷ forman parte de ese sistema gráfico que es ampliamente utilizado. Este sistema trata de producir símbolos gráficos universales, atomizadores y comunicadores en los distintos usuarios, estableciendo un lenguaje globalizado²⁸ y de código único.



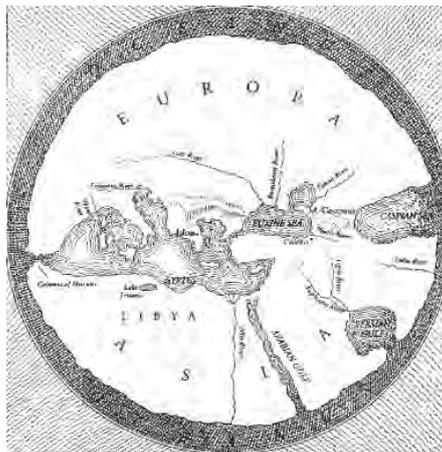
Emoticonos hacia un proceso inverso del texto a la imagen.
(desde el texto del teclado, el pictograma, hasta la ilustración)

4. TOPOS

Todo sujeto se identifica, se produce y se sitúa en el paisaje habitando el topos, el lugar, y a través de grafiar su paisaje trazándolo, observándolo y analizándolo lo conoce, vive e interpreta a modo extensivo.

El arte de hacer declaraciones gráficas es una forma precisa que puede repetirse, es algo que Occidente da por supuesto desde hace mucho tiempo. Aunque suele pasarse por alto el hecho de que, de no ser por las copias impresas, los planos, los mapas y la geometría, el mundo científico y tecnológico moderno difícilmente podría existir (Mc Luhan, 1996:171).

La grafía del territorio²⁹ y la cartografía como ciencia y medio han utilizado lo gráfico para concretar y hacer posible la comprensión del mundo, de la relación con el paisaje y comunicación de los sujetos en ese paisaje.



Mapamundi (550 a.C.) Anaximandro de Mileto

²⁷ La palabra “Emoticono” es un neologismo de la palabra Emoción e Icono en inglés. Éstos son imágenes que en su origen provienen del sistema de teclado ASCII y que construían una imagen a partir de las diferentes teclas del mismo. En su evolución y en las diferentes interfaces desarrolladas ésta ha ido derivando en formas

²⁸ Nos preguntamos acerca de estos grafiares tan mediados por lo tecnológico y sus posibles efectos sensibles, íntimos y relacionales. ¿Qué ocurrirá con todo aquello que incorporamos a nuestras formas de producción gráfica? ¿Cómo estas formas moldean al sujeto?

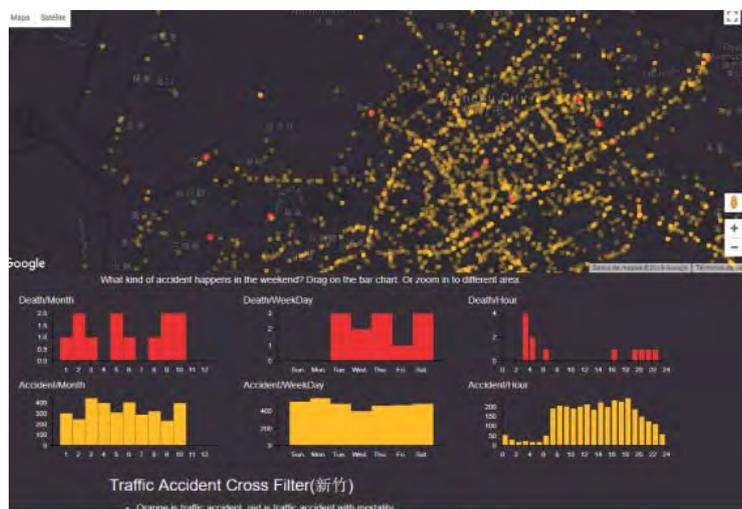
²⁹ Véase la idea de que “El mapa no es el territorio, es su representación” señalado por Alfred Korzybsky (1931), o “Del rigor en la ciencia” de Jorge Luis Borges (1960)

Lo gráfico ha posibilitado analizar y amplificar la limitada visión humana y hacer posible a ojos de otros la piel de ese mundo imaginado³⁰.



Sección geológica de Snowdon a Londres (1817) William Smith

El espacio corporal que ocupamos y el uso que los objetos recogen de nuestro habitar cotidiano también nos revelan unas formas del graficar. La producción de datos en el espacio mediante los teléfonos móviles a través de las señales de GPS también es identificador de la condición de sujetos produciendo rastros. Todo ello son trazas, registros, huellas y en última instancia datos que se van posando en el paisaje, donde un conjunto ingente de datos (Big Data³¹) que a través del tiempo van tomando cada vez más cuerpo y presencia como entidad, produce un mundo paralelo entre el dato, la huella y el control.

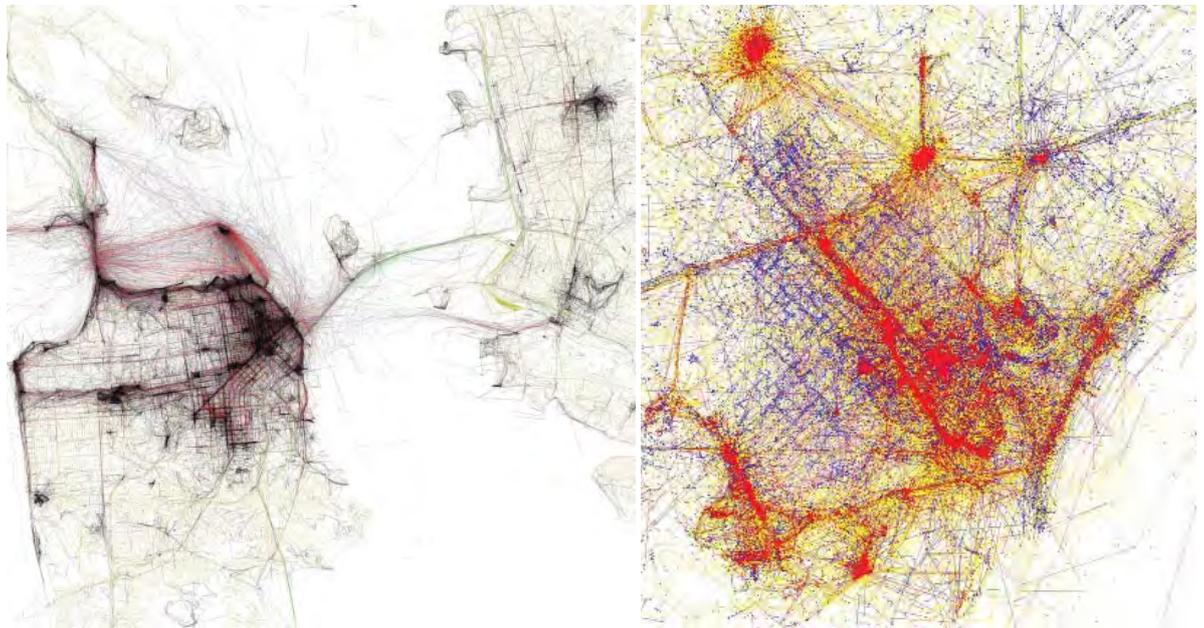


Visualización de accidentes de tráfico en Hsinchu³², Tailandia (2013) Muyueh Lee

30 En 1817 William Smith dibujaría la sección geológica de Snowdon a Londres dibujando el primer mapa geológico en Inglaterra. Con esta representación gráfica de los estratos Smith daría inicio a la rama de la estratigrafía que se ocuparía de estudiar los estratos dentro de la geología

31 Macrodatos

32 En la imagen siguiente se puede ver la visualización de accidentes de Tráfico en la ciudad de Hsinchu, realizado por Muyueh Lee donde veríamos la cantidad de accidentes y de muertos en la misma entre enero y octubre de 2013. La propia herramienta de Google Maps es combinada con "Cross filters" (filtros cruzados) donde se puede moldear el dato buscado. Aparece una plástica y morfología del dato y sus distintas formas de aparición anatómicas creadas a través de filtros, códigos y variables determinadas por el usuario previamente. Así la configuración creada por el visualizador crearía un nuevo cuerpo de la realidad, un nuevo paisaje



*The Geotagger's World Atlas #4 : San Francisco*³³ (2010) | *Locals and tourists #17 (GTWA #6) Barcelona*³⁴ (2010) Eric Fischer

5. ARTIFICIOS

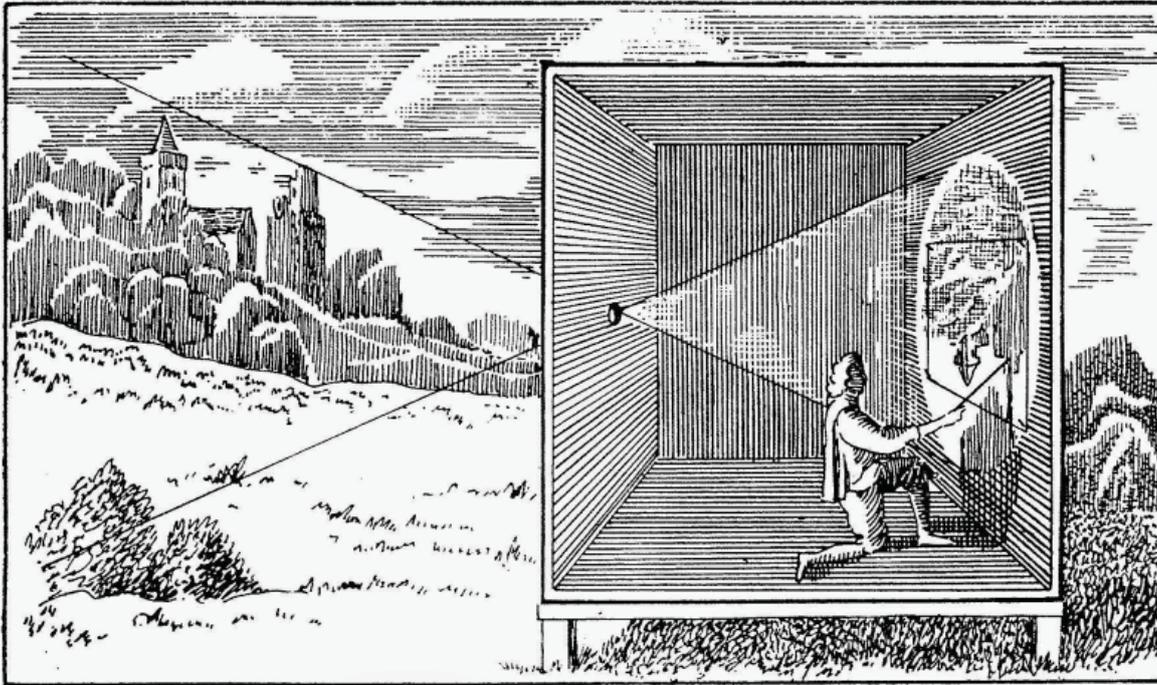
Los artificios son herramientas, extensiones y otros elementos generados por el sujeto como mediaciones en su relación con el paisaje (principalmente funcionales y vinculadores): extensiones tecnológicas del sujeto que permiten amplificar, mejorar producciones, observaciones comunicaciones e interpretaciones.

En esas relaciones extendidas del sujeto existen por ejemplo las de carácter instrumental o herramienta de tecnología simple (desde el lápiz) a mediaciones mecánicas u ópticas complejas³⁵ (como la fotografía, telescopios, microscopios, cámaras, etc.), en definitiva; distintos modos tecnificados de su mirada y unas formas de conocimiento que han organizado, universalizado y mediado a través de lo gráfico como espacio posibilitador.

33 En "The Geotagger's World Atlas #4: San Francisco" Eric Fischer traza un nuevo mapa recogiendo información de las plataformas de "Flickr" y "Picasa" (plataformas digitales de álbumes fotográficos donde el usuario comparte sus imágenes) como medios de toma de datos utilizando como mapa base *OpenStreetMap* (aplicación abierta y colaborativa para crear mapas). Los colores utilizados representan diferentes formas de transporte, el negro es el caminar (menos de 7 millas/hora), el rojo es en bicicleta o velocidad equivalente (menos de 19 millas/hora), el azul son los vehículos motorizados en carreteras normales (menos de 43 millas/hora), el verde son las autopista o vía rápidas

34 En "Locals and tourists #17 (GTWA #6) Barcelona", se utiliza el color azul para visulizar imágenes realizadas por personas locales, el rojo para los turistas y el amarillo para otros. A través de la creación de mapas utilizando los datos como formas de crear nuevas narrativas encontramos que lo gráfico responde a la idea previa del observador, muestra hábitos sociales y también revela los propios datos individuales de estos sujetos (compras, datos personales, registros en lugares, etc) conectados, revelando no solo lo particular del usuario sino del conjunto de masa, el sujeto como una entidad perdida dentro de esa forma unificada de conjunto. Hábitos, modos de operar y situarse en el paisaje desde un medio tecnificado pero vinculado estrechamente al consumo

35 Un precedente interesante fue el de la cámara oscura (como doble mecanismo entre el lápiz y lo fotográfico) puesta en práctica por primera vez por Cesare Cesariano (aunque ya en textos de Aristóteles se describe el procedimiento por primera vez)



Camera Obscura (1521) Cesare Cesariano

Otra de las capacidades aplicativas y útiles de lo gráfico será su capacidad de codificar y visualizar, por ejemplo a través del diagrama,³⁶ que intenta dar forma clara a los datos dimensionándolos y haciendo más tangible la problemática a la que se refieren, le dan cuerpo. Colores, formas, segmentaciones, trazos, ubicaciones, etc. serán sus herramientas plásticas.

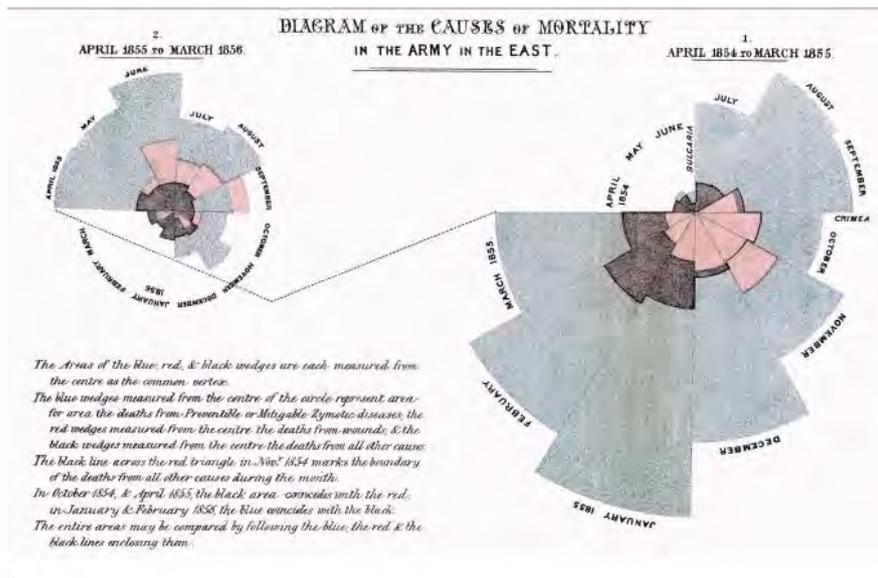
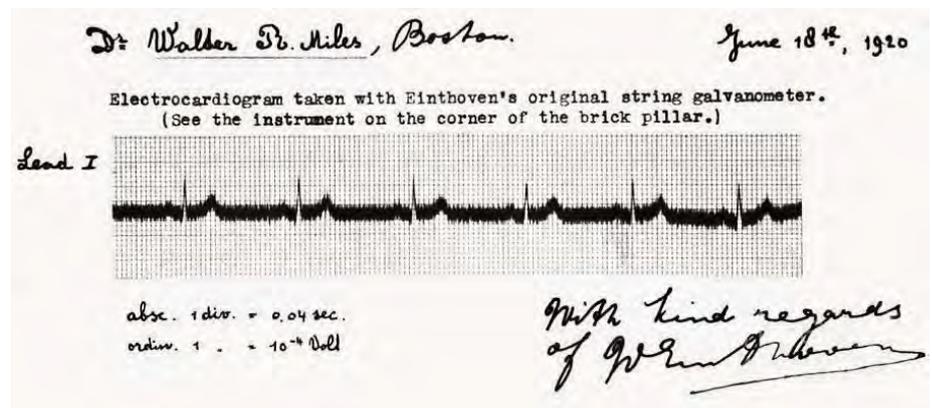


Diagrama de las causas de la mortalidad del ejército del Este (1856) Florence Nightingale

36 En 1856 Florence Nightingale (1820-1910, escritora, enfermera y estadística británica) creó una gráfica llamada "Diagrama de las causas de la mortalidad del ejército en Este" para visualizar de forma clara y contundente las causas de muerte en el hospital militar (donde la autora ejercía como directora del mismo) en las guerras de Crimea (1853-1856). Los diagramas o gráficas de tarta fueron concebidos en 1801 por William Playfair pero la gráfica creada por Nightingale suponía una forma de visualización novedosa para el momento

En definitiva en este interés e ímpetu por el ser humano de construir y pensar acerca de las distintas formas de observación e interpretación de la realidad y de su propio cuerpo como mecanismo complejo se han desarrollado un sinnúmero de tecnologías y formas para visualizar los diferentes registros de vida como es por ejemplo el electrocardiograma³⁷.



Galvanómetro de cuerda (1901) | Electrocardiograma tomado con el Galvanómetro de cuerda (1920)
Willem Einthoven

En lo relativo al graficar en torno a la noción de vida existen un sinnúmero de tipologías y subtipos, en ellas encontramos modos de observar la vida en relación a un aparecer de los fenómenos, como el caso del reloj floral de Carlos Linneo³⁸, que se nos manifiesta como visualización y medio de graficar el tiempo a través de las plantas y sus ritmos, la luz produce orden y *tempo*.

³⁷ En 1901 Willem Einthoven (1860-1927, médico holandés) ideó un aparato que registraba la actividad eléctrica del corazón tras las primeras aportaciones de otros autores como el electrómetro capilar de Gabriel Lippman (1875) y otro anterior ideado por Clément Ader en 1897. Capturar y comprender lo vital deteniendo la complejidad en funcionamiento y estudiando sus fenómenos

³⁸ A mediados del siglo XVIII Carlos Linneo (1707-1778, científico naturalista, botánico y zoólogo sueco padre de la taxonomía de las plantas) creó el "Reloj floral", a través de la observación, el mismo vió que en las distintas variedades de flores y según la hora del día abrían y cerraban los pétalos a unas horas determinadas y de forma repetida a lo largo de varios años. Organizó todo ese material analizando y dispuso un sistema circular fragmentado disponiendo en cada franja las flores que se abrían a determinada hora. Previamente a él, Jean Jacques d'Ortous de Mairan (astrónomo y geofísico, 1678-1771) en 1729 observó esta reacción en la Mimosa Púdica (planta reactiva al establecer contacto físico con la misma), así como posteriormente Charles Darwin y su hijo en otras plantas. Erwing Büning (1906-1990) fue uno de los cofundadores de la cronobiología, disciplina que estudia los ritmos, ciclos y fenómenos periódicos en torno a los seres vivos, etc.



Horologium Florae (1751) Carlos Linneo

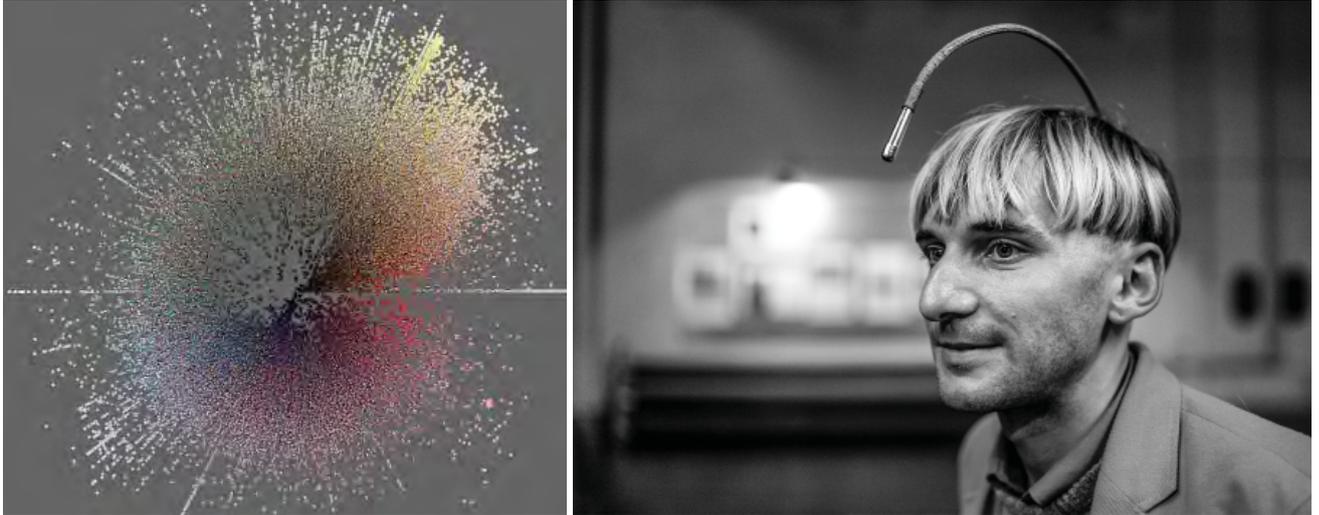
También a mediados del siglo XVIII con la Ilustración como movimiento encontramos un sinfín de ejemplos y modos de observar y producir conocimiento a través de lo gráfico en el paisaje. El dibujo y la ilustración han sido disciplinas que han analizado y descrito el mundo a través de la grafía humana³⁹, por medio de una mirada atenta y la capacidad transmisora han producido una ingente cantidad de trabajos de interés.



Caryophyllus ruber, lámina 85 del libro *A Curious Herbal* (1737) Elizabeth Blackwell

³⁹ Sobre el año 1737 Elizabeth Blackwell (Ilustradora y botánica escocesa, 1707-1757) dedicó varios meses (en el jardín botánico de Chelsea) a dibujar in situ una serie de 500 plantas venidas del "Nuevo Mundo" que estampada posteriormente por medio de planchas de cobre e iluminadas con textos que identificaban la planta y sus partes acompañadas de los usos medicinales de las mismas. La obra de la autora destaca también por la utilización de elementos gráficos como llaves y enlaces entre imágenes con cartelas para así poder distinguir las partes botánicas de cada planta. Véase también la exposición muestra interesante que reunió una gran colección de estampas iluminadas a mano realizada por la comisaria Susan Dackerman en el Museo de Arte Baltimore en el año 2002 "Painted Prints, The Revelation of Color in Northern Renaissance and Baroque Engravings, Etchings, and Woodcuts" (Dackerman, 2002)

En esta reflexión relativa a la interpretación y producción de lo gráfico, y situándonos en un marco temporalmente más próximo, encontramos casos que se acercan a la producción del Big Data generado por lo humano donde lo gráfico continúa actualizando su forma de visualizar unas prácticas y hábitos sociales así como para organizar y estructurar toda esa producción compleja⁴⁰ e incontenible presente.



Phototrails (2013) Lev Manovich | *Eyeborg* (2004) Neil Harbisson

En esta serie de “mediaciones” encontramos un caso particular donde el autor introduce en su propio cuerpo un objeto tecnológico que se incorpora a su propia forma de ver y de sentir, como en el caso de Neil Harbisson⁴¹ (artista ciborg) en cuya cabeza tiene instalada una extensión tecnológica que opera en su cerebro para poder percibir los colores, tratándose en este caso de un graficar cuerpo adentro.

40 “Phototrails” es un proyecto de Lev Manovich que aglutina, interpreta y analiza la producción de imágenes y conjuntos de datos a escala planetaria. El trabajo trata de recopilar y observar todo ese material desde una idea de unidad o masa encontrando en su conjunto patrones culturales del mundo, como son los flujos culturales masivos de escala terrestre. Este proyecto trata a ese conjunto global de imágenes como si de una entidad autónoma se tratara abordándola como fenómeno que aglutina información precisa sobre el habitar humano contemporáneo, investigando y observando sus patrones para comprender la idea de mundo global

41 Neil Harbisson tiene una enfermedad congénita que le impide procesar los colores y que le produce ver únicamente con los tonos grises, blancos y negros. Es por esto que el autor decide utilizar las tecnologías y crear el “Eyeborg” junto a Adam Montandon y Peter Kese. Este dispositivo recibe y procesa a la vez los datos de la imagen transformándolas en sonidos. El autor tiene colocado un sensor que convierte las ondas electromagnéticas de la luz en frecuencias sonoras donde las tonalidades de color de alta frecuencia son agudas y las tonalidades de color bajas más graves. Cada frecuencia de sonido equivale a un color, y la saturación es detectada a través de una intensidad sonora. Lo gráfico como mediación e interpretación de la realidad aparece en este caso no solo como herramienta a través de la cual el autor puede amplificar su límite visual sino producir a través de la misma, nuevas operaciones e interacciones de ese paisaje modulando dos tipos de percepción; la información que entra y su interpretación mediada

6. OTROS SERES QUE GRAFICAN

Los modos de aparecer de lo gráfico se revelan también en otras miradas del paisaje, así los hongos, las abejas, las arañas, los pájaros, etc. también grafían. Signo de patrón y subsistencia como revelador de un estructurar, como consecuencia o respuesta formal a una contingencia o estrategia para su existencia (subsistencia o reproducción).



Telaraña entre ramas (Patrón repetido, catenaria, orden constructivo, forma y función) | Panal de abejas con formaciones hexagonales (eficiencia espacial estructural y organizativa)



Registrado mediante spray de cola y por depósito la huella de una *Macrolepiota Procera* realizado en/con Lur Paisajistak (2015) (estrategia reproductiva y de subsistencia a través de sus esporas)



Hongos y micelios encontrados sobre una lona que cubre unos fardos de heno, Estudio Lur Paisajistak (2015)



El Ave del Paraíso Wilson -*Lophorina Superba*- en el momento del ritual de cortejo
| Conjunto creado por el pájaro *Amblyornis Inornata* -Pergolero Pardo o jardinero (estrategias reproductivas)

Nos preguntamos de qué modo lo gráfico cumple una función en las distintas acciones y extensiones de los seres vivos (y los no vivos) vinculándose a una noción autónoma desligada de una noción humana (o vital) y que se constituye como hecho visibilizador y catalizador de cualquier fenómeno. ¿Dónde está el lugar frontera donde podemos denominar algo como gráfico? ¿Se trata de una noción función? A lo largo del presente trabajo nos estamos acercando a las múltiples manifestaciones de lo gráfico, no para concluir con unas determinadas respuestas sino con una voluntad de acercarnos al fenómeno de una manera más próxima a su aparición, para identificar de algún modo qué es aquello que entendemos por lo gráfico y para ello nos adentramos en el siguiente capítulo de las ocho tipologías.

**PRE
TIPO
LOGÍAS**

PRETIPOLOGÍAS

**SOBRE LA NECESIDAD Y ESTRUCTURA DE UNAS TIPOLOGÍAS
APARTADOS DE LAS TIPOLOGÍAS**

SOBRE LA NECESIDAD Y ESTRUCTURA DE UNAS TIPOLOGÍAS

La creación de las ocho tipologías surge de la necesidad de establecer una mayor comprensión por abordar el conjunto complejo de graficares en la realidad del sujeto frente a su paisaje. Esta necesidad surge desde el análisis de la propia práctica artística personal y por encontrar en la misma, modos operativos diferenciados en esa noción del graficar. La organización de las tipologías surge en base a cómo el sujeto opera en esa complejidad y con diferentes gradientes de relación con el sistema en el que cada uno se inscribe. Frente a esa complejidad, cierto orden nos sirve como medio de abordar el cómo vive, percibe y actúa ese sujeto en el paisaje: su necesidad y su función unitaria como sujeto. Esas “funciones” o tipologías creadas se han organizado en relación a su modo evolutivo-funcional y los distintas formas de aparecer: un “ser” fundido en el paisaje (tipología A), distintos estadios de “sujeto” (tipologías B, C, D, E, F y G) hasta llegar al “fenómeno” (tipología H); tipologías porosas conectadas entre sí, sin voluntad dogmática.

APARTADOS DE LAS TIPOLOGÍAS:

La organización de cada tipología se establece por apartados diferenciados a través de los cuales adentrarse en el conjunto conceptual propuesto, mediante las siguientes partes:

1. PARTE DESCRIPTIVA-INTRODUCTORIA (Puntos 1-6)⁴²
2. PARTE OPERATIVA (Puntos 7-9)
3. PARTE MOSTRATIVA (Puntos 10-11)
4. PARTE CONCLUSIVA (Punto 12)

*En la columna derecha del texto encontraremos nociones que afloran y que producen una lectura paralela en el texto.

1. PARTE DESCRIPTIVA-INTRODUCTORIA

Aparecerán las distintas claves que definen el contexto o marco conceptual a través de aportaciones teóricas, gráficas y plásticas para situar y comprender las principales nociones que definen y particularizan cada tipología.

- 1 SINTESIS GRÁFICA DE LA TIPOLOGÍA
- 2 SÍNTESIS GRÁFICA DE RELACIONES DEL GRAFICAR
- 3 ESQUEMA-RESUMEN
- 4 INTRODUCCIÓN
- 5 COSMOGONÍA DEL GRAFICAR
- 6 SOBRE CAMPOS AFINES

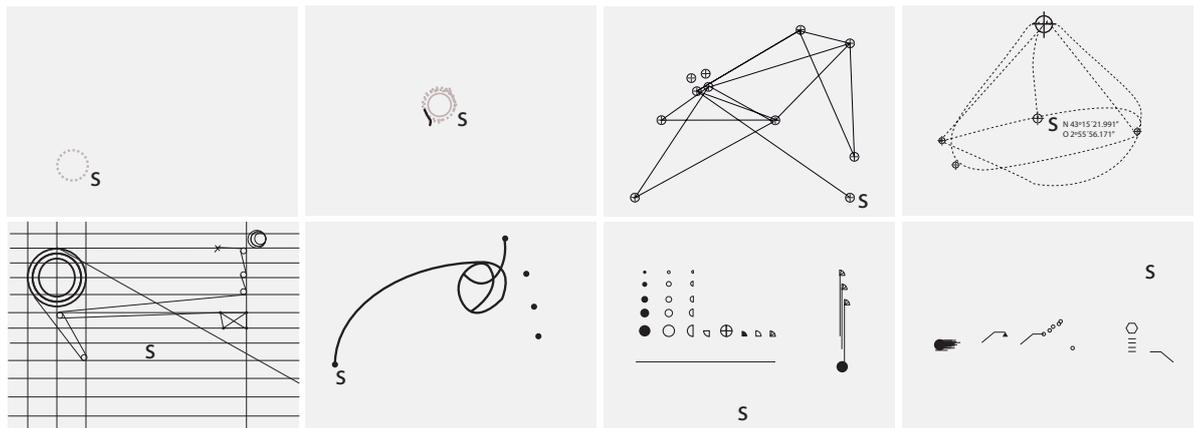
⁴² La numeración utilizada hace referencia a cómo están organizadas dentro de las tipologías: Del punto 1 al 12

1 SINTESIS GRÁFICA DE LA TIPLOGÍA

Las síntesis gráficas son aproximaciones a las relaciones paisaje-sujeto (fenómeno de relación) y al sistema-sujeto (función) a través de la plástica gráfica. Todas estas síntesis realizadas han sido el primer núcleo conceptual que hemos creado intuitivamente previo al propio texto o marco teórico y a través de la creación de éstos hemos ido trazando deductivamente el entramado teórico-conceptual, siendo guía y elemento catalizador⁴³ de las tipologías.

Tipología: Esencia del sujeto en relación a su paisaje.

- A: Ser fundido
- B: Sujeto escindido
- C: Sujeto cultural
- D: Sujeto interfaz
- E: Sujeto estético
- F: Sujeto poético-lúdico
- G: Sujeto pragmático
- H: Fenómeno

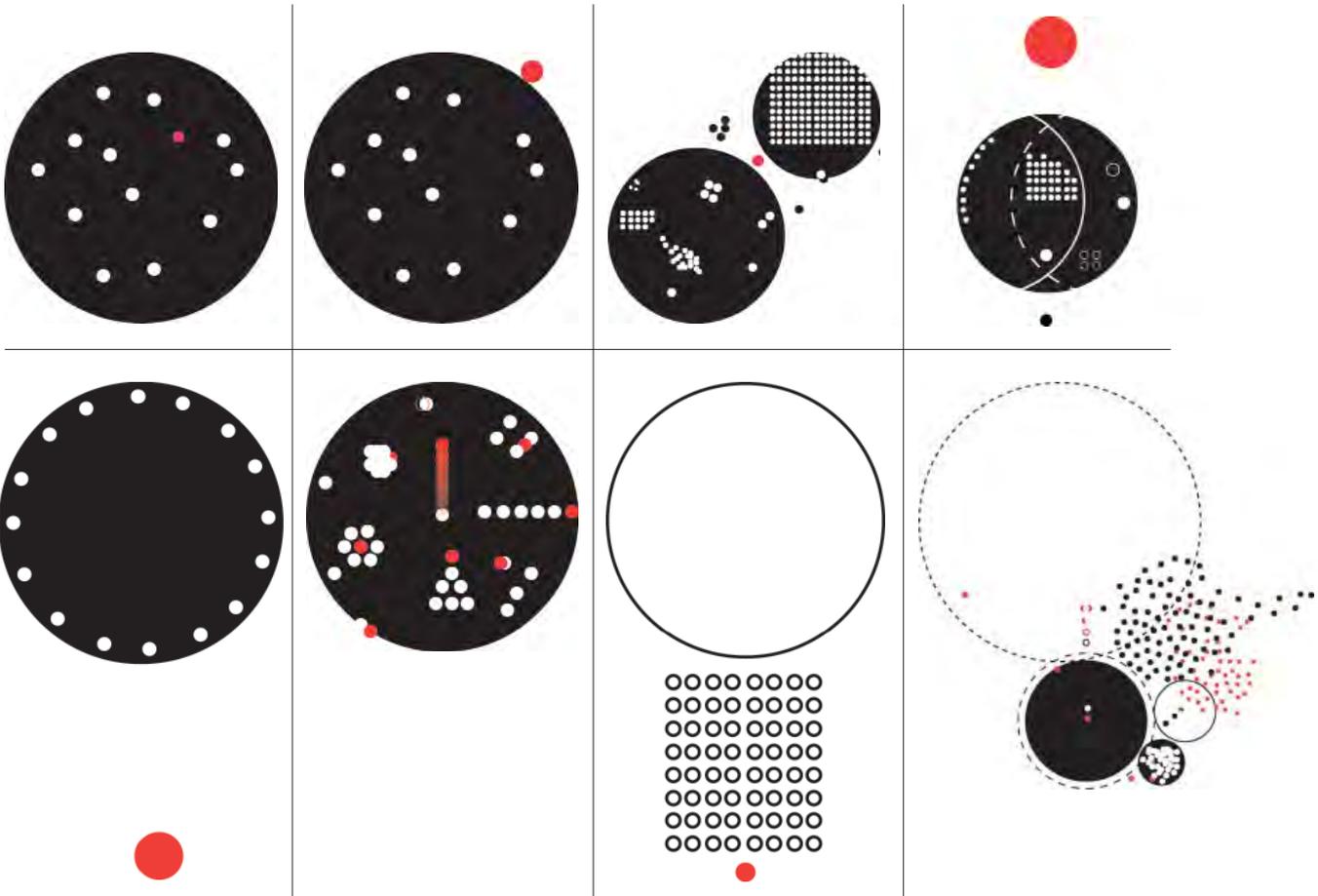


Formas de relación del sujeto y el paisaje. De izquierda a derecha y de arriba abajo: Tipologías A, B, C, D, E, F, G, H. (2016) Dibujo propio

⁴³ A lo largo del proceso investigador las síntesis gráficas han sido unidades de referencia a las cuales volver cuando los textos y las derivas investigadoras nos desestabilizaban en la elaboración del corpus de cada una de ellas. En algunas tipologías también hemos recurrido a las síntesis gráficas a través de unas “bio-formas” de las tipologías que nos servían para trazar cierta corporalidad a las mismas y así poder comprender mejor todo el conjunto

2 SÍNTESIS GRÁFICA DE RELACIONES DEL GRAFICAR

Formas de relación del sujeto y el sistema: Tipologías A, B, C, D, E, F, G, H. (De izquierda a derecha y de arriba abajo) En las imágenes el punto rojo corresponde al sujeto de la tipología correspondiente. En las mismas se mostrarían las relaciones y posiciones del sujeto y el sistema en el que se inscribe donde su forma y vinculación muestran las relaciones y producciones en su forma de inscripción como estructura del modo de habitar.



Síntesis Gráfica: relaciones de operaciones de las tipologías en los sistemas (2016) Dibujo propio

3 ESQUEMA RESUMEN DE LA TIPOLOGÍA

En el esquema de cada tipología hay una voluntad de ver de un golpe y de forma esquemática y global el contenido que posteriormente se desarrolla en el texto. En la misma se sitúan aspectos de carácter general, tanto en forma de texto como en imágenes de los aspectos analizados (conceptos, obras, estructuras, etc.) que nos ayuden a situarnos de forma rápida en las nociones teóricas, aspectos relevantes de la tipología así como cuestiones más plásticas y dinámicas de manera concisa. A lo largo del desarrollo de las tipologías trataremos de marcar la aportación diferente de cada una de ellas, por lo que las nociones comunes mencionadas con anterioridad, en cada caso serán referenciadas implícitamente.

A		RELACION SUJETO-HÁBITAT	
CAMPOS		OTRAS MIRADAS DISCIPLINARIAS	PAISAJE BIOLOGÍA GEOGRAFÍA GEOLOGÍA FILOSOFÍA
ESPACIO		JARDÍN PLANETARIO: GILLES CLÉMENT POWER OF TEN (BOEKE, EAMES) 3 ECOLOGÍAS: QUATTARI ECOLOGÍA (IDEAS, MENTE) G. BATESON ENTROPÍA: R. SMITHSON HÁBITAT: SORRE WEATHER: L.H. FINLAY	
CUERPO		JARDÍN PLANETARIO DE COORDENADAS INFINITAS Existencial/ Experiencial/ Tangible/ Terrenal	
TIEMPO		<i>cualidad</i> <i>representación</i> <i>materialidad</i> <i>Su visualización posible</i> <i>Su plasticidad como:</i>	el del medio $T=T$ el de la tierra Fotografía-video Tiempo detenido/Tiempo acelerado/Tiempo estrato Tiempo fijado/Tiempo existencial/Tiempo cultural
ESCALA		como límite del sujeto- relación de la mirada	
OBRAS		MARCEL DUCHAMP Y MAN RAY ANDY GOLDSWORTHY DENNIS OPPENHEIM NANCY HOLT AGANETHA DYCK MARTIN R. AZÚA RICHARD LONG	
ESENCIA		SER "SIENDO" (X.Llaka) SER PAISAJE	
GRAFICAR-OPERACIONES		GRAFICAR A TRAVÉS DEL — POR MEDIO DE ACCIONES COMO:	> DEVENIR — DISPONERSE DISCERNIR OBSERVAR LA ESPERA

Esquema-resumen de la tipología (2016) Dibujo propio

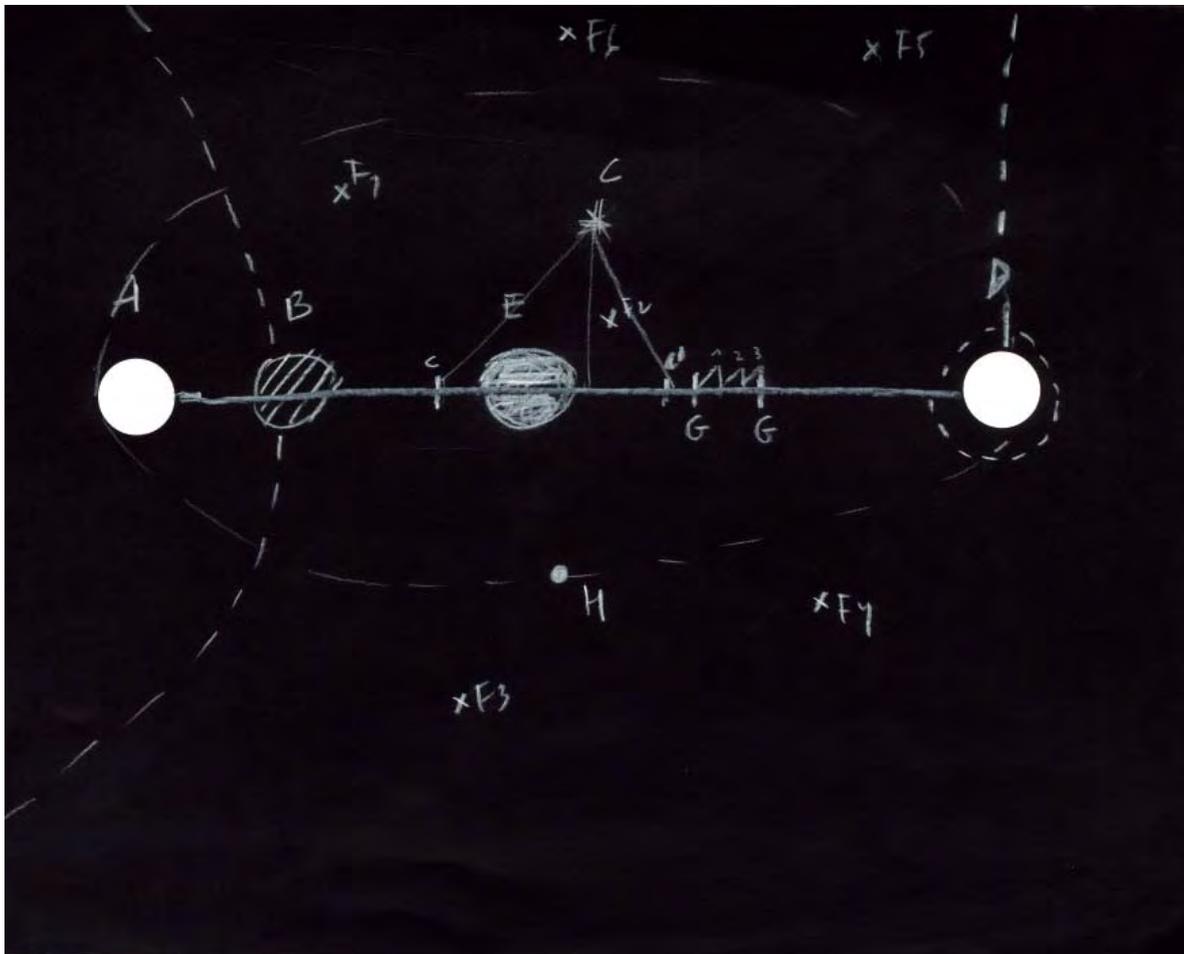
4 INTRODUCCIÓN

Se ha tratado de generar un “clima” de nociones, relaciones y aspectos a través de unos autores y artistas que den cuenta del fundamento conceptual de cada tipología. No es explícitamente un marco conceptual, como una mezcla de nociones, cuestiones relevantes y unos conjuntos teóricos a través de los cuales poder comprender qué base conceptual soporta la propia tipología; en base a qué relaciones, intereses y aspectos aparece la misma. Este bloque también va acompañado de obras de autores que nos sirven de apoyo para situar las distintas nociones teóricas y donde en algunos casos el texto resulta insuficiente para lo que se pretende mencionar.

5 COSMOGONÍA DEL GRAFICAR

En la siguiente imagen sobre estas líneas mostramos esquemáticamente la cosmogonía del graficar. La tipología A será la forma de relación más primigenia y fundida con el paisaje. Como una evolución natural y de continuidad de la A, la B se diferencia por ser sujeto escindido del paisaje. La C tratará de un sujeto cultural situado en relación nuclear con los elementos del paisaje y abordando las distintas relaciones unidad-conjunto. En la tipología D, el sujeto aborda una relación mediada por la interfaz a través de extensiones tecnificadas de sí mismo. La E será la de un sujeto que opera desde una relación estética con el paisaje atendiendo

al espacio ideal y de laboratorio. La tipología F ocupará el espacio más fluctuante en esta cosmogonía por ser un sujeto poético-lúdico que opera como elemento incómodo de ese paisaje. La G en cambio se posiciona como sujeto pragmático operando de un modo productivo-funcional. Finalmente la tipología H se producirá como fenómeno (ya no como sujeto, ni como ser) asimilando todo el resto de potencias de las anteriores tipologías y posicionándose como vilano, iniciando relaciones con otras cosmogonías.



Cosmogonía del Graficar: relación de las unidades tipológicas situadas (2016) Dibujo propio

6 SOBRE CAMPOS AFINES

En este apartado, hemos situado campos disciplinares afines a cada una de las tipologías tratadas, encontrando en ellas relaciones cruzadas procurándonos acercamientos a cuestiones relativas a autores, textos, conceptos y fenómenos que se producen en ellos.

2. PARTE OPERATIVA

En este segundo bloque se muestran las nociones estructurantes de la tipología, las que dan cuerpo, estructura y composición formal a las mismas, y compuesta de tres apartados separados.

7 TECTÓNICA DE LA TIPOLOGÍA

8 TIPOS DE ACCIÓN

9 ELEMENTOS-UNIDADES OBSERVACIONALES

7 TECTÓNICA DE LA TIPOLOGÍA

De forma breve trata de describir los aspectos comportamentales de la tipología y sus cualidades.

8 TIPOS DE ACCIÓN

Manera en la que el sujeto se produce sobre el paisaje a través de nociones en modos verbales que nos muestran formas por las que llegaremos a visibilizarlo de manera más concreta.

9 ELEMENTOS-UNIDADES OBSERVACIONALES

Hemos utilizado conceptos clave que nos sirvan de extracto para acotar de forma precisa el conjunto complejo de la tipología. Las nociones escogidas dentro de la misma revelan sus distintas formas de aparición:

CUERPO, LO FORMAL, ESCALA, PATRÓN Y MÓDULO, MATRIZ, SISTEMA, HUELLA, TIPO DE OBRA-MATERIALIDAD, ESPACIO y TIEMPO.

CUERPO

La noción de cuerpo aparece en las tipologías como forma que atomiza unas relaciones determinadas con lo corpóreo, no se refiere explícitamente al cuerpo físico del sujeto sino a un aparecer del cuerpo que va mutando.

LO FORMAL

Nos revela el proceso de formalización de las tipologías entre la idea y lo (in) tangible.

ESCALA

La escala, es esa relación sujeto-objeto-paisaje y la observamos como variable que se relativiza en las distintas variables de este ecosistema.

PATRÓN Y MÓDULO

Es la que nos da una imagen tipo de la unidad de esa tipología. La visualización posible de esa matriz de un graficar concreto. El módulo sería la unidad compactada y extraíble de idea de ese patrón de la tipología, el código universalizable o traducible a otros espacios o términos.

MATRIZ

Con este concepto nos referiremos a lo germinal o inicial, la pulsión más esencial del sujeto y a la voluntad o núcleo más íntegro de cada tipología.

SISTEMA

Será la noción que establezca cómo se produce esa matriz y su establecerse en el paisaje. El sistema responde así en el espacio, en el tiempo y en el ecosistema, al proceder autoaccionado de la tipología: qué dispositivos, elementos y acciones realiza y la operativa creada.

HUELLA

La idea de huella nos da la referencia de lo que queda tras la acción del sujeto de cada tipología. Esta noción se utiliza desde una mirada con distancia de las acciones que realiza el sujeto y que viene a verificar cuál sería el interés o la pregnancia que el sujeto deja tras su paso. Analizar su presencia y constancia nos revelaría parte de su matriz.

TIPO DE OBRA/MATERIALIDAD

Nos revela el conjunto complejo-operativo a través del cual la huella aparece y en el significarse de la propia tipología.

ESPACIO

Nos ayudará a comprender cuales son las relaciones espaciales de esos sujetos con ese paisaje remitiéndonos a la propia concepción de los sujetos y sus habitares.

TIEMPO

Al igual que el espacio, nos revela de manera detallada el cómo habita el sujeto su ecosistema.

3. PARTE MOSTRATIVA

A través de obras de autores trataremos de dar cuenta de todo lo mencionado sobre la tipología abordándolo en casuísticas de grafiar concretos en dos fases:

10 ELECCIÓN DE LAS OBRAS Y SU ARTICULACIÓN

11 CASOS

10 ELECCIÓN DE LAS OBRAS Y SU ARTICULACIÓN

Se mencionarán las obras escogidas y cómo se articula el conjunto creado adentrándonos a una organización del contenido que veremos en el apartado “Casos”.

11 CASOS

Una serie de obras nos mostrarán de forma ya operativa analizando la forma, expresión y cómo se articula la obra y sus relaciones con lo gráfico.

4. PARTE CONCLUSIVA

12 CONCLUSIONES

Son las detecciones de las conclusiones parciales que nos lleva cada tipología.

A

TIPOLOGÍA A | SER PAISAJE

- A.1 SÍNTESIS GRÁFICA DE LA TIPOLOGÍA
- A.2 SÍNTESIS GRÁFICA DE RELACIONES DEL GRAFICAR
- A.3 ESQUEMA-RESUMEN
- A.4 INTRODUCCIÓN
- A.5 COSMOGONÍA DEL GRAFICAR

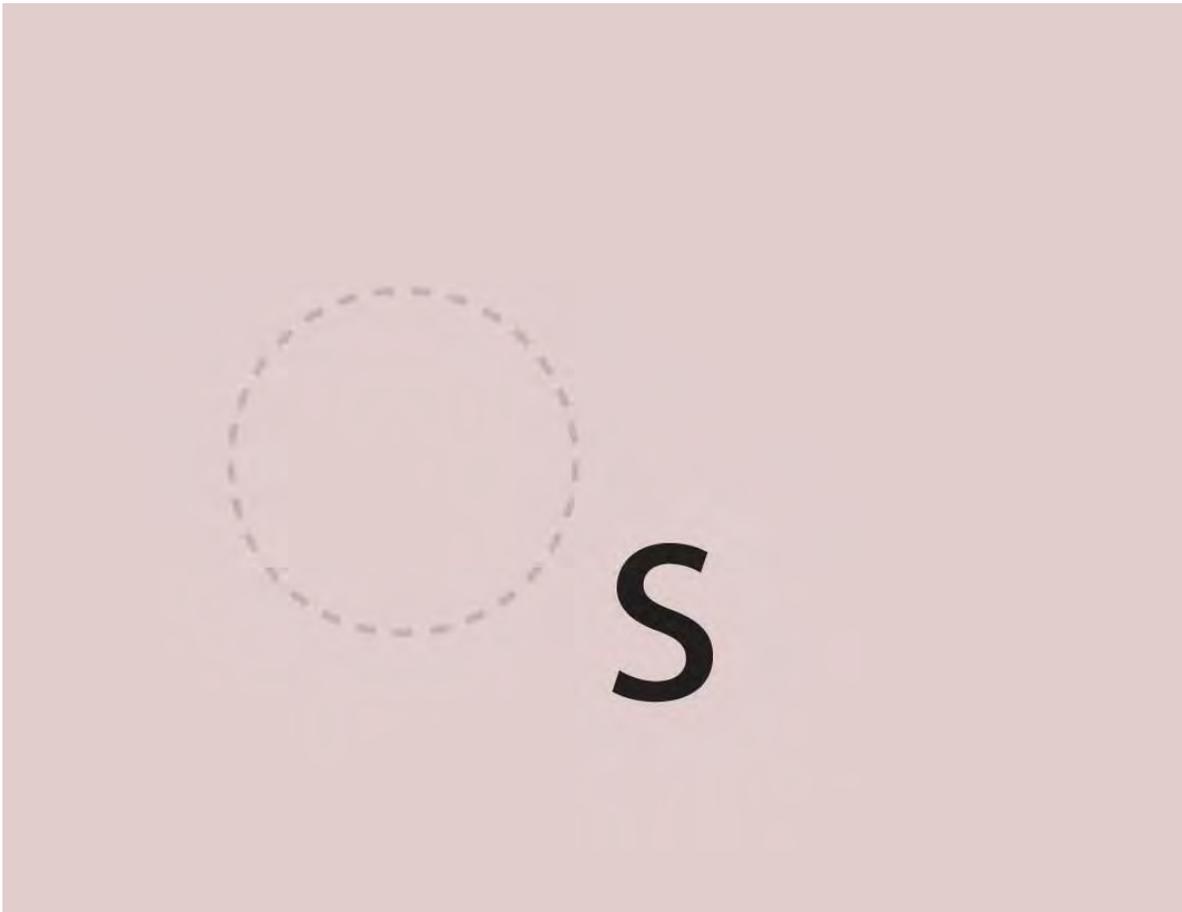
sujeto-paisaje
multi-dimensión
devenir
posibilidad
ecológico

- A.6 SOBRE CAMPOS AFINES
 - A.7 TECTÓNICA DE LA TIPOLOGÍA
 - A.8 TIPOS DE ACCIÓN
 - A.9 ELEMENTOS-UNIDADES OBSERVACIONALES
 - A.9.1 CUERPO
 - A.9.2 LO FORMAL
 - A.9.3 ESCALA
 - A.9.4 PATRÓN Y MÓDULO
 - A.9.5 MATRIZ
 - A.9.6 SISTEMA
 - A.9.7 HUELLA (NO HUELLA)
 - A.9.8 TIPO DE OBRA-MATERIALIDAD
 - A.9.9 ESPACIO
 - A.9.10 TIEMPO
 - A.10 ELECCIÓN DE LAS OBRAS Y SU ARTICULACIÓN
 - A.11 CASOS
 - A.12 CONCLUSIONES
-

*No hay accidentes en los jardines.
Solo las construcciones de los hombres sufren accidentes.
La naturaleza sufre cataclismos.
Y luego cicatriza ⁴⁴*

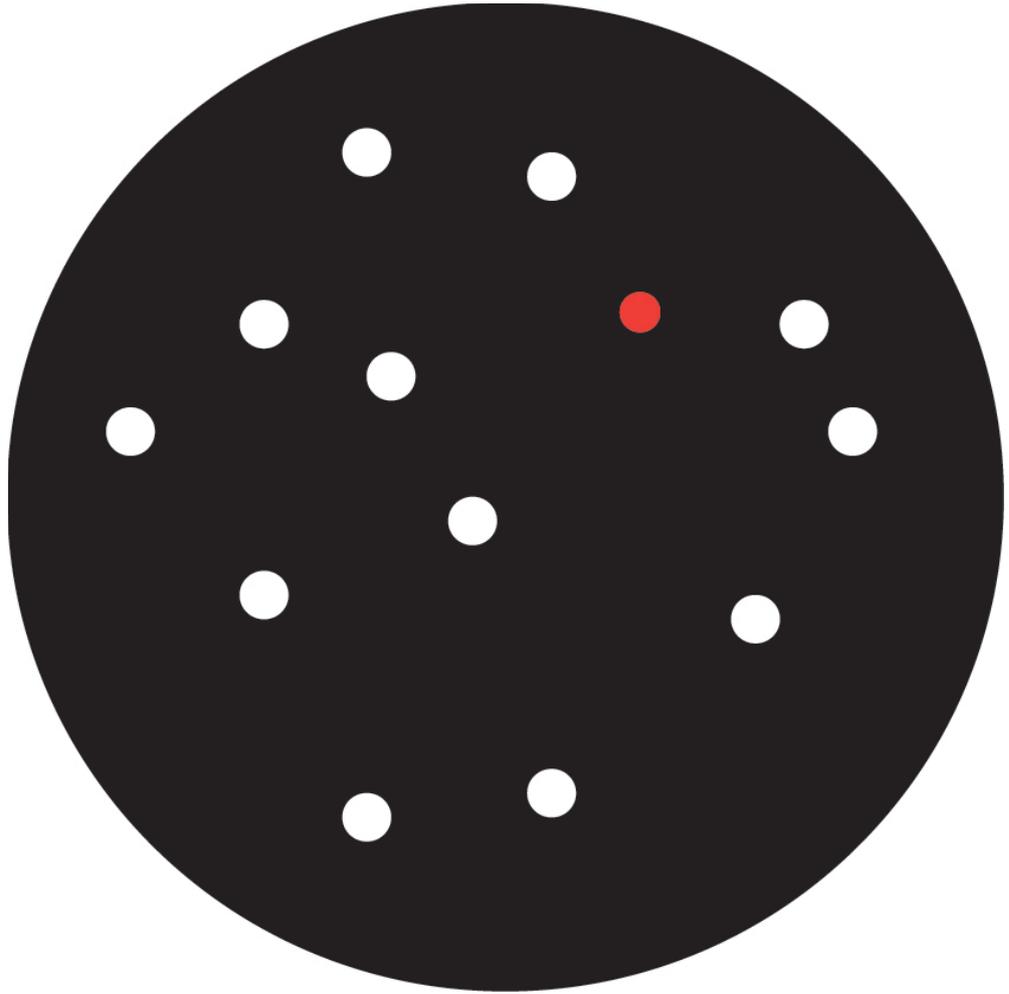


A.1 SÍNTESIS GRÁFICA DE LA TIPOLOGÍA



Síntesis gráfica de la relación del sujeto en el Paisaje, cómo se inscribe en el mismo. Posición y forma de visualización en el mismo. Identidad global pero difusa.

A.2 SÍNTESIS GRÁFICA DE RELACIONES DEL GRAFICAR



El círculo rojo es diferenciado del resto para poder visualizar este elemento “sujeto” y su relación con el sistema. Se inscribe en el mismo como parte integrante y orgánica junto a las demás unidades del paisaje.

A.3 ESQUEMA-RESUMEN

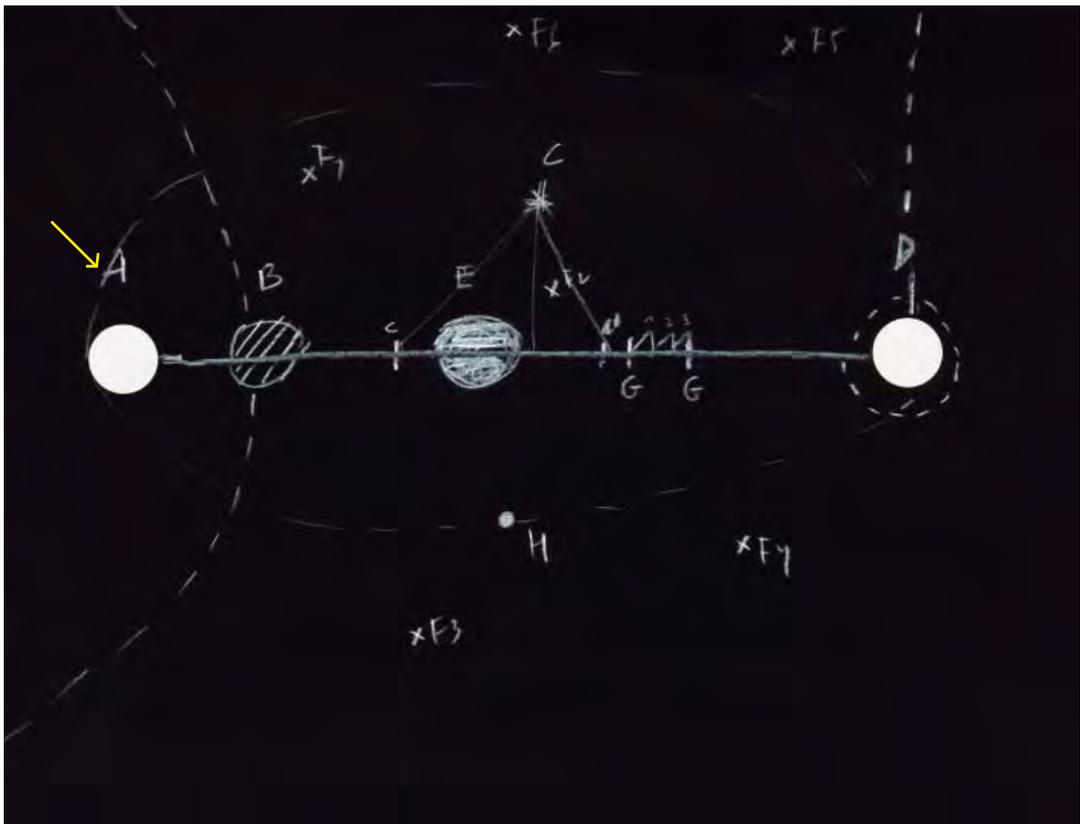
<p>RELACIÓN SUJETO-HÁBITAT</p>	
<p>CAMPOS</p> <p>OTRAS MIRADAS DISCIPLINARES</p>	<p>PAISAJE BIOLOGIA GEOGRAFÍA GEOLOGÍA FILOSOFÍA</p> <p>JARDÍN PLANETARIO: GILLES CLÉMENT POWER OF TEN (BOEKE, EAMES) 3 ECOLOGÍAS: GUATTARI ECOLOGÍA (IDEAS, MENTE) G. BATESON ENTROPÍA: R. SMITHSON HÁBITAT: SORRÉ WEATHER: I.H. FINLAY</p>
<p>ESPACIO</p>	<p>JARDÍN PLANETARIO DE COORDENADAS INFINITAS</p> <p>Existencial/ Experiencial / Tangible / Terrenal</p>
<p>CUERPO</p>	<p>Como territorio, como límite</p>
<p>TIEMPO</p> <p><i>cualidad</i></p> <p><i>representación</i></p> <p><i>materialidad</i></p> <p><i>Su visualización posible</i></p> <p><i>Su plasticidad como:</i></p>	<p>el del medio</p> <p>T=T</p> <p>el de la tierra</p> <p>Fotografía-video</p> <p>Tiempo detenido/Tiempo acelerado/ Tiempo estrato Tiempo fijado/Tiempo existencial/ Tiempo cultural</p>
<p>ESCALA</p>	<p>como límite del sujeto- relación de la mirada</p>
<p>OBRAS</p>	<p>MARCEL DUCHAMP Y MAN RAY ANDY GOLDSWORTHY DENNIS OPPENHEIM NANCY HOLT AGANETHA DYCK MARTIN R. AZÚA RICHARD LONG</p> 
<p>ESENCIA</p>	<p>SER "SIENDO" (X.Laka)</p> <hr style="border-top: 1px dashed black;"/> <p>SER PAISAJE</p>
<p>GRAFICAR->OPERACIONES</p> <p>GRAFICAR A TRAVÉS DEL:</p>	<p>> DEVENIR</p>

A.4 INTRODUCCIÓN

La tipología que abordamos en primer lugar, es estratégicamente la inicial, siendo raíz y principio de todas las demás. El hecho de ser la preliminar tiene que ver con su relación primitiva y esencial con el paisaje. Se trata de un sujeto que produce una relación básica y radical con el mismo. En ella se origina un habitar el paisaje de un modo respetuoso, con una profunda consciencia estética, donde la producción de relación con el lugar es intensamente fenoménica.

Es por ello, que la que aquí abordamos constituye la tipología germinal de toda esta cosmogonía del graficar. Consideramos esta relación primitiva con el paisaje, como la que establece los parámetros fundamentales de todo el resto de las tipologías, esto quiere decir que la que nos ocupa, es sustrato teórico de las demás tipologías. A pesar de que cada una de esas tipologías tenga su propia introducción teórica que las presente, en esta primera se despliega una relación radical y profunda con el paisaje, una visión holística donde el sujeto se funde con el mismo, y es desde este término por el cual comprendemos la idea de conjunto. La noción del graficar aparece aquí como parte integradora del sistema, surge a través de la interacción con los demás elementos del sistema o paisaje.

A.5 COSMOGONÍA DEL GRAFICAR



En la imagen en la Cosmogonía del Graficar podemos observar la situación de la tipología A como posición de inicio. La misma se encuentra situada en el entorno nuclear del sujeto y del paisaje. Líneas discontinuas delimitando el espacio límite entre sujeto e inicio del paisaje.

La relación sujeto-paisaje aparece como término fundido, para mostrar cómo los límites de sujeto y el paisaje son difusos. Nuestra tarea viene a dibujar, situar y, en cierto modo, a hacer visible esta relación fusionada. Para ello, nos remitimos a un primer término que nos parece muy apropiado traer a colación, se trata del concepto de “Jardín Planetario” que el paisajista Gilles Clément aborda en su teoría sobre el paisaje⁴⁵. Nos interesa este concepto puesto que motiva esta necesidad integradora de la noción de paisaje, una idea de límite de la misma.

Este poderoso concepto de *Jardín planetario* viene a proponer que los elementos dependen los unos de los otros, y que la idea de fragmentación – en este caso jardín- debe verse con una visión ampliada, un jardín planetario como concepto de base que se contrapone al concepto de jardín.

Al referirme al “jardín planetario”, asimilo el planeta a un jardín, a partir del principio de que ambos son un recinto cerrado. El primero lo ha sido siempre: jardín proviene de garten, vallado. El segundo lo es desde que la ecología científica revela la finitud de lo que está vivo en el planeta, haciendo aparecer los límites de la biosfera como los de un nuevo recinto. Esta constatación conmociona profundamente nuestra relación con la naturaleza y devuelve a la humanidad –el pasajero de la tierra- su papel de garante de la vida que se ha vuelto frágil y escasa, a su papel de jardinero (Clément, 2012:81).

Esta noción tiene que ver con un hacer frente a esas teorías o formas de analizar -en el campo del paisajismo- desde el límite, abordando el paisaje desde las tipologías estilísticas, nacionales o históricas de la idea de jardín. En nuestro trabajo esta consideración de límite se propone desde esa visión planetaria y abierta. Lo que nos interesa es, esa voluntad y potencialidad que se expanden, amplificando y generando un espacio fértil para la noción de vida y de relación profunda con el paisaje. Comprender estas interacciones globales, las relaciones dinámicas, el fluir de las formas y las latencias en el paisaje, nos parecen muy

45 Gilles Clément es en la actualidad uno de los paisajistas con las teorías sobre el paisaje más interesantes, razonables y claras, a nuestro entender. Profesor de la Escuela de Paisajismo de Versalles ha desarrollado un corpus teórico del paisajismo basado en el respeto y entendimiento de la naturaleza. Aboga por una práctica jardinera que trabaje más a favor que en contra de la misma. La jardinería tradicional consiste en contener y controlar a la naturaleza. El césped se corta y trata con herbicidas, los setos se podan y contienen, en cuanto aparecen las malas hierbas éstas se eliminan. Todas estas acciones se clasifican dentro de las energías que van en contra de un desarrollo autónomo de la vegetación. Gilles Clément al hablar de ir a favor de la naturaleza propone una relación de entendimiento y respeto. Si se conocen bien las plantas podremos dejarlas que evolucionen libremente, realizando acciones puntuales para que no se desmadren. En este sentido, propone el ejemplo de una topera en el jardín. Aplicando las energías negativas tradicionales, nos centraremos en eliminar o ahuyentar al topo del césped. Gilles ve en la topera un potencial para la evolución espontánea del jardín, el topo lo considera aliado del jardinero ya que con la topera está labrando la tierra dejando un espacio de tierra libre y cultivada donde puedan germinar algunas plantas del jardín; provocando en este sentido una evolución no planificada del jardín. Otra lección consiste en reconsiderar las denominadas “malas hierbas”. No existe ninguna planta que sea mala, ya que todas tienen una razón de ser y derecho a la existencia. Por tanto, se propone definir las como plantas no procedentes, en vez de malas hierbas, porque en realidad lo que ocurre con estas plantas es que no proceden en el cultivo que estamos desarrollando y por tanto debemos eliminarlas. Dichas teorías de Gilles Clément se resumen en: “El Jardín en Movimiento”, “El Jardín Planetario” y “El Tercer Paisaje”

pertinentes. Todas estas ideas hacen que cada elemento del paisaje tenga mayor expansión y posibilite relaciones de interacción y multiplicidad entre sí. A esta posición dinámica Clément denomina *Jardín en movimiento*, y es:

Hacer lo máximo posible a favor, lo mínimo posible en contra: el principio que plantea el “jardín en movimiento” se convierte en filosofía para el “jardín planetario” (Clément, 2012b: 82).

Este paisajista nos introduce a la idea de Jardín planetario, como modo de situar al sujeto frente a su propia fugacidad, ante a la contingencia incesante del paisaje. Sitúa al sujeto ante lo que le precede y le constituye: el paisaje reside en él. Clément haciendo referencia a Alain Roger se pregunta acerca del término tan interesante y propositivo de Jardín Planetario, utilizando un término que es en sí fuerza productora, al igual que para nosotros es el Graficar, la noción ampliada de lo gráfico. Así sitúa Gilles Clément estos conceptos:

Alain Roger analiza esta traslación de un territorio a otro haciendo aparecer las cuatro antonimias que, en su opinión, residen en el concepto “oximórico” (según sus propios términos) del “jardín planetario”.

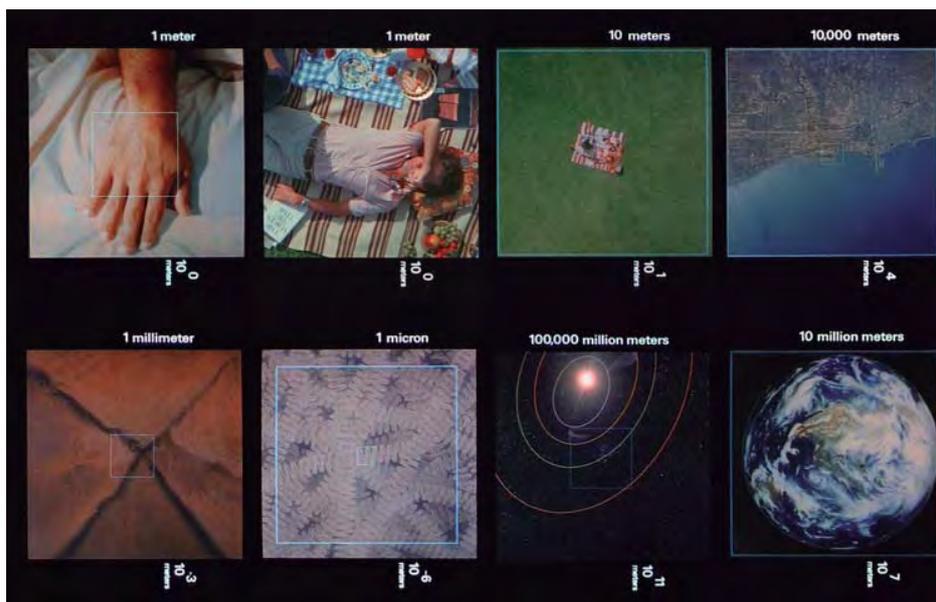
Antes de enumerarlos precisa que: “el vínculo teórico entre el ‘jardín en movimiento’ y el ‘jardín planetario’ no es [...] lógico, ni siquiera ontológico, sino ecológico y analógico, en la medida en que el primero proporciona un modelo reducido del segundo”. Hay que entender el “modelo” en un sentido amplio, proponiendo correspondencias análogas sin relación con el aspecto formal. Un jardín clásico podría, en cierta medida, pretender ser un “jardín planetario”. Eso depende de los medios y del ingenio aplicado a su gestión. “La fuerza y la fecundidad de un concepto se juzgan en función de los problemas que plantea, las contradicciones que asume y las antonimias que condensa y permite resolver”.

La expresión “jardín planetario” constituye, en sí misma, un oximorón, ya que el predicado contradice el sujeto; y este oximorón genérico genera a su vez cuatro antonimias que conviene exponer desde este momento. La primera es topológica, la segunda ontológica, la tercera estética y la cuarta ecológica. [...] He elegido el pasaje dedicado a las antonimias porque creo que aclara, mejor de lo que yo lo haría, la traslación del “jardín en movimiento” al “jardín planetario”; los mantos de corrimiento, los instantes de superposición exacta o los alejamientos (Clément, 2012: 81-82).

muti-dimensión

A este concepto de *Jardín Planetario* propuesto por Clément, añadiríamos una fuga conceptual. Consideramos que la delimitación física en la superficie planetaria y la biosfera propuesta, se extendería a unos términos más expandidos, a una mirada que incluya de forma más contundente todo lo relativo a lo extra-planetario y lo intra-planetario. De este modo, la condición espacial y física propuesta por el paisajista, vendría a relacionar todos los vínculos macroscópicos y microscópicos del paisaje. Esta mirada de relación escalar donde el foco de observación toma de referencia al sujeto, cambia para situar al paisaje como centro de las relaciones inter-espaciales, dinámicas y relacionales.

En la pieza audiovisual *Powers of ten*⁴⁶, corto documental realizado por Ray y Charles Eames, se toma como inicio de referencia, una escena de picnic de una pareja en un parque público de Chicago. La pieza audiovisual comienza con un plano cenital y un zoom-out de la cámara en el que a través de la escala logarítmica de base 10, nos van mostrando un alejamiento de la escena de un metro cuadrado que comienza desde una distancia de 1 metro respecto a ese punto, incrementando la distancia, con 10 segundos de recorrido entre esos pasos de escalas. Así con este sistema exponencial pretendían visualizar la importancia de la escala y su relatividad hasta llegar a las 25 potencias del 10 de lejanía hacia el universo. En primer lugar el zoom-out se hace hacia lo macro, es decir, alejándose del sujeto hacia su exterioridad, y después se realiza lo contrario, se muestra una visión microscópica adentrándose en la mano de la persona, y con la misma proporción de fracciones temporales y escalas relativas.



8 frames capturados de la pieza audiovisual *Power of ten* (1977) Ray y Charles Eames

La pieza ideada por los Eames pretende mostrarnos el tamaño relativo de las cosas en el universo, desde lo microscópico hasta lo macroscópico. Además, interrelaciona la visión astronómica con la microscópica, vinculando la epidermis humana con la terrestre, generando así una visión holística y radicalmente interdependiente. En este caso, a partir de un cambio escalar se inician unas formas de relación, donde a través de una visión antropocéntrica se extiende hacia otras visiones del paisaje, hacia otros elementos y otros sistemas. Pone en relación diferentes elementos del hábitat, conectando todos ellos, y mostrando los vínculos tan interdependientes y a la vez unidos del paisaje. El sujeto es paisaje como el paisaje es sujeto. Esta relación de fusión y de interconexiones fue planteada en primer lugar y de forma gráfica por Kees Boeke en su ensayo *Cosmic View: The Universe in 40 jumps*. En este trabajo su voluntad humboldtiana de abarcar el universo en toda su magnitud, encontramos unas descripciones que el autor realiza sobre las imágenes, evocadoras de unos paisajes microscópicos, no solo en sus minuciosos datos, sino imaginando e intuyendo cuales serían las condiciones y vivencias a partir de la imagen fija y sus detalles más sutiles. Boeke propone nuevas formas de observar, y de pensar, mostrando el paisaje no sólo como

46 Basado en el libro "Cosmic View: The Universe in 40 jumps" (1973) de Kees Boeke. El educador holandés pretendía a través de su libro publicado en 1957 ofrecer una visión cósmica mostrada a través de imágenes y textos sencillos, dirigidos principalmente a público infantil y con sugerencias de ejercicios para maestros

territorio habitable, de lo físico, sino inicio para otros paisajes posibles. ¿Existe per sé el paisaje? ¿O produce paisaje el sujeto? El autor en una amplificación de la observación nos lleva a considerar este inicio de la mirada hacia el paisaje como vector inicial para otras nuevas formas. Así en un fragmento extraído del libro de Boeke, encontramos un hecho cotidiano observado por el autor que describe la imagen precedente:

Ahora hemos bajado a 5 centímetros por encima de la mano de la niña, y con una lupa podemos distinguir las ranuras en su piel. En él nos fijamos en algunos organismos pequeños (a): ácaros del agua y bacterias. Llegaron allí, probablemente, cuando la niña puso su mano en el agua de una zanja cercana. En la esquina inferior derecha dentro del círculo hay una bacteria, que sin embargo es tan pequeña que no podemos verla. En el corte vemos una sección de la epidermis. En un corte real en un dedo, no todos los detalles mostrados aquí podrían distinguirse, pero es interesante incluirlo. El mosquito de la malaria es claramente visible: sus grandes ojos compuestos (b), palpadores (c) y mandíbulas (d). Así como su probóscide (e), con la que está ocupada picoteando a la pobre niña. Vemos la funda flexible (f) doblada en una curva cuando toca la piel⁴⁷.



Distintas relaciones escalares, *The Universe in 40 Jump* (1973) Kees Boeke

En su obra, Boeke muestra una visión particular de las distintas escalas y referencias, relaciones y convivencias espaciales. Así su trabajo nos parece muy evocador como forma de observación y mirada que construye una relación poliédrica de la idea de escala, del punto de vista y de la noción relativa del observador. Mediante una serie de recursos textuales y gráficos, con su trabajo nos ofrece una visión amplificada de la vida que vemos a través de nuestra mirada. Este acercamiento del autor, y de su forma particular de describir el mundo, nos sugiere la voluntad de Boeke de propiciar curiosidad y deseo de conocer el universo (para el lector joven al que iba dirigido su libro), de suscitarle curiosidad a través de este tipo de visión, y ampliar la mirada entre lo percibido y lo existente. Desde una visión astronómica, geográfica, pasando por la microbiológica y micro-geográfica nos introduce en la idea sugerente de percibir el paisaje como un jardín

47 Boeke, 1973:35 (Traducción propia)

planetario de coordenadas ilimitadas, posibilitándonos la concepción del universo y la posición del observador como único límite. Así esta noción de jardín planetario que propone Clément se extiende hacia esa idea de estética de interacción cósmica propuesta por Gregory Bateson.

La capacidad del sujeto de observar y amplificar lo que ve a través de su acción, es lo que produce paisaje. El sujeto se funde en el paisaje, vuelve a él de otro modo. Se transforma a sí mismo, y por tanto al paisaje.

[...] A otros, más creativos, la resolución de los contrarios les revela un mundo en el cual la personalidad individual se funde con todos los procesos de relación en alguna vasta ecología o estética de interacción cósmica. Que cualquiera de éstos pueda sobrevivir parece casi milagroso, pero algunos se salvan quizá de ser barridos por el sentimiento oceánico gracias a su capacidad de concentrarse en las minucias de la vida. Cada detalle del universo se ve como proponiendo una visión del todo. Estas son las personas para las que William Blake escribió su famoso consejo en los "Augurios de la inocencia":

*Ver el mundo en un grano de arena,
y el cielo en una flor silvestre,
contener el infinito en la palma de tu mano.
Una eternidad en una hora'*

(Bateson, 1998: 216)

devenir

La dinámica del derrumbe, como la de la reconquista, forma parte de la evolución natural del jardín. Entre 1980 y 1990, una serie de tormentas derribaron numerosos árboles de las costas de Normandía y Bretaña. Según los propietarios de los bosques de Moutiers. El efecto del viento eliminó los árboles que no nos atrevíamos a cortar. También eliminó otros árboles. Pero nos permitió hacer nuevos jardines". Sentimos un apego por las estructuras que nos incita a desear que sean inmutables. Pero el jardín es el terreno privilegiado de los cambios continuos. La historia de los jardines muestra que el hombre ha luchado de forma constante contra estos cambios. Es como si intentara oponerse a la entropía general que rige el universo, una fuerza constructiva cuyo único objetivo sería esquivar la muerte, librarse de ella (Clément, 2012:15).

El autor francés a través de sus escritos, nos sugiere la importancia de la comprensión de las lógicas que componen el paisaje, donde el devenir y las variables (condiciones climáticas, tiempos, evolución y degradación) nos posibilitan nuevas formas o estados de paisaje en constante cambio. Esta tipología se caracteriza por considerar de forma radical todas esas dinámicas del ecosistema como consideraciones que fundamentan la propia praxis. En esencia, ese "ser paisaje" (X.Laka) comprende las lógicas de la degradación como materia y esencia del trabajo, así como la organicidad del paisaje y sus derivas temporales y formales. El valor y la magnitud política de esta concepción, van más allá de los límites de las obras de arte, tienen una potencia y carácter esencial, praxis y vida devienen radicalmente inseparables. En este término nos gustaría poner en valor precisamente este carácter difuso en cuanto a la identidad de la relación sujeto-paisaje. Nos parece que ello produce un espacio para posibilitar procesos de transformación intensos en el paisaje. Es lo que menciona François Julien en

Elogio de lo insípido, donde habla de la neutralidad de los sabores como principio activador, donde lo sensible se desvanece y se disuelve, según sus palabras, proponiendo un espacio que va más allá.

Cuando los diversos sabores dejan de oponerse unos a otros y quedan contenidos en la plenitud, aparece lo insípido, cuyo mérito es darnos acceso al fondo indiferenciado de las cosas y cuya neutralidad misma expresa la capacidad inherente al centro. En esta fase, lo real deja de hallarse “bloqueado” en manifestaciones parciales o demasiado llamativas y lo concreto se vuelve discreto para abrirse a la transformación. En el lugar común de lo insípido, se encuentran y se entienden todas las corrientes del pensamiento chino: confucianismo, taoísmo y budismo. Estas corrientes no lo enfocan de un modo abstracto o teórico; ni del modo opuesto, como algo inefable, con vocación mística. Lo revelan, principalmente, las artes de China: pintura, música o poesía. Al conducirnos al límite en que lo sensible se desvanece y se disuelve, la insipidez nos hace experimentar un “más allá». Pero esta transposición no desemboca en otro mundo de índole metafísica, aislado de la sensación, sino que desarrolla este mundo, el único, despojado de su opacidad y devuelto a su infinita disponibilidad para el deleite (Jullien, 1998:Resumen).

posibilidad

En este sentido Gilles Clément también hace referencia a los espacios de posibilidad que produce lo efímero, de lo cambiante, de la contingencia alejada de la idea de contención y control tan propio del ser humano. En un acercamiento a su concepto del “tercer paisaje”,⁴⁸ el paisajista nos sugiere una mirada de observación, comprensión, espera y acciones mínimas donde la imposición y control han de vivir una modificación y replanteamientos profundos. Comprender el nivel trófico que nos corresponde como espacio desde donde operar y cohabitar en relación al sentido de nuestras acciones e intervenciones sobre el paisaje. Menciona el concepto de entropía⁴⁹ como forma dinámica existente en el paisaje, y la idea de desorden y abandono como estado de probabilidad alto.

Degradación, desorden, son palabras que se aplican a los objetos acabados, a los sistemas cerrados. Pero ¿es este el caso de un jardín abandonado? “Abandonado a sí mismo, un sistema aislado tiende hacia

48 Clément define el concepto de tercer paisaje: “Si dejamos de mirar el paisaje como si fuese el objeto de una industria podremos descubrir de repente una gran cantidad de espacios indecisos, desprovistos de función, a los que resulta difícil darles un nombre. Este conjunto no pertenece ni al dominio de la sombra ni de la luz. Está situado en sus márgenes: en las orillas de los bosques, a lo largo de las carreteras y de los ríos, en los rincones más olvidados de la cultura, allí donde las máquinas no pueden llegar. Cubre superficies de dimensiones modestas, tan dispersas como las esquinas perdidas de un prado. Son unitarios y vastos como las turberas, las landas y ciertos terrenos yermos surgidos de un desprendimiento reciente.”[...] Tercer paisaje remite a Tercer estado (no a tercer mundo). Es un espacio que no expresa ni el poder ni la sumisión al poder. Se refiere al panfleto de Sieyès de 1789. “¿Qué es el tercer estado? Todo. ¿Qué ha hecho hasta ahora? Nada. ¿Qué aspira a ser? Algo (Clément, 2007b:1-3)

49 “La noción de entropía se refiere a la segunda ley de la termodinámica en el que un sistema con el tiempo se va haciendo más complejo. En ese sentido ese sistema es cada vez más complejo, y se produce un mayor gasto de energía. Este proceso es irreversible. Robert Smithson daba como ejemplo un círculo de arena, en el que la mitad es arena negra, y la otra mitad arena blanca. Así, si recorremos en el sentido de las agujas del reloj ese círculo, la mezcla de las dos arenas se volvería irreversible. En su edición de 1957 el diccionario Larousse define la entropía el siguiente modo: ‘Magnitud que, en termodinámica, permite evaluar la degradación de la energía de un sistema: la entropía de un sistema caracteriza su desorden’ (Clément, 2012:16)

un estado de desorden o lo que es lo mismo hacia un estado de alta probabilidad”Es necesario que exista cierto abandono para que aparezca “un estado de alta probabilidad”. En un jardín, se deja ese abandono a la vida. Joël de Rosnay señala que Henri Bergson y Pierre Teilhard de Chardin “dan prioridad a la evolución biológica respecto a aquella de la entropía”La vida excluye la nostalgia, no hay un pasado verdadero (Clément, 2012:16).

Así mismo Robert Smithson con su obra -tanto escultórica como textual- trabaja en torno al concepto de entropía. Para el autor la idea de entrópico es la pérdida de energía propuesta en la segunda ley de la termodinámica. La idea de que el desgaste, el paso del tiempo, el “desorden” y la descomposición forman parte intrínsecas del devenir de las cosas. Estos conceptos son la base de todo el trabajo del escultor, valorando la inestabilidad y el cambio en la naturaleza como elementos que la constituyen. Así, el artista habla de un tiempo de evolución biológica. A la pregunta: *“Hay algún elemento de destrucción en tu trabajo?”* Robert Smithson responde: *“Ya está destruido. Es un proceso lento de destrucción. El mundo se está destruyendo lentamente La catástrofe viene de repente, pero lentamente”*.⁵⁰ Así Smithson, toma como punto de partida el hecho de valorar la inestabilidad y el cambio en la naturaleza, trabajando con estos principios tanto a la hora de elegir los lugares (dialéctica site-non site). Paisajes donde lo aleatorio, las fuerzas naturales y la historia del terreno son especialmente visibles.

De este modo, tanto la idea de entropía, de desgaste y abandono son parte fundamental de la idea de hábitat, éstas definen un espacio de probabilidad alto donde las dinámicas derivan a nuevos estados de transformación, de renovación y de nuevos ciclos como estadios de un tipo de graficar basado en la vida, en la propia existencia. Smithson, menciona una idea muy interesante respecto a esta noción de entropía, en la que su desorganización llega a un punto de fin posible del movimiento, una idea de tiempo final.

La idea central de la obra de Smithson es la ‘entropía’, término con el que el artista expresa la tendencia que todo sistema equilibrado experimenta hacia su desorganización hasta llegar a la inercia total [...] diciendo que en sus ‘paisajes entrópicos’ está el fin posible del movimiento de las cosas, es decir, el fin del tiempo (Garraud en Maderuelo, 1996:79-93).

ecológico

Al hilo del *“jardín planetario”* al que se refería Gilles Clément, nos parece de interés comprender la relación entre sujeto y hábitat desde una mirada holística y humanista. La complejidad del paisaje contemporáneo nos hace reflexionar sobre la necesidad y urgencia de situar todos los elementos que observamos como un todo integrado. La mirada fragmentada sirve en algunos casos como herramienta para acercarnos a algunas cuestiones, pero no como un fin con el que producir un discurso cerrado y acotado. Entendemos de este modo que el sujeto es en relación al lugar y territorio (el marco corporal) pero también a lo cultural. En este sentido la incorporación a esta mirada de unas relaciones del sujeto hacia los distintos espacios relacionales nos parece importante. Félix Guattari menciona la necesidad de producirse tres tipos de ecología de forma simultánea: la ecología personal, la social y la ambiental. Menciona que las tres son necesarias para que el fenómeno ecológico sea posible.

50 Smithson, 1996:250 (Traducción propia)

Por todos los medios posibles, se trata de conjurar el crecimiento entrópico de la subjetividad dominante. En lugar de mantenerse eternamente en la eficacia embaucadora de los “trofeos” económicos, se trata de reapropiarse de los universos de valor en cuyo seno podrán volver a encontrar consistencia procesos de singularización. Nuevas prácticas sociales, nuevas prácticas estéticas, nuevas prácticas del sí mismo en la relación con el otro, con el extranjero con el extraño: ¡todo un programa que parecerá bien alejado de las urgencias del momento! Y sin embargo es en la articulación:

*de la subjetividad en estado naciente;
del socius en estado mutante;
del medio ambiente en el punto en el que puede ser reinventado;
donde se dilucidará la salida de las crisis más importantes de nuestra época.*

En conclusión, las tres ecologías deberían concebirse, en bloque, como dependiendo de una disciplina común ético-estética y como distintas las unas de las otras desde el punto de vista de las prácticas que las caracterizan. Sus registros dependen de lo que yo he llamado una heterogénesis, es decir, de procesos continuos de resingularización. Los individuos han de devenir a la vez solidarios y cada vez más diferentes (Guattari, 1996:78).

Re-singularización y sentido del ser ecológico como la reapropiación del yo, de los sujetos sociales y del paisaje, en definitiva. Una concepción de un cierto sentido trófico de relación, de una consciencia hacia los otros elementos que cohabitan como partes integradas en el paisaje. Esta tipología apela a la necesidad y urgencia de visión holística frente a un antropocentrismo predominante. Comprender cualquier variable de cambio como lo que afecta no solo a un elemento del conjunto, sino a todas las partes interdependientes. De este modo, Gregory Bateson nos aporta la idea de “ser ecológico” y de la “ecología de las ideas” a favor de una mirada unificadora sobre las experiencias y elementos que componen el paisaje contemporáneo. Bateson desde su visión trans-disciplinar propone una “ecología de la mente”, un paso más allá en este conjunto teórico que hemos abordado. Desde una noción de “ecología de las ideas” se acerca a esta visión integrada. Consideramos que es un modo en el que se eleva la visión hacia una concepción no tan matérica de los elementos, sino basada en una noción de supervivencia de las ideas que son las que configuran el devenir del conjunto. Bateson propone lo siguiente:

Se combinan para proponer una nueva manera de pensar sobre las ideas y sobre esos conglomerados de ideas que yo denomino “mentes”. A esta manera de pensar la llamo la “ecología de la mente” o la ecología de las ideas. Es una ciencia que no existe aún como cuerpo organizado de teorías o conocimientos. Pero la definición de “idea” que los ensayos se combinan para proponer es mucho más amplia y formal de lo acostumbrado. [...] permítaseme expresar mi creencia en que asuntos tales como la simetría bilateral de un animal, la distribución de acuerdo con un patrón de las hojas en una planta, la escalada en una carrera armamentista, los procesos del cortejar, la naturaleza del juego, la gramática de una oración, el misterio de

la evolución biológica y las crisis contemporáneas en la relación del hombre con su ambiente sólo pueden comprenderse en términos de una ecología de las ideas como la que propongo. Las cuestiones que suscita el libro son ecológicas: ¿Cómo interactúan las ideas? ¿Existe algún tipo de selección natural que determina la supervivencia de algunas ideas y la extinción o muerte de otras? ¿Qué suerte de economía limita la multiplicidad de las ideas en una determinada región de la mente? ¿Cuáles son las condiciones necesarias para la estabilidad (o supervivencia) de tal sistema o subsistema?

[...] en “Forma, sustancia y diferencia” comprobé que en mi trabajo con los pueblos primitivos, la esquizofrenia, la simetría biológica, y en mi insatisfacción con las teorías corrientes de la evolución y el aprendizaje, había identificado un conjunto de cotas o puntos de referencia muy dispersos, a partir de los cuales se podía definir un territorio científico nuevo. A tales cotas les di el nombre de “pasos” al poner el título de este libro. Por la índole misma de su empresa, un explorador nunca puede conocer lo que está explorando hasta que lo ha explorado (Bateson, 1998:8).

Autores como Bateson nos sirven como referencia de la necesidad de una visión global y unificada del mundo, huyendo de la compartimentación y taxonomía por campos –necesaria en su momento- la cual debemos repensar para acercarnos a la idea del paisaje contemporáneo y una aproximación más orgánica del mismo.

Esta identidad entre la unidad de mente y la unidad de supervivencia evolutiva es de grandísima importancia, no sólo teórica sino ética. Lo que quiero decir —ya ven ustedes— es que localizo algo que llamo “Mente” como inmanente en el sistema biológico más amplio, el ecosistema. O, si trazo las fronteras del sistema en un nivel diferente, entonces la mente resulta inmanente en la estructura evolutiva total. Si esta identidad entre las unidades evolutivas v mentales fuera correcta en términos generales, entonces nos encontraríamos frente a distintos desplazamientos que tenemos que efectuar en nuestra manera de pensar (Bateson, 1998: 313).

El autor nos posiciona frente a una visión que redefine la propia existencia del sujeto, eliminando esta idea antropocéntrica y situando la evolución como un espacio de nuevo orden. Como parte integrante de este paisaje, entendemos que los distintos campos del conocimiento nos ayudan a una aproximación a las distintas concepciones del mismo que nos parecen de interés a la hora de completar la realidad tratada. Así pues la biología en su sentido de comprender las lógicas operativas entre los seres vivos -desde la visión macroscópica y microscópica de la vida-, nos sirven para comprender las inercias y los distintos *modus operandi* de los elementos que observamos. En ellas encontramos analogías que nos demuestran que la visión fenoménica también está basada en los principios en los que se basa la biología, en la vida, en lo existencial y su dinámica real. De este modo y comprendiendo las dinámicas biológicas –holísticas- como transmutables a otras nociones lógicas en cuanto a sistemas, unidades y capacidades orgánicas, nos parece interesante conectar nuestras ideas con nociones relativas a los estudios sobre la vida. Bateson nuevamente nos lleva a otro nuevo lugar, y es a comprender estos conjuntos de ecosistemas como operaciones funcionales, así denomina como “*función del valor de la circunstancia*” a las variables en estos sistemas, comprendiendo la naturaleza de las acciones como funciones de los sistemas: “*aserciones sobre la forma de la*

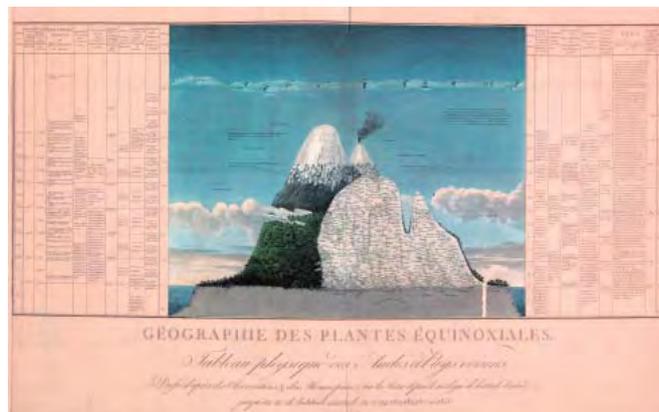
ecuación concreta”. Esto nos lleva a la idea de relación inseparable de la unidad con el conjunto, como nociones que operan desde una lógica de conjunto.

Cada vez que alguna característica de un organismo, es modificable por un impacto ambiental mensurable o por un impacto mensurable de la fisiología interna, se puede escribir una ecuación en la cual el valor de esa característica se expresa como alguna función del valor de la circunstancia impactante. El color de la piel humana es “alguna función de la exposición a la luz solar”, “el ritmo respiratorio es alguna función de la presión atmosférica”, etcétera. Tales ecuaciones se construyen para que sean verdaderas en distintas observaciones particulares, y contienen necesariamente proposiciones subsidiarias que son estables (es decir, continúan siendo verdaderas) para una amplia gama de valores de la circunstancia impactante y de la característica somática. Estas proposiciones subsidiarias son de un tipo lógico distinto del de las observaciones originales hechas en el laboratorio, y de hecho no describen los datos sino nuestras ecuaciones. Son aserciones sobre la forma de la ecuación concreta y de los valores de los parámetros mencionados dentro de ella (Bateson, 1998:314).

Una existencia que es presencia del lugar y de la posición que vive, pertenece. La noción del sujeto existencial en esta tipología se presenta de una forma contundente e inequívoca. Su identidad es la del territorio, podría verse como una identidad basada en lo difuso en cuanto a sí mismo, pero la misma se produce a través de lo otro. El sujeto es paisaje, su identidad se construye en y desde estos parámetros.

A.6 SOBRE CAMPOS AFINES

En esta tipología, lo geográfico como campo de estrecha relación con la misma, estudia lo dérmico, lo relativo al conocimiento del paisaje desde coordenadas de lo físico y las relaciones del cuerpo-escala-tierra. En este sentido, hay autores como Alexandre Humboldt que unifican una visión del espacio terrestre desde una visión poética y científica relativa a la geografía. Un trabajo descriptivo y con una voluntad ilustradora, todo ello a través del medio gráfico. En el contexto que corresponde a su época, Humboldt, al igual que Keesk Boeke trata de amplificar y describir el paisaje, sus detalles, y todo el espectro que lo compone entre el sujeto y su límite perceptivo.



Alexandre Humboldt y Aimé Bonpland

En este sentido, la mirada geográfica completa un estudio del espacio, y de las

calidades dérmicas del paisaje, tanto sus límites físicos como los límites humanos perceptivos. Max Sorré -geógrafo-, defiende así por medio de su trabajo, la importancia de la ruptura en la concepción separatista entre lo humano y lo natural. Su enfoque geográfico se basa en la ecología humana, considerando al hombre como un organismo viviente afectado por lo que él llama “*excitaciones del medio*”, y poniendo especial énfasis en el ambiente que envuelve a este sujeto y al que él denominada ecúmene o hábitat.

[...] la geografía, particularmente la humana es una ecología del hombre, apoyada en bases que varían según el grado de participación, más o menos activa del hombre y de las sociedades’. La base del planteamiento de Sorré es considerar al ser humano como un organismo viviente sometido a un conjunto de condiciones de existencia muy variadas dentro del espacio terrestre y que reacciona ante lo que él llamó excitaciones del medio natural, que en realidad son los cambios que se producen en la naturaleza. Para Sorré la geografía debería estudiar las formas por las cuales los hombres organizan su espacio, considerando el espacio como la morada del hombre y para ello desarrolló el concepto de hábitat, el cual lo usa indistintamente con el de ecúmene. El hábitat en Sorré es el área habitada por una comunidad, la cual la ha organizado, por lo tanto se trata de una forma humanizada del espacio que expresa sus múltiples relaciones entre el ser humano y el ambiente que lo envuelve (Vargas, 2012).

En este apartado, lo geológico adquiere especial importancia. En primer lugar por lo que implica en cuanto a ciencia que estudia el origen, la formación, y la evolución de la tierra, campo de referencia del tiempo del paisaje, nociones de territorio, sedimento, tiempo geológico y sustrato. Éstos son base y proceso de la memoria del lugar, del territorio y del proceso de las relaciones entre los distintos elementos. Así la lógica de las capas, del sustrato, de la memoria, son cuestiones inherentes en esta tipología. La consciencia de un tiempo precedente reposado en el paisaje que se presenta, la relación tectónica del mismo y sus configuraciones y memoria derivadas, son Lugar.

A.7 TECTÓNICA DE LA TIPOLOGÍA

Característico en esta tipología es habitar o cohabitar en el paisaje como hacen los árboles y sus ramas, expandiendo, creciendo y conviviendo en el bosque con sus semejantes con ligereza y con armonía compartiendo un mismo hábitat.

En ese co-habitar los espacios, G. Clément hace alusión a un fenómeno que se da entre los árboles y su cohabitación, y en el que observamos un comportamiento propio de la esencia de esta tipología.

[...] se ha observado que existe una curiosa relación que se establece entre algunas especies de árboles. Si vemos las ramas de dos árboles vistas desde el suelo, éstas no se superponen, se respetan, y hay luz entre ellas. Los científicos han estudiado este fenómeno y lo han denominado la “fisura de timidez”⁵¹ (Clément, 2014).

51 La “timidez de los árboles” es un fenómeno que se observa en algunas especies. Las copas no se tocan entre sí, y forman un dosel con huecos creando algo parecido a unos canales fluviales. Las separaciones se denominan: “fisuras de la timidez” y éstas miden entre 10 y 50 centímetros. Es un fenómeno biológico alelopático (fenómeno en el cual un organismo produce un compuesto bioquímico que influyen en otros organismos), muy poco conocido, más frecuente entre árboles



Fisura de la timidez observable en las copas de unos árboles de Alcanfor.

Este fenómeno biológico se asemeja al carácter en esta tipología, pues en su graficar nos sugiere una idea de sujeto que no invade al/lo otro, que desea pasar desapercibido en cuanto a perdurabilidad de huella. Se trata de un tipo de obra donde la intervención es mínima y sutil. Habitar el paisaje “siendo” con los otros elementos, ser montaña, ser piedra, ser la materia, “siendo” en él lo otro (a través de la acción del habitar). Como podemos ver en la obra *Rocked hand* de Dennis Oppenheim, el autor con una mano pone piedras sobre la otra. Divide el cuerpo en dos. Uno de los lados se mimetiza con el paisaje y la otra ejecuta esa acción.



Rocked hand (1970) Dennis Oppenheim

En esa idea de armonía y de sujeto como paisaje, la idea de mimesis aparece de forma muy recurrente. En el caso de la obra *Parallel stress, ten minute performance piece* del mismo autor, el artista se sitúa en dos espacios y realiza la misma acción en ellas. Éste se coloca boca abajo sujetado por las yemas de sus dedos a dos puntos del espacio. En el primero, entre dos bloques de paredes construidas, y en la segunda, en la vaguada de un valle. Tanto en una imagen como en la otra, las fotografías son tomadas en la posición de tensión máxima antes del colapso. En ese “ser” paisaje y llevando el cuerpo a los límites del sujeto – entre ser sujeto y objeto-, traza una línea imaginaria del ser paisaje desde lo humano. Son los límites donde comienzan y acaban lo uno y lo otro.

Todo efecto e impacto artístico se basa en la identificación del yo con el objeto experimentado, o en el reflejo del ego sobre el objeto.

de la misma especie. Sobre los años 1950 el biólogo australiano Maxwell Ralph Jacobs comenzó el estudio de este fenómeno. Éste estudió los patrones de la timidez en el eucalipto en su trabajo: “Growth habits of the eucalypts”(1955) llegando a la conclusión de que la sensibilidad de los brotes a la fricción de las ramas mecidas por el viento provocaban claros en el dosel. Se habla también de un comportamiento adaptativo

Experimentamos una obra de arte o de arquitectura a través de nuestra existencia encarnada en ella y de la identificación con ella. Una experiencia artística activa un modo primitivo de experiencia encarnada en la obra e indistinguible de la misma; la separación y la polarización del objeto y del sujeto se pierden temporalmente. Tanto la belleza gloriosa como la penosa humildad del objeto de la representación artística se identifican momentáneamente con nuestra propia experiencia encarnada de la obra (Pallasmaa, 2016:63).



Parallel stress, ten minute performance piece (1970) Dennis Oppenheim

A.8 TIPOS DE ACCIÓN

Los tipos de acción que podemos observar en la tipología, tienen que ver con disponerse, operar con el cuerpo como territorio de ese paisaje, como elemento activador. Bien sea caminando, tumbándose en el suelo o esperando un tiempo para que el espacio pueda ser configurador de ese graficar. En esencia la característica de esta tipología tiene como base fundamental la observación del sujeto, la comprensión de su hábitat, desde lo operativo-productivo hasta lo simbólico, y la acción no intervencionista de la misma. Podríamos decir que es un graficar de la tierra con el humano como medio.

Dentro de este apartado, vemos de interés señalar que encontramos como formas de proceder al hecho de graficar tres acciones principales en las que cada una de ellas interviene en el medio de un modo distinto. Cada caso responde a una distinta forma de proceder.

1. La “espera”: El artista observa, analiza y espera a que el medio (la tierra o el lugar) y su devenir completen estas acciones.
2. La “disposición”: Donde el sujeto o la colocación de un objeto atrapa o toma registro de este devenir efímero.
3. El “transcurrir”: Donde el sujeto en el medio, nos habla de la huella, en su estadio primitivo, el paso. El paisaje como pasaje o “*escultura como pasaje*”(Krauss, 2002:274).

A.9 ELEMENTOS-UNIDADES OBSERVACIONALES

A.9.1 CUERPO

Por ausencia o por presencia el cuerpo adquiere una gran importancia para la experiencia estética del sujeto. En algunas podemos observar como el cuerpo es territorio de un tipo de graficar o del devenir paisaje, en otros el cuerpo es un mediador de los elementos del paisaje. Sea cual fuera la forma que adquiere su instrumentalización, o su uso, la corporalidad aquí tiene su máxima importancia. El cuerpo como territorio del paisaje, como espacio mismo. El cuerpo como referencia y escala de las relaciones del espacio y del tiempo. El sujeto a través del cuerpo produce y activa los elementos del paisaje haciendo físico el fenómeno.

A.9.2 LO FORMAL

Encontramos que son acciones realizadas basadas en procesos efímeros, donde la obra fluctúa en el tiempo. Es inestable, se descompone, no se plantea la perdurabilidad de la misma, sino más bien, el hecho vital de la obra, es decir, en hacer y lo que ello produce. Al presentarse esta producción como proceso de cambio, entiende el hábitat como lugar o como *continuum* de su propia existencia, ecosistema. Sus formalizaciones son de carácter muy efímero, el registro de la obra –fotografía o video- es lo que constata la acción realizada. El registro es su última constancia. La captura del instante se convierte en parte constructiva de la obra. Observación y espera como acciones que median en la formalización. Lo formal trata de contener, detener o capturar de algún modo esa degradación, fruto de lo inevitable en el tiempo, su paso. En palabras de Barthes, la fotografía captura una forma de esa experiencia, de ese instante:

Lo que la fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente. En ella acontecimiento no se sobrepasa jamás para acceder a otra cosa: la Fotografía remite siempre el corpus que necesito al cuerpo que veo, es el Particular absoluto, la Contingencia soberana, mate y elemental, el Tal (tal foto, y no la Foto), en resumidas cuentas, la Touché, la Ocasión, el Encuentro, lo Real en su expresión infatigable. Para designar la realidad el budismo emplea la palabra sunya, el vacío; y mejor todavía: tathata, el hecho de ser tal, de ser así, de ser esto; tat quiere decir en sánscrito esto y recuerda un poco el gesto del niño que señala algo con el dedo y dice: ¡Ta, Da, Sa! Una fotografía se encuentra siempre en el límite de este gesto (Barthes, 1990:31).

A.9.3 ESCALA

En lo relativo a la escala, la unidad de referencia variable principal es el sujeto mismo. En ésta, encontramos que la noción de escala determina la posición desde la que cada autor pretende situar el conjunto de la obra. Sus distintos gradientes respecto al paisaje le pueden situar tanto a una escala micro o a una escala macro de relación con el paisaje. Las relaciones y planteamientos que se proponen operan en ese amplio abanico donde la escala determina y configura la obra en cuestiones conceptuales. La idea del espacio percibido, la relación espacial del dentro y fuera, toman como punto de partida el sujeto. Las relaciones escalares

tienen como fundamento base, la propia decisión del sujeto, en cuanto a focalizar su intención, y es través de ello que se configura el sistema espacial en otro tipo de dimensión y vivencia. El marco, la fragmentación o los distintos enfoques, determinan y acotan la mirada desde donde se habita, y en cómo y qué relaciones encontramos en ese habitar concreto. La escala por tanto, surge a partir de las decisiones tomadas entre sujeto y paisaje.

A.9.4 PATRÓN Y MÓDULO

El patrón en este tipo de obra es su organicidad puesto que opera desde ese módulo que sería el instante, donde no se repite en forma por su alta complejidad, pero sí en la organicidad en su aparecer. El módulo toma como referencia el cuerpo del sujeto en el paisaje, como módulo y referencia. Entendemos que el patrón responde a los flujos que determinan la lógica del lugar por las inclemencias del tiempo, las condiciones del lugar, más que por los elementos que la componen en sí. En este caso el patrón es orgánico y responde a la propia configuración del presente de ese instante, del devenir y la respuesta del sujeto y de los hechos que ocurren en esas relaciones. Con lo que podríamos decir que el patrón no se repite en forma pero sí en su organicidad en su configuración, se reconoce por su cualidad orgánica y fluidez. En síntesis, el patrón es fluir.

A.9.5 MATRIZ

La matriz esencial es el vínculo con el medio y la conexión o relación de ese paisaje-sujeto. La pulsión creadora se produce en esa tensión donde las cuestiones de tiempo, materia, límite, capacidad generativa y cuerpo son las que determinan las disposiciones y fijaciones de los distintos elementos que se disponen como obra. Pulsión del latir y de la vida, como fenómenos que se dan en este paisaje, definiendo la matriz como posibilidad creadora aludiendo a la probabilidad o al azar. La matriz no es el sujeto, aunque éste la propicie. El sujeto es mediador de la circunstancia.

A.9.6 SISTEMA

El sistema preestablece unas condiciones, primero observa, analiza y las configura. Después dispone y espera. La configuración final de la misma responde al propio “weather”⁵² mencionado anteriormente, producido en el hábitat. Es el del medio, donde el sujeto comprende el mismo y opera en él de forma adaptativa aprehendiendo sus inercias e interacciones. El sujeto trabaja a favor del mismo, el sistema parte de una preexistencia al que el sujeto se adapta y se suma a ella. En esa relación del sujeto en el sistema, aquel trata de contener, de mediar y de crear estructuras “cristalográficas”, catalizadoras de aquello que ocurre aunque solo sea por un instante.

⁵² La noción de “weather” es una noción que introduce como tercera coordenada del espacio el artista Ian Hamilton Finlay. Es un concepto que va más allá de las nociones abstractas (e)(t). Se refiere al ambiente que se produce, pero como noción ignota, va más allá de la idea de “ambiente” tal y como se entiende. Se refiere a unas cualidades que indescriptibles que se producen en esas relaciones de tiempo y espacio, aquello que queda fuera de la comprensión analítica

A.9.7 HUELLA (NO HUELLA)

La huella es la huella del instante. Su lugar está entre la huella y la no huella, y la perdurabilidad como noción que las atraviesa. El registro es una de sus materialidades más importantes. El grado de aparición y de permanencia forma parte de lo que el sujeto pone en duda. Se trata de la huella del paisaje, y el sujeto como mediador de la misma. Su interés o voluntad radica de forma esencial en la experiencia estética sobre otras cuestiones como podrían ser la perdurabilidad o la memoria. (El paso del tiempo, la memoria, y la idea de capa como parte de una huella estrato se significan de forma contundente en la tipología B).

A.9.8 TIPO DE OBRA/MATERIALIDAD

Es una obra efímera, donde la fotografía o la grabación de video son dos formas para fijar su fugacidad. Es un tipo de obra donde la descontextualización del registro trae como consecuencia nuevas lecturas u otro tipo de discursos, pero nunca vivenciar en su espacio primigenio. La cualidad matérica de la obra se basa principalmente en el lugar donde el artista trabaja. El espacio propone y el sujeto dispone, o compone con lo que tiene delante. El graficar de la tierra. El estadio final de la obra se configura en el registro gráfico que queda de la misma. Aquí prestamos atención a la materialidad del registro, esto es capital en esta tipología.

A.9.9 ESPACIO

Espacio basado en la tierra, no es un espacio como sustrato, ni es una noción de espacio abstracto. Se trata de un espacio existencial, experiencial, tangible y terrenal. Estos conceptos son nucleares en la condición de espacio que nos ocupa, determinan, configuran y formalizan toda la obra. Es una noción fenoménica del espacio.

En la obra *Little Sparta* Ian Hamilton Finlay, coge el texto como noción abstracta y la coloca sobre la materia, la piedra, que no supone un sustrato para el texto sino un elemento con unas cualidades tangibles, con alma, donde la materia recibe y da. Como última operación el autor coloca las obras en el lugar, para que a partir de ese devenir producido por la inclemencia del tiempo y su oscilación, la obra adquiera en su dimensión total la noción de vida. El texto o la palabra abstracta la completa situándola en un objeto y lugar precisos. A las abstracciones de Espacio y Tiempo, Ian Hamilton Finlay⁵³ añade “weather”. Esta tercera coordenada de la obra, es determinante y da sentido a la obra encarnando el alma del propio espacio.

⁵³ “Común a toda la producción diversa de Finlay es la inscripción de palabras de lenguaje, frases inventadas o prestadas y otros dispositivos semióticos -sobre objetos reales y por lo tanto en el mundo-. Ese lenguaje habita para Finlay, una dimensión material o real, dando lugar a las dos características aparentemente opuestas pero significativas de su obra” (Carlson, 2006) (Traducción propia)



(dcha y centro) *Little Sparta*⁵⁴ (1966), Ian Hamilton Finlay (izq.) *Noción de Weather* (2019)
Dibujo propio

Habitar la dimensión material como forma de creación. Las acciones en el espacio como proposición, disposición, devenir y degradación como procesos fundamentales en la obra. El espacio, la materia, el tiempo y la memoria, son elementos fundamentales del lugar. Así los autores de esta tipología asumen no solo las cualidades del límite y significaciones del espacio, sino que trabajan a favor de las mismas, integrándolas en la obra como estructura que da vida y sentido.

*Una roca no es independiente de su entorno. La forma en que se sienta dice cómo llegó a estar allí. La energía y el espacio alrededor de una roca son tan importantes como la energía y el espacio interior. El clima - lluvia, sol, nieve, granizo, niebla, calma - es ese espacio externo hecho visible. Cuando toco una roca, estoy tocando y trabajando el espacio alrededor de ella. En un esfuerzo por entender por qué esa roca está allí y hacia dónde va, no la llevo lejos del área en la que la encontré.*⁵⁵

A.9.10 TIEMPO

En esta tipología el tiempo es determinado por el propio paisaje. En muchas de las obras éste es fugaz, o dura breves instantes -en el punto álgido de la obra-, en otros este tiempo es muy largo y necesita de una acción más prolongada -semanas o años-. En la mayoría de los casos el sujeto toma como referencia la coordenada tiempo del propio lugar como base de trabajo desde donde operar como elemento fundamental, no como una variable, sino como materia tanto conceptual como formal. El tiempo en las obras de este apartado es de una cualidad marcada principalmente por el territorio, el lugar y las circunstancias que ocurren en él en ese instante. Este por tanto no es el del sujeto, sino el tiempo de la tierra y su materialidad. En este sentido la especulación en lo formal adquiere otro valor, el cuerpo, lo tangible y el territorio marcan las directrices de las acciones y sus resultados. Así, aporta una escala del tiempo y del tiempo del sujeto que remarcar, nos valemos para ello de una obra de Robert Smithson para hablar de esa noción plástica del tiempo.

⁵⁴ En la imagen el autor se sitúa frente a una de las piezas de la obra, nos da una escala y relación respecto a la misma

⁵⁵ Goldsworthy (Traducción propia) extraída de la web del artista

En la obra *Asphalt Rundown*⁵⁶, se produce un vertido de asfalto en una antigua cantera de grava y piedra de Roma. Aquí apreciamos una aceleración del proceso natural de superposición y sedimentación geológica de la materia, en este caso el autor provoca este estado acelerado del tiempo y la materia donde la plasticidad del tiempo toma cuerpo; *entropía hecha visible* según Nancy Holt.

Así, por una parte el autor detiene y protege del tiempo a esa tierra arenosa, tras su acción la tierra ya no sufre las inclemencias del tiempo, no es erosionada por la lluvia ni es transformada por ningún otro elemento. Y por otra parte acelera el proceso natural de sedimentación y superposición geológica de materia.



Asphalt Rundown (1969) Robert Smithson | *Essere fiume* (1981) Giuseppe Penone

En la obra de Giuseppe Penone, *Essere fiume*⁵⁷, el autor selecciona una piedra en la parte baja de un río. Éste sube río arriba para encontrar el origen de la piedra en su formación geológica. Arranca un bloque, y con un pantógrafo y la técnica de sacado de puntos, realiza una copia exacta de la misma piedra. Este elemento, objeto de un proceso de tiempo largo y profundo, él lo acelera y lo concentra. A través de esta acción, conecta el tiempo geológico con el tiempo de lo humano. Ocurren dos cuestiones respecto al proceso de representación. La primera es que el autor representa la forma y por otra parte su homomaterialidad. Por tanto nos remite a la vida del cuerpo, a ese tiempo humano.

En esa piedra copia, el artista va trabajando sus formas hasta conseguir imitar exactamente la piedra extraída del río. Mediante el proceso de tallado, pulido y modelado, el autor imita el desgaste, la erosión y los posibles choques que el río realiza sobre la roca. El autor a través de sus textos se acerca a la posible memoria de esta piedra, a las circunstancias que la han hecho ser así, de cómo la forma viene determinada por la erosión, el movimiento y el devenir de la misma a través del tiempo en ese lugar:

⁵⁶ "Derrame de asfalto" realizada en 1969

⁵⁷ "Ser río"

El río transporta la montaña. El río es el vehículo de la montaña. Los golpes, los choques, las violentas mutilaciones que el río inflige a las rocas más grandes al golpearlas con piedras más pequeñas, la filtración de las aguas en brazos más finos, en las fallas, arrancan trozos de bloque. Todo sirve para bosquejar la forma -efecto de un trabajo continuo hecho de grandes y pequeños golpes, de suaves roces de arena, de fragmentos cortantes, del frotamiento lento de grandes presiones, de choques sordos. La forma se dibuja y se vuelve cada vez más aparente. ¿No tiene el río el proyecto de revelarnos la esencia, la cualidad más pura, más secreta, la densidad extrema de cada elemento de la piedra? [...] Es imposible suponer, es imposible trabajar la piedra de un modo diferente al que utiliza el río. El punzón, la broca, la gradina, el cincel, el abrasivo, el papel de lija, son los instrumentos propios del río.

Extraer una piedra que el río ha esculpido, ir andando hacia atrás en la historia del río, descubrir el sitio preciso de la montaña de donde ha venido la piedra, extraer de la montaña un bloque completamente nuevo es ser uno mismo río. [...] Para esculpir la piedra de verdad, hay que ser río.

[...] Para mí todos los elementos son fluidos. Incluso la piedra es fluida: una montaña se desmorona, se convierte en arena. Solo es cuestión de tiempo. Es la corta duración de nuestra existencia la que hace que llamemos “duro” o “blando” a éste u otro material. El tiempo echa a perder estos criterios. ⁵⁸

Cuando Penonne se refiere al “ser río,” es decir ser el otro/lo otro para producir(se), para dar cuerpo a la obra, utiliza el tiempo como herramienta que dimensiona. En esta relación entre estructuras y tiempo características de esta tipología, encontramos de interés la obra *Mirror Stratum* de Robert Smithson. En esta obra el autor trabaja con las estructuras y configuraciones de los estructuras cristalográficas y con las de lo informe, lo diluido, el montón. Mediante distintas operaciones, la idea de tiempo adquiere otra dimensión. El concepto de entropía aparece como la forma inevitable de la propia vida, el tiempo de la misma y del lugar. Temporalidades y estructuras diferentes, que crean posiciones paradójicas frente al paisaje.



Mirror Stratum (1966) Robert Smithson

⁵⁸ Penonne cit. en Celant, 1989:58-65



*Partially buried woodshed*⁵⁹ (1970) Robert Smithson

En la cristalización del cristal vemos algo así como un impulso, un intento de vida que, sin embargo, queda malogrado porque el fluido que lo constituye, igual que a un ser vivo, en el momento de ese movimiento no está dentro de una piel, como siempre sucede en todo lo que vive. Por tanto, el cristal no tiene vasos en los que ese movimiento pudiera continuarse, ni nada que lo aisle del mundo exterior. Así, la solidificación se apodera enseguida de ese movimiento instantáneo, del cual sólo queda una huella en forma de cristal (Schopenhauer, 2005:734).

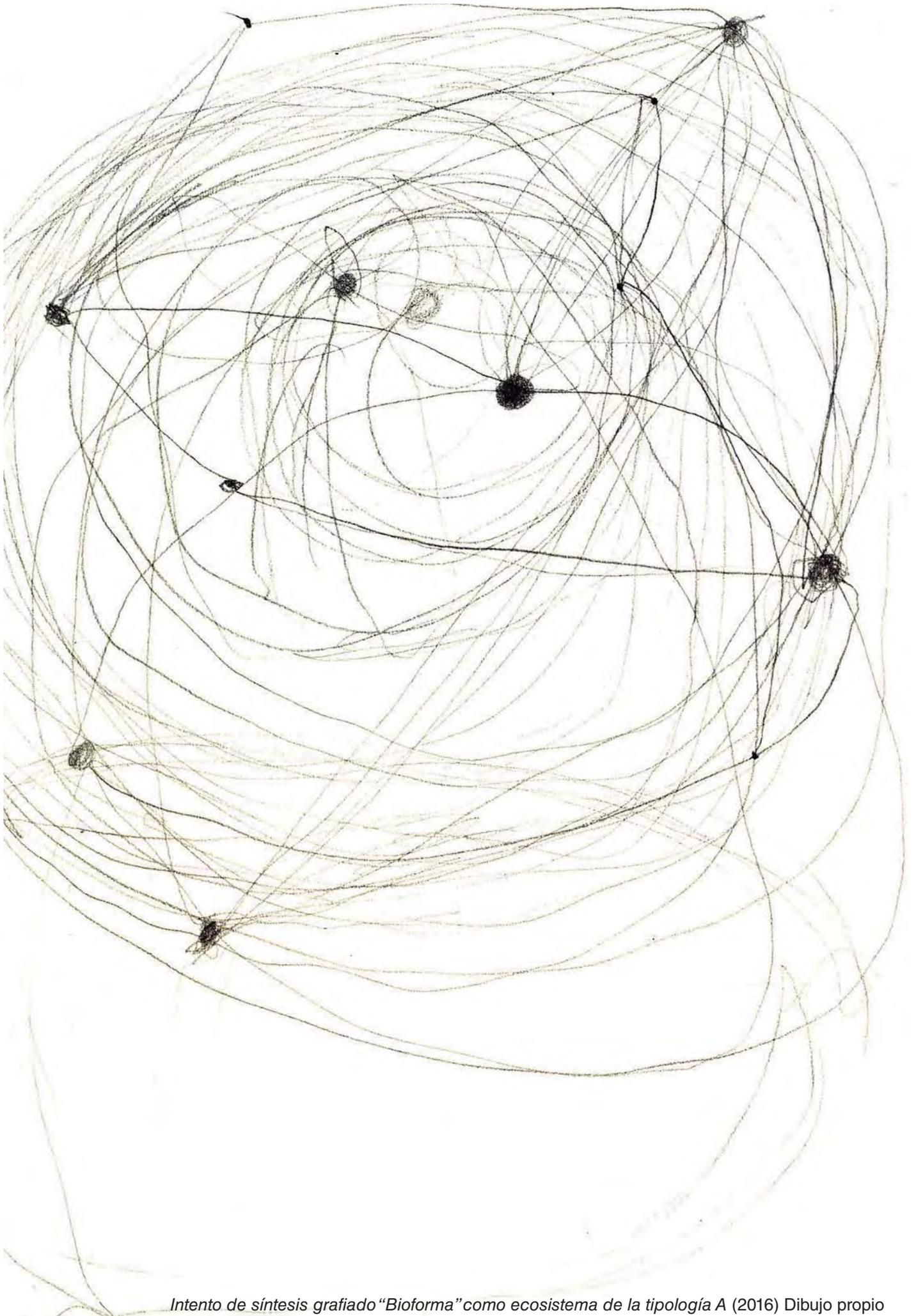
A.10 ELECCIÓN DE LAS OBRAS Y SU ARTICULACIÓN

En sus distintas variantes de formalización y poéticas, los autores en esta tipología tienen especial interés en las cualidades y las plasticidades del tiempo. Encontramos en las diferentes obras la idea de tiempo detenido, tiempo acelerado, tiempo fijado, tiempo estrato, tiempo existencial y tiempo cultural en sus distintas relaciones y tensiones. La elección de las obras que venimos a mostrar en este apartado viene realizada partiendo de esas características esenciales que hemos introducido previamente. Hemos seleccionado varias obras que consideramos pretenden mostrar la esencia de esta tipología, y también hemos introducido obras que crean líneas de fuga. No solo verificar lo que se dice, sino también proponer aperturas para las mismas.

La primera obra, *Élévage de poussière* (Marcel Duchamp y Man Ray), se produce un graficar a través de la espera, donde el sujeto aparece de forma testimonial en el producir la obra. Las tres siguientes obras tratan de acercarse a un graficar donde la presencia activa del sujeto produce mediaciones en el paisaje. Se trata de *Rain shadow* de Andy Goldsworthy, que nos introduce a una experiencia efímera del tiempo, la huella y la no permanencia. *Mancha Natural/Natural finish* de Martín

⁵⁹ En la obra "Obra Partially buried woodshed", Smithson echa sobre una chabola tierra hasta llevar a la estructura de la misma al punto justo donde se inicia su colapso, el punto clave previo a la ruptura de la estructura arquitectónica. La tierra invade la forma rectangular de la construcción hasta producir una relación formal dialéctica de las mismas. La tierra y la construcción producen un nuevo estadio formal, generando un nuevo orden de relación

Azúa, que a través del objeto ajeno -una vasija como extensión del sujeto- deja que el río produzca un grafar en el mismo: lo gráfico como algo efímero. Y en este mismo bloque *Reading position second degree burn* de Dennis Oppenheim donde el propio sujeto se vuelve objeto. Por último *Line made by walking* de Richard Long es la que marca el límite hacia la siguiente tipología, la B, en la que la huella tiene especial importancia en el sentido de perdurabilidad y memoria. A partir de esta se produce una fuga a la siguiente.



Intento de síntesis grafiado "Bioforma" como ecosistema de la tipología A (2016) Dibujo propio

A.11 CASOS

Graficar se propone aquí desde un hábitat en el que el medio, -el lugar- define todas las cualidades, condiciones, variables y tempos de las obras. De este modo, tal y como podíamos observar en el esquema principal de la tipología, el tiempo se produce de una forma orgánica, el sujeto no interviene ni se apropia en ese devenir, pero sí las toma como fundamento de la producción de su trabajo. La primera de las obras que consideramos de importancia y la que marca el punto de inicio o base es la obra de Marcel Duchamp y Man Ray titulada *Élevage de poussière*.



Élevage de poussière (1920) Marcel Duchamp y Man Ray



La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le Grand Verre) (1915-1923)
Marcel Duchamp

Esta obra se produce a raíz de una acción sobre la pieza de *Le Grand Verre*⁶⁰ de Duchamp. Esta fue depositada en su estudio durante varios meses, una de sus partes fue tapada y la otra quedó expuesta al ambiente. Dejando alguna ventana abierta para ayudar al medio a que actuara de una forma más intensa y poder así intervenir en ese proceso que él había propuesto como obra, tras esta acumulación como estado de sedimentación del polvo durante varios meses, Duchamp y Man Ray fotografían la pieza desde un ángulo en picado. A través de la captura fotográfica de un fragmento, y la descontextualización del resto de la pieza, nos introduce en el micro mundo que se ha generado en la fotografía (bombilla desnuda, larga exposición) que genera esta imagen que condensa la materialidad posada en la pieza.

Esa descontextualización a través del marco fotográfico nos remite a esa visión microscópica del mundo (similar a la mirada de Kees Boeke), donde los autores utilizan esa omisión de información como un nuevo paisaje posible, donde la pérdida de la noción de escala se hace perceptible a través la construcción de la imagen –remitiéndonos a un paisaje lunar-, con la contraposición del título que hace referencia a algo tan concreto y mundano como es un “criadero de polvo”. Aquí ocurre precisamente lo contrario que *Desnudo bajando una escalera*, donde Duchamp pretendía capturar un momento, un instante y estirarlo. En *Élevage de poussière*, el instante es lo que captura o sintetiza ese largo tiempo en el que el polvo crea una nueva pieza sobre el *Le Grand Verre*. La materialidad de la obra es posible a través de una disposición y operación sutil, no forzando su devenir impuesto por el artista ni realizando ninguna acción.

La pieza se reivindica por su levedad y porque el tiempo es elemento principal de la misma. Interesa ese “laissez faire” (dejar hacer) propio de Duchamp, donde la autoría deja pie a que el azar y el devenir del lugar participen del proceso en la obra. El espacio actúa y produce con el devenir de la materia: El polvo como concepto esencial de lo infraleve:

Lo posible es un infraleve/La posibilidad de que varios tubos de colores lleguen a ser un “Van Gogh” es la explicación concreta de lo posible como infraleve / Al implicar lo posible / al llegar a ser / el paso de lo uno a lo otro tiene lugar en lo infraleve (Duchamp, 1998:21).

Sobre el espacio de lo probable que producen las formas del graficar en este apartado, Duchamp menciona en las líneas precedentes el concepto de infraleve, como un espacio de lo posible, como noción que apela al sujeto; aquel hace a éste partícipe por mediación inicial del fenómeno, y viceversa. La pieza propone en esencia un graficar entendido desde esa esencia donde el autor trabaja a favor y con el medio: Comprende e integra sus lógicas y posibilita que el devenir sea quien produzca la obra. Esta pieza nos sitúa el umbral básico a partir de la cual construimos no solo la tipología sino todo el conjunto del proyecto que presentamos.

Nos interesa el concepto de lo infraleve que propone Duchamp como territorio cuasi-matérico de memoria, ese lugar iniciático que posibilita lo formal. Es un espacio que conecta de forma radical el fin de un elemento y el inicio de otro. Una vinculación entre afección y cuerpo afectado, el fenómeno que se produce entre un lugar y otro. Esto se produce en relación al lugar donde el cuerpo tiene

60 “El gran Vidrio”

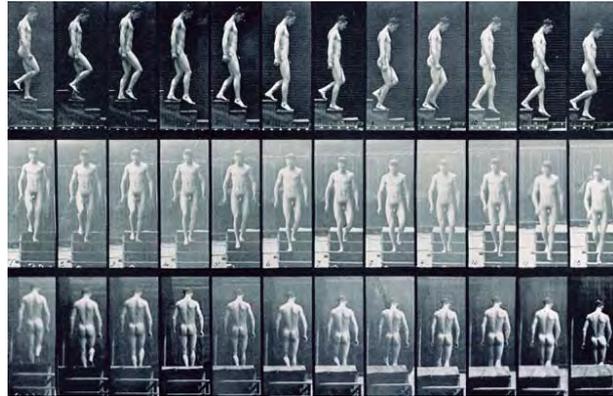
algún modo de micro-conmoción, desde los órganos, desde sus partes carnales, donde el arte toma sentido y cuerpo. Aquel lugar difícil de describir y nombrar, pero que se identifica en un territorio intradérmico, en ese paisaje interno donde operan nuestros deseos. Lo que ocurre entre dos fenómenos, lo que apenas es imperceptible, la línea casi final de la inmanencia y su voluntad hacia la trascendencia. ¿Aquello que ocurre entre dos territorios, el que ocurre en el sujeto, en algún espacio inconsciente? ¿Aquello que late y vibra casi de forma imperceptible, pero que perdura su presencia? Quizá podría ser la memoria del cuerpo, la resonancia propia. Podría ser que esta idea se refiera a la vibración que un objeto o acción deja en forma de memoria sensitiva tras su ausencia, y que el sujeto -en ese deseo de completarlo- inicia de forma abocetada. El lugar entre lo que puede ser ausencia y una voluntad de presencia. O lo que Derrida nombraría como entre lo “*visible in-visible*” y lo “*absolutamente no visible*”, lo que sin estar “*a la vista*”, permanece siempre, sin embargo, “*en el orden de la visibilidad, constitutivamente visible*” o “*lo invisible que es del orden de lo visible y que puedo mantener secreto sustrayéndolo a la vista*” (Derrida, 2000: 88-89).

Entre lo sutil y lo imperceptible, el lugar entre la existencia y su latencia, o las imágenes sutiles de lugares posibles. El espacio entre dos cuerpos, el intersticio como espacio de probabilidad. En las notas de Duchamp sobre la noción de infraleve encontramos fenómenos concretos que nos acercan a esta noción tan compleja como evocadora.

- El calor de un asiento que se acaba de dejar,
- El sabor del humo que queda en la boca al fumar,
- El sonido del roce de los pantalones al caminar,
- Las puertas del metro cuando alguien pasa en el último momento,
- Las caricias,
- El aire de París en una gota de cristal,
- Un dibujo al vapor de agua.
- El aliento vital sobre superficies pulidas, vidrio, espejo, piano...

(Duchamp, 1998:21).

En la pieza que nos ocupa, como en otras de Duchamp, véase *Desnudo bajando una escalera* o *Aire de Paris*, el autor trata de alargar el tiempo de una experiencia vivida, de un lugar o de un movimiento. El tiempo adquiere cuerpo y plasticidad. El autor tuvo la influencia de las fotografías científicas de Etienne-Jules Marey y Eadweard Muybridge, autores que utilizaban las capturas fotográficas para mostrar lo imperceptible en el movimiento, los distintos fragmentos que ocurren entre las instantáneas. Las distintas piezas de Duchamp se ocupan de la dimensión del espacio y del tiempo y las diferentes producciones de experiencia y movimiento, la captura de la vida, de lo fugaz. “*La presencia de lo ausente, la importancia de traer las ausencias, aquello que no está presente, como motor de nuestras acciones*” (Ojeda, 1998:38).



(Izq.) *Desnudo bajando una escalera n.º 2* (1912) Marcel Duchamp
 (Dcha.) *Atleta bajando una escalera* (1887) Eadweard Muybridge -cronofotografía-

Del mismo modo que la obra *Élevage de Poussière* nos podría remitir a un paisaje lunar, a un espacio sin identificar donde perdemos toda noción de escala y de referencia, -a sugerencia del director- encontramos en la obra *Black* de Ad Reinhardt la misma pérdida de escala y noción de relación espacial. En la obra de este autor la idea de escala, de relaciones y de repetición en la adición de materia ocurren en un mismo plano pictórico -monocromo y textural-. Ad Reinhardt nos empuja a un nuevo paisaje, donde un átomo de polvo podría ser una gran roca -o cualquier otra evocación-. La pérdida de escala y de referencia, requiere a nuestro cuerpo buscar una relación con la misma, lo cuestiona y lo apela a través de esa experiencia, a través de la búsqueda de la esencia. Esta radicalidad en la relación materia-cuerpo-paisaje es la que traemos a colación por cómo implica al espectador. Deja lugar a una relación de igual entre paisaje y sujeto, entre materia y sujeto, entre materia y paisaje. Y es en este lugar donde el sujeto se funde con el paisaje donde el graficar aparece en sus distintas formas como fenómeno.

Traemos a colación la obra de Ad Reinhardt por la dimensión que se produce como apertura hacia la no representación, apelando no solo a una relación radical con la materia sino a su aparecer y su presencia como magnitud espacial y profunda, la negritud como espacio final empujándonos de manera contundente hacia el abismo de aquello, adentrándonos en su dimensión más intensa. En esa búsqueda de pureza y eliminación de todo artificio Reinhardt publicó en 1957 las *12 Reglas de la Nueva Academia*, un texto que describe con carácter normativo las relaciones entre creador y hecho pictórico, que de manera clara supone un espacio radical de confrontación con la materia. Así punto por punto propone una serie de reglas:

1. *Nada de textura. La textura es naturalista o mecánica y es una cualidad vulgar; sobre todo la textura del pigmento o empaste. Espátula, rajar el lienzo, pintura difuminada y otras técnicas de acción son poco inteligentes y hay que evitarlas. Sin accidentes ni automatismo.*
2. *Ni pincelada ni caligrafía. Escritura a mano, trabajo a mano y sacudidas son personales y de mal gusto. No estampar firma o marca comercial. Las pinceladas deben ser invisibles. Uno nunca debe permitir que la influencia de los demonios consiga el control sobre la pincelada.*
3. *Ni boceto ni dibujo. Todo, donde comienza y donde termina, se debe*

trabajar en la mente de antemano. En pintura la idea debe existir en la mente antes de que el pincel sea tomado". Ni línea ni contorno. Los locos ven contornos y los dibujan. Una línea es una figura, un cuadrado es un rostro". Ni sombreado ni rayado.

4. Sin formas. Lo mejor, lo más puro, no tiene forma. Ni figura ni primer plano o fondo. Ni volumen, ni masa, ni cilindro, esfera o cono, o cubo o boogie-woogie. No empujar ni tirar. Ninguna forma o sustancia.

5. Sin diseño. El diseño está en todas partes.

6. Sin colores. El color ciega. 'Los colores son un aspecto de la apariencia y por tanto sólo de la superficie. Los colores son bárbaros, inestables, sugieren vida, no pueden ser totalmente controlados, y deben ser ocultados. Los colores son un adorno de distracción. Nada de blanco. El blanco es un color y todos los colores. El blanco es un antiséptico y no un elemento artístico, apropiado y agradable para los aparatos de cocina, y apenas el medio para expresar la verdad y la belleza. Blanco sobre blanco es una transición del pigmento a la luz y una pantalla para la proyección de la luz e imágenes en movimiento.

7. No luz. Ni brillo o luz directa en o sobre la pintura. La luz débil y absorbente del crepúsculo de la tarde es mejor dejarla fuera. No claroscuro, la realidad maloliente de los artesanos, mendigos, borrachos harapientos y arrugados.

8. No espacio. El espacio debe estar vacío, no debe sobresalir, y no debe ser plano. La pintura debe estar detrás del marco. El marco debe aislar y proteger la pintura de su entorno. Las divisiones del espacio dentro de la pintura no deben ser vistas.

9. No tiempo. El tiempo del reloj o el tiempo del hombre no cuentan. No hay antiguo ni moderno, no hay pasado ni futuro en el arte. Una obra de arte está siempre presente. El presente es el futuro del pasado, no el pasado del futuro. Ahora y antaño son uno.

10. Ni tamaño ni escala. Amplitud y profundidad de pensamiento y sentimiento en el arte no tienen relación con el tamaño físico. Los grandes formatos son agresivos, positivistas, desmedidos, venales, y carentes de gracia.

11. Sin movimiento. Todas las demás cosas están en movimiento. El arte debe estar inmóvil.

12. Ni objeto, ni sujeto, ni tema. Ni símbolos, imágenes o signos. Ni placer ni dolor.

(Reinhardt, 1957)



Ad Reinhardt pintando *Black* en su estudio de Nueva York (1966)

La idea de resonancia y vibraciones como resultado de esa relación intensa entre sujeto-paisaje es común a los autores que vemos en esta tipología, es como si éstos al “ser” paisaje fuesen habitados por los distintos elementos del mismo, es decir son puro fenómeno. De la misma forma que los autores son “siendo” paisaje, esto hace que la implicación del cuerpo de los sujetos creadores en las obras sea fundamental a la hora de comprender los límites tangibles de las mismas. Produce cierta complejidad a la hora de capturar cómo se produce el fenómeno y las líneas que separan los distintos elementos son difíciles de trazar. El propio hecho de acotar los términos del fenómeno resulta quizá contradictorio por nuestra parte, querer acotar o aislar conceptos nos parece que va en detrimento de la naturaleza misma de la obra tal como lo que ocurre con la idea de “Land Art” y su forzada objetualización y descontextualización. En este contexto tratamos de encontrar matices y detectar la fisonomía de ese fenómeno, con el fin de acercarnos a su aparición, más que con una voluntad delimitadora.

En esta forma de relación sujeto-paisaje, el artista utiliza diferentes estrategias para dialogar y trabajar a favor de sus lógicas. La disposición es una forma sutil de intervención. En la obra *Rain shadow (Sombra de la lluvia)*, Andy Goldsworthy localiza un lugar y se coloca tumbado boca arriba sobre el suelo, espera a que la lluvia comience y tras el tiempo suficiente para que el suelo esté completamente mojado, se levanta y toma registro de la silueta generada por su cuerpo. El instante es fugaz y dura poco tiempo. La acción es documentada mediante fotografía, que será registro único del resultado de la acción efímera.



Rain Shadow (1984) Andy Goldsworthy

La huella del hombre en la tierra en el proceso de creación de la pieza es mínima. La acción es sutil y esta nos sugiere lo efímero como belleza temporal, como esencia y síntesis de la vida. Lo corpóreo como acción creadora a través de su presencia. Reivindica la fisicidad, lo fugaz en lo vital, el instante como valor primordial. Por un momento el autor ha detenido el tiempo. Es un graficar desde la acción de la espera, pero no una espera pasiva y expectante, sino una espera vibrante con el proceso y la acción del propio lugar, de su condición. Remite a una experiencia mientras la acción es realizada, el cuerpo tumbado siente en su espalda el calor de la tierra, y en su pecho las gotas de la lluvia caer y vibrar por su cuerpo. Entendemos el graficar de su acción y el resultado de la misma como residuo, recuerdo o sublimación de esa acción, como si fuera una corporalización de eso que Duchamp denominaba “infralève”. Mediante la máscara realizada por su acción, el autor retrata la sombra de la lluvia, la cara tapada que queda tras un cuerpo. La parte positivada de la obra. El artista menciona la idea de paisaje como idealización del ser humano, donde ésta se produce desde una separación vivencial hacia una idealización de su visualidad. Apelando a la experiencia como lugar desde donde trabajar y comprender el mismo.

Encuentro algunas de mis nuevas obras inquietantes, al igual que la naturaleza me parece un todo inquietante. El paisaje se percibe a menudo idealizado, bonito, hermoso, algo para ser disfrutado en un fin de semana antes de volver a nuestra vida urbana. Pero cualquiera que ha trabajado la tierra sabe que no es así. La naturaleza puede ser dura, difícil, así como hermosa. No se podría caminar cinco minutos sin encontrar algo que está envejeciendo o muriendo (Goldsworthy, 2007).

En *Reading Position for Second Degree Burn*⁶¹ el artista Dennis Oppenheim se sitúa tumbado boca arriba sobre la arena de la playa de Jones Beach, New York. Sobre su torso desnudo coloca el libro que está leyendo de título "Tactics". Tras cinco horas levanta el libro mostrando los efectos de ese proceso. La parte del cuerpo donde el libro estaba colocado queda en blanco, y el resto del pecho está de color rojo. La piel ha sido quemada por la acción del sol. En este caso la espera y el dejar hacer son partes fundamentales de la pieza. El cuerpo en la acción es soporte y materia, graficar aquí se nos muestra como una acción de espera. No es pasiva, se trata de una acción de transformación activa, de transferencia entre sujeto y objeto. El artista se transforma en la exposición, deja de ser, para ser otra cosa: una nueva realidad de sujeto.



Reading Position for Second Degree Burn (1970) Dennis Oppenheim

*La pieza incorpora una inversión o una inversión del gasto de energía. El cuerpo se coloca en la posición de receptor... un plano expuesto, una superficie cautiva. La pieza tiene sus raíces en una noción de cambio de color. Los pintores siempre han instigado artificialmente la actividad de color. Me permito ser pintado... Mi piel se vuelve pigmento. Puedo regular su intensidad a través del control del tiempo de exposición. No sólo cambian los tonos de la piel, sino que cambian registros en un nivel sensorial también. Siento el acto de convertirme en rojo*⁶².

En estas afirmaciones, encontramos la constatación de un autor que no solo se expone con los límites de su cuerpo a la obra que realiza, sino que éste no pasa indemne, el autor paga las consecuencias de lo que hace. Al exponerse a ese weather el autor se expone al límite de lo físico, configurando y transformando no solo su piel, sino también a sí mismo como artista. En esta relación objeto-cuerpo-exterior, se hace visible lo invisible, el graficar se produce en el límite.

61 "Posición de lectura para quemadura de Segundo grado", 1970

62 Oppenheim cit. en Celant, 2001:148 (Traducción propia)

En la obra el graficar se nos muestra en negativo, en ella la acción del sol realiza su trabajo sobre el cuerpo del artista, y el espacio de máscara creado por el libro (que a su vez es colocación y estrategia –como el libro “Tactics”, táctico, de tacto) es un espacio de ausencia. Nos proporciona una lectura donde fondo y figura son invertidos donde hay una transferencia. “*Oppenheim no quería añadir nada a la tierra sino reconocer minuciosamente su epidermis y sus fallas*” apunta Javier Hontoria (Hontoria, 2011). El autor se posiciona como medio, herramienta y traductor del paisaje dándole soporte, prestándole su cuerpo y siendo este mediador a través de sus operaciones. El artista como territorio de transición, como elemento visualizador, traductor, materia reactiva.

En relación a esta pieza de Oppenheim traemos a colación *Sunn Tunnels*⁶³ de Nancy Holt, cuatro tubos de hormigón dispuestos en forma de X colocadas en el desierto de Great Basin Desert, Utah. Éstas están perforadas en su interior haciendo coincidir con cuatro constelaciones y proyectando de día mediante la luz del sol estas estrellas en el interior del tubo. Se trata de una experiencia que en primer lugar acoge en medio del desierto al sujeto, y lo sitúa en un espacio preciso, dotando al mismo de una nueva direccionalidad a la vez que produciendo una extrañeza al lugar. Por otra parte las piezas acogen el cuerpo en su espacio interior y producen una experiencia de inversión del cielo y la tierra. A través de esos orificios la luz del sol penetra y muestra las estrellas proyectadas en negativo en ese interior hormigonado. La noche se hace visible durante el día creando dos existencias temporales de manera unísona. La pieza propone un límite al paisaje a la vez que propone una dimensión humana, utilizando la forma circular como medio de conexión universo-sujeto-paisaje. Se trata de un graficar involuntario y oscilante, el movimiento del sol hace producir la forma y después desaparece.



Sun tunnels (1976) Nancy Holt

Frente a esa relación de sujeto-objeto que se dispone en el paisaje en la pieza *Mancha Natural / Natural Finish* de Martín R. Azúa, el sujeto produce un objeto que posteriormente se dispone en el paisaje.⁶⁴

⁶³ La pieza está compuesta por 4 tubos de hormigón perforadas en distintos lugares haciendo coincidir cuatro constelaciones (“Draco”, “Perseo”, “Columba” y “Capricornio”) y alineadas con el amanecer, la puesta del sol, el solsticio de verano y de invierno

⁶⁴ Se trata de unas piezas como resultado del proceso de investigación del autor dentro de ese contexto de unos talleres realizados en Francia Experiencia realizada en el workshop dirigido por el autor en la École de Beaux-Arts de Saint Étienne, en el taller “Revestimientos arquitectónicos” en el año 1998



Mancha Natural / Natural Finish (1998) Martín R. Azúa

Una serie de jarrones son depositados en recovecos de un río y durante un año se han ido recubriendo de líquenes y musgo como resultado de un proceso, un elemento-artificio colocado estratégicamente. La cuidada porosidad de la cerámica facilita el trabajo del propio entorno. Podemos observar el proceso del tiempo a través de las líneas de acumulación de barro y materia vegetal. Este proceso muestra un paso del tiempo, el de la apropiación de la naturaleza o reapropiación y cómo ésta coloniza el objeto colocado. En este sentido el autor fija la mirada poniendo énfasis en la capacidad gráfica y creadora del paisaje. Interesa esa relación de autoría cedida al propio medio, los líquenes se apoderan de la pieza y finalizan la misma. El patrón del lugar, las geometrías y los fractales aparecen en torno a la pieza y la naturaleza proporciona estampados aleatorios e incontrolables por el autor creando un micro-paisaje sobre las mismas. Es interesante también la no perdurabilidad de ese estampado natural, la imposibilidad de reproductibilidad, así como el intento de fijarlo debido a su degradación.

El patrón creado es único y su esencia o existencia dependen del lugar. En este caso entendemos que el cuerpo del sujeto se produce de una forma extendida a través del objeto creado, unas piezas de barro que provienen del mismo lugar donde han sido depositados. Este trabajar en favor del devenir del paisaje, -como mencionaba anteriormente Gilles Clément-, nos hace reflexionar sobre la idea de fluir como parte esencial del ser paisaje, atendiendo de forma positiva a ese ser el lugar, a las dinámicas que ocurren en el mismo y en trabajar a favor de ellas.

En relación a lo mencionado encontramos en la pieza *Chess* de Aganetha Dyck que la autora sitúa sobre una pieza de porcelana preexistente un enjambre de abejas que van construyendo su panal. La pieza va siendo colonizada por las abejas que construyen sobre un objeto cultural su propio proceso. Éstas son ajenas a las formas propias del objeto y construyen a causa de su necesidad funcional. Se trata de un diálogo en inversión, la noción de ruina aparece como espacio apropiado de lo que llamamos “naturaleza.”



Chess (2008) Aganetha Dyck

La idea de fugacidad y organicidad, nociones que pueden ser utilizadas, acotadas o señaladas, no pueden ser atrapadas, ni transportadas a otros espacios, son radicalmente específicas del propio lugar. El límite de la degradación sitúa y define los lugares que van a ocupar, el sujeto en este caso ha de someterse a esos límites; la forma es genuina del propio paisaje. La idea de límite y sometimiento es algo que planea en esta tipología, precisamente por las propias contingencias del paisaje, ésta determina las fluctuaciones en las acciones que se realizan.

La última obra que nos articula el paso hacia la tipología (B), una obra-bisagra en relación entre el sujeto y su paisaje, es *A line made by walking* de Richard Long donde la voluntad de dejar huella perdurable es significativa.



A line made by walking (1967) Richard Long

El artista camina por un mismo trayecto durante varios días hasta trazar una línea por erosión que se hace visible alejándose en escala y potenciando la perspectiva de fuga. Utiliza voluntariamente la sencillez de la línea exacta y abstracta como grafía que muestra una activación, un desarrollo en el tiempo, y un transcurrir en el espacio.⁶⁵

⁶⁵ La obra es la primera de una larga serie que comienza en el año 1967. El autor observa en su cotidianidad en el trayecto de la escuela a casa caminando, y en las idas y venidas se percata de las consecuencias de ese pasar. El tiempo le va mostrando las consecuencias de una acción y él se percata de ello a través de esa vivencia. Este fue el inicio de una larga serie de acciones. El desarrollo del tiempo y el transcurrir en el espacio posibilitan la obra. El autor fuerza ir recto, por tanto extrañamente, queda un signo extraño en el paisaje, y por último produce un registro simétrico donde apenas aparece el cielo, utilizando la composición como potenciador de la acción

Esta es documentada en fotografía una vez realizada la acción. En este caso la obra no es tan efímera como ocurre en otros casos, y pertenece a esas formas del graficar como paisaje que evoluciona hacia una práctica que reafirma la huella. A través de la acción del caminar, una práctica donde el espacio y la acción del cuerpo generan una grafía en el lugar, el sujeto como vector gráfico en ese paisaje, transformándose de forma recíproca, pero a diferencia de las obras anteriores, insistiendo en una presencia física más estable.

Es a través de la insistencia desde esa acción gráfica, surgida por un recorrido repetido, que la forma aparece como trazado residual y como objeto de persistencia. La voluntad de trascender del sujeto en el paisaje. Richard Long utiliza la línea como elemento que conecta la fricción de los pies sobre la hierba con la mente humana. La experiencia del lugar, y el lugar experimentado, unen dos puntos a través de lo vivencial haciendo del espacio parte de la dermis del sujeto. Tras ir y venir caminando y realizando la línea, el autor fotografía la misma desde un ángulo donde el sol incide en ella y la hace visible. El sol y la luz que emite ese instante posibilitan la visibilidad plena de la línea ante la cámara completandola. El autor habla del caminar como práctica de relación entre tiempo, distancia, geografía y medida. A través de la acción, todas ellas se producen, el artista experimenta así el paisaje de forma más profunda y con voluntad de generar un producto de este encuentro.

*Estos paseos se registran en mi obra de la forma más adecuada a cada idea diferente: una fotografía, un mapa, o una obra de texto.*⁶⁶

Con esta obra articulamos el paso hacia la tipología B, donde la huella tendrá más presencia, su forma, cuerpo y constatación aparecerían de forma más contundente. El sentido de la siguiente tipología viene precisamente a diferenciar la de que nos ocupa, esa necesidad vital del sujeto en dejar constancia perdurable en el paisaje. Se trata de un sujeto muy consciente de su presencia cultural en el que predomina esa voluntad de diferenciación de los otros elementos del paisaje. Lo gráfico en el siguiente apartado, adquiere una dimensión matérica mayor: su fisicidad, su cualidad de registro, y su perdurabilidad hacen necesarios crear unos dispositivos de mediación más complejos. Por ello el operativo de mediación entre sujeto y paisaje adquirirá en el siguiente apartado unos objetos más instrumentales, con mayor capacidad de registro del contacto con lo otro.

⁶⁶ Long, 2017 (Traducción propia)

A.12 CONCLUSIONES DE LA TIPOLOGÍA

Esta tipología es raíz del resto de tipologías. Es la de un sujeto que es paisaje y por tanto las relaciones espaciales y dinámicas son definidas por lo existencial, lo experiencial, lo tangible y lo terrenal. Coloca nuestra mirada sobre las relaciones de límite entre el sujeto y el paisaje, dibujando y desdibujando de forma continua.

En este término lo procesual y experiencial es estructurante en la obra, define un estado de un momento de transformación continua. Lo orgánico del paisaje-como-sujeto sitúa los límites temporales-espaciales en estos fenómenos gráficos. Su operatividad reside en la materialidad objetual que no perdura pero sí la experiencia del sujeto, por tanto el paisaje mismo.

Las contingencias del paisaje, la fugacidad, la poca perdurabilidad y su esencia casi inmaterial supeditan la materialidad y la permanencia de ese graficar. Es el inicio de la noción de graficar que manejamos, se sitúa en la esencia o germen mismo, en la semilla del propio hecho vital.

En la plasticidad del tiempo (detenido, tiempo acelerado, tiempo estrato, tiempo fijado, tiempo existencial, tiempo cultural) y en sus gradientes encontramos los vínculos con las diferentes maneras de ser sujeto-paisaje, es una relación de fusión donde el sujeto establece los límites, los procesos y la separación de los mismos. En esta relación sujeto-paisaje, en lo relativo a las dinámicas de los distintos graficados, diríamos que las acciones encontradas en las mismas serían las de disponerse, discurrir, observar, esperar, en definitiva devenir.

***Devenir** proviene del francés *devenir*, que significa acaecer, suceder. Llegar a ser. Y es en ese estado del devenir, que el sujeto de la tipología A se produce. Es la tipología que bascula más hacia lo estético y en todo momento su espacio de acción se sitúa frente a los límites del sujeto y del paisaje en cuanto a su fisicidad, su fuerza, su permeabilidad, organicidad y plasticidad. En esta tipología el sujeto se da en ese paisaje, hay una transferencia de identidad, para redefinirse a través de los distintos procesos como sujeto en permanente renovación y creación.

B

TIPOLOGÍA B | SUJETO ESCINDIDO

B.1 SÍNTESIS GRÁFICA DE LA TIPOLOGÍA

B.2 SÍNTESIS GRÁFICA DE RELACIONES DEL GRAFICAR

B.3 ESQUEMA-RESUMEN

B.4 INTRODUCCIÓN

B.5 COSMOGONÍA DEL GRAFICAR

mano. huella. marca. identidad
mano. módulo. referencia. conocimiento
habitar a través de la percepción
forma.lugar.memoria
de la huella. posibilidad de estrato
(hacer) memoria. construir(se) espacio

B.6 SOBRE CAMPOS AFINES

B.7 TECTÓNICA DE LA TIPOLOGÍA

B.8 TIPOS DE ACCIÓN

B.9 ELEMENTOS-UNIDADES OBSERVACIONALES

B.9.1 CUERPO

B.9.2 LO FORMAL

B.9.3 ESCALA

B.9.4 PATRÓN Y MÓDULO

B.9.5 MATRIZ

B.9.6 SISTEMA

B.9.7 HUELLA

B.9.8 TIPO DE OBRA-MATERIALIDAD

B.9.9 ESPACIO

B.9.10 TIEMPO

B.10 ELECCIÓN DE LAS OBRAS Y SU ARTICULACIÓN

B.11 CASOS

la vulnerabilidad de la piel
piel como resistencia
orden como legitimidad

B.12 CONCLUSIONES

x

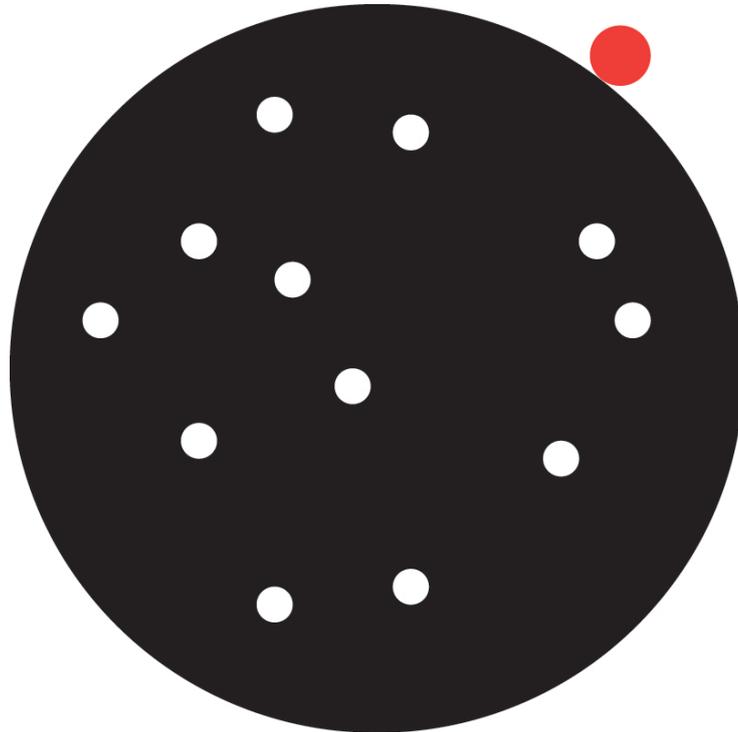
*Si hay un sustituto del amor,
se llama memoria.
Recordar de memoria es, pues,
reestablecer la intimidad*⁶⁷

B.1 SÍNTESIS GRÁFICA DE LA TIPOLOGÍA



Síntesis gráfica de la relación del sujeto en el Paisaje, cómo se inscribe en el mismo. Posición y forma de visualización en el mismo. Principio de identidad: La huella es lo identitario.

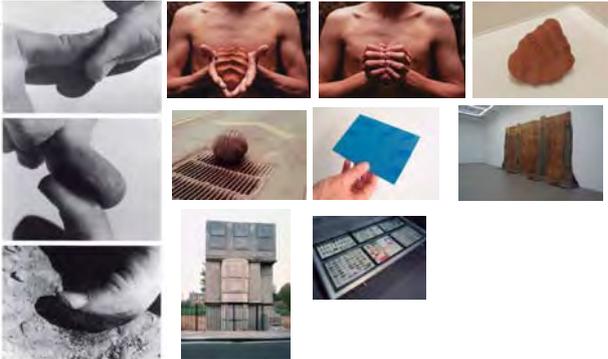
B.2 SÍNTESIS GRÁFICA DE RELACIONES DEL GRAFICAR



Relación del sujeto respecto al sistema. Sistema como espacio dérmico común.

El círculo rojo es diferenciado del resto para poder visualizar este elemento “sujeto” y su relación con el sistema. Se inscribe en el mismo como parte común e identitaria con las demás unidades del paisaje. Se coloca en la dermis del ecosistema, desde donde (se) observa y (se) analiza con cierta posición de extrañamiento y enajenamiento.

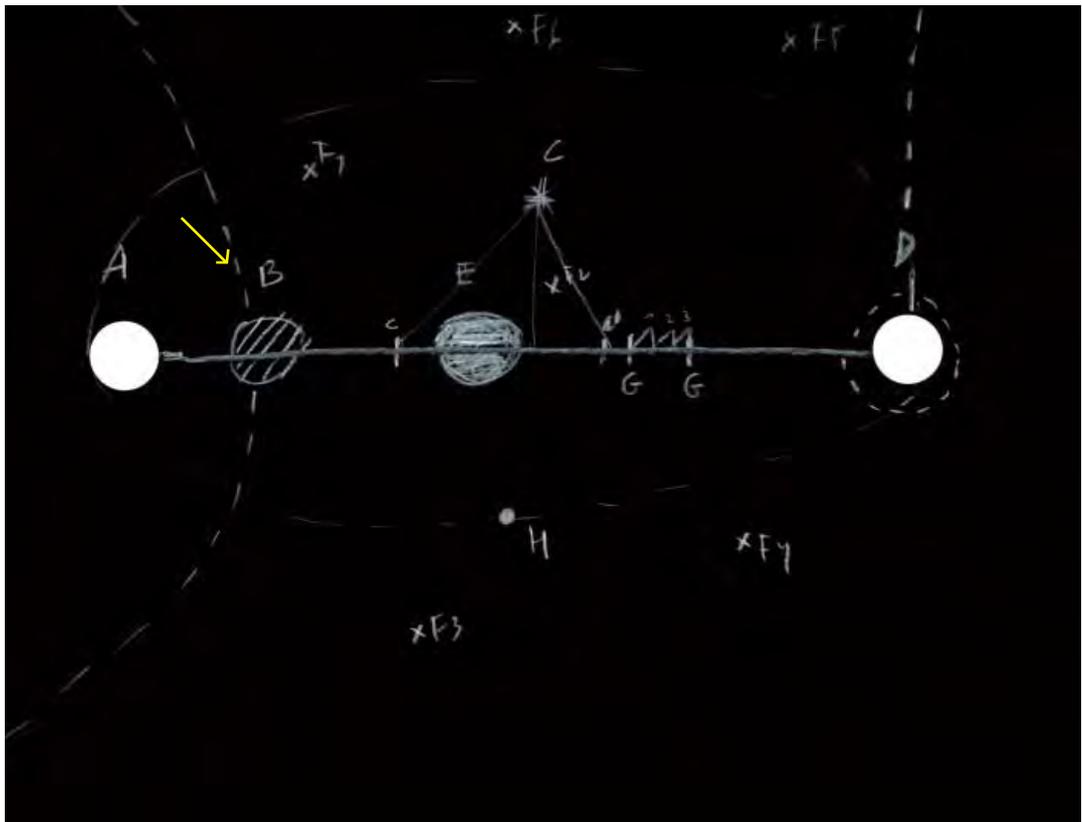
B.3 ESQUEMA-RESUMEN

<p>RELACIÓN SUJETO-HÁBITAT</p>	
<p>CAMPOS</p> <p>OTRAS MIRADAS DISCIPLINARES</p>	<p>ARQUEOLOGÍA HISTORIA FILOSOFÍA</p> <p>Relación Huella-Sujeto: GEORGES DIDY-HUBERMAN El Artesano (Mano-Conocimiento): RICHARD SENNET Sujeto-Materia: GIUSEPPE PENONE Habitar y ver: JOHN BERGER Sujeto-experiencia :JOHN DEWEY Estrato como fenómeno: F. GUATTARI Y G. DELEUZE Habitar el mundo: JUHANI PALLASMAA Espacio-Cuerpo-Tiempo: GABRIEL OROZCO</p>
<p>ESPACIO</p>	<p>YACIMIENTO</p> <p>Espacio memoria -Espacio estrato</p>
<p>CUERPO</p>	<p>Como espacio de registro háptico / Como memoria de la materia</p>
<p>TIEMPO</p> <p><i>qualidad</i></p> <p><i>representación</i></p> <p><i>materialidad</i></p> <p><i>Su visualización posible</i></p> <p><i>Su plasticidad como:</i></p>	<p>el del sujeto-la historia</p> <p>T = T</p> <p>huella</p> <p>fotografía-objeto</p> <p>Tiempo identificario -Tiempo narrativo- Tiempo estrato Estadío de contacto-Estadío de (inter)relación- Estadío de latencia</p>
<p>ESCALA</p>	<p>como límite del sujeto- relación de la mirada</p>
<p>OBRAS</p>	<p>DENNIS OPPENHEIM GABRIEL OROZCO CURRO CLARET RACHEL WHITEREAD HEIDI BUCHER MARK DION GIUSEPPE PENONNE</p> 
<p>ESENCIA</p>	<p>SER SOBRE EL PAISAJE</p> <hr/> <p>SER HUELLA</p>
<p>GRAFICAR>OPERACIONES</p> <p>GRAFICAR A TRAVÉS DE:</p> <p>— POR MEDIO DE ACCIONES COMO:</p>	<p>> LA HUELLA</p> <p>— TRANSFERIR REGISTRAR GRABAR ></p>

B.4 INTRODUCCIÓN

Esta tipología se incorpora al esquema de las mismas como evolución natural de la primera (A). Se produce como segundo estadio de la anterior pero la motivación por separarla, viene dada por la importancia que tiene en ésta la idea de huella perdurable. Comparte con la primera todas las características relativas a la comprensión del paisaje y su habitar, pero se diferencia radicalmente de aquella en que en ésta se haya un mayor deseo de objetualizar y dejar huella. Esta distinción sobre la precedente hace que el proceso experiencial del sujeto esté presente, pero que su trascendencia objetual sea más contundente que la anterior. Encontramos en este sujeto una mayor preocupación por la captura de la experiencia y el instante, una necesidad de mostrar, de comunicar y de hacer presente lo que podría ser imperceptible o fugaz. La noción del graficar en esta tipología aparece como la necesidad de manifestar por medio del registro la interacción entre la relación Sujeto-Objeto-Paisaje. En esta relación de contacto la huella adquiere un valor específico, mostrando, identificando y permitiendo acceder a esa relación explícita con el paisaje. La memoria es una noción muy propia de esta tipología. La tierra pasa a ser sustrato de la existencia del sujeto y a través de las distintas operaciones que los sujetos de esta tipología disponen y muestran, crean espacios donde visibilizar estas diferentes interacciones con el paisaje. Aquí, a diferencia de la anterior tipología, el sujeto es “sobre” el paisaje.

B.5 COSMOGONÍA DEL GRAFICAR



En la imagen la tipología B vendría a ser un primer estadio de Sujeto Cultural y que se diferencia del resto de elementos de su paisaje, construye su identidad a través de la muestra de su experiencia. Así mismo la tipología B se convierte en estado anterior a la tipología siguiente, la C (en el cual el sujeto se sitúa en el ágora, en las relaciones entre los otros, en la “plaza” como espacio físico común).

Como vector inicial de la relación del sujeto hacia su paisaje se encuentra la mano que identifica, señala, acoge, presiona y ordena objetos. El sujeto en esta tipología habita un paisaje a través de la huella, de su marca, una relación con la impresión a través de la acción. Un elemento emite y otro recibe esa emisión. Lo gráfico precisamente aparece como relación de contacto entre la experiencia del sujeto sobre el paisaje. El sujeto piensa la noción de huella y de marca sobre ese paisaje que habita y la cuestión de lo gráfico tiene un vínculo estrecho con la idea de impresión, cualesquiera que sean sus materialidades. El contacto se constituye como actividad central. El dispositivo de lo gráfico adquiere una mayor dimensión que la precedente pues se trata de una relación objetualizada y realizada por medio de dos unidades encontradas que habitan ese paisaje. Por tanto la intención de una cierta presión es inherente en este graficar.

*Hacer una impresión: producir una marca por la presión de un cuerpo sobre una superficie. Se utiliza el verbo imprimir para nombrar la obtención de una forma que se obtiene por el presionado sobre/de algo. También se dice “impregnar algo” (por ejemplo, “una cara llena de gravedad”). Una connotación común de la impresión -a diferencia del trazo, tal vez, pero habrá que estudiarlo con más detalle- es que su resultado perdura, que su gesto da lugar a una “marca perdurable”. Sea como sea, la impresión supone un soporte o un sustrato, un gesto que alcanza (en general un gesto de presión, al menos un contacto), y un resultado mecánico que es una marca, el hueco o en relieve. Se trata de un dispositivo técnico completo.*⁶⁷

mano-módulo, referencia. conocimiento

La mano reúne un sinfín de valores y de conceptos en su relación de pregunta y respuesta sujeto-mundo. Es la mediación mediante la cual conoce y la que devuelve una nueva interacción de esa experiencia sensible. Aglutina la herramienta que crea la problemática y la que repara, la apertura y el cierre.

Los procedimientos del aquilatamiento del oro no eran científicos en sentido moderno. [...] Antes, el orfebre medieval tenía que valerse de muchas pruebas para llegar a la conclusión de que el material que tenía en las manos era realmente oro. En el aquilatamiento, el término «manual» no era para el orfebre simplemente una manera de hablar; indicaba que lo más importante de las pruebas dependía de su sentido del tacto. El orfebre extendía y apretaba el material en la mano tratando de evaluar su naturaleza a partir de su consistencia. [...] En la Edad Media se dotaba al tacto de propiedades mágicas, incluso religiosas, [...] En la práctica del oficio, cuanto más lento y exploratorio, más fiable parecía a sus pares y a sus empleados el trabajo del orfebre con sus manos. Los resultados inmediatos a los que se llegaba con una sola prueba eran sospechosos (Sennet, 2009:44).

habitar a través de la percepción

En cuanto a órgano extensivo de la piel, la mano que toca se convierte en prolongación que reconoce y produce memoria. A través del contacto se produce

⁶⁷ Didi-Huberman, 1997:23 (Traducción propia)

una forma de conocimiento que conecta cuerpo a cuerpo dos materias en encuentro. Así describiría Olga Skorokhodova su relación háptica⁶⁸ con el mundo tras perder la visión y la capacidad auditiva posteriormente.

No es difícil percibir, “mirar” un objeto con las manos; Es mucho más difícil describir en palabras exactamente cómo percibo ese objeto, para transmitir mi imagen mental de él. Cuando las personas sordas, mudas y ciegas describen sus sensaciones, percepciones e ideas en el lenguaje de quienes pueden ver, aunque utilizan las mismas palabras, sienten con diferentes órganos de los sentidos. Cuando alguien con visión normal ve una vaca a lo lejos, puede decir:

- Estoy mirando a la vaca, es marrón con manchas blancas, tiene ojos grandes y hermosos, etc.

Una persona ciega, describiendo sus propias sensaciones y percepciones inmediatas, diría algo como esto:

- Puedo sentir la vaca con mis manos, tiene una piel lisa y suave, he sentido sus piernas y su cabeza. En su cabeza encontré cuernos que me parecen ser muy duros.⁶⁹

La autora contrapone dos formas de percepción como medios por los cuales se conoce, se percibe y se produce el conocimiento. Menciona la idea de límite de la palabra en cuanto a medio de traducción de esa percepción sensible. Nos parece interesante la aportación de Skorokhodova pues abre una vía de la meta-percepción, un espectro sensible que abre una escala macro sobre esta cuestión de contacto. Al ser una noción en la que nos concentramos en esta tipología, esta ampliación de la noción de contacto nos parece pertinente y aportadora. La autora realiza anotaciones muy interesantes sobre las relaciones entre percepción-objeto y sus distintos modos de interacción y conocimiento. En una de ellas menciona que para tener una percepción más exacta sobre lo que realiza, produce un contacto más profundo con todo lo que le rodea, para encontrar los límites de los objetos a través de su propia experiencia.

[...] He leído recientemente en una revista sobre ciegos que un colegial ciego había sugerido que debería haber teteras especiales para los ciegos para que no derramar el té cuando se vierte en una taza. Esto no sería una mala idea, pero personalmente no siento ninguna necesidad de una tetera especial. Cuando derramo agua caliente o fría en una taza o un vaso, no sostengo la taza de la manera que la mayoría de la gente hace, sino que pongo mis dedos alrededor de ella de tal manera que puedo sentir la temperatura del agua y donde llega hasta en la taza. Sólo muy rara vez dejo que el agua se derrame, y eso suele ser porque estoy pensando en otra cosa y no presto atención a lo que estoy haciendo.⁷⁰

Skorokhodova habla de una forma y experiencia percibida y vivida, su conocimiento es su experiencia y la relación con la materia y la construcción del mundo es a

68 En 1972 la poeta y ensayista Ukraniiana escribió su libro “Cómo percibo, imagino, y entiendo el mundo alrededor de mí”. A los pocos años de nacer perdió su vista y posteriormente la capacidad auditiva. Tras ingresar en una escuela especial empezó a escribir textos sobre su auto-observación. Véase también la película “Tierra de silencio y oscuridad” de Werner Herzog (1971)

69 Skorokhodova, 1974:10 (Traducción propia)

70 ibídem p. 15

partir de las mismas. Habla desde la necesidad de esa correspondencia de lo tangible, desde lo sensorial. Hace mención a la tecnología como artificio creado que le aleja de la experiencia, de la verdad sobre el mundo percibido y las distintas interferencias. También señala la idea de mundo experimentado y los relatos compartidos como parte del registro y riqueza en el proceso de su memoria. Su concepción del mundo toma como sensores sus distintos medios así como los de las personas que le rodean.

Las prácticas corporales en su relación mano-tacto-cuerpo-pensamiento son eje y estructuras que activan toda una serie de concatenaciones en el proceso del conocimiento. Richard Sennet reivindica que toda percepción se inicia desde la práctica del cuerpo y posteriormente, a través del lenguaje como traductor de esas percepciones que producen base a esas operaciones.

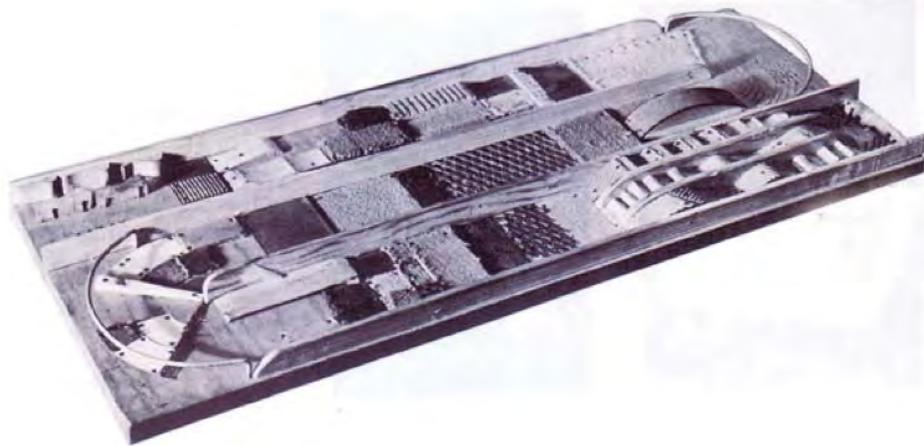
Presento dos argumentos polémicos: en primer lugar, que todas las habilidades, incluso las más abstractas, empiezan como prácticas corporales; en segundo lugar, que la comprensión técnica se desarrolla a través del poder de la imaginación. El primer argumento se centra en el conocimiento que se obtiene en la mano a través del tacto y el movimiento. El argumento acerca de la imaginación comienza con la exploración del lenguaje que intenta dirigir y orientar la habilidad corporal. Este lenguaje alcanza su máxima funcionalidad cuando muestra de modo imaginativo cómo hacer algo (Sennet, 2009:13).

En ese estadio primitivo del contacto sobre el concepto de habitar, de narrar la historia de la relación sujeto-espacio en sus distintas formas y dimensiones, John Berger dice: *“Cuando leemos una historia, la habitamos. Las cubiertas del libro son como un techo y cuatro paredes. Lo que ocurrirá a continuación tomará lugar entre las cuatro paredes de la historia. Y esto es posible porque la voz de la historia hace todo suyo.”*⁷¹

Habitar implica percibir de una forma multi-sensorial y multidimensional. En primer lugar desde una realidad donde el contacto de la materia produce una relación y, posteriormente, en todo el espectro de conocimientos que el sujeto produce. Contactar es conocer a través del sensor háptico a través de los distintos mecanismos por los que está compuesto este conocimiento. El contacto es resonancia de la materia, es textura que hace referencia a su propia respuesta como materia, y es medida y conexión con toda la memoria almacenada y producida. Como diría John Dewey: *“La materia es el poema mismo”* (Dewey, 2008:33). En su forma de aparecer nos vincula y sitúa en relación al espacio puesto que somos habitando todo cuanto nos rodea. La dimensión sensible no es complementaria de la dimensión cognitiva sino que ella misma produce conocimiento y opera como tal.

En los cursos preliminares de la Bauhaus Moholy-Nagy proponía a sus alumnos hacer tablas táctiles en los que los materiales se ordenaban por sus cualidades sensoriales, de suave a áspero, de fragmentado a continuo, etc. Para una persona invidente esto produce toda su realidad, constituye todo su universo.

71 Berger en Chaves, 2016



Tactile symphony in three rows (1937) Alexander Corrazzo

El sujeto busca situar su mirada hacia el paisaje, hacia un término de lo cultural como espacio al que se dirige. Se diferencia de la experiencia fenoménica radical porque la producción de sentido necesita de la dimensión objetual. Eduardo Martínez Pisón señala la idea de mirada cultural como mirada constituyente y constitutiva, el lugar desde el que se mira y hacia donde se mira, mencionando lo siguiente: *“Sin mirada cultural no hay imagen, sentidos ni valores, no hay paisaje en el territorio, aunque tal mirada radica en éste, pues es en él donde adquiere forma y semblante* (Martínez de Pisón, 2009:48).

En este sentido es recurrente preguntar cómo o cuándo se constituye aquello que se denomina como lo cultural, ¿Cómo se constituye ésta? ¿Dónde trazariamos la línea entre la mirada existencial-experiencial y la cultural? ¿Dónde está el límite donde se produce la colectivización de lo vivido? Es decir, ¿cuándo se traspasa la barrera de lo íntimo? Por ello en el proceso de configuración de una impronta nos preguntamos ¿qué papel juega cada uno de esos elementos: el tacto, la materia, la mirada, lo cultural?

Sobre estas relaciones que se configuran en este espacio donde se producen la huella como impresión, Georges Didi-Huberman se pregunta acerca de las operaciones implícitas que existen en la misma, sobre sus dimensiones humanas y antropológicas y sobre la importancia de éstas: las interacciones del sustrato, del gesto y de la marca. La operación de la huella implica por tanto una relación compleja que se abre, unas operaciones que abarcan tanto la intimidad del sujeto como operaciones antropológicas, sociales, y una dimensión que traspasa lo concreto. Es a través del mismo, que el sujeto se produce y por tanto también en cuanto a sujeto de lo colectivo, de lo cultural como paisaje que lo produce.

La impresión puede ser sencilla y fácil de obtener, puede ser un juego de niños; sin embargo no es rudimentaria. Ya que trabaja, plena y altamente. Si nos adentramos de lleno en el juego recíproco del sustrato, del gesto y de la marca veremos que a partir de estos elementos dados y de sus secuencias, la impresión demuestra su valor fundamental operativo.

No podemos entender nada en una técnica –por tanto en un arte- si no buscamos aclarar alguna cosa de su dimensión antropológica. La impresión, procede rigurosamente, tanto por sus procesos como por sus aplicaciones, de esta ‘ciencia concreta’ Lévi-Strauss habla en su primer

capítulo del Pensamiento Salvaje. ¿Por qué ésto? Porque hacer una impresión es siempre producir un tejido de relaciones materiales que dan lugar a un objeto concreto (por ejemplo una imagen estampada); pero también produce todo un conjunto de relaciones abstractas, mitos, fantasmas, conocimientos, etc. La impresión es a la vez proceso y paradigma: reúne en ella los dos sentidos de la palabra experiencia, el sentido físico de un protocolo experimental y el sentido gnoseológico de su comprensión.

Hacer una impresión no es otra cosa que 'bricoler' (hacer bricolaje/bricolagear) una relación entre cuerpo y sustrato, por ello, hay que darle al bricolaje su alto valor antropológico y gnoseológico, y que se menciona precisamente en el texto de Lévi-Strauss. Todas las características que éste reconoce al bricolaje se encuentran en el gesto de la impresión: el principio no orientado del 'esto puede valer para algo'. La apertura a un 'movimiento incidente', al azar técnico, a la 'ausencia de proyecto', pero también a la posibilidad de 'resultados brillantes e inesperados', el carácter abigarrado de los materiales y de las operaciones, pero también el deseo de que un solo gesto sea "apto para ejecutar una gran cantidad de manchas diversas. No nos equivocamos por tanto en decir que: esta heurística no es 'primitiva' o 'rudimentaria', Lévi-Strauss insiste -queriendo, en las cerámicas más arcaicas- para reconocer en ellas esa 'Ciencia de lo concreto' una competencia técnica muy desarrollada'.⁷²

Atendiendo a esta visión gnoseológica y experiencial como nociones integradas en la huella en cuanto a procesos de relación sujeto-objeto-paisaje, hemos definido tres gradientes. Su sentido viene dado por el carácter evolutivo en esta relación.

IDENTIDAD. Aparece como una relación primitiva del sujeto respecto al paisaje. Aquí y ahora, Identidad como visibilidad. Primer estadio: el sujeto como primer límite. Una relación primitiva en cuanto a relación "materia"- "materia activa" inicio de la dimensión del contacto.

MODO. "De este modo y con esta materialidad". Segundo estadio donde se constituye y configura el relato de los cuerpos, estado activo donde el contacto encuentra su modo.

SEDIMENTO-MEMORIA. Tercer estadio donde se configura con el devenir de esas relaciones materiales y sensoriales; lo que queda de todas ellas, el poso.

forma. lugar. memoria

El contacto en cuanto a modo de encuentro produce una dimensión de lo afectado que a su vez propone un nuevo espacio, un nuevo estado. En primer lugar la acción del contacto altera el objeto contactado y su dimensión física y espacial. El contacto genera por su cualidad afectadora una alteración; tanto el elemento activo como el pasivo devienen otros. Didi-Huberman habla de la alteración y redimensión espacial que se crea en torno a este fenómeno. En su cualidad para producir lugares.

El artista es un inventor de lugares. Les da forma y carne a espacios improbables, imposibles o impensables: aporías, fábulas tópicas. El género

72 Didi-Huberman, 1997:25-26 (Traducción propia)

de lugares que inventa Giuseppe Penone pasa en primera instancia por un trabajo con el contacto: una dinámica de la impresión mediante la cual el espacio se encuentra a la vez transcrito y dado vuelta, es decir conocido táctilmente y puesto al revés (Didi-Hubermann, 2008:2).

El espacio de interacción entre el cuerpo del sujeto y la materia se revela como espacio de transferencia y memoria. A modo de vaso comunicante y espejo este último le revela el conocimiento de sí mismo. En esta idea de espacio que se produce en su “estado naciente” Didi Huberman menciona la idea de “atrio” como espacio del ser, de la construcción de sí mismo mencionando que la palabra “ser” y “atrio” fonéticamente en francés, se dicen del mismo modo: “être” (ser) “aître” (atrio). Esta espacialización del ser, del sujeto que se está produciendo a través del objeto como proyección, constituye por extensión el sujeto un espacio que se manifiesta con dimensión.

Manifiestamente, Giuseppe Penone es un escultor de atrios –cuestiones de lugar y cuestiones de ser planteadas y esculpidas simultáneamente, al mismo tiempo. Es decir que de sus manos no surgen ni objetos ni lugares. Surgen más bien lugares producidos en sus “estados nacientes”, en sus estados de atrios visuales y táctiles (Didi-Hubermann, 2009:45).

Se produce una dimensión relacional inseparable entre el sujeto, el objeto y el espacio. Así cuando uno es alterado de forma inseparable las otras también se recolocan. La huella puede encontrarse en estado de latencia o en estado de poso y memoria. Su capacidad vital reside en lo que produce en su estado pasivo, en su condición transformadora. También Huberman se refiere a “estado naciente” como la latencia activa que se encuentra en los objetos, a la posibilidad que producen estas de seguir activando, situándose en una dimensión entre agente, acción y resultado fuera de la idea de objeto pasivo.

Pero ¿qué hay que entender por “estado naciente” cuando se trata de obras que han sido llevadas a cabo, y que son expuestas delante nuestro, “finalizadas”, terminadas, fijas? Al hacer esta pregunta se toca la diferencia entre una escultura que fabrica objetos en el espacio –objetos de espacio se podría decir- y una escultura que transforma los objetos en actos sutiles del lugar, en lugares que aparecen. En el primer caso, el objeto terminado exhibe su cerramiento afirmándose como resultado, confinando el agente y la acción (el proceso donde tomó forma) al pasado, según una especie de olvido de su propio nacimiento. En el segundo caso, la escultura tiende a permanecer abierta y afirma que quiere situarse entre agente, acción y resultado, y que estos son inseparables. Cada tiempo de la obra persistiendo en los otros, siendo envuelta y envolviéndolos, nutriéndose y nutriéndolos (Didi-Hubermann, 2008:41).

de la huella. posibilidad de estrato

[...] *los estratos son efectos secundarios, espesamientos en un plan de consistencia omnipresente, siempre primero, siempre inmanente [...]*
(Deleuze y Guattari, 1994:47).

En su capacidad biológica y potencial, la tierra y su acumulación de estratos suponen la fuerza aglutinada y encontrada, dando lugar a la memoria del latir del paisaje y a su capacidad generativa. Aparecen en su dimensión temporal como

formas de la memoria, síntesis de las resonancias de espacios vividos y espacios significados. De este modo el estrato como conjuntos de memoria, supone el espacio donde poder observar, extraer e identificar el paso del ser humano por la tierra. Es su poso, lo que queda de sí cuando éste desaparece.

[...] los estratos son fenómenos de espesamiento en el Cuerpo de la Tierra, a la vez moleculares y molares: acumulaciones, coagulaciones, sedimentaciones, plegamientos. Son Cinturas, Pinzas o Articulaciones. [...] Los estratos eran Capas, Cinturas. Consistían en formar materias, en aprisionar intensidades o en fijar singularidades en sistemas de resonancias y de redundancia, en constituir moléculas más o menos grandes en el cuerpo de la tierra, y en hacer entrar estas moléculas en "conjuntos molares". Los estratos eran capturas, eran como "agujeros negros"; [...] Actuaban por codificación y territorialización en la tierra (Deleuze y Guattari, 1994:48 y 512).

(hacer) memoria. construir(se) espacio

A través del hacer, la memoria es registro y contenedor del tiempo, y aparece como confirmación de una relación de fusión ente sujeto-objeto-paisaje. Es a través de esas relaciones fundidas que el objeto adopta una nueva dimensión: el propio objeto lleva implícito parte del sujeto. De esta manera se constituye una dimensión espacial que atrapa la memoria y a su vez redimensiona el espacio en el que se presenta.

Todo efecto e impacto artístico se basa en la identificación del yo con el objeto experimentado, o en el reflejo del ego sobre el objeto. Experimentamos una obra de arte o de arquitectura a través de nuestra existencia encarnada en ella y de la identificación con ella. Una experiencia artística activa un modo primitivo de experiencia encarnada en la obra e indistinguible de la misma; la separación y la polarización del objeto y del sujeto se pierden temporalmente. Tanto la belleza gloriosa como la penosa humildad del objeto de la representación artística se identifican momentáneamente con nuestra propia experiencia encarnada en la obra (Pallasmaa, 2016:23).

Y precisamente por esa experiencia y la relación que se establece entre ser-materia es donde los sujetos de esta tipología se constituyen a través de aquello que realizan. Se transforman a la vez que forman y ambas se alimentan de manera continua, devienen uno: a través de la experiencia hallando y siendo esencia a la vez. Pallasmaa citando a Sartre menciona la experiencia del ser como conocimiento implícito, como formas integradas y no separadas en la aproximación al fenómeno.

La exploración del artista se centra en las esencias, y su objetivo define su aproximación y su método. Como afirmaba Jean-Paul Sartre: 'Hay inconmensurabilidad entre las esencias y los hechos, y quien empiece su indagación por los hechos nunca hallará las esencias'. [...] En efecto, 'la comprensión no es una cualidad humana; es su propia manera de existir'. La visión de Sartre define la diferencia entre la aproximación artística y científica. El artista se aproxima a esta forma natural del entendimiento implícito en la propia experiencia del ser.

El espacio existencial

No vivimos en un mundo objetivo de materia y de hechos, tal como asume el realismo convencional. La forma de existencia característicamente humana tiene lugar en el mundo de las posibilidades y está moldeada por nuestra capacidad de imaginar y de fantasear. Vivimos en mundos donde lo material y lo mental, lo experimentado, lo recordado y lo imaginado se funden completamente entre sí. En consecuencia, la realidad vivida no sigue las reglas del espacio ni del tiempo tal como vienen descritas (Pallasmaa, 2016:60-61).

B.6 SOBRE CAMPOS AFINES

Como campos afines están la Arqueología, la Historia y la Filosofía. Encontramos una especial vinculación de la Arqueología como campo que observa el objeto. El valor de la huella, el espectro de relación entre sujeto y el objeto, construyen la mirada abordando las distintas relaciones que suceden en el paisaje, son su memoria material e inmaterial. Así la palabra arqueología hace referencia a la idea de estudiar el inicio, como germen primitivo de las operaciones que se producen en el paisaje. El espacio es a través de la memoria, y éste se constituye de múltiples estratos que configuran un proceso del paisaje. También la Historia como campo que estructura y construye relato. Historia proviene de un término griego que combina la noción de saber y la cualidad del saber. La misma configura un conocimiento y unas memorias que vinculan las distintas interrelaciones que se producen en el paisaje.

Asociado a este saber, y a las relaciones de existencia entre sujeto y paisaje, la Filosofía es un campo radical donde la la posición, acciones, los objetos y espacios construidos así como los límites entre las distintas operaciones que se producen en torno al sujeto son observadas.

Pero el escultor se adueña de todos los sentidos del tiempo. Excavar no es sólo cavar la tierra para sacar de ella cosas muertas desde hace mucho tiempo. Es también preparar, en la tierra abierta –laborada, “trabajada”, como se decía antaño-, un paso para formas que tengan en sí mismas la memoria de su devenir, de su nacimiento o crecimiento futuros (Didi-Hubermann, 2009:45).

B.7 TECTÓNICA DE LA TIPOLOGÍA

La tectónica de la tipología trata de un sujeto que necesita de la materia para trascender en su relación con el paisaje. Por tanto su habitar estará profundamente marcado por la característica de que el sujeto habita la materia. El objeto adquiere una especial importancia puesto que es el mediador de esa relación sujeto-paisaje. El objeto registro deviene memoria de una experiencia, encarnando la misma a través de su propia aparición y génesis. La idea de atrapar esa relación inicial hacia el mundo sensible a través de la operación mediada por el objeto, es la materia. Tanto la condición y los dispositivos creados, muestran el sentido del registro, y en el modo aparece la esencia de esa voluntad explícita. Esta relación se produce en el ámbito de la superficie, lugar de contacto entre un elemento y otro. Pallasmaa menciona esta idea de espacio frontera entre el sujeto y el paisaje, y la obra como posibilitador de un intenso conocimiento experiencial.

El arte estructura y articula nuestro ser-en-el-mundo, o Weltinnenraum (espacio interior del mundo), por utilizar el concepto de Rainer Maria Rilke. Más que mediar en el conocimiento conceptualmente estructurado del estado objetivo del mundo, una obra de arte posibilita un intenso conocimiento experiencial. Sin presentar una propuesta relativa al mundo ni a su condición, una obra de arte centra la mirada en la superficie que hace de frontera entre nuestro yo y el mundo. 'Resulta desconcertante que mientras capta lo que le rodea, mientras observa y da forma a su percepción, el artista no dice de hecho nada sobre el mundo ni sobre sí mismo, solo que se tocan el uno al otro' escribe el pintor Juhana Blomstedt. El artista toca la piel de su mundo con el mismo sentimiento de asombro con el que un niño toca una ventana con escarcha. [...] Una obra de arte [...] Es una imagen, un complejo experiencial y emocional que penetra directamente en nuestra conciencia (Pallasmaa, 2016:59-60).

El ser adquiere aquí unas dimensiones distintas en su modo de aparición, de mirada. El cómo se observa constituye el relato y la historia. El sujeto y su forma de vincular con la materia definen su huella, lo que queda de sí cuando éste desaparece como unidad. Es en el rastro que deja, en el cómo se relaciona, donde identificamos su operación y su huella. El modo de atrapar la relación revela una manera de acercamiento sobre la cosa. Didi Huberman menciona esta idea a través de distintas analogías de la forma, su función y la relación fenoménica que se produce en la experiencia.

SER EXCAVACIÓN

La escultura como anamnesia material: hacer una excavación. Cuando la memoria es una cualidad propia del material. Cabezas negativas y cabezas nacientes.

SER FÓSIL

Una escultura que estuviese encargada de tocar el pensamiento. La "ceguera táctil" del cerebro frente al cráneo. Frottage y desarrollo. El cerebro fósil.

SER HOJA

La escultura trabaja más con huellas que con objetos. Humildad de la impronta y conocimiento por contacto.

Desarrollos tópicos: el cerebro-hoja.

SER LUGAR

Lugar para perderse, lugar para refutar el espacio y ponerlo patas arriba. La huella y el desarrollo. Cuando lo que nos habita nos incorpora

(Didi-Hubermann, 2009:100).

A través de sus distintas operaciones el arte revela lo que ocurre entre un cuerpo y otro; en ese intersticio como lugar se encuentra el espacio de posibilidad en el que el sujeto encuentra su hábitat. Un encuentro amplificado a través del dispositivo, donde los elementos se encuentran y se produce la sublimación.

En la obra *Extensión del reflejo* de Gabriel Orozco, el autor recorre sobre una bicicleta el espacio entre dos charcos. En su relación de apertura y juego aparece una nueva presencia, la imagen de un charco se extiende por el transcurrir de las llantas de la bicicleta. Más allá de la poética visual en relación a la imagen que se expande, encontramos que artista y cuerpo -charco- se encuentran donde el artista discurre.



La extensión del reflejo (1992) Gabriel Orozco

[...] Para mí, es importante que la relación entre el tamaño del gesto (artístico) y sus consecuencias no sean líneas paralelas, e intentar que un gesto cualquiera, mínimo, pueda tener mucho mayores consecuencias en la realidad que un mural o que un edificio. [...] No hay garantía de que, si se va a invertir más tiempo en hacer una obra, más va a durar ésta en la memoria de los demás. A veces un gesto rápido puede perdurar mucho más tiempo. Lo cual comprueba un hecho interesante: el tiempo y la memoria cambian radicalmente y transforman de un modo más importante a la obra de arte, mucho más que su aparente perdurabilidad física. Nuestra memoria y nuestro olvido son más importantes que el clima o la manufactura de una obra para ser conservada en la historia. El arte crece como crece el universo (Orozco, 2003).

Orozco introduce dos cuestiones importantes en relación a la experiencia. La primera la idea de gesto mínimo como inicio que posibilita la acción de reverberación de la experiencia. Y por otra parte, la noción de memoria como productora de experiencia.

B.8 TIPOS DE ACCIÓN

En cuanto a la idea de graficar, la base de todas las acciones se inicia desde la observación. Como la precedente, es una tipología experiencial que se decanta hacia el registro, captura y objetualiza la experiencia. Su énfasis es dar cuerpo a lo que no es perceptible, dar permanencia a lo que no perdura, dejando constancia y registro como memoria. Se propone como un graficar lo dérmico de la tierra. Dermis entendida como límite entre espacio y sujeto, como estrato que acumula en su sentido geológico, lugar de contacto entre dos interfaces, entre dos cuerpos: Lugar límite entre cuerpo-sujeto y cuerpo-espacio.

En las acciones derivadas de las relaciones de este sujeto con el paisaje, este último produce un amplio abanico de modos. Encontramos tres bloques en formas de acción o maneras de proceder según la intención, éstas van decreciendo en cuanto al modo en el que se produce el contacto:

1. Depósito o extracción: la huella como objeto resultante de la experiencia. Es a través de la (im)presión, del grabado, de la fricción. Hay un contacto activo entre elementos.

2. Nueva Dermis: contacto para la creación de un nuevo corpus objetual. El nuevo elemento resulta de la copia que se extrae de la matriz, que se moldea, que crea capa (positivo-negativo). El contacto de los elementos es más ligero.

3. Creación de estrato: organizar/ordenar/categorizar/establecer (orden de una memoria). Se produce distancia del contacto.

B.9 ELEMENTOS-UNIDADES OBSERVACIONALES

B.9.1 CUERPO

En esta tipología la noción dérmica del cuerpo juega un papel fundamental, en ella ocurre el contacto con los otros elementos del paisaje. El cuerpo como espacio de registro háptico y memoria de la materia. En ese cuerpo en relación con el paisaje, hay una voluntad por parte de este sujeto creador de dejar constancia y huella de esas interacciones, de dar forma y cuerpo a lo que se produce, a cuestiones en algunos casos imperceptibles, como una línea sutil entre un cuerpo y otro.

El cuerpo es registro del tiempo, soporte de la visualización del paso del mismo. Da posibilidad y espacio a percibir lo geológico de la adición y poso, a la acumulación de elementos que generan estratos. Es cuerpo como membrana sensitiva, se vuelve espacio de conocimiento y lugar para la construcción de la mirada del mundo. En esta tipología existe un primer reconocimiento del cuerpo del sujeto como un elemento diferenciador del resto del paisaje. A diferencia de la anterior donde el autor “es paisaje” aquí el cuerpo es “sobre el paisaje”, donde se apela a una forma de estar sobre el lugar con una mirada distinta, con un construirse a partir de un complejo que diferencia su Yo, desde un sentido donde se inicia una visión más cultural. Hay una necesidad de dar voz a ese espacio de interrelación, cuya principal acción se basa en la experiencia de un registro, de la huella como muestra palpable en sus distintas formalizaciones. Al igual que la piel de la mano tarda un tiempo hasta que vuelve a su estado inicial,- si la apretamos con los dedos-, la cualidad dérmica nos revela un paso del tiempo, una memoria donde la materia no posee la misma plasticidad inicial. Nos muestra que es materia viva y vivida, la piel que aprehende.

Ese encuentro entre sujeto y paisaje y el devenir de sus distintas acciones se refleja bien en la obra *El árbol recordará el contacto* de Giuseppe Penone donde el autor coloca la copia en bronce de su mano y el instante de agarrar un árbol. De este modo, el árbol al crecer irá apropiándose de ese espacio y es a la mano a quien apretará. En ese contacto entre quien atrapa y quien es atrapado, uno deviene en el otro por la acción del tiempo. La materia y la cualidad fluida que Penone le asigna al tiempo.

Para mí todos los elementos son fluidos. Incluso la piedra es fluida: una montaña se desmorona se convierte en arena. Es la corta duración de nuestra existencia la que hace que llamemos duro o blando a éste u otro material. El tiempo echa a perder esos criterios. La escultura se funda en la proximidad de un elemento duro y un elemento maleable –como la gubia que penetra en la madera. La cual precisamente me lleva a considerar ese aspecto de las cosas, para delimitar el problema.⁷³

73 Penone en Celant, 1989:17



El árbol recordará el contacto (1968) Giuseppe Penone

El artista sugiere la idea de que las estructuras son permutables, solo la escala y el tiempo -geológico- hacen de estas devenir otro. El gesto concreto de Penone atrapa por un momento esa sutileza del encuentro y el tiempo y construye la forma en que ésta será determinada y determinante: el tiempo también crea.

*El gesto es un acto inaugural, que sólo el tiempo conducirá hasta su fin: la forma. Así el árbol crecerá y contendrá en una protuberancia leñosa la mano que la había presionado.*⁷⁴

Así fenómeno y materia intercambian roles en el devenir de un espacio temporal. El sujeto trata de capturar a través del cuerpo como territorio del tiempo.

B.9.2 LO FORMAL

Mediante distintas acciones lo formal trata construir un primer estadio de identidad del sujeto, objeto y espacio. Son creaciones que necesitan levantar, dar volumen, cuerpo y constancia tangible a aquello que ocurre o va a ocurrir, y darle un modo perdurable. Hay una voluntad de congelar, detener y mostrar a través del registro un tipo de existencia y unas relaciones concretas con los otros elementos.

En esta tipología a diferencia de la anterior, -de la que es continuación evolutiva-, hay una diferenciación sutil de aquel “ser paisaje”. Hay una voluntad de presencia objetualizada, presente visible y perdurable en el tiempo. El registro de la obra es la obra en sí misma, no documento que únicamente da constancia. Lo formal se produce a través de la relación de un “cuerpo que registra”, un “cuerpo que produce memoria”, en definitiva, lo formal se produce en el lugar del dispositivo de esa mediación. Paisaje-huella-sujeto.

B.9.3 ESCALA

La escala en la que se producen las obras tiene como referencia el cuerpo del sujeto en primera instancia. La referencia en la mayor parte de los casos, la determina o bien la mano, o el cuerpo del registro que establecen las distintas relaciones espaciales y escalares que se producen en ese paisaje. El límite de la escala viene dado por el hábitat de esa obra. Las condiciones concretas

⁷⁴ Penonne cit. en Grenier, 2004:25 (Traducción propia)

y espaciales son auto-referenciales, no aluden a otros espacios sino que son relaciones que se dan entre sí. En esta tipología el factor externo (la mirada del otro) está incluida por primera vez. Es una escala entre la acción y la comunicación de la misma. Como menciona Penonne, la escala relativa de la visión concreta del sujeto, es la que establece las relaciones materiales y espaciales, es la referencia de su propio límite, es lo que hace que la visión sea relativa y subjetiva. El principio de subjetividad humana es la que configura la noción de escala.

B.9.4 PATRÓN Y MÓDULO

El patrón fundamental implica una voluntad explícita por la huella como necesidad de dejar constancia de su visión particular sobre el paisaje. Una idea de: “yo aquí presente”, “yo registro”, “yo muestro”. Por tanto “soy cuerpo”, “soy haciendo” y “soy comunicando” esta existencia. La materialidad y las cualidades por las que se producen las mismas tienen un valor significativo. No solo importa el objeto, sino éste como medio que sublima esta experiencia del sujeto, su condición de portador de memoria.

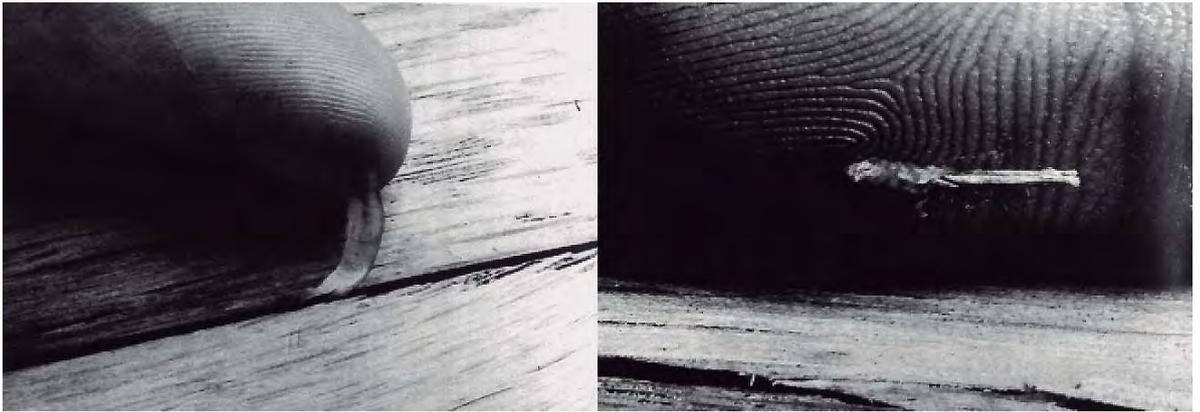
B.9.5 MATRIZ

En la matriz del sujeto existe una marcada necesidad de la relación experiencial que trascienda a través del objeto. Hay una voluntad explícita de mostrar el vínculo con el lugar, con el objeto y el fenómeno que se produce. Mostrar la huella de lo humano, de un espacio humanizado y de su dimensión estética a través del objeto. Hay una mirada de escala microscópica en la relación porosa entre los dos cuerpos que acontecen las distintas acciones, es el lugar donde el contacto y la transferencia entre elementos se producen. Sentir lo humano, la materia y sus diferentes grados de permeabilidad o sensibilidad háptica. Registrar la cualidad sensible del contacto y la marca que ésta deja. La matriz inicial parte del sujeto y de la mirada hacia el hecho que pretende señalar allí donde se produce una necesaria objetualización. El sujeto genera un dispositivo de mediación para forzar la materia a favor del objeto resultante. La balanza bascula más hacia experiencia a favor de esa presencia objetualizada. La experiencia se sitúa como proceso de la obra, no como fin tan exclusivo -como ocurría en la tipología precedente (A)-. Podríamos identificarlo como un sujeto materialista que necesita de la constancia y verificación, de la existencia visible y tangible para su posterior muestra. Capturar el fenómeno para así dar constancia del mismo. La relación de identidad hacia lo social se inicia tras este estadio, donde la identificación es espacio de existencia (hacia la tipología C).

B.9.6 SISTEMA

En relación al sistema del graficar vemos diferenciar los pasos por los que se producen en el mismo. En primer lugar está el vínculo-experiencia, en segundo lugar el modo o dispositivo creado por el cual extraer esa experiencia, y por último su posterior visibilización. Aquí la noción principal es la de la transferencia, donde se producen la relación sujeto-paisaje y donde el contacto las inicia. Las nociones paralelas que operan alrededor de esta relación concreta son: lo cóncavo-lo convexo, lo mostrado y el observador, la presencia-ausencia y la memoria-resonancia.

Este estado de transferencia entre materia y sujeto se observa forma sutil en la obra *Material interchanges*⁷⁵ de Dennis Oppenheim, donde el límite lo determina el sujeto pero la acción posibilita ese espacio único de dos cuerpos.



Material interchange (1970) Dennis Oppenheim

El autor habita la materia y tras la transferencia ésta ocupa el sujeto. La falla o el intersticio posibilitan esa comunicación. El artista habita las fallas, los espacios donde estos procesos son posibles. En su obra encontramos acciones sutiles y sencillas pero muy poderosas porque aborda los límites de los cuerpos que se revelan a través de las acciones. El autor observa e identifica las estructuras y los comportamientos de la materia y se inscribe en ellos para encontrar esos puntos de conexión a través de la noción de la transferencia. Habitar la materia.⁷⁶

B.9.7 HUELLA

La noción de huella y su complejidad tratan de atrapar el tiempo y dejar constancia de la relación del sujeto con su entorno bajo principios de identidad, verificación y constancia. La idea de materializar estos fenómenos hace que las obras tengan un especial interés en lo relativo a lo técnico o al método de su registro. Los procesos tecnológicos utilizados mayormente son el grabado, el frottage, el moldeado, la impresión, la obtención de registro de huellas por medio del contacto o de materiales sensibles y un diverso espectro de medios. Su importancia radica en el contacto táctil de los cuerpos, en su “estado naciente” como señala Penonne.

La escultura trabaja con huellas más que con objetos. Su objeto mismo sería la huella, en el doble sentido de vestigio y de ‘estado naciente’ (Didi-Huberman, 2009:75).

La materia, la disposición, las acciones realizadas, los tiempos y las distintas variables -cuestiones esenciales- configuran el corpus de la obra.

En un primer estadio de huella y de identificación entre sujeto y sustrato-espacio, en la obra de Giuseppe Penone *Serie Alpes Marítimos - El árbol recordará el contacto*, el autor abraza un árbol. Tras esta acción el árbol es envuelto por el contorno de la forma del artista abrazando el árbol, éstos crecerán a la vez.

Serie Alpes Marítimos - El árbol recordará el contacto (1968) Giuseppe Penone

⁷⁵ “Estadio 1: la uña del artista se aloja entre las tablas del suelo de la galería. Estadio 2: una astilla de una tablilla de la galería se aloja bajo la piel de su dedo” Oppenheim, en Heiss, 1992:60

⁷⁶ Esto nos remite al concepto de Infravele de Marcel Duchamp, pero en este caso se trata de una transferencia consumada, el instante posterior



En la obra *Patate*, Penone realiza unos moldes de partes del cuerpo como su boca, nariz, orejas, etc. Cultiva las patatas dentro de los moldes de escayola y en su desarrollo las patatas adquieren la forma de las distintas partes del cuerpo. En la obra del mismo, *Escribe, leer, recuerda* el autor introduce a través de unos golpes una cuña de hierro en un árbol. En la cuña están grabados los números del alfabeto. Con el devenir del tiempo el árbol va creciendo y va registrando o creando memoria de estos números grabados. En su cuerpo quedan registradas esas formas humanas, el “árbol aprende”. De este modo la acción opera desde una lógica de transmisión de lo humano al árbol, donde al proceso de crecimiento se suma al proceso del conocimiento. La variable humana se agrega a la variable del tiempo del árbol y en este devenir, el árbol “ha aprendido”. En este proceso de mimesis encontramos la “ontogénesis material de la forma” (Didi-Huberman, 2009:48).



(Izq.) (Dcha. abajo) *Escribe*

(Dcha. arriba) *Patate* (1977) Giuseppe Penone

B.9.8 TIPO DE OBRA-MATERIALIDAD

En esta tipología las acciones buscan los límites de la propia materia, forzando encuentros, alterando elementos y generando espacios híbridos: se manipulan, modifican y producen extrañamientos en el devenir de las cosas. El tipo de materialidad en la obra tiene un sentido de perdurabilidad y perceptibilidad en el tiempo. En este sentido lo matérico es elegido en función del límite que pueda ofrecer, la relación se produce principalmente como respuesta a una objetualización determinada.

Los materiales elegidos no son tan orgánicos ni se producen de forma tan efímera -como sucede en la tipología A-, sino que responden al grado de relación con el paisaje pero hay una elección de las mismas en su cualidad del alto grado de registro que pretenden. La materialidad se produce como extensión-capa sensible del sujeto, atendiendo al modo en que este último desea el contacto con lo otro.

El tipo de material utilizado es de un carácter sensible, de alta calidad/cualidad de registro. El barro, las superficies sensibles, el moldeado, el frottage o incluso la idea de archivo como modos de registro. La materia y su materialidad se producen a la vez que producen al sujeto, son a la vez.

La arqueología del material no se concibe aquí sin una arqueología del sujeto que se confronta a aquél: ¿consistiría entonces el arte del escultor en cavar las galerías, en excavar en la memoria de su propia carne y de su propio pensamiento? No nos extrañaremos de que Penone haya trabajado con la hipótesis de un descenso a las `minas el cráneo': `Bajamos al cerebro por el pozo vertical que nos lleva a diversas profundidades; en cada parada, ciertas galerías conducen, a través del razonamiento, a la excavación de ideas; una vez extraídas se ven llevadas a la superficie; y, cuanto más rico es el cerebro en sedimentos de memorias, más galerías hay, más paradas hay, más excavaciones hay (fronti di scavo) (Didi-Huberman, 2009:61).

B.9.9 ESPACIO

El espacio está principalmente basado en el territorio, concebido como sustrato donde los sujetos existen sobre el mismo. Es espacio de existencia, identificación, contacto y constancia. Es una relación dérmica con el espacio. Pensando desde lo dérmico, lo sensible como espacio y las acciones sobre el cuerpo son los que configuran las propuestas.

El espacio, la materia, el tiempo y la memoria son elementos fundamentales así como las articulaciones que se producen del habitar del sujeto. Los autores de esta tipología asumen no solo las cualidades del límite y significaciones del espacio, sino que trabajan para identificarlas, atraparlas y estructurarlas como parte operativa de su praxis.

En esta idea de espacio que registra como dermis sensible, Oppenheim realiza la pieza *One hour run* donde recorre durante una hora las colinas de San Francis (Maine), sobre una moto de nieve. El autor dibuja durante todo ese tiempo seis millas como sustrato de un tiempo grafiado. Es un límite temporal establecido por el autor donde las formas configuran el espacio y su recorrido los límites.

One hour run (1968) Dennis Oppenheim



B.9.10 TIEMPO

El tiempo se presenta en tres estadios principales. En primer lugar el “Tiempo Identificador” basado en transferencias primitivas de contacto entre paisaje y sujeto-objeto. Posteriormente un “Tiempo de transferencia” donde se dan las relaciones entre sujeto-objeto-espacio y sus distintas interacciones. Y por último, un “Tiempo estrato”, en el que desaparecen los sujetos y lo circunstancial y queda la memoria de éstos.

En el primero, en el “Tiempo identificador”, se da la identificación de los cuerpos donde el contacto es más primitivo y basado en los procesos de conocimiento y observación. En un segundo estadio “Tiempo transferencia” se producen las interacciones y lo circunstancial de lo vivencial donde suceden las transformaciones y transferencias en los cuerpos.

Por último, el “Tiempo estrato” es la memoria sedimentada como resultado de las dos operaciones previas donde el estado de latencia es el estado previo al tiempo estrato.

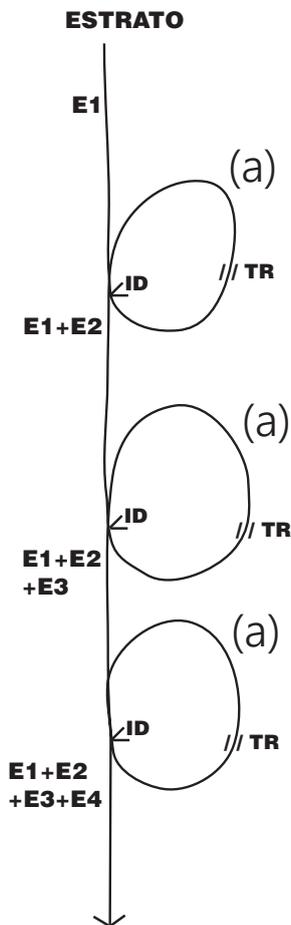
El tiempo configura en las tres operaciones señaladas tres estados concretos: “Estado de contacto”, “Estado de (inter)relación” y “Estado de latencia”.

En el “Estado de contacto” devienen las formas nacientes de los cuerpos entrados en contacto. La segunda hace referencia al Estado de (inter)relación donde aquello iniciado deriva hacia una nueva forma; y en el Estado de latencia, proceso último donde el encuentro de esos cuerpos finaliza o desaparece, queda únicamente la memoria activa.

(tiempo)



Gráfica de la noción de tiempo y los dos ejes que lo vertebran: Operación y Estados del Tiempo en Tipología B. El Ciclo (a) se refiere a que el Estrato es fin y origen a la vez, donde se produce el bucle (2019) Dibujo propio



Gráfica ampliada del Ciclo del Tiempo en Tipología B (a): La operación se inicia en el Estrato y finaliza en el mismo. La Identificación y Transferencia suceden en ese bucle (2019) Dibujo propio

Esta distinción entre “Operación” y “Estado” es sumamente importante puesto que en la primera se produce lo visible, y en la siguiente lo fenoménico de manera más contundente. Esta diferenciación nos revela cualidades cercanas a la noción de Infraleve de Duchamp y también cuestiones relativas a una mirada microscópica de lo dérmico.

En este sentido algunas obras operan en territorios donde la cualidad táctil del tiempo se presenta como espacio. En la obra *Two stages transfer drawing* de Dennis Oppenheim éste dibuja sobre la espalda de su hijo Erik, que a su vez trata de duplicar el mismo movimiento sobre la pared. La acción es realizada también en posiciones invertidas.



Two stages transfer drawing (1971) Dennis Oppenheim

Mientras recorro con un rotulador por la espalda de Erik, él intenta duplicar mi movimiento en la pared. Mi actividad estimula una respuesta cinética de su sistema sensorial. Estoy... dibujando a través de él. Debido a que Erik es mi descendencia y compartimos ingredientes biológicos similares, su espalda... puede ser vista como una versión inmadura de mí mismo... En cierto sentido, hago contacto con un estado pasado.⁷⁷

En esta obra se puede observar la cualidad matérica como espacio de memoria. Tiempo futuro y pasado se entrelazan por medio de una acción donde las posiciones de transferencias invertidas marcan la dirección y lectura de la acción. Así se produce un continuum temporal donde lo gráfico produce una mediación de los distintos estados.

B.10 ELECCIÓN DE LAS OBRAS Y SU ARTICULACIÓN

La principal intención al organizar las obras que veremos es dar cuenta de los distintos modos en las que se produce el graficar, dejando constancia a continuación que la huella es epicentro en esta tipología; y también tratando de amplificar esta noción hacia otros formatos, creando fugas en los modos.

Traemos a colación tres momentos en los casos que presentamos y donde suceden: 1. Huella como depósito o extracción 2. Nueva dermis 3. Huella como estrato.

⁷⁷ Oppenheim en Heiss, 1992:72 (Traducción propia)

Las primeras dos obras de Gabriel Orozco responden a un estado primigenio y humano de contacto con la materia, con el espacio y su memoria.

Las posteriores (Heidi Bucher y Rachel Whiteread) aluden a memorias en lo constructivo, lo arquitectónico y el habitar como formas de relación con el espacio y el graficar como lugar de extracción de esa memoria. Posteriormente la obra de Giuseppe Penone nos produce una relación entre imagen y realidad, memorias a través de la fricción. En la pieza de Curro Claret la huella y el contacto a través del dígito y del acto primitivo de los dedos en contacto con la materia.

Y por último, la obra de Mark Dion articula un graficar más sistemático y museístico, donde la memoria y el archivo produce otro tipo de lectura de relaciones entre sujeto y espacio, donde el graficar del sujeto no aparece, pero sí su registro.

B.11 CASOS

La mano y la huella digital suponen un primer encuentro de la identidad del sujeto con su propia realidad. Ésta revela su identidad exclusiva, única e intransferible. La huella dactilar es siempre la misma, el tiempo pasa pero su topografía nos muestra una forma personal que no cambia donde el patrón es único.

*Identity transfer*⁷⁸ es una obra de Dennis Oppenheim en la que la hija del autor transfiere la huella dactilar de su pulgar a su padre y éste a su vez a su padre, quien finalmente la transfiere al suelo de Oakland.

*Esta pieza muestra mi hija Kristin transfiriendo las crestas capilares de su pulgar sobre mi pulgar. Entonces transfiero esta impresión al pulgar de mi padre y él termina el proceso transfiriéndolo en la tierra. Es una regresión lineal que se remonta a través de los miembros de una familia hasta que se alcanza un punto muerto.*⁷⁹



Identity Transfer (1970) Dennis Oppenheim

En esta pieza el autor opera en la línea del tiempo que existe en las distintas generaciones de su familia. El artista busca el término donde radican esos distintos tiempos y los conecta a través del gesto. Comenzando con su hija y llegando a

⁷⁸ Existen tres piezas distintas de esta serie en la que el autor trabaja con la idea de huella dactilar y su transferencia en distintos espacios y estadios (una de ellas trabaja con tinta, otra con su propia uña y dedo, y la última la que venimos a citar). En esta que traemos a colación existe la versión en film de 8mm y la misma consta de una serie de imágenes litográficas en offset en blanco y negro con una breve explicación del proceso

⁷⁹ Oppenheim en Celant, 2001:142 (Traducción propia)

tocar la tierra a través de su padre, conecta y concentra a través del gesto sencillo desprovisto de artificio y mostrando las operaciones realizadas como hitos del tiempo. Es como si el autor mediara para que el tiempo y sus distintos estadios viajaran por medio de los cuerpos. Como el ADN y la idea de evolución humana, que se concentra en forma de datos y va saltando generaciones hasta ir en la línea evolutiva. Lo que importa no es el cuerpo sino la transferencia como idea. Es interesante la idea de regresión en el tiempo que desemboca como término en la tierra, aludiendo a la misma como inicio del todo, punto cero del tiempo, del espacio y de los cuerpos.

Por otra parte, entre la superficie acolchada que recoge la tinta y la tierra hay tres cuerpos distintos operando transformando la tinta en cuanto a cualidad y forma, transfiriéndose de un cuerpo a otro. Lo gráfico como espacio que opera entre un estado futuro y una memoria del pasado, la tierra como sustrato del tiempo y los distintos cuerpos como sustratos activos de ese tiempo.

La huella supone uno de los elementos más primigenios de lo humano constatando la presencia de un igual. El término identidad proviene de *indentitas*, y éste de *ídem* (lo mismo). El pronombre ídem es un compuesto del pronombre *is, ea, id* (él, este, aquel). Es decir que la huella supone una extensión del sujeto, un desdoblamiento o una necesidad de relación con lo otro. La materia por tanto es el elemento donde reside el principio activo, el espacio de potencia para el fenómeno.

En la obra *Mis manos son mi corazón* de Gabriel Orozco, el autor con el torso desnudo y con un trozo de arcilla en la mano –a la misma altura que el órgano corazón- agarra la misma y la aprieta con sus dedos documentando la acción en fotografía. En la primera imagen vemos el artista que sujeta y aprieta la pieza y en la segunda el trozo de arcilla impreso es mostrado a la cámara. La acción es documentada por dos instantáneas. En esta obra el autor parece intentar traspasar su propia energía como hecho vital que ocurre utilizando la materia como registro del dato: pulsión-impresión-huella quedan registrados en la pieza arcillosa. Entre la acción realizada y la acción mostrada tenemos la sensación de ser partícipes de una exteriorización del sujeto, una forma de imprimir y traspasar lo interno hacia un elemento externo. En este caso también nos cuestionamos si ese gesto podría ser una reivindicación del concepto de “infraleve” sugerido por Duchamp. No como la imagen que se nos muestra sino precisamente en el intervalo que imaginamos entre una imagen y la siguiente. En esa tensión, necesita y completa aquello que (le) falta.



Mis manos son mi corazón (1991) Gabriel Orozco
(izda. y centro: 2 fotografías dcha: Pieza de terracota.)

Esta pieza es ejemplar puesto que aglutina ese vínculo experiencial sujeto-materia-paisaje, y produce un objeto latente, perdurable. Éste se centra en el objeto y en cómo se articula esto en lo cultural. El artista a través del gesto activa una materia

sensible y la transforma a la vez que él es transformado. Orozco habla de la escultura: “*Para mí la escultura es un recipiente que contiene y transporta algo*” (Orozco en AAVV. “Textos...”, 2005:118) en cuanto a su capacidad de posibilitar. Y esa cualidad de lo táctil es la que da acceso a innumerables dimensiones: la háptica, la cognitiva, la relacional, la temporal, etc. “*El sentido del tacto nos conecta con el tiempo y la tradición: a través de las impresiones del tacto damos la mano a innumerables generaciones*” (Pallasmaa, 2006:58).

A través de lo táctil, de la materia, y del contacto el sujeto se acerca a las distintas apariciones del fenómeno. Supone un espacio de conexión a través de la acción realizada. En la obra de Orozco en la que se presentan dos imágenes en la que se nos muestra estadio inicial y final de una acción. La materia tierra y su poso son la presencia objetual que queda, -la huella del autor o el barro formado- donde la materia aglutina el tiempo presente-pasado-futuro. Nos remite a la idea de espacio creado del individuo y el arte como momento que posibilita el mismo.

El arte necesita generar el espacio del individuo percibiendo el tiempo y no el de la masa consumiendo el espacio institucional. El tiempo en el que el espectador desaparece como público de esa institución y se convierte en persona. La labor del artista es generar esos momentos del arte (Orozco, 2016),

Así el autor busca un estado esencial de encuentro entre materia y sujeto, de una relación primitiva en la que el sujeto tiene consciencia de su tiempo, un tiempo propio. A su vez en el trabajo de Orozco desprovisto de artificio hay un juego con la materia, una relación primitiva de un gesto que lo arroja y lo abre, como la contracción y des-contracción que se produce en el órgano del corazón. La materia tiene sus cualidades y su memoria donde su significación y connotación, hacen referencia a una procedencia, a un contexto, un uso, a un valor, etc.

La materia prima pura es inconcebible: todo material tiene una carga social y política, y no existe quien pueda pretender tener con él una relación de pureza. El barro, la piedra o el óleo como materia neutral o virgen es inconcebible: son materia de utilidad y tienen un precio y un significado cultural implícitos (Orozco, 2003).

Gabriel Orozco parte de ese estatus de la materia y la introduce en su obra. Nada es neutral, por tanto esas afectaciones que se producen en la materia forman parte de la memoria misma con la que se trabaja. A través de esta obra se produce una captura de un instante, el tiempo que dura un latido, un registro de vida que da volumen y dimensión al tiempo. El cuerpo produce conexiones e interacciones con el entorno, es la primera dimensión de lo físico, donde se produce el lugar de la transformación, de la conmutación de la materia, el estado del flujo. Orozco menciona la idea de cuerpo como lugar de la transformación:

El cuerpo siempre ha sido importante para mí como el punto central de acción que inicia procesos de conexión e interacción con diferentes objetos, tanto en la realidad como en el paisaje. El cuerpo siempre está allí de una manera u otra - a través de la huella, la memoria, la visión, la fisicidad de las manos y otras partes del cuerpo, pero también a través de juegos intelectuales en el tiempo-espacio. La conexión entre la posibilidad del juego y la acción, o gesto, transforma el paisaje. Transforma la ciudad, transforma el universo, te transforma a ti mismo. Por lo tanto,

*esta transformación constante ocurre en la escala humana o corporal en relación con el panorama general de las instituciones y la ciudad y la red urbana o la memoria histórica, y también en relación con la mitología y el pensamiento abstracto.*⁸⁰

A través de su propio cuerpo el autor pretende propiciar una relación corporal y física con la materia. En la acción subyace la voluntad de hacer de conector para otros cuerpos posibles, donde cualquiera pueda realizarla llevando la idea a un término global, no tanto personal. También menciona la idea de cuerpo que trabaja y que piensa, sobre la noción del pensar a través del hacer y hacer a través del pensar. Una y otra transforman al sujeto y por tanto al paisaje.

*Esta organicidad en constante evolución aparece constantemente en nuestras acciones, pero sólo necesitamos verla y ser conscientes de ello. Es por eso que hay un cuerpo ahí, aunque no me gusta el arte de performance en general, y no me gusta que aparezca como actor o tema en mi propio trabajo. Pero ese cuerpo trabajador y pensante puede pertenecer a cualquiera. No es sobre mí, y no es anecdótico. No se trata de ser mexicano, varón, joven, lo que sea. Se trata de alguien que puede hacerlo.*⁸¹

Del mismo autor, en la obra *Piedra que cede*, el artista coge 68 kilos de plastilina –igual a su peso corporal- y crea una bola que hace rodar por las calles de Nueva York⁸². A lo largo de esta trayectoria la forma recoge la suciedad y ésta va erosionándose, o gastándose. Las diferentes marcas y formas adquiridas reflejan la topografía real y concreta del entorno urbano.

El autor menciona lo siguiente:

Y en esos espacios de fricción, entre el campo y la ciudad, entre lo orgánico y lo inorgánico, entre lo “artificial” y lo “natural”, es en donde mucho de mi trabajo se genera y es lo que yo, como caminante, estoy buscando (Orozco, 2003).



Piedra que cede (Yielding Stone) (1992) Gabriel Orozco

⁸⁰ Orozco en Maerkl, 2016 (Traducción propia)

⁸¹ Idem

⁸² La acción fue realizada en primer lugar en las calles de Monterrey (México) y posteriormente en la ciudad de Nueva York

La pieza es objeto que es cuerpo, donde a través del empuje va adquiriendo memoria y registro a su paso por la piel de la ciudad. La acción del artista y el objeto como su extensión, como la rueda de un coche que recibe el rastro y la pulsión de la ciudad. La pieza recoge una huella y en la siguiente recogida de huella o vuelta, pierde la memoria anterior y se convierte en capa o sustrato. Haciendo referencia a la tierra no solo en su forma esférica sino en su idea de estrato y que nos acerca a una especie de micro-paisaje, una arqueología de la memoria urbana. La última capa, la visible, aparece sobre la anterior, la historia. Nos interesa esa idea rudimentaria del arte povera de la utilización de un material que por sus cualidades resulta propicia para un registro de alta sensibilidad, esa cualidad sensible la hace erigirse como cualidad profunda e intensa. El material se adapta al espacio a la vez que es objeto de las huellas, se convierte en forma de registro del cuerpo o piel de la ciudad, del lugar que transita.

La obra parece mostrarnos lo que de otro modo no podríamos ver, la configuración de lo percibido cuando habitamos esos espacios. El registro de lo que nuestro cuerpo recibe y produce: graficar lo imperceptible. El objeto es registro en primer lugar del tiempo como cúmulo de materia y donde el registro es actualizado a cada instante que rueda. Presencias y ausencias condensadas en el mismo espacio. La pieza no marca el contexto por donde transcurre, pero está presente en el objeto. La existencia y sentido de la misma se reconfigura a cada instante, revelando en cada momento la materia del lugar o su falta. A través del espacio residual, del espacio que se produce ente sujeto y paisaje, en el intersticio de ese encuentro o contacto podemos observar lo que nos rodea, lo que dejamos. De este modo se recoge la huella de la propia huella, donde pasado-presente-futuro aparecen en tensión cíclica.

*El trabajo demuestra su carácter procesual, pero es un proceso que no excluye el posible alcance del futuro. El trabajo es inmanentemente abierto. Posibilita su cierre.*⁸³

Se trata de una escultura que intenta representar el cuerpo. De un graficar el cuerpo del lugar a través del registro de los elementos que la configuran, se constituye ésta a través de la adición. “*Creo que la escultura intenta representar el cuerpo. [...] Esta idea de una masa vulnerable que obtiene huellas de la realidad*”⁸⁴

Orozco menciona la idea de vulnerabilidad como modo por el cual acceder a lo sensible. Mediante un gesto que se introduce en lo cotidiano, como lugar donde ocurre la vida. O como un “*Claro intento de disolver el arte en la vida*” comenta María Minera (Minera, 2014). A través de su obra Orozco apela a lo vital como espacio donde suceden las cosas, introduciéndose en el paisaje como elemento extraño, produciendo precisamente juegos de extrañamiento para invertir la mirada sobre lo real. Podríamos hablar de dar vida y cuerpo a lo imperceptible, de dar materia y posibilidad al espacio para poder configurar su forma: el artista como mediador de ese espacio. La mirada ajena tiene importancia y por tanto, en el juego de la obra esta figura está presente. Importa mostrar ese objeto y cómo se va a percibir el mismo posterior a la experiencia. En palabras del propio Orozco:

83 Dag Holmboe, 2011 (Traducción propia)

84 Orozco. Cit. en Morgan, 2011:9 (Traducción propia)

*La actitud política, económica e ideológica de un artista comienza en el momento en que decide cómo va a ejecutar una obra. Y esto tiene consecuencias incluso en el destino de la pieza, dónde va a terminar: en un museo, en una casa, en una institución pública o en un basurero.*⁸⁵

En cuanto al sentido de las relaciones entre forma-objeto-cualidad sensible, en esta obra encontramos que el uso de la plastilina determina totalmente el resultado de la pieza. El autor habla de que este material es utilizado habitualmente como un medio y que se utiliza más para lo procesual. El artista se fija en su alta capacidad de moldear y su vulnerabilidad -frente a otros materiales más estables o perdurables-. Nos parece interesante la noción de vulnerabilidad aceptada como recipiente o receptáculo, materia que acoge y deja lugar a la posibilidad.

*Para mí era más filosófico, relacionado con el cambio constante del mundo y los cuerpos y percepciones. Durante gran parte de la historia la escultura ha prevalecido la idea de que ésta fuera permanente y eterna, congelada como monumento para el público. Por otro lado la plastilina es un material difícil de concebir como algo que no sea un medio. Siempre es un medio y se mantiene así. Nunca se convierte en el material definitivo para un objeto acabado. Me gustó esa idea, y decidí asumir esa vulnerabilidad. La idea de vulnerabilidad es importante en mi trabajo. Es importante ponerse en una situación donde la aceptación de esa vulnerabilidad te permite entender mejor el mundo que te rodea. De este modo, uno se convierte en un recipiente o receptáculo, de aquello que está sucediendo. Quería abrazar la vulnerabilidad en ese sentido positivo.*⁸⁶

la vulnerabilidad de la piel

La cualidad sensible y táctil permite acceder de un modo más intenso a los otros elementos. La materia en este caso se expone para poder ser aquello que recibe y lo incorpora como parte integrada en su memoria. Ese exponerse a los elementos es lo que posibilita poder incorporarlo como fenómeno encarnado en la pieza. Orozco habla sobre estas cuestiones:

*[...] la vulnerabilidad del material -su flexibilidad y maleabilidad- lo hace indestructible de alguna manera, porque es capaz de un cambio constante. [...] pensando en el tiempo, el infinito y el movimiento perpetuo de los cuerpos. También estaba pensando en la idea de la “estrella errante”, [...] En la astronomía arcaica había estrellas fijas y luego estrellas errantes que se movían, y sólo después se identificaron como planetas. [...] Así que se conecta con el mundo real y los fenómenos de la realidad en términos de tiempo-espacio y movimiento permanente [...] La pieza no se trata de representación. [...] Se trata de la fisicidad de este objeto expuesto a los elementos.”*⁸⁷

En el caso de este artista, el mismo trabaja con la idea de taller nómada, él es su propio taller. De este modo, la relación entre sujeto y paisaje hacen transformar la idea de la obra, de objeto asociado al taller del artista fundiéndose con lo cotidiano y con el espacio transitado, vivido: el espacio vital. El laboratorio del autor se produce allá donde éste se encuentra. En esta línea, el autor no lleva consigo

⁸⁵ Orozco en Minera, 2006

⁸⁶ Orozco en Maerkl, 2015 (Traducción propia)

⁸⁷ Idem

ninguna herramienta puesto que él mismo es la propia herramienta. Él produce, trabaja y transforma la materia en el lugar donde se encuentra. Nos parece muy interesante esta idea de laboratorio nómada, la idea de que el artista, su espacio y sus herramientas, parten de la circunstancia y del hecho vital, caminar y encontrar.⁸⁸

La mirada del artista⁸⁹ supone el principio de la construcción de la operación. Es importante señalar que el autor comprende las organicidades y comportamientos de cada elemento con el que trabaja. Habita los espacios, con lo que conoce la materia y la incorpora en su trabajo consciente de su condición. En el caso de este autor éste se funde con el paisaje, opera con gestos sutiles, poco invasivos, y revela a través de ellos la verdadera condición espacial, el autor desaparece en favor del gesto mínimo, orgánico y no impositivo al espacio.

En esta idea de material que registra las huellas, de lo imperceptible, y de las relaciones intercambio como sustrato, Curro Claret crea la pieza *Postal digital*.⁹⁰



Postal digital (1998) Curro Claret

88 Sobre las condiciones del autor y la obra, y la idea de trabajar desde la idea de taller nómada: *“La otra respuesta es que trato de evitar la especificidad del taller propio. Así como trato de jugar con las cualidades específicas del trabajo en espacios públicos, está la otra, que implica trabajar en la intimidad del taller, la cual me parece también peligrosa. Evito trabajar todo el tiempo en el mismo lugar. El hecho de no tener un estudio me obliga a enfrentar situaciones de improvisación, de concientización, de respuesta a los efectos correspondientes a la vida cotidiana, que exploro sin ninguna herramienta en particular. Ha sido muy importante llevar a cabo muchas de mis intervenciones sin llevar una sola herramienta. Así sucede que voy caminando y ocurre algo: naranjas en el suelo de un mercado vacío en la tarde, por ejemplo. Esta es una situación de lugar y tiempo específicos. Porque no es sólo el mercado en Brasil como lugar específico, sino también que hay naranjas podridas ahí al final del día. Yo actúo en esas condiciones. A veces tengo suerte y ocurre algo interesante”*. Orozco en H.D. Buchloh, 2007

89 Sobre la mirada del artista y la observación: *“Estoy construyendo situaciones en las cuales puede haber una contradicción y un juego entre la escala del individuo y su entorno. Creo que en mis mejores obras –las que han generado mayores discusiones o han llamado más la atención– está presente este juego del gesto relativamente económico y mínimo, individual, que genera al mismo tiempo una proyección significativa enorme, como si fuera una obra gigantesca... En mis objetos hay siempre un juego con la memoria; una memoria casi física: como cuando te pones una zapatilla vieja y tu pie la recuerda. Trato de diseccionar la memoria, de ver lo que contiene y entonces la vuelvo a cerrar, para que siga funcionando. Es importante que los objetos funcionen como objetos reales: el coche como coche, el elevador como elevador, la bicicleta como bicicleta, sólo que en sí mismos... Creo que algunas de mis piezas, aunque sean pequeñas, dejan una estela de significado; pero que actúa exactamente igual que una estela en el mar, que de pronto parece que se pierde, pero nunca del todo, algo de ella se queda ahí, en el horizonte”*. Orozco en Minera, 2006

90 Expuesta en el año 1998 en la Galería HO2 de Barcelona

Este trabajo tal y como lo define el autor: “[...] *realizada con papel sensible que recoge las huellas de todos los que la tocan (funcionarios de correos, el cartero, la portera...)* es decir, la de aquellos que hacen posible que la postal llegue a su destinatario”,⁹¹ propone que el soporte revele los cuerpos que configuran el sentido de la pieza. Éste pone de manifiesto las cualidades sensibles de la materia. La huella se convierte en memoria, la acumulación de las mismas como parte de una historia y un recorrido. Del mismo modo ocurre en la pieza *Piedra que cede* de Gabriel Orozco, donde esa cualidad receptiva del material recoge de manera más sutil y sensible las cualidades imperceptibles.

Esta es una pieza que utiliza el graficar como proceso de visibilización y memoria de los procesos de envío, haciendo que todos los partícipes aparezcan mostrados (sin éstos saberlo previamente) en la misma. Todas ellas son protagonistas de la memoria del paso de un objeto que es enviado de un lugar a otro, y en los que a través de la cualidad del material es posible identificar y tener registro y constancia. La participación del usuario define la propuesta, la configura, y la pieza revela las distintas variables que va incorporando a la misma: las manos que la reciben, los lugares que transita, las fricciones a las que es sometida y los distintos escenarios forman parte de su devenir.

Más allá de una constancia en la huella, ocurre el proceso. El aprendizaje que se produce en esa transferencia entre elementos. Los sujetos habitan la materia, y por tanto ese conocimiento les va transformando y moldeando. En biología, la impronta es el proceso de aprendizaje que ocurre en los animales jóvenes por el cual resulta la forma estereotipada de su reacción: diríamos que ese conocimiento es su patrón. Ellos son en cuanto a materia que habitan, en cuanto a paisaje que habitan. Por tanto, son moldeados por el paisaje a la vez que ellos registran esa relación.

En la obra *Verde del bosque* de Giuseppe Penone éste sitúa la tela de algodón sobre los árboles de los que quiere extraer el registro por medio del frottage⁹². El autor realiza un frottage con las hojas de los árboles, que mediante presión sobre el material van expulsando sus propios colorantes. En estas piezas de Penone graficar se produce como relación dérmica donde la piel adquiere una dimensión específica. Se convierte en una acción sutil y a su vez sensual donde la piel del artista, la piel del árbol y las hojas como mediación inician un encuentro. El medio táctil permite sentir y conocer la materialidad: cuerpo, fisuras y cualidades de lo que acontece de un modo muy intenso. En ese suceder tanto el árbol como el artista aprehenden el uno del otro, a través del contacto y la acción repetida. Didi Huberman menciona que a través de ese contacto producido por medio de lo carnal la materia deja de ser objeto para ser habitada, la misma “envuelve” al sujeto y lo incorpora.

91 Texto extraído de la web del diseñador.

92 El frottage, proviene del francés, y significa frotar. Se trata de una técnica que mediante la fricción de un lápiz –o similar- en una hoja de papel colocada sobre el objeto, registra y produce una imagen de ésta. Esta técnica, muy utilizada en la toma de registro por parte de artistas, arqueólogos, restauradores, etc.)



Verde del bosque (1986) Giuseppe Penone

Haciendo referencia a la impronta y a su dimensión heurística así como a la configuración de un aprehender en el sujeto. Didi Huberman menciona:

En cuanto a la impronta [...] nombraría acaso esa necesaria dimensión heurística y técnica dentro de la cual se despliega la preocupación escultórica por trabajar las huellas. La impronta es humilde. Saca muestras, reporta. Al realizar sus frottages, obras de paciencia y de sumisión a las formas ya trazadas, Penone tiene la sensación, según dice, de efectuar una "lectura" de las cosas: lectura comprensiva y a la vez ciega, lectura táctil, productora de un conocimiento íntimo, próximo [...] el contacto (carnal), y entonces el objeto de conocimiento se transforma en una materia que nos envuelve, nos despoja de nosotros mismos, no consigue saciarnos con ninguna certidumbre positiva. [...] Penone indicó como la decisión de la impronta venía a ser para él una especie de inmersión táctil en el lugar: "La imagen se formaba por presión. Yo proyectaba la imagen obtenida, la retrataba en el espacio, pues la repetía para constituir una secuencia de acciones, secuencia que me envolvía por completo. Sin embargo no se trataba de una imagen hallada por ahí fuera. Era mi cuerpo el que la creaba y yo creaba el gesto de tocar. Una acción banal, insignificante, sin valor. Por lo demás, cuando recorría la imagen de nuevo con la vista, no me fiaba de ninguna de las proyecciones. A medida que avanzaba, aprendía más sobre mi propio cuerpo que sobre la superficie del muro. Era algo así como caminar por mi piel y, por añadidura, era caminar por la piel del espacio" (Didi-Hubermann, 2009:75-80).

A través de estas líneas tanto Didi Huberman como Giuseppe Penone nos acercan a esa dimensión donde sujeto y paisaje se funden, el arte como mediación de esa relación. No solo se produce una dimensión estética en esta relación fenoménica, sino también el hecho de que la piel se transforma en espacio fenoménico activo. La piel es el espacio donde se produce el contacto, la noción más importante en esta tipología. *Ser contacto.*

Entre “yo” y el “espacio” no existe más que mi piel. Es un receptáculo, un porta-marcas del mundo en torno a mí que me esculpe. Es al mismo tiempo un campo de excavación de mi destino –el del tiempo que me esculpe-. Es finalmente una escritura de mi carne, un conjunto de huellas que emite desde el interior de mi cráneo un pensamiento inconsciente –pensamiento que también me esculpe-. La piel es un paradigma: pared, corteza, hoja, párpado, uña o muda de serpiente. Y hacia él, hacia el conocimiento por contacto parece orientarse una gran parte de la fenomenología escultórica puesta en acción por Penonne. Piel-límite o piel-bolsa, piel-división o piel-inmersión, piel ciega o piel descifradora de formas: todos esos motivos recorren incansablemente el trabajo del artista. ¿Ser escultura sería pues, ser piel? Supondría con mayor precisión ser una piel capaz de dar, a todo lo que ella toca, la relativa perennidad de las huellas (Didi-Hubermann, 2009:75).

La piel como paradigma, como espacio entre dos pieles que se unifican. Penonne menciona explícitamente esa cualidad de conocimiento y traspaso que se da en esta acción, la cinética tintórea. El graficar aquí se nos muestra en su forma más corpórea del término donde no solo hay un trasbase de datos y de información, sino que hay cierta necesidad de establecer relación entre los cuerpos, de devenir el uno en el otro. Un graficar que produce al artista en tanto en cuanto es parte de su herramienta para conocer lo otro, se conoce a sí mismo. Hay una transferencia de la idea de conocer lo otro por una inversión por contacto.

El frottage es tanto lectura y comprensión como registro fiel de la forma. Es imagen directa, inmediata, imagen primera de la realidad, primera lectura y codificación de una superficie. Acto de conocimiento a través de la piel [...] (Penone, 1994:6).

piel como resistencia

Resistir significa redefinir la posición, el lugar. Es una reiteración del sístere -verbo que viene del latín y que significa tomar posición-. Lo dérmico también tiene otras cualidades más allá de las vinculadas a la transferencia, también ejerce de límite que contiene espacio frontera entre `un dentro´ y `un fuera´. Se dice que la piel es el órgano más grande del cuerpo humano: acumula memoria y el tiempo la habita.

En la obra *House* de Rachel Whiteread, la autora pone de manifiesto una situación de resistencia. Un hombre que vive en una casa Victoriana y se resiste a marcharse ante una inminente demolición. La artista decide trabajar en el lugar. El trabajo consiste en un moldeado en hormigón utilizando el espacio interior de la casa de tres plantas como molde. Se sirve del edificio completo excepto el espacio del tejado. Mediante capas de sellado aísla el modelo de su molde, el propio edificio. Previamente desprovisto de muebles, habiendo sellado todos los agujeros y con las ventanas cerradas, se forma un espacio interior como molde, que es rellenado a través de las perforaciones practicadas en la cubierta. El edificio de ladrillo es posteriormente demolido obteniendo el negativo de su espacio, los espectadores debían visitar la pieza en su localización.



*House*⁹³ (1993) Rachel Whiteread

En el proyecto de la obra tardó tres años y medio en desarrollarlo, cuatro meses para ejecutarlo y treinta minutos para demolerlo. Esta es una pieza que da cuerpo y materia al espacio que ocupamos al habitar. Convertido en un sólido bloque nos hace sentir su impacto presencial de un espacio en el que a través de su imagen-registro la contemplamos a través de su superficie. A través de esta pieza la autora nos presenta la ausencia: el residuo de una presencia.

Las cuatro fachadas son las carcacas que recubren la vivienda; la autora da cuerpo a aquello que no vemos, configura una estructura y una masa de cemento que se presenta como cuerpo erigido como monumento. Da presencia por medio de un graficar que apela al objeto ausente, dimensionándola a través de su negativo y constituyendo función y materialidad en sí mismas. Vincula el espacio construido con el espacio dibujado, y a través de esa masa de cemento que ocupa el interior de ese órgano-casa produce y cataliza un hecho: piel y paisaje interior convertidos en cuerpo. Frente a una carcaca y unas estancias conocidas, reivindica así lo que da sentido y presencia al cuerpo, su estructura. El habitar se erige como estructura: escultura convertida en monumento. Lo íntimo descubierto hacia el exterior, erigiéndose como un monumento a la resistencia y la lucha obrera, al arte como espacio de resistencia. La piel imperceptible del paisaje a través del habitar humano, sutil y efímero como su fisicidad.

Lo efímero del habitar de lo humano se vuelve sutil y casi imperceptible al paso del tiempo. La relación dérmica de esta tipología asume un amplio espectro de variaciones respecto a la noción de piel, de dermis, del contacto, de la memoria y de cómo estas se producen como fenómeno. En la obra *Grande Albergo Brissago* de la artista Heidi Bucher se nos muestra una idea de piel que recoge el habitar.

93 Después de la II Guerra mundial, las casas Victorianas de esa zona de Londres fueron devastadas. En los años 60 del siglo XX se fueron construyendo bloques de casas que iban dejando paso a una nueva tipología constructiva y de barrio. En esta vivienda un hombre que se resistía a irse de ella (este barrio simbolizaba la dura lucha obrera, las revueltas, etc...) y en esa reorganización y redefinición de espacios por parte del Gobierno finalmente consiguieron echar al hombre que habitaba esa última vivienda por derribar. En ese momento la autora andaba buscando un lugar para desarrollar su proyecto "Ghost". Sabiendo la situación de la vivienda y lo que implicaba políticamente esta cuestión decidió seguir adelante con el proyecto en ese lugar. El proyecto se convirtió en una pieza muy mediática por las cuestiones urbanísticas, de planificación y reivindicaciones sociales y económicas. Fue fruto de muchos debates y opiniones encontradas al respecto

Se trata de una pieza –dentro de una serie que realiza- que por medio de una fina capa extrae de forma directa los espacios abandonados que encuentra⁹⁴ la autora.



Grande Albergo Brissago (1987) Heidi Bucher

Con un líquido de caucho orgánico la autora procede a *embalsamar* espacios abandonados, muebles, ropa, etc. Extrae por medio de unas finas capas la huella de esos espacios como si fueran despellejamientos. La artista menciona la idea de que en esos estadios durante la realización de la obra en el espacio, éstos sufrían un proceso de rarefacción, donde los cuerpos voluminosos se transforman en finas pieles y los espacios reales en espacios etéreos. En esta pieza se pone de manifiesto las cualidades sensibles en el habitar y en la conversión de la misma en materia. La huella se convierte en memoria y su acumulación en parte de una historia y un recorrido.

El graficar se produce a través del dispositivo dérmico por medio de la operación de copia produciendo un nuevo estado de esa piel. En este caso, a través del registro que la autora realiza, el objeto se presenta como cuerpo translúcido, desmaterializando su procedencia y dotándola de una nueva significación: la luz se incorpora a la obra como estructura de la misma siendo carne de esa piel.

En este caso el material y su curación o envejecimiento tienden a volverse de color amarillo, dotando a las piezas de un devenir que va adquiriendo memoria y tiempo, haciendo así que la misma cobre una nueva vida. Graficar el alma del lugar y darle cuerpo como la creación de una piel que captura una vida pasada, y que esta última se va descomponiendo; ella misma se convierte en arqueología de su propio pasado.

En esta tipología la idea de arqueología sobrevuela por momentos los distintos procesos. El paso del tiempo produce estrato en el paisaje, en el que los objetos y las huellas se acumulan, y se observan como capa no como unidad de ese tiempo. En la obra *Rescue archeology* Mark Dion nos introduce en un cambio importante en las diferentes formas de registros que hemos ido mencionando a lo largo del texto. Esta distinta manera de proceder nos parece pertinente incluirla puesto que potencia el carácter abierto de la misma, llevando la tipología a su límite final, para, así también, generar una nueva fuga dimensionando lo gráfico desde una visión que no solo crea o produce sino que organiza, ordena y categoriza.

94 Produce la misma acción en diferentes espacios abandonados como son: la Prisión de Le Landeron (1985), la Clínica Psiquiátrica de Bellevue en Kreuzlingen (1990), y en el Grande Albergo di Brissago (1984), todas ellas en Suiza



Rescue archeology (2004) Mark Dion.

El autor aprovechando la oportunidad de la restauración del museo MOMA (New York) realiza una búsqueda arqueológica en los jardines del museo que han sido levantados a consecuencia de las obras. Instala el dispositivo del trabajo de campo que va a realizar en la propia sala mediante dibujos, herramientas, útiles etc. Tras las piezas encontradas y clasificarlas y emparejarlas las dispone en armarios diseñados para tal ordenación y para la visualización por parte del espectador: una escenificación museística donde ocurren los procesos de legitimación. En definitiva su trabajo se divide en la primera fase de búsqueda, la segunda de limpieza y preparación y la última la de puesta en escena.

Dion grafica desde la organización taxonómico-científica, clasificación y estudio aportan legitimidad, genera un discurso dialéctico orden-caos⁹⁵. Dion nos remite al origen de los objetos, de sus hábitats, en cómo la reordenación de los mismos producen nuevas interpretaciones y condiciones. La posición crítica del autor pone de manifiesto la construcción ficticia de los discursos en el que cualquier nuevo orden tiene detrás una mirada sesgada e instrumentalizadora.

orden como legitimidad

Dion propone un graficar desde una organización y composición taxonómica de los objetos –como fauna que nos acompaña- (Baudrillard,1993:1) que organiza interpretando de un modo meticuloso, una forma de archivo propio.

A través de la creación de esta narrativa el artista pretende configurar un discurso acerca de los objetos y su relación con las operaciones simbólicas que producen los sujetos. A través de la colección, la ordenación y la presentación, renueva la capacidad simbólica de esos objetos a la vez que cuestiona los valores que subyacen a los museos y sus interpretaciones. Graficar como construcción de nuevos relatos a través de su ordenación y categorización.

Tal como hemos mencionado líneas atrás en esta tipología la mirada del otro aparece como la gran diferenciación respecto de la precedente (tipología A). Y especialmente en el caso de Mark Dion enfatizando la mirada cultural del observador de la obra.

Este autor precisamente pone fin a este apartado como forma de acodamiento para la siguiente tipología C con esa connotación de orden más social.

⁹⁵ Recordamos aquí la dialéctica orden-caos anteriormente visto con Robert Smithson. Cultura y Natura se equiparan

B.12 CONCLUSIONES

La tipología B es en esencia una tipología derivación de la A donde la diferencia fundamental reside en la necesidad de objetualización y de búsqueda de perdurabilidad. El sujeto necesita de la huella, de la memoria y el registro de su experiencia, por lo que la materia, el contacto o la idea de transferencia son las principales nociones que dan identidad a la misma. Por tanto la relación sujeto y su contacto con el paisaje definen claramente el carácter material de esta tipología. El objeto perdura y su condición como alteridad del propio sujeto la hace erigirse como núcleo de interés en la creación. Hay un especial énfasis en narrar, contar, identificar y (de)mostrar una relación de memoria, de historia y de tiempo atrapadas. Si antes era sujeto en el paisaje (A) ahora es sujeto sobre el paisaje.

La materialidad y el modo en que las acciones se producen son claves porque su condición y estado se da en pro de la captura y registro, con lo que el grado de sensibilidad y mediación de ese artefacto con el paisaje son determinantes. El modo procesual es muy preciso. Ese modus define al sujeto, por lo que el interés no sólo radica en el objeto sino en la impronta y su tipo: qué se produce en ella y cómo ésta se traslada del sujeto al paisaje por medio del propio artefacto.

En relación al modo operativo del sujeto, la necesidad de perdurabilidad en cuanto a estrato del paisaje y memoria es esencial de la tipología. Procedimientos, condición háptica y el objeto sensible son vehículo extensivo del sujeto que configuran su sentido. A diferencia de la anterior se produce una relación del sujeto más cultural hacia el paisaje y unas relaciones más concretas en el paisaje. Es el primer estadio del graficar propiamente dicho, vinculado a una noción de tiempo propio del sujeto y al de la Historia.

En lo relativo al tiempo y su dinámica operativa el estrato es la base inicial y final del ciclo y la identificación y transferencia procesos intermedios. En los estadios que se producen distinguimos: Contacto, Interrelación y Latencia que son los que nos dan cuenta de su condición más matérico-sensible desde cuales la afectación, transmisión y pregnancia son perceptibles.

En la dinámica de sujeto-paisaje las acciones del graficar principales que se producen son: transferir, registrar, grabar, calcar, marcar, disponer, catalogar. Distintos modos donde el encuentro entre dos elementos produce la huella.

La **Huella*** ocurre por el encuentro entre dos elementos. Encontrar del latín in contra (en contra) salir al encuentro. La palabra latina contra (enfrente) hace relación a lo a otro, también la raíz indoeuropea kom (junto a) hace alusión a un encuentro entre dos elementos, a su estadio de contacto, de huella y (inter) transferencia. Ser lo otro, ser para el otro.

En definitiva ésta es una tipología en la que su interés deriva más hacia lo cultural y lo material mediante su necesidad de objetualizar la permanencia, mediación y resultado de su presencia. Su sujeto está atento a la latencia de la experiencia, a la forma encarnada de la relación sujeto-paisaje con voluntad de encontrarse, por generar relaciones de contacto, de mediación con el otro-lo otro. Es el inicio de una relación contextual tal como se dará de forma clara en la siguiente tipología C.

C

TIPOLOGÍA C: SUJETO EN EL ÁGORA

C.1 SÍNTESIS GRÁFICA DE LA TIPOLOGÍA

C.2 SÍNTESIS GRÁFICA DE RELACIONES DEL GRAFICAR

C.3 ESQUEMA-RESUMEN

C.4 INTRODUCCIÓN

C.5 COSMOGONÍA DEL GRAFICAR

sujeto y conciencia
espacio colectivo
poder y cuerpo. Lo político
desde el margen. Habitar la periferia

C.6 SOBRE CAMPOS AFINES

C.7 TECTÓNICA DE LA TIPOLOGÍA

C.8 TIPOS DE ACCIÓN

C.9 ELEMENTOS-UNIDADES OBSERVACIONALES

C.9.1 CUERPO

C.9.2 LO FORMAL

C.9.3 ESCALA

C.9.4 PATRÓN Y MÓDULO

C.9.5 MATRIZ

C.9.6 SISTEMA

C.9.7 HUELLA

C.9.8 TIPO DE OBRA-MATERIALIDAD

C.9.9 ESPACIO

C.9.10 TIEMPO

C.10 ELECCIÓN DE LAS OBRAS Y SU ARTICULACIÓN

C.11 CASOS

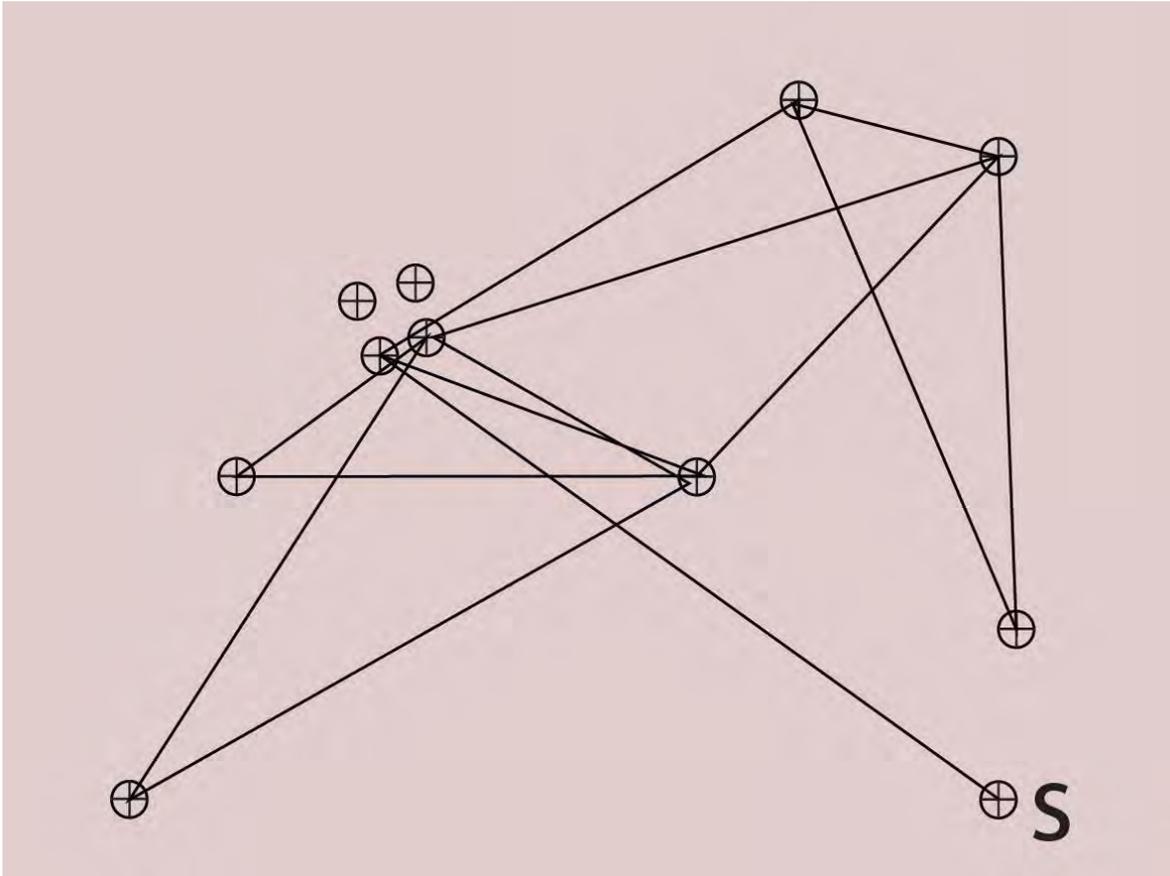
C.12 CONCLUSIONES

*Asumir el sentido
de la periferia
como estrategia; no
porque se renuncie
a llegar al centro,
sino partir del uso
del extrarradio como
posición estratégica.*

*En la periferia es
donde siempre han
sucedido las mejores
cosas; es donde se
encuentra el fin del
mundo*

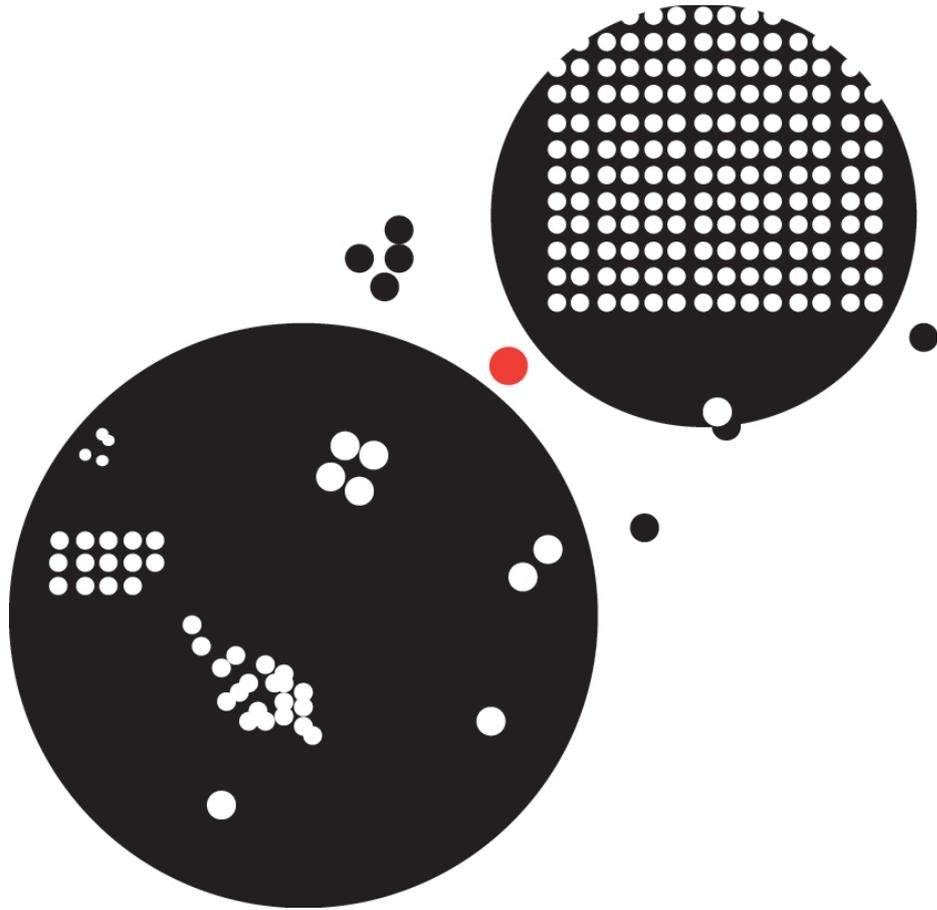
96

C.1 SÍNTESIS GRÁFICA DE LA TIPOLOGÍA



Síntesis gráfica de la relación del sujeto en el Paisaje y cómo se inscribe en éste. Posición y forma de visualización. Identidad y comunicación: el centro del paisaje es el Ágora.

C.2 SÍNTESIS GRÁFICA DE RELACIONES DEL GRAFICAR



Relación del sujeto respecto al sistema. Sistema como orden y organización del espacio común.
Sistema y contra-sistema. Relación entre Ágora y Periferia

El círculo rojo es diferenciado del resto para poder visualizar este elemento “sujeto” y su relación con el sistema. Se inscribe en el mismo como posición relativa respecto a las demás unidades. Su posición es continuamente replanteada teniendo en cuenta al contexto, donde su existencia gira en torno a la observación, análisis y posición crítica del paisaje: el espacio como lugar de lo común.

C.3 ESQUEMA RESUMEN DE LA TIPOLOGÍA

<p>RELACIÓN SUJETO-HÁBITAT</p> <hr/> <p>CAMPOS</p> <p>OTRAS MIRADAS DISCIPLINARES</p> <hr/> <p>ESPACIO</p> <hr/> <p>CUERPO</p> <hr/> <p>TIEMPO</p> <p><i>calidad</i></p> <p><i>representación</i></p> <p><i>materialidad</i></p> <p><i>Su visualización posible</i></p> <p><i>Su plasticidad como:</i></p> <hr/> <p>ESCALA</p> <hr/> <p>OBRAS</p> <hr/> <p>ESENCIA</p> <hr/> <p>GRAFICAR>OPERACIONES</p> <p>GRAFICAR A TRAVÉS DE:</p> <p>— POR MEDIO DE ACCIONES COMO:</p>	<p>SOCIOLOGÍA ANTROPOLOGÍA POLÍTICA ECONOMÍA DERECHO</p> <p>Espacio como escena/La escena desde dentro: ERVING GOFFMAN Espacio vivido: ARMAND FRÉMONT Espacios de lo cotidiano: GUY DI MEO Cuerpo y poder: MICHEL FOUCAULT Teoría Queer: JUDIT BUTLER Habitar lo otro: JORGE WAGENSBERG Arte como frontera Yo-Mundo: JUHANI PALIASMAA Rizoma: FÉLIX GUATTARI Y GILLES DELEUZE</p> <hr/> <p>ÁGORA</p> <p>Espacio no neutral: Espacio desde: lo físico, lo organizativo, los usos, lo perceptivo y cognitivo, lo psicológico, lo simbólico, la condición humana, lo social.</p> <hr/> <p>Cuerpo como territorio de identidad/ Cuerpo productivo-reproductivo/ Cuerpo como límite</p> <hr/> <p>el de la sociedad</p> <p>T = </p> <p>acorde a la necesidad</p> <p>acción-lo performativo-fotografía-video</p> <p>Tiempo de la actividad humana- Tiempo de lo social Tiempo del sistema - Tiempo colectivo</p> <hr/> <p>Lo íntimo - Lo privado - Lo personal - Lo local - Lo global- Lo cósmico</p> <hr/> <p>ANA MENDIETA SANTIAGO SIERRA JENNY HOLZER BARBARA KRUGER AZUCENA VIEITES BEN VAUTIER</p>  <hr/> <p>SER EL/LO OTRO SER LO COLECTIVO</p> <hr/> <p>COMUNICAR</p> <hr/> <p>> LO GESTUAL Y TEXTUAL</p> <p>— SIGNIFICAR(SE) — ETIQUETAR — TRANSFERIR — MARCAR — DECIR — INTERVENIR — AGRUPAR — COPIAR — EXTRAER — SEÑALAR</p>
---	--

C.4 INTRODUCCIÓN

La Tipología C se incorpora al conjunto tipológico como evolución natural de la B. En ella aparece como noción el espacio del Ágora⁹⁶, la “Plaza” como espacio de lo común. El sujeto aparece en él como espacio de relación, lugar donde comunicar, exponerse e interactuar con los otros sujetos. En el sujeto de esta tipología, lo que la define y diferencia de las demás es de algún modo, la necesidad de comunicativa, es decir, hay una voluntad de mostrar y definir su posición o su visión respecto al lugar: lo circunstancial. Muestra un deseo explícito de aportar algo al contexto, de cuestionar el mismo. Es un sujeto que (se) identifica, transmite, que comunica, que traslada y desea decir al otro. Por ello la especificidad del espacio que ocupa y la circunstancia determinan el tipo de relación con los elementos. Es un sujeto reflexivo que piensa en lo colectivo como espacio común en ese paisaje. Así, el espacio que ocupa estará determinado por la organización social y dinámica de la misma, así como de cuestiones relativas al habitar del espacio cotidiano.

John Dewey se refirió a la actividad reflexiva de los seres humanos y su capacidad adaptativa. Para él, en toda reflexión se relacionan dos componentes: una situación específica y el pensamiento. A partir de dicho vínculo, se concibe el ejercicio reflexivo como una labor práctica que busca dar soluciones a los problemas y contingencias que se imponen en el actuar cotidiano. Para Dewey, cualquier individuo actúa cotidianamente a partir de hábitos de conducta repetitivos que, en todo momento, son susceptibles de ser cuestionados o alterados. Ante tal situación, el pensamiento construye explicaciones que permiten que el individuo se adapte significativamente a ellas. Ni el pensamiento ni la adaptación son actividades pasivas que se imponen ‘instintivamente’ al sujeto, sino que son ejecutados desde el ejercicio creativo de la interpretación individual, siendo posible, gracias al resultado de la acumulación de conocimientos previos y de la evaluación que desde ellos puede estructurarse. La evaluación que se realiza a través del pensamiento, posibilita que los individuos proyecten nuevos escenarios, desde los cuales pueden amoldar sus acciones subsecuentes.⁹⁷

Sujeto reflexivo que a partir de una situación determinada y su propia consciencia, actúa de forma activa para aportar su mirada, acción o aportación concreta. Un sujeto como “ser consciente” con respecto al paisaje que habita. Éste comprende los distintos sistemas de organización social, política y cultural, y desde su posición crítica aborda las mismas desde una mirada activa y reactiva hacia esos espacios de posibilidad y fisuras que encuentra. Es un sujeto que pone énfasis en el valor humanista de las relaciones, se sitúa en el paisaje como agente activo que a través de su praxis pretende articular una nueva regeneración o mirada del espacio habitado. Los creadores de esta tipología son una muestra muy tangible del estado de esos hábitats. Capturan de una forma muy sensible las pulsiones, deseos, límites, problemáticas, complejidades y confrontaciones o situaciones derivadas de este espacio de interacción tan complejo como es el del espacio social: se apropian de las problemáticas comunes y las hacen suyas. Este sentido empático hacia el/lo otro es lo que caracteriza la tipología.

⁹⁶ La palabra ágora viene de la palabra ἀγορά: agorá en griego. Ésta designa el espacio físico de las antiguas ciudades griegas (Polis), espacio de la plaza, rodeado por los espacios públicos o privados importantes. Era el espacio donde se congregaba la ciudadanía. Y Agorafobia como noción que se resiste a ese sistema. Hay artistas que no podrían estar aquí, como sería Ian Hamilton Finlay u otros

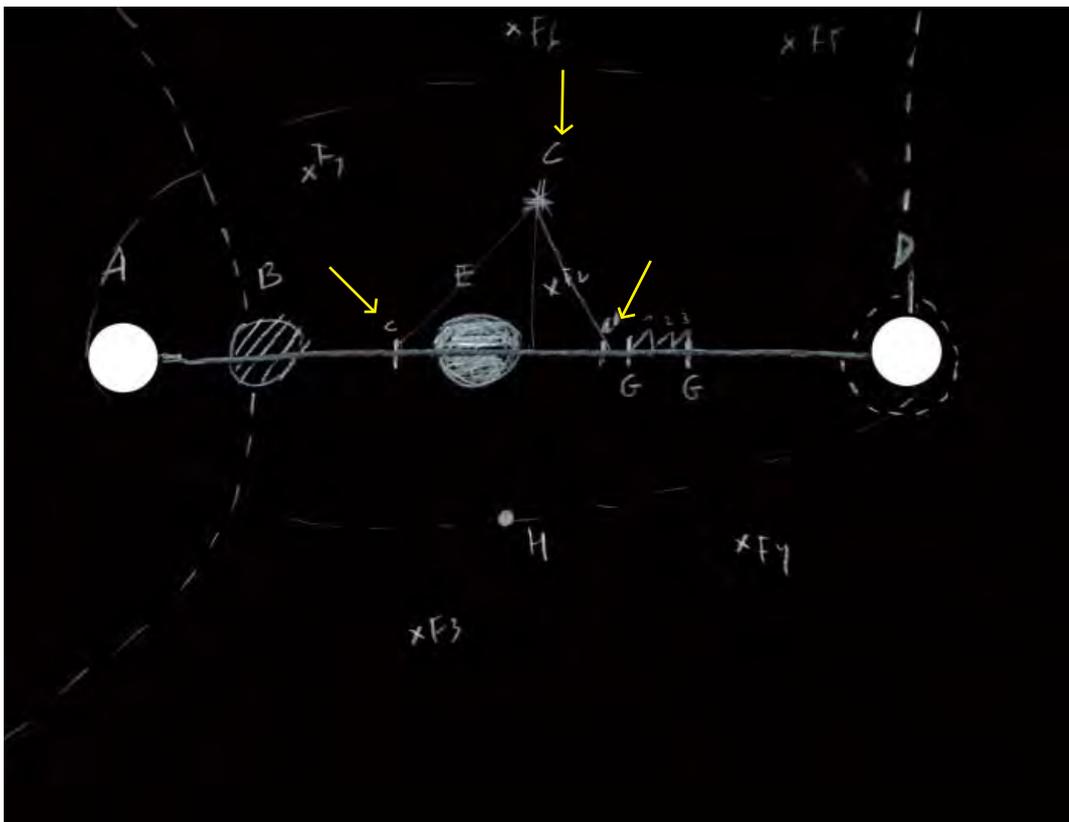
⁹⁷ Goffman en Mercado y Zaragoza, 2011:162-163

La mirada de estos sujetos atraviesa los distintos espacios como son lo social, lo político, lo económico, lo jurídico, lo cultural, lo biológico, etc. Se trata de sujetos activos y “reaccionarios” en el ecosistema que habitan. Tienden a alejarse en escala de lo circunstancial y comprender todo el entramado de ese ecosistema para después partiendo de su escala individual elaborar una práctica que altere esa complejidad a la que se dirigen.

En esta tipología encontramos de forma más establecida obras vinculadas a acciones, performances o piezas que buscan generar situaciones tanto en los distintos públicos como en el espacio de lo público. El espacio a diferencia de la anterior tipología (A) adquiere una dimensión colectiva y por tanto responde a todo un cruce de connotaciones relativas a la organización, el uso, la apropiación, las fronteras, los límites, las diferencias y las distintas interacciones.

Vemos pues que en este tipo de sujeto encontramos una mayor preocupación por la comunicación en el paisaje, lo relativo al mostrar, remarcar y producir un cruce de pensamientos y reflexiones frente a la dialéctica individual-colectivo. Su noción del graficar se muestra como la necesidad de mostrar por medio del registro la actividad sujeto-colectivo-paisaje. La misma se diferencia de la anterior principalmente por un graficar basado en acciones y reacciones del sujeto hacia el espacio común compartido. Hay una posición más bien hiper-consciente de ese espacio común, de los tipos de orden y de las fisuras que genera y los espacios de periferia que aparecen alrededor de ese espacio plaza o escena: ahí surge su espacio de posibilidad. Aparecerá la palabra como centro operativo de esa comunicación.

C.5 COSMOGONÍA DEL GRAFICAR



En la gráfica la tipología C vendría a ser un segundo estadio del sujeto cultural iniciado por el B. Este sujeto se sitúa en el espacio centro de la relación sujeto-paisaje. Aborda su posición con consciencia de la posición de conector que ocupa. Es la tipología que se ocupa de la posición relativa de la cosmogonía, produciendo funcionalidad a su propia existencia.

espacio colectivo

Mencionábamos el espacio del Ágora como espacio de lo colectivo, como lo articulado por la noción de “espacio vivido”.⁹⁸ Los sujetos no solo habitan la superficie de la tierra que ocupan y elaboran un constructo social, sino que el espacio de interacción social (interpersonal) constituye el espacio principal de su interés.

El sentido del lugar implica el reconocimiento de que los lugares no sólo tienen una realidad material, sino que son construidos socioculturalmente a través de procesos sociales que los cargan con sentidos, significados y memoria en la vida práctica. Por ello los sentidos y significados espaciales, así como la memoria espacial, no sólo se refieren al individuo, sino que son colectivamente reconocidos, están socialmente consensuados aun cuando lo sean dentro de pequeños grupos sociales (Lidón y Hiernaux, 2006:379).

La relación del sujeto y su espacio, es un ámbito que reivindica el lugar colectivo cargado de valores, que refleja la no neutralidad del mismo. La necesaria construcción y articulación de los elementos que la componen da sentido a esta tipología: la consciencia en primer lugar del espacio y de sus cualidades simbólicas, productivas y de construcción colectiva. Por tanto el espacio se configura a través de múltiples nociones que la hacen estar cargada de valores.

La propuesta del espacio vivido no se limita a reconocer lugares frecuentados, definir itinerarios situar al hombre-habitante en su cuadro familiar de existencia [...] sino focalizar la mirada en la relación con las representaciones [...], es decir superar el espacio extensión (o espacio-soporte), para abordar la noción de representación (imagen) del espacio, planteando una nueva pregunta: cómo ven los hombres el espacio? [...] El espacio vivido es reivindicado como un espacio cargado de valores.⁹⁹

Este espacio integra todos los niveles y diferentes complejidades donde relaciona todas las escalas, todas las realidades, donde condensa y reproduce lo vivido:

[...] el espacio vivido es el más completo, el más denso, el que integra todas las distancias y todas las complejidades (Fremont, 2005:79).

Guy di Meo nos introduce a su vez a un espacio de lo cotidiano, una escala espacial vinculada más a las prácticas personales y más cercanas al individuo.

El espacio de vida se confunde, para cada individuo, con el área de sus prácticas espaciales. Es el espacio frecuentado por cada uno de nosotros, con sus lugares atractivos, sus nodos en torno a los cuales se construye la

98 Como veremos en las siguientes líneas Armand Frémont, Jacques Chevalier, y distintos autores analizan este concepto de manera más profunda

99 Chevalier, 1974:68 (Traducción propia)

existencia individual: la morada, la casa, los lugares de trabajo y de ocio. El espacio concreto de lo cotidiano. [...] El edificio construido sobre las bases de la materialidad y sus prácticas (el espacio de vida) se enriquece de la pulpa de los intercambios sociales (el espacio social), de las cargas emotivas, de las imágenes y de los conceptos individuales, aunque de esencia social, que forjan nuestra representación del mundo sensible y contribuyen a conferirle sentido (espacio vivido) (Di Meo, 1991:123 y 127).

Para Di Meo existen tres escalas o relaciones entre sujeto y espacio: en primer lugar menciona la idea de ser en el mundo, en la tierra; habla de la “geograficidad” como relación dérmica con el espacio y su cualidad tangible. A continuación el autor apela a la red territorial que integran los lugares vividos. Y finalmente, abordando una concepción y relación espacial vinculadas a todo el conjunto de referentes mentales. Éstos abordan las distintas escalas y los mismos remiten a las prácticas y su imaginario.

Erving Goffman por otro lado propone una mirada de lo humano desde la dramaturgia introduciéndonos hacia una concepción del espacio donde aparece la noción de “escena,” del “self” (yo) y una mirada al complejo de interacciones concebidas sobre ese espacio. Plantea la relación del “cara a cara,” de las máscaras de los individuos y el microanálisis como forma de estudio de estas distintas interrelaciones, dirá: “todo está determinado socialmente.” Para ello utiliza distintas nociones del esquema dramático para hablar del espacio social, trayendo a colación la idea de escena para hablar del espacio geográfico y de la interacción de los sujetos, que asumen e interpretan un rol con el que actuar. Así también utiliza el término “frameworks,” para referirse a la configuración cultural, sistema de creencias o cosmología.

poder y cuerpo. lo político

La realidad espacial es la que configura fundamentalmente las relaciones inter-corporales. Lugar, circunstancia y cuerpos que se constituyen en base a unos espacios establecidos y unas formas de interacción articuladas principalmente por las estructuras organizativas. En primer lugar el cuerpo como constitutivo o como territorio del poder se presenta como un cuerpo politizado, espacio de lucha donde el sujeto y el sistema confluyen en sus diversas acciones.

El control de la sociedad sobre los individuos no sólo se efectúa mediante la conciencia o por la ideología, sino también en el cuerpo y con el cuerpo. Para la sociedad capitalista es lo bio-político lo que importa ante todo, lo biológico, lo somático, lo corporal. El cuerpo es una entidad biopolítica, la medicina es una estrategia biopolítica (Foucault, 2001:210).

El cuerpo se nos muestra como territorio y espacio de lucha, resistencia y relación política hacia lo social. Es en él, desde él y hacia él, que las relaciones entre el arte y el contexto se efectúan en esta tipología. En el entramado social y organizativo encontramos distintas formas en las que el cuerpo es soporte y territorio de esas complejas relaciones sociales diferenciadas: el trabajo, las interacciones interpersonales, el comercio, las instituciones públicas, la administración y los espacios compartidos. Aparece el poder y la noción del mismo como tensión principal de las distintas formas en las que el cuerpo se produce.

Es preciso en principio descartar una tesis muy extendida según la cual el poder en nuestras sociedades burguesas y capitalistas habría negado la realidad del cuerpo en provecho del alma, de la conciencia, de la idealidad. En efecto, nada es más material, más físico, más corporal que el ejercicio del poder... ¿Cuál es el tipo de inversión sobre el cuerpo que es preciso y suficiente para el funcionamiento de una sociedad capitalista como la nuestra? Pienso que desde el siglo XVIII hasta comienzos del XX, se ha creído que la dominación del cuerpo por el poder debía ser pesada, maciza, constante, meticulosa. De ahí esos regímenes disciplinarios formidables que uno encuentra en las escuelas, los hospitales, los cuarteles, los talleres, las ciudades, los inmuebles, las familias... y después, a partir de los años sesenta, se da uno cuenta de que este poder tan pesado no era tan indispensable como parecía, que las sociedades industriales podían contentarse con un poder sobre el cuerpo mucho más relajado. Se descubre entonces que los controles de la sexualidad podían atenuarse y adoptar otras formas... Queda por estudiar de qué cuerpo tiene necesidad la sociedad actual (Foucault, 1980:105-106).

Así la política y los cuerpos aparecen en sus distintos estados y en las formas de control, de orden y de poder sobre los mismos: el cuerpo como modo de mostrar las políticas que la definen, lo regulan y lo instrumentalizan. Cuerpo intervenido, politizado, secuestrado, medicalizado, identitario, en definitiva: el cuerpo como espacio donde media el poder. En relación al cuerpo y al sexo como eje Foucault dice:

La vida se convirtió desde entonces, a partir del siglo XVIII, en un objeto del poder. La vida y el cuerpo. Antes sólo había sujetos, sujetos jurídicos a los cuales se podía retirar los bienes, la vida también, por lo demás. Ahora hay cuerpos y poblaciones. El poder se hace materialista. Deja de ser esencialmente jurídico. Debe tratar con esas cosas reales que son los cuerpos, la vida. La vida entra en el dominio del poder: mutación capital, una de las más importantes, sin duda, en la historia de las sociedades humanas; y es evidente que se puede ver como el sexo ha podido llegar a ser a partir de ese momento, es decir, a partir justamente del siglo XVIII, una pieza absolutamente capital; porque, en el fondo, el sexo está situado muy exactamente en el punto de articulación entre las disciplinas individuales del cuerpo y las regulaciones de la población. [...] el sexo se convertirá, pues, en un instrumento de ‘disciplinización’; va a ser uno de los elementos esenciales de esa anatomo-política de la que ya he hablado; pero por otra parte, es el sexo lo que asegura la reproducción de las poblaciones, es con el sexo, mediante una política del sexo, como podemos cambiar la relación entre natalidad y mortalidad; en todo caso la política del sexo se integrará en el interior de toda esa política de la vida, que llegará a ser tan importante en el siglo XIX. El sexo es el gozne entre la anatomo-política y la bio-política, está en el cruce de caminos de las disciplinas y de las regulaciones, y es en esa función que llegó a ser a finales del siglo XIX, una pieza política de primera importancia para hacer de la sociedad una máquina de producción (Foucault, 2001:1012-1013).

Los cuerpos pasan a ser “Cuerpo políticos” y “Cuerpos capitalizados.” Esa relación del capital con los cuerpos que habitan el paisaje y tensionan su existencia producen un modo determinado de comprender que nos acompañará en esta tipología.

En su obra *I shop therefore I am* (*Compro luego existo*) Barbara Kruger apela al sujeto a cuestionar su existencia en relación a su existencia como consumidor/a. La obra consiste en una bolsa de papel con una imagen y textos en fotolitografía donde la autora sitúa el mensaje mismo.

Kruger, con una larga trayectoria como diseñadora gráfica y muy influenciada por el feminismo de la época y la teoría crítica, revela cómo el poder ejerce su control e influencia a través de los distintos medios: la televisión, la prensa y publicidad como principales formas del mismo. Lo ideológico y lo cotidiano como espacios territorializados por el poder y la importancia de los mensajes sobre la conciencia de las masas. Del *Pienso, luego soy* de Descartes al *Compro luego existo* de Kruger.



I shop therefore I am (1999) Barbara Kruger

En relación al existir vinculado a los bienes Guy Débord nos aporta la noción de acumulación donde hace una relación entre lo acumulado y lo ilimitado del capital. Acumulación artificial de bienes que desarmen el deseo vital del sujeto dejando atrás la idea de crecimiento orgánico como nuevo orden en la vida social del sujeto.

[...] Sin embargo, la abundancia mercantil supone una ruptura absoluta con el crecimiento orgánico de los bienes sociales. Su acumulación mecánica pone en marcha lo artificial ilimitado, ante lo cual el deseo vital queda desarmado. La potencia acumulativa de lo artificial ilimitado comporta en todos los órdenes la falsificación de la vida social (Débord, 2000:70).

desde el margen. habitar la periferia.

Esta tipología se caracteriza especialmente por encontrar en los márgenes espacios de posibilidad y de fisuras donde poder actuar, incidir y trabajar. El autor busca los límites desde su trabajo cuestionando e interpelando al “espectador” o al otro, como práctica o parte de la estructura política de su trabajo. Son sujetos que buscan *“habitar la frontera”* en la palabras de Jorge Wagensberg.

[...] El habitante de la frontera está abierto a la innovación, está dispuesto a correr riesgos, a perder el tiempo, a renunciar a privilegios y ventajas (la antigüedad y la experiencia); mantiene el temple en soledad, es generoso con el adversario, noble en la competencia, pierde con facilidad el sentido del ridículo, pero nunca el sentido del humor; y está bregado en mil aventuras contra la incertidumbre a golpe de conocimiento (Wagensberg, 2002:93-94).

Se trata de un sujeto incómodo que trata de dejar su identidad individual a favor de una identidad colectiva. A través de sus acciones pone de manifiesto su voluntad transformadora, porosa, empática y solidaria con el conjunto social. Consciente de la importancia y urgencia de la acción, el sujeto es a través de los otros y esta noción le atraviesa a todos los niveles. En esta tipología es fundamental la idea de límite, de posición, de conexión entre espacios y de los espacios de margen que surgen como respuesta a la centralización que produce el poder, el espacio frontera como territorio de acción: *“La frontera no es tierra de nadie sino tierra de todo”* (Wagensberg, 2002:114).

La noción de frontera es una noción radicalizada de la noción de contacto –vista en la tipología B-. Los distintos contactos producen fronteras y espacios de encuentro. A través del efecto de la creación estas fronteras adquieren un valor resignificado, un valor potencial que los artistas reseñados para esta tipología asumen como tal. Es en ese lugar de límite en el que la creación florece e inicia un proceso activador, problematizando y produciendo nuevas formas de lo colectivo.

Juhanni Pallasmaa nos sugiere la frontera como espacio de habitar fluido entre el “yo” y el mundo: *“La literatura está hecha en la frontera entre el yo y el mundo, y es durante el acto creativo cuando esta línea limítrofe se difumina, se torna permeable y permite que el mundo fluya en el artista y que el artista fluya en el mundo, escribía Salman Rushdie; parece posible trasladar estas palabras al mundo del arte. Todo arte articula la superficie de frontera entre el yo y el mundo, tanto en la experiencia del artista como en la del espectador”* (Pallasmaa, 2016:70).

El sujeto de esta tipología habita el espacio-frontera con una notable consciencia de lo político; espacio conceptual donde habita, reflexiona y actúa. Su pulsión transformadora es la que define su patrón rizomático.

Un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según ésta o aquella de sus líneas y según otras (Deleuze y Guattari, 2007:15).

C.6 SOBRE CAMPOS AFINES

Si lo sociológico es uno de los espacios que analiza y problematiza las relaciones entre el sujeto y lo colectivo, entendemos que la micro-sociología es un ámbito que observa las relaciones sujeto-paisaje desde una comprensión más “dérmica” y sensible hacia el mismo, donde su acercamiento cualitativo es el que nos interesa remarcar.

La antropología también es un campo muy afín de esta tipología puesto que su praxis radica en comprender y analizar las relaciones sujeto-entorno-cultura. No es posible entender esta tipología sin contar con lo político como espacio de lo ideológico, de las relaciones de lo individual-colectivo, donde se repiensa y cuestiona el espacio propio del sujeto, así como las afectaciones que esto tiene en su condición de sujeto social.

El feminismo y la Teoría Queer¹⁰⁰ son espacios críticos que hacen repensar la presencia del sujeto tanto en lo ideológico como en lo biológico. Plantean unas configuraciones liberadas y libres donde lo cultural e ideológico no somete al sujeto a unas formas determinadas, sino que pretenden emanciparlo de los espacios normativos. Son cuestiones de importancia en este contexto todo lo vinculado a lo productivo, lo económico, y lo político como cuestiones que normativizan, legislan y reproducen un habitar donde el poder articula. Estas organizan, modulan, jerarquizan y establecen parámetros en relación a esos distintos sujetos, y a los conjuntos sociales. En este apartado, los distintos campos que atraviesan la existencia del sujeto, bien sean de orden productivo, reproductivo, o afectivo, son radicalmente importantes para los sujetos que habitan el paisaje.

C.7 TECTÓNICA DE LA TIPOLOGÍA

Estamos ante un sujeto consciente de su existencia y de la relación principal hacia el sistema que articula la misma. A partir de ahí traza líneas de acción y reacción desde sí, hacia las distintas problemáticas o complejidades que impregnan su habitar, como vemos en el trabajo de las Guerrilla Girls¹⁰¹. En las acciones que realizan despliegan una potencia propagandística gráfica visual y emocional. El grado icónico e irónico de sus mensajes¹⁰² como crítica a la casi nula capacidad de las mujeres en las colecciones de los museos es evidente en: *¿Tiene que estar la mujer desnuda para entrar al Metropolitan Museum? o Menos del 4% de artistas en la sección de Arte Moderno son mujeres, pero el 76% de desnudos son mujeres.*

100 La Teoría Queer es un conjunto de ideas que aborda el género y la sexualidad humanas. Ésta rechaza la noción de género binario, y se afirma que éstos son construcciones ficticias sociales, basadas en arquetipos y por tanto no están biológicamente ni esencialmente planteadas desde la naturaleza humana, sino que son formas que varían socialmente. La T.Q. rechaza la clasificación de las personas en categorías binarias tales como “hombre”, “mujer”, “heterosexual”, “homosexual”, “transexual”, etc. Considera que las mismas sufren restricciones que vienen impuestas por una cultura hetero-normativa y patriarcal donde la heterosexualidad es “obligatoria” o supone la norma en la que se basan todas ellas. El poder y las distintas instituciones normativizan los cuerpos. Así Judith Butler afirmaba en su libro “Deshacer el género” que: *“Lo más importante es cesar de legislar para todas estas vidas lo que es habitable sólo para algunos y, de forma similar, abstenerse de proscribir para todas las vidas lo que es invivible para algunos. Las diferencias en la posición y el deseo marcan los límites de la universalidad como un reflejo ético. La crítica de las normas de género debe situarse en el contexto de las vidas tal como se viven y debe guiarse por la cuestión de qué maximiza las posibilidades de una vida habitable, qué minimiza la posibilidad de una vida insostenible o, incluso, de la muerte social o literal”* (Butler, 2006:23)

101 Las Guerrilla Girls son un colectivo nacido en 1985 en Nueva York. Éstas utilizan técnicas de guerrilla para potenciar la presencia de la mujer en el Arte

102 Los trabajos que realizan son en grandes formatos, como los carteles de anuncios publicitarios donde sus grandes dimensiones crean una piel introduciéndose en la trama visual adoptando un gran espacio. Utilizan colores llamativos y muy concretos para capturar la mirada del espectador y las estrategias de imagen y textos propias de la cultura popular



Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum? (1989) Guerrilla Girls

En la pieza *The Advantages Of Being A Woman Artist*¹⁰³ las autoras crean una lista de ventajas de ser una mujer artista. Entre las mismas aparece la de “Trabajar sin la presión del éxito”, “Tener una evasión del mundo del arte en tus 4 trabajos como freelance”. Mensajes que ironizan sobre las condiciones de discriminación y de apartamiento de la mujer respecto al mundo del Arte, tanto del Sistema como de las Instituciones y de los distintos espacios relativos a lo cultural.



The Advantages Of Being A Woman Artist (1988) Guerrilla Girls

En esta tipología presenciamos una forma de sujeto activo y reactivo. Éste tiene capacidad crítica de su existencia y la relación entre las distintas existencias. Son sujetos empáticos y porosos con el ecosistema que habitan.

¹⁰³ “Ventajas de ser mujer artista”. La estrategia utilizada en esta obra viene muy determinada por los manifiestos Fluxus, donde se utilizaba texto en blanco y negro, un soporte austero y una secuencia clara de conceptos a transmitir

C.8 TIPOS DE ACCIÓN

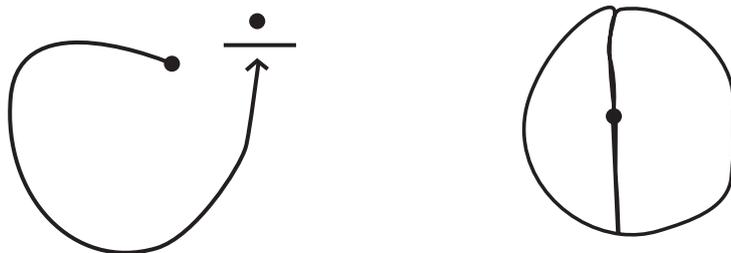
La forma de abordar lo gráfico del sujeto de esta tipología tiene como foco de intención lo relativo a las relaciones del cuerpo y del territorio y sus formas de habitar donde los lugares de lo normativo y lo político adquieren especial relevancia. El tipo de acción que realiza este sujeto trata de analizar, señalar, identificar, nombrar y subrayar aspectos relativos a lo que pretenden. En torno a estas nociones encontramos dos líneas diferenciadas.

La primera: La huella como marca y registro. Identidad a través del rastro del cuerpo o sobre el mismo, un paisaje o un territorio: grafía, firma, marca, rastro o huella.¹⁰⁴

La segunda: La palabra como constructo de un relato, lo comunicativo. El texto y el mensaje como estrategias de producir discurso.

Dentro de las acciones que articulan las prácticas en esta tipología encontramos estas nociones como: significar(se), etiquetar, transferir, marcar, decir, intervenir, agrupar, copiar, extraer, señalar, identificar, nombrar, transmitir, relacionar o activar. Pero Definir podría ser Redefinir como acción que propone habitar nuevamente o volver a realizar una acción. Lo mismo que Definir con el (se) podría derivar en Definirse, donde incluiría al sujeto como parte cuestionada. La primera (re) articula esa urgente necesidad de tomar nueva posición y la segunda (se) integra al sujeto que la plantea como objeto que se deja producir dentro de la idea.

(re) _____ (se)



(re) _____ (se) (2019) Dibujo propio

C.9 ELEMENTOS-UNIDADES EN LA TIPOLOGÍA

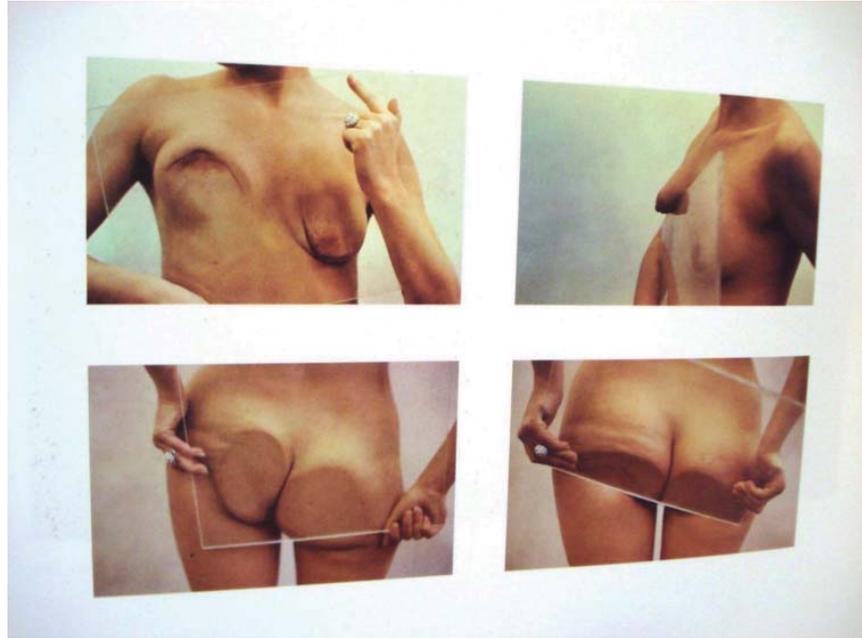
C.9.1 CUERPO

El cuerpo ocupa un interés especial mayor que en otras tipologías. Este se convierte en el epicentro de casi todas sus prácticas. Los distintos autores que veremos en el apartado “Casos” reflejan la importancia y su utilización: el cuerpo

¹⁰⁴ Ya señalamos en su momento en la tipología A que no se puede hacer una taxonomía clara y diferenciada de las mismas, por lo que el entrecruce de nociones compartidas ocurren de forma constante. Es el caso de este apartado, donde el sujeto de la misma comparte relaciones matéricas y de huella con la tipología A

como territorio político, identitario, sexual, social y simbólico en definitiva. Este es un cuerpo producido por lo social.

En el caso de la obra *Glass on body* de Ana Mendieta esta presiona su cuerpo contra una pieza de cristal transparente, así, el cuerpo sufre unas deformaciones fruto de la acción realizada. La vulnerabilidad del cuerpo aparece a la manera con la que el cuerpo sufre en el ámbito social: cuerpo como materia sensible y cuerpo como soporte de las cargas sociales. Como menciona María Ruido en el catálogo sobre la artista, el cuerpo es centro de la mayoría de las obras en los años 70.



Glass on body (1972) Ana Mendieta

Una utilización de los cuerpos no sólo producto de la disolución postobjetual que ya habíamos comentado, sino también producto de una preocupación por la elaboración de la subjetividad a través de poderosos mecanismos de control social a los que todos y todas somos susceptibles. [...] Si bien, como ya señalara Lucy Lippard en su texto de 1976, la recepción pública de los cuerpos femeninos y masculinos como materiales de trabajo artístico es profundamente diversa, gran parte de las problematizaciones, así como la aparición de un alto grado de violencia y dolor en el proceso de trabajo/exposición es común a muchos de ellos (Ruido, 2002:15).

Los cuerpos se producen mediante los procesos sociales, se presentan, se cuestionan, se alteran y son soporte y vehículo que median entre el sujeto y su cultura: son reflejo de subjetividad y de ideología:

El control de la sociedad sobre los individuos no sólo se efectúa mediante la conciencia o por la ideología, sino también en el cuerpo y con el cuerpo. Para la sociedad capitalista es lo bio-político lo que importa ante todo, lo biológico, lo somático, lo corporal. El cuerpo es una entidad bio-política, la medicina es una estrategia bio-política (Foucault, 2001:210).

En esta producción de los cuerpos los distintos artistas afrontan la idea de *Cuerpo objetualizado* en sus distintas variantes. Cuerpo como placer y disfrute de lo sexual (en muchos casos cuestionando la mirada masculina desde la que se realizan algunos discursos). *Cuerpo productivo* instrumentalizado para el capitalismo e industrialización como parte del engranaje del trabajo incluyendo el espacio reproductivo (femenino). *Cuerpo como límite*, como en la obra *Muro de una galería arrancado, inclinado a 60 grados del suelo y sostenido por 5 personas* de Santiago Sierra. En esta obra el cuerpo deja de ser una entidad propia para ser objeto de otra cosa, lo económico como poder que domina sobre la necesidad humana ¹⁰⁵. El cuerpo aparece relativizado y situado ante diferentes miradas: lo biográfico, lo étnico, lo cultural y económico, lo público y lo doméstico. El cuerpo instrumentalizado como pertenencia, como material y como valor.



Muro de una galería arrancado, inclinado a 60 grados del suelo y sostenido por 5 personas (2000) Santiago Sierra



Trademarks (1970) Vito Acconci

En la pieza *Trademarks (Marcas registradas)* Vito Acconci realiza la acción de morderse distintas partes del cuerpo. Éstas son posteriormente impregnadas de tinta e imprime sobre papel la huella a la vez que va describiendo textualmente -sobre ese mismo soporte- las acciones realizadas. Posteriormente el autor firma y numera las ediciones. El artista es creador y creación, es sustrato y matriz de la

¹⁰⁵ En la acción realizada varias personas son contratadas por el artista para sujetar la pared inclinada de la galería en la que se produce la obra. El tiempo que dura la acción es determinado por el aguante que estas personas pudieran tener. En ella las personas devienen parte instrumental de la obra, siendo parte formal y conceptual de la obra de forma radical. El artista busca el límite de estas personas tanto física como moralmente

acción gráfica realizada. La marca registrada por el propio autor, cuerpo y marca se generan en el mismo espacio, es una acción que se referencia a sí misma. El cuerpo como territorio de lo íntimo y de lo político.

C.9.2 LO FORMAL

Acciones e intervenciones -sean en el espacio o sean en el propio cuerpo-son las formas del mostrar que predominan en este apartado. Soportes como el papel, la serigrafía, el soporte fotográfico y videográfico son los medios más utilizados por su alta capacidad reproductiva dejando constancia de la obra. Lo personal, lo público, lo privado y las relaciones entre los distintos sistemas de vínculo y relación marcarán las necesidades proyectivas de las obras. Como vemos en esta tipología la idea de acción y producción de las mismas tienen gran importancia, y su visualización como la visibilización juegan un papel determinante a la hora de abordar la configuración de todos los dispositivos de estas obras.

C.9.3 ESCALA

La relación de la dimensión en la que los autores trabajarán determina principalmente la formalización de la misma. La relación de escala parte principalmente a partir de cada sujeto, la relación del mismo con su espacio de interés y posteriormente el nivel de trascendencia o de proyección de su propuesta.

En esta escala de relaciones desde el sujeto y cuerpo hacia los distintos niveles proyectivos vendríamos a enumerar diversos tipos del mismo. Dependiendo del gradiente de relación entre lo íntimo y lo global.

Lo íntimo: la variable de escala tiene como interés el espacio íntimo del sujeto. Primer estadio de relación del yo.

Lo privado: la variable de escala tiene como espacio de interés en el carácter privado de su espacio y cuerpo. Muestra una escala diferenciada del yo íntimo, es el primer espacio compartido con el/lo otro.

Lo personal: la variable de la escala tiene el foco de interés en el sujeto y su propio cuerpo, haciendo referencia a su individualidad. Se referiría al “yo público”, un espacio propio pero con vocación proyectiva.

Lo local: La variable de escala tiene como foco de atención las distintas relaciones geográficas próximas a este sujeto.

Lo global: La variable de escala tiene el mundo global como espacio de interés, el espacio como superficie geográfica terrestre.

Todas estas variables suponen distintos niveles de relación y de interés del sujeto. Esto no quiere decir necesariamente que el sujeto creador quede exclusivamente en ese espacio sino que late como elemento determinante básicamente en la concepción de su obra.

En esas mediaciones del sujeto hacia sus distintas relaciones sociales y personales encontramos distintos modos y posiciones desde las que parten y atraviesan. Estas distintas relaciones de escala vendrían a mostrar tal y como hemos podido ver en la página 86, las relaciones relativas propuestas inicialmente por Keesk Boeke en 1957, conectando en las mismas lo más profundo del ser

humano con lo más lejano del mismo -en lo relativo a la distancia física-, pero que paradójicamente parecen pertenecer al mismo espacio.

C.9.4 PATRÓN Y MÓDULO

El patrón de esta tipología pretende incidir en el espacio social del Ágora y sus márgenes, y sus sujetos adoptan posiciones radicales “límite” como forma de abordar a esa realidad a la que se acercan. Todo ello nos lleva a la noción de frontera y periferia como aspectos recurrentes en la mayoría de las obras en esta tipología. Los creadores asumen habitar esos lugares donde observar, analizar y actuar en relación a esa “escena”, con una voluntad de ser consciente, reactivo y activo a la misma. Los sujetos comparten una consciencia crítica de lo circunstancial y una existencia hiper-consciente del lugar y del sistema en el que habitan. Es un “ser incómodo”, empático, con una voluntad de ser el/lo otro. Conocer lo otro desde el centro, vivir el hábitat del/de lo otro. Así Erving Goffman alude a la idea de ser el otro como parte de la comprensión de los hábitats, abandonando así lo propio, para comprender y habitar el otro, colectivizándolo.

*Yo creía, y sigo creyendo, que no hay grupo —trátese de presos, de primitivos, o de enfermos—, en el que no se desarrolle una vida propia, que se hace significativa, sensata y normal en cuanto se la conoce desde dentro; y que un buen modo de aprender algo sobre cualquiera de esos mundos consiste en someterse personalmente, en compañía de sus miembros, a la rutina diaria de las menudas contingencias a la que ellos mismos están sujetos.*¹⁰⁶

En estos términos, entendemos que la acción del artista va estrechamente ligada a su forma de habitar el mundo. En la obra *Mear en espacios públicos y privados* de la artista Itziar Okariz, la autora realiza unas acciones que consisten en mear de pie en espacios tanto públicos como privados. Las acciones son registradas en video y fotografía. En la obra aparece lo performativo como modo desde donde cuestionar las relaciones de cuerpo y espacio, por ejemplo: el género como condición de la normativización de los mismos.

En su trabajo aparece filtrados elementos de la teoría Queer y la idea de comportamientos sobre el espacio público, lo performativo en lo cotidiano, usos del espacio público y privados, vestimentas, y comportamientos vinculados a los distintos cuerpos. Con su pieza cuestiona la condición masculina y femenina.



Mear en Espacio públicos y privados (2001-2004) Itziar Okariz

¹⁰⁶ Goffman en Mercado y Zaragoza, 2011:160

C.9.5 MATRIZ

La idea de lo colectivo como consciencia del hábitat compartido aparece muy presente por lo que la matriz en esta tipología sería la consciencia de lo colectivo como pulsión existencial. Ésta aglutina todo el espectro que define las relaciones entre el sujeto, los objetos, el espacio y el sistema que integra, ordena y se genera en ese ecosistema. Otro elemento matriz en esta tipología que nos parece fundamental destacar es ese “ser incómodo” o esa observación activa y reactiva hacia el hábitat que ocupa, un ser hiper-consciente que comprende de forma muy profunda su existencia y condición humana integrando su propio ser con el de los otros. Entiende lo personal como espacio de producción de lo íntimo, lo social, y lo ambiental, constituyendo así el sentido ecológico pleno mencionado por Félix Guattari.

C.9.6 SISTEMA

Habitar el/lo otro como pulsión principal implica un proceso complejo donde el sujeto está afectado por una condición ética del habitar consciente. Esa percepción va unida a una serie de elementos o variables que generan la circunstancia a la que el sujeto es sensible. Éste construye o articula en torno a esa realidad un sistema propio para cuestionar, visibilizar, visualizar y establecer un espacio crítico donde el hecho es visualizado en el ágora (en ese espacio visible de lo público donde se articula la obra).

C.9.7 HUELLA

La huella está vinculada a lo humano a lo que diferencia a la condición humana. Es una huella definida por su condición de escena. Es una huella que vincula lo autobiográfico con las otras biografías, las miradas individuales frente a las colectivas, los comportamientos en el espacio tanto individuales como grupales: “Graficar escena”

Es una huella que articula otras huellas en el sentido en que su propia huella desaparece en favor de que asomen las demás huellas. O como menciona Jorge Wagensberg *“el traductor es un héroe cuya proeza se mide por su capacidad para ser olvidado”* (Wagensberg, 2002:115).

C.9.8 TIPO DE OBRA-MATERIALIDAD

El tipo de materialidad en la obra responde a la idea de gesto y texto como elementos articuladores de esas formas de comunicación. Estas dos maneras constituyen las líneas principales de lo que serán las acciones que los autores realicen. Principalmente, al ser piezas vinculadas con movimiento, acción, reivindicación, y visibilización hacia lo público, las acciones, la performance, la gráfica sobre soportes, y las instalaciones son las que articulan la materialidad de la obra y sus formas de constancia. La mano y la voz como metáforas que aglutinan esa idea de sujeto que piensa, que señala y que dice, sujeto que comunica.

C.9.9 ESPACIO

El espacio y las distintas relaciones del mismo giran principalmente en torno al concepto de lo público y lo privado y las distintas gradaciones entre el sujeto y el espectro social y contextual al que se dirige. Es un espacio no neutral donde el sistema organiza y articula los distintos usos, límites y connotaciones. En las obras de esta tipología el espacio viene determinado principalmente por las distintas concepciones y connotaciones que éste pueda tener.

Partiendo de que el espacio puede ser observado desde distintas nociones (la física, la organizativa, la de los usos, la perceptiva y cognitiva, la psicológica, la simbólica, la de la condición humana, la de lo social) algunas se repiten especialmente en esta tipología tales como la escena, el margen, la periferia, la frontera, el ágora...: como espacios estratégicos para las distintas acciones, que se sitúan principalmente desde esta mirada.

En este sentido en esta tipología, el espacio vendría determinado no por sus condiciones exclusivamente físicas sino todas las relativas a las relaciones escalares con el ser humano y sus distintas relaciones con lo otro (espacio íntimo, espacio social, espacio privado, espacio público, espacio doméstico). Y paradójicamente como espacio distinguido de éstos aparece el espacio del Arte como espacio extrañado con sus reglas, sus límites, que se articula con unas nociones diferenciadas del espacio "realidad" pero que este nos vuelve real.

C.9.10 TIEMPO

Tiempo de la actividad humana social, sus interacciones, los procesos y tiempos establecidos y pautados: tiempo del sistema determinado por los procesos de organización social o acontecimientos políticos y sociales. Es un tiempo de lo colectivo.

En la obra *Pantone* de Cristina Lucas en un video-animación aparecen las líneas fronterizas que fluctúan a un ritmo de un año por segundo de grabación, con lo que la autora revela de forma gráfica la imagen de la geopolítica, de las relaciones de límites y fronteras físicas entre países.



(Izq.) *Pantone* (2007) Cristina Lucas | (Dcha.) *Light Years* (2009) Cristina Lucas

Por otra parte en la obra *Light Years* de la misma autora, y con la voluntad de cuestionar o repensar la geopolítica tradicional¹⁰⁷, la artista coloca en una pantalla proyectando mapas año a año, del mismo modo que en la anterior obra, pero según van apareciendo y consolidando el sufragio universal para la mujer. La pieza presenta un gran soporte negro en una sala oscura donde los mapas van apareciéndose a través de la luz. Propone unas analogías a través de contrastes lumínicos y de oscuridad del espacio y de las presencias que hacen producir los mismos. Revela las condiciones de inexistencia y de márgenes que los grandes relatos construidos han ido erigiendo un espacio y un tiempo de los hombres.

C.10 ELECCIÓN DE LA OBRAS Y SU ARTICULACIÓN

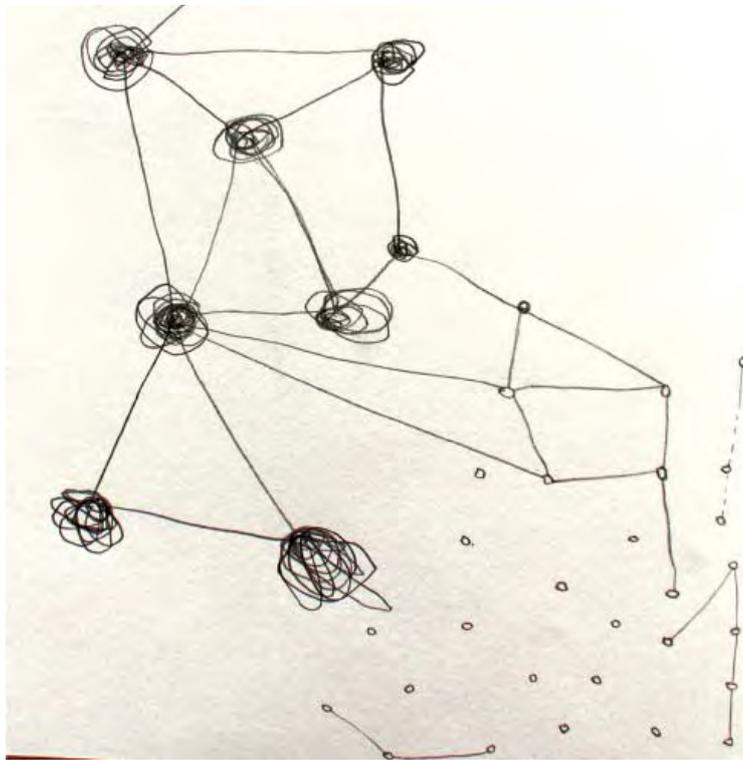
En la articulación y la elección de las obras de este apartado la noción de graficar se produce entre la grafía y la huella así como la articulación de nociones como la copia, la mistura y la mezcla de lenguajes propios de la cultura popular.

La primera de las obras es la obra *Sin título (rastros corporales)* de Ana Mendieta, donde a través de un gesto-marca-huella-rastro, como grafía del cuerpo, aparece lo autobiográfico. Por otra parte en la obra “Línea de 250 cm tatuada sobre 6 personas remuneradas” de Santiago Sierra el graficar se muestra como la marca del trabajo, el espacio que queda entre vida y muerte y la gestión de ese tiempo vinculado a lo productivo a la necesidad de lo económico como símbolo del trabajo.

En las obras *Untitled (Your body is a battleground)* de Barbara Kruger y *I Feel You (Projection)* de Jenny Holzer aparece el texto como centros de las obras donde el mensaje es medio que transmite y comunica.

En obra *Coloring Book* y *Juguemos a prisioneras* de Azucena Vieites, se trata de un graficar que parte de la cultura popular, del punk, del feminismo y otras estrategias de apropiación y mezcla. Por último el graficar como símbolo o marca de apropiación y constatación lo detectamos en la obra de Ben Vautier.

¹⁰⁷ Debatendo acerca de estas líneas, el director del presente trabajo Xabier Laka nos sugiere la noción de representación en relación al mapa: “El mapa es una representación del territorio, no es el territorio. Quien posee el mapa domina el territorio, quien posee la representación domina el territorio. Si el hombre ha hecho la representación éste lo domina. Toda representación tiene un límite, muestra lo que deja. El graficar es a veces un graficar de contrapoder. Esta obra propone una oposición de grafiares”



Síntesis grafiada de la tipología C: “Bioforma” como ecosistema. En la imagen la bioforma responde a una estructura nodal de distintos sistemas grupales. Su corpus está compuesto de membranas conectadas entre sí. Pertenece a una unidad de lo colectivo y su forma responde al espacio entre la escena y la periferia

C.11 CASOS

Como antes hemos señalado los casos utilizados referencian una condición de constatación o registro de lo circunstancial, vinculando al lugar desde su condición no neutral, y desde una mirada cultural y social sobre el paisaje. Es desde esta relación cómo viven y cómo perciben esa existencia, y sus interacciones con el mundo. El graficar se produce entre los sujetos y éstos determinan y configuran el sentido de esos distintos paisajes. El graficar en este apartado tiene dos ejes claramente marcados, por un lado lo gestual como marca, y lo textual como necesidad de reafirmación. Aparece por primera vez la “Palabra,” noción muy marcada, y con la que el sujeto a través de acciones como el decir y el nombrar, produce unos órdenes, estableciendo categorías y relaciones de lo colectivo.

El uso del cuerpo como territorio desde donde mostrar todos esos encuentros, mediaciones y tensiones en relación al paisaje va a ser determinante. El cuerpo en sus distintas manifestaciones produce y reproduce unas relaciones sociales oscilando a veces hacia una necesidad de mostrar el vínculo radical con el paisaje y otras, centrándose en las diferencias sexuales, de género, y sociales que cada sujeto vive a través del mismo.

En la obra de Ana Mendieta la utilización del cuerpo es una cuestión central. En la pieza *Sin título (rastros corporales)* la artista traza sobre una tela blanca el rastro con la sangre que deja su cuerpo a través de los brazos. La pieza se documenta con la grabación de un video y fotografías. La acción realizada queda libre de artificios y la autora se centra en lo esencial, en el gesto y en la relación entre su cuerpo y la tela (otro cuerpo) que recibe su huella. En la obra presenciamos un

territorio-cuerpo deslocalizado de su origen¹⁰⁸. La propia artista narra su propia situación en el país de residencia: *“En el Medio Oeste, la gente me miraba como un ser erótico (el mito de la latina ardiente), agresivo, y en cierta manera diabólico. Esto creó en mí una actitud muy rebelde, hasta que, por así decir, explotó dentro de mí y yo cobré conciencia de mi ser, de mi existencia como un ser particular y singular. Este descubrimiento fue una forma de verme a mí misma separada de otros, sola”*¹⁰⁹. En una sociedad distinta, en la que éste, en su condición de mujer y latina constatan la diferencia. La autora hace referencia en sus textos a la idea de origen, por el cual su cuerpo produce una relación de mediación entre ella y el paisaje. Haciendo así referencia a todo cuanto le precede y a todo a lo que está conectado, haciendo partícipe al público de una huella de un origen, un rastro de lo esencial, de la propia vida. La obra se evidencia en su sentido contracultural donde dos culturas que se encuentran. El gesto y su materialidad conectan las diferentes connotaciones culturales, simbólicas y sus relaciones con el cuerpo, lo visceral y la sangre.¹¹⁰

*Mi arte se basa en la creencia de una energía universal que corre a través de todas las cosas: del insecto al hombre, del hombre al espectro, del espectro a las plantas, de las plantas a la galaxia. Mis obras son las venas de irrigación de este fluido universal. A través de ellas asciende la savia ancestral, las creencias originales, la acumulación primordial, los pensamientos inconscientes que animan el mundo. No existe un pasado original que se deba redimir: existe el vacío, la orfandad, la tierra sin bautizo de los inicios, el tiempo que nos observa desde el interior de la tierra. Existe por encima de todo, la búsqueda del origen.*¹¹¹

La acción remite también a la idea de matriz que para la artista es esencial y que da sentido y estructura a la propia acción. Es un rastro personal pero también es un rastro o huella de lo universal. La relación de naturaleza y de cosmos como territorios entre la vida y la muerte, donde lo material y lo inmaterial son distintas manifestaciones de presencia del cuerpo. Esas relaciones rituales y de sacrificio tan propias de la cultura de procedencia de la artista, donde prima una concepción espiritual y mágica, sitúan a la artista entre dos culturas: la norteamericana predominante y la cubana animista enfrentadas en un mismo lugar.

Su condición de mujer e inmigrante en Estados Unidos la sitúa en una posición de outsider¹¹² o de “identidad fronteriza” en palabras de Jane Blocker¹¹³. Su acción eleva la periferia de lo periférico a categoría de espacio político: lo personal y lo minoritario cultural. El cuerpo, como espacio no neutral, como principio de reacción

108 La artista es exiliada involuntariamente a los Estados Unidos a la edad de 12 años. Este hecho, marca toda su vida y obra

109 Mendieta en Ruido, 2002:39

110 En esa época hubo una matanza de estudiantes en Estados Unidos por parte de la Guardia Nacional en el contexto de la Guerra de Vietnam. La autora realiza la pieza como forma de protesta y empatía hacia las víctimas de la matanza. La sangre derivada se produce como sustituto: la sangre como doble connotación, vida y muerte. Lo cultural afecta en esa relación con la sangre. Culturas protestantes, religiosas etc. afectan a la percepción de las relaciones con lo visceral y con la sangre. Mendieta tiene varias piezas en las que la sangre aparece de forma recurrente pero en distintos modos operativos

111 Mendieta en Moure, 1996:216

112 Outsider se denomina a lo periférico, a alguien que se sitúa en la periferia de las normas sociales)

113 Blocker, 1999:35

en la producción de los cuerpos, la autora se revela a través de una mediación personal, como operación política donde “Lo personal es político”¹¹⁴ y lo minoritario también.



Sin título (rastros corporales) (1974) Ana Mendieta

En esas relaciones entre el sujeto y lo social en el sistema mercantil el cuerpo también es territorio del capital, por lo que a la idea de *cuerpo objeto* se le suma la idea de *cuerpo mercancía*. El cuerpo adquiere una dimensión de uso hasta ahora no mencionada en esta investigación. En este entramado complejo en el que el cuerpo se revela como un espacio de dominación, subordinación y poder, trabaja Santiago Sierra, con la idea y estrategia de disrupción al sistema.

En la obra *Línea de 250 centímetros tatuada sobre 6 personas remuneradas* el artista contrata a seis jóvenes desocupados de la Habana Vieja y les paga 30 dólares para que consientan ser tatuados. Una pared, seis personas y un tatuador en la galería Espacio Aglutinador -La Habana- donde realiza una performance que se desarrolla a puerta cerrada. La escena¹¹⁵ es austera y mínima.

114 Hanisch, 1970:76 (Traducción propia)

115 “[...] Las obras que se han planteado en torno al tatuaje implican de algún modo la idea del estigma social como parte de un mecanismo de exclusión. La línea que hilvana de forma indeleble a las personas que se prestaron para las obras de Santiago Sierra, una línea tatuada en la piel, es una frontera testimonial de la marginalidad. Convierte el estigma social en una marca “realizada”. A diferencia de la limosna, que subraya ese estigma excluyente, esta obra consiste en un intercambio comercial: estas personas prestan su cuerpo a una inscripción avalada por el sello de lo artístico. La tensión implícita en el signo, una línea muda sin otra ornamentación, resume la simplicidad y la coherencia de un acto que simula un intercambio comercial, pero que se integra en el horizonte de interpretación del arte. Y no tanto porque interpretemos lo real a través de un acto alegórico, sino más bien porque reinterpretemos lo artístico a través de esa realidad desnuda que lo circunda. La acción, un dibujo en la piel, no sólo interpela a la dirección de un museo público (que se ve obligado a revisar si legalmente puede albergar un intercambio comercial de estas características, como hiciera el MNCARS a raíz de la exposición *Perversiones del minimalismo*), sino que se vuelve hacia la noción misma de lo artístico. Santiago Sierra sustituye con lucidez en sus enunciados la figura del “trabajador” por la del “remunerado”. Sus obras aprovechan una disponibilidad para desempeñar cualquier tarea entre personas con dificultades económicas. La precariedad hace posible que el “remunerado” acepte sin preguntar, o lo que es lo mismo, sin comprender, una situación en la que no hay un producto claro como consecuencia del trabajo. El remunerado no entiende qué tipo de plusvalía se extrae de su sometimiento, pero su disponibilidad subraya precisamente la falta de una conciencia sobre un mecanismo de intercambio comercial que se presupone tanto en su necesidad como en su injusticia” (Del Río, 2002:19)



Línea de 250 cm tatuada sobre 6 personas remuneradas (1999) Santiago Sierra.

El artista utiliza una formalización y una estrategia austeras para poner el foco sobre la propuesta conceptual utilizando el espacio galería como espacio de legitimación, problematizando la dinámica operativa y legal de la misma.

Habitualmente cuando pensamos en la disposición de la cultura en el contexto, es un contexto que le es favorable en un contexto que la arropa. El culmen de ese contexto es la galería, donde no hay ninguna interrupción, donde tenemos un espacio absolutamente aséptico que acoge en un abrazo a la obra de arte. Y yo lo que estaba haciendo era irme a puntos absolutamente contrarios, a puntos donde la escultura era una intromisión donde todo lo que se estaba mostrando causa un problema. La obra de arte como problema, o la conciencia contemporánea como algo problemático. Dentro de ella la obstrucción de los flujos capitalistas, como puede simbolizar una autopista, era como un tótem para mí, era como una pieza con mucha carga simbólica y que fue sorprendentemente fácil de hacer (“Obstrucción de una vía con un contenedor de carga”, México D.F., 1998). Cuando estamos hablando de toda esta normativa en el transporte de mercancías en cómo hacemos compatibles todas las mercancías, no desde un punto de visual, sino desde un punto de vista funcional industrial tenemos que considerar al ser humano como parte de ese entorno mercantil y como algo que entra en el juego de la compra y de la venta (Sierra, 2004).



Obstrucción de una vía con un contenedor de carga (1998) Santiago Sierra.

Santiago Sierra entiende el ser humano como parte de todo ese entramado mercantil donde el cuerpo mercantilizado es inserto en ese flujo de mercancías. El autor pone de manifiesto a través de su obra los límites del trabajo, la sumisión, y el salario como visibilizadoras de esas relaciones mercantiles.

El autor lleva al límite esas relaciones donde la sumisión al trabajo y los límites del ser humano por el salario ocupan gran parte de sus intereses. Tanto en la obra que nos ocupa, como en la obra *Obstrucción de una vía con un contenedor de carga*, así como en la pieza anteriormente mencionada *Muro de una galería arrancado e inclinado a 60 grados del suelo sostenido por 5 personas*. el autor pone al límite¹¹⁶ la condición humana y su sometimiento.

En su trabajo el cuerpo y su entrega, el tiempo y la relación de muerte y vida están muy presentes. La idea de huella y marca como pago o intercambio aparecen en esta tipología de forma manifiesta.

En la obra de Santiago Sierra no sólo se plantean esas relaciones antes mencionadas entre sujeto y contexto social, sino que se cuestiona el marco del arte como posición de poder y legitimidad, planteando los límites legales y éticos de la propia acción. El espectador participa también en la obra asumiendo sin saberlo una realidad incómoda ajena pero en la cual está inmerso, y de la que forma parte como entramado conceptual de la misma. Víctor del Río alude a esa posición paradójica del espectador: es observador pero a la vez parte del sistema.

Todas estas intervenciones de Santiago Sierra han incidido en esta apropiación temporal del cuerpo de personas y trabajadores que recibían dinero a cambio de su participación. La obra en sí se convierte en un evento laboral remunerado. Pero, la presencia física de los trabajadores y su colaboración ajena a la mecánica del arte imponen una alusión incómoda al espectador (Del Río, 2002:18).

Como antes hemos señalado como medios de relación con el contexto, la palabra y el texto aparecen de forma más contundente en esta tipología. La propia palabra contexto nos sugiere la idea de unión de elementos. El prefijo con- hace mención a la idea de conjunto, y textus, a la noción de tejer. Por ello la palabra aparece como el elemento que vincula y teje estas relaciones en el paisaje. Mediación de lo cultural, del imaginario colectivo y de los modos en los que la misma identifica y atribuye significación. El texto, la caligrafía, la palabra, y el lenguaje, son elementos que se constituyen como respuesta de unas relaciones determinadas en el paisaje, éstas nos muestran los vínculos sociales, las cualidades de los mismos, así como un sistema de valores y de realidades que se viven de forma colectivizada.

¹¹⁶“Muro de una galería arrancado e inclinado a 60 grados del suelo sostenido por 5 personas”, realizada en México D.F. en el año 2000. El artista habla sobre la experiencia durante ese proceso en la que menciona: “En la pieza del muro de una galería inclinado y sujetado a 60 grados durante cinco días, yo ahí pensaba que iba a provocar como una rebelión en directo, esa era mi idea, que cuando yo pidiese a los trabajadores que hiciesen eso ellos empezarían a hacerlo confiando en ganar su salario y a los cinco segundos dijeran: bueno, vete a la mierda... lo tirasen al suelo y se fuesen, entonces, era lo que yo pensaba, quería buscar, o intentar algún límite con esto. Cuando veo que no lo hacen, que se mantienen cinco días y que quieren su salario realmente pensé que había subvalorado la capacidad de entrega del ser humano al mundo del trabajo y es una obra que a mí me ha dejado perplejo” (Sierra, 2004)

En la obra *I Feel You* (Projection) la artista Jenny Holzer proyecta el mensaje ¹¹⁷ *I feel you* en blanco y negro ¹¹⁸ sobre el acantilado de la Discovery Way de San Diego.



I Feel You Projection (2007) Jenny Holzer | Imagen de la Campaña *Just Do It* de la marca Nike (1988) realizada por la Agencia Wieden+Kennedy.

Una proyección en la colina en el que hace uso de la palabra y de la frase *I feel you*, apelan al espacio entre lo íntimo y lo público, a una relación dérmica que da piel y cuerpo a la palabra, a lo que activa a la misma. La palabra asume aquí la voz del territorio, la voz de lo otro, apelando a lo sensible como mediación posible. El territorio es a través de la palabra, se revela por la misma. En esta obra lo gráfico activa un vínculo con el paisaje reivindicando la palabra, desnuda, carente de ornamento, proyectada en el territorio, en el espacio físico de la colina que bordea la bahía de San Diego.

Holzer activa las relaciones Cultura-Sociedad-Arte-Consumo y su retórica de los sistemas de información. En esta obra la artista crea una piel que siente y que utiliza el paisaje como lugar social, como piel de la sociedad a la que intenta apelar

117 En muchos de los paisajes estadounidenses el espacio para lo textual ocupa una gran parte de los mismos mediante elementos que vinculan al individuo con el consumo. En esta obra lo gráfico activa un vínculo con el paisaje, reivindicando la palabra, desnuda, carente de ornamento, proyectada en el territorio, en el espacio físico de la colina que bordea la bahía de San Diego. La artista utiliza distintos formatos en su trabajo, espacios, instalaciones, rótulos, carteles, señalización, vallas publicitarias, pantallas electrónicas, etc. como formatos muy populares como modo para conectar con el público general– utilizando una táctica vinculada a la relación con las grandes masas-, a través de estrategias más propias del capitalismo, tales como las campañas publicitarias, intervenciones en espacios públicos, productos, etc.

118 Con una tipografía neutra sin Serifas. muy parecida a la utilizada por Nike “Just Do it” (Tipografía Futura Condensada Extra Bold) La imagen de la Campaña “Just Do It” de la marca Nike: La Campaña “Just Do it” del año 1988 realizada para Nike fue una campaña en la se incitaba al hecho de llevar a cabo algo, “Simplemente hazlo” aquello que uno desea o imagina, a través de la agresividad a través de la incitación al empoderamiento. Realizada por Dan Wieden (Agencia Wieden+Kennedy) inspirado este por Gary Gimore –un criminal que fue ejecutado por los Estados Unidos en 1977 en Utah- y del que tomó sus últimas palabras para la campaña de la Marca que ganó 9 mil millones de dólares en ventas. Peters, 2009 (Traducción propia)

por medio del mensaje, una forma crítica hacia la vida, hacia la relación con las personas. Y para todo ello utiliza la estrategia de la ampliación del texto a una escala acorde con el paisaje produciendo un nuevo paisaje textual colectivo del *WE*,¹¹⁹ entre el *I* y el *YOU* como respuesta a una sociedad individualizada. El texto adquiere cuerpo a través de la ampliación escalar dando cuerpo y dimensión a un fenómeno apelando a la relación sensible del sujeto-paisaje.

Del mismo modo Barbara Kruguer utiliza la estrategia publicitaria como espacio desde donde incidir como en su obra *Untitled Your body is a battleground*¹²⁰ donde apela directamente al cuerpo (de la mujer) como espacio político, como espacio donde las normas afectan a éste y a su libertad para con la vida. Kruguer utiliza una fotografía del rostro de una mujer maquillada en la que divide la imagen¹²¹ en dos mitades (positivo y negativo de la misma) eliminando todo artificio vinculado con la imagen, e introduciendo texto a modo de propaganda¹²² donde coloca la frase en inglés “Tu cuerpo es un campo de batalla.”



Untitled (Your body is a battleground) (1989) Barbara Kruger

Utiliza lo gráfico¹²³ para reclamar, evidenciar y exponer la importancia de la consciencia del cuerpo como espacio político. En muchas de las obras de la artista aparece pronombres en inglés “you” (tú), “your” (tuyo), “I” (Yo), “we”(Nosotros), y “they” (Ellos), haciendo referencia a las distintas personas, a la identificación como estrategia de conexión, como forma de interacción. Utilizan una iconografía propia muy de la sociedad de consumo, el periodismo, la publicidad y el diseño gráfico. A través del mismo tratando de cuestionar los estereotipos generados, tanto por la propia historia del arte, como por parte de la publicidad. Lo gráfico aparece como

119 Estas reflexiones han salido a la hora de ir trabajando en la tesis donde el director del trabajo (Xabier Laka) menciona esta idea de que el paisaje integra las unidades separadas del mismo. Este *Feel”entre el “I”y el “You* adquiere una dimensión integradoras del paisaje. El paisaje es el gran aglutinante. La pieza está llamando a lo que no dice, el paisaje está en el WE

120 “Sin título- Tu cuerpo es un campo de Batalla”

121 La imagen también hace referencia a los escáneres médicos, las radiografías, y la visión analítica sobre los cuerpos

122 La obra fue producida por la autora en un contexto Estadounidense donde se debatían las leyes en apoyo a la libertad reproductiva, y con el que la artista participó en la Marcha de las Mujeres de Washington a finales de los años 80

123 En su trabajo mayoritariamente compuesto por fotografías en blanco y negro acompañadas de un pie de foto reivindicativo, que declara, con intención, distintos mensajes. La parte textual suele incluir un fondo rojo y letras blancas, y la tipografía Futura Bold Oblique

productor de subjetividades, nombrando, identificando diferencias, visibilizando modos de relación, y posibilitando a su vez redefinir las relaciones de los sujetos. Su campo de acción se basa en la utilización de esos constructos sociales que generan la imagen, lo gráfico, etc. para la reelaboración, reinterpretación y redefinición de esos modos que se producen.¹²⁴

Con Azucena Vieites¹²⁵ mostramos la noción de apropiación, que nos acerca a una re-significación de la iconografía que proviene de la cultura popular contemporánea. A través del dibujo, del collage, la fotocopia, el calco y la serigrafía como herramientas operativas, la autora articula una reinterpretación y mezcla de esa iconografía, desde una visión del *Do it Yourself (Hazlo tú misma)*. La artista toma una posición política del uso de las imágenes y su reapropiación, tanto como de su uso como fragmento extraído, como por la redefinición de la idea de dibujo.

En la pieza *Juguemos a ser prisioneras* la autora calca imágenes pertenecientes a sus archivos, revistas y fanzines. En ella el dibujo propuesto se instala con una noción política no solo sobre la idea de dibujo y de original, sino en la radicalidad del dibujo como modo de plantear la imagen. La autora construye un conjunto de obra sobre una memoria ya existente, sobre y con las palabras de otras compañeras precedentes. Remite a la cultura popular como espacio político, donde reivindica esa idea de “lo personal es político” a través de un gesto sencillo donde la idea de dibujo se produce en su forma más democrática, más cercana a la esencia que la constituye. El dibujo no trata de reproducir un modelo, ni trata de buscar su diferencia, éste es un medio que reproduce a través de la mano de la artista, pero que a la vez asume esa transferencia referencial.

Coloring Book”pertenece a la exposición individual *Tableau Vivants*.¹²⁶ vemos el dibujo de la autora coloreado por un niño del taller realizado en el contexto de la exposición. En ella la reapropiación es doble, en primer lugar la autora se apropia de una imagen de su archivo, y por otra parte los niños se apropian de la imagen para intervenir con colores sobre la misma.

En el trabajo de Vieites esta idea de apropiación tiene una dimensión que no solo se sitúa en el dibujo también asocia otros contextos creadores. Las citas –frases de artistas o de canciones-, dan cuenta de que la artista toma como espacio de trabajo los contextos, situándolos en el tiempo presente, y configurando una nueva lectura. En este sentido es importante señalar que se trata de un trabajo que incorpora la idea de fenómeno social a su trabajo es decir que no opera con imágenes aisladas, sino que opera desde esa fenomenología que acompaña a los movimientos culturales completos.

124 El espacio visual que ocupa la publicidad, los medios de comunicación, etc. reproducen una serie de cánones sociales, estereotipos relacionales, y modelos personales que ocupan el interés de esta tipología

125 Tiene como referentes entre otros, la cultura popular, las artistas feministas de los 70 y 80, la cultura punk, como culturas que han abordado la misma desde la noción de apropiación y mezcla. Es una artista que ha trabajado de forma activa en el contexto artístico feminista local (del País Vasco) y Estatal, trabajando junto con Estibaliz Sádaba en el colectivo Erreakzioa-Reacción (fundado en 1994) como espacio de práctica artística cultural y activista, realizando de forma activa, acciones, exposiciones, y haciendo uso del fanzine como práctica de resistencia feminista

126 La exposición realizada en el MNCARS (2013) La misma estaba articulada por una serie de serigrafías, un video y taller “Coloring Book” cuadernos coloreados por niñas y niños de 4 a 6 años, como resultado de un taller realizado por la autora en el museo



(Izq.) *Juguemos a prisioneras* (1994-97) Azucena Vieites
 (Dcha.) *Coloring Book* (2013) Azucena Vieites

Así como sus precedentes -el propio movimiento punk- ponían en cuestión estas nociones, tratando de generar disrupción en su tiempo, la autora crea una línea de tiempo que continua ese trabajo previo, resignificando lo que esto produce en el tiempo presente. Pone en cuestión la idea del original y de la copia, así como la resignificación de todo ese imaginario, que acompañado por las teorías feministas, y las políticas del género, son hábitat en el que se inscribe el trabajo. La artista pone en cuestión lo relativo a las políticas de la representación, realizando un trabajo o una memoria del tiempo actual y presente, que nos sugiere sobre las relaciones entre lo cultural y lo popular.

Su aportación reivindica el dibujo desde una noción feminista de apropiación política de la imagen haciendo un uso resignificado y empoderado de la imagen como herramienta democrática. El espacio del dibujo, el collage y el fanzine como espacios de libertad. La apropiación como forma-instrumento de acción.

Vinculada a esa idea de apropiación como estrategia la obra de *Tracer et signer la ligne d'horizont* de Ben Vautier, el artista realiza una acción¹²⁷ donde éste traza y firma el horizonte sobre una placa de cristal. Ben declara que la línea de horizonte es una obra de arte y que hay que dibujarla y ponerla en venta. Coloca una placa de vidrio frente al horizonte y escribe "*Firmo la línea de horizonte. Ben*".¹²⁸

127 Que documenta con un video

128 Este gesto, no registrado en la época (1962), será realizado en 1971. El video de la performance tiene una duración de 41 segundos. Es una secuencia completa filmada, sin sonido. La misma se realizó en el Paseo de los Ingleses en Niza



Tracer et signer la ligne d'horizont (1962-1971) Ben Vautier

Mediante un dispositivo que grafica esa apropiación del paisaje Vautier describe, certifica y declara. Utiliza la estrategia del mercado del arte para apropiarse de algo universal como es el horizonte. Dibujo realizado a mano y firma personal son signos de autenticidad y valor propias de ese mercado. Una apropiación irónica y una utilización del dibujo al aire libre como principio de representación visual. Apropiación, copyright, copia y registro son cuestiones que al autor utiliza como posicionamiento con estrategias propias de los Fluxus, donde el juego, la ironía y la acción devienen parte estructural en su posición como artista.

Así la noción de grafía como medio por el cual se puede asociar una producción o una autoría personal, también esa autoría traspasa la línea de lo personal, llevando el apropiacionismo a un límite desbordado. Así lo gráfico construye una serie de límites en el paisaje, no sólo describe, ordena, y muestra unas relaciones sociales o de conjunto, también produce espacios de tensión a través de sus modos de aparición. Por una parte lo gráfico es pensamiento individual, y también produce pensamiento de conjunto. Es por ello que las acciones de los distintos autores en esta tipología, son sujetos conscientes del poder de lo gráfico, su cualidad transformadora.

C.12 CONCLUSIONES

La tipología A es la de un sujeto fundido en el paisaje, la B es una deriva de ella: Un sujeto que necesita de la separación de paisaje donde la noción de contacto la define. La C proviene de ese sujeto separado (B) y se integra con los otros en el sistema: las relaciones de lo colectivo. Es un sujeto principalmente preocupado por los vínculos que afectan a las diferentes relaciones del paisaje. En ella el espacio toma una consideración especial y diferenciada. Aparece el espacio social como espacio de relación de lo colectivo.

Aquí la fisicidad, la organización, los usos, lo simbólico, y la condición social del sujeto tienen presencia estructurante. Se trata de un sujeto que es colectivo, que se produce con el otro/los otros. Es en este término donde aparece la noción de escena, que produce una articulación de lo gráfico diferenciada: un graficar escena.

En esa condición de querer ser lo otro, las relaciones espaciales y dinámicas son definidas por lo colectivo, lo simbólico, la condición de sujeto puesta en cuestión y los contextos como cuestiones altamente determinantes.

La particularidad de esta tipología es que sitúa el foco de interés sobre las relaciones de límite y diferencia entre sujetos, y sus modos de hacer lo colectivo y de relacionarse entre sí. Aparece la idea de cuerpo como territorio, cuerpo productivo, cuerpo reproductivo, y cuerpo como límite. Vinculando todo ello con la condición del tiempo social, tiempo capitalizado, tiempo vital. También aquí la idea de sistema, la norma y la organización de lo colectivo tiene una gran afectación. Las distintas manifestaciones de su graficar abordan diversidad de formas, pero todas ellas tienen en común la comunicación como espacio estructurante.

La materialidad se define y se vincula por la necesidad de relación entre sujetos, con lo que la comunicación es el espacio que habita el sujeto de esta tipología. En este término el medio y el mensaje vinculados con lo personal y lo colectivo, son claramente estructurantes. Es importante aquí lo que esto produce en el sujeto y en lo colectivo, por tanto los distintos modos comunicativos tienen aquí un gran despliegue de medios. Así aparecen con gran presencia la palabra, el texto, la comunicación, la grafía y el cuerpo como espacios por el cuales abordar y mediar en relación, a ese espacio de lo colectivo. Lo gestual y lo textual son dos nociones clave que encarnan los distintos propósitos del sujeto.

En cuanto su modo operativo, el graficar se produce en relación de respuesta, de mirada o de presentación de un sentir del sujeto ante lo colectivo. Aquí aparecen un sinnúmero de acciones por las cuales este sujeto grafica, como son significar(se), etiquetar, decir, copiar, misturar, extraer, identificar, señalar, relacionar(se) como algunas de estas. Todas estas acciones se estructuran dentro de un deseo del sujeto de mediar en el paisaje a través de sus prácticas y códigos. La objetualización es tan importante como su capacidad para transmitir y comunicar lo que pretende, y el fin último de esta comunicación no es otra que la voluntad de transformar, redefinir y alterar el paisaje.

***Decir** es comunicar (algo) con palabras, o con símbolos, con objetos que medien entre el sujeto y el paisaje, trascendiendo del mismo hacia lo colectivo. Comunicar es hacer partícipe a (lo) otro de lo que se tiene, tratar, mediar, transmitir mediante un código común, creando un espacio nuevo, extendiéndose hacia lo otro. La

organización, cohesión, articulación y mediación son los modos en los que este sujeto opera, intentando desde lo particular redefinir el paisaje (social) que habita. Es la tipología que bascula entre lo estético-ético y en el espacio de acción se sitúa frente a los límites de su condición íntima hacia la colectiva, atravesando de este modo sus distintos modos de hacer sujeto.

D

TIPOLOGÍA D | SUJETO INTERFAZ

D.1 SÍNTESIS GRÁFICA DE LA TIPOLOGÍA

D.2 SÍNTESIS GRÁFICA DE RELACIONES DEL GRAFICAR

D.3 ESQUEMA-RESUMEN

D.4 INTRODUCCIÓN

D.5 COSMOGONÍA DEL GRAFICAR

interfaz
multi-espacio
lo digital
dato
algoritmo
código e ideología
visualidad.ojo
pantalla como mediación
visualidad. capital
ver.control
cuerpo extendido.cyborg
híbrido
aparato somático

D.6 SOBRE CAMPOS AFINES

D.7 TECTÓNICA DE LA TIPOLOGÍA

D.8 TIPOS DE ACCIÓN

D.9 ELEMENTOS-UNIDADES OBSERVACIONALES

D.9.1 CUERPO

cuerpo carne.cuerpo luz

D.9.2 LO FORMAL

D.9.3 ESCALA

D.9.4 PATRÓN Y MÓDULO

D.9.5 MATRIZ

D.9.6 SISTEMA

D.9.7 HUELLA

D.9.8 TIPO DE OBRA-MATERIALIDAD

D.9.9 ESPACIO

D.9.10 TIEMPO

D.10 ELECCIÓN DE LAS OBRAS Y SU ARTICULACIÓN

D.11 CASOS

D.12 CONCLUSIONES

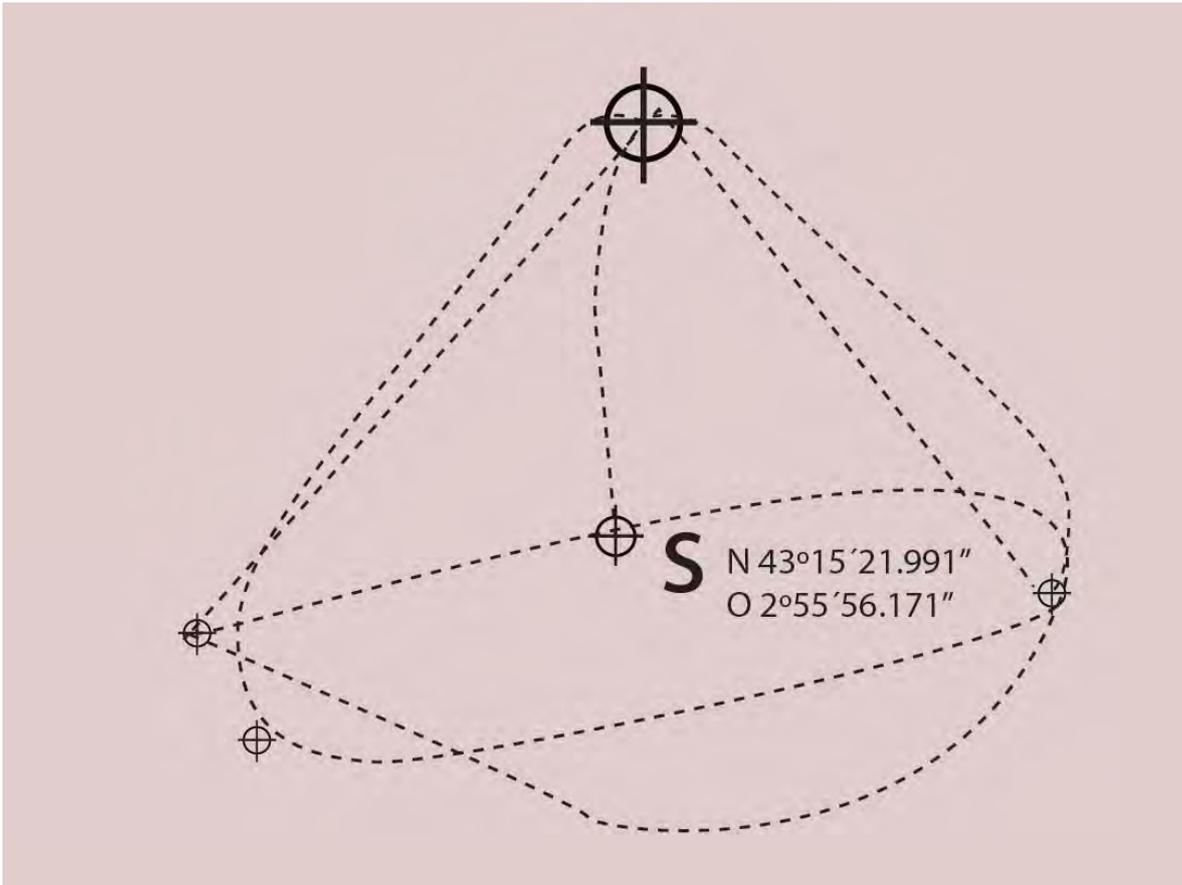
*Mañana es mucho
menos atractivo que
ayer.*

*Por alguna razón, el
pasado no irradia la
inmensa monotonía
del futuro.*

*Debido a su
profusión, el futuro
es propaganda.*

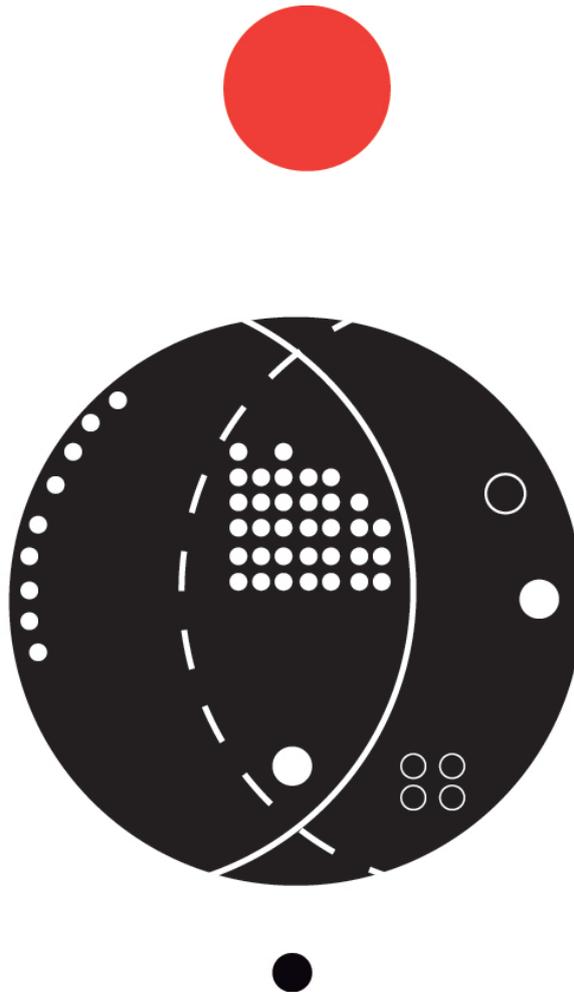
*Lo mismo que la
hierba ¹²⁹*

D.1 SÍNTESIS GRÁFICA DE LA TIPOLOGÍA



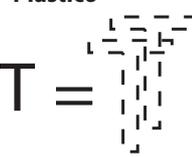
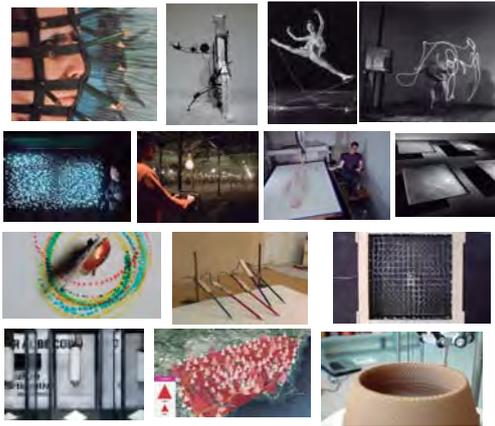
Síntesis gráfica de la relación del sujeto en el paisaje y su inscripción en el mismo. La imagen describe la posición y forma de visualización del sujeto. La posición respecto al sistema tiene que ver con el dato como forma que lo concreta. Dirección *IP*, coordenadas *GPS* (como en imagen), como posiciones y relaciones respecto al sistema. El paisaje se presenta aquí intervenido por la noción de interfaz.

D.2 SÍNTESIS GRÁFICA DE RELACIONES DEL GRAFICAR



En la síntesis gráfica que vemos a continuación mostramos la relación del sujeto respecto al sistema en el que se inscribe. Las relaciones de posición que aparecen visibilizan cómo se configuran éstas respecto al sujeto que nos ocupa. En esta tipología, -como veremos en los siguientes puntos- la cualidad especulativa confiere para este sujeto una posición muy poco estable. Por una parte el sistema en sí le hace pensar que éste tiene una posición “escogida” decidida por el propio sujeto, pero detrás de esta posición existe un sistema previo configurado, donde tiene ya determinado una posición concreta para el mismo. Es por esto, que tanto en la parte superior como en la inferior aparecen dos círculos. El círculo rojo sería el que el sistema hace pensar al sujeto que es el lugar que ocupa, pero el círculo negro representa la realidad de poder en cuanto a su posición. En la trama compleja y subterránea del sistema que viene a producirse desde esta tipología aparecen ocultos la retícula como orden, la trama social controlada y un ecosistema más vinculado a la máquina que a la propia organicidad del sujeto. Es un sistema especulativo, entre lo real y lo ilusorio. Su posición se presenta como lugar objetivo y espacio desde el que supuestamente tiene una autoimagen de observador libre. Su existencia gira en torno a la imagen, a lo visual, a ser el centro del paisaje desde un prisma futurista. Espacio interfaz como cuadro de mandos del espacio vital.

D.3 ESQUEMA-RESUMEN

<p>RELACIÓN SUJETO-HÁBITAT</p>													
<p>CAMPOS</p> <p>OTRAS MIRADAS DISCIPLINARES</p>	<p>CIENCIA MATEMÁTICAS ASTRONOMÍA FÍSICA COMPUTACIÓN</p> <p>Visualidad, ojo, capital: REMEDIOS ZAFRA Interfaz como extensión: MARSHALL MC LUHAN Relación humana- Nuevos Medios: LEV MANOVICH Relación social mediada por imágenes: GUY DÉBORD Panóptico: JEREMY BENTHAM Humano-Cyborg: DONNA HARAWAY Cuerpo como artificio- "Aparato Somático": PAUL B. PRECIADO</p>												
<p>ESPACIO</p>	<p>INTERFAZ</p> <p>Espacio especulativo</p>												
<p>CUERPO</p>	<p>Como desmaterializado. Cuerpo extendido. Como receptor y emisor</p>												
<p>TIEMPO</p> <p><i>cualidad</i></p> <p><i>representación</i></p> <p><i>materialidad</i></p> <p><i>Su visualización posible</i></p> <p><i>Su plasticidad como:</i></p>	<p>Plástico</p>  <p>Dato</p> <p>interfaz</p> <p>el de otro posible medio- especulación</p>												
<p>ESCALA</p>	<p>Escala Autovariable. Entre lo humano y lo infinito.</p>												
<p>OBRAS</p>	<p>JEAN TINGUELY REBECCA HORN GJON MILI + PABLO PICASSO JIM CAMPBELL RAFAEL LOZANO HEMMER TED LAWSON JOHN ROLF ECHO YANG MIKEL ARCE STUDIO VAN BROEKHOVEN OLIVIER VAN HERPT MVRDV DOMESTIC DATA STREAMERS</p> 												
<p>ESENCIA</p>	<p>SER EN OTRO NUEVO PAISAJE</p> <hr style="border-top: 1px dashed #000;"/> <p>SER EXTENDIDO</p>												
<p>GRAFICAR>OPERACIONES</p> <p>GRAFICAR A TRAVÉS DE:</p> <p>— POR MEDIO DE ACCIONES COMO:</p>	<p>> LA INTERFAZ</p> <table border="0"> <tr> <td>IMAGINAR</td> <td>PEGAR</td> </tr> <tr> <td>SOÑAR</td> <td>DIGITALIZAR</td> </tr> <tr> <td>DESCOMPONER</td> <td>ESCANEAR</td> </tr> <tr> <td>DESMATERIALIZAR</td> <td>IMPRIMIR</td> </tr> <tr> <td>ACOTAR</td> <td>DESARROLLAR</td> </tr> <tr> <td>REGISTRAR</td> <td>MIXAR</td> </tr> </table>	IMAGINAR	PEGAR	SOÑAR	DIGITALIZAR	DESCOMPONER	ESCANEAR	DESMATERIALIZAR	IMPRIMIR	ACOTAR	DESARROLLAR	REGISTRAR	MIXAR
IMAGINAR	PEGAR												
SOÑAR	DIGITALIZAR												
DESCOMPONER	ESCANEAR												
DESMATERIALIZAR	IMPRIMIR												
ACOTAR	DESARROLLAR												
REGISTRAR	MIXAR												

D.4 INTRODUCCIÓN

El concepto de interfaz hace referencia en inglés –interface- a la superficie de contacto. En el ámbito de la informática se refiere con esta palabra para definir las conexiones funcionales entre dos dispositivos, elementos, programas o sistemas donde hay comunicación e intercambio de información. La interfaz es espacio de transmisión de dos lenguajes: impulso o vaso comunicante como medios que posibilitan que algo pueda ser visualizado, leído o interpretado. Existen tres interpretaciones principales en relación a la interfaz según el contexto.

1/ Interfaz como herramienta, donde la pantalla media entre el humano y el disco duro (acepción como prótesis o extensión de lo humano).

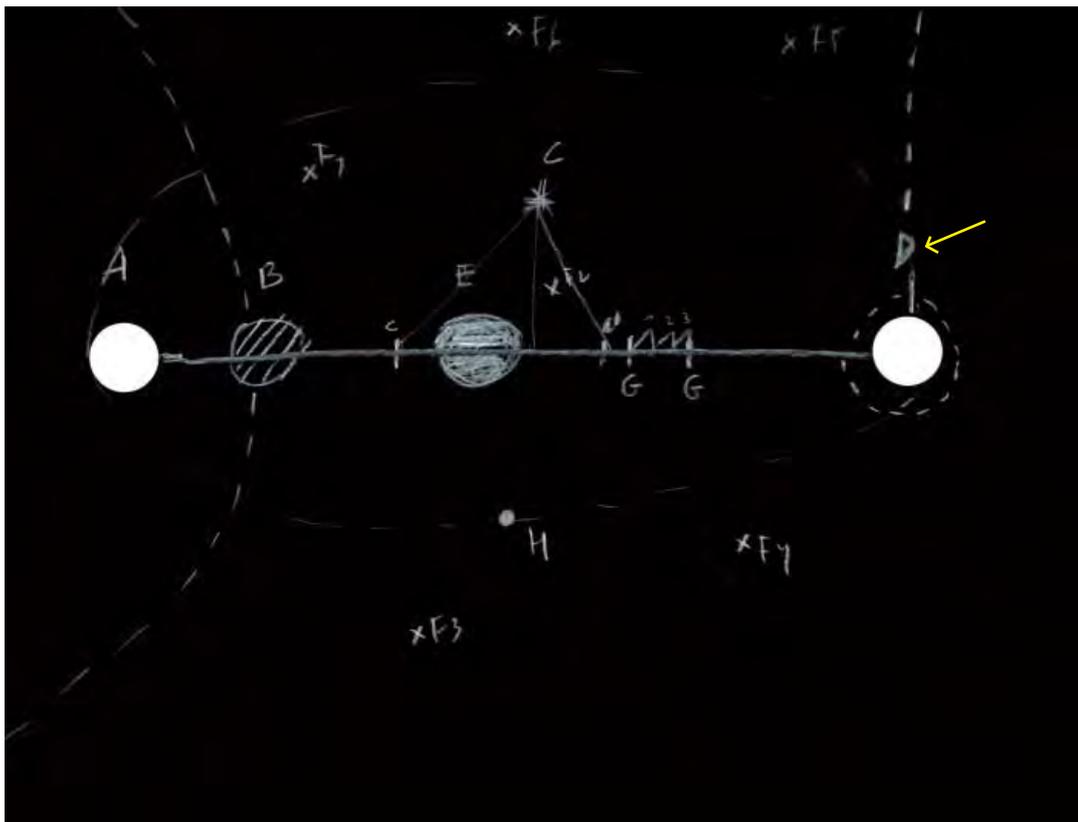
2/ La interfaz como superficie, refiriéndose a la primera información y dato de contacto que nos aportan los objetos o materiales (texturas, colores etc.), superficie háptica, visual, textural, auditiva, etc. por las que ejercemos una comunicación del conocimiento).

3/ La interfaz como espacio, lugar de interacción donde se darían las relaciones de intercambio y feedback.

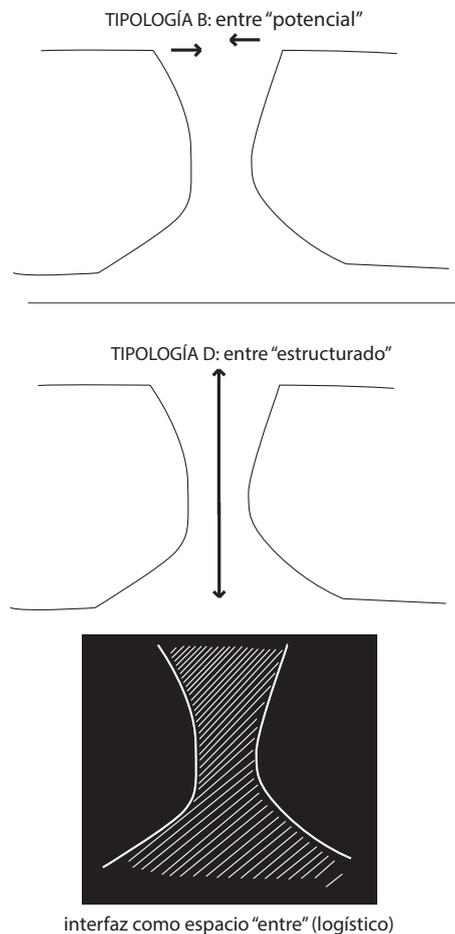
En lo que se refiere al presente trabajo el uso que haremos de esta noción tiene que ver con los tres contextos mencionados de forma completa.

En este apartado lo tecnológico determina la posición extendida del sujeto en el paisaje donde se pone en cuestión la propia condición humana, la cual es alterada por la motivación explícita del sujeto a dicha transformación. La noción de paisaje también es replanteada para adoptar una nueva dimensión como prolongación misma del sujeto. Se trata de un ser extendido mediado por lo tecnológico y todo cuanto le rodea pasa a ser parte de la unidad del ser.

D.5 COSMOGONÍA DEL GRAFICAR



En la gráfica la tipología C vendría a ser un segundo estadio del sujeto cultural iniciado por el B. Este sujeto se sitúa en el espacio centro de la relación sujeto-paisaje. Aborda su posición con consciencia de la posición de conector que ocupa. Es la tipología que se ocupa de la posición relativa de la cosmogonía, produciendo funcionalidad a su propia existencia.



Espacio del "entre"¹³⁰ de las tipologías B y D (2019) Dibujo propio

interfaz

Aparece la idea de interfaz¹³¹ como noción determinante en la tipología y como entidad compleja que aglutina el contacto entre las partes, un espacio de mediación a través del cual el sujeto se interrelaciona con los elementos de ese medio y donde éste se convierte en paisaje mismo. El sujeto construye una nueva concepción de paisaje a partir de nuevas reglas donde la interfaz y sus

¹³⁰ En la gráfica que vemos sobre estas líneas nos centramos en el espacio "entre" que vincula a las tipologías B y D. En el caso de la B se trata de un espacio de potencial en el contacto, existe una tensión de encuentro de caras. En cambio en la D ese espacio "entre" es un espacio estructurado, logístico, funcionalizado

¹³¹ "En términos semióticos, la interfaz del ordenador actúa como un código que transporta mensajes culturales en una diversidad de soportes. Cuando usamos Internet, todo a lo que accedemos -texto, música, vídeo, espacios navegables- pasa a través de la interfaz del navegador y luego, a su vez, por la del sistema operativo (Manovich, 2005:113).

mecanismos le moldean¹³². Así a través de los *inputs* y *outputs*¹³³ las relaciones de mediación con el paisaje se sintetizan como unidades de dato, la información (sin importar su cualidad háptica o de otra índole) se somete a una comprensión.

Es un individuo preocupado especialmente por la idea de desarrollo, evolución y transmutación de sí mismo, y en ese sentido su transformación tecnológica ocupa un papel fundamental posibilitando a este sujeto realizar operaciones vinculadas a la creación de extensiones que intensifiquen su relación con el paisaje, creando nuevas unidades en ese paisaje (vida) transformando las cualidades del mismo y en definitiva extendiendo, amplificando y jugando con la plasticidad que ésta le proporciona. Este sujeto piensa en llevar más allá su realidad como humano y por ello produce artificios que median y posibilitan el ser “sujeto-expandido-como-paisaje-infinito”. Su idea es la de romper los límites de la realidad tal y como se conocen y crear nuevas relaciones en el paisaje. Así la noción de deseo, de poder y proyección aparecen como cuestiones inherentes en estas operaciones a partir de la cual el sujeto expandido se inicia hacia una nueva realidad de sujeto-cyborg (humano-máquina), de cuerpo tecnificado en sus distintas formas de hibridación. Más allá de las características de la realidad de sujeto afectan a la noción completa y compleja del paisaje redefiniéndose su totalidad.

multi-espacio

En ese nuevo espacio aparecen nociones que hasta el momento no habían surgido como son la ubicuidad, lo presencial, la omnipresencia y la telepresencia como conceptos que redefinen al cuerpo y su dimensión espacial. La idea de espacio, tiempo, cuerpo, materialidad y realidad se sitúan como cuestiones en conflicto, traduciéndose todo ello en una redefinición de la noción de vida y organicidad donde lo artificial y lo natural se resignifican a partir del nuevo estatus del paisaje: el hábitat y los espacios de relación ya son otros.

La cibernética¹³⁴ y la interfaz como espacio producen una dimensión del entorno o paisaje digital con unas lógicas que operan no para situar al sujeto como centro de ese espacio, sino como elemento activo que pone en funcionamiento todo el complejo mecanismo que lo produce.

lo digital

En este sentido y atribuyendo una organicidad del propio sistema Lev Manovich¹³⁵

132 “La interfaz moldea la manera en que el usuario concibe el propio ordenador. Y determina también el modo en que piensa en cualquier objeto mediático al que accede a través del ordenador. Al despojar a los diferentes medios de sus diferencias originales, la interfaz les impone su propia lógica” (Manovich, 2005:113)

133 Los “Inputs” y “Outputs” en informática son los sistemas de entrada y salida –respectivamente- de información

134 Es la ciencia que produce la función de control y comunicación, generando sistemas y flujos para que éstos se produzcan. Es interesante cómo la cibernética se basa en la idea de retroalimentación. Sistema por el cual parte de la información de salida alimenta nuevamente el sistema, produciendo una inercia y un patrón de sí mismo. “La cibernética es una ciencia, nacida hacia 1948 e impulsada inicialmente por N. Wiener, que tiene como objeto «el control y comunicación en el animal y en la máquina» o «desarrollar un lenguaje y técnicas que nos permitirán abordar el problema del control y de la comunicación en general». La cibernética dió gran impulso a la teoría de la información” (Marchán Fiz, 1997:131)

135 Lev Manovich es profesor de Ciencias de la Computación en el The Graduate Center, en la City University of New York. Director de la Culture Analytics Lab. Entre los años 1996 y 2012 fue profesor en el Departamento de Artes Visuales en la Universidad de California San Diego. Ha sido profesor de Arte Digital, Teoría de los Nuevos medios, Humanidades Digitales, etc.

sitúa los elementos que configuran lo digital como espacio operativo.

1. *"Qué son los nuevos medios?": el medio digital en sí mismo, su organización lógica y material.*
2. *"La interfaz": la interfaz entre el hombre y el ordenador; el sistema operativo.*
3. *"Las operaciones": las aplicaciones de software que funcionan sobre el sistema operativo, sus interfaces y tareas típicas.*
4. *"Las ilusiones": la apariencia y la nueva lógica de las imágenes digitales creadas con aplicaciones de software.*
5. *"Las formas": las convenciones que se emplean normalmente para organizar la totalidad de un objeto de los nuevos medios (Manovich, 2005:55).*

El organismo de lo digital se define como ente que opera y funciona con una materialidad nueva a incorporar: el dato (como unidad que aglutina y compone de forma sintetizada la actividad humana y no humana en el entorno digital).

dato

El paisaje contemporáneo es hoy una nueva configuración y acumulación (ya no solo de elementos biológicos y ambientales conocidos) sino también de máquinas, datos y de nuevas interfaces de relación. En este paisaje el dato y las bases de datos constituyen las unidades que aglutinan, almacenan y guardan todas esas relaciones entre lo individual y lo colectivo. Hoy el dato construye ya no sólo el relato personal, sino que es la mercancía que produce (y es paisaje aditivo) y que se consume desde la realidad del capital. El tráfico (y su velocidad), la gestión, la relación y el almacenamiento de los mismos aparecen como centro de atención entre otras cosas, como cuestiones a articular.

La realidad configurada por esas unidades "datos" apelan a designar y a organizar(se) mediante etiquetas o *keywords* (palabras clave) donde cualquier tipo de narración o referencia a lo contextual se incorpora alejada de cualquier noción experiencial. Esto hace que lo experiencial quede resumido en palabras, en formas de orden que jerarquicen, contengan y den sentido a toda una masa ingente de información. El dato es la unidad que sintetiza la experiencia siendo cuerpo y mercancía de la misma y que se traduce en materia de intercambio de capitales; es por tanto un elemento primordial en los flujos de este paisaje.

Después de que la novela y, más tarde, el cine, privilegiaran la narración como la principal forma de expresión cultural de la era moderna, la era del ordenador introduce su correlato, que es la base de datos. [...] Muchos de los objetos de los nuevos medios no cuentan historias; no tienen un principio ni un final; de hecho, no tienen desarrollo alguno, ni temática ni formalmente, ni de ninguna otra manera, que pudiera organizar sus elementos en secuencia. Se trata, en cambio, de conjuntos de elementos individuales, cada uno de los cuales posee la misma relevancia que cualquiera de los demás (Manovich, 2005:283).

El dato produce una dimensión no solo digital sino también analógica en el que la unidad se puede reproducir de forma ilimitada e infinita. La propia lógica dinámica de lo digital radica en la producción y reproducción, almacenando, acumulando y produciendo un exceso y desborde de los límites en los que cada vez la ocupación

va generando más y más necesidad de almacenamiento o espacio.

En un ordenador, cuando se crea un archivo ya nunca más desaparece, excepto si el usuario lo elimina de manera explícita. Y aun así, normalmente se pueden recuperar los elementos eliminados. Por tanto, si en el “espacio de la carne” tenemos que esforzarnos en recordar, en el ciberespacio tenemos que esforzarnos por olvidar (Manovich, 2005:112).

En ese paisaje aditivo, acumulado y sobredimensionado que constituyen las bases de datos,¹³⁶ el *Big Data* (Datos masivos o Macrodatos) aparece como un nuevo gran elemento del paisaje que se dimensiona como un conjunto social paralelo. Éste aglutina de forma asombrosa el comportamiento de grandes masas como alimento del capitalismo proporcionando direcciones y sentidos de interés de la sociedad y por tanto directriz del paisaje.

algoritmo

En esta relación del humano-dato aparece la idea de algoritmo como activador y mediador relacional entre el humano y la experiencia con la máquina. Éste se produce por medio de interpretaciones operativas matemáticas. El algoritmo es una atomización del comportamiento, los usos, los modos en los que existen las relaciones del paisaje.

El videojuego, la realidad aumentada y la realidad virtual constituyen un tipo de relación donde el humano se inscribe en un “contexto”. Es un espacio desde donde configurar su sentido de lugar y donde las lógicas conocidas en el espacio-tiempo de lo real, adquieren unas formas de relación desconocidas y la interacción mediada por lo algorítmico producen una forma de relación más “naturalizada” con el dato. Desde esta visión tecnificada el algoritmo se presenta como la matriz de lo vital, como la pulsión más humanizada de lo tecnológico y síntesis de lo que entendemos del comportamiento en lo humano.

Las variables en los algoritmos vendrían a semejarse a las diferencias entre los distintos humanos y en lo interrelacional de la máquina humanizada, convirtiéndose en parte natural de ese hábitat. En este sentido la interfaz juega un papel determinante porque se construye como primer espacio de contacto, desde la visualidad de la máquina hasta la operatividad de la misma, todo pasa en primer lugar por este espacio. La interfaz supone por tanto el lugar que ocupamos cuando estamos en relación con lo otro en el espacio tecnológico. Esta se presenta como una doble piel, nuestra visualidad comunicativa donde depositamos la base identitaria de ese “ser digital”.

Este paisaje digital implica forzosamente a comprender un nuevo orden de relación de lo humano. La diferencia entre ser una extensión y formar parte de

136 [...] *“En informática, se define base de datos como un conjunto estructurado de datos. [...] sin embargo, desde el punto de vista de la experiencia del usuario, en una gran proporción se trata de bases de datos en un sentido más básico. Aparecen como colecciones de elementos sobre los que el usuario puede efectuar diversas operaciones, ya sea mirar, navegar o buscar. Es este sentido de la base de datos en cuanto forma cultural por derecho propio el que quiero abordar aquí. [...] podemos incluso denominar a la base de datos como una nueva forma simbólica de la era del ordenador [...] una nueva manera de estructurar nuestra experiencia de nosotros mismos y del mundo. [...] el mundo se nos aparece como una colección interminable y desestructurada de imágenes, textos y otros registros de datos” (Manovich, 2005:283-284)*

lo humano (desde lo funcional u operativo) determina en primer lugar que la diferenciación entre el uno y lo otro comience a difuminarse. Lo tecnológico surgía como extensión primaria del sujeto posibilitando así unas mediaciones más amplificadas y técnicas sobre el paisaje. A través del tiempo toda esta integración de la tecnología en el hábitat del sujeto ha ido modificando de forma cualitativa y cuantitativamente su realidad. Así las tecnologías iniciadas como herramientas se producen hoy como filtro propio de la realidad. Hoy la interfaz es un espacio que produce relatos moldeando la propia producción cultural.

En los años noventa, a medida que iba creciendo la popularidad de Internet, el ordenador digital cambió el papel que tenía de una tecnología en concreto (una calculadora, un procesador de símbolos, un manipulador de imágenes, etc.) por el de filtro para toda la cultura, como una forma que mediatizaba todos los tipos de producción artística y cultural. [...] se puso de manifiesto la nueva situación: toda la cultura, pasada y presente acababa siendo filtrada por el ordenador, y por esa determinada interfaz con la que se comunica con el hombre (Manovich, 2005:112-113).

código-ideología

En este sentido queremos remarcar estas cualidades políticas de la interfaz y de lo digital como elementos que moldean el propio paisaje alejándonos de la visión instrumentalista de las mismas y llevando nuestro interés hacia lo que éstas producen no sólo al sujeto que las utiliza (por tanto habita), sino al conjunto total del paisaje. Éste además de moldear en su mediación de forma sistemática produce una visión propia. De esa manera el código¹³⁷ referido al fenómeno de ese paisaje produce y reproduce las normas del propio sistema.

visualidad. ojo

En este paisaje la visualidad tiene una importancia crucial, que no sólo configura las cualidades del mismo (en cuanto a interfaz-seducción-imagen-mediación) sino que constituye la unidad que legitima y que captura los vínculos con éste. Aquí el ojo humano opera como órgano analizador y seductor determinante para las operaciones del sistema. En su relación con lo gráfico el ojo constituye el lugar donde se articula la materialidad de esta tipología. La materia, la “carne” es sustituida por la luz en sus diferentes materialidades: pixel, led, electricidad, dato. En este paisaje de exceso (de imagen, dato, actividad informativa, etc.) los ojos son el medio por el cual seducir y sugerir al usuario-consumidor, son como órganos en hiper-excitación. Como menciona Remedios Zafra fascinados por la adicción del ver(lo todo)¹³⁸ y poder ser vistos (siempre). De este modo “[...] *la conciencia en el cuerpo son los ojos*” (Zafra, 2015:17).

137 “Un código puede también suministrar su propio modelo del mundo, su sistema lógico e ideología, y los mensajes culturales o lenguajes enteros que se creen posteriormente con ese código se verán limitados por ese modelo, sistema o ideología que lo acompaña” (Manovich, 2005:113)

138 “Y en el excedente de imágenes, que son excedente y son contingencia, derivan los ojos hoy fascinados por la adicción del ver(lo todo) y poder ser vistos (siempre) mientras el cuerpo descansa al otro lado, generando un exceso de cosas que entretienen, interesan o seducen” (Zafra, 2015:18)

Entre esos ojos “de carne” que ven y median en los distintos interfaces existen las pantallas que, como corazas y máscaras articulan y muestran lo que cada cual quiere o desea ver. Así esta idea de plano o espacio continuo que produce el paisaje digital, se extiende a nuestra visión particular donde la realidad es extensión de ese continuo. La forma en que miramos el mundo físico, ya no es aquella pantalla como nueva dimensión de la visualidad¹³⁹.

Hoy, sin embargo la gente de esta parte del mundo ya apenas se mira directamente a la cara, media casi siempre una pantalla. Y la pantalla comienza a habituarnos a todo, y suaviza la realidad visualizada y deja atrás, como recuerdo pasado de cuando frente a los otros llevábamos puesto el cuerpo, el olor, el tacto y la certeza de la realidad las cosas la vulnerabilidad del mundo material. Ahora aquí casi todo es imagen sin carne (Zafra, 2015:17).

La pantalla supone en cierto modo delegar en otro “yo” todo lo que no deseamos o queremos ver. Articulamos una identidad paralela que media en interfaces generando así unas interacciones que tienen que ver con deseos ocultos, miedos aparcados y con un “ser” que socialmente se articularía de otro modo si fuera en el mundo de lo físico. Aquí el sujeto viene a ser un usuario, pseudónimo, avatar o alter ego con el que poder desprenderse de su realidad cotidiana, la que la constituye y la hace funcional en el mundo físico.

A través de las máscaras, identidad alterada o alteridad posible, nuestro ego se expande de forma completa: todos nuestros “yo” existen y habitan a la vez. Lo tecnológico posibilitará nuevas identidades y cuerpos, y a través de ellas se modifican, extienden y articulan nuevas formas de identidad, de creación y de modos de existencia. Como nodos esparcidos por un espacio sin límites cada individuo desde su espacio físico detrás de su pantalla, habita en red una gran interfaz interconectada.

La visualidad de hoy supone estar-en-la-red, una red que mercantiliza y da poder a lo visto donde esta visualidad y su interpretación humana dominada por el ojo, ha derivado a que el capital forme parte ya no sólo de lo que opera tras lo que vemos (objetos vistos) sino de nuestra propia mirada (construida). Remedios Zafra menciona esta relación de visualidad como poder y las economías que operan tras esta actividad.

[...] entregados al exceso del habitar en red, hoy el sistema se pervierte poniendo el juego dos ganancias sustanciales: el poder sobre la gestión tecnológica de la visibilidad como garantía de existencia y el valor, y la auto-implicación en lo que entregamos en las redes de manera más o menos consciente para nuestra propia dominación (Zafra. 2015:19).

visualidad.capital

139 “La pantalla como profiláctico de la mirada evita el malestar antiguo de fagocitar a la cara la intimidad de la gente. Los ojos son aprehensivos si son vistos con sus brillos y estrellas porque llevan el sujeto detrás, a cuestas, incluso cuando el rostro se reduce a su mínima expresión de presencia o el simbolismo de dos puntos negros. [...] Pero si se dan escondidos en la pantalla parecieran más autónomos y liberados de responsabilidad en el otro, relajados en su búsqueda insaciable de ver y en la tranquilidad del desaparecer (pero seguir viendo) sin consecuencias” (Zafra, 2015:17-18)

La posición de la autora viene a mostrarnos una realidad vinculada a la economía de la visualidad, las redes y la tecnología, que apela a la consciencia de las acciones o lugares que habitamos en ese espacio. Zafra describe en su ensayo un paisaje y unas cartografías que habitamos, y que, por su levedad o su inmaterialidad al ojo, se nos muestran como imperceptibles. Hace referencia a los procesos mercantiles inherentes en el sistema y cómo a partir de las relaciones del sujeto y sus interacciones producen capital.

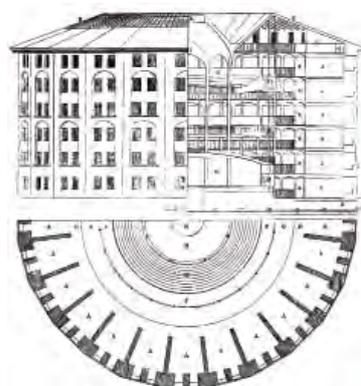
[...] Las imágenes se estratifican como cordilleras de fragmentos del yo que hacen crecer y acumular poderes y capital, poderes del capital. Y lo hacen allí donde servicios en red que aparentan “dar” sobre todo “reciben” [...] Como la necesidad de época que marca “estar” para “ser”, para “ser vistos”. [...] Los ojos nunca antes concentraron el poder del hoy (Zafra, 2015:20).

En este sentido, tomando dimensión de los distintos elementos que configuran el paisaje en esta tipología, advertimos que se trata de un paisaje muy mediado e intervenido por múltiples agentes. Estos últimos se sitúan con una posición clara y determinada sobre los sujetos de ese paisaje que tienen como ocupación funcionalizar al sujeto además de extraer de esta operación un interés capitalizado.

Esta forma de habitar la red apela a la consciencia sobre la idea de que los comportamientos en el mismo son capitalizados; habitar el espacio rentabilizado en el mercado, no neutral. El paisaje que nos ocupa tiene unas características concretas, no solo el sujeto habita esos lugares sino que esos hábitats son observados.

ver. control

La vigilancia y el control son en la actualidad ejercidos de forma naturalizada: ver y ser visto. Como podemos ver en la instalación *Allvision* de Steina Vosulka, está compuesta por dos cámaras de videovigilancia, dos pantallas de televisión, un espejo en forma esférica y un plato giratorio situados en un espacio. El visitante que entra en la sala está siendo grabado a la vez que participa del visionado que las cámaras realizan a tiempo real.



Allvision II (1978) Steina Vosulka | *Panóptico* (1780) Jeremy Bentham

La obra que nos ocupa, viene a revelar la idea que anteriormente mencionábamos sobre el ver y ser vistos: en primer lugar, el interés que suscita ver a los otros, el control, y el deseo de ver y de vigilar. Por otra parte la tecnología revela esta

visión de panóptico¹⁴⁰, y de control que vendría a modificar nuestra conducta y la alteración que supone en el habitar de lo humano. La noción de control es otro de los elementos transversales a este paisaje, configura y determina las relaciones que se producen en el mismo. De este modo el propio sistema se retroalimenta de lo que produce, es decir que sitúa al sujeto en el entramado de un espacio vigilado y controlado, a la vez que sugiere al mismo la posibilidad de hacerlo. Así los cuerpos, los espacios y los tiempos son autorregulados por esta noción de control y de sistema, produciendo y reproduciendo en el mismo los mecanismos que las condicionan.

cuerpo extendido.cyborg

La tecnología también posibilita la mediación del sujeto con su propia dimensión personal. Desde las cualidades físicas relativas a sus funciones, amplificación de sus sentidos, así como de manipulaciones e hibridaciones de otras características. Donna Haraway realiza una aportación teórica que nos parece fundamental en este sentido refiriéndose al concepto de cyborg como espacio de posibilidad donde la idea de sexo-género binario es rota. La noción de cuerpo aparece como un espacio de construcción liberado de toda atadura e identificaciones que la oprimen, siendo el cuerpo espacio de escritura, espacio de construcción individual y liberada de toda carga opresora precedente. La autora propone un cuerpo híbrido entre máquina y organismo alejado de la noción naturalista y biologicista en la que imaginación y realidad material se presentan como posibles.

A finales del siglo XX -nuestra era, un tiempo mítico-, todos somos quimeras, híbridos teorizados y fabricados de máquina y organismo; en unas palabras, somos cyborgs. El cyborg es nuestra ontología, nos otorga nuestra política. Es una imagen condensada de imaginación y realidad material (Haraway, 1995:253).

La propuesta de Donna Haraway se presenta como manifiesto radical en cuanto a las formas de cuerpo y sujeto concebidas anteriormente suponiendo una concepción transformadora y liberadora para el sujeto. En un contexto donde lo tecnológico sirve, amplifica o mejora ciertas condiciones, en su aportación se reivindica un empoderamiento a través de los mismos. Nos remite a una condición posthumana, que reivindica el uso de las tecnologías a favor de una ruptura hacia las nociones de máquina-artificial y las de vida-natural. Una concepción liberada de toda carga y basada en un *continuum* naturaleza-cultura¹⁴¹.

En esta línea discursiva trabaja el colectivo Quimera Rosa¹⁴², en su performance

140 La palabra Panóptico viene del griego “Pan” -que vendría a ser “todo”-, el sustantivo “opsis” -que se refiere a “vista”- y el sufijo “-tikos” -que es lo “relativo a” algo-. El panóptico es un tipo de construcción cuyo diseño permite ver desde un único punto de vista toda una superficie al mismo tiempo. La invención de este tipo de arquitectura, utilizada en el ámbito carcelario fue ideada por el filósofo Jeremy Bentham hacia fines del siglo XVIII, ésta consistía en una torre de vigilancia desde la cual observar hacia todos los puntos de vista. La idea del panóptico es la idea de una mirada constante, es decir que la funcionalidad de la propia arquitectura radica en ese sentido. Michel Foucault se refería a este concepto como una técnica de control que posteriormente la extendió a Instituciones como colegios, industrias etc. donde el control y la vigilancia forman parte de los sistemas tanto espaciales como humanos

141 Continuum naturaleza-cultura, véase en Braidotti, 2015

142 Q.R. es un espacio de experimentación que trabaja la idea de cuerpo desde unas coordenadas en la línea de la idea de cyborg propuesta por Donna Haraway. Plantean unas performances donde a través de la experimentación y de la construcción de espacios proponen y posibilitan nuevas

[sEXUS 3]- Part 1: Zhora utilizando el cuerpo como espacio sexual y sonoro, mediando entre ambos dispositivos electrónicos, herramientas de producción sonora donde el cuerpo convirtiéndose en territorio cartográfico¹⁴³ inexplorado.

híbrido

Se trata de un trabajo que abre y posibilita al sujeto construir(se) y producir(se) a través de su subjetividad más allá de los límites, etiquetas y espacios establecidos por la visión hetero-normativa, así como de las construcciones culturales de las identidades y formas de sentir(se). En esta idea de hibridación y de ser o estar en proceso de-ciborgs Quimera Rosa desarrolla también el proyecto *TransPlant* un trabajo que experimenta el “ser planta-humano.” En el mismo la propuesta trata de establecer procesos de subjetividad, hibridación de sangre y clorofila por vía intravenosa donde por medio de un chip se van obteniendo datos del cuerpo en ese proceso y generando así una noción de cuerpo que se acerca a la idea de “somateca”¹⁴⁴ donde los procesos internos pueden ser visibilizados de forma externa a través de una interfaz que va emitiendo y procesando toda esta información. La propuesta trata de alterar la subjetividad del sujeto y llevar la narratividad individual hacia otros procesos de experiencias híbridas, mutándose y generando nuevos relatos.



[sEXUS 3] Part 1: Zhora (2015) Quimera Rosa

formas de relación entre cuerpo humano-animal-planta e hibridándolos. También nociones como lo privado y lo público, así como los conceptos mujer-hombre establecidos, lo artificial y lo natural. Quimera Rosa se define de este modo: “Desde una perspectiva transfeminista y postidentitaria, hacemos del cuerpo una plataforma de intervención pública, con el fin de generar rupturas en la frontera entre lo público y lo privado. Concebimos la sexualidad como una creación artística y tecnológica y buscamos experimentar identidades híbridas que desdibujen las fronteras entre natural/artificial, normal/anormal, hombre/mujer, hetero/homo, humano/animal, animal/planta, arte/política, arte/ciencia, realidad/ficción. Particularmente interesadas por la articulación entre arte, ciencia y tecnología, así como en sus funciones en la producción de subjetividad, nuestro trabajo se centra actualmente en el desarrollo de performances y proyectos transdisciplinares, en la elaboración de dispositivos que funcionan con la actividad corporal y experimentaciones de bio-hacking” (Quimera Rosa, 2016)

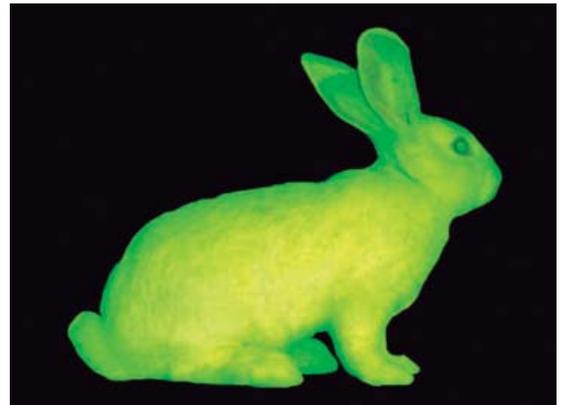
143 Q. R sobre la pieza: “Haciendo un guiño a *La Pianista* de Elfriede Jelinek, esta performance revisita el universo de *Blade Runner*, versión post-porno. Aquí las replicantes se han alejado definitivamente de la humanidad. Mezclando escenas de surrealismo cyberpunk con prácticas sexuales no convencionales, las performers transforman sus cuerpos en instrumentos sexo-sonoros mediante prótesis electrónicas conectadas a la carne con técnicas BDSM. Todo el sonido de esta pieza está generado en directo por el contacto entre los cuerpos. Quimera Rosa condensa aquí sus seis años de experimentos electro-químicos en una mezcla explosiva de body noise en directo, sexo gender hacking, cuerpos mutantes, código y prótesis” (Quimera Rosa, 2017)

144 Véase Paul B. Preciado en paginas posteriores de este apartado



*Transplant*¹⁴⁵ (2016-...) Quimera Rosa

En este sentido encontramos ejemplos que hibridan distintas formas de vida como son la de la humana con lo vegetal buscando alteraciones, conexiones e interrelaciones entre unos y otros. Es el caso de Eduardo Kac, que desarrolla -entre los años 2003 y 2008- una pieza llamada *Historia Natural del Enigma* creando junto con un equipo científico una flor transgénica en la que el ADN del artista se expresaba en la Petunia a través de las venas rojas.



Historia Natural del Enigma (2008) | *GFP Bunny* (2000) Eduardo Kac

Del mismo autor *GFP Bunny*¹⁴⁶ un conejo albino que tras manipular genéticamente el ADN del mismo éste era fluorescente. En esta forma de hibridación de lo humano con lo animal, lo tecnológico, atendiendo a esta noción de ciborg, nos parece que la aportación de Paul B. Preciado¹⁴⁷ articula una concepción de

¹⁴⁵ “*TransPlant: Green is the new Red* es un proyecto transdisciplinar de hibridación planta/ humano/animal/máquina que Quimera Rosa ha iniciado en 2016 y que se va a desarrollar a lo largo de los próximos años. *TransPlant* es un proyecto de bio-arte basado en la auto-experimentación así como un proceso que compromete un cuerpo en una transición interbioformae(1). *TransPlant* pone en diálogo disciplinas como arte, filosofía, biología, ecología, física, botánica, medicina, enfermería, farmacología y electrónica. Mediante diversas prácticas de bio-hacking, *TransPlant* se inscribe en los debates en curso sobre la noción de Antropoceno, desde una perspectiva no basada sobre “el excepcionalismo humano y el individualismo metodológico”(2), sino que aborda el mundo y sus habitantes como el producto de procesos cyborg, de devenir con (3), de simpoiesis (4)” (Quimera Rosa, 2016).

¹⁴⁶ GFP son las siglas en inglés de la Proteína Fluorescente Verde

¹⁴⁷ Paul B. Preciado es filósofo y activista, profesor de la Universidad VIII de París en el

cuerpo y de hibridación a reseñar. Menciona el interés de estas hibridaciones y posibilidades de las nuevas construcciones del cuerpo que facilitan la plasticidad del género y del sexo más allá de cualquier espacio estanco. Sugiere la idea de artificio, el cuerpo como territorio posibilitado por lo tecnológico.

*Quizá el origen de todo sea el cuerpo, pero no como organismo natural, sino como artificio, como arquitectura, como construcción social y política. Eso que siempre imaginamos como biológico -la división entre hombre y mujer, masculino y femenino- y que es una construcción social. Me interesa la dimensión técnica de eso que parece natural.*¹⁴⁸

aparato somático

Preciado se acerca a la construcción del sujeto desde una fenomenología de su aparición introduciendo en esta forma la producción de los mismos a través de un todo complejo, mencionando también el cuerpo como “Aparato Somático”¹⁴⁹ como un espacio de archivo cultural y político (imágenes, relatos y prácticas).

El autor aborda la complejidad de ese aparato somático como una realidad plástica y profunda que atraviesa el cuerpo y que se dimensiona por encima de su idea.

En el trabajo de Orlan encontramos radicalmente lo tecnológico como medio para la modificación e intervención en el cuerpo, como espacio tecnificado concebido a través de la ciencia y la biopolítica. La artista a través de su trabajo cuestiona esta realidad política del cuerpo más allá de la belleza como constructo cultural. Toma su cuerpo como territorio político cuestionando las relaciones humano-máquina-cyborg y abordando las posibilidades que las tecnologías ofrecen en esa transformación.

Trato de interrogarme sobre lo que van a producir como cambio así que utilizo la realidad aumentada, 3D, 3D printing, hago también videojuegos con una instalación interactiva y, por otro lado, autorretratos que buscan mostrar lo que no puedo ver, ir a lo que no se ve: a las células de la flora intestinal, vaginal, bucal. Busco ir hacia las bacterias con las que vivimos en simbiosis y nos permiten vivir en equilibrio. Ir a todo lo que no es visible para hacerlo libre y transmitir interrogantes sobre la medicina del mañana, la biotecnología, la genética, las células madres, etc. (Orlan en Rodriguez, 2017).

Departamento de Teoría de Género. En su propia praxis y a través de distintos procesos ha ido articulando tanto a nivel teórico como práctico un espacio de pensamiento sobre la identidad y la construcción del género

148 Preciado en Sanchez-Mellado, 2010

149 “Pensamos de manera completamente absurda que el cuerpo acaba donde acaba la piel, y eso nos ocurre siempre. Entonces yo en lugar de hablar de cuerpo hablo de la somateca. Para mí el cuerpo es un archivo cultural y político. Un archivo que contiene imágenes, relatos, prácticas. Contiene un montón de cosas. A finales del s. XIX, ¿qué hizo Freud? Dijo: la consciencia y el aparato psíquico no coinciden. El aparato psíquico es mucho más grande que la consciencia. Hay algo que se llama inconsciente que todavía no sé muy bien lo que es, pero que no coincide. Entonces aquello a lo que yo llamo aparato somático, no coincide con el cuerpo. El cuerpo es pequeño y el aparato somático es gigante. El aparato somático es, por ejemplo, la cibernética, una de las tecnologías que está transformando el aparato somático pero que no es el cuerpo tal y como lo imaginamos” (Preciado en Delatte, 2014)



7ª Cirugía-Performance: Omnipresencia (1993) Orlan

La tipología que nos ocupa asume un amplio espectro de relaciones con lo tecnológico pero en todas ellas radica la voluntad explícita de manipular, transformar, transgredir y llevar al límite la propia noción de sujeto y la noción misma del paisaje. Así como la interfaz se manifiesta como espacio de contacto de los elementos ese espacio piel que separa los mismos se produce como espacio engrosado, tecnicado y que asume una gran complejidad relacional. El espacio de contacto del sujeto y el paisaje aborda lo múltiple, lo infinito, lo transmutable y lo híbrido. Es por ello que se trata de la tipología que más complejiza la cosmogonía del graficar encontrando límites y fugas hacia territorios que están aún trazándose.

D.5 SOBRE CAMPOS AFINES

Serían cinco, los campos del conocimiento que se entrecruzan con esta relación tipológica del graficar y lo tecnológico.

Lo computacional como aquello que posibilita la construcción de espacios, tiempos y medios amplificadores permitiendo multiplicar y potenciar, visualizar, visibilizar, traducir e interpretar los códigos, datos y entradas (inputs) con los de salida (outputs), a modo de soporte o desdoblamiento de la mente humana posibilitando espacios, cálculos y operaciones no posibles desde sus limitaciones.

La biología como espacio que investiga y especula sobre la noción de vida posibilitando un acercamiento desde la propia génesis de vida; hacia una modificación dentro de formas de vida ya existentes.

Las matemáticas como campo que da estructura y cuerpo a esas relaciones entre forma y dato; espacio donde lo rizomático o lo generativo posibilitan unas nuevas formas basándose en estructuras de la naturaleza para traspasarlo a otros códigos generados por lo humano. El algoritmo es uno de los elementos más significativos de este paisaje.

La astronomía como campo que investiga territorios vinculados con los espacios extra-terrenales aún por conocer y que nos procura una relación de escala de nuestra existencia.

La física como ciencia que analiza e investiga las relaciones de límite entre cuerpos, estructuras, velocidad y operatividad de los mismos, bien sean digitales o analógicos. Como ciencia que ayuda a la expansión de lo que entendemos de lo humano, por cuerpo, por tiempo y por espacio como conceptos que van mutando y

generándonos nuevas visiones.

D.6 TECTÓNICA DE LA TIPOLOGÍA

En lo referido a la tectónica de la tipología presenciamos una forma de sujeto muy cerebral, analítico y de un sujeto que futuriza y que entiende el mundo como una extensión de sí mismo, definiéndose así como una nueva entidad o nuevo sujeto: inventivo y renovador, su potencial máximo se sitúa en ese proceso evolutivo-tecnocientífico en cuatro fases:

1. Ser luz, ser máquina de un sujeto que integra lo tecnológico como modo de ser.
2. Extender(se) por medio de otros dispositivos o instrumentos tecnológicos que le sirven para amplificar sus deseos, elaborando construcciones extendidas de sí mismo o proyectándose de una forma diferenciada y potenciada.
3. Visualizar y visibilizar lo que no se ve o lo que es complejo, bien sea por las limitaciones humanas o por la complejidad de la materia.
4. "Datificar" a modo de un nuevo espacio donde las relaciones del sujeto con el contexto (social, ambiental, objetual, etc.) viene mediada por el dato constituyéndose este como una nueva dimensión.

D.7 TIPOS DE ACCIÓN

Las acciones relativas a esta tipología y con cierto grado de correspondencia a los cuatro pasos anteriormente mencionados serían:

1. Las que replantean y reconfiguran la realidad preexistente mediante los prefijos DES- y RES-:
Descomponer y recomponer
Desmaterializar y rematerializar
Desconfigurar y reconfigurar
2. Acciones modulares que toman la unidad pero que generan nuevos grupos:
Copiar, pegar, mixar, mediar, multiplicar, hibridar.
3. Las que producen una nueva mirada.
Visualizar, visibilizar, etiquetar, situar, acotar, escanear, digitalizar,
4. Las (pro)pulsionadoras, junto a los sufijos: HIPER-, MULTI-, TELE-)
Inventar, innovar, soñar, crear, desarrollar

D.8 ELEMENTOS-UNIDADES OBSERVACIONALES

D.8.1 CUERPO

El cuerpo desmaterializado tiene una especial relevancia en esta tipología (noción compartida con la tipología E), cuerpo sin carne, cuerpo ligero, ingravido e imaginado donde lo físico del sujeto se pone en cuestión. Por lo que, los conceptos que se entrecruzan de forma continuada, son las de lo real, virtual, imaginado

y lo especulado. En este sentido la tecnología será la que module ¹⁵⁰ tanto las relaciones humano-máquina-animal-otros como lo real-lo virtual-lo imaginado-lo especulado redimensionando la propia existencia.

Esta simbiosis de Hardware y Software ¹⁵¹, esta relación funcional entre la mente y la computadora altera la comprensión del cuerpo como tal, el Humanware de Mc Luhan. (Mc Luhan, 1996) El cuerpo ya no solo se refiere a lo físico, a lo tangible y la extensión de la idea de sujeto no es la vinculada a su habitar corporal y circundante sino que proyecta su existencia de forma global a través de sus extensiones.

Tras tres mil años de explosión mediante tecnologías mecánicas y fragmentarias, el mundo occidental ha entrado en implosión. En las edades mecánicas extendimos nuestro cuerpo en el espacio. Hoy, tras más de un siglo de tecnología eléctrica, hemos extendido nuestro sistema nervioso central hasta abarcar todo el globo, aboliendo tiempo y espacio, al menos en cuanto a este planeta se refiere. Nos estamos acercando rápidamente a la fase final de las extensiones del hombre: la simulación tecnológica de la conciencia, por la cual los procesos creativos del conocimiento se extenderán, colectiva y corporativamente, al conjunto de la sociedad humana, de un modo muy parecido a como ya hemos extendido nuestros sentidos y nervios con los diversos medios de comunicación. [...] Difícilmente podrían tratarse las cuestiones sobre las extensiones del hombre sin considerarlas todas a la vez. Cualquier extensión, sea de la piel, de la mano o del pie, afecta a todo el complejo psíquico y social (Mc Luhan, 1996:25-26).

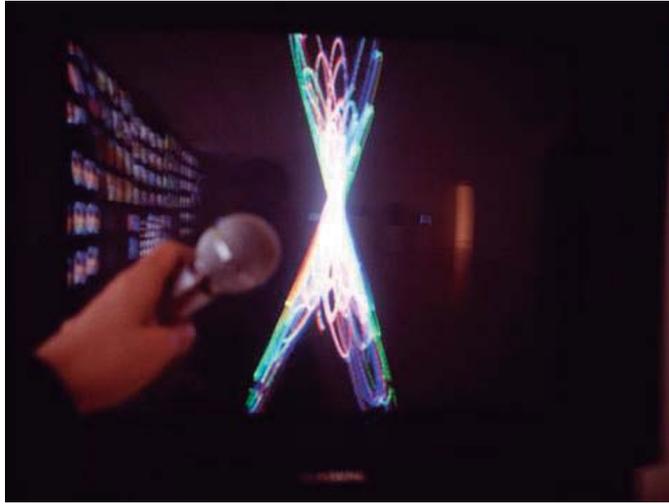
cuerpo carne.cuerpo luz

La noción de peso, de materia (carne) es transformada por la idea del espacio vinculado al dato como otro cuerpo a gestionar. El cuerpo carne ha sido sustituido por el cuerpo luz: on-off.

La obra *Participation TV* de Nam June Paik establece una relación gráfica de ese vínculo mencionado cuando en un monitor conectado a un micrófono donde el visitante emite sonidos aparecen imágenes distintas según la entonación e intensidades sonoras: da cuerpo mediante su cuerpo.

150 "Para contemplar, utilizar o percibir cualquier extensión nuestra en su forma tecnológica, primero hay que abrazarla. Escuchar la radio o leer una página impresa supone aceptar estas extensiones de nosotros en el sistema personal y experimentar la «cerrazón» o desplazamiento de la percepción que automáticamente les sigue. Es este abrazo continuo de nuestra propia tecnología en su empleo de cada día lo que nos pone en el papel de Narciso de conciencia subliminal y de entumecimiento hacia la imagen de nosotros mismos. Al abrazar constantemente tecnologías, nos relacionamos con ellas como servomecanismos. Por ello, para poder utilizarlas, debemos servir a esos objetos, a esas extensiones de nosotros mismos, como dioses o religiones menores" (Mc Luhan, 1996:65-66)

151 En el medio computacional/informático la palabra Hardware hace referencia a lo físico y matérico: ordenador, ratón, pantalla, etc. Y la palabra Software hace referencia a los sistemas operativos, aplicaciones y programas que articulan las operaciones que suceden en esos Hardwares, es el conjunto que opera y activa los distintos elementos)



Participation TV (1969) Nam June Paik

03F.8.2 LO FORMAL

El sujeto creador de esta tipología que parte de lo tecnológico, la multiplicidad y la multimedialidad, crea desde la ideación y desde lo especulativo, y en lo formal su graficar vendrá definido y adquirirá una plasticidad determinada por los límites vinculados tanto al Software como al Hardware.

Con la introducción de los fundamentos electrónicos de lo digital a finales del siglo XX, el proceso de la reproducción basado en la matriz física (objetual) será sustituido por el del código de programación, que es ahora el que -desde el reino de lo intangible binario- nos asegura el principio objetivable de la reproductibilidad, ahora no sólo de la imagen, sino de cualquier entidad o lenguaje (como por ejemplo, el sonido o el movimiento). El concepto de código (en su sentido de programación), como matriz reproductiva permite por ende, la incorporación a los principios fundamentales de la multiplicidad de los parámetros que definen la cultura de lo digital tales como interactividad, dinamicidad (imagen-en-proceso) ubicuidad, virtualidad, multimedialidad o heterogeneidad (Alcalá, 2011:92).

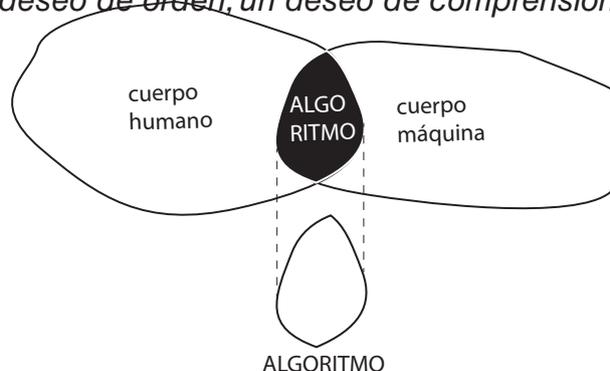
D.8.3 ESCALA

La relatividad en la escala la marca el sujeto y la vinculación con lo que busca, por tanto la relación de escala no se basa en el sujeto sino en el medio donde la noción de ubicuidad es posible. La idea de escala se funde con la multi-escala y la idea de hibridación y mezcla de las distintas nociones en esas relaciones se funden para crear otra escala propositiva: la escala auto-variable. Es una escala que genera una doble identidad fuera de lo tangible, paralela a lo físico.

D.8.4 PATRÓN Y MÓDULO

El algoritmo es unidad y patrón de lo generativo que desdibujará la línea que separa lo humano de la máquina (hardware) y a la vez el que traza su unión (software). Es el que sintetiza y aproxima la relación de lo humano y la máquina sintetizando el elemento "vida." Este algoritmo no solo es mecánico sino que toma sus propias decisiones separándose de las unidades que lo han creado y tomando vida propia.

“El algoritmo es un deseo de orden, un deseo de comprensión” (Laka, 2019)



Algoritmo como unidad y patrón (2019) Dibujo propio

D.8.5 MATRIZ

Entendemos que el elemento matriz y motor del sujeto de esta tipología es su pulsión por inventar el futuro, un pensar desde lo utópico evolutivo desde una pulsión individual (yo) hacia una utopía colectiva no de orden social sino con ánimo de trascender lo humano, no espiritual sino computacionalmente.

03F.8.6 SISTEMA

Tres ideas predominan en el sistema de esta tipología, y éstas serían: *habitar la interfaz, habitar la especulación y habitar nuevos paisajes*.

Habitar la interfaz se refiere a inmersión(se) y convertirse digital, el espacio de la carne sustituido por el espacio del píxel, de la luz.

Habitar la especulación responde a generar relaciones del habitar que parten desde la idea abstracta e inmaterial hasta llegar a lo construido (sea física como digitalmente) a través de las complejidades físico-técnicas mediante lo tecnológico.

Habitar nuevos paisajes, nuevos modelos que el sujeto mediante lo tecnológico producen sin referentes preexistentes.

D.8.7 HUELLA

La huella es el dato.

La huella como dato donde este se presenta como entidad propia configurando paisajes significativos. La misma se vincula actualmente con el poder, con la apropiación, con la herramienta y se instituye como núcleo central de este paisaje. Unas nuevas relaciones en el sujeto con el paisaje a través de lo tecnológico como mediación en el habitar en el que se produce registro-dato-capital como relación diferenciada.

Así el Big Data ¹⁵², esa huella capitalizada vincula la actividad cotidiana del humano, sus espacios simbólicos y personales con el consumo, con los hábitos y con el registro de las mismas. El sujeto como producto, donde su ocio, su consumo,

¹⁵² Macrodatos o Grandes conjuntos de datos

su actividad y sus relaciones vienen a ser materia capitalizada.

D.8.8 TIPO DE OBRA-MATERIALIDAD

La materialidad en esta tipología está vinculada a estas relaciones de lo humano y lo tecnológico y por tanto a todas sus extensiones (prótesis), sin dejar de lado la constante tensión entre lo analógico y lo digital.

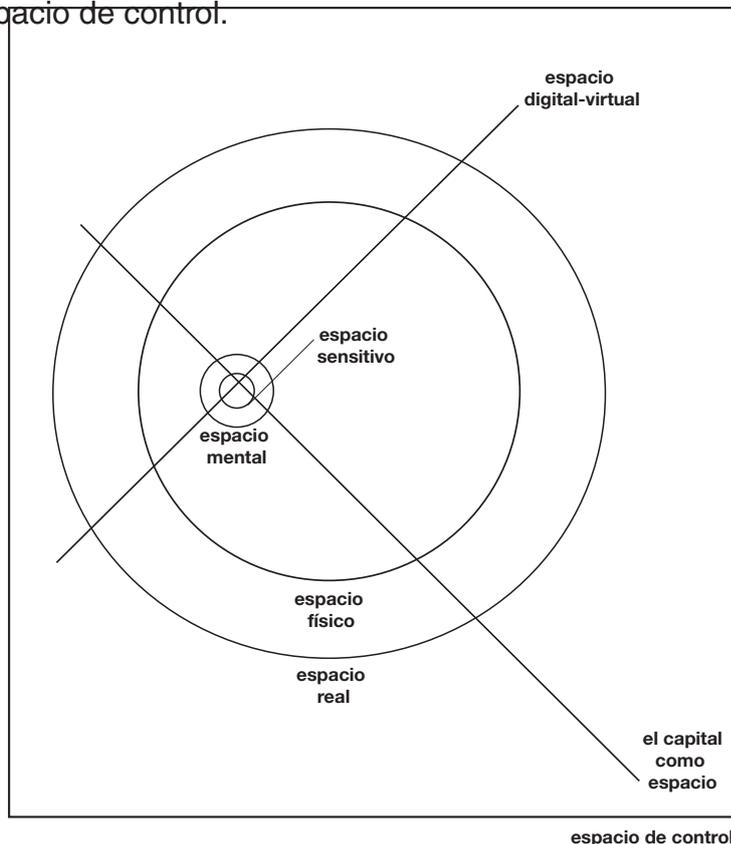
Aparecen las siguientes nociones:

- 1 Tecnología como analogía de vida, impulso eléctrico, código y algoritmo.
- 2 Lo tecnológico como posibilitador, como herramienta.
- 3 La materialidad de la máquina, cuando el humano idea y la máquina ejecuta.
- 4 El paisaje tecnológico/digital como materia, paisaje de píxeles, imagen y dato.
- 5 El Dato como materia, como síntesis de actividades humanas.

En esta relación humano-máquina y teniendo como materia la luz ésta aparece como la unidad que se moldea, modula y se concibe en sus distintas formas de aparición: velocidad, ligereza, visualización y espacialidad, derivando a lo largo del tiempo hacia una noción de levedad.

D.8.9 ESPACIO

El espacio responde a las relaciones mediadas por el dato como configurador del vínculo sujeto-paisaje. Identificamos en estas relaciones espaciales diferentes grados particulares que la componen mediando por el dato generando este espacio propio de la interfaz se encuentran distintas nociones que componen esta complejidad y que serían las siguientes: espacio sensitivo, espacio mental, espacio físico, espacio real atravesadas por nociones como espacio digital/virtual y el capital como espacio. Todas estas nociones estarían enmarcadas necesariamente por la noción de espacio de control.

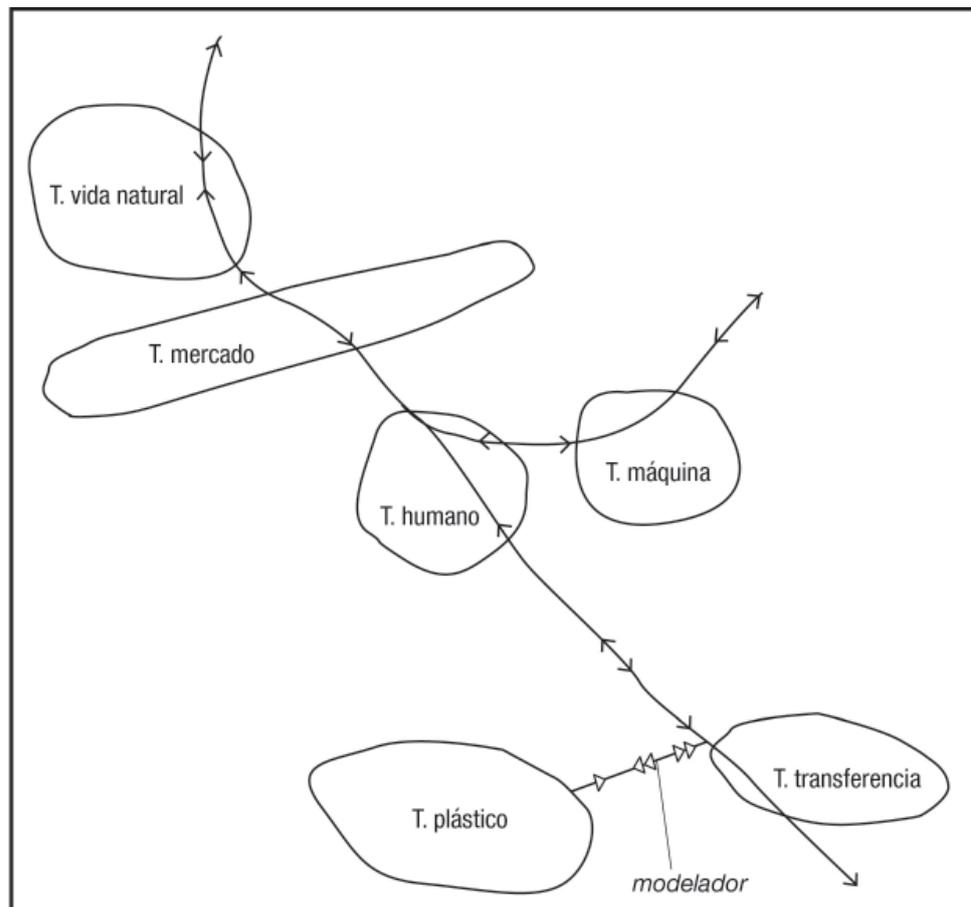


D.8.10 TIEMPO

El tiempo se descompone en los distintos elementos que producen el paisaje teniendo en cuenta las unidades que le afectan (lo virtual y lo real) mediados por in interés global como pudiéramos ver en la siguiente gráfica.

Encontramos unas relaciones del tiempo que tienen que ver con los siguientes puntos:

1. Tiempo de la vida natural (preexistente) y el de la vida artificial (tiempo construido, modulado, alterado y diseñado).
2. Tiempo de del mercado del ocio, el tiempo del consumo.
3. El tiempo del cuerpo humano.
4. Tiempo de la máquina.
5. Tiempo transferencia (datos, transferencias y procesos).
6. Tiempo plástico: Es el que modula el Tiempo transferencia a través del “modelador” (nos remite a otras relaciones a través de los nodos) Rewind (tiempo hacia atrás), forward (tiempo hacia delante), multiplicado (tiempo y tiempos), infinito (tiempo sin límite) y acelerado.
7. Tiempo único.



T. único

D.9 ELECCIÓN DE LA OBRAS Y SU ARTICULACIÓN

Se ha realizado la selección y articulación de las obras organizadas en base a la articulación de cuatro elementos.

La primera se basa en lo gráfico y en la grafía desde el sujeto hacia lo maquínico así como las relaciones sujeto-objeto. *Méta-Matic n°10* (1959), Jean Tinguely, *Pencil Mask* (1972) Rebecca Horn, *Dibujos de Luz* (1949) Pablo Picasso con Gjon Mili, *Patinadoras con luz* (1940) Gjon Mili.

En segundo lugar aquellas obras que se refieren a las relaciones del graficar desde la idea de máquina. *Ghost in the machine* (2014) Ted Lawson, *Drawing machines* (2014) John Rolph, *Serie Autonomous machines* (2013) Echo Yang.

En tercer lugar obras que responden a visualizar la actividad humana, la vida humana a través del dato y el paisaje como dato en obras como *Exploded view Commuters* (2011) Jim Campbell, *Pulse Room* (2006) Rafael Lozano Hemmer, *Datascares* (1996) MVRDV, *Sand Falls* (2014) Domestic Data Streamers. Y por último aquellas que visualizan o visibilizan lo gráfico con patrones fundamentados en relaciones físicas y vibratorias de la materia. Obras como *.wav* (2004) Mikel Arce, *Chladni Device* (2014) Studio Van Broekhoven, *Solid Vibrations* (2014) Studio Van Broekhoven y Olivier Van Herpt.

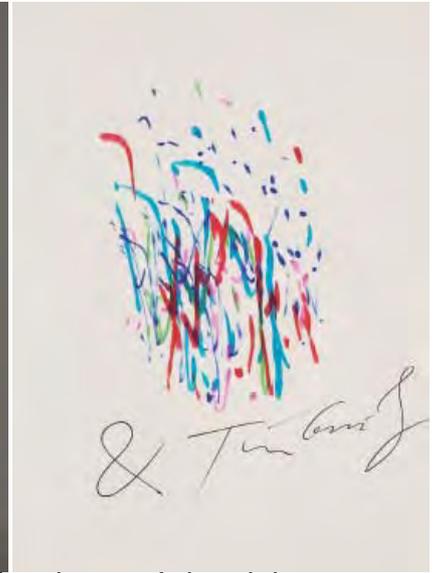
D.10 CASOS

Las distintas formas de graficar en los casos utilizados muestran la condición humana por futurizar, cuestionar y mostrar las relaciones de los sujetos y su relación con el paisaje, mediado principalmente por lo digital y/o lo tecnológico. Veremos como el graficar se produce en la periferia del sujeto, en la interfaz como espacio.

El artista suizo Jean Tinguely allá por los años 1950-1959 realizó varias obras que articulaban estas relaciones entre el humano y la máquina, esculturas realizadas por engranajes, ruedas, correas de caucho, barras de metal, motores que generaban movimiento a través de sus distintos elementos. El autor creaba unas esculturas cinéticas, artilugios con los que él mismo originaba en el espectador la sensación de una obra compartida.

Al autor le interesaba la vida autónoma y autómatas de los objetos y su fugacidad. Llegó a realizar una serie de máquinas para dibujar donde la escultura cinética adopta el rol del artista creador, el artista como máquina, o la máquina como artista, cuestionando por una parte la autoría del producto de la obra y la idea de gesto como lo singular de lo humano. La idea de máquina podía tener su propio gesto.

En las piezas *Méta-Matic n°10* y *Méta-Matic n°17* el autor coloca una hoja y un rollo de papel respectivamente donde las dos máquinas a través de los distintos engranajes se activaban para crear cada uno su propio dibujo. Cada máquina adaptaba el cambio de lápiz, rotulador, pincel y colores, con lo que incluso utilizando siempre el mismo rotulador el dibujo era siempre distinto. Dependiendo de cuánto tiempo estuviera la máquina funcionando los dibujos variaban hacia unas formas u otras integrando así, esta idea de que la máquina aporta algo distinto cada



vez, el azar como variable en el resultado de los dibujos, la mecánica del azar.

Méta-Matic n°10 (195

959) Jean Tinguely



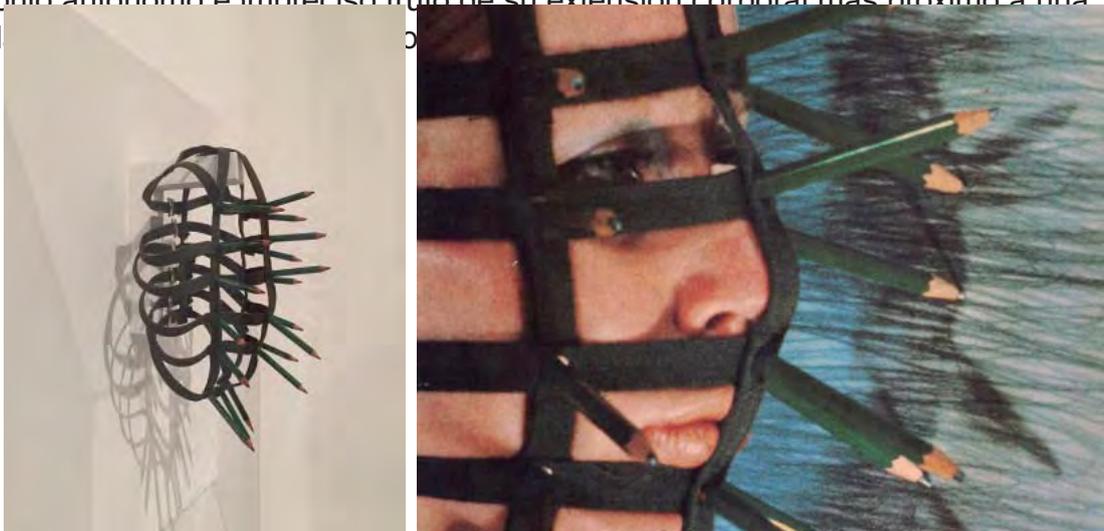
Méta-Matic n°17 (1959) Jean Tinguely

En esta producción de dibujos mecánicos aparecían efectos irregulares, desviaciones en el movimiento¹⁵³ e interrupciones de la máquina que se incorporaban e integraban en la obra como gesto o expresividad de lo humano. De este modo en la obra de Rebecca Horn¹⁵⁴, concretamente en la obra *Pencil Mask*, la autora realiza una performance donde se coloca una máscara en la que están dispuestos 15 lápices que mecanizan lo corporal como extensión, como

153 En el proceso de producción de las obras generadas por el movimiento de las máquinas estaba basada en un principio de oscilaciones armónicas sucesivas que se generaban en esos movimientos, esto se conoce como "Curva de Lissajous". Jules Antoine Lissajous fue un físico francés que investigó sobre las relaciones acústicas y ópticas produciendo un método que medía las diferencias de frecuencia óptica de los cuerpos en vibración

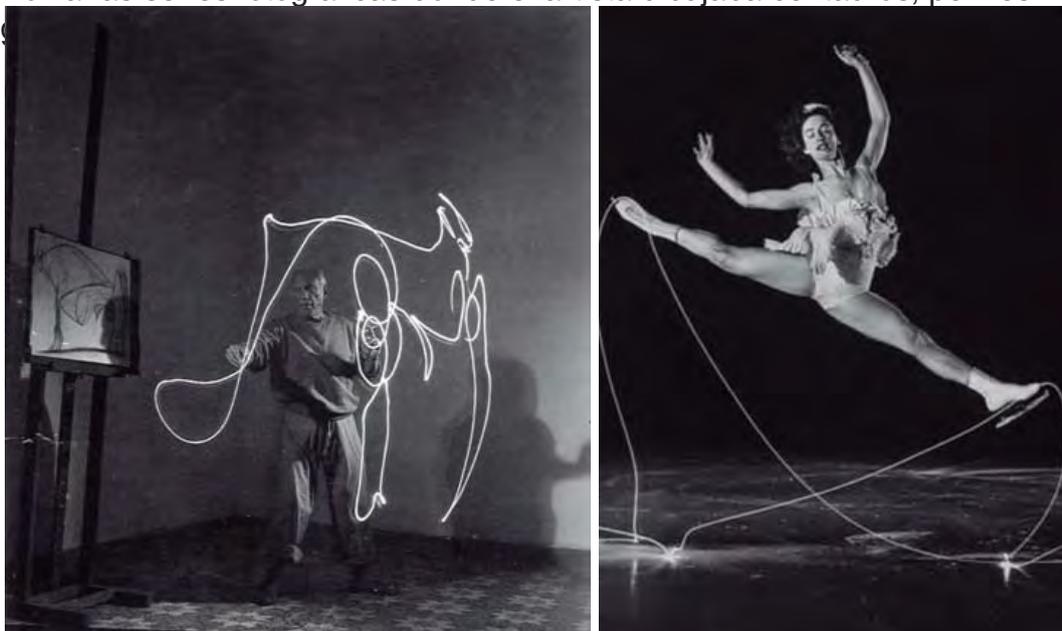
154 En la que gran parte de su trabajo es reflejo de su interés por las articulaciones, entre cuerpo y espacio, objeto y extensión prótesis humanas

articulación o prótesis ortopédica. La autora pone en acción la idea de cuerpo como medio para el dibujo mental, el cuerpo como herramienta para generar un dibujo autónomo e impreciso fruto de su extensión corporal más próximo a una relación



Pencil Mask (1972) Rebecca Horn

En esta relación de extensión del cuerpo, sobre los años 40, Gjon Mili que se encontraba investigando sobre la luz y el movimiento¹⁵⁵ por medio de la fotografía visita el estudio de Pablo Picasso y le muestra sus investigaciones donde colocaba luces en las botas de patinadoras y las fotografiaba en larga exposición. Gjon Mili situaba una escena en una habitación oscura con dos cámaras que capturaban imágenes con toma lateral y frontal. A Picasso le interesó mucho este tema y realizó varias series fotográficas donde el artista dibujaba centauros, perfiles griegos



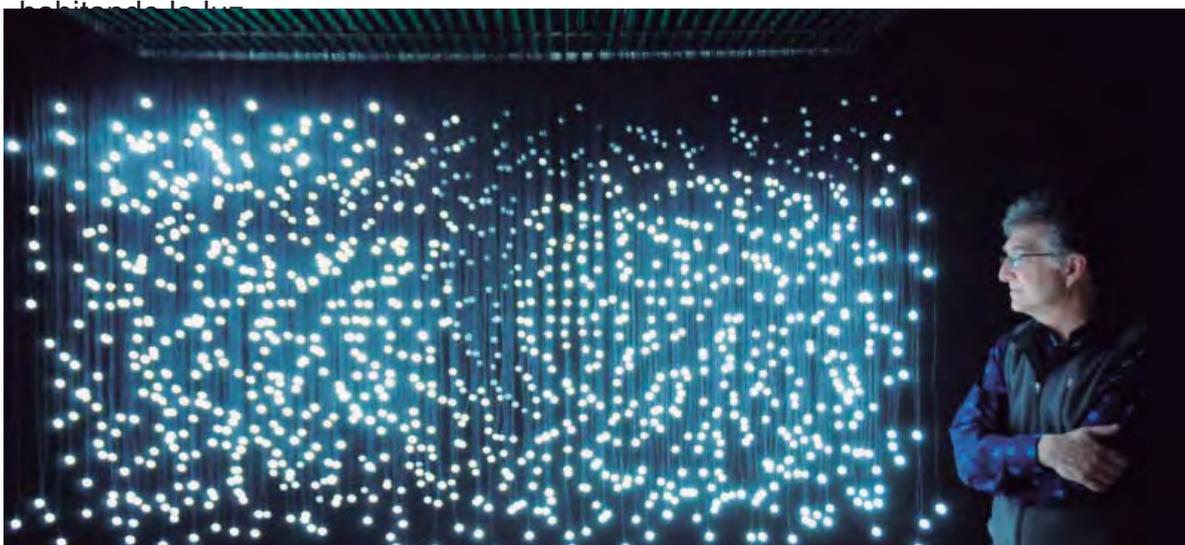
Dibujos de Luz (1949) Pablo Picasso con Gjon Mili | *Patinadoras con luz* (1940) Gjon Mili

La luz aparece en múltiples obras de manera recurrente, carne de la imagen o entidad que construye y da forma tangible tal como en la obra de Jim Campbell la

¹⁵⁵ Gjon Mili utilizaba flashes, largas exposiciones, alta velocidad, y estroboscopios para sus procesos

luz es un espacio habitable, no sólo constituye la materia, sino que además ésta se constituye como ente con el que establecer relaciones de cuerpo a cuerpo. Su forma de relacionarnos con la tecnología, no es en la búsqueda de su artificio ni de un alarde técnico sino precisamente una forma de encuentro con la materia, con la que construye la imagen desde una concepción dérmica.

En sus instalaciones el cableado se muestra, se ve cómo se constituye la imagen, no es un artificio creado en el que la tecnología que lo produce se oculta sino más bien todo lo contrario. Precisamente se muestra una tecnología cotidiana aproximándonos a la arquitectura que la constituye y la vertebra, a la anatomía misma de la imagen, lo que la construye y da cuerpo. En la instalación *Exploded view Commuters*¹⁵⁶ el autor coloca 1.152 bombillas LED en la que muestra un patrón de desplazamiento de unos trabajadores como elementos constitutivos del movimiento generado. La pieza nos inmersiona en una forma orgánica (cableada) donde en la relación con la obra sugiere una forma de palpar lo vivo, el movimiento y lo que nos hace sentir ese “otro” -aunque éste sea puramente tecnológico-. Una relación con la interfaz de relación dérmica entre las pulsaciones de luz y los latidos propios, simbiosis entre dos cuerpos de distinta biología. La forma en la que el artista nos vincula con lo tecnológico no aparece impuesta, más bien como una relación igualada de cuerpos en relación, que se interpelan a través del hecho de estar presentes en el mismo lugar. Experimentar la presencia carnal y lumínica,



Exploded view Commuters (2011) Jim Campbell

Este acercamiento a la experiencia lumínica como modo de habitar el paisaje se puede apreciar asimismo en la obra *Pulse Room*¹⁵⁷ donde Lozano Hemmer sitúa en una sala una peana con un sensor que detecta el latido del corazón del visitante, y a lo largo de todo el techo de la sala cuelgan 100-300 bombillas de 300W cada una. Cuando el visitante coloca sus manos en el sensor la bombilla que tiene más cerca se apaga -y esa luz pasa a la siguiente bombilla- y cuando el ritmo del usuario es percibido ésta pasa a esa última bombilla. Así la sala se va llenando de distintas intensidades y ritmos de luz -de todas las personas que van pasando por la misma-.

¹⁵⁶ “Vista detallada”

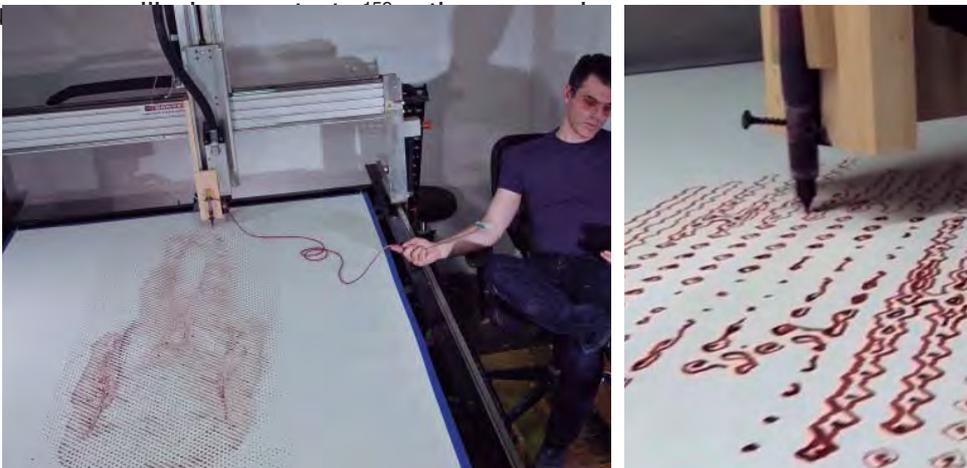
¹⁵⁷ “Almacén de latidos”



Pulse Room (2006) Rafael Lozano Hemmer

A diferencia de la anterior obra (donde la relación con la luz apela a lo imaginativo), en esta la luz genera una relación simbiótica con el visitante mediante la transmisión física de energía con la materia –peana metálica con sensor-, existe una conexión real y tangible por la que el visitante experimenta ese contacto: una parte de sí mismo queda en la sala, forma parte del corpus de la obra. Se grafica, visualiza y captura lo vital. El paralelismo entre lo orgánico del sujeto y lo orgánico de lo tecnológico aparecen como acciones fenómeno de lo vital. Por tanto la noción de huella en esta tipología asume un nuevo sentido, no se produce como veracidad o identidad del sujeto sino como su condición de productor de una idea.

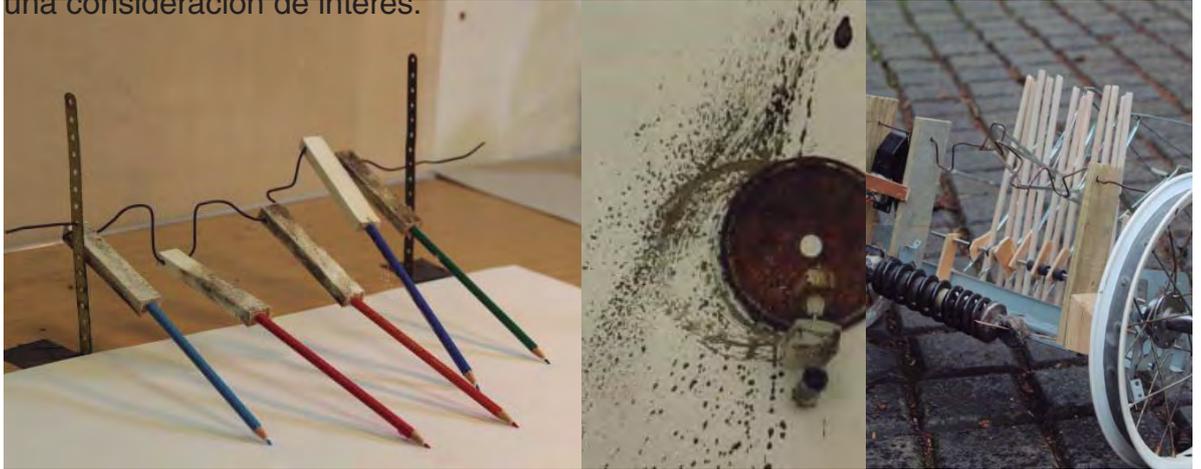
En la obra *Ghost in the machine* de Ted Lawson una máquina de control numérico¹⁵⁸ modificada por el autor con un sistema adaptado a su cuerpo para extraer su



¹⁵⁸ El sistema es muy parecido a cualquier otra herramienta de dibujo asistido como por ejemplo el "Axidraw", producto comercial que se vende como Kit de electrónica y mecánica para la construcción de la misma por parte del usuario. Se trata de dos ejes (x-y) por donde un cabezal recorre la superficie. En este cabezal se sitúa la herramienta o material analógico con el que se quiera dibujar (lápiz, rotulador, pincel, etc.) con la imagen o dibujo de los archivos que provienen de soportes digitales. Se trata de una herramienta para el dibujo asistido que muestra cómo la tecnología instrumental produce extensiones con las que con la descontextualización simbólica, operacional, formal, corporal y todo lo inherente a lo humano

¹⁵⁹ No solo retrata su figura sino lo hace con la materia de su figura. En esta obra hay una intención de doble representación, una hecha por forma y la realizada por homometariedad. Está con los límites de la representación

En este medio donde las herramientas y materiales siempre son los producidos por una industria, elaborados, procesados y extraídos del medio, generando en este sentido residuos, y procesos paralelos, nos parece sugerente que este autor utilice materia orgánica de su propio cuerpo para realizar la pieza. Por otra parte nos recuerda de algún modo -salvando las distancias- a las obras de Dennis Oppenheim o Chris Burden, donde los autores no salían indemnes de sus obras, sufrían las consecuencias de las mismas, y esto en el contexto contemporáneo es una consideración de interés.



Drawing machines (2014) John Rolph

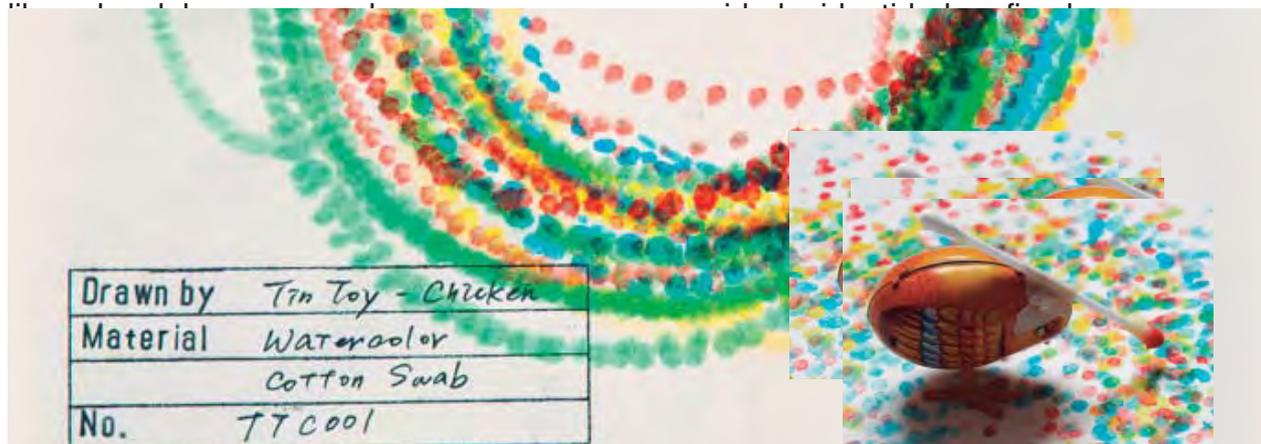
Las obras *Drawing machines* de John Rolph nos recuerdan a la noción de construcción de Leonardo Da Vinci así como la relación maquina de Jean Tinguely donde un mecanismo sencillo de brazos articulados o “dedos” al que se han colocado lápices de colores dibujan al ritmo y la cadencia del movimiento no motorizado¹⁶⁰. Su baja tecnología y la experimentación directa son precisamente lo que enriquecen las experiencias lúdicas, experimentales, como creativas mediante una sutil grafía creada por pequeñas máquinas que producen salpicaduras, trazos, dibujos casi imperceptibles y procesos erráticos.

Nos interesa especialmente la obra de este autor por la potencialidad de la propuesta, por su potencial político, donde lo tecnológico se produce en su mayor esencia y con las herramientas más sencillas, encontradas -domésticas y en desuso- que activan una nueva mirada sobre esos objetos. También propone una experiencia de relación con los objetos que mediante una disposición diferente hacia éstos, se aleja de esa obsolescencia programada tan habitual. Lo gráfico se produce desde la experimentación, la construcción de las herramientas de baja tecnología y a través de una búsqueda libre en el proceso. Lo gráfico ocurre como rastro torpe, como acercamiento primitivo hacia lo tecnológico.

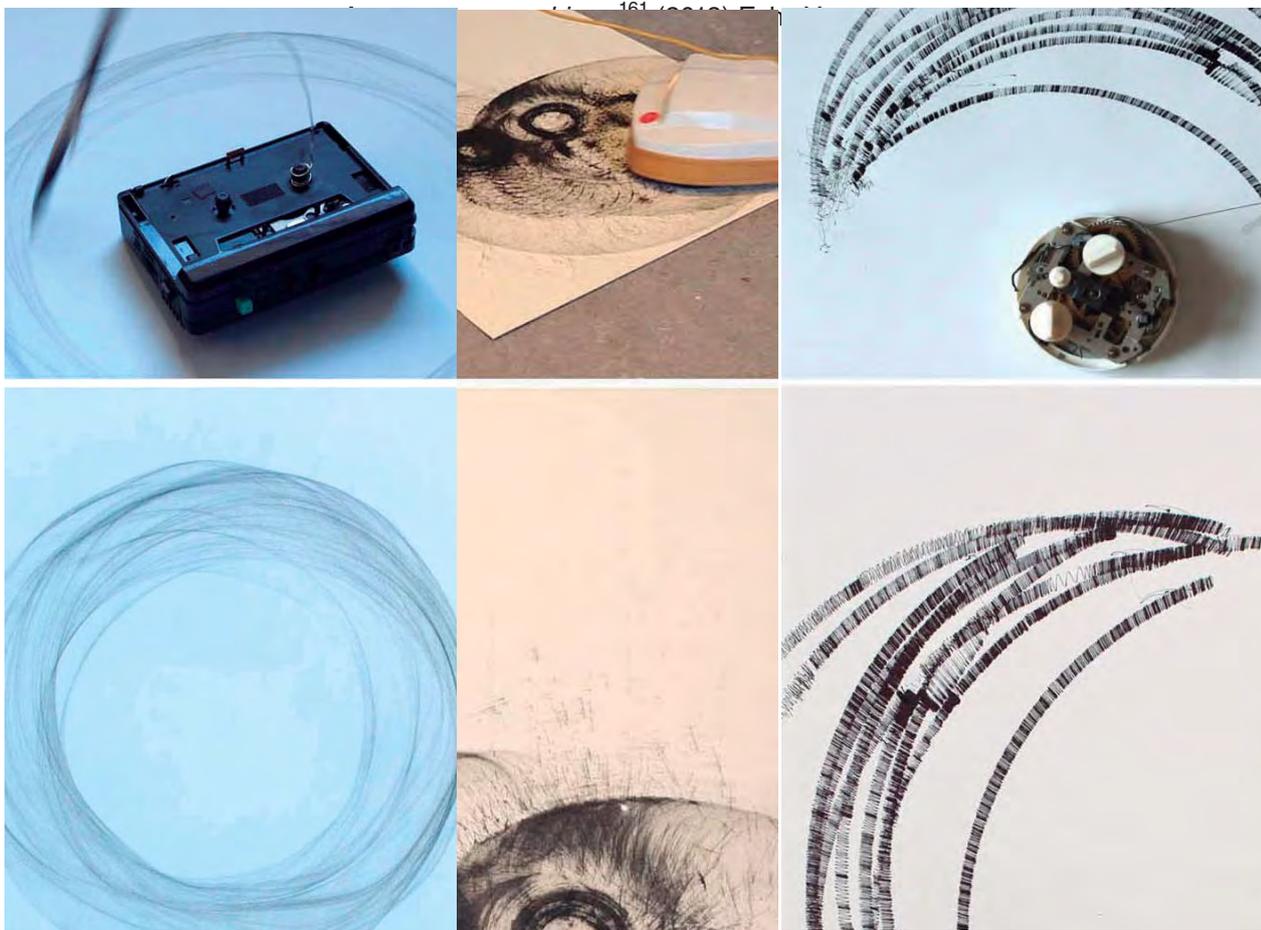
En esa línea en *Autonomous machines*, Echo Yang investiga distintas exploraciones de lo gráfico a través de objetos domésticos que se encuentran en desuso y que manipula e introduciendo unas variables (objetuales, dispositivas o cinéticas) para provocar otras formas de uso y graficantes posibles. Una poética de lo cotidiano que crea a través de la articulación de unos elementos nuevos sobre otros. En

¹⁶⁰ Energía cinética procurada por muelles, la gravedad, el propio devenir de la operación, etc. Recordemos “The way thing go” (1987) de Fischli and Weiss, donde las inercias de una van llevando a las inercias de la otra

estas producciones se mezcla la idea de lo aleatorio en el que cada movimiento construye un nuevo dibujo, es decir su propio patrón. Se amplian y varían y aparecen en su grafiar, activando una relación lúdica con esos objetos y revelando los algoritmos internos de cada aparato visualizándolos por medio de la grafía. Estas piezas abordan lo gráfico desde lo tecnológico en su obsolescencia, una vez



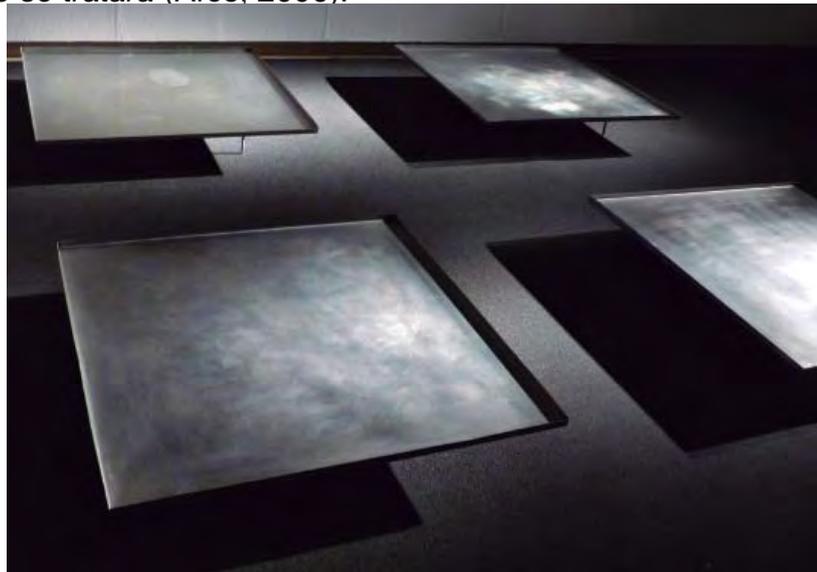
(Arriba) Tin Toy- Chicken (2013) Echo Yang
 (Abajo) (Izq.) Walkman (ctro.) Vacuum cleaner (dcha.) Wind up clock-



161 Así la autora menciona la idea de patrón del objeto como parte integrada del proceso, entiende el lenguaje del objeto como elemento que aporta. “Entiendo el sistema mecánico de una máquina como un lenguaje único. Las máquinas se producen según una demanda relacionada con una circunstancia o era particulares, lo que las convierte en testimonios de la Historia. Usando específicamente un movimiento mecánico de una máquina concreta, intento transformarlas en máquinas dibujadoras de la manera más simple, aunque solo algunas funcionen satisfactoriamente y produzcan resultados dignos de reseñar por su belleza” (Yang, 2013)

La línea de acción de esta tipología trata de visualizar lo imperceptible, visibilizar los distintos fenómenos que existen en su paisaje, así lo tecnológico se convierte en medio para poder percibir, comprender y relacionarnos con esos fenómenos de un modo más comprensible, entendiéndolos sus lógicas y sus modos de aparecer. La pieza .wav de Mikel Arce, experimenta y da cuerpo a lo sonoro, a las vibraciones que éstas emiten mediante las distintas frecuencias a la que la pieza se somete. Se trata de una experiencia que conecta y posibilita el contacto con la materia y su plasticidad donde la vibración produce su propia gráfica.

Se trata de materializar el sonido, de ver y contemplar sus formas, de cambiar audición por sensación, lo audible por lo visible, a su vez dimensional y tangible, en un ejercicio de observación y relajación de los sentidos. De este modo y por medio del líquido elemento y dentro de una estructura minimalista compuesta por 4 bandejas que lo contienen, visualizamos una composición secuenciada de 4 frecuencias-sonidos extremadamente bajas (apenas audibles), de 30, 50 70 y 90 Hz, ordenadamente situadas en el espacio de representación y en el tiempo de su ejecución. El líquido elemento (agua) se muestra de esta manera modelado, "esculpido" y controlado, como si de un material plástico-constructivo se tratara (Arce, 2006).

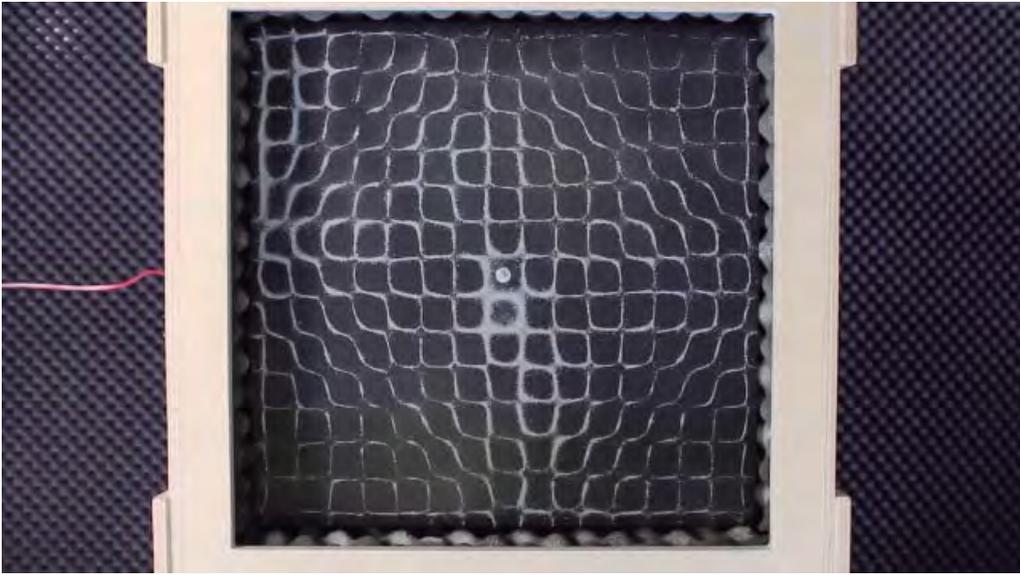


.wav (2004) Mikel Arce

En el proyecto *Chladni Device*¹⁶² de Studio Van Broekhoven¹⁶³ un dispositivo alberga sal sobre su superficie y donde debajo del mismo se sitúa un altavoz que emite distintas vibraciones a diferente frecuencia. Los patrones que cada frecuencia realiza son distintos (Patrones de Chladni).

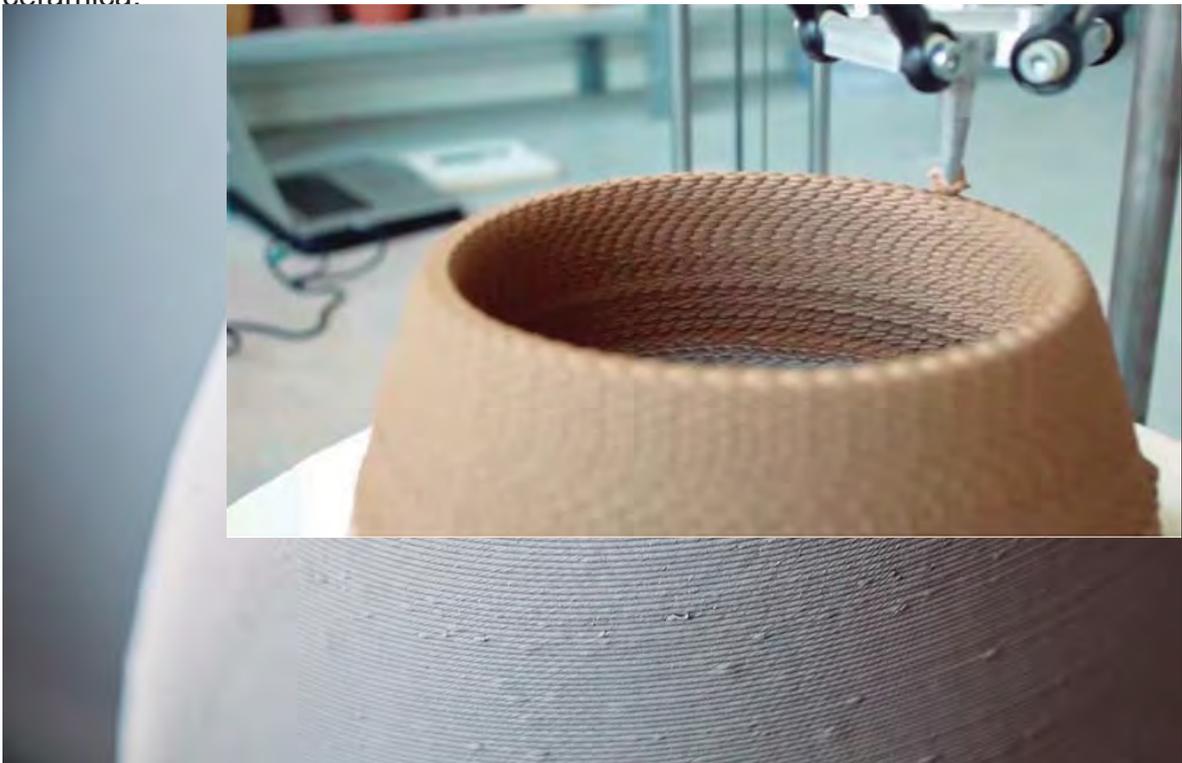
¹⁶² "Dispositivo Chladni"

¹⁶³ Studio Van Broekhoven es un laboratorio donde investigan arquitectura y el diseño a través del sonido



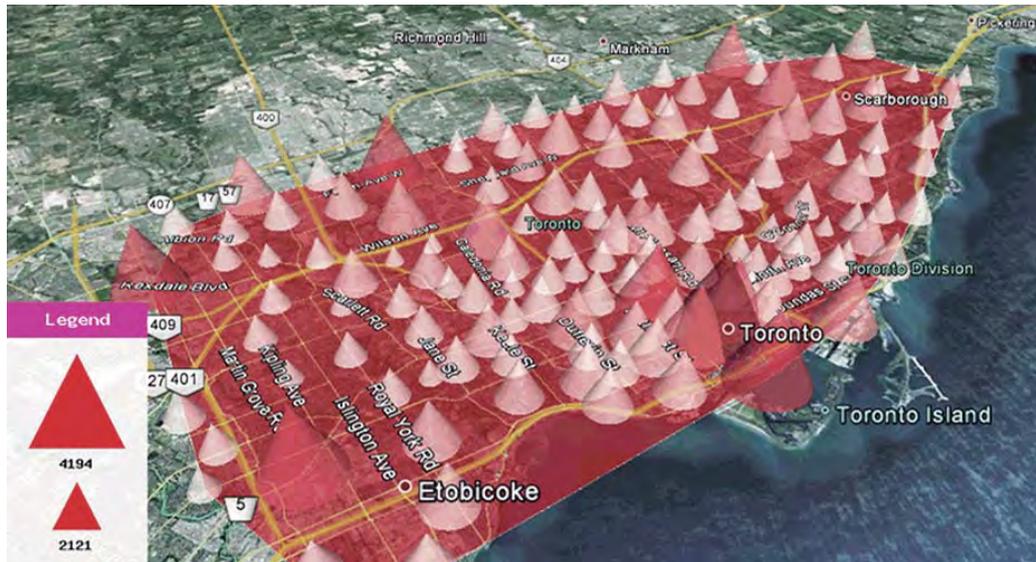
Chladni Device (2014) Studio Van Broekhoven

De los mismos autores y con la colaboración de Olivier Van Herpt, en *Solid vibrations* una impresora 3D imprime unas vasijas de barro. En la base de la misma sitúan un altavoz que emite unas frecuencias sonoras donde a través del efecto moaré la pieza cerámica se construye con un patrón repetido producido por el contacto del sonido con la materia barro, un paisaje sonoro visualizado en la pieza cerámica.



Solid Vibrations (2014) Studio Van Broekhoven y Olivier Van Herpt

Lo tecnológico permite habitar de una forma más potenciada la realidad, produciendo una amplificación de la experiencia de un paisaje complejizado en el que el sujeto a través de una operación mediada se acerca a todos los elementos que forman parte de él. Por una parte se acerca (y comprende mejor el mismo) y a



su vez también se aleja (en cuanto a que distancia su percepción como sujeto). En esa intervención tecnológica las extensiones hacia el paisaje son producidas y reguladas por aquello que se ha creado. La propia noción analítica aparece sobredimensionada donde el acercamiento al paisaje sufre una mediación que regula o filtra toda esa complejidad, hacia unas parámetros medibles, cuantificables y organizados de forma previa a su aparición.

Datascapes (1996) MVRDV

El proyecto *Datascapes*¹⁶⁴ de MVRDV fundamenta un acercamiento radical hacia los campos como la arquitectura, el paisajismo y el urbanismo. Éste plantea una formalización en estos campos desde una aproximación basada en el análisis de datos y alejándose de forma radical de las geometrías habituales o las intuiciones artísticas y produciendo proyectos.

En los *Datascapes* se produce una mirada del paisaje desde la noción o la idea de masa que se fracciona y articula en base a unas variables que son los datos. Nos preguntamos en este sentido hasta qué punto esa mirada global y datificada puede estar afectando la habitabilidad del paisaje que habitamos y ¿cómo integramos esa realidad en nuestra comprensión del paisaje contemporáneo? Lo que está claro, es que el dato, no solo es un objeto producido por el sujeto sino que se dimensiona como todo un fenómeno que produce un paisaje como tal. Es el caso del colectivo Domestic Data Streamers¹⁶⁵, que trabajan principalmente para hacer visible este fenómeno, vivenciar el impacto cotidiano que implica el dato en paisaje y formular relaciones con los mismos.

¹⁶⁴ "El proceso de diseño de MVRDV se basa en la exploración estadística de datos espaciales, relacionada con los contextos y limitaciones a los que se ve sometido hoy en día todo proceso de este tipo. Entender e interpretar estos datos con un enfoque estratégico es la clave para crear soluciones específicas que no solo atienden a las demandas más inmediatas, sino también para simular futuros escenarios que cuestionen nuestras perspectivas, valores y conductas actuales" (MVRDV, 1996) extraído de la web de MVRDV (Traducción propia)

¹⁶⁵ Domestic Data Streamers es un colectivo de diseñadores gráficos, psicólogos y sociólogos con base en Barcelona

Su pieza *Sand Falls*¹⁶⁶ se concibió para la exposición de Big Bang Data¹⁶⁷ y fue desarrollada para comprender los flujos e impactos de cinco de las obras de arte expuestas en ese espacio. Colocaron unos dispositivos de seguimiento de público que medía el tiempo en que cada visitante observaba una obra de arte, éstos a su vez estaban conectados a cinco relojes de arena que se colocaban al final del espacio expositivo. Cada reloj de arena estaba conectado a una obra de arte distinta, con lo que el tiempo en el que los visitantes estaban delante de las mismas se manifestaba en forma de dato en la instalación creada por Domestic Data Streamers.



Sand Falls (2014) Domestic Data Streamers

La experiencia del visitante era extraída, sistematizada y visualizada en forma instalativa donde el dato se convierte en verdad, en tiempo medido, constante y verificado; era el testimonio visualizado y extraído de las experiencias físicas y reales. Por un lado las extraídas de un tiempo cuantificado, calculado y medido mediante una herramienta técnica que produce una verdad incuestionable como es el dato descontextualizado. Por otra, una información producida del propio lugar, extraída *in situ* con la suposición de que es fidedigna. En esta forma de materializar y de visibilizar las experiencias espaciales y vivenciales en visualizaciones que transforman el dato en nuevos cuerpos, el dato adquiere una disposición totémica, el dato significa. En un paisaje deshabitado por la experiencia o quizá una experiencia mediada por el dato. El dato se produce como registro de la descontextualización pura de una experiencia.

Si bien la tecnología por un lado nos acerca al dato objetivo tan importante como ello es el cómo se produce ese dato, en base a qué tenemos ese dato, qué mecanismos la hacen factible y qué espacios ciegos o negados producen.

166 “Caida de arena”

167 “Big Bang Data” investiga y explora la emergente aparición de las bases de datos, y en el que desde distintas formas tales como ponencias, exposición y actividades, intentaban generar un marco de pensamiento sobre lo cultural y político de los efectos de este fenómeno de la “datificación” a nivel mundial. Comisariada por Olga Subirós y José Luis de Vicente en 2014. La exposición coproducida por el CCCB y la Fundación Telefónica. En el caso del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona la duración de la misma fue de 7 meses

D.11 CONCLUSIONES

A modo de conclusión mencionaremos que la tipología que nos ocupa es la que más se aleja de todo el resto de tipologías. Esta lejanía tiene su relación a que su sujeto adopta una condición muy diferenciada que es su voluntad desmaterializadora. Éste pretende redefinir el paisaje que habita y, para ello, elabora nuevas concepciones tanto del espacio que ocupa en sí mismo así como del resto de elementos que lo rodean. A través de sus distintos modos extensivos de sí ese sujeto deseante produce una compleja articulación hacia ese nuevo paisaje por medio de su fuerte deseo de no finitud.

Su idea de espacio tiene una diferencia respecto a las otras tipologías que es su noción funcionalizada, digitalizada y mediada a través de la idea de interfaz (conexión funcional entre dos sistemas) como instrumento, prótesis o extensión.¹⁶⁸

Se trata de una tipología que pone en cuestión radicalmente al resto poniendo todo su énfasis en un paisaje sintetizado, moldeando todos los elementos (desde las unidades del ecosistema, el propio sistema y las funcionalidades alteradas) y generando unas operaciones complejas.

Esta idea de elementos modulables, de hiperplasticidad y de posibilidad para hibridar los elementos del paisaje caracterizan a esta tipología, así como su carácter proyectivo, desmaterializado y autovariable en escala y sin la hapticidad de las anteriores.

En este sentido la tipología se diferencia por ser su graficar donde el centro operativo comienza y acaba en el sujeto, la interfaz como mediación de un sujeto expandido, especulador y alterador del paisaje. Así mediante las acciones como visualizar, hibridar, eliminar, descomponer, desmaterializar, desvincular, imaginar, soñar, desarrollar, y producir, -entre otras- el graficar se produce desde una voluntad donde todo es posible, no hay límite espacial, ni temporal, ni físico. El sujeto está en todo y a su vez es todo. Centra la idea en el sujeto como epicentro y dirección intencional del habitar. Es una tipología claramente instrumental donde el graficar está más subordinado

La **Interfaz*** es una superficie de contacto, ajena a lo humano, un nuevo dispositivo que media entre el sujeto y el paisaje. Esto nos lleva a pensar en las consecuencias estéticas que suponen, cómo deviene lo humano a través de otro elemento, cómo éste adquiere una nueva dimensión compleja: ser a través de otro elemento. En esta tipología hay una separación radical de la mano y la cabeza como órganos pensantes, productoras de una experiencia.

¹⁶⁸ Concepto que enuncia Mc Luhan y que nos sirve como referencia. Mc Luhan, 1996

E

TIPOLOGÍA E: SUJETO ESTÉTICO

- E.1 SÍNTESIS GRÁFICA DE LA TIPOLOGÍA**
- E.2 SÍNTESIS GRÁFICA DE RELACIONES DEL GRAFICAR**
- E.3 ESQUEMA-RESUMEN**
- E.4 INTRODUCCIÓN**
- E.5 COSMOGONÍA DEL GRAFICAR**

geometría y cosmos
percepción como inicio
síntesis de la forma como principio universal
hacia la complejidad
experiencia y realidad

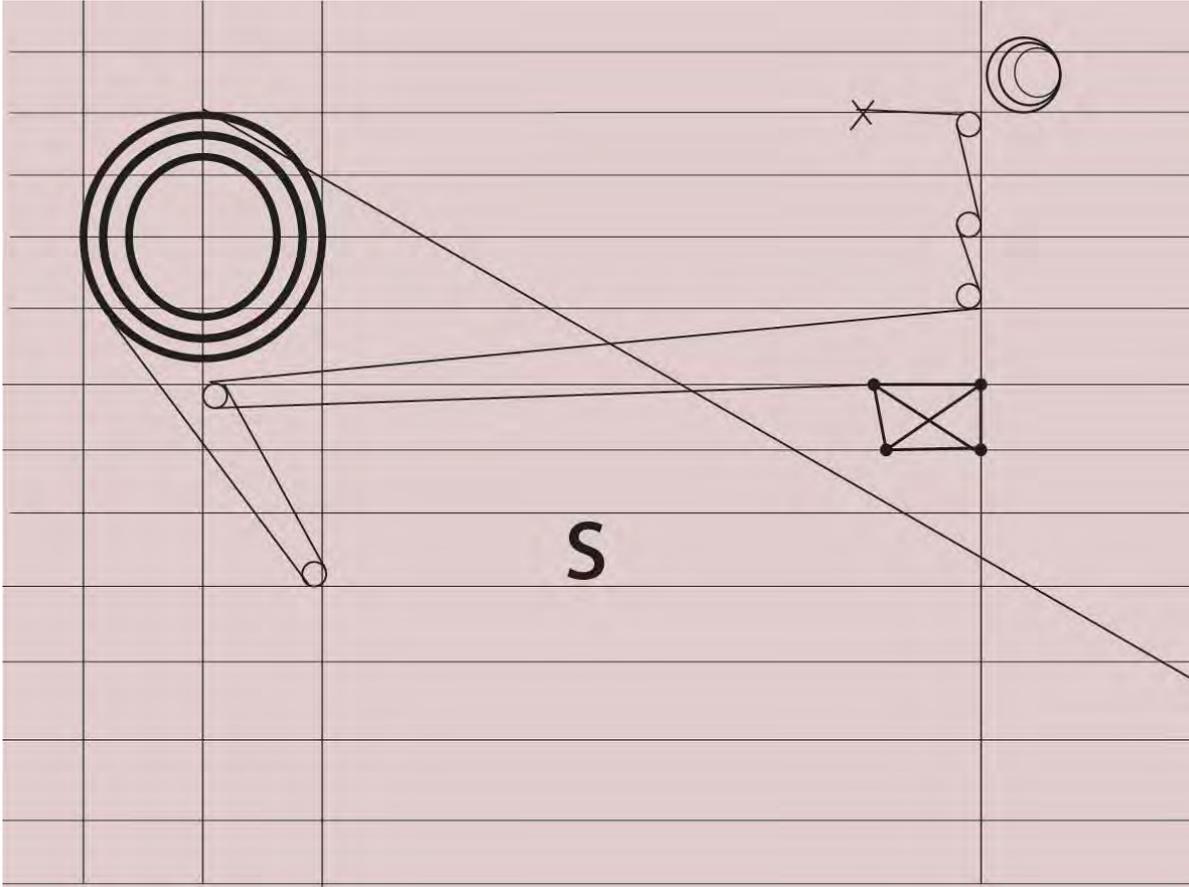
- E.6 SOBRE CAMPOS AFINES**
 - E.7 TECTÓNICA DE LA TIPOLOGÍA**
 - E.8 TIPOS DE ACCIÓN**
 - E.9 ELEMENTOS-UNIDADES OBSERVACIONALES**
 - E.9.1 CUERPO**
 - E.9.2 LO FORMAL**
 - E.9.3 ESCALA**
 - E.9.4 PATRÓN Y MÓDULO**
 - E.9.5 MATRIZ**
 - E.9.6 SISTEMA**
 - E.9.7 HUELLA**
 - E.9.8 TIPO DE OBRA-MATERIALIDAD**
 - E.9.9 ESPACIO**
 - E.9.10 TIEMPO**
 - E.10 ELECCIÓN DE LAS OBRAS Y SU ARTICULACIÓN**
 - E.11 CASOS**
 - E.12 CONCLUSIONES**
-

*Para que un todo,
dividido en partes
desiguales,
parezca hermoso,
desde el punto de vista
de la forma,
debe haber
entre la parte menor
y la mayor,
la misma razón
que entre la mayor
y el todo*¹⁶⁹

169 Kepler, 1992:142

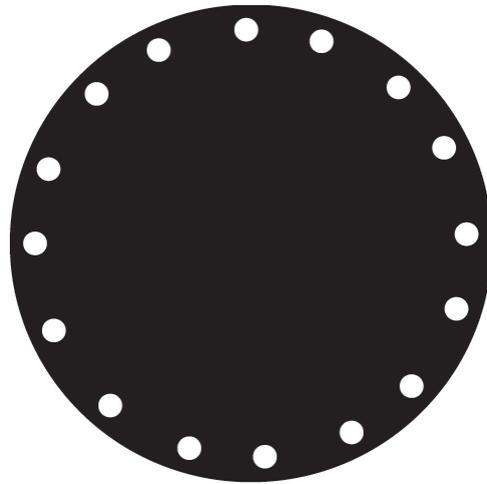
*La simetría,
tan amplia o estrecha
como se pueda definir,
es una idea por la cual
el hombre a través de
los siglos ha tratado
de comprender y
crear orden, belleza y
perfección*¹⁶⁹

E.1 SÍNTESIS GRÁFICA DE LA TIPOLOGÍA



Síntesis gráfica de la relación del sujeto en el Paisaje como paraíso, y cómo se inscribe en éste. Posición y forma de visualización. Lo formal y lo compositivo predominan. El centro del paisaje es la propia creación del sujeto. El espacio operativo se encuentra en la trama reticular, las líneas trazadas implican relaciones y visualizaciones de las mismas. La geometría como espacio de pensamiento tiene una gran presencia en esta tipología.

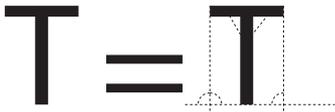
E.2 SÍNTESIS GRÁFICA DE RELACIONES DEL GRAFICAR



Relación del sujeto respecto al sistema. Sistema como orden y simetría del espacio de lo cultural. Armonía y proporción como motor de relación de las variables.¹⁷⁰

¹⁷⁰ En este caso el sujeto se posiciona a cierta distancia respecto al sistema, ese espacio le configura una distancia respecto a las unidades de ese ecosistema y al conjunto del mismo. Su existencia gira entorno a la idea de concepción, creación y análisis desde una posición donde lo formal y lo compositivo tiene mayor presencia o relevancia

E.3 ESQUEMA RESUMEN

RELACIÓN SUJETO-HÁBITAT	
<p>CAMPOS</p> <p>OTRAS MIRADAS DISCIPLINARES</p>	<p>ARQUITECTURA-CORPORALIDAD MATEMÁTICA-ESPIRITUALIDAD</p> <p>Cosmos y geometría : PLATÓN Simetría: HERMANN WEYL Relación del Todo y de las partes JOHANES KEPLER Simetría y orden, Belleza como absoluto: ANDREA PALLADIO Belleza=Armonía entre las partes: L.B. ALBERTI Proporcion Áurea: VITRUVIO LEONARDO DA VINCI Orden/Organizar lo Universal: DIDEROT Y D'ALAMBERT Espacio fenoménico: Geometría y espacio perceptivo: ÉTIENNE L. BOULLÉ Abstracción como síntesis de lo Universal: DE STIJL Teosofía: E. BLAVATSKY Y SCHOENMAEKERS Modulo: LE CORBUSIER Sublimar la sensibilidad: CASÍMIR MALÉVICH Repetición y unidad. Lo fenoménico. ARTE MÍNIMAL Ser Estético: OTEIZA Simetría e inmovilidad: JOSEPH ROSEN Euritmia. RUDOLF STEINER</p>
ESPACIO	<p>PARAÍSO</p> <p>Abstracción-Laboratorio- De lo fenoménico</p>
CUERPO	<p>Cuerpo ideal - Cuerpo desmaterializado-Cuerpo estructura -</p>
<p>TIEMPO</p> <p><i>cualidad</i></p> <p><i>representación</i></p> <p><i>materialidad</i></p> <p><i>Su visualización posible</i></p> <p><i>Su plasticidad como:</i></p>	<p>Detenido. De lo Abstracto. Del análisis</p>  <p>Del espacio abstracto. Espacio geométrico</p> <p>A través de la síntesis formal y su aplicación</p> <p>Espacio ideal del Sujeto</p>
ESCALA	<p>Como reguladora de las relaciones entre el Ideal (Cosmogónico) y lo fenoménico (Cuerpo)</p>
OBRAS	<p>DANIEL BUREN MAIDER LÓPEZ WALTER DE MARÍA PERE NOGUERA TONY CRAGG CARL ANDRÉ URSUS WEHRLI</p> 
ESENCIA	<p>ORDEN COMPOSICIÓN Y UNIVERSALIDAD</p> <hr/> <p>SUJETO ESTÉTICO</p>
<p>GRAFICAR>OPERACIONES</p> <p>GRAFICAR A TRAVÉS DE:</p> <p>— POR MEDIO DE ACCIONES COMO:</p>	<p>> LA SÍNTESIS UNIVERSAL</p> <p>IDEAR ORDENAR CREAR COMPONER SINTETIZAR</p>

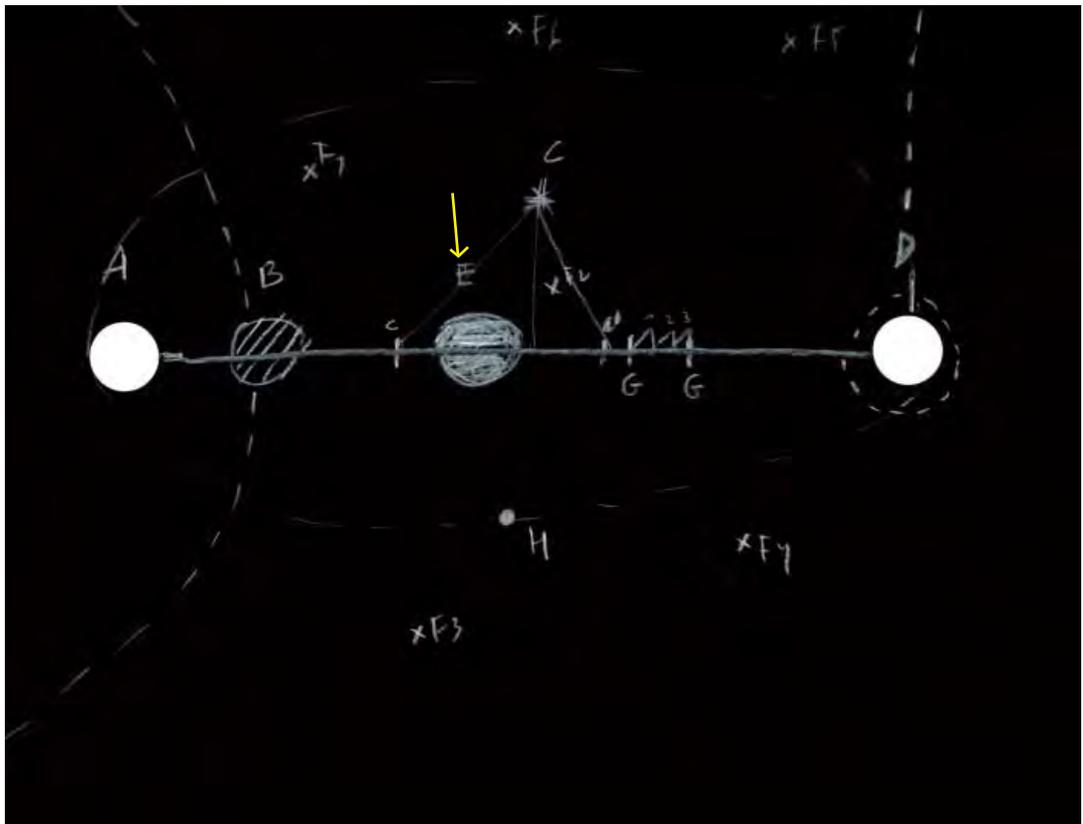
E.4 INTRODUCCIÓN

Ante la idea de Espacio como un Paraíso de lugar al que pertenece ese paisaje de los deseos, aparece el sujeto “creador” en potencia, es decir, donde su máxima aportación gira en torno a la idea de creación ligada a la experiencia formal con lo visual como preminente.

El sujeto de esta tipología atomiza conocimientos holísticos respecto al mundo que le rodea, pero en cambio su fuerza proyectiva se sitúa en el objeto creado donde los otros sujetos participan pero no son centro de relación principal. Aquí situamos dos procesos diferenciados. En primer lugar está el proceso de abstracción, el espacio de lo ideal, donde se ejecutan y producen esos análisis, el espacio del laboratorio, y en segundo lugar estaría el espacio de la realidad física de la obra, donde el laboratorio se aplica. El primero produce las reglas, los dogmas, los esquemas y establece la ley, mientras que el segundo aplica todo ello al universo material.

En esta tipología el sujeto se aleja de la idea de paisaje en su sentido más orgánico y se coloca en una relación abstracta frente a él. Entre la experiencia vivida de ese paisaje y el sujeto se produce el espacio de abstracción. El sujeto creador construye -un espacio donde aparece de forma notable la noción de lo gráfico- y donde articula las unidades que el mismo produce.

E.5 COSMOGONÍA DEL GRAFICAR

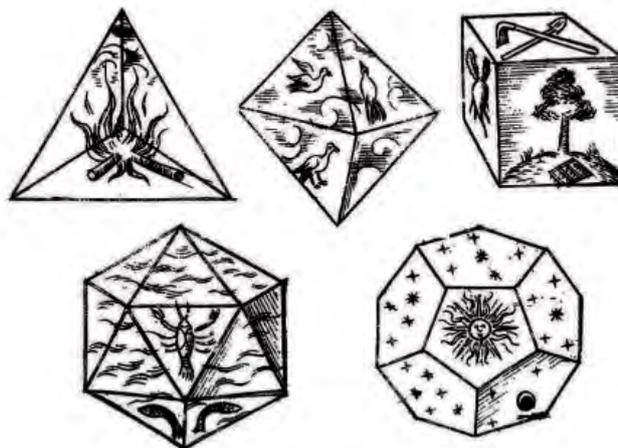


Tal y como se puede ver en la gráfica la tipología E se sitúa en el centro de la línea. Es equidistante tanto de la Tipología A donde tiene en común ese vínculo con el paisaje, esa terrenalidad de la que proviene y su nueva manera de volver a la misma. Por otra parte como sería el caso de la Tipología D existe un espacio no terrenal, más cercano a las ideas puras, que es desde donde opera principalmente esta tipología. Existe en común con la tipología D un espacio de

lo desmaterializado. El sujeto se sitúa en el espacio de abstracción como espacio donde lo gráfico es su extensión formalizada. Es un espacio de lo metafísico, donde elaborar y experimentar acerca de las ideas puras. En el segundo estadio, donde estas ideas puras vuelven a lo corporal, a lo físico, ésta retorna al espacio de lo real de una forma distinta.

geometría y cosmos

En su obra Timeo, Platón describe y genera analogías entre los principales elementos que configuran su visión cosmogónica, en ella referencia las figuras geométricas básicas como unidades elementales que configuran y afectan las distintas relaciones del universo: desde las relativas a su origen o sentido, a las físicas como estructuradoras de las distintas materias y sobre las relaciones entre lo humano y lo anterior. Así referencia el tetraedro como el elemento Fuego, el Cubo como la Tierra, el Icosaedro como el Agua o el Octaedro como el Aire. El autor analiza de forma detallada y abstracta las relaciones de los distintos cuerpos para lo que utiliza la geometría en sus distintas variables, en la vertiente tanto explicativa de las relaciones articuladoras, así como sus presencias físicas. También describe las interacciones posibles de los elementos y sus partes, creando una teoría que parte de una visión cosmogónica -que se origina de lo abstracto- y que focaliza su interés y su fin en las relaciones más tangibles o carnosas del habitar en el mundo.



Representación poliédrica Visual de la Cosmogonía pitagórico-platónica en *Harmonicis Mundi Libri V*¹⁷¹ (1619) Johannes Kepler

En las siguientes líneas Platón describe la fisonomía geométrica de una fenomenología de la percepción. Detallando de forma minuciosa cómo se constituyen y definen las partes concretas y cómo se vinculan las unas con las otras.

En efecto, el fuego, el agua, el aire, la tierra, todos los cuerpos mudan y pasan sin cesar de un estado a otro estado. Estas perpetuas transformaciones se realizan necesariamente en un medio que permanece idéntico, que no es ningún cuerpo, pero que puede hacerse sucesivamente todos los cuerpos; que no tiene ninguna cualidad, pero que puede adquirir sucesivamente todas las cualidades; naturaleza invisible, sin forma, que no cae bajo los sentidos: perceptible sólo a una especie de razón bastarda, y

171 En la imagen (de izq. A derecha y de arriba abajo): Tetraedro/Fuego Octaedro/Aire Cubo/Tierra Icosaedro/Agua Dodecaedro/Universo

que puede llamarse el espacio, el espacio eterno. De este lugar eterno es de donde han salido todas las cosas particulares. He aquí cómo.

Los cuerpos que nos rodean nacen ciertamente del fuego, de la tierra, del agua y del aire; pero el fuego, la tierra, el agua, y el aire son a su vez cuerpos compuestos, cuyos elementos es preciso determinar. Los elementos son triángulos de una infinita pequeñez. Los triángulos son escalenos o isósceles. Los escalenos, mediante sus combinaciones, engendran tres sólidos, a saber: la pirámide, el octaedro y el icosaedro. Los isósceles no engendran más que uno: el cubo. Estos sólidos, mediante otras combinaciones, engendran a su vez cuatro cuerpos elementales, de donde salen en seguida como hemos dicho, los cuerpos particulares. De la relación de los cuerpos particulares con el nuestro nacen las impresiones acompañadas o no de sensación, y desde luego las impresiones comunes al cuerpo entero, (las del tacto).

La impresión de lo caliente se explica a su vez por la naturaleza del fuego, que es su principio, y por el efecto producido sobre los órganos, que son su instrumento. Nada más sutil que las partes del fuego, ni nada tan rápido como su movimiento; nada tan fino como sus espinas, ni tan agudo como sus puntas. Su impresión es como la de un cuerpo acerado. Corta, trincha, y divide los órganos; y esta acción sentida por el alma, es a lo que, con admirable propiedad, se llama calor.

Los elementos húmedos, que rodean nuestro cuerpo, se esfuerzan por penetrar en él. El humor derramado en los órganos se encuentra comprimido y resiste. De este contacto y de la conmoción que se sigue, nace el temblor, y de éste la sensación de frío. Cuando los cuerpos, que están en contacto con el nuestro son muy densos, es decir, están formados de partes que tienen bases triangulares, nuestra carne se ve forzada a ceder a su acción, y la impresión sentida es la de la dureza. Pero si se forman por el contrario de pequeñas bases, entonces ceden a nuestra presión, y tiene lugar la sensación de blandura.

No se comprendería lo que son la pesantez y la ligereza, si no supiésemos con precisión lo que debe entenderse por lo alto y lo bajo. Lo cierto, o por lo menos lo probable, es que en el mundo cada uno de los elementos ocupa un puesto aparte; que las cosas de la misma naturaleza se atraen mutuamente; que si se intenta arrancar a la masa del fuego, o a la del aire, o a la de la tierra, dos partes, una más grande, otra más pequeña, ambas resistirán en virtud de la atracción de los semejantes; pero la primera más, la segunda menos. Ahora bien; la mayor resistencia de la primera la obliga a tender hacia bajo (es decir, hacia la masa de la misma naturaleza) y he aquí la pesantez; la menor resistencia de la segunda la obliga a elevarse a lo alto, (es decir hacia una masa heterogénea) y he aquí la ligereza. En cuanto a las impresiones de lo áspero y de lo liso, que nos hacen experimentar ciertos cuerpos, son producidas, aquellas por la dureza unida a la desigualdad de las partes, y éstas por la uniformidad unida a la densidad.

Es preciso decir por qué, entre estas impresiones comunes al cuerpo entero, algunas van acompañadas de sensación, y singularmente de placer y de dolor. No solo todos los cuerpos favorables al movimiento. Si un cuerpo fácil de mover recibe una impresión aunque sea ligera, cada parte la comunica a las que forman un círculo en torno a ella, produciendo sobre estas partes

la misma impresión que ella ha recibido, hasta que el movimiento, llegando a la inteligencia, la advierte del poder del agente. Entonces tiene lugar la sensación. Pero si el cuerpo es firme y estable, no produce ninguna transmisión circular y concentra la afección en la parte afectada; entonces no hay sensación. Si la sensación es violenta y brusca, si encuentra resistencia en los órganos, si es contraria a su naturaleza, es un dolor. Si, aun siendo violenta y brusca y encontrando resistencia en los órganos, los restablece en su estado normal, es un placer. La sensación no es agradable ni penosa cuando se verifica con facilidad (Platón, 2000:135-138).

Platón mencionaba la idea belleza de proporciones regulares: lo bueno como aquello que es bello y la medida y la proporción como productoras de belleza y perfección.¹⁷²

La tipología que nos ocupa tiene como época-base de todas estas operaciones basadas en la idea de lo universal, de belleza, proporción y racionalización el Renacimiento. En este período se produce un racionalismo espacio-estructural, donde todas esas relaciones espaciales, formales y relativas a la composición -y que operan entre el sujeto y la complejidad universal- aparecen tratadas de forma minuciosa y elaborada. Cuenta de ello dan los trabajos como el de Andrea Palladio donde a través de los tratados de arquitectura establece todo un sistema de proporciones, simetría, órdenes y medidas basándose en la idea de belleza como absoluto, la creación de leyes objetivas respecto a las formas y sobre todo la idea de universalidad en su aplicación. Elaboró toda una catalogación, sistema y organización de todo el material de la arquitectura clásica previamente tratada por Vitruvio. Analizaba el propio espacio donde la arquitectura proyectada se iba a situar, los usos destinados al edificio, la forma de articularlos en su distribución y todo un amplio espectro que ocupan los procesos arquitectónicos.

No existe arte sin proporción. Todo arte surge, así, por medio del número. La proporción existe, por consiguiente, tanto en escultura como en pintura. Hablando generalmente, todo arte es un sistema de percepciones, y un sistema implica cierto número; por tanto, puede decirse con toda justicia lo siguiente: las cosas parecen bellas en virtud de su número (Empirico, 2008:25).

En el capítulo II de *Diez libros de Arquitectura* Vitruvio menciona la necesidad de proporción y simetría para la arquitectura. Basada en las proporciones humanas, en sus números y en su lógica estructural y organizativa de las partes para la articulación de la totalidad. Así también menciona la idea de armonía y eurytmia en la relación de los elementos y las partes correspondientes.

La disposición de los templos depende de la Simetría, cuyas normas deben observar escrupulosamente los arquitectos. La simetría depende a su vez de la Proporción, que en griego se denomina analogía, que es la correspondencia en las medidas de las distintas partes del todo y las del todo con la parte que se toma como norma. De aquí se derivan los principios de la simetría. Sin Proporción y sin Simetría, no habría leyes según las cuales trazar los planos del templo, como si no hubiera relación entre sus elementos como la hay, por ejemplo, entre los miembros del cuerpo humano cuando está bien hecho. [...] Pues bien, de igual modo

172 Estas nociones aparecen tanto en la obra "Timeo" -87c- como en "Filebo" -64c- de Platón 244 |

debe hallarse en los templos la mayor armonía en las proporciones y relación de simetría entre los elementos y el conjunto que forman. [...] Así, ya que la naturaleza ha hecho el cuerpo humano del modo que los miembros guardan proporción con las medidas totales, parece fundada la antigua norma de que en los edificios perfectos los distintos elementos guarden exactas proporciones con el trazado general y el total... (Vitruvio, 1997:81).

Posteriormente Leon Battista Alberti añadiría: “[...] *De modo que definiremos la belleza como la armonía entre todas las partes conseguida por medio de cierta razón; a tal punto que no pueda añadirse, quitarse o cambiarse nada que no la convierta en algo improbable*”¹⁷³

Durante este período del humanismo había un interés especial en ordenar, regular y establecer las leyes del microcosmos y el macrocosmos. Se produce una relectura e interpretación de textos Platónicos, Pitagóricos, los escritos de Vitruvio, etc. donde distintos pensadores del renacimiento trataban de elaborar y formular las relaciones entre lo humano y el paisaje a través de la ciencia y el arte. Leonardo Da Vinci a partir de los textos de arquitectura de Vitruvio produce un estudio de proporciones del cuerpo humano. El artista italiano elabora un dibujo llamado *El hombre de Vitruvio*, que creó junto a sus notas sobre la anatomía. La figura del cuerpo humano inscrito en un círculo y un cuadrado elaborando todo un estudio completo donde analizaba las relaciones de las partes y el conjunto así como de las medidas, proporciones y sus respectivas relaciones. Esta llamada proporción áurea en la formas de lo que se entiende por mundo natural, la composición de lo armónico del cuerpo humano y el espacio, posteriormente fue redefinida y reelaborada por distintos autores. Entre ellos destacaría Le Corbusier y la aplicación de las proporciones en su arquitectura con la creación de su *Modulor*. El arquitecto proponía así una codificación sin corporalidad pero que ésta necesitaba necesariamente de lo carnal, sustancial, espiritual y especulativo para hacerlo posible. Tratándose así de un modo operativo por el cual poder trasladar ciertas reglas pero no un fin en sí mismo.

El *Modulor* era un sistema de medidas basado en la proporción áurea que trataba de buscar armonía en las relaciones del individuo hacia la arquitectura proyectada. El autor habla así sobre la herramienta creada:

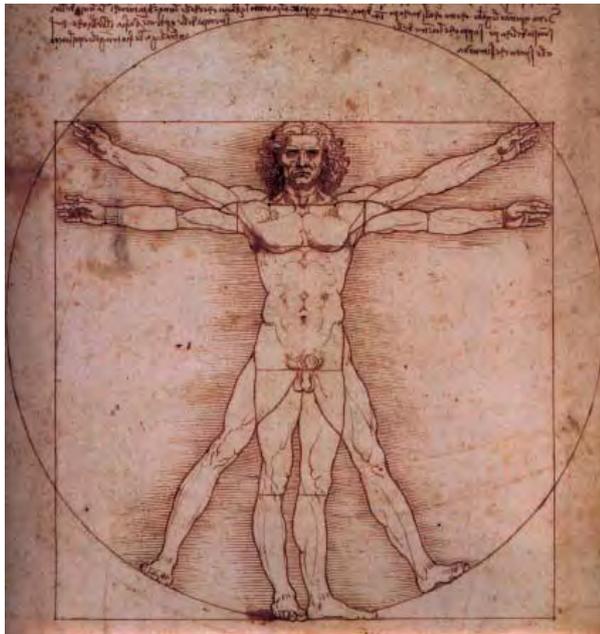
Es aquí donde deseo incansablemente aclarar el punto de vista que puse en la clave de la invención [Modulor]. El medidor es solo una codificación sin corporalidad: centímetro, decímetro, solo medidor, sonido de los nombres de un sistema decimal. Las figuras de “Modulor” son medidas. Por lo tanto, los hechos en sí mismos, que tienen una corporalidad, son el efecto de una elección entre la infinidad de valores. Estas medidas, además, pertenecen a los números y tienen las virtudes de estos.

Pero los objetos a construir cuyas dimensiones arreglarán son, en cualquier caso, contenedores humanos o extensiones humanas. Para elegir las mejores medidas, es mejor verlas y apreciarlas con la extensión de las manos, que pensarlas solo. En consecuencia, la cinta del “Modulor” debe estar en la mesa de dibujo al costado de la brújula, que se puede desenrollar entre las dos manos y ofrece al operador una vista directa de las mediciones, lo que permite una elección de material. La arquitectura (y

173 Alberti, 1955:358-359 (Traducción propia)

en este término, ya he dicho, incluyo casi todos los objetos construidos) debe ser carnal, sustancial tanto como espiritual y especulativo.

Las medidas deben ser carne, es decir, la expresión palpitante de nuestro universo para nosotros, el universo de los hombres, que es el único concebible para nuestro entendimiento.¹⁷⁴



El hombre de Vitruvio (1490) Leonardo Da Vinci

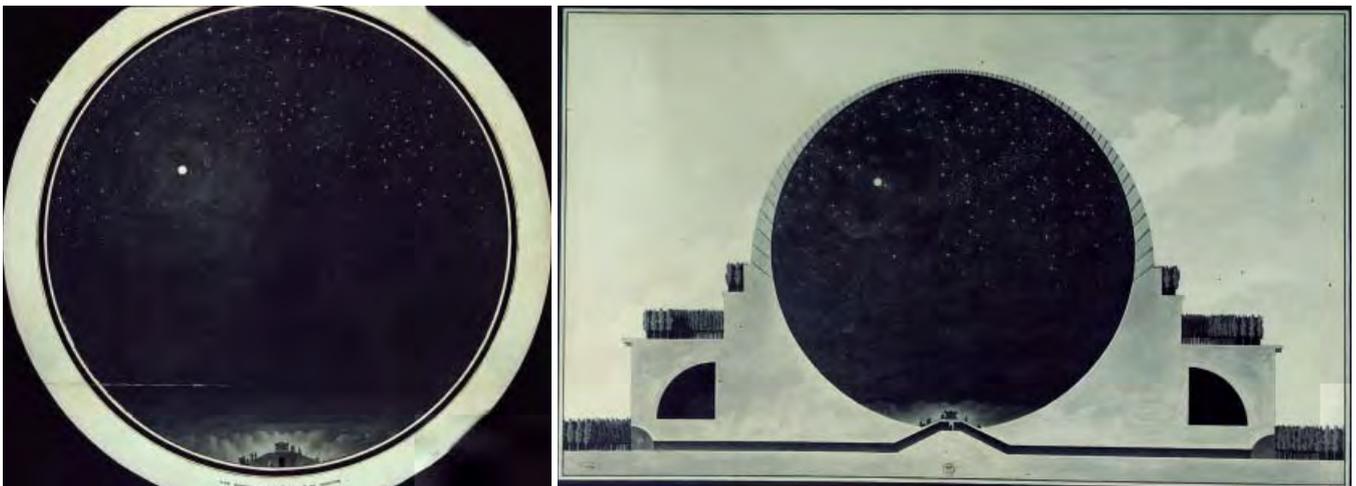
percepción como inicio

En la época de la Ilustración había un afán de buscar las relaciones sublimes entre los hombres y su paisaje, cercanas a la idea del absoluto y de las relaciones abstractas. Étienne Louis Boullée proyecta el *El Cenotafio a Newton*. Esta construcción trata de una esfera apoyada sobre dos cilindros y rodeada exteriormente por cipreses. En el interior de esa esfera y en la concavidad de la misma base se situaría el visitante, rodeado por esa gran esfera, en la que de día a través de unos agujeros entraría la luz, y de noche mediante luz artificial se iluminaría la misma.

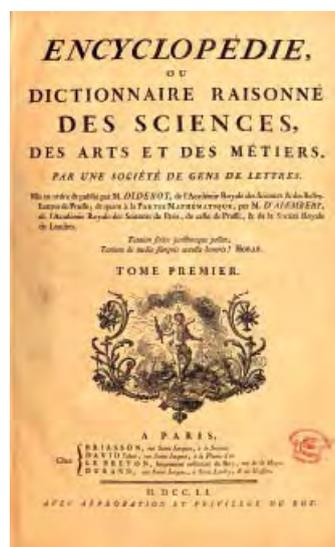
Este proyecto arquitectónico responde a la creación por parte del autor de una edificación como sublimación de esa relación ideal sujeto-espacio-tiempo, interés de la utopía neoclásica en la que la utilización de relaciones de escala y las relaciones ambientales son agentes productores de su percepción y vivencia. En esa búsqueda de verdad mediante la pureza de las formas, exenta de ornamento, sin artificio, el proyecto buscaba construir una relación espacial de lo sublime, de la esfera como el espacio absoluto. La luz, la sombra y el espacio generado como producciones de esas relaciones abstractas puras. Una relación basada en lo perceptivo y sensorial de los cuerpos en el espacio de encuentro, en el espacio “between”.

174 Le Corbusier, 1950:36 (Traducción propia)

[...] *Boullé abandona su cosmogénesis antigua, pero no la cosmología de la esfera, que tanto le seduce tras la estela de J. Kepler y Newton, y de otros cuerpos; al mismo tiempo mantiene el ideal clásico y neoclasicista de la perfección, pero sustituyendo las proporciones armónicas, que venían debatiéndose desde el Renacimiento por una estética de la percepción de la regularidad en los “cuerpos” o sólidos geométricos. De este modo desplaza a la aritmética pitagórico-platónica y renacentista del número por una geometría de la figura basada en la percepción. O lo que es lo mismo, disocia el número y la figura de estos sólidos o cuerpos elementales, vinculando su futuro destino al sensualismo propio de la ilustración y la percepción acabada que cultivarán algunas versiones artísticas de la modernidad. No en vano el propio Le Corbusier al aclarar la seducción que producen estas formas de la geometría pura, conciliará una vez más la estética clasicista de la perfección con la moderna perfección acabada, ya que aquellas “actúan claramente sobre nuestro sistema sensorial; seguidamente, desde el punto de vista espiritual, llevan en sí la perfección. Son formas que están generadas por la geometría, y cada vez que encontramos una forma perfecta, experimentamos una gran satisfacción (Marchán Fiz, 1994:25).*



Dibujo del Cenotafío a Newton (1780-1793) Étienne-Louis Boullée



Encyclopédie. Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers (1772) Diderot y d'Alembert

Este carácter regulador, organizativo y ordenador de lo ingente, de lo inabarcable, era fruto de un espíritu por construir un saber universal¹⁷⁵ y así establecer los parámetros de las relaciones del sujeto de su tiempo y espacio en base al conocimiento. Lo gráfico aparece como medio que posibilita el contacto tangible del ideal. La historia se sucede de formulaciones que pretenden acercarse a la noción de abstracción a través de tratados, herramientas gráficas, acercamientos a través de la matemática, el dibujo, y la física. Frente a ese paisaje indiscernible, infinito, e inabordable, los distintos esfuerzos a través de la historia por establecer orden, regular, y articular espacios, sobre los inicios del siglo XX, se produce el movimiento *De Stijl*¹⁷⁶ en Holanda. Las bases del movimiento de De Stijl era la de formular y codificar un nuevo estilo, el neoplasticismo, enfocado a descubrir el armazón elemental de aquella naturaleza visible, el ABC de aquello indiscernible, de ese paisaje natural.

Formulaban a través de un proceso analítico y de síntesis de las formas, mediante la que se abstraían de la realidad para posteriormente volver a ella de una manera más intensa y profunda: volver al paisaje haciendo conocido su núcleo y su esencia.

El fin de la naturaleza es el hombre.

El fin del hombre es el estilo.

Lo que en la nueva plástica se expresa de modo netamente determinado, o sea, las proporciones en equilibrio entre lo particular y lo general, se revela más o menos también en la vida del hombre moderno y constituye la causa primordial de la reconstrucción social a la que asistimos. Así como el hombre ha madurado para oponerse a la dominación del individuo y al arbitrio, del mismo modo el artista ha madurado para oponerse a la dominación de lo individual en las artes plásticas, es decir, a la forma y al color, naturales, a las emociones.

*Esta oposición, que está basada en la maduración interior del hombre en su plenitud, en la vida en el sentido estricto de la palabra, en la conciencia racional, se refleja en todo el desarrollo del arte, y, de modo particular, en el de los últimos cincuenta años.*¹⁷⁷

En estas líneas anteriores del *Prefacio I De stijl* publicado en 1917, el grupo proclamaba una estética de lo universal¹⁷⁸, una cosmogonía plástica basada en

175 Entre los años 1751 y 1772 Denis Diderot y Jean le Rond d'Alembert dirigieron la "Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers". La enciclopedia estaba compuesta de 17 tomos de textos -75.000 artículos- y 11 tomos con imágenes -2.500 láminas- contó con más de 150 autores que elaboraron textos para la producción de esta Enciclopedia. Esta fue una de las obras que intentaba reunir todo el conocimiento generado hasta la época, con una voluntad clara de difundir, describir y de organizar tanto de forma descriptiva como gráfica, los distintos campos del saber humano, sobre lo universal, desde una visión científica y artística realizada de forma muy detallada

176 Movimiento surgido en Holanda sobre el año 1917 fundado por Theo Van Doesburg, Piet Mondrian, Jacobus Johannes Pieter Oud, Bart Van der Leek, Vilmos Huszár, Cornelis Van Esteren, Antony Kok y Gerrit Rietveld

177 Prefacio II de "De Stijl" extraído de: De Micheli, 1995:414-415

178 "Allí donde la nueva estética plástica aún no haya llegado al gran público, es misión del especialista despertar la conciencia estética de este público. El artista verdaderamente moderno, es decir consciente, tiene una doble tarea. En primer lugar, debe crear la obra de arte puramente

todos y cada uno de los elementos que pertenecen al mismo. Sus esfuerzos iban en favor de afirmar la vida, la espiritualidad y la universalidad desde una pulsión individual pero colectivizada, por medio del conjunto de voluntades a favor de una plástica radicalmente renovadora, hacia una comprensión de una estética del arte plástico puro.

síntesis de la forma como principio universal

Los Neoplasticistas se aproximan a esa realidad compleja desde su espacio de laboratorio a descubrir los componentes y la estructura de ese paisaje: tanto formas como conceptos que elaboran una nueva idea del mismo. En esta aparente negación de la realidad esos seres ideales la observan y se proponen formularla desde sus elementos más simples. Una vez liberados de la expresión y sus excesos y descarnada la realidad de todo artificio de la metáfora es cuando el espíritu y la vida de hacen inseparables.

Con el avance de la cultura del espíritu, todas las artes, a pesar de sus diferentes modos de expresión, han devenido en una creación plástica de relación equilibrada y determinada: ya que la relación equilibrada expresa de forma más pura la universalidad, la armonía, la unidad inherente del espíritu.

A través de la relación equilibrada, la unidad, la armonía, la universalidad, se expresan plásticamente en medio de separación, multiplicidad, individualidad-lo natural.

Cuando nos concentramos en la relación equilibrada, apreciamos unidad en lo natural. En lo natural sin embargo, la unidad se manifiesta sólo de forma velada. Aunque expresado de forma no exacta en lo natural, toda apariencia puede ser, no obstante, reducida a esta manifestación (de unidad). Por ello la expresión plástica exacta de unidad puede ser creada, debe ser creada, porque su apariencia no es directa en la realidad visible.

Cuando, en la realidad equilibrada natural, algo se expresa mediante la posición, dimensión y valor de la forma y el color naturales en el "abstracto" se expresa a través de la posición, dimensión y valor de la línea recta y el plano (color) rectangular.

En la naturaleza percibimos que toda relación está gobernada por otra relación superior: la de los extremos opuestos.

La plástica abstracta de relación expresa esta relación básica de forma determinada –por dualidad de posición, la perpendicular-. Esta relación de

plástica; en segundo lugar, debe encaminar al público a la comprensión de una estética del arte plástico puro. [...] Al dar al artista la oportunidad de hablar de su propio trabajo, hará desaparecer el prejuicio en virtud del cual el artista moderno trabaja siguiendo teorías preestablecidas. En su lugar, se verá que la obra de arte no nace de teorías asumidas a priori, sino, por el contrario, que los principios se derivan del trabajo plástico. [...] Cuando los artistas de las diversas artes plásticas hayan comprendido que deben hablar de un lenguaje universal, ya no se aferrarán a su propia individualidad restrictiva... Y, al servir el principio general, deberán crear ellos solos un estilo orgánico. La divulgación de lo bello necesita de una comunidad espiritual, no social. Sin embargo, una comunidad espiritual no puede nacer sin el sacrificio de una individualidad ambiciosa. Sólo aplicando constantemente este principio se podrá lograr que la nueva estética plástica se revele, como estilo, en todos los objetos, naciendo de nuevas relaciones entre el arte y la sociedad"

Prefacio I de De Stijl en De Micheli, 1995:413-414

*posición es la más equilibrada porque expresa la relación de la oposición extrema en completa armonía, e incluye todas las demás relaciones. Si vemos esos dos extremos como manifestaciones de lo interno y lo externo, descubrimos que en el Neoplasticismo el nexo entre espíritu y vida es irrompible –vemos al Neoplasticismo no negando la vida plena, sino como la reconciliación de la dualidad materia-mente.*¹⁷⁹

Mondrian apela a una manifestación unificada de espíritu, mundo material y espacio abstracto. Lo universal como espacio de lo común, de lo verdadero y puro, exento del artificio de la metáfora del sujeto. El sujeto como medium de ese abstracto.

Esa aparente distancia, es un esfuerzo de la prevalencia de lo universal frente a lo individual¹⁸⁰, no por ello deja de ser profundo el vínculo con el paisaje, precisamente esa forma de síntesis la potencia y la eleva.

La naturaleza me emociona profundamente. Solo que la pinto de otro modo. [...] Cuanto más se abstrae la naturaleza más sensible se vuelve la relación, la nueva pintura lo ha mostrado claramente ella ha desembocado así sólo en la expresión de las relaciones (Mondrian, 1989:7-9).

En ese contexto conceptual y temporal las relaciones de los distintos autores del movimiento de De Stijl y de sus coetáneos con las teorías teosóficas del momento produjo todo un sistema de relaciones donde de articulaban ideas, concepciones y pensamientos acerca de una visión del mundo.

Las teorías teosóficas de Blavatsky, Schuré y Schoenmaekers fundamentaron esa concepción neoplatónica de la realidad donde el mundo y el hombre se debaten entre la materia y el espíritu. En su libro *Het nieuwe wereldbeeld*¹⁸¹ Schoenmaekers definió los elementos fundamentales del lenguaje neoplástico. “*Desnudemos la naturaleza*” (Van Doesburg).

En esta línea discursiva el Suprematismo como movimiento planteaba también una síntesis formal y espacio-temporal, donde la geometría y la síntesis como espacio de supremacía, de atomización de esa percepción del universo, suponían centro radical del interés y trabajo de los autores, concretamente Malévich, que no solo investigaba y elaboraba pensamiento sino que difundía sus procesos. Así definiría él mismo su concepción del Suprematismo:

*Por suprematismo entiendo la supremacía de la sensibilidad pura en las artes figurativas. [...] una concretización del reflejo de la sensibilidad mediante una representación natural. [...] El artista se ha desembarazado de todo lo que determinaba la estructura objetivo-ideal de la vida y del “arte”: le ha liberado de las ideas, los conceptos y las representaciones, para escuchar solamente la pura sensibilidad.*¹⁸²

179 Mondrian en AAVV “Escritos...”, 2009:254

180 En el Manifiesto II de De Stijl dejaban claro su alejamiento radical hacia esa visión romántica, del individuo y su subjetividad más desgarradora. Distanciándose de la metáfora y de la visión donde el individualismo pudiera tener alguna presencia

181 “La nueva imagen del mundo”

182 “Manifiesto Suprematista” (1920) Malevich en De Micheli, 1995:385-386

Malevich pensaba sobre estas nociones de lo sensible, en relación a la vida y a sus distintas manifestaciones sienta las bases sobre las relaciones simbólicas, sensibles y representacionales de manifestaciones estéticas. Menciona la importancia de las sensaciones percibidas por el humano y el potencial del mismo per sé puesto que les da cuerpo y presencia.

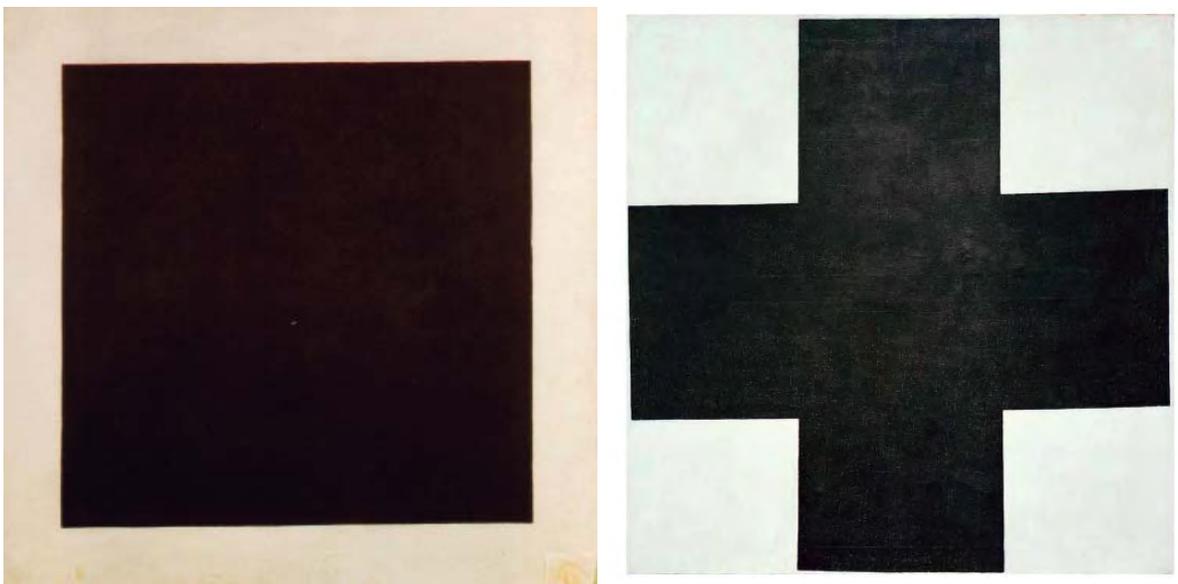
Las sensaciones nacidas en el ser humano son más fuertes que el mismo hombre; deben irrumpir a la fuerza, a toda costa; deben adquirir una forma, deben ser comunicadas y situadas. ¹⁸³

Así mismo habla de su primera formalización en esa línea discursiva, la que da cuerpo y presencia a aquello que buscaba, el cuadrado negro sobre fondo blanco. Cómo dar cuerpo o encarnar las distintas manifestaciones perceptivas, por ejemplo “la nada”. Operaciones sintéticas que radicalizan la operación sensible, llevando al límite al sujeto y proponiendo un inicio para el Arte Minimalista.

El cuadrado negro sobre fondo blanco fue la primera forma de expresión de la sensibilidad no-objetiva: cuadrado=sensibilidad;fondo blanco=la “nada”, lo que está fuera de la sensibilidad. ¹⁸⁴

De este modo Malévich se remite a un arte primitivo como referencia de ese tipo de búsqueda, donde las sensaciones o signos creados encuentran un espacio común, el espacio universal de la representación de la percepción humana.

El cuadrado de los suprematistas y las formas derivadas de él se pueden comparar a los “signos” del hombre primitivo, que en su conjunto no querían ilustrar, sino representar la sensibilidad del “ritmo”. ¹⁸⁵



(Izq.) *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1913) Kasimir S. Malevich
(Dcha) *Cruz Negra* ¹⁸⁶ (1915) Kazimir S. Malévich

183 *Ibíd*em: p.388

184 *Ídem*

185 *Ibíd*em p.389

186 En el suprematismo encontramos una atomización de esas nociones geométricas formuladas también en el neoplasticismo. En la obra “Cruz negra” de K. Malévich, se empieza a ver la articulación paulatina del movimiento a través de las distintas operaciones plásticas. Así Malévich

Se trataba pues de un arte centrado no sólo en atrapar aquella conmoción hecha carne, sino también de una forma del absoluto capturada en esos nuevos signos.

*Y sin embargo, los suprematistas han abandonado las representaciones del rostro humano y del objeto naturalista en general, y han buscado signos nuevos para interpretar la sensibilidad inmediata y no los reflejos convertidos en “formas” de las distintas sensaciones, y ello porque el suprematista no mira ni toca: solamente percibe.*¹⁸⁷

Se trata de una nueva forma de percepción para la época, y que sintetizaría una manera distinta la relación con el objeto, la relación con el fenómeno, y con lo complejo. Todas estas operaciones que formulan la base de las síntesis en las artes, proponían a su vez una reformulación de la propia condición humana en relación al paisaje, proponiendo espacios límite entre los mismos.

Desde lo pictórico como percepción localizada hacia una mirada más fenoménica o un inicio de una relación más espacializadora, la pintura se constituye en una nueva dimensión y el soporte deja de ser soporte para ser el inicio experiencial de la obra que es completada con otras variables espaciales y personales.

Uno de los seis principios utilizados anteriormente por Vitruvio fue el concepto de *euritmia*, junto a los de disposición, simetría, distribución, orden, y decoro. Para Rudolf Steiner¹⁸⁸ el concepto de euritmia venía a ser la forma de visibilizar -a través del movimiento y visible en el espacio- lo que en el interior del ser humano se produce como palabra y música. Se trata de una variable que introduce movimiento y dinamismo a esa simetría de lo ideal.

hacia la complejidad

*Toda materia se desintegra en un gran número de partes componentes que son completamente independientes. [...] El arte es la capacidad de construir [...] sobre la base del peso, la velocidad y el movimiento. [...] El arte no debería avanzar hacia la reducción o hacia la simplificación, sino hacia la complejidad.*¹⁸⁹

Esta complejidad mencionada abriría una ranura de posibilidad espacial para los autores de la época, los mismos mencionarían la “cuarta dimensión”¹⁹⁰ como

introduciría en la cruz negra una ligera inclinación de uno de los lados de la geometría. Con ello Oteiza utilizaría ese símbolo, como inicio exploratorio para sus series de obras. En la cruz negra de Malévich existe un gesto mínimo, sutil, donde la cruz griega es matizada con una ligera inclinación de uno de los planos, aparece el espacializador. Aquí se inicia un gesto al movimiento

187 Ibídem p.393

188 Rudolf Steiner (1861-1925) Filósofo, fundador de la Antroposofía. Investigó sobre la espiritualidad del hombre y la espiritualidad en el universo, tratando así las relaciones entre mundo objetivo natural y espiritual. Investigando sobre los procesos que relacionan el espíritu, el cuerpo, las distintas formas de fisicidad tanto de las mediaciones entre esos cuerpos como la relación del cosmos. Del mismo modo utilizaba el concepto de Euritmia. Del latín Eurythmia se refiere a la idea de movimiento de forma armónica y con una pretensión de crear belleza en la misma

189 Malévich en Golding, 2003:60

190 “Los conceptos de cuarta dimensión diferían, pero todos sus defensores estaban de acuerdo en que ésta representaba un espacio fuera de la percepción sensorial y en que invertía el diálogo respecto de lo que era real o irreal o lógico e ilógico en la percepción del universo tridimensional que nos rodea, el cual se consideraba de hecho, ilusorio. Muchos de los que escribían sobre la

252 |

noción que aglutinaría aquello buscado o eso otro que se les escapaba. Esta dimensión haría referencia a que lo queda fuera de la percepción sensible, creando una línea de fuga hacia el infinito.

Todas estas manifestaciones y compromisos respecto a la síntesis del paisaje y a las formas que aglutinaban todas estas nociones, podían percibirse de forma atomizada en la ópera *Victoria sobre el sol*¹⁹¹ donde a través de la acción, la escena, la luz, los intérpretes y la utilización geométrica junto a la cromática, producirían una pieza que sintetiza todas las artes a favor de esta concepción neoplasticista. Haciendo en esta pieza una puesta en acción de todas esas cuestiones relativas al espacio, al tiempo, al encuentro de las formas, los ritmos, y la configuración global de una pieza a través de elementos que complejizan la experiencia para proponer al espectador una nueva forma experiencial y narrativa de una ópera.



(Izq.) *Atleta*¹⁹² (1913) Kazimir Malévich
 (Ctro.) Cartel para la Ópera *Victoria sobre el sol* (1913) El Lissitzky
 (Dcha.) Fotografía de *Victoria sobre el sol* (1913) Desconocido

cuarta dimensión y casi todos los artistas interesados en el concepto estaban de acuerdo en que éste involucraba o implicaba un reconocimiento del infinito aunque, paradójicamente, ese espacio infinito se identificaba a menudo con formas planas; de lo que había que desconfiar era del espacio tridimensional en el cual creemos vivir y el cual es captado a través de medios pictóricos tradicionales e ilusionistas (Golding, 2003:62)

191 “Victoria sobre el sol” fue una ópera rusa futurista que narraba la ambición del planeta tierra para dominar el sistema solar, ocultando el sol y creando de este modo un nuevo orden del Universo. El libreto fue realizado por Alekséi Kruchónij, con música de Mijaíl Matiushin, prólogo de Velimir Jlébnikov y con el diseño de vestuario y de escena de Kazimir Malévich. La misma fue estrenada en 1913 en el San Petersburgo. En 1913 Malévich realizaría el vestuario y la escenografía de esta ópera, en las que aparecían representadas escenas –que entre otras cosas- que cuestionaban los ciclos del día y de la noche, proponían nuevas formas de medición del tiempo; y en la utilización de la iluminación producían visiones fragmentadas de los actores para así jugar entre la abstracción y el movimiento, con las interpretaciones del espectador. En la escena Malévich utilizaría el “Cuadrado Negro” sobre fondo blanco como figura, así como otras formas desde donde sugerir y activar en el espectador nuevas nociones interpretativas de aquello que ocurría en escena

192 Bocetos y estudio de Malévich para el vestuario de la ópera “Victoria sobre el sol”

Con el Arte Minimal aparece como centro de esas relaciones el sujeto fenoménico. Cuando éste aparece frente a un cubo inexpresivo, - como quien se sitúa frente al silencio-, el protagonista no es el sujeto, el protagonista es el silencio expresivo, silencio que le hace a este último ser consciente de si mismo. Una relación basada en lo perceptivo y sensorial de los cuerpos en el espacio de encuentro, aquí aparece el objeto específico. Con esa obra para esa relación espacio-cuerpo-tiempo, el Arte Minimal obliga a ser consciente de uno mismo en los fundamentos básicos, no en las expresiones. Esos fundamentos básicos vendrían a ser cuestiones relativas al tamaño, a la ubicación, a la escala, a la materia, etc. La utilización de “lo otro” servía como espejo de la consciencia del propio sujeto por lo que esa expresión del objeto debía ser mínima, inexpresiva, exenta de artificio: objeto específico.

La obra de arte debía interpelar al sujeto, no satisfacerle ni someterse al espectador, ni su contrario. Es un “estar aquí” de la obra y del sujeto, y la importancia se sitúa en esa relación de esos dos y a ese encuentro, el “in between”, “en el entre”. Los principios de abstracción que plantea el Arte Minimal son de un radicalidad tan fuertes como el otro extremo igualmente fuerte de un sujeto deseoso, de un deseo ideal en el que el espacio de conciliación se sitúa en el centro de estos dos elementos, en el in between.

experiencia y realidad

La simetría es inmunidad a un posible cambio (Rosen, 1995:2).

Los objetos específicos del Minimalismo son objetos auto-portantes que liberados de metáfora reafirman su propia presencia a la vez que su paisaje circundante. Remiten al cuerpo propio del espectador, no desvelando su interior sino su propia presencia como sujeto.

Certeza
Estructura
No Cambio
No Orgánico
Orden
Proporción
Ideal
Puro
Abstracto
Análisis
Simetría
Repetición

En esa aparente negación reafirma más la existencia, produce una alteración en el sujeto y le empuja a abandonar el exceso de claves de representación y a tomar consciencia de su propia fisicidad¹⁹³ colocándole en un lugar aparentemente neutro: son su causa material y formal de toma de consciencia.

193 Los minimalistas, en esa búsqueda del ABCD de las formas atomizan conocimientos holísticos y en estas atomizaciones que se producen en el espacio del laboratorio, se acerca al espacio y a las relaciones fenoménicas de los cuerpos: “[...] *El Minimal Art parece invocar una especie de primeros principios, de principios constitutivos, que dan la impresión también de ser poco numerosos y simples, pero en modo alguno sustancialistas y metafísicos, sino cosechados en una experiencia perceptiva y fenomenológica*” (Marchán Fiz, 1994:29)

[...] *Se imponía la simplicidad, un criterio de economía en los medios expresivos empleados y en la percepción estética frente al espectador. Una economía que se lograba, precisamente, a través de esos sólidos geométricos elementales, de lo imprescindible, de un “less is more”* (Marchán Fiz, 1994:29).

Recurriendo a unas presencias de formas absolutas, autorreferenciales en su propia fisicidad y forma dan paso a la relación materia-cuerpo produciendo en este encuentro el espacio fenoménico y su latencia.

Atendiendo a estas premisas y “principios”, propongo calificar a esta actitud minimalista de “fenomenológica” en las conocidas coordenadas que van desde Husserl a M. Merleau-Ponty, pues parece tematizar en su arte algunas de las aventuras de un zambullirse en los fenómenos, de ese aparecer del ser en la existencia en el ámbito de la percepción. En este sentido el artista minimalista eleva a material artístico unas estructuras de comportamiento, anteriores a la aparición de la imagen y los objetos reconocibles, cuyos correlatos objetivos son los cuerpos geométricos elementales.

Pero aun así, es capaz de sumergirse a través de la experiencia perceptiva en las espesuras del mundo, pues todo lo demás vendrá por añadidura. Parafraseando incluso una frase de mi admirado Merleau Ponty, sugería que el Minimal Art expresa la presencia carnal de lo elemental en su evidencia perceptiva y se impone al espectador con la autoridad de lo evidente. La consciencia perceptiva, escribe Merleau-Ponty, no nos da la percepción como una ciencia; la magnitud y la forma del objeto como leyes. Es en la evidencia de la cosa que se funda la constancia de las relaciones, lejos de que la cosa se reduzca a relaciones constantes (Marchán Fiz, 1994:32).

La repetición de lo idéntico y la simetría son conceptos fundamentales que construyen la figura de la identidad matriz de un sistema serial que afecta a la unidad del sujeto a la que interpela.



Untitled (1969) Donald Judd

[...] adoptan la figura de la identidad como matriz de sus sistemas seriales virtualmente limitados. [...] Los efectos de presencia, no importando la vía seguida para lograrlos, convierten a estos objetos inespecíficos en desencadenantes de reacciones frente a sí mismos y hacia lo que les rodea (Marchán Fiz, 1994:36).

Muy lejos del sujeto fenoménico y en ese espacio de formulación entre el sujeto, lo real, lo abstracto y el paisaje Jorge Oteiza propone el *Ser Estético* no dimensional, como resultado de una ecuación donde se conjugan los factores sensibles, los factores intelectuales y los factores vitales.



Imagen de síntesis gráfica de la formulación de Oteiza (2017) Dibujo propio

- (1) = SR = seres reales factor sensible lo que se ve
- (2) = SI = seres ideales factor intelectual lo que se piensa
- (3) = SV = seres vitales factor vital lo que se siente
- (4) = SE = Ser estético producto artístico lo que se inmortaliza
- (1) x (2) x (3) ¿Solución?

Ya tenemos concretamente planteada la situación creadora del artista. Está frente a una ecuación existencial. Uno de los términos está vacío, y ha de ocuparlo con la creación estética. En el otro término, en tres grupos de objetos, como en tres cajones, tiene resumidas las materias de la Realidad recibida. Son tres factores escalares con que cuenta y a los que se abalanza con un afán creador, que representa un cuarto factor, el factor vectorial, el motor o presión metafísica o función existencial. Busca una materia eterna y ninguna de esas tres clases de seres la tiene. En el (1) la causalidad les pone vida y muerte. En el (2) la intemporalidad les pone fuera de la muerte y de la vida. En el (3) la vida temporal nos pone la vida y la muerte. Pero esa energía poderosa puesta por la vocación de eternidad, hace caer al artista violentamente sobre sus tres factores materiales, incapaces de eternidad por sí mismas, para golpearlas entre sí con una dialéctica propia, con una química especial, que, a pesar de todas las diferencias imaginables, la operación creadora triunfante es invariablemente esta fórmula que vamos a explicar así:

SE=x.y, donde (x) son una clase de seres con valores básicos e incompletos estéticamente y donde (y) son los valores finales y absolutos del SE. (1). (2) = x x = valores plásticos (P) = arte abstracto
 x . (3) = y y = valores estéticos (SE) (1 . 2) 3= (4) ¹⁹⁴

194 "Conceptos Generales para una interpretación estética" (1952) Oteiza en Badiola, 1988:220-221

Hemos visto como los autores de esta tipología operan en el campo de la abstracción como espacio laboratorio desde donde producir las funciones estéticas que después tomarán cuerpo en las obras. Estas aproximaciones realizadas de los distintos autores que operan en los campos de la abstracción, lo fenoménico y lo sintético se producen desde una radicalidad y esencialidad hacia el paisaje.

E.6 SOBRE CAMPOS AFINES

En los campos relativos a esta tipología¹⁹⁵ y los que a nuestro entender producen conexiones más vinculadas en la misma serían las de la matemática y espiritualidad (por esa relación de lo abstracto) y la arquitectura y lo corporal (por esa relación más física).

Matemáticas como espacio que ordena y establece relaciones a las presencias. Le Corbusier se referiría así al calado y la importancia de las matemáticas en la concepción y visión sobre el mundo y todas las unidades que lo componen:

*La matemática no significa para el artista las matemáticas. No se trata obligatoriamente de cálculos, sino de la presencia de una realeza; una ley de infinita resonancia, consonancia, orden. [...] No existe el azar en la naturaleza. Si hemos entendido lo que es la matemática en el sentido filosófico la descubriremos, desde ahora, en todas sus obras.*¹⁹⁶

La espiritualidad y las distintas relaciones con el Universo tienen una gran importancia en esta tipología desde Platón, Schoenmaekers, Blavatsky, Oteiza y sus distintas cosmovisiones son pilares en torno a los cuales las distintas experiencias estéticas resultan relevantes para comprender la misma. Lo Universal frente a lo individual y la consciencia.

Confieso que la contemplación, la visión plástica, tiene gran importancia para el hombre. Cuanto más llegamos, mediante la contemplación, a ver conscientemente lo inmutable, lo universal, en mayor medida lo mutable, lo individual y la pequeñez humana en nosotros y a nuestro alrededor parecerán vanos a nuestros ojos.

Al hombre le ha sido otorgada, mediante la contemplación estética abstracta, la posibilidad de unirse a lo no universal de modo consciente. Toda contemplación desinteresada, empleando el lenguaje de Schopenhauer, eleva ya al hombre por encima de su condición natural [...] En el instante estético de la contemplación lo individual se diluye y lo universal aparece (Mondrian, 1989:29-30).

En el prefacio I de De Stijl ya manifestaban los neoplásticos la importancia y necesidad de la espiritualidad:

La divulgación de lo bello necesita de una comunidad espiritual, no social. Sin embargo, una comunidad espiritual no puede nacer sin el sacrificio de una individualidad ambiciosa. Sólo aplicando constantemente este

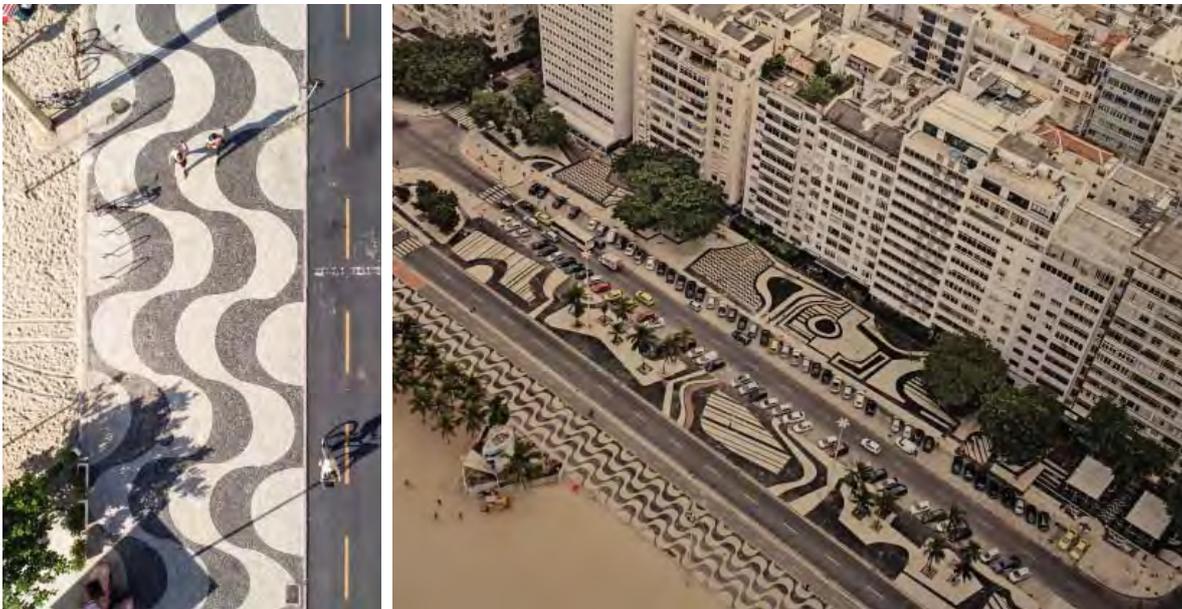
¹⁹⁵ En este caso los campos son una mixtura de nociones, no se trata de unos campos determinados, sino unas vinculaciones más relacionadas con lo físico y metafísico

¹⁹⁶ Le Corbusier, 1946:490 (Traducción propia)

principio se podrá lograr que la nueva estética plástica se revele, como estilo, en todos los objetos, naciendo de nuevas relaciones entre el artista y la sociedad (De Micheli, 1995:414).

La arquitectura (y la corporalidad) encuentra en esta tipología uno de sus vínculos más estrechos entendido como campo que se ocupa del entramado de las relaciones espaciales en torno a lo humano y su paisaje. Más allá de la arquitectura edificio “cubo” o “burbuja” encontramos con el paisajista Roberto Burle Marx ¹⁹⁷ otro tratamiento de lo arquitectónico destacado principalmente por el uso de las formas ondulatorias como unidades que articulan la experiencia y las relaciones sujeto-espacio mediante dicha forma. Tanto en el trabajo pavimentado del *Paseo de Copacabana*, en la organización espacial del mismo paseo, y en otro grado de escala en el proyecto de la Ordenación del *Parque del Este de Caracas*, la forma le sirve como integradora de unas relaciones espacio-dinámicas aludiendo a esa noción de lo arquitectónico “burbuja.” El autor utiliza en la concepción de sus proyectos estas formas orgánicas como elementos gráficos a partir de los cuales construyen espacio habitable: la forma modelando el habitar.

En el agua –compuesto elemental- y en el espacio abierto cuando se camina, las formas propias de lo orgánico, nos remiten a la onda, no a lo reticular. Lo orgánico remite a lo secuencial, a lo fílmico y lo ortogonal remite a lo fotográfico, al marco. Uno responde a la idea de vida, de narración y de un espacio tiempo propio del habitar y el otro remite al espacio tiempo de representar. El primero es un fluir, un devenir y un continuum, y el segundo ordena, abstrae, analiza, acota, secciona y enmarca aquello. Las dos tienen igual nivel de abstracción pero cada una de ellas remite a un orden distinto de la realidad.

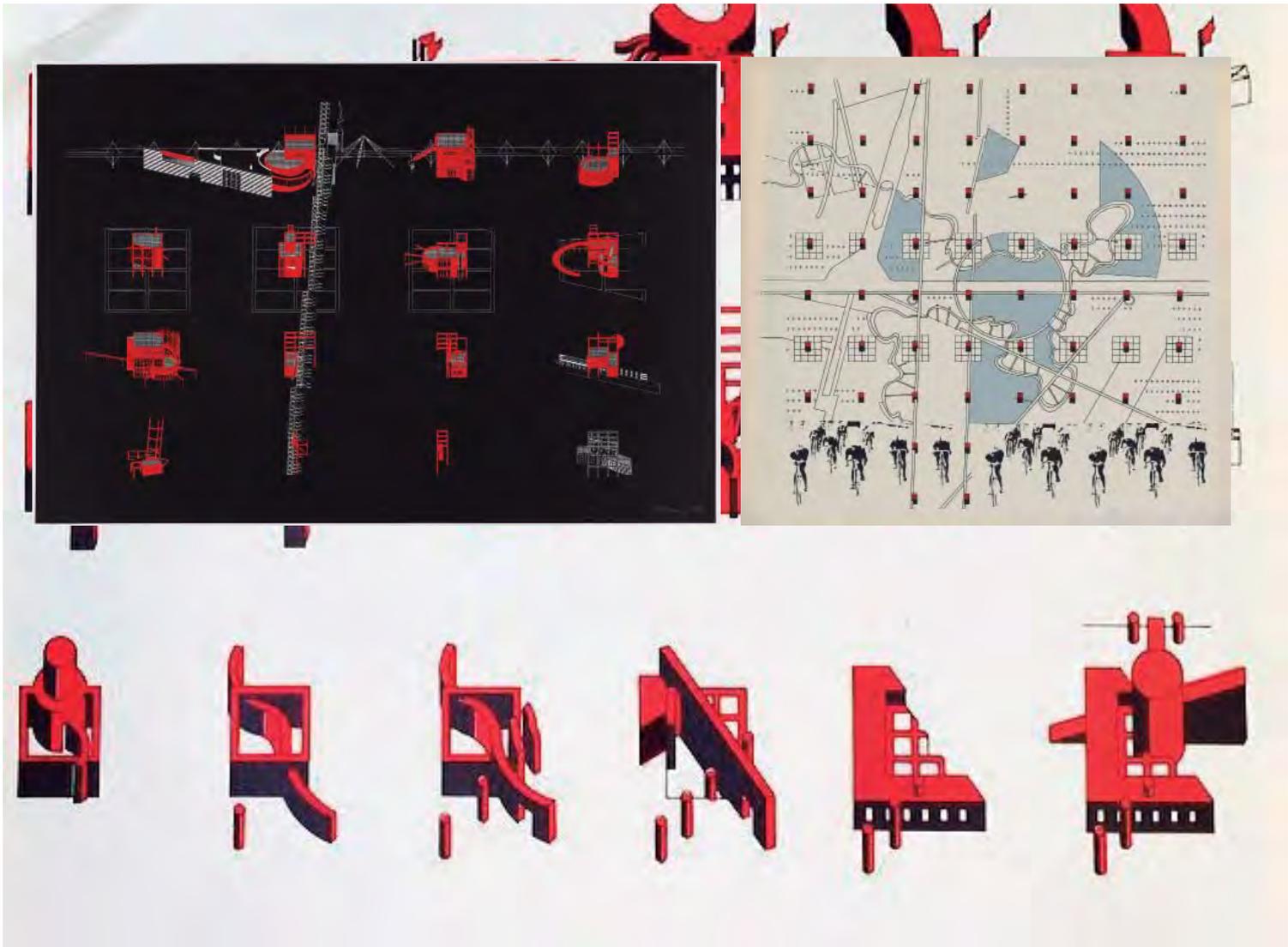


(Izq.) Pavimento ondulado y (Dcha.) aceras del *Paseo de Copacabana*, Río de Janeiro (1970)
Roberto Burle Marx

¹⁹⁷ (1909-1994) artista y paisajista Brasileño



Ordenación General del *Parque del Este de Caracas* (1959) Roberto Burle Marx



(Izq.) Gráficos de las *Folies* (Dcha.) Imagen del Proyecto (Abajo) Distintas articulaciones de las *Folies*, *Parque de La Villette de París* (1982) Bernard Tschumi

En la noción de arquitectura tipo “cubo” traemos a colación el caso del proyecto del *Parque de la Villette* (Paris) de Bernard Tschumi donde naturaleza y artificio se encuentran. El autor utiliza un sistema gráfico - puntos, líneas y superficies- para definir las distintas propuestas en los usos y en la articulación espacial que proyecta para el este parque. En la trama organizativa del parque sitúa 35

puntos de forma reticular o *Folies*¹⁹⁸ como cubos que aglutinan esos hitos y esas necesidades espaciales.

Estas Folies eran cubos vacíos donde la actividad a desarrollar no estaba definida a priori, dando lugar así a la definición y concreción del parque de forma orgánica según necesidades y desarrollo en el tiempo del propio parque. El cubo desde la visión de lo gráfico que nos ocupa propone un espacio que atomiza lo arquitectónico y la idea de espacio abstracto que vinculamos con el espacio del ideal, del espacio a priori sin habitar. El espacio reticular establece un patrón externo y el ondulatorio remite a un patrón más interno. Una ordenación regulará una relación, con lo que un modo u otro pueden producir un ordenamiento según cuál sea el propio orden de la cosa ordenada.

La arquitectura moderna está basada en ese ideal, desde Palladio, la misma se mueve en ese ideal de forma y relación espacial. Hay autores que plantean unas relaciones más orgánicas con el espacio Burle Marx, y otros remiten a unas relaciones más abstractas con el paisaje como en el caso de Bernard Tsumi.

E.7 TECTÓNICA DE LA TIPOLOGÍA

Esta tipología trata de un graficar que establece dos espacios diferenciados o subtipos distintos de sujeto. Uno trata con un graficar de la abstracción, de lo analítico, del espacio de lo ideal donde construye el sistema que establece el hábitat, las formas y los objetos. El segundo subtipo aplica esas reglas y las hace materiales, las enfrenta a los cuerpos, a la vida. Ambos espacios son laboratorio.

E.8 TIPOS DE ACCIÓN

Este graficar que nos encontramos en esta tipología se encuentra con el idea del sujeto, el espacio de lo sublime, revelación de lo que existe. Esta tipología se basa en las “relaciones” cosmogónicas del paisaje donde elaborar una síntesis, el proyecto puro, esa abstracción ideal para posteriormente devolverte a la fisicidad. Extraen, aglutinan, formulan, experimentan y posteriormente aplican mediante las siguientes acciones fundamentales que la caracterizan:

Idear: como nueva concepción del mundo.

Ordenar: como necesidad donde lo gráfico se presta como carne para esos sujetos.

Crear: como necesidad inherente del sujeto, como aportación de su mirada.

Componer: como relación de ordenación y ejercicio de síntesis.

Sintetizar: como necesidad de atrapar y revelar una nueva concepción de esa mirada.

Situar: como forma de abordar lo inabordable, como primera puesta en lugar del paisaje.

198 Las “Folies” eran construcciones que tradicionalmente se situaban en los jardines a modo de ruinas, o pequeños “caprichos”. Bernard Tschumi encuentra un elemento figurativo en el parque, un pabellón de 1865, con el que abstrae esta idea y la atomiza en puntos como cubos rojos

Jerarquizar: como ejercicio cualitativo de organización de las distintas partes.

Establecer: como base para situar el cuerpo sobre un pedestal que se diferencia de ese paisaje.

Relacionar: como principio de generar hábitat en ese ecosistema donde el nuevo paisaje necesita de unos vínculos concretos.

E.9 ELEMENTOS-UNIDADES OBSERVACIONALES

E.9.1 CUERPO

En este bloque relativo al cuerpo encontramos principalmente cuatro nociones significativas. *Cuerpo Ideal*, *Cuerpo Desmaterializado*, *Cuerpo Estructura* y *Cuerpo Carne*. El cuerpo viene a aparecer como cuerpo territorio donde la fisicidad del mismo pasa por estadios claramente diferenciados.

1 Cuerpo Ideal:

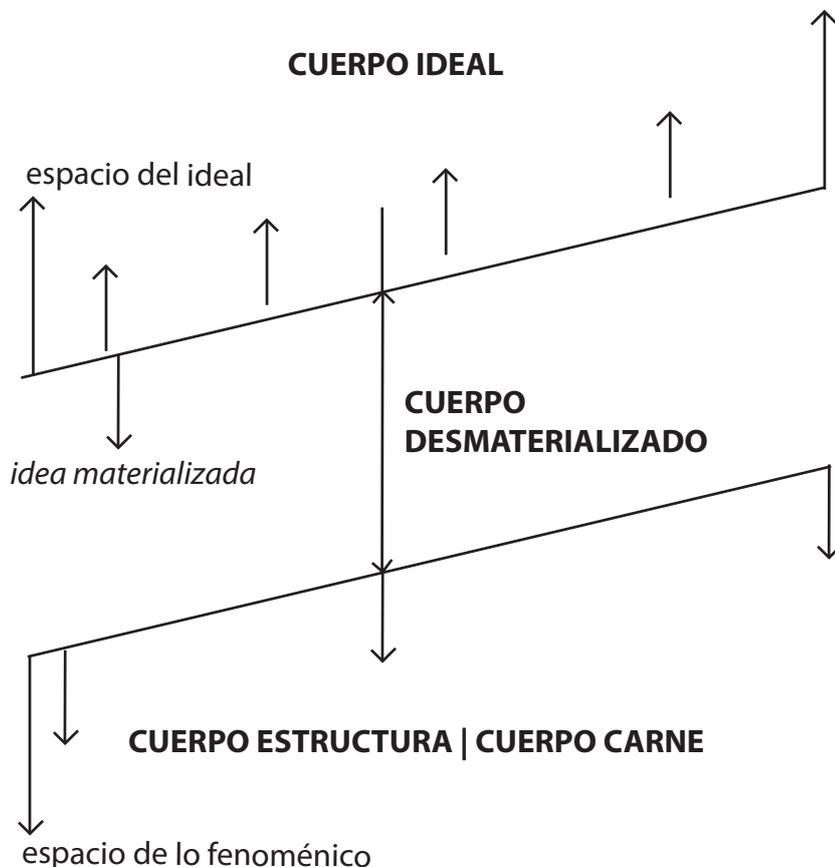
Se trata de un cuerpo que se desmaterializa a favor de la operación abstracta, no se apela al cuerpo. Los sujetos asumen esa idealización como un primer estadio de pérdida para posteriormente devolverse como un cuerpo distinto en lo físico. Necesitan de esa operación estética para volver al paisaje de otro modo. Apelan a lo metafísico, al cuerpo como idea, no como obras corporales. Serían los cuerpos separados del paisaje. Lo ideal es una separación del paisaje, y la separación del mismo lo denominamos “paraíso”, un espacio intangible. El paisaje es aquello que tenemos. Paraíso y paisaje se relacionan, y es ahí donde media el cuerpo, entre uno y otro. Las distintas manifestaciones dentro de este bloque oscilarían entre un lugar y otro.

En esta aparente negación del cuerpo aparecen en sustitución las formas, las formas ideales. Éstas son el medio con el que operan o producen su laboratorio los autores, para posteriormente volver a los cuerpos físicos, a unos cuerpos que ya son otros, transformados. La operación de abstracción es una operación donde lo gráfico aparece como mediación como lugar de conmutación o de intercambio, entra un sujeto y sale otro. En la primera fase de abstracción, de síntesis formal el cuerpo se produce como espacio de orden, geometría y armonía formal. Es un cuerpo como espacio que opera entre el paisaje “natural” y el paisaje “abstracto” que mencionaba Mondrian. Es un mirar a ese paisaje a través de sus propias claves, pero mediadas por las imágenes que producen los sujetos en la misma. Es una operación que hace volver al paisaje con una estructura para poder abordarla, para no dejarnos fundir por la misma. Tras la operación de madurez y operación estética, el sujeto vuelve de nuevo al mismo.

2 Cuerpo desmaterializado

En esta tipología el cuerpo aparece en primer lugar como un cuerpo negado, apartado. En un ejercicio de reubicación, el cuerpo es formulado, ordenado y problematizado precisamente por la síntesis que se hace en el mismo. El neoplasticismo es un claro ejemplo de este ejercicio, es un proceso de síntesis para volver precisamente a él, volviendo a una nueva situación frente al paisaje. El cuerpo es un medio donde se manifiestan todas esas transformaciones. De lo universal, puro, ideal hacia lo corpóreo, tangible y fenoménico. Es lo que Mondrian denominaba como las relaciones determinadas de los cuerpos, donde

el cuerpo contrasta y constata ese ideal, lo vuelve humano. El cuerpo desaparece y se convierte en elemento de lo abstracto, al reformularse en ese proceso de la abstracción o laboratorio, éste es devuelto a lo terrenal y lo tangible de otro modo, con otra mirada.



Nociones de cuerpo en la tipología E (2019) Dibujo propio.

3 *Cuerpo Estructura*

En un proceso donde la Idea se ajusta y surgen las operaciones respectivas a problematizar y a abordar lo relativo a la mecánica de abstracción. Es un cuerpo vinculado a la proporción, a la geometría y a una utilización del mismo como espacio de perfección de la naturaleza: como síntesis de lo humano. Le Corbusier lo formularía con el Modulor, y Vitruvio así como Leonardo con la Proporción Áurea. El tipo de obra que haría referencia al Cuerpo Estructura sería la obra de Arte Minimal. No porque hable del cuerpo como tal, sino porque apela al cuerpo en cuanto a su estructura escalar, espacial, la noción de presencia misma, no de lo físico como carne sino como estructura. El Arte Minimal tendría presente lo fenoménico como hecho que constata esas presencias de los cuerpos.

4 *Cuerpo Carne*

Es el que articula las relaciones corporales más relativas a lo orgánico -de órgano-. Unas relaciones más carnales, viscerales, donde no sólo la fenomenología de cuerpo aparece sino una relación más profunda e intensa con lo interno del cuerpo, con su vibración y encuentro físico de unos cuerpos en relación. Joseph Beuys sería ejemplo de un autor donde la idea de Cuerpo Carne apareciera de forma más contundente. En su trabajo las operaciones que realiza en relación al cuerpo son relaciones fenoménicas, pero donde las nociones de intercambio de cuerpo aparecerían de forma significativa, esto es, cuerpos en su estado más funcional y orgánico, en fluctuación, en fluidez y en sus relaciones más carnosas y viscerales.

E.9.2 LO FORMAL

En lo formal lo que caracteriza a esta tipología es su radicalidad operativa. Las nociones que articulan y estructuran la misma son: orden, geometría, y composición como síntesis formal. Al ser un espacio entre el absoluto y lo concreto, lo formal responde a una atomización del paisaje, y lo geométrico es lo que regula y establece relaciones a esas formas (sean ideales o carnales), la que posibilita la mediación.

La composición se erige como una intensificación de lo universal, una atomización de esa relación de lo complejo. Lo compositivo es lo que hace poder aparecer(se) tanto del sujeto como de lo universal, donde tiempo y espacio modelan posteriormente esas formas.

E.9.3 ESCALA

El punto de partida escalar en esta tipología es lo humano como espacio inicio. El sujeto en esa operación de abstracción produce una dimensión donde la escala es la “no escala”. Es por esto que lo escalar hará referencia al espacio operativo en el que el sujeto de esta tipología esté trabajando. Es decir que el gradiente escalar es de lo concreto y contingente del ser (espacio de lo humano) a lo universal (espacio de lo abstracto). Entre lo ideal y lo real la relación escalar desaparecería o se problematizaría.

E.9.4 PATRÓN Y MÓDULO

En esta tipología el Graficar parte de una voluntad de formalizar y representar un ideal, y con ello el sujeto produce un ecosistema donde la representación como espacio aparece de modo muy estable, y todo lo relativo a ello se configura desde ese espacio de lo abstracto y la geometría como medio operativo.

Los sujetos de esta tipología son sujetos que producen toda una teoría en torno a su posición y mirada, establecen no solo un espacio discursivo, sino que producen unas normas y dogmas que sintetizan y establecen como objetos que posteriormente sirven como aplicadores. Se trata de unas variables acotadas que construyen, utilizando el patrón como una gran verdad. Establecen unas reglas, generan unas estructuras y unas normas desde las cuales operan. El patrón es de un corte analítico y complejo, y esa misma complejidad es la que opera en pos de generar todo un esfuerzo por abarcar y comprender el universo. Esta tipología se origina desde una posición de distancia respecto al objeto. El sujeto produce en el espacio ideal.

Las configuraciones de lo que producen son de carácter estructurado, analítico y compositivo. Lo que propulsa a los sujetos de esta tipología es encontrar origen y raíz de los elementos del paisaje, por ello son sujetos que necesita investigar desde distintos núcleos las relaciones originales o primigenias que se producen en el mismo.

E.9.5 MATRIZ

En lo referido a la matriz de los sujetos que operan en este apartado, la noción de idealizar y de resolver son cuestiones motoras de la misma. Armonía, proporción

y estructura como pulsión vital. Hay una matriz gozosa en la creación de estas piezas estructurantes. Hay goce en la ordenación. La pulsión creadora se inscribe en la necesidad de establecer una cosmogonía propia, de habitar un paisaje que han analizado, que han abstraído y elaborado desde su visión particular pero desde un planteamiento universal. Tiene en común con la tipología anterior (D) esa pulsión o necesidad de ir más allá, pero en este caso, sin producir extensiones de sí mismos, mas bien síntesis y formulaciones.

E.9.6 SISTEMA

La concepción en esta tipología viene dada por la idea de habitar el espacio de abstracción de la forma, su orden desde lo abstracto y la formalización de lo humano. En este sentido entre el mundo ideal donde el proceso de abstracción – generando dogma y síntesis o verdad- se produce para el mundo real el espacio aplicativo. Hay tres fases dentro de ese proceso:

- 1. Proceso de abstracción dentro de ese ecosistema ideal.*
- 2. Elaboración del conjunto conceptual, creación del sistema y síntesis.*
- 3. Aplicación de esas síntesis al espacio real.*

E.9.7 HUELLA

En esta tipología la huella tiene que ver con un cambio de relación del sujeto con respecto al paisaje. En esta tipología la producción teórica tanto como la formal – obra- tienen una estrecha relación y como resultado de las mismas se producen en tres términos.

- 1. La universalidad aplicable.*
- 2. Las formas puras y absolutas.*
- 3. El espíritu de lo humano como presencia.*

Es una huella que pone en relación lo complejo con lo concreto, por tanto su manifestación tangible se revela en la propia concepción del sujeto de su propio paisaje y sus posteriores nuevas relaciones. En definitiva la huella es la transformación del paisaje a través de la propia operación plástica del sujeto. La huella como la experiencia estética del sujeto en ese paisaje.

E.9.8 TIPO DE OBRA-MATERIALIDAD

Esa articulación que responde a una estructura de orden, composición y armonía formal grafica desde la perfección, la búsqueda de la pureza, desde el ideal. El tipo de obra resultado de este graficar está muy vinculado a la operación gráfica de la síntesis: del conjunto a las partes y del caos al orden. Lo universal aparece cuando lo subjetivo queda apartado como expresión de lo individual. La composición se instala como lugar de lo universal.

La composición deja al artista la mayor libertad posible de ser subjetivo – tanto como sea necesario-. El ritmo de color y dimensión (en determinada proporción y equilibrio) permite al absoluto aparecer entre la relatividad del tiempo y el espacio.

Como resultado, la nueva plástica es dualista a través de su composición. Y por medio de su plástica exacta de relación cósmica es una expresión

directa de lo universal; a través de su ritmo, a través de su realidad material, es expresión de lo subjetivo, de lo individual.

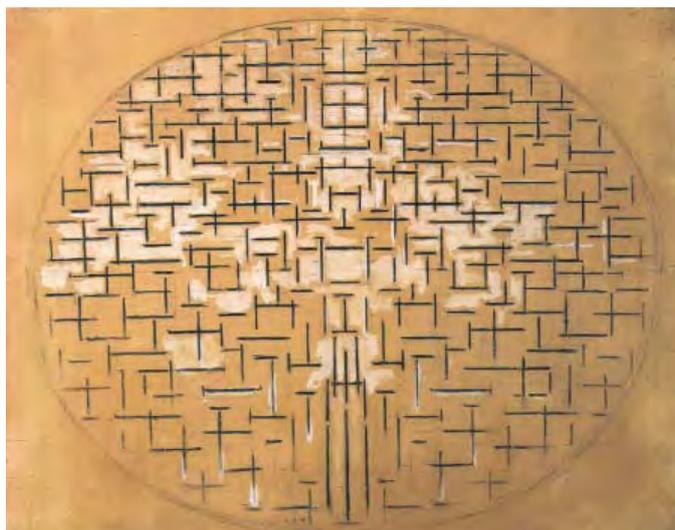
De esta forma, abre un mundo de belleza universal sin abandono de lo “universalmente humano”.¹⁹⁹

E.9.9 ESPACIO

El espacio aparece como el “Paraíso”, un espacio producto del deseo humano. Dentro de las distintas nociones de espacio que aparecen en esta tipología se encuentran la idea de Espacio de abstracción y el Espacio Ideal, como deseo máximo, o el mayor nivel del deseo, de deseo superlativo. Este espacio abstracto se articularía en los ejes X, Y, Z, en las coordenadas cartesianas, y en los nuevos espacios proyectados por los autores.

Este Espacio ideal, levantado por lo humano, es un espacio donde la perspectiva, lo geométrico, el diseño y el dibujo son los medios que componen esta construcción. Es un espacio redefinido por el hombre. El acercamiento hacia el paisaje se produce hacia una voluntad de poner en cuestión el mismo, articulando una nueva concepción que le es propia. El sujeto se sitúa en el espacio de abstracción como espacio donde lo gráfico es su propia extensión formalizada, visible.

En la obra *Pier and Ocean. Composition n°10*²⁰⁰ de Mondrian aparece ese proceso de síntesis propuesto por el artista. El eje vertical y el horizontal se proponen como síntesis del espacio natural, de esa experiencia espacial y formal, es un volver al espacio de otro modo. Mondrian haría referencia a ese acercamiento a lo natural “a través de ella”, a través de las claves que la misma propondría. En esa comprensión del espacio, por medio de la forma y de la síntesis se generan unas nuevas relaciones espaciales. Así lo menciona el pintor holandés Bar Van der Leek en relación a la evolución de su obra pictórica.



*Pier and Ocean. Composition n°10*²⁰¹ (1914) Piet Mondrian

199 Mondrian en AAVV “Escritos...”, 2009:256

200 “Muelle y Olas. Composición n°10”

201 Acuarela y carboncillo, obra de la colección del MOMA

*La pintura moderna transmuta de lo físico en plano al reducir la naturaleza a los términos y proporciones de la superficie plana; y, a través de la comprensión del espacio, obtiene relaciones espaciales.*²⁰²

Los autores de esta tipología no trabajan desde el espacio tierra -aunque la integren en su operación-, tienen espacio abstracto y espacio ideal. Se tratan de configuraciones mentales y analíticas, espacio racionalizado, cartesiano, y también el espacio como cuarta dimensión -como mencionaran los coetáneos de Malévich- o infinito.

La idea de espacio vendría a ser articulada por producir una nueva concepción tanto de las relaciones espaciales con los sujetos y los objetos, como las concepciones preestablecidas y de la que querían desligarse muchos de los autores.

Pero ya en sus primeras pinturas suprematistas Malévich había encontrado el que sería el verdadero tema de su arte: un arte sobre el vuelo, el ascenso del hombre al éter, el misterioso medio que transportaba la luz y que tantos ópticos y científicos del pasado creían que llenaba todo el espacio vacío (Golding, 2003:66).

Y en esta articulación de unas nuevas relaciones espacio-temporales del sujeto en relación a la concepción de su paisaje, Malévich propondría así unas síntesis formales como cotas de inicio a un nuevo paradigma del espacio, donde la forma, el color y la experiencia sobre los mismos vendrían a proponer un cambio a estos espacios estables, cartesianos, incuestionables e inamovibles hasta el momento.

Sus visiones de vuelo eran de una naturaleza más cosmológica. Tenían que ver con viajes extraterrestres, interplanetarios, en un mundo futuro, donde los conceptos aceptados de espacio y tiempo ya no tuvieran lugar. Sus formas de color contra fondos blancos sugieren perspectivas totalmente nuevas. [...] En las pinturas de Malévich no hay ni cerca ni lejos, ni arriba ni abajo. Las formas ladeadas sugieren retroceso hacia dentro; las formas planas frontales se ciernen sobre un espacio indeterminado. De manera similar, los fondos pintados de blanco reafirman la bidimensionalidad del soporte pictórico y, sin embargo, sugieren infinito, un espacio ilimitado más allá de la comprensión humana. Si los cubistas rechazaron la perspectiva central tradicional y si Mondrian creó un nuevo tipo de espacio pictórico, quizás sería justo decir que Malévich estaba imaginando una nueva perspectiva "sin perspectiva" (Golding, 2003:67).

E.9.10 TIEMPO

Es un tiempo que se sitúa en las coordenadas cartesianas X, Y, Z, es un tiempo vinculado en su primer estadio a ese espacio. En su segundo tiempo viene a ser el espacio de creación propuesto en esas coordenadas, pero que vuelve al espacio corporal y físico de lo humano como lugar. Es un graficar desde la estructuración, orden y representación, distanciado de todo tiempo práctico, orgánico. Es un Tiempo Detenido, un tiempo para el análisis.

202 Van Der Leek en AAVV. "De Stijl", 1986:69

Aquí el tiempo detenido produce ese estadio de laboratorio, ese espacio y tiempo descontextualizado para su posterior devolución a la obra formalizada. En el Minimal Art en la obra de objeto específico, la obra ya es autónoma, ya contiene en sí todo ese análisis, y universalidad a la que se refería Mondrian. Es un tiempo de lo universal, de las relaciones determinadas. En esta idea de tiempo único, del Tiempo del Arte, Tiempo detenido, Oteiza se referirá así al tiempo propio de la obra.

Un poema, una estatua, cualquier producto plástico funciona siempre, dura siempre por sí mismo, porque el tiempo se lo pone una vez el artista y luego ya, nunca, nadie ni lo añade, ni lo quita, ni lo puede alterar. ²⁰³

Esta idea de tiempo detenido, aparece en connivencia con las nociones preexistentes sobre el tiempo universal, el tiempo acordado y el tiempo estructura.

Por tanto, la noche y el día -que fueron generados de ese modo y por tales causas- forman un solo circuito orbital, de carácter sapientísimo e insuperable; el mes, por su parte, lo forma cuando la luna -una vez recorrido su curso- ha alcanzado al sol, y el año, cuando el sol ha recorrido por entero la órbita propia de su viaje. Por otra parte, dado que los hombres - con la sola excepción de unos pocos- ignoran cuáles son los recorridos de los demás astros, no los designan mediante un nombre, ni confrontan sus cálculos entre sí, de modo que no saben que esas itinerancias de los astros -caracterizadas por su infinita multitud y su admirable variedad- son, precisamente, lo que por convención se llama 'tiempo' (Platón, 1999:381).

En su primer estadio el tiempo detenido establece un lugar diferenciado de las demás relaciones temporales. No se trata de un tiempo para la relación con los otros sujetos. Posteriormente se lanzará hacia los otros sujetos, pero como particularidad más destacable, no es centro principal de esta tipología. Es un tiempo muy particular, muy concreto. Para el filósofo francés Henri Bergson el tiempo es equivalente a la idea de duración. No solo el hombre se percibe como duración -él lo llama “*Durée réelle*”, duración real-, sino que la realidad completa como tal es duración y “*Élan vital*”- impulso vital-.

En relación a esta idea de tiempo como duración vendríamos a colocarlo sobre un paisaje abstracto la idea de Tiempo que Oteiza vendría a explicar vinculando esta noción con la del espacio. El tiempo detenido genera una tensión de lo vital, que es la que dinamiza de algún modo esa polaridad del tiempo y del espacio generada por tantos autores anteriores.

E.10 ELECCIÓN DE LAS OBRAS Y SU ARTICULACIÓN

En las obras que se proponen en el apartado de Casos, configuramos un conjunto complejo que nos revelan en los distintos modos de aparecer las relaciones entre ordenes existentes, las relaciones que se configuran en torno a las mismas, y las que alteran, cuestionan y provocan nuevas dimensiones problematizadas.

En ellas proponemos unas relaciones que vienen del primer estadio propuesto (ideal), hacia la relación más corporal o fenoménica allí donde el cuerpo se revela como articulador de esa nueva relación.

203 “Carta a los artistas de América” (1944 Oteiza) en Badiola, 1988:215

En todas ellas se modulan unas relaciones entre el conjunto y la unidad que nos parece interesante a destacar. Aparece la unidad-módulo como elemento que articula la obra en sus distintos modos, problematizando un orden y generando distintas formas de relación; como en la obra de franjas sistematizadas de Daniel Buren, en la unidad-pixel de Maider López, o la obra de Walter de María con una retícula organizada y articulada.

En la obra de Pere Noguera, las relaciones de organización y cromatismo y la obra de Tonny Cragg donde aparece las nociones de individualidad y conjunto.

En el caso del trabajo de Carl André las relaciones entre la unidad y el conjunto, ponen en evidencia las relaciones de escala y de posición del propio sujeto.

Finalmente como pieza que produce cierta interrupción en la linealidad de esta tipología, en la obra de Ursus Wehrli la idea de orden y caos aparece en forma límite entre nuevo orden y patología humana forzando a la propia organicidad de los objetos a un sometimiento estructurante del propio autor.

E.11 CASOS

Con Daniel Buren lo gráfico activa el espacio mediante su cualidad organizativa, disruptiva, se inscribe en el espacio como forma de mediación del habitar el lugar. Esa una nueva articulación simbiótica con el lugar que produce lo gráfico es evidente en su obra *Les deux Plateaux*²⁰⁴ donde el autor sitúa en el patio del Palais Royal de Paris una serie de columnas²⁰⁵ ordenadas y articuladas reticularmente. Esta retícula ajedrezada responde a un espacio organizado de forma simétrica y ortogonal. El artista genera dos espacios de corte por medio de dos planos invisibles. Integra todas las unidades del espacio donde se sitúa en el proyecto, teniendo como base una plaza flanqueada por edificios de corte clásico. La ideación de la pieza trata de integrar lo preexistente como espacio que propone articulando una obra no centralizada en la plaza, sino tratando de mostrar lo que no se ve, el subsuelo de la misma.

La propia arquitectura preexistente y el conjunto urbano define los elementos de la propuesta, basado en la repetición, la unidad, y el patrón del propio espacio. Lo líneal, lo tramado y lo repetido definen la configuración formal y su relación global.

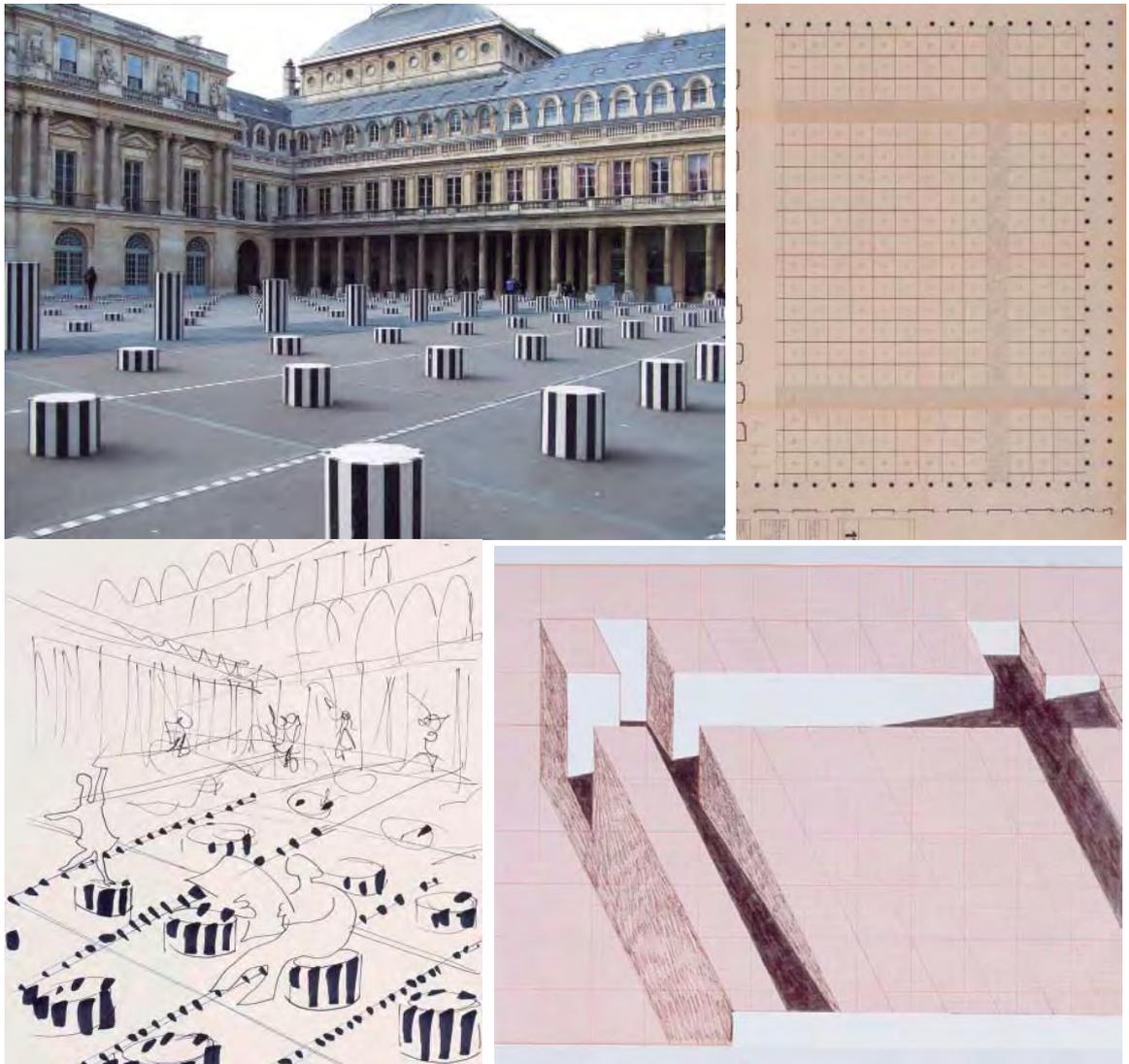
Graficar como nueva ordenación, articular los elementos del espacio -geometrías, líneas²⁰⁶, unidades y perspectivas- para configurar una pieza que emerge de la propia plaza. La obra se presenta desde una visión globalizadora del espacio,²⁰⁷

204 La instalación fue un encargo público propuesto por el Ministerio de Cultura de Francia en 1983. Este espacio fue previamente un espacio de parking para coches

205 Las columnas son de mármol blanco de Carrara y negro de los Pirineos

206 Daniel Buren, junto a los artistas Mosset, Parmentier y Toroni llegaron a la conclusión de que cada uno se manifestaría en su obra de una manera determinada por unos límites gráficos: uno con círculos, otro con líneas, otro con franjas etc. Y tomaron esta idea como unidad modular. Los artistas mencionados presentaban unas acciones llamadas "*Manifestation*" realizadas durante distintos años en contextos como Salones de Jóvenes Pintores de París, Galerías, Museos, etc. En las mismas los cuatro autores proponían un tipo de arte de estructuras no narrativas. Realizaban una "*Manifestation*" donde a través de la acción y el texto revelaban su negación a que se les vinculara con un tipo de arte producido hasta el momento, y del cual ellos pretendían alejarse radicalmente

207 El proyecto reposa sobre dos principios y Buren define así los mismos: "*El primero consiste en evitar erigir una escultura en el centro del espacio como requeriría la tradición, revelando en su*



Arriba: (Izq.) Vista y (Dcha) Plano de *Les Deux Plateaux* (1986) Daniel Buren
 Abajo: (Izq.) y (Dcha.) Dibujos del proyecto *Les Deux Plateaux* (1986) Daniel Buren

como principio renacentista o como fuera el jardín de Versailles, configurando y estructurando los espacios desde visión simétrico-compositiva. La geometría y el orden espacial proponen la pieza.

Tan visual como corporal, lo fenoménico aparece ahí, en ese recorrer las columnas, en esas distintas relaciones corporales propuestas por el autor. En la pieza de Daniel Buren lo ideal se hace posible y el cuerpo y ese ideal se encuentran. Las columnas aparecen a lo largo de la plaza en distintas alturas. Algunas de ellas son sólo dibujadas -sin ser levantadas físicamente-, otras son suelo, otras ocupan una altura de un bordillo, algunas son como la altura de un asiento, otras más altas como columnas que sujetan arcos de medio punto. En esta obra están todas esas relaciones corporales mencionadas en el Minimal tanto las escalares como las del encuentro con la identidad de la repetición. La obra invita al propio sujeto a recolocarse, resituarse y redefinir su propio cuerpo.

lugar el subsuelo. El segundo, inscribir la obra dentro de la composición arquitectónica del Palais Royal, que es esencialmente lineal, repetitiva y tramada. De la conjunción de ambos principios, es decir, de las posibilidades de uno y de otro evitando que se contradigan o se anulen, emerge la obra como tal" (Buren, 1987:31) (Traducción propia)

Esas relaciones espaciales, el orden, la posición, lo reticular y la simetría producen una experiencia potenciada de lugar. En relación al paisaje y al sujeto lo gráfico genera unas relaciones de disposición y percepción que radicalizan la experiencia.

En el trabajo de *Lightning Field*²⁰⁸ de Walter María²⁰⁹ el autor coloca 400 postes de acero inoxidable a lo largo de una llanura en el desierto de Nuevo México (E.E.U.U.). Así el autor coloca una retícula fija²¹⁰ de postes que dan soporte a la acción esperada y el propio fenómeno natural completa la obra. En este caso el autor analiza, diseña y propone un lugar, para ello todo el sistema constructivo y de concepción tienen un peso importante. La retícula y el punto como unidades propias de lo humano, en contraposición a la organicidad y al tiempo del fenómeno natural. El artista atrapa esa organicidad por medio de los elementos que sitúa, y por un momento trata de poner límites a un espacio no acotado previamente. Acotar y atrapar lo orgánico dentro de los límites de lo humano.



Lightning Field (1977) Walter María

Walter de María produciría un espacio totémico donde el sujeto se sitúa en lugar diferenciado del paisaje. Aquí el cuerpo está considerado pero tiene que desaparecer, la pieza es un dispositivo, la obra de arte ocurre cuando los rayos se producen. Es una intermediación para que ocurra algo y también en el producirse de la propias acción. La obra sería una provocación estética, de lugares dispositivos o procuradores que ocurran experiencias estéticas. Aunque la obra nos remita a una visión donde el cuerpo parece no existir es precisamente lo contrario.

En la obra *Playa de Itzurun* Mainer López²¹¹ reparte una toalla roja por cada persona en esta playa del pueblo de Zumaia (Gipuzkoa) y cada una de éstas se situará en un espacio de libre albedrío creando una disposición aleatoria y orgánica.

208 “Campo de rayos”

209 (1935-2013) Autor nacido en California, E.E.U.U.

210 En un espacio rectangular de una milla cuadrada. Cada poste está separado del siguiente a 220 pies de distancia. Esta pieza fue encargada por la Dia Art Foundation

211 (Donostia, 1975)

270 |



Playa de Itzurun (2005) Mainer López

Lo gráfico en la pieza de Mainer López se articula en dos niveles distintos. Por un lado la autora escoge una unidad o elemento -digamos pixel o módulo- que se transforma en unidad que se activa por medio de las personas que lo adquieren. Así, cada una de esas unidades escogería su lugar propio y su relación espacial respecto al paisaje general y a las relaciones con los otros elementos o unidades. La toalla se convierte así en unidad que por una parte articula la relación de totalidad para la nueva composición y por otra parte sitúa a todos al mismo nivel unitario, los iguala. De este modo cada cual actúa en función de su propia organicidad, estructurada por la autora previamente en la elección del objeto común y del dispositivo creado. La unidad plenamente percibida en escala alzado cobra relación con las demás en la visión en planta.

En este trabajo Mainer López utiliza el medio pictórico como forma de activación del paisaje y los elementos que ocupan el mismo. La unidad humana se convierte junto a la toalla en unidad como patrón orgánico. La autora sitúa un esquema visual, y traza una estructura organizativa que cohesiona y unifica la unidad humana. Lo orgánico se sitúa en los límites que la autora propone. La composición pictórica a través del pattern activado por la acción cotidiana. Por un lado una operación cotidiana articula la composición como obra de arte, y por otra parte la propia acción muestra relaciones espaciales de ocupación del lugar, hace visible los límites, las formas de organización y la propia organicidad humana. Ella propone los ingredientes del lugar y deja que los participantes acaben de completar la pieza. Pattern de las relaciones espacio-humanas del paisaje, la autora lanza en su propuesta un módulo y éste es cogido por unos sujetos-cuerpos (individuales y grupales).

Más allá de las relaciones de la pieza y su sentido vinculado a lo social, en la misma observamos que unidad y conjunto generan nuevas formas de relación. La unidad pixel funciona a favor de la unidad de conjunto y a su vez su propia unidad viene a redefinirse por el elemento que tiene de común con el resto de personas del lugar. Así la escala y la posición respecto a las unidades modifica tanto la percepción del conjunto como de la propia unidad. El color como unificador que articula distintas percepciones según las relaciones que se activen con el mismo. En esa distribución de lo orgánico, se observan grupos que revelan una coherencia, donde la forma no se da por las toallas, sino las propias tectónicas grupales.

Las relaciones de las unidades que componen el conjunto y su propia fenomenología o tectónica y que se colocan auto-referenciando su organicidad en su ordenación formal aparece en la obra de Carl André *Equivalent VII*. La pieza consiste en un conjunto rectangular compuesto por 120 ladrillos refractarios

colocados en bloque. La obra situada sobre el suelo apela al cuerpo como presencia que altera el espacio y su orden y su cualidad matérica, la del ladrillo refractario, la que apela al cuerpo. Se produce un encuentro entre lo sensible, lo poroso, los dos cuerpos se igualan en ese espacio del “in between”; en ella las relaciones de organicidad y unidad entran en diálogo.

En la sustanciación de lo absoluto en la obra *Stack* Tony Cragg somete a los objetos y su diversidad matérica, formal e identitaria a una unidad que regula y acota un nuevo orden: plantea una dialéctica entre lo entrópico de lo real y lo ordenado del ideal. La pieza se compone de un cubo de dos metros en sus tres dimensiones compuesto de materiales como madera, hormigón, metal, plástico, textil, cartón, papel, ladrillo, etc. El autor habla del material no sólo en su valor plástico sino como síntesis de su tiempo. La repetición y la búsqueda de la homogeneización a través de igualar las unidades y de la repetición como estrategia.



Equivalent VII (1966) Carl André | *Stack*²¹² (1975) Tony Cragg

[...] aparece el plural, esto es, varias unidades, éstas suelen ser repeticiones de lo idéntico, o, a lo sumo, permutaciones que no dejan lugar a dudas sobre sus intenciones de obtener la wholeness. Con este fin, recurren igualmente a otros dispositivos que favorecen el cerramiento, la “Gestalt” en cuanto tal. [...] Pero si los minimalistas resaltaban estos valores “literales”, no menos incidían en los de la superficie, tal como se desprende de la eliminación de las texturas y la tendencia a homogeneizar aquéllas mediante la monocromía y los tonos neutros de los propios materiales. Todo por tanto contribuía a la cerrazón gestáltica, así como a evitar el ilusionismo pictoricista (Marchan-Fiz, 1994:32).

La artificialidad del cubo, y las geometrías, en contraposición a la organicidad de las partes. En esta pieza el autor elabora un conjunto unitario compuesto de objetos de diversa procedencia y cualidad. En este proceso de unificación, el mismo consigue que la unidad pase a ser parte de un todo indivisible. La unidad pierde su propia identidad para identificarse con el todo, con el conjunto de la pieza. La misma haría referencia también a la idea de arqueología como restos acumulados que nos hablan de una memoria, a la vez que haría referencia a lo geológico y el concepto de capas como sedimentos que contienen esa memoria de lo acumulativo. En esta pieza también aparece como en todas, la idea de orden

212 “Apilar”

y caos. Lo natural y lo artificial como conceptos aparecen de forma importante, en ello ocurre que tanto lo a priori artificial de la construcción del cubo, genera un orden que produce una relación natural de los objetos. Podríamos decir que ese orden, geometría e imposición, formas que somete el autor a los distintos objetos –que parten de naturalezas diversas-, producen una nueva mirada tanto a la idea de natural como a la de artificio. Así la pieza remitiría a una mirada antropológica y de estrato sobre esta noción del tiempo, un tiempo congelado y atomizado en cada uno de los elementos que componen la obra y a su vez de forma conjunta.

*En lugar de estar hecho de materiales naturales, como mármol, granito, plástico, cromo y luz eléctrica. No están contruidos para las edades, sino contra las edades. Están involucrados en una reducción sistemática del tiempo hasta fracciones de segundos, en lugar de representar los espacios largos de siglos. Tanto el pasado como el futuro se colocan en un presente objetivo. Este tipo de tiempo tiene poco o ningún espacio; es estacionario y sin movimiento, no va a ninguna parte, es anti-Newtoniano, además de ser instantáneo, y está contra las ruedas del reloj.*²¹³



Pals Garden Park (1982) Pere Noguera

En esta línea Pere Noguera en la obra *Pals Garden Park* Pere Noguera realiza una acción con distintas personas en las que recogen los plásticos encontrados en la playa de Pals. Los mismos organizaron todo el material encontrado de forma cromática, estableciendo un nuevo orden en los objetos hallados y redefiniendo la mirada hacia los mismos. Lo monocromo como estrategia de aniquilar esas diferencias y de generar unidad en la masa diversa y variada. A lo largo de su trabajo el autor ha investigado la idea archivo en sus distintas materializaciones y formas así como las relecturas de los mismos.

En el trabajo de Ursus Wehrli el autor toma fotografías de elementos de espacios cotidianos tales como un parking de supermercado, un prado de piscina, un tazón con una macedonia, obras pictóricas de autores como Van Gogh, y objetos de la vida cotidiana. Así el mismo organiza los elementos que encuentra en la composición y los ordena en el espacio por colores, por tamaños, por tipos y por categorías. Éste genera una nueva composición, ordenando y arrancando los elementos del lugar en el que se encontraban, teniendo en cuenta las características formales, visuales y de matices de los elementos que componen el conjunto.

Wehrli parte del conjunto “natural” para crear un nuevo espacio donde la configuración creada es un nuevo orden que responde a la forma de catalogar propias de lo científico. Rompe la armonía, el ecosistema de esa composición para

²¹³ Smithson en Flam, 1966 (Traducción propia)

llevarlo a una nueva disposición, configurando una nueva unidad. Aparecen aquí la idea de orden y caos como espacios que difieren. El autor fuerza a su orden lo que a la obra que extrae produce un caos y viceversa. Así cuestiona la idea de “naturaleza”, de armonía, equilibrio, situando al espectador frente unas situaciones donde el orden lleva a problematizar ese ser orgánico. Donde la vida aparece forzada hasta encontrarse con lo absurdo.



(Dcha.) *Swimming Pool*. De la serie: *The Art of clean up. life made neat and tidy* (2011) Ursus Wehrli

En el trabajo de Ursus Wehrli encontramos uno de los casos más límites de esta tipología, donde el peso y la intensidad en lo referido a lo compositivo llevan al autor a alterar, forzar y a llevar a ese orden -propio/de lo humano- a un espacio de límite, donde la estructura de lo orgánico -de la vida- forzando hacia espacios radicales del orden.

En esta pieza el autor toma la imagen cenital de un área recreativa de una piscina donde las personas aparecen situadas de forma orgánica con sus objetos, toallas etc. Posteriormente Wehrli realiza esta organización estableciendo un orden que responde a la tipología de cada elemento y un orden jerárquico en base al color, medida, etc.

Los conjuntos a los que se dirige habitualmente el autor son espacios cotidianos, situaciones y objetos en los que la organicidad espacial de los elementos se sitúan de una manera no regulada. El autor crea un orden vinculado a la organización más propia de los muestrarios de color o las estanterías de los supermercados. Problematizando las situaciones orgánico-espaciales y llevándolas a la idea de sujeto como objeto.

El orden pone de manifiesto no sólo la intencionalidad y el lugar hacia donde la obra se dirige sino que define una nueva fenomenología para con el objeto. Lo gráfico nos acerca a las relaciones inter, bien sean espaciales objetuales o dinámicas de los elementos.

Orden y caos aparecen a lo largo de las obras como nociones que tensionan,

cuestionan y ponen de manifiesto las estructuras de las obras. Estadios en diálogo que manifiestan el patrón y su devenir y que nos remite a la naturaleza y organicidades propias de los objetos. Esa relación de tensión de la parte con el todo, a la hora de desprenderse de la misma -a la que se refería Platón-, y que citamos en anteriores puntos de esta tipología. Nos parece que en todo “caos” hay un orden que no se detecta a priori quizá por las limitaciones que suponen conocer el fenómeno en su forma completa, es por ello que estas dos nociones basculan todo el rato de una a otra y viceversa. Orden y caos son lo mismo, es una relación causa efecto. Ello tiene por sí mismo su propio devenir temporal, espacial y dinámico. Crear estructuras nuevas altera las distintas relaciones que ocurren en estos órdenes anteriormente citados y aunque algunas aparezcan en estadios límite, el propio desarrollo temporal hace que la unidad se resitúe con nuevas características, donde su conjunto, unidad y relación estructural se redefine constantemente.

Esta tipología viene a mostrarnos que lo gráfico se produce como fenómeno que regula esa relación entre el espacio de lo ideal y lo carnal. Por lo que entendemos es un graficar como síntesis como respuesta a esa relación de mediación entre el sujeto y su paisaje.

E.12 CONCLUSIONES

La tipología E es la que se fundamenta en lo estético como espacio estructurador de los sujetos. La función que la define se sitúa en el espacio fenoménico (del cuerpo) y el espacio ideal (lo cosmogónico). Hay una búsqueda de orden, composición y universalidad, es un sujeto estético. Comparte con la tipología A su potencialidad estética pero en ésta hay una desmaterialización del cuerpo a favor de la operación de abstracción, para redefinir esa noción de cuerpo y su nueva posición. El sujeto se distancia del paisaje a través de lo determinado y es a partir de esa operación de abstracción y vuelta de lo universal que se resitúa en el paisaje: lo operativo de la misma se sitúa entre lo absoluto y lo concreto.

La materialidad en esta tipología se produce en el espacio de laboratorio, la dimensión más corporal -la carne- es constantemente cuestionada y redefinida a través de esas operaciones de abstracción, síntesis y redefinición. En ella aparece la idea de cuerpo ideal, cuerpo desmaterializado, cuerpo estructura. En su primera fase se sitúa en nociones complejizadas que toman cuerpo a partir de la operación de abstracción y síntesis. En su segundo estadio la materialización de la misma trata de ubicar esas cuestiones en materia-cuerpo. Para ello nociones como orden, composición, armonía se activan como reguladoras de las distintas formas de tiempo-espacio propuestas.

La noción de tiempo se sitúa en una noción de Tiempo detenido, tiempo para el análisis, en el que el sujeto creador es quien define y da tiempo a la obra. Se trata de una cualidad totalmente diferenciadora de las demás tipologías. Es un tiempo fuera de cualquier otro estatus del tiempo.

El graficar se produce a través de acciones como la síntesis, ideación, el orden (y nuevos órdenes), la relación, la repetición, la jerarquía. En las operaciones que se producen en la misma, el tiempo hace referencia a un tiempo detenido, un tiempo para el análisis, con lo que las nociones se atomizan y desatomizan continuamente. Del espacio abstracto al espacio geométrico. Por tanto el sujeto se produce en torno a dos variables de acción. En la primera es un graficar de la abstracción, lo analítico, del espacio de lo ideal, espacio a través del cual establece un sistema-hábitat de formas y objetos. Y en segundo lugar se trata de un graficar donde esas reglas son aplicadas y materializadas enfrentándolas a los cuerpos, a la propia vida. Tanto uno como otro son espacio-laboratorio.

Síntesis* es la palabra que mejor define esta tipología. En las distintas acepciones de la palabra encontramos en común la idea que define la misma. Se trata de la composición de un todo en relación al encuentro de las partes. También se define por la suma y compendio, así como la creación de un complejo a partir de modos más sencillos. Podríamos decir que tiene su relación con la complejidad a través de la cual se formula una nueva relación con el paisaje, una relación estética.

En relación a las demás tipologías, se trata de la que se fundamenta en la Tipología A, en cuanto a que comparten posición estética, pero ésta no se funde con el paisaje, sino que se separa y se torna independiente del mismo. Esa aparente distancia lleva implícita la operación de abstracción atomizada resituando al sujeto en una relación más profundamente vinculada al paisaje.

F

TIPOLOGÍA F | SUJETO POÉTICO-LÚDICO

F.1 SÍNTESIS GRÁFICA DE LA TIPOLOGÍA

F.2 SÍNTESIS GRÁFICA DE RELACIONES DEL GRAFICAR

F.3 ESQUEMA-RESUMEN

F.4 INTRODUCCIÓN

F.5 COSMOGONÍA DEL GRAFICAR

juego. ejercicios
lo cotidiano como laboratorio

F.6 SOBRE CAMPOS AFINES

F.7 TECTÓNICA DE LA TIPOLOGÍA

F.8 TIPOS DE ACCIÓN

F.9 ELEMENTOS-UNIDADES OBSERVACIONALES

F.9.1 CUERPO

F.9.2 LO FORMAL

F.9.3 ESCALA

F.9.4 PATRÓN Y MÓDULO

F.9.5 MATRIZ

F.9.6 SISTEMA

F.9.7 HUELLA

F.9.8 TIPO DE OBRA-MATERIALIDAD

F.9.9 ESPACIO

F.9.10 TIEMPO

F.10 ELECCIÓN DE LAS OBRAS Y SU ARTICULACIÓN

F.11 CASOS

F.12 CONCLUSIONES

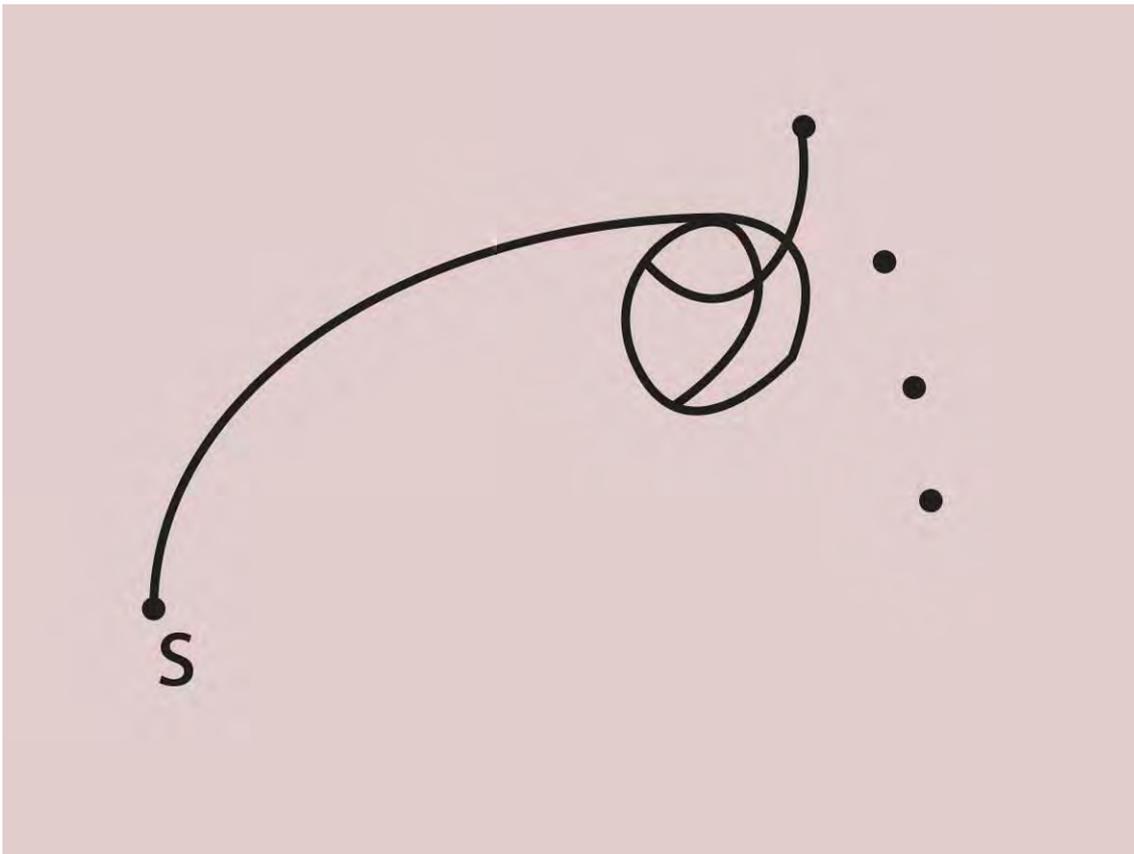
La prensa diaria habla de todo menos del día a día. La prensa me aburre, no me enseña nada; lo que cuenta no me concierne, no me interroga y ya no responde a las preguntas que formulo o que querría formular. Lo que realmente ocurre, lo que vivimos, lo demás, todo lo demás, ¿dónde está? Lo que ocurre cada día y vuelve cada día, lo trivial, lo cotidiano, lo evidente, lo común, lo ordinario, lo extraordinario, el ruido de fondo, lo habitual, ¿cómo dar cuenta de ello, cómo interrogarlo, cómo describirlo?

Interrogar a lo habitual. Pero si es justamente a lo que estamos habituados. No lo interrogamos, no nos interroga, no plantea problemas, lo vivimos sin pensar sobre él, como si no vehiculase ni preguntas ni respuestas, como si no fuese portador de información. Esto no es ni siquiera condicionamiento: es anestesia. Dormimos nuestra vida en un letargo sin sueños. Pero nuestra vida, ¿dónde está? ¿Dónde está nuestro cuerpo? ¿Dónde nuestro espacio? Cómo hablar de esas «cosas comunes», más bien cómo acorralarlas, cómo hacerlas salir, arrancarlas del caparazón al que permanecen pegadas, cómo darles un sentido, un idioma: que hablen por fin de lo que existe, de lo que somos.

Quizá se trate finalmente de fundar nuestra propia antropología: la que hablará de nosotros, la que buscará en nosotros lo que durante tanto tiempo hemos copiado de los demás. Ya no lo exótico sino lo endógeno. Interrogar a lo que parece ir tan por su cuenta que nos hemos olvidado de su origen. Recuperar algo del asombro que experimentaron Julio Verne o sus lectores frente a un aparato capaz de reproducir y transportar el sonido. Porque existió ese asombro, y otros miles, y fueron ellos los que nos modelaron.

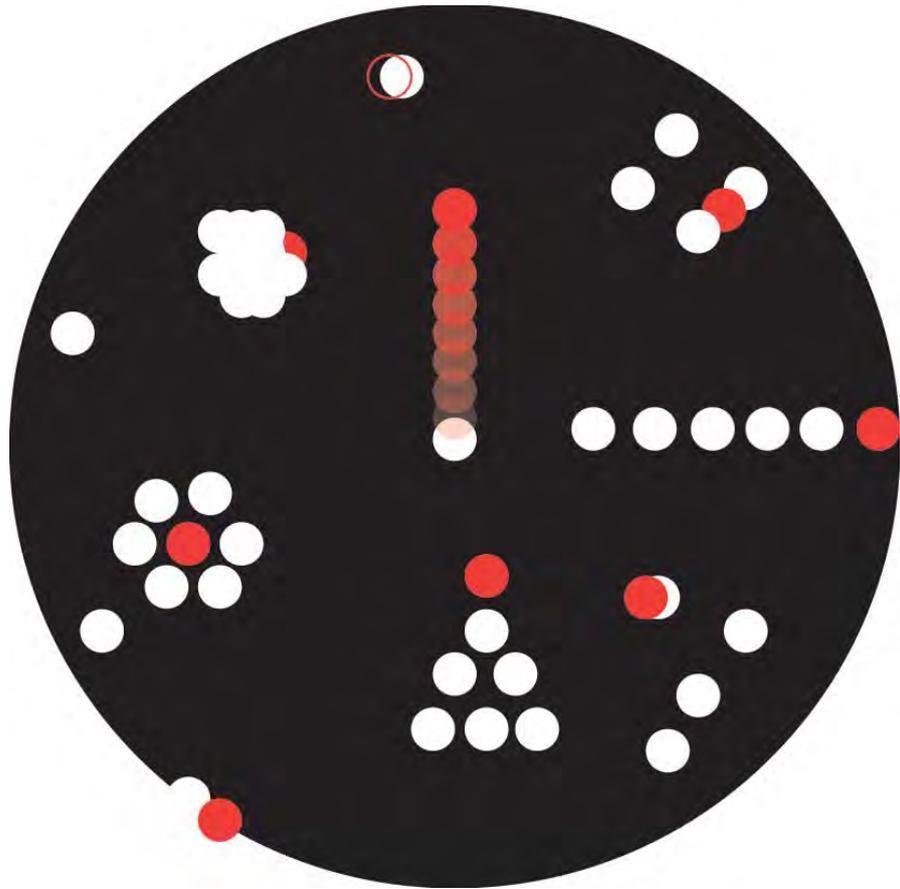
De lo que se trata es de interrogar al ladrillo, al cemento, al vidrio, a nuestros modales en la mesa, a nuestros utensilios, a nuestras herramientas, a nuestras agendas, a nuestros ritmos. Interrogar a lo que parecería habernos dejado de sorprender para siempre. Vivimos, por supuesto, respiramos, por supuesto, caminamos, abrimos puertas, bajamos escaleras, nos sentamos a la mesa para comer, nos acostamos en una cama para dormir. ¿Cómo? ¿Dónde? ¿Cuándo? ¿Por qué? Describan su calle. Describan otra. Comparen. Hagan el inventario de sus bolsillos, de su bolso. Interróguense acerca de la procedencia, el uso y el devenir de cada uno de los objetos que van sacando. Pregúntenle a sus cucharillas. ¿Qué hay bajo su papel de la pared? ¿Cuántos gestos hacen falta para marcar un número de teléfono? ¿Por qué? ¿Por qué no se encuentran cigarrillos en las tiendas de alimentación? ¿Por qué no? Me importa poco que estas preguntas sean, aquí, fragmentarias, apenas indicativas de un método, como mucho de un proyecto. Me importa mucho que parezcan triviales e insignificantes: es precisamente lo que las hace tan esenciales o más que muchas otras a través de las cuales tratamos en vano de captar nuestra verdad²¹⁴

F.1 SÍNTESIS GRÁFICA DE LA TIPOLOGÍA



Síntesis gráfica de la relación del sujeto en el Paisaje y su inscripción en el mismo. La imagen describe la posición y forma de visualización del sujeto. El sujeto se sitúa en una forma cambiante, definiendo un espacio que se cuestiona y que produce extrañamiento de una forma radical. El paisaje se presenta como espacio donde el humano (se) cuestiona tanto su presencia como la de los elementos que componen ese ecosistema.

F.2 SÍNTESIS GRÁFICA DE RELACIONES DEL GRAFICAR



La síntesis gráfica que vemos a continuación muestra la relación del sujeto respecto al sistema en el que se inscribe. Las relaciones de posición que aparecen visibilizan cómo se configuran éstas respecto al sujeto que nos ocupa. En esta tipología el sistema viene organizado de forma cambiante, azarosa, aleatoria, distinta y se establece como posición relativa y sobre todo renovada. El sujeto participa de forma activa en las distintas operaciones respecto al sistema. Reinventa nuevas organizaciones, otros modos de aparecer y configurar su entorno. El sujeto sería la variable que inicia y altera los distintos hábitats que configuran el ecosistema donde este siempre produce una alteración y una revisión del paisaje que ocupa.

F.3 ESQUEMA-RESUMEN

RELACIÓN SUJETO-HÁBITAT	
<p>CAMPOS</p> <p>OTRAS MIRADAS DISCIPLINARES</p>	<p>FILOSOFÍA MATEMÁTICAS ASTRONOMÍA</p> <p>Lo extraordinario: GEORGES PEREC Ejercicios de Estilo: RAYMOND QUENEAU Objetos y fenómenos transicionales: DONALD W. WINNICOTT La poesía como el vuelo. JORGE OTEIZA El arte como espacio de resistencia. LOUISE BOURGEOIS Juego como acción y ocupación libre: JOHAN HUIZINGA</p>
ESPACIO	<p>LABORATORIO EXPERIMENTAL</p> <p>Espacio poético-lúdico Espacio cognitivo-conceptual</p>
CUERPO	<p>Cuerpo reformulado. Cuerpo plástico. Cuerpo activado(r)</p>
<p>TIEMPO</p> <p><i>cualidad</i></p> <p><i>representación</i></p> <p><i>materialidad</i></p> <p><i>Su visualización posible</i></p> <p><i>Su plasticidad como:</i></p>	<p>Plástico. Devenir. Improvisado</p>  <p>estructura de la obra</p> <p>acciones</p> <p>límite del juego</p>
ESCALA	<p>Desde lo íntimo hasta el cosmos. Del hiper-micro al super-macro</p>
OBRAS	<p>GUILLAUME APOLINAIRE BEN VAUTIER GABRIEL OROZCO JOHN CAGE ALAN SONFIST WALTER MARCHETTI</p> 
ESENCIA	<p>PULSION LÚDICO POÉTICA</p> <hr style="border-top: 1px dashed black;"/> <p>SER INCÓMODO</p>
<p>GRAFICAR>OPERACIONES</p> <p>GRAFICAR A TRAVÉS DE:</p> <p>— POR MEDIO DE ACCIONES COMO:</p>	<p>> ABSTRACCIÓN-GRAFÍA-PROYECTO</p> <p>RE-CONFIGURAR DES-CONFIGURAR RE-FORMULAR MIXAR RE-/DES-SITUAR RE-INVENTAR GOZAR</p>

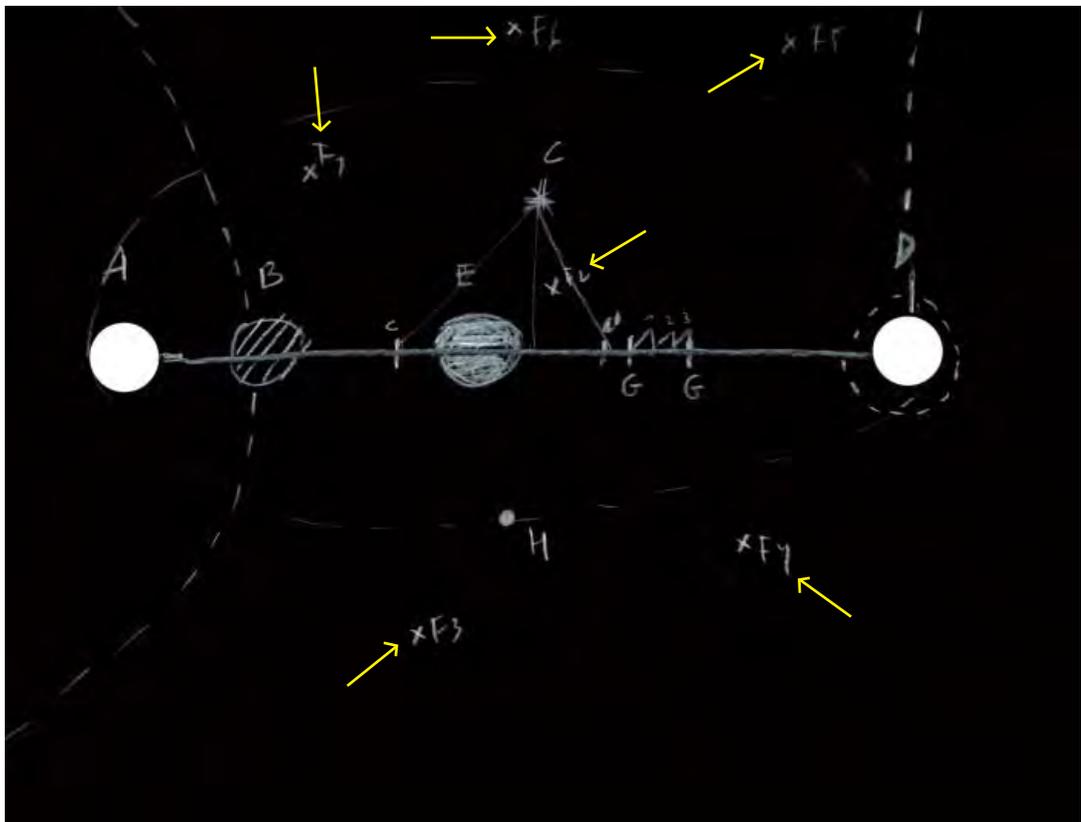
F.4 INTRODUCCIÓN

Es una tipología que propone una relación con el paisaje un tanto particular del resto. La misma se produce y pivota en muchos de los estadios de las anteriores tipologías. Está principalmente interesada en la creación de miradas y formas de habitar el mundo que produce reacción al resto de unidades que componen al paisaje, siendo una tipología que apela a la mirada lúdica²¹⁵, poética, y experiencial del habitar. Propone la vida como socio-plástica para el arte, y su participación en esta ecuación se manifiesta desde un espacio muy activo. Se trata de un habitar en el que el arte produce un habitar mejorado, transformado, transformador y que produce un guiño apelando al otro. Busca miradas cómplices o produce cruce de miradas y conexiones improbables entre agentes.



Ala Moana Park (1939) Isamu Noguchi | *Orfanato de Ámsterdam* (1960) Aldo Van Eyck
Mouse Museum (1965-1977) Claes Oldenburg

F.5 COSMOGONÍA DEL GRAFICAR



215 Véanse los "Playgrounds" (parques) de Aldo Van Eyck (p. ej. Ala Moana Park, Hawaii, 1940) y Isamu Noguchi, así como el Mouse Museum de Claes Oldenburg

Tal y como se puede ver en la gráfica la tipología F se sitúa en distintas posiciones. En contraste con las demás tipologías (situadas en la línea continua) ésta va posicionándose en los distintos espacios tanto sobre la línea como fuera de ella. Es una tipología muy espacial que habita tiempos de paisaje donde la variable del sujeto marca la producción de todo lo que configura el mismo. Los sujetos de esta tipología se caracterizan por una visión que complejiza su experiencia compartiendo con la tipología E esa operación, pero que a su vez trata de buscar lo esencial de sus relaciones vinculándose así con la tipología A.

Opera desde lo más subjetivo de su condición humana con una voluntad holística pero desde una posición personal. Ésta forma de concepción del paisaje no determina la totalidad de la tipología sino que supone su punto de partida. En ella se produce el mayor de los despliegues tanto relativos a los distintos tiempos como a la cualidad de los espacios así como a las acciones que realiza. Se trata de una tipología heterodoxa pero que en su identidad siempre perdura la relación “lúdica” entre el sujeto y el espacio en el que se sitúa.

La búsqueda y experimentación aparece en esta tipología en su máximo esplendor donde mirada define las variables y elementos de su ecosistema. Tal y como Raymond Queneau²¹⁶ propusiera en *Ejercicios de estilo* donde relata una situación cotidiana ocurrida versionándola hasta en 99 estilos literarios distintos (Análisis lógico, Ampuloso, Filosófico, Torpe, Olfativo, Geométrico... etc.), en un ejercicio donde el límite de la historia y la propuesta del autor configuran un sinfín de posibilidades sobre la misma realidad. Este ejercicio de miradas o estilos sugeridos por este autor, donde las poéticas a partir de lo cotidiano suponen el universo de temas pero no de estructuras, es lo que particulariza y ejemplifica el perfil de esta tipología.

En el siguiente fragmento Queneau propone la visión del *Imperfecto*, aquel cuya mirada está propuesta desde la falta en la perfección buscada.

Imperfecto.

Era a mediodía. Los viajeros subían en el autobús. Había apreturas. Un señor joven llevaba en la cabeza un sombrero que estaba rodeado por un cordón y no por una cinta. Tenía un largo cuello. Se quejaba a su vecino por los empujones que éste último le infligía. En cuanto veía un sitio libre, se precipitaba sobre él y se sentaba. Lo veía más tarde, delante de la estación de Saint Lazare. Se ponía un abrigo y un compañero que se encontraba allí le hacía esta observación: hacía falta poner un botón más (Queneau, 1989:83).

En cambio en el *Ampuloso* aparece un universo literario absolutamente distinto, configurado por complejas formas de narración así como de palabras rebuscadas.

Ampuloso.

A la hora en que comienzan a agrietarse los rosados dedos de la aurora, cabalgaba yo, cual veloz saeta, en un autobús, de imponente alzada y bovinos ojos, de la línea S de sinuoso periplo. Advertí, con la presencia de

216 Raymond Queneau (1903-1976) escritor y poeta francés, cofundador de OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle “Taller de literatura Potencial” en 1967 junto a Georges Perec y François Le Lionnais, en el cual muchos autores participaron posteriormente. Este grupo proponía la idea de expandir las posibilidades narrativas en lo literario y textual, donde jugar y combinar distintas formas de exploración dentro de la literatura

un joven cuyo cuello era más largo que el de la jirafa de pies ligeros, y cuyo sombrero de fieltro hendido estaba ornado con una trenza, cual héroe de un ejercicio de estilo. La funesta Discordia de senos de hollín vino con su boca hedionda por desdén del dentífrico; la Discordia, digo, vino a inocular su maléfico virus entre este joven del cuello de jirafa y trenza alrededor del sombrero, y un viajero de borroso y farináceo semblante. Aquél dirigióse a éste en los siguientes términos: "Oigame, malvado ser, diríase que usted me está pisoteando adrede!" Así exclamó el joven del cuello de jirafa y trenza alrededor del sombrero y fue, presto, a sentarse. Más tarde, en la plaza de Roma, de majestuosas proporciones reparé de nuevo en el joven del cuello de jirafa y trenza alrededor del sombrero, acompañado de un camarada, árbitro de la elegancia, el cual profería esta crítica que me fue dado percibir con mi ágil oído, crítica a la indumentaria más externa del joven del cuello de jirafa y trenza alrededor del sombrero: "Deberías disminuirle el escote mediante la adición o elevación de un botón en la periferia circular" (Queneau, 1989:92-93).

juego. ejercicios

Queneau propone una sucesión de estilos creando 99 miradas, 99 sujetos que observan, analizan y describen una misma realidad. Así en el despliegue de cada una de esas miradas el autor construye toda una articulación de ideas, de formas y sutilezas que configuran cada uno de esos 99 universos. El autor ejemplifica la tipología de sujeto que definimos donde se concentran y atomizan intereses como las matemáticas, la literatura y la poesía, la astronomía, la física, etc. Donde se combinan la fonética, el algoritmo, el fractal y la combinatoria como variables que articulan las distintas creaciones propuestas. La estructura o el hecho lúdico aparecen con gran presencia en esta tipología. Estos sujetos crean espacios o artefactos de mediación entre el paisaje y ellos mismos. *"la zona intermedia de experiencia", "objetos o fenómenos transicionales"* (Winnicott, 1993:12-13) como articuladores en el paisaje.

En torno a estos objetos o fenómenos transicionales operan los autores en esta tipología, como Dadá, Fluxus o el Surrealismo que produjeron un sinfín de situaciones y operaciones que ponían en marcha relaciones profundas y dinámicas entre el arte, la vida y lo cotidiano, desde un sentido propositivo de redefinición del paisaje. Así, estos objetos producidos por estos sujetos contienen en sí mismos, de forma atomizada, una voluntad de transformar el paisaje de forma radical. Con un aparecer ligero, aparentemente inocuo, hace especialmente interesante a esta tipología. Operando alrededor de las demás, no tiene una voluntad explícita de dejar marca sobre el paisaje, pero sí produce un fenómeno de cambio en el resto de elementos del mismo.

lo cotidiano como laboratorio

Tratará con una posición dinámica, cambiante, evolutiva y con una voluntad de -a través de su propia práctica- producir fenómenos de cambio. Comparte con la tipología E una visión analítica y de gran complejidad operativa pero desde un laboratorio de epistemológica cotidiana. El paisaje que habita transita entre lo más íntimo, lo vinculado al espacio físico cercano y también a una pulsión idealizadora como espacio de lo abstracto. Con todo ello el sujeto produce sus propios hábitats a partir de los elementos con los que juega, se recrea y articula unas relaciones insospechadas. Su relación con el paisaje es desde una posición incómoda, produciendo relaciones de extrañamiento, carácter radicalmente vinculado a éste.

F.6 SOBRE CAMPOS AFINES

Se le entrecruzan muy diversos campos del conocimiento pero fundamentalmente son tres los que la atraviesan, bien como origen o bien como consecuencia, como son: la filosofía, la matemática o la astronomía.

La filosofía es un campo muy permeado en la tipología que nos ocupa, en ella se producen fundamentalmente cuestiones relativas a la vida y cómo se produce la existencia humana y su esencia. En las prácticas que observamos existe un interés profundo en cuestionar, pensar y repensar la condición humana y el mundo tanto objetual, espacial y la relativa al hábitat como espacio relacional complejo.

Por otra parte la matemática, como lugar que articula los espacios de abstracción y problematización de la complejidad del mundo, donde su utilización para cuestiones de espacio, de estructura, de número y de sistemas de combinatoria producen un sinfín de operaciones muy propia de esta tipología.

La astronomía por su vínculo con el estudio sobre la complejidad espacial, las relaciones entre distintas realidades (atomizadas, nucleares, dispersas, en movimiento) y la creación de estructuras y sistemas como modos de pensar los hábitats concretos que produce.

F.7 TECTÓNICA DE LA TIPOLOGÍA

Define la misma la necesidad de cuestionar el paisaje que habita reformulándolo y produciendo nuevos procesos para operar en él: la creación de la mirada. Esto vendría a ser lo que el sujeto de esta tipología atomiza de forma continua que es su posición y mirada que formulan y reformulan creando múltiples estados del mismo, articulando preguntas de forma incesante y proponiendo un desdoblamiento del propio sujeto, así como redimensiones del espacio y del tiempo como ejercicios manipulables.

Duchamp menciona la idea de la auto-contradicción como base para afrontar la autocomplacencia y para poder redefinir la posición propia de manera constante. Habitar lo incómodo como posición de vida.

Me he forzado a contradecirme para evitar conformarme con mi propio gusto (Duchamp, 2003:101).

Podríamos pensar tal y como sugiere este artista que contradecirse, cuestionar(se), y repensar el paisaje serían bloques que articulan la presencia de este tipo de sujeto en el paisaje: un “ser incómodo” sobre el paisaje que habita desde la complejidad. La mirada del sujeto (el cómo ésta se constituye) y lo que ésta produce son cuestión vertebradora, un graficar el espíritu de la vida, lo vital, lo azaroso, el devenir, la deriva, supone moldear el fenómeno, atrapándolo en esencia y produciéndolo un nuevo destino para el mismo.

El vuelo no está en el viaje a dónde, en el destino...

El vuelo está en volar.

En volar.

La poesía es volar,

sentirte pájaro.

Y desaparecer como pájaro.

*en una corriente de aire,
en un viento.
En un ciclón que se lleve,
toda esta mierda de la tierra. (Oteiza, 2014)*

F.8 TIPOS DE ACCIÓN

En los tipos de acción situamos cuatro grados de complejidad. En primer lugar se trata de acciones que se inician en el sujeto, posteriormente sitúa el nodo de relación con lo “otro”, en tercer lugar la dirección se produciría hacia un conjunto de hábitat, y por último vendría el estadio de mayor complejidad que pondría todo en cuestión y se dirigiría a todo un fenómeno hiperdimensionado.

Nodo básico: la acción se produce en la unidad sujeto.

Nodo dinámico: la acción se produce en una interrelación con otro(s) elemento(s) ajeno(s).

Nodo de conjuntos: la acción se produce creando un conjunto fenoménico entendido como hábitat.

Nodo complejo: la acción que se produce en este caso es la dimensión más compleja del estadio anterior.

Aunque articulemos estas cuatro nociones como forma de acercamiento hacia este sujeto tan difícil de abordar –por su nomadismo posicional-, las acciones concretas que produce el mismo abarcan todo el espectro posible. Por ello consideramos más propicio abordarlo desde el “cómo” es esa relación plástica de este sujeto frente a las acciones que realiza.

Los prefijos DES- , RE-, META- y el sufijo –SE, aparecen de forma continua.

DES-: Como prefijo que invierte la acción. No como acción negada, con connotación que aniquila lo que hay, sino precisamente lo contrario, como acción que produce una nueva posibilidad del objeto.

RE-: Como unidad que propone una segunda o repetida revisión de un tema, acción o realización. Es su proposición como nueva mirada sobre el objeto preexistente o sobre la mirada preexistente hacia ese objeto.

META-: Como unidad que contiene otra unidad en su interior y así traspasa distintas escalas o capas del objeto. Es su dimensión multidérmica.

-SE: implica un participar activo o un incluir al propio sujeto accionador en la ecuación que propone.

Los sujetos utilizan estos artefactos de transición como medios operativos de relación con el paisaje. Un breve relato de Louise Bourgeois nos muestra una forma primigenia, de cómo el arte -y el proceso escultórico en particular- para esta autora propone una mirada distinta y reposicionada que le producía poder estar en “otro espacio”.

*Me sentí atraída del arte porque me aislaba de las difíciles conversaciones en las que mi padre se jactaba de lo bueno y maravilloso que era... Cogí un pedazo de pan blanco, lo mezclé con saliva y moldeé una figura de mi padre. Cuando estaba hecha la figura empecé a amputarle los miembros con un cuchillo. Considero esto como mi primera solución escultórica. Fue apropiada para el momento y me ayudó. Fue una importante experiencia y determinó ciertamente mi dirección futura.*²¹⁷

Si bien siempre el arte articula mediaciones con lo cotidiano puesto que redefine el modo en el que el sujeto habita el mismo, proponiendo espacios de existencia y a su vez de resistencia, la visión poética y lúdica a la que pertenece el espíritu vital del espacio de lo cotidiano de esta tipología resumirá el lugar de sus operaciones.

F.9 ELEMENTOS-UNIDADES OBSERVACIONALES

F.9.1 CUERPO

El cuerpo supone el espacio de acción y reacción de las distintas operaciones donde a través del graficar de esta tipología, el espacio mental de éste se sitúa como centro de las actividades del mismo. Aparece la idea de cuerpo reformulado, cuestionado, otrizado, subvertido, diluido, mimetizado, etc.

El cuerpo supone vehículo de las acciones y se propone como espacio comodín desde el cual transformar y producir articulando espacios, objetos y el paisaje de forma radical. El cuerpo, la escena, la palabra y las operaciones relativas a la oratoria, así como la idea de discurso aparecen en la misma aglutinados en el artefacto como mediación alterizada como desdoblamiento del sujeto.

F.9.2 LO FORMAL

Lo formal de esta tipología es muy heterogéneo disciplinarmente, opera hibridando y combinando desde el espacio conceptual en la escena de lo cotidiano para producir, alterar y manifestarse como entidad extraña reformulando lo existente.

De este modo lo formal tiene que ver con activar, alterar, y/o encender pulsiones sobre las distintas nociones y experiencias del habitar. Lo formulado desde las distintas creaciones está vinculado con estructuras accionadoras como si se trataran de maquinarias en movimiento. En este sentido la idea de representación y presentación forman parte de la puesta en espacio y por ello lo discursivo y lo no-discursivo son nociones que modulan ese aparecer. Así el happening, las acciones y lo relativo al texto y la palabra forman parte de los elementos formales de la misma: sujeto-paisaje-objeto.

Ellos devuelven a la actividad artística lo que le había sido quitado: la intensificación de la sensibilidad, el juego instintual, la festividad, la agitación social. [...] ante todo, un medio de comunicación interior, luego, incidentalmente, un espectáculo. Visto desde fuera, lo esencial es ininteligible (Marchán Fiz, 1997:394).

217 Bourgeois en Mayayo, 2002:37

F.9.3 ESCALA

La escala de esta tipología oscila entre lo hiper micro a la super macro y el sujeto juega con ellas para generar nuevas relaciones de escala²¹⁸ (donde el límite de las mismas son sus capacidades mentales) para intensificar el interés de lo que aborda. Es un sujeto que modela plásticamente con la escala como otra de las variables de su juego alterando y creando nuevas relaciones con la misma.

F.9.4 PATRÓN Y MÓDULO

Tiene una vertiente lúdica, poética e imaginativa y las acciones que realiza tienen que ver con la observación, creación y activación de lo que a nivel conceptual viene articulando y se propone producir. Se cuestiona la realidad no para huir de la misma, sino para producir un nuevo sentido o mirada en el paisaje que habita. Por tanto, el patrón o el módulo de esta tipología vienen dados por esa pulsión transformadora, el ser incómodo como posición vital.

Se trata de un sujeto activo y reactivo, en cuanto a que percibe de una manera muy hábil y dinámica las pulsiones del paisaje. Éste se sitúa en el marco cultural, como espacio desde y al que se dirige, por lo que sus producciones están muy ligadas al contexto.

F.9.5 MATRIZ

La matriz o pulsión en esta tipología es la de reinventar el paisaje, la posición y la mirada. Se trata de un sujeto que desea y produce cambio, bien sea reformulando la escena o las variables de la misma para que ésta se produzca de otro modo. Es de una pulsión muy experiencial donde su matriz es la pulsión lúdico-poética, el ser otro, “ser lo otro” como principio de habitar ajeno. El sujeto de la misma se presta a ser carne de ese cambio, a producir en él y desde él, el propio fenómeno.

El juego es una acción u ocupación libre, que se desarrolla dentro de unos límites temporales y espaciales determinados, según reglas absolutamente obligatorias, aunque libremente aceptadas, acción que tiene su fin en sí misma y va acompañada de un sentimiento de tensión y alegría y de la conciencia de ser de otro modo que en la vida corriente (Huizinga, 2001:44).

F.9.6 SISTEMA

Éste tiene la capacidad de distanciarse o acercarse y posicionarse en todas las escalas posibles. Tiene una capacidad analítica y regenerativa como gran potencial con lo que utiliza todos los elementos -espacio, tiempo, unidades y operaciones- para construir una nueva dimensión o conjunto de acciones. Esta visión holístico-compleja le hace operar en formas de clasificación, organización y modos operativos de abordamiento.

218 Véanse obras de artistas como Joseph Cornell y Herbert Distel

Como forma de sistema muy propia de esta tipología viene a colación la obra *Pensar. Analizar* de Georges Perec²¹⁹.

En ella, aparece la idea de la limitación formal como forma de creación. Así en el sujeto que crea se activan las distintas relaciones operacionales para organizar, sistematizar y enfrentarse al conjunto del caos, en este caso el de la organización de un conjunto heterogéneo como es una biblioteca. El autor habla de clasificaciones estables y provisionarias, así, el mismo idea todo un sistema analítico-complejo donde las variables y las miradas sobre lo “problematizado” constituyen esta biblioteca o cosmos. Relaciones de caos y orden, de estructuras, de estrategia y de fórmulas son el campo de acción que configura este tipo de creadores. Una brecha, un intersticio son suficientes para activar en ellos todo un universo para articular, configurar, proponer y desarrollar.

Una biblioteca que no se ordena se desordena: es el ejemplo que me dieron para explicarme qué era la entropía y varias veces lo he verificado experimentalmente. El desorden de una biblioteca no es grave en sí mismo; [...] A esta apología del desorden simpático se opone la mezquina tentación de la burocracia individual: cada cosa en su lugar y un lugar para cada cosa y viceversa; entre estas dos tensiones, una que privilegia la espontaneidad, la sencillez anarquizante, y otra que exalta las virtudes de la tabula rasa, la frialdad eficaz del gran ordenamiento, siempre se termina por tratar de ordenar los libros; es una operación desafiante, deprimente, pero capaz de procurar sorpresas agradables, como la de encontrar un libro que habíamos olvidado a fuerza de no verlo más y que, dejando para mañana lo que no haremos hoy, devoramos al fin de bruces en la cama.

Modos de ordenar los libros:

Clasificación alfabética clasificación por continentes o países

Clasificación por colores

Clasificación por encuadernación

Clasificación por fecha de adquisición

Clasificación por fecha de publicación

Clasificación por formato

Clasificación por géneros

Clasificación por grandes períodos literarios

Clasificación por idiomas

Clasificación por prioridad de lectura

Clasificación por serie

(Perec, 1986:31-32)

Por medio de esta propuesta Perec articula las distintas miradas que se producen sobre un mismo objeto. Cada una de las posiciones distintas, activan o desactivan universos complejos diferenciados. El sistema se produce a partir de la intencionalidad o sentido de la idea, inicio que hace ordenar todos los elementos alrededor de lo que las pone en relación. Así el sistema se produce desde el sujeto en relación a la mirada concreta que pretende sobre el paisaje.

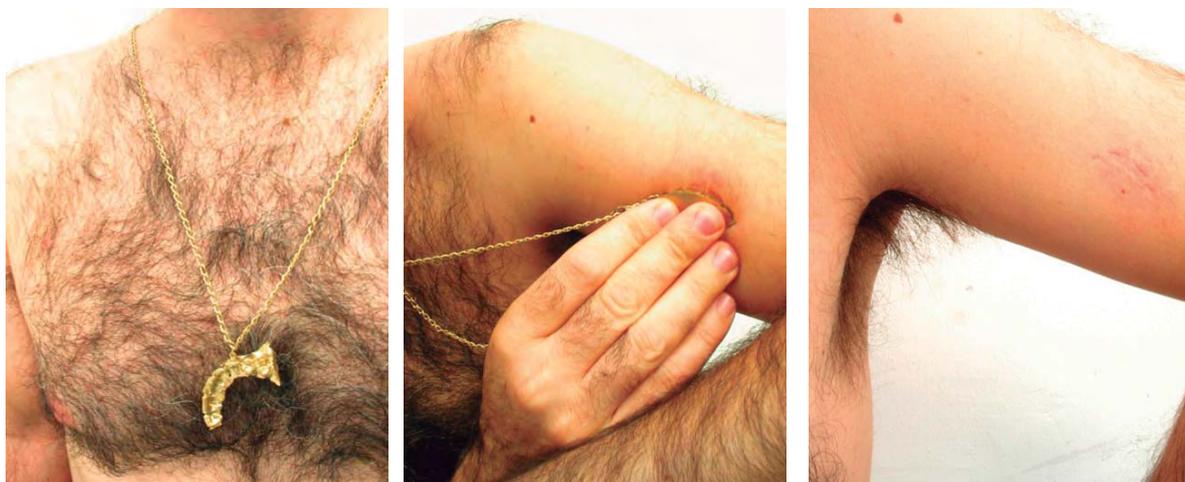
219 Escritor francés (1936-1982)

F.9.7 HUELLA

Este sujeto creador no tiene como énfasis esa idea de dejar huella objetual (física), pero su esencia perdura como lo creativo en potencia, su huella es la que produce un cambio significativo, no en la escala material o en lo referido a los objetos perdurables, pero sí en la huella experiencial que perdura y produce una gran huella tras su acción. La huella en esta tipología tiene que ver con la que se produce –principalmente- en el sujeto, con una relación íntima con la psique del mismo. Es una huella de lo reactivo, de producir diferencia, alteración y cambio en el hábitat que ocupa, produciendo un devenir distinto al que había anterior a su llegada. La huella de la misma es su relación de moldeado con el fenómeno, de cómo afecta al paisaje.

F.9.8 TIPO DE OBRA-MATERIALIDAD

La materialidad de esta tipología es muy variada y poco estable, al depender de la complejidad individual y al ser un tipo de forma tan vinculada a lo íntimo puede tomar formas muy diversas. Percibimos que son obras o materialidades vinculadas a la escala humana, a lo cercano, a lo pequeño, a lo que tiene relación con la mano, con el juego, con formas domésticas de acción. El tipo de obras producidas tienen que ver con activar a través de lo poético y lo lúdico lo preexistente. La capacidad inventiva relativa a la producción material de esta tipología es muy amplia, la limitación en las mismas supone un ejercicio motivador o de excitación muy propio de ella. Por ello la construcción de objetos, de mecanismos, cacharros, la manufactura y las producciones precarias o sencillas son su territorio.



Joya: No me olvides (2005) Curro Claret

En la pieza *Joya: No me olvides* de Curro Claret, el autor realiza un collar del que cuelga una parte de una dentadura copiada. Ésta serviría para marcar o realizar el acto de morder por parte de la persona portadora. La pieza revela un graficar primitivo, acto de posesión o canibalismo que necesita de la acción para poder tener sentido.

F.9.9 ESPACIO

El espacio en esta tipología viene a ser una noción de espacio vinculada con lo lúdico, lo poético, lo cotidiano pero también establece relaciones con lo simbólico,

lo emocional y el espacio psíquico. Es un espacio des-pragmatizado, y relacionado con lo subjetivo de la mirada²²⁰.

En esta tipología el espacio viene a ser su “campo de juego” donde cualquier brecha, lugar, posibilidad o excusa sirve para poder generar una forma de espacio distinta por lo que el graficar de esta tipología viene marcada por los resquicios que generan los límites atravesándolos.

F.9.10 TIEMPO

El tiempo de esta tipología no es estable, no está fijada en ningún tiempo concreto puesto que las variables personales fluctuantes, cambiantes, replanteadas, repensadas, resituadas, redibujadas y en continuo planteamiento son las que lo determinan. Por tanto el tiempo no solo es una variable de las configuraciones sino que va a ser materia para este tipo de sujetos: un *tiempo plástico*, maleable.

Comparte con la tipología A esa vinculación fuerte con el paisaje, con la empatía con lo que en ella se produce, pero las distintas nociones de tiempo que aparecen aquí son atravesadas por la idea de azar, de la deriva, del ritmo, del no ritmo, la cadencia y las infinitas complejidades del tiempo que puedan ser formuladas por el sujeto. Por tanto la noción de tiempo aquí es la del tiempo como creación.

F.10 ELECCIÓN DE LA OBRAS Y SU ARTICULACIÓN

En la articulación de las distintas obras que hemos seleccionado hemos pretendido generar una serie de líneas que articulan en torno a tres cuestiones principales:

1 Activar la acción: el sujeto creador a través de su práctica pretende generar en el espectador una reacción activa, una respuesta directa a lo que él mismo le plantea. -vertiente transformadora-

2 Activar la reflexión: aquí el sujeto pretende poetizar, trasladar al otro una nueva lectura o mirada; incorporar en el otro una visión renovada. –vertiente analítica-

3 Activar la ensoñación: producir a través de sus acciones o sutilezas nuevos estadios o paisajes imaginados. Transportar al espectador a otro lugar, generar en el otro un cambio de paisaje de forma radical. –vertiente poética-

Estas nociones que planteamos en ningún momento pretenden acotar, ni limitar las obras que se muestran a continuación pero nos ayudan a articular nociones con gran presencia alrededor de las mismas.

220 Cuando mencionamos la noción de espacio, ésta abarca desde lo físico hasta lo cognitivo, lo relacional, lo emocional y todas las dimensiones plásticas que puedan abordarla

F.11 CASOS



Il pleut (1918) Guillaume Apollinaire

Guillaume Apollinaire²²¹ crea *Il Pleut*²²², un caligrama²²³, lo que vendría a llamarse como Poesía Visual o Poesía Concreta, donde el texto, su composición y forma gráfica tienen una gran presencia, y su expresividad se produce en el conjunto combinado por las mismas. La espacialización de lo textual²²⁴, su habitar en el espacio de la página -o espacio físico- concreto que ocupa, configura una nueva forma de expresión. Desligada a la forma tradicionalmente de la oratoria o de la recitación subjetiva ésta pasaba a ocupar ella misma el espacio físico, traspasando de soportes y adquiriendo una nueva corporalidad. Así, con la disposición del texto sobre la hoja y su forma vertical de leerse y de iniciar y finalizar las frases, el autor espacializa con la lectura y el sentido de la misma el lugar al que nos pretende trasladar; así la composición y tono o ritmo se deslizan con el lector. El texto que se puede leer en la obra es el siguiente:

*Il pleut des voix des femmes comme si elles étaient mortes même dans le souvenir
C'est vous aussi qu'il pleut merveilleuses rencontres de ma vie gouttelettes
Et ces nuages cabrés se prennent à hennir tout un univers de villes auriculaires
Écoute s'il pleut tandis que le regret et le dédain pleurent une ancienne musique
Écoute tomber les liens qui te retiennent en haut en bas.*²²⁵

²²¹ (1880-1918) Poeta y ensayista francés, nacido en Italia

²²² "Llueve"

²²³ El Caligrama representa el contenido de un poema mediante la disposición tipográfica

²²⁴ En este graficar detectamos ese espacio tensionado entre la letra y el dibujo, entre significado y significante y el espacio intermedio entre los mismos

²²⁵ "Llueven voces de mujeres, como si estuvieran muertas, incluso en la memoria
También usted llueve, maravillosos encuentros de mi vida, gotitas

Lo gráfico y su presentación “entre la especificidad de la palabra y la espacialidad del dibujo” (X. Laka) activan la poética propuesta, le permiten una plasticidad sugerente donde contenido y continente forman parte de la misma idea. Se coloca en una nueva relación de significante y significado. El texto y su capacidad sensual -respecto a la visión del espectador- activan un goce experiencial, la idea y su percepción tienen como mediación un canal que le permite desaparecer como artificio. La idea se acerca al lector por medio de su dispositivo anatómico. El poder gráfico del texto y su capacidad de sintetizar ideas así como crear organización respecto a las acciones que se desarrollan aparece claramente como diferenciador en esta tipología. Aquí el texto está a disposición de las ideas del sujeto, son manifiesto, son acciones y son cuerpo mediador.



Theatre d'Art Total (1967) Ben Vautier



Total Art Match-Box (1965) | Je signe tout (1960) Ben Vautier

En la obra de “Théâtre d’Art Total”²²⁶ Ben Vautier envía a George Maciunas una

Y esas nubes rebeldes, se ponen a reír un universo de ciudades auriculares. Escucha cómo llueve mientras la pena y el desprecio lloran una antigua música. Escucha caer las redes que te sostienen arriba abajo.”

226 “Theatre d’Art Total” y “Total Art Matches-Box” pertenecen a las ediciones de las “Flux Year Box 2” que George Maciunas -principal promotor del movimiento Fluxus- elaboraba con distintos artistas del movimiento. La idea de “Obra de Arte Total” fue un concepto sugerido por Richard Wagner con el término alemán “Gesamtkunstwerk”, que venía a definir tipos de obras de arte que integraban las seis artes: la pintura, la poesía, la escultura, la danza, la arquitectura y la música. Así como la noción de Teatro total de Walter Gropius y Erwin Piscator. Las acciones que Ben Vautier realiza durante esos años –y a lo largo de su carrera- están vinculadas con la relación de lo cotidiano y el arte. Realiza acciones que tienen que ver con firmar cosas intangibles, acciones mundanas y cotidianas, etc. En palabras de Simón Marchán Fiz: “Ben Vautier cultiva ‘La Notion de tout’ definiciones nominales o descripciones, tautologías repetidas referidas a actitudes básicas de un tipo de hombre. Ben Vautier, Beuys, Broodthaers afirman que todo lo que es afirmado por artistas como arte, es arte (Marchán Fiz, 1997:225)

serie de tarjetas en las que aparecen textos y con las que este último adapta junto a la foto de la furgoneta de Ben Vautier, creando el pack completo envuelto en una caja de plástico.

En ese contexto, revelarse contra un arte burgués, objetual y elitista -tan propio del movimiento Fluxus-, también ocurre en la pieza *Total Art Matches-Box* donde Ben Vautier incitaba al espectador a completar la pieza, a ser partícipe de las distintas propuestas activas de la misma. En la caja de cerillas aparece un texto que decía lo siguiente: *“USE THESE MATCHES TO DESTROY ALL ART - MUSEUMS ART LIBRARY’S - READY-MADES - POP-ART AND AS I BEN SIGNED EVERYTHING WORK OF ART - BURN - ANYTHING - KEEP LAST MATCH FOR THIS MATCH”*²²⁷ una invitación a la acción y a la reacción. Proponían un graficar que -como una chispa- encendiera al propio participante a cuestionar aspectos relativos al arte, a la vida, en definitiva, poner en cuestión la propia escena. La idea del Movimiento Fluxus proponía una idea de anti-Arte, de un arte que cuestiona el mismo y articulando las relaciones con lo cotidiano, cuestionando, proponiendo, incitando, revelando nuevas posiciones al respecto.

El “Fluxus” se concentra sobre todo en la vivencia de un “acontecimiento” que discurre de un modo improvisado. Y si el “happening” presenta una mayor complejidad y duración, el “fluxus” ha recurrido a acciones muy simples; como, por ejemplo, sentarse en una mesa y beber una cerveza. Mientras el primero es más espectacular y envuelve al espectador, el segundo es más simple y permite al espectador distanciarse del acontecimiento (Marchán Fiz, 1997:205).

El movimiento Fluxus sería por tanto un abanderado de la identidad de la tipología que nos ocupa, con una clara intención de transgredir los límites de lo establecido.

Los objetivos del “fluxus” no son estéticos sino sociales e implican la eliminación progresiva de las bellas artes y el empleo de su material o capacidades para fines sociales constructivos. El “fluxus” es una forma de anti-arte que se alza, sobre todo, contra la práctica profesional del arte, contra la separación artificial entre productores y espectadores, entre el arte y la vida. -Está contra el objeto artístico tradicional como mercancía falta de función y contra el arte como artículo comercial. Al estar contra la cultura seria, se opone a todas sus instituciones (ópera, teatro, Kaprow y Stockhausen) y está a favor de las artes populares, como el circo, las revistas, las ferias, etcétera. La supresión del arte se lleva a cabo por propuestas a lo Duchamp, mediante la declaración de todo lo no artístico en artístico, a través del cultivo del antiarte: el canto de un pájaro, un chaparrón, un estornudo... (Marchán Fiz, 1997:205).

La cualidad específica de esta tipología trata de producir en el espacio de lo cotidiano interferencias desde el arte, con el fin de producir un arte para la vida, no un arte ensimismado, convertido en consumo, sino un arte reflexivo, disruptivo, transgresor. Es por ello que el sujeto de esta tipología no necesita previamente materiales con los que trabajar, trabaja con la vida como materia, encuentra espacios articulables en el espacio cotidiano.

227 *“USA ESTAS CERILLAS PARA DESTRUIR TODO EL ARTE-MUSEOS-LIBRERÍAS DE ARTE-READY-MADES- POP-ART Y LAS OBRAS QUE HE FIRMADO COMO BEN-QUEMA-TODO-GUARDA LA ULTIMA CERILLA PARA ESTA CAJA-“*

En la obra *Extensión del reflejo*²²⁸ de Gabriel Orozco vemos un graficar desde el gesto, una aparición cotidiana fruto del rastro, de la línea creada en bicicleta por el autor, en una calle y a través de un charco, una aproximación lúdica al espacio, al objeto, a las relaciones de los cuerpos. Es un graficar que captura el instante, lo vital, lo fugaz, para extender, para participar de la creación de la imagen.



La extensión del reflejo (1992) | *Dog Circle* (1995) Gabriel Orozco

En la obra *Dog Circle* de Gabriel Orozco el graficar se produce en un pequeño gesto dentro de lo cotidiano. El movimiento de la cola de un perro sobre una superficie con polvo. El autor captura el instante, graficar de lo cotidiano, mirada lúdico-poética, atrapando un gesto, una sutileza.



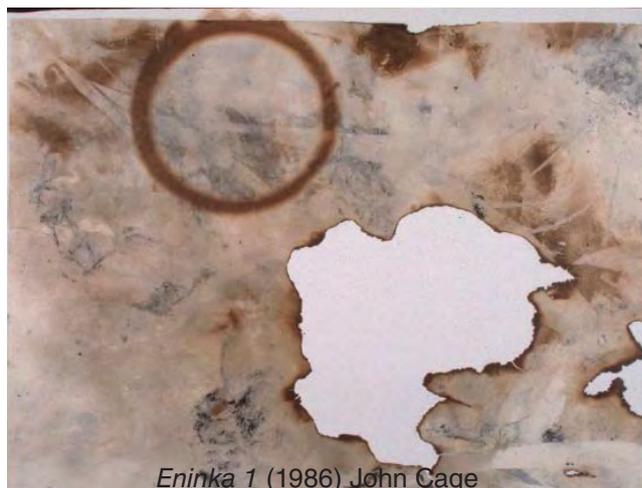
Turista Maluco (1991) Gabriel Orozco

En *Turista Maluco* trata de un graficar que se produce desde el juego, lo compositivo, de las relaciones de los cuerpos y los objetos y su vínculo con elementos cotidianos, mundanos, como son las naranjas. Objetos orgánicos que producen una nueva mirada sobre el espacio para que articule un movimiento y una nueva disposición y colocación en el espacio. A través de un gesto activa una dimensión múltiple del espacio, el espacio deviene otra cosa y es a partir de ese juego que se inicia la poética del espacio. Lo gráfico como producto del devenir, del dejarse llevar del espacio, del tiempo y del contexto concreto. Poética de lo mínimo como espacio escalable hacia el espectador, como activador de lo máximo de su imaginario. Articulando unas relaciones de seducción y activación en él. En

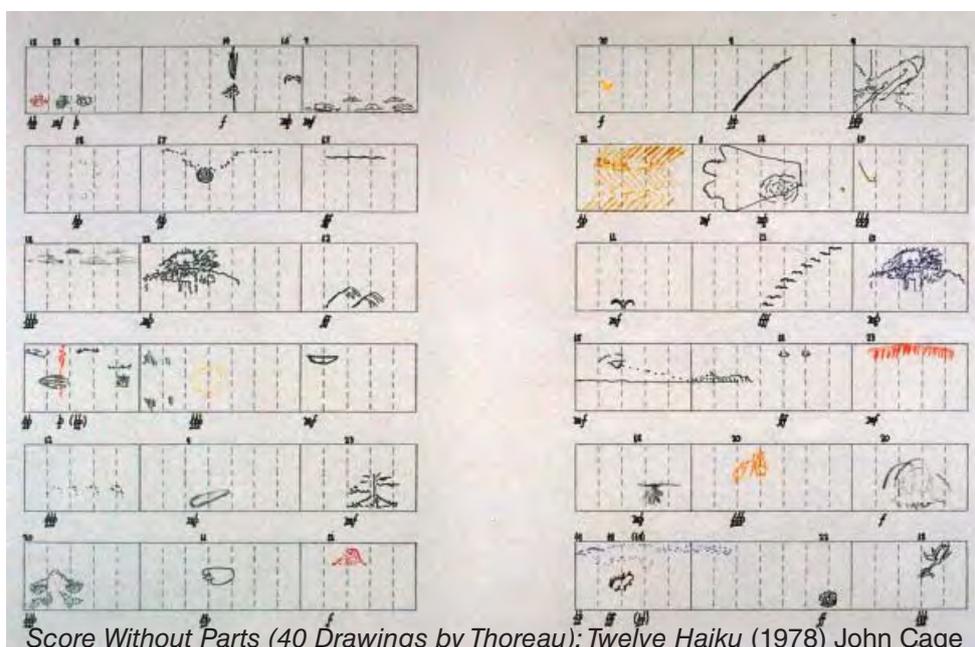
228 La obra citada ha sido mencionada en la Tipología B para mencionar cuestiones relativas a la memoria. Aquí la citamos por su cualidad lúdica, por el gesto, por la relación del cuerpo con ese espacio y su modo de abordar el mismo.

esta tipología el sujeto es inicio del juego, pero apela sin duda a un espectador activo, vivo, despierto y abierto para el mismo. Se trata de un graficar de lo reactivo, encender la mecha a través de la pólvora, el encuentro como fricción de lo vital.

Durante los años 1978 y 1992 John Cage trabajó en el Crown Point Press²²⁹ realizando diversos proyectos y ediciones. Dentro del taller Cage desarrollaba una serie de piezas donde investigaba la noción de la gráfica impresa mediada por procesos de azar, de deriva, de degradación, límite y devenir. En su obra *Eninka 1* prendía fuego a hojas de papel dando así pie a que el propio fuego, el humo produjese la imagen.



Eninka 1 (1986) John Cage



Score Without Parts (40 Drawings by Thoreau): Twelve Haiku (1978) John Cage

En la pieza *Score Without Parts (40 Drawings by Thoreau): Twelve Haiku*²³⁰ el autor cogió las anotaciones y dibujos de Henry David Thoreau²³¹ y las colocó

²²⁹ Estudio de grabado y estampación que trabaja en la edición de grabados desde 1962, dirigido por Kathan Brown, y situado en San Francisco, E.E.U.U. Autores como Boltanski, Aconcci, Smith, Brus, Burden y un largo etcétera componen el espectro de artistas que han pasado por este taller

²³⁰ “Puntuaciones sin partes (40 Dibujos de Thoreau): Doce Haikus”

²³¹ Henry David Thoreau (1817-1862) fue un escritor, filósofo y poeta naturalista estadounidense. Sobre el año 1845 se embarca a un proceso de vida autosuficiente y en una cabaña en medio de

en 12 franjas de partitura. Así mismo estructuró la composición en sílabas de 5+7+7 -como la poesía japonesa en los Haikus-, dividiendo el conjunto en 23 partes interpretadas por 23 instrumentos o voces. En la estructura sitúa dibujos de huellas de pájaro, una mano, un árbol, malezas y elementos colocados sobre una partitura musical que nos sugiere un graficar que combina la grafía de lo libre -los dibujos-, de lo vital, contrapuesto o combinado con lo gráfico estructurado -el pentagrama-; con unas reglas preestablecidas, fijadas y acordadas. Como una comunión de elementos aparentemente opuestos que se abrazan para generar un paisaje del tiempo, del espacio y de un sonido imaginado, sugerido, que da lugar a la interpretación libre y a la activación del sujeto que las ve y que se convierte en intérprete mismo de la obra. La pieza sonora que John Cage inicia es finalizada por el otro, o como Duchamp dijera: “*Son los observadores quienes producen el lienzo*”²³²

Otra obra donde lo gráfico propone la vida y coloca los ingredientes que nos sugiere nuevas relaciones entre la estructura y lo orgánico es *Time Landscape*²³³ de Alan Sonfist donde el autor sitúa un bosque precolonial en la trama urbana articulada de New York.



Time Landscape (1965-2014) | *Forest mural* (1978) Alan Sonfist

Las distintas relaciones de las formas que sugieren el devenir y la vida que propone lo construido, la trama urbana y la vida que propone lo plantado, con la organicidad y evolución de un espacio o jardín en medio de la ciudad. En la obra *Forest mural*²³⁴ el autor dibuja el bosque precolonial en una medianera de un edificio de Manhattan. En torno a las dos obras creadas por el autor existen dos unidades de tiempo distintas; en la primera (*Time Landscape*) es un tiempo de un devenir lento donde el visitante se sitúa en una relación fragmentada de ese tiempo²³⁵, y en la segunda *Forest mural* el espectador ve de un solo vistazo todo el proceso evolutivo del tiempo. En uno utiliza un elemento vivo que produce un

un bosque. Esto dura dos años, y posteriormente publica “Walden, la vida en los bosques”. En sus textos encontramos reflexiones en torno al habitar humano en su mayor profundidad experiencial. Su familia poseía una fábrica de lápices en la que el propio autor trabajaba, y en el que el mismo también investigaba procesos de mejora del grafito, la arcilla, etc. para su posterior elaboración

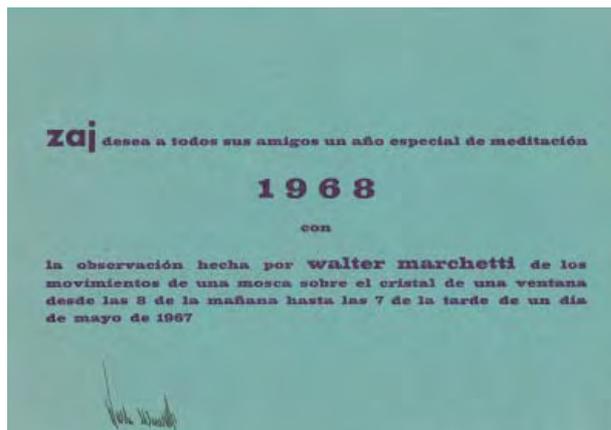
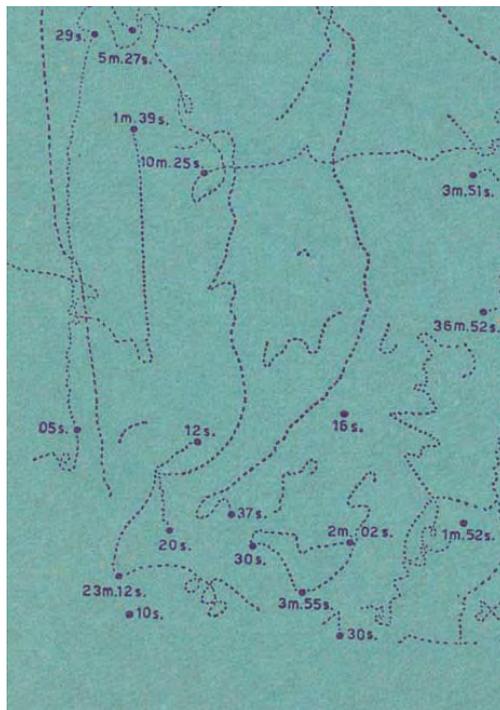
232 Duchamp, 2014:122

233 El autor propuso el proyecto en 1965, después de investigar junto a botánicos, geólogos e historiadores, proyectó el bosque junto a la comunidad local, utilizando para el mismo, árboles nativos, arbustos, hierbas silvestres, flores, plantas, rocas y tierra. Su idea era producir el bosque habitado por los nativos americanos y que se encontrarían allá por el siglo XVII los colonos holandeses a su llegada. El bosque propuesto es una invitación al habitante de la ciudad (incluidos insectos, pájaros, persona u otros animales) a experimentar un Manhattan pasado

234 Este reproduce la imagen que se veía desde el fortín de los holandeses (un grabado originariamente) y lo reproduce como mural. Traslada un grabado a una escala real a un edificio.

235 El bosque tardará años en poder evolucionar

espacio y tiempo determinados y en el otro este tiempo se muestra de un solo golpe. Operando entre la bidimensionalidad cinematográfica y la tridimensionalidad arquitectónica, trae a presencia un tiempo pasado a tiempo presente y con dos velocidades distintas (confrontadas) del tiempo (tiempo orgánico multilocalizado, y un tiempo lineal).



*Movimientos de una mosca sobre el cristal de una ventana desde las 8 de la mañana hasta las 7 de la tarde de un día de mayo de 1967 (1968)*²³⁶ Walter Marchetti

En la pieza *Movimientos de una mosca sobre el cristal de una ventana desde las 8 de la mañana hasta las 7 de la tarde de un día de mayo de 1967* de Walter Marchetti²³⁷ el autor realiza el paisaje sonoro sugerido por una mosca. En el lado reverso aparece el texto del grupo ZAJ que dice lo siguiente: “ZAJ desea a todos sus amigos un año especial de meditaciones 1968 con la observación hecha por Walter Marchetti de los movimientos de una mosca sobre el cristal de una venta desde las 8 de la mañana hasta las 7 de la tarde de un día de mayo de 1967”.

A lo largo del trabajo de Marchetti encontramos que el autor utiliza elementos de la vida cotidiana para activar, jugar y encontrar espacios de lo sonoro. A través de las acciones y la objetualización de los sonidos el autor vinculaba la vida cotidiana con su investigación sonora. Es como si quisiera corporalizar el sonido, como si pretendiera señalar que todo cuerpo produce o se vincula con el sonido haciéndonos interpretar estas experiencias de un nuevo modo. Existe un interés específico en el autor –y en sus coetáneos- de romper la unidireccionalidad de las composiciones y de las escuchas de lo sonoro. Lo gráfico traduce el movimiento vital y captura un espacio tiempo ocurrido. Del mismo modo también supone un nuevo paisaje y una nueva experiencia espacio-temporal. Lo cotidiano como espacio poético, como espacio a redefinir. Se produce aquí un graficar desde lo

²³⁶ Esta versión editada en Madrid en 1968 por el grupo ZAJ, fue impresa sobre a doble cara cartón en offset con tinta azul. Medidas de la pieza 24x17cms e impreso a dos caras. Es la primera de varias ediciones posteriores que el autor llevó a cabo posteriormente en Italia

²³⁷ Walter Marchetti (1931-2015) compositor y filósofo, miembro fundador del grupo ZAJ (Creado en 1964 y en el que también participaron Ramón Barce, Juan Hidalgo, Tomás Marco, José Luis Castillejo y Esther Ferrer)

cotidiano, que reivindica una nueva mirada del lugar. Una re-espacialización del sujeto.

En este trabajo propuesto por Marchetti aparece por medio de la gráfica la plasticidad y la discontinuidad del tiempo, la subjetividad del mismo y una forma de percepción del tiempo que transita lo no exclusivamente humano. La poesía visual y la notación musical eran las formas por las que los autores se acercaban a las relaciones sonoras del tiempo²³⁸. Formas grafiadas mediante el dibujo, lo gráfico, acercamientos a las ideas a través de la bidimensionalidad. Lo cotidiano se funde con lo poético y Marchetti a través de su trabajo propone una extensión de lo mundano, de lo sencillo.

Marchetti también creó *Arpocrate seduto sul loto*²³⁹ un libro guía o tratado musical donde articulaba distintas operaciones grafico-textuales reuniendo las propuestas creadas durante varios años y donde sugería y proponía una herramienta para poder experimentar infinidad de formas (según la aleatoriedad y orden seguidos por el lector) sonoras por medio de esta edición.

El autor a través de su trabajo –y particularmente de esta obra- coloca una serie de elementos gráficos, textos, silencios visuales, acciones con las que poder operar y producir piezas de muy diversa naturaleza y características. Lo gráfico como inicio de un nuevo paisaje como código, como ritmo y como continuum-extensión del sujeto. Henar Rivière²⁴⁰ menciona esta relación entre Marchetti, la música y el arte de acción y en cómo lo gráfico servía como medio operativo para comunicar, mediar y activar las distintas acciones y experiencias realizadas en torno a lo sonoro.



arpocrate seduto sul loto (1965-1968) Walter Marchetti

[...] ofrecía nuevas propuestas de creación y percepción y se abría a otros ámbitos de la actividad artística, para convertirse de nuevo en la compañera de la vida del hombre, en el palpitar crujiente e incesante, rico en matices, de la existencia. Y no enunciaba ya ninguna verdad, sino que, con llaneza y humildad, se limitaba a afirmar con Marchetti que “el conocimiento está en cada hombre, en cada lugar, en ti, en mí, en los músicos, está en cada objeto y en cada cosa, en el tiempo y en el espacio”. En esta salida a cielo

238 “Esa intención de detención del tiempo a través de su espacialización es una constante en la obra de Walter Marchetti y se puede apreciar otro tipo de planteamiento conceptual que es el continuum sonoro, esa idea de la ubicuidad de la música, ese estar de la música en todo espacio y en todo tiempo. [...] procura propiciar esa escucha de la música que está en todos lados”(Rivière, 2009)

239 “Harpócrates sentado en el loto”, libro editado por el grupo Zaj y Gráficas Luis Pérez en el año 1968, éste consta de 552 páginas

240 Especialista de la obra de Walter Marchetti, y del Movimiento Fluxus en Europa, el grupo Zaj, la poesía concreta, etc. la autora es Doctora en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid

abierto, la actividad musical se expandió y surgieron las nuevas prácticas interdisciplinarias e intermedia de la música y el arte de acción. A su vez, las partituras de las acciones se plasmaron en los llamados cartones zaij, piezas de arte correo que el grupo enviaba sueltas a sus contactos y que, reunidas, dieron lugar a la creación de libros. arpocrate seduto sul loto es un libro y muchos libros a la vez (Rivière, 2015).

Hemos visto que la voluntad y el uso que realizan muchos autores desde lo gráfico gira en torno a la idea lúdica de hacer partícipe al espectador de la realización misma de la pieza. A través del módulo, de la creación de una matriz textual, así como de un orden espacial produciría unos esquemas desde de los cuales elaborar nuevas formas. En la tipología que nos ocupa lo gráfico produce un inicio sugerente para la activación, para las lecturas múltiples. Así, tanto en acciones mínimas, donde el gesto es casi residuo de una acción, o la línea invita a la activación del espectador de un universo imaginado, los creadores de esta tipología tienen como estímulo el juego, con el arte, con la vida y con las personas que habitan en ella. Una cualidad del tiempo plástico de un devenir improvisado.

F.12 CONCLUSIONES

Es la tipología más activadora, supone un hacer desde un lugar “aparentemente” inofensivo, es ir hacia el lugar de interés pero desde otros lugares utilizando estrategias marginales para activar la escena. Se trata de una tipología que produce la expansión del resto de las tipologías, su acondicionamiento en el hábitat buscando cómo reformular los espacio que habita. Desde una noción de espacio lúdico poético- cognitivo conceptual trata de formular nuevas relaciones dinámicas en el paisaje, desde lo esencial hasta su noción más política. Se trata de un sujeto incómodo que produce alteración del hábitat donde el juego es su acción principal, y el movimiento de los elementos, su complejidad, así como la alteración de su orden y las nuevas dimensiones que adquieren, son su materia.

Se trata de un sujeto que reformula el paisaje que habita con lo que cualquier elemento, objeto, captura o gesto, le sirven como medio para visibilizar aquello que desea. Las formalizaciones son generalmente precarias, fugaces, por encontrarse muy comúnmente en espacios marginales. Le interesa el fenómeno que produce más que el propio objeto “dispositivo”. El objeto es mediador, no fin en sí mismo, condensa y sintetiza como objeto de transición.

El tiempo de esta tipología es un tiempo plásticamente moldeable, no se encuentra fijado en ningún tiempo determinado. Los sujetos de la misma lo resignifican y se apropian del mismo. El tiempo será un condicionante que de límite a ese juego tratándose de un tiempo del devenir y de lo improvisado.

En la relación sujeto-paisaje, en lo que se refiere a las dinámicas de lo gráfico, encontramos que tratan de abordar las nociones como elementos plásticos que moldear. Por ello trata de RE-definir, DES-configurar, META-espacializar, significar-SE, y operaciones que incluyan esos sufijos y prefijos que pongan en cuestión, deshagan, rehagan dérmicamente una noción, y se transformen a sí mismos a través de su praxis. La noción de Ludus (juego) vendría a sintetizar la tipología.

LUDUS* define una noción de juego, de crear y de recrear, de pasatiempo. Es decir de establecer una nueva relación espacio-temporal desfuncionalizado, cercano a la idea de espacio ideal, pero desde una visión donde ese espacio se habite como proceso. Dejar(se) producir por el propio espacio-tiempo: Devenir fenómeno. Eludir también deviene de Ludus y se refiere a burlar o evitar con gracia cualquier situación. Se trata de una tipología que se sitúa en una relación de creación de hábitats. Redefinir el paisaje a través del mismo, situar una mirada distinta en él: no se eluden.

G

TIPOLOGÍA G | SUJETO PRAGMÁTICO

G.1 SÍNTESIS GRÁFICA DE LA TIPOLOGÍA

G.2 SÍNTESIS GRÁFICA DE RELACIONES DEL GRAFICAR

G.3 ESQUEMA-RESUMEN

G.4 INTRODUCCIÓN

G.5 COSMOGONÍA DEL GRAFICAR

normativizar
cualidad vs cantidad
habitar como máquina

G.6 SOBRE CAMPOS AFINES

G.7 TECTÓNICA DE LA TIPOLOGÍA

G.8 TIPOS DE ACCIÓN

G.9 ELEMENTOS-UNIDADES OBSERVACIONALES

G.9.1 CUERPO

G.9.2 LO FORMAL

G.9.3 ESCALA

G.9.4 PATRÓN Y MÓDULO

máquina-humano

G.9.5 MATRIZ

G.9.6 SISTEMA

G.9.7 HUELLA

G.9.8 TIPO DE OBRA-MATERIALIDAD

G.9.9 ESPACIO

G.9.10 TIEMPO

G.10 ELECCIÓN DE LAS OBRAS Y SU ARTICULACIÓN

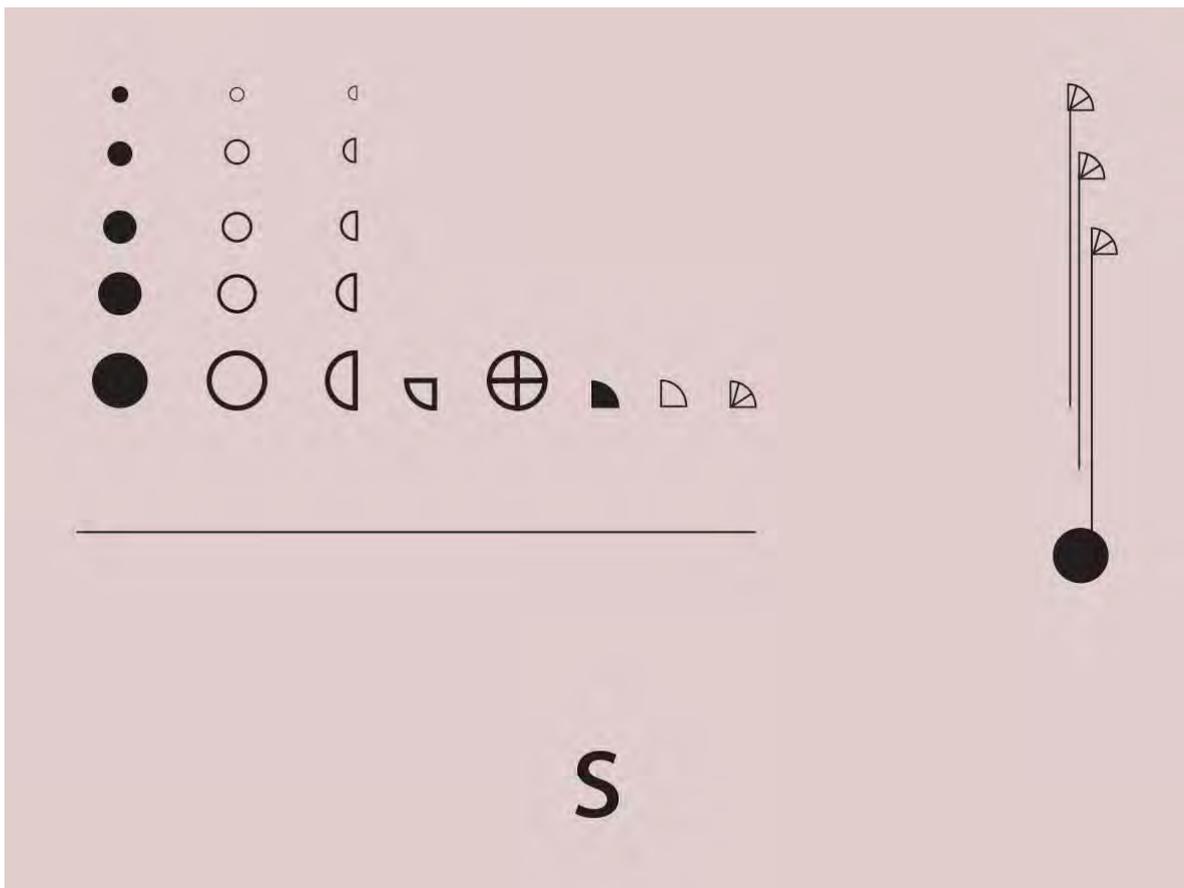
G.11 CASOS

cuerpo como módulo
habitar lo grafiado
habitar desde el cuerpo
separación cuerpo-mente
grafiar como resistencia
grafía como espacio propio
la unidad. lo abstracto

G.12 CONCLUSIONES

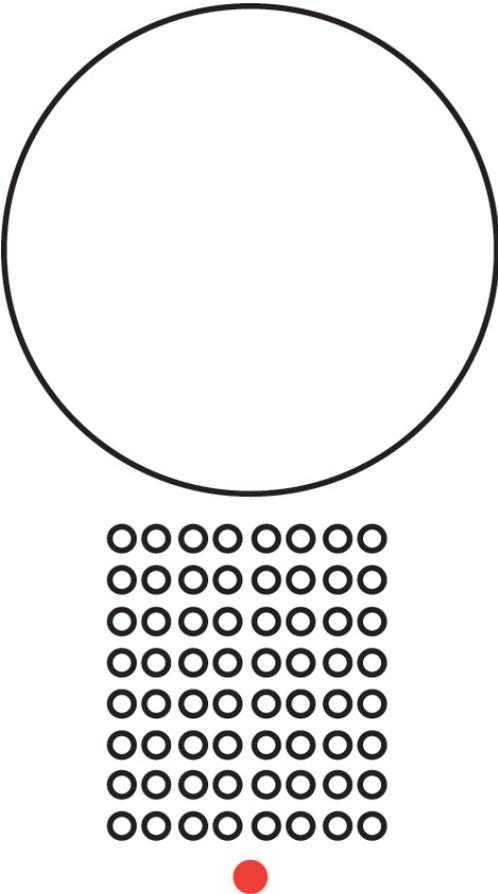
*El solo hecho
de representarla es
suficiente
para desgarrar
a la naturaleza
de su naturaleza*²⁴¹

G.1 SÍNTESIS GRÁFICA DE LA TIPOLOGÍA



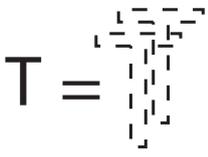
Síntesis gráfica de la relación del sujeto en el Paisaje y su inscripción en el mismo. La imagen describe la posición y forma de visualización del sujeto, éste se sitúa fuera de la práctica (parte inferior) donde analiza, organiza y establece las relaciones de sistema en la que su aportación produce, ejecuta o articula un objeto, su espacio y el habitar humano. El paisaje se presenta como espacio donde el humano produce y su relación se configura como realidad donde la noción de pragmática establece las relaciones con los elementos del paisaje.

G.2 SÍNTESIS GRÁFICA DE RELACIONES DEL GRAFICAR



En la síntesis gráfica que vemos a continuación mostramos la relación del sujeto respecto al sistema en el que se inscribe. Las relaciones de posición que aparecen visibilizan cómo se configuran éstas respecto al sujeto que nos ocupa. En esta tipología el sistema viene organizado de forma jerarquizada y el centro de las operaciones del mismo, viene dado según quién produce o establece las reglas de ese sistema. El sujeto es quien diseña y produce para el sistema, con lo que su posición es siempre centralizada, simétrica y situada de forma que sea operativa, productiva y eficiente.

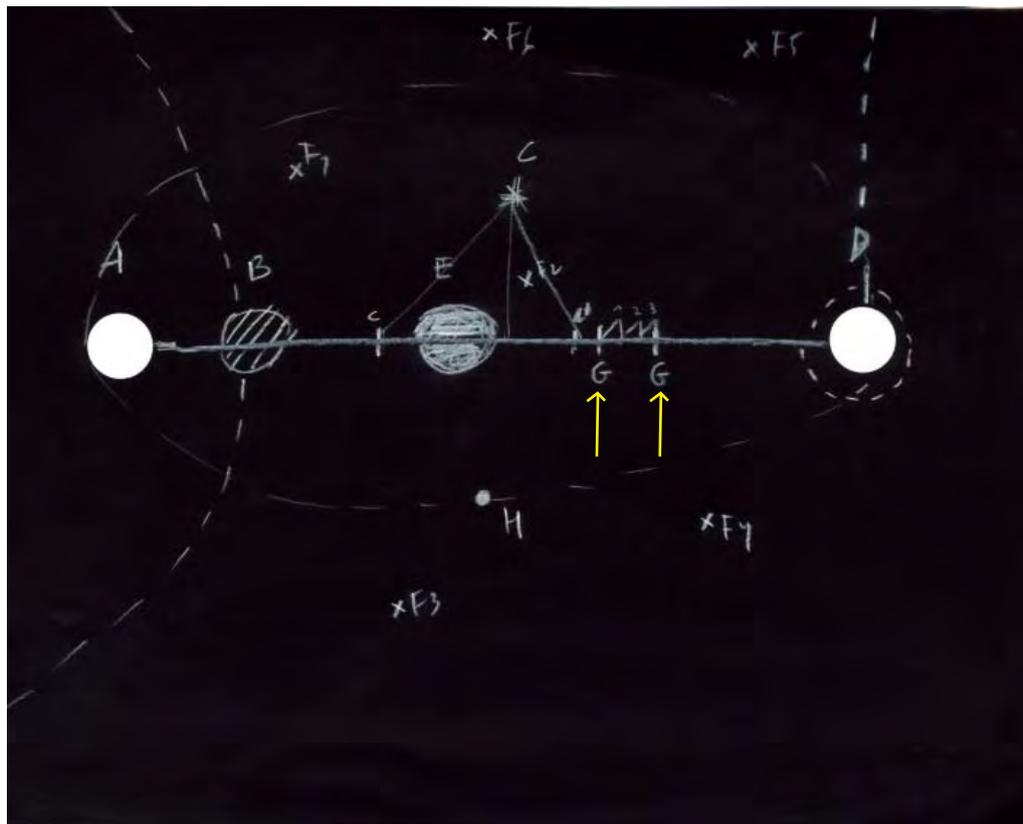
G.3 ESQUEMA DE ELEMENTOS DE LA TIPOLOGÍA

RELACIÓN SUJETO-HÁBITAT	
<p>CAMPOS</p> <p>OTRAS MIRADAS DISCIPLINARES</p>	<p>INGENIERIA-INDUSTRIA ARTES APLICADAS-INDUSTRIA ARTE-ARQUITECTURA</p> <p>Normalizar, estandarizar: DEUSTCHER INDUSTRIE NORMEN Espacio-Cuerpo como Mercancía: GUY DÉBORD Tiempo Único: GUY DÉBORD Urbanismo funcionalista: HENRI LEFEVBRE Desaparición del relato: FÉLIX GUATTARI Habitar como Cuerpo-Mente: JUHANI PALLASMAA Abstracción-Arte Concreto: THEO VAN DOESBURG</p>
<p>ESPACIO</p>	<p>FÁBRICA</p> <p>Espacio pragmático</p>
<p>CUERPO</p>	<p>Separado. Modulado. Maquinizado</p>
<p>TIEMPO</p> <p><i>calidad</i></p> <p><i>representación</i></p> <p><i>materialidad</i></p> <p><i>Su visualización posible</i></p> <p><i>Su plasticidad como:</i></p>	<p>organizado / Seudocíclico</p> <p>T = </p> <p>Producción</p> <p>usos</p> <p>articulado para cada fin</p>
<p>ESCALA</p>	<p>Escala Autovariante. Entre lo humano y lo infinito</p>
<p>OBRAS</p>	<p>ERNST NEUFERT LE CORBUSIER</p> <p>ARCHIGRAM IANNIS XENAKIS</p> <p>THEO VAN DOESBURG SOPHIE TAUEBER ANNI ALBERS</p> <p>SANTIAGO CIRUGEDA GUY DÉBORD ENRIC MIRALLES</p> 
<p>ESENCIA</p>	<p>SER QUE ARTICULA LO HUMANO SOBRE EL PAISAJE</p> <hr/> <p>SER PRAGMÁTICO</p>
<p>GRAFICAR>OPERACIONES</p> <p>GRAFICAR A TRAVÉS DE:</p> <p>— POR MEDIO DE ACCIONES COMO:</p>	<p>> ABSTRACCIÓN-GRAFÍA-PROYECTO</p> <p>ANALIZAR CLASIFICAR PROBAR CATALOGAR ACOTAR REGISTRAR</p>

G.4 INTRODUCCIÓN

Esta tipología viene marcada por su interés en lo relativo al orden, la norma, el estándar y la sistematización del habitar humano sobre el paisaje. Su carácter fundamental se basa principalmente en gestionar y producir para un grafiar aplicado. Es un sujeto preocupado por su legado como humano, donde la ideación, conceptualización y posterior gestión se manifiestan como principales motivos de existencia terrenal. A partir de estas ideas aparecen a lo largo del siglo XX diferentes rasgos, así como movimientos y manifestaciones donde estas nociones son (re)presentadas como principios reguladores.

G.5 COSMOGONÍA DEL GRAFICAR



Tal y como se puede ver en la gráfica, la tipología G se sitúa en un extremo alejado de la A, y aparece situada cercana a la tipología D porque se inscriben en un área donde la productividad del objeto y la lejanía del interés por inscribirse en el paisaje la hacen distinguirse. La tipología G está representada en dos estadios distintos -en la misma línea- y también segmentada con tres líneas, que marcan posiciones de esa tipología. Estas son, la del estado analítico, conceptualizador y ejecutivo. Procesos claramente diferenciados, porque son modos de organizar y clasificar como espacio de la fábrica.

Es un sujeto que define una trayectoria antropocéntrica y que, a través de sus distintas prácticas revela interés de producir un determinado paisaje producto de una proyección humana: el “ser pragmático”.

En 1917 se funda la *Normenausschuss der Deutschen Industrie (NADI)*²⁴¹ bajo el acrónimo DIN²⁴² o *Deustcher Industrie Normen*,²⁴³ que trataría de normalizar, estandarizar y regular todos los aspectos que operan tanto de la industria, el comercio y las instituciones alemanas. Estos usos y normativas vendrían a regular tanto la fabricación, como los aspectos referidos al uso y sus aplicaciones posteriores.



Musterzeichnung IV 44 (1931) Deustcher Industrie Normen



DIN 1451 (1931-1936) Deustcher Industrie Normen

241 "Asociación de Estándares de la Industria Alemana"

242 Fruto de esa estandarización de la DIN es el formato estandarizado para papel "DIN A4", "DIN A3" que sigue vigente hoy día

243 "Normas de la Industria Alemana"

La tipografía *DIN 1451* proviene de la *Königlich Preußische Eisenbahn-Verwaltung*²⁴⁴ cuando la institución normalizó las tipografías que se utilizarían para su aplicación en todo el ámbito ferrocarril. Este esquema-patrón conocido como *Musterzeichnung IV 44*,²⁴⁵ se utilizaría tanto en soportes y señaléticas, como para la rotulación de los trenes y de los espacios.

En este interés especial de la sistematización aparecen vinculadas la eficiencia, la estandarización y la implantación de toda una base de sistemas regulados para –entre otras cosas- establecer una industria y una forma de habitar hacia la idea productiva vinculada a la máquina. Aquí la *Werkbund* tuvo una importancia capital:

El Deustcher Werkbund (Confederación Alemana del Trabajo, fundada en 1907) organización de industriales, artistas y arquitectos, precursora de la Bauhaus, surgida a partir del movimiento alemán de artes y oficios (Kunstgerwerbe), más que un movimiento artístico o un estilo artístico, fue una filosofía y una amplia acción coordinada, sufragada por el Estado para integrar los oficios tradicionales con las técnicas industriales de producción en masa, a fin de poner a Alemania en un lugar competitivo con las principales potencias industriales (Gran Bretaña o Estado Unidos). El documento redactado con motivo de su fundación afirmaba que el propósito era mejorar el trabajo profesional a través de la cooperación entre el arte, la arquitectura, la industria y la artesanía, por medio de la educación, la propaganda y una postura solidaria.

“El objetivo de la Werkbund es conseguir el ennoblecimiento del trabajo industrial mediante la educación, la propaganda y un posicionamiento unitario en las cuestiones pertinentes, en colaboración con el arte, la industria y la artesanía.” (Anuario de la Deustcher Werkbund, 1912)

Su influencia en la historia de la arquitectura y el diseño moderno fue ineludible y constituyó una vía fundamental en el proceso de la racionalización funcional tanto de la forma como de la vida, atendiendo a los problemas derivados de la demanda de viviendas, organizando la producción de la industria y dotando de calidad formal y funcional a los objetos producidos industrialmente. En una época en que la industrialización y la producción en masa estaban transformando radicalmente la sociedad, el Werkbund hacía defensa de la unión del arte, la artesanía y la tecnología. El objetivo era establecer un compromiso entre arte y técnica, donde el arte se ponía al servicio de la industria para reducir la distancia que se había generado entre los artistas y los fabricantes debido a la producción mecanizada: una simbiosis necesaria en respuesta a las alarmantes cotas de vulgaridad y exceso ornamental, rémora del siglo XIX. El programa de la Werkbund crea, sobre la base de los nuevos desarrollos tecnológicos, formas estándar que tomaran en cuenta los materiales empleados, que fueran funcionales y conceptualmente limpias. Su campaña “contra la fealdad” y a favor de la “buena forma” tenía una función pedagógica y era la contribución social y política a “una vida más feliz” (Laka, 2010:45).

244 “Administración Real del ferrocarril Prusiano”

245 “Patrón IV 44”

Pero este interés específico por lo productivo, la eficiencia y la sistematización repetida, aparece la pérdida de lo cualitativo donde Guy Débord en los años 60 mencionaba la idea de que el orden cuantitativo vincula de este modo a la idea de mercancía, de cantidad, de repetición y las unidades continuas como nuevos espacios.

La pérdida de lo cualitativo en los objetos que aloja y en las conductas que regula –tan evidente en todos los niveles del lenguaje espectacular- no hace más que traducir los caracteres fundamentales de una producción que se aísla de la realidad: la forma de mercancía es enteramente igual a sí misma, es decir, a la categoría de lo cuantitativo. Lo que ella desarrolla es lo cuantitativo y solo en lo cuantitativo puede desarrollarse (Débord, 2000:52).

Así lo cualitativo pasa a convertirse en cuantitativo por efecto de la mercancía como poder²⁴⁶ mediante las relaciones de mercancía-capital y vida humana moldeando el espacio social y el íntimo.

El trabajo humano como trabajo mercancía desvinculado de todo el fenómeno que lo constituye donde la supervivencia queda resuelta dentro de ese sistema: la mercancía aparece como un poder que ocupa la vida. El mundo visible es su mundo: trabajo asalariado de una sociedad y un ciclo que tiene que continuar. Débord menciona la ciencia especializada de la dominación: la sociología, psicotécnica, cibernética, etc... La fragmentación y la descomposición de las estructuras orgánicas complejas como unidades que pierden características de lo cualitativo para recolocarse como unidades o módulos extirpables e intercambiables. Él mismo menciona la idea de que el objetivo de ese “espectáculo” es la aceptación de la identificación entre bienes y mercancía, satisfacción y supervivencia ampliada según leyes de la mercancía. Cuando la economía depende de la sociedad y viceversa, entre el producto, el productor y lo productizado.²⁴⁷

246 “[...] ha convertido la tierra en mercado mundial. [...] Este incesante despliegue del poder económico bajo la forma de mercancía, que ha transformado el trabajo humano en trabajo-mercancía, en trabajo asalariado, conduce, por acumulación, a una abundancia en la cual la cuestión primordial de la supervivencia se encuentra obviamente resuelta, pero de tal manera que tiene que reproducirse constantemente: se plantea en cada ocasión un grado superior. [...] Con la revolución industrial, la división del trabajo de manufactura y la producción masiva destinada al Mercado mundial, la mercancía aparece efectivamente como un poder que viene a ocupar realmente la vida social. [...] El espectáculo es el momento en el cual la mercancía alcanza la ocupación total de la vida social. No es únicamente que se haga patente la relación con la mercancía sino que ya no hay otra cosa más que esa relación: el mundo visible es su mundo. La producción económica moderna amplía su dictadura tanto en extensión como en intensidad. [...] Todo el trabajo asalariado de una sociedad se convierte globalmente en la mercancía total cuyo ciclo ha de continuarse” (Débord, 2000:53-55)

247 “En el momento en que la sociedad descubre que depende de la economía, entonces la economía depende efectivamente de la sociedad. Esta potencia subterránea, que ha crecido hasta aparecer como soberana ha perdido también su poder. Allí donde se alojaba el “ello” económico, debe advenir el yo [je]. El sujeto solo puede emerger de la sociedad, es decir, de la lucha que en ella tiene lugar. La posibilidad de su existencia depende de los resultados de la lucha de clases, que se revela como productora a la vez que producto de la fundación económica de la historia. [...] Sin embargo, la abundancia mercantiles supone una ruptura absoluta con el crecimiento orgánico de los bienes sociales. Su acumulación mecánica pone en marcha lo artificial ilimitado, ante lo cual el deseo vital queda desarmado. La potencia acumulativa de lo artificial ilimitado comporta en todos los órdenes la falsificación de la vida social” (Débord, 2000:60 y 70)

Esta idea de abundancia y de acumulación que posee al sujeto altera su orden en el habitar, le obliga en cierto modo a replantearse su posición, su actividad y sus derivas. Por tanto todas estas fluctuaciones que afectan desde lo económico como poder, hasta la acumulación de mercancías como formas de existencia frágiles y dependientes. Es un sujeto extremadamente vinculado al sistema donde su propia estabilidad personal viene directamente vinculada a éste. D ebord introduce la idea de un *Tiempo  nico*, de un Tiempo del mercado en términos globalizados y como historias unificadas que construyen un único relato común, una unidad abstracta sin referencias concretas, intercambiable, disociada del espacio, de los sujetos y de sus circunstancias: sin vínculo.

habitar como máquina

En toda esa desconexión y pérdida del habitar humanizado las nociones de forma y función se vinculan desde una operatividad de lo efectivo donde el habitar y la riqueza de la vida urbana, lo orgánico, lo no organizado aparece en confrontación con lo funcional, lo estructurado y lo sistematizado. En esta concepción de organizar lo colectivo y su habitar, el orden espacial aparece como espacio donde poner en marcha todas estas cuestiones que interaccionan entre sí. La afectación del habitar y de la noción de máquina y productividad aparecen en el orden de lo cotidiano, en los espacios de relación donde todas estas cuestiones e implicaciones prácticas se ponen de manifiesto. El diseño de lo público y el orden espacial como máquinas de habitar.

Ion Martínez Lorea en su introducción a la *Producción del Espacio* de Henri Lefevre menciona una serie de nociones que afectan a la producción de este espacio colectivo, sobre un urbanismo funcionalista, aniquilando el fenómeno del habitar y sistematiz ndolo en usos operativos, desgran ndolos de la complejidad humana, y asumiendo su existencia desde una visión hiper-pragmatizada y regulada. Así el habitante se convierte en usuario y el espacio fenoménico en espacio funcional.

*[...] siguiendo el enunciado de Le Corbusier de las cuatro funciones básicas de la ciudad (hábitat, trabajo, circulación y ocio), tiende a liquidar la complejidad y riqueza de la vida urbana. [...] Lefebvre denuncia cómo la supuesta racionalidad científica del urbanismo impone la línea y el ángulo recto y cómo justifica la pulverización del espacio con ánimo clasificador y regulador. [...] El espacio ordena, prescribe y proscribe. Interviniendo sobre lo concreto, el urbanismo actúa a su vez a nivel global, dentro de los parámetros de un mercado mundial, con un espacio que deviene instrumento del capitalismo. La racionalidad se despliega en el espacio a través de un aparente ejercicio de organización armónica, a través de planos, formas y composiciones. El resultado: el espacio abstracto-instrumental, una representación del espacio que se muestra pura, original, natural, punto cero de la realidad humana, espacio en sí que nos aleja del análisis de las relaciones sociales implicadas en la producción (y reproducción), velando tras el signo de la coherencia (espacial) la existencia de un determinado orden (social) con beneficiados y excluidos, ocultando por tanto las profundas contradicciones y desigualdades que genera.*²⁴⁸

248 Martínez Lorea en Lefebvre, 2003:16-17

En la película *Mon Oncle*²⁴⁹ de Jacques Tati, el diseño y programa de la vivienda moderna -Villa Arpel, centro operativo del filme- somete a un uso hiperfuncionalizado a la familia que habita en ella. La vivienda que está programada y articulada en relación a su funcionalidad y organizada de forma productiva-operativa resulta ser una casa disfuncional en el que lo maquínico somete al habitante²⁵⁰ a sus procesos, mecanismos y tiempos: Habitar como máquina.



Mon Oncle -frame- (1958) Jacques Tati

G.6 SOBRE CAMPOS AFINES

Los campos que se entrecruzan en esta tipología vienen a ser lo que se ocupan de la aplicación de la necesidad del habitar humano en cuanto a su función y aplicación.

La Ingeniería y la industria como campos que abordan el análisis e implementación de sistemas, tanto para las relaciones del sujeto y los objetos, como con la articulación de procesos para abordar de forma eficiente esas necesidades del conjunto del paisaje.

Artes aplicadas e Industria como campos específicos que se enlazan con esta tipología en lo referido a la función aplicada de los objetos, de los espacios y

249 Dirigida por Tati en 1958, "Mon oncle" propone la historia de dos formas de habitar parisinos completamente distintos. Por una parte, se encuentra la vivienda funcional -Villa Arpel-, dentro de un barrio monótono donde todas las casas son iguales, de una arquitectura hiperfuncional, donde la propia vivienda somete al usuario en su vida doméstica. Sonidos en la cocina que alertan de que el fuego ha calentado la comida, botones para activar mecanismos, sonidos estridentes que abren y cierran puertas, jardines que obligan a recorridos no orgánicos, racionalidad espacial que somete al orden y limpieza hasta llegar a la propia neurosis de sus habitantes. Por otra parte, el film nos muestra una vivienda del suburbio parisino -la del señor Humboldt-, donde la propia configuración espacial hace que los vecinos vivan muy de cerca y haya una convivencia colectiva. Se escuchan personas hablando, gente discutiendo, cocinando, etc. Es una arquitectura que hace permeable la vida, posibilita al humano a expandirse, contrariamente a lo que sucede en la Villa Arpel, -la vivienda hiperfuncional- en el que viven la hermana, el cuñado y el sobrino de Humboldt

250 Véanse la película "Playtime" (1967) de Jacques Tati y "The Party" (1968) de Peter Sellers

las formulaciones que se vinculan en las relaciones del habitar y los espacios personales y sociales.

Arte y Arquitectura como las que abordan las relaciones espaciales, relacionales, sensibles y dinámicas del sujeto y su habitar.

G.7 TECTÓNICA DE LA TIPOLOGÍA

El sujeto de esta tipología analiza y articula las necesidades y propone un nuevo habitar o experiencia, donde la idea, la función y la forma definen y regulan todo lo relativo a sus formas de aparición. Su sentido está basado en un fin concreto: en la producción práctica y aplicada de la idea de concepción, La relación del sujeto frente a su habitar se produce de forma separada, modulada y maquinizada.

G.8 TIPOS DE ACCIÓN

Los tipos de acción de este apartado se definen por su modo en el que participan de lo aplicado y definen las siguientes operaciones principales:

a/ Registrar - Experimentar - Analizar - Conceptualizar

b/ Clasificar - Ordenar - Sistematizar - Automatizar

c/ Catalogar - Acotar - Configurar - Desconfigurar

d/ Aplicar - Desarrollar

G.9 ELEMENTOS-UNIDADES OBSERVACIONALES

G.9.1 CUERPO

El cuerpo deviene centro operativo de las acciones, primero se trata de un cuerpo como unidad, del cual partir para aplicar, investigar y operar, segundo, se trata de un cuerpo útil, que sirve “para”, quien articula, recibe y percibe: y es también cuerpo gestor.

Por tanto el graficar se produce como articulación de la producción de ese cuerpo en el espacio y su gestión. Cuerpo como medida, cuerpo como módulo y cuerpo como territorio aplicado. Al ser una tipología que ordena el tiempo y el espacio en relación al sistema funcional, el cuerpo asume también esos valores y reproduce su función en el habitar en esos términos (uno afecta al otro y viceversa). El cuerpo aquí se sitúa como elemento a gestionar a través de su relación funcional, física, operativa y de unidad. Como elemento que provee y dispone a la máquina, en definitiva, una noción de cuerpo separado²⁵¹.

G.9.2 LO FORMAL

En lo formal esta tipología responde a los asuntos de la materialización, de dar cuerpo y estructura al espacio de lo posible donde el dibujo, el collage, el ejercicio proyectual etc. son los mediadores. Visualizar la producción de los espacios, los

²⁵¹ “El hombre separado de su producto produce, cada vez con mayor potencia, todos los detalles de su mundo, y de ese modo se halla cada vez más separado de su mundo. Cuanto más produce hoy su propia vida, más separado está de ella” (Débord, 2000:50)

objetos y los cuerpos construyendo y formulando las articulaciones del mundo habitable por el humano. Lo formal responde al traducir y procesar elementos de lo abstracto hacia lo real y a posteriores aplicaciones. Aparecen muy presentes las nociones de representación, creación y concepción donde lo formal es el territorio operativo donde las ideas adquieren dimensión a través de su realización.

El solo hecho de crear un “Modelo reducido” de la realidad, no es nunca una simple proyección, un homólogo pasivo del objeto: constituye, por el contrario, una auténtica experiencia del objeto (Lévi-Strauss, 1997:351).

G.9.3 ESCALA

El centro de inicio de la relación escalar viene dada por el sujeto como principio total del paisaje y viene definida por la necesidad o problemática concreta a la que se dirige. La escala con Ernst Neufert y Le Corbusier²⁵² como abanderados de su época definen un post-renacimiento del siglo XX donde la escala desde lo humano adquiere un especial protagonismo, el cuerpo humano como principio universal. Si la escala responde a la concepción del espacio productivo como límite único, la fragmentación del espacio y sus relaciones definirán la relación de escala. Desde las vinculadas al espacio personal (la unidad del sujeto) hasta multiplicarse exponencialmente hacia el conjunto de lo colectivo, lo territorial, y lo planetario: la escala se define por su pragmatismo.

G.9.4 PATRÓN Y MÓDULO

El patrón y módulo de esta tipología se manifiestan en su sentido más utilitario y práctico como unidades estudiadas y legitimadas y listas para ser ejecutadas en serie. La unidad tiene un destino y es su aplicación posterior. En esta idea de seriación y repetición en esta relación de lo humano y la máquina, la idea de fábrica y la noción de seriación aparecen de manera contundente. Se trata de un sujeto que entiende la unidad y la repetición como formas de operar, es decir que trata de crear sistemas que contengan esas unidades. La retícula, los sistemas de ordenación y regulación son las mediaciones con el conjunto del paisaje. Así el patrón de repetición supone la acción clave de esta tipología.

máquina-humano

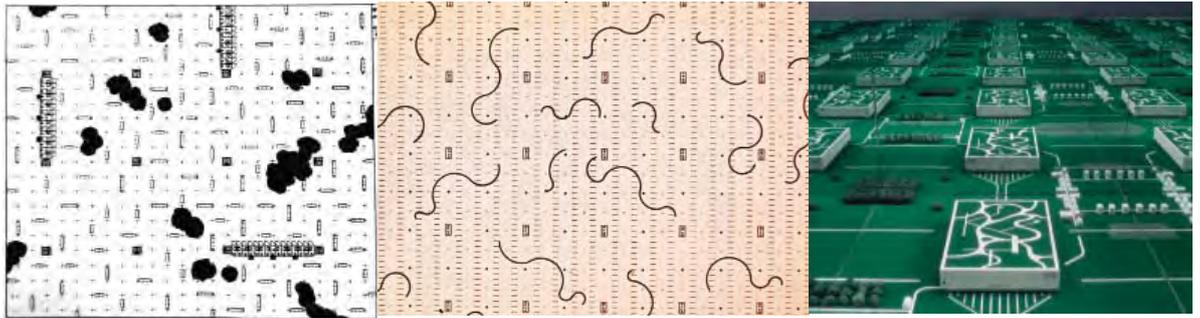
La condición previa para elevar a los trabajadores al estatuto de productores y consumidores “libres” del tiempo-mercancía fue la expropiación violenta de su tiempo. El retorno espectacular del tiempo no es posible más que a partir de esta primera desposesión de los productores (Débord, 2000:138).

Archizoom Associati²⁵³ proponía la *Non stop city*, ciudades insertadas en tramas

252 Véase desarrollado el trabajo de Le Corbusier y Ernst Neufert posteriormente en el apartado “G.11 Casos”

253 Grupo Florentino nacido en 1966, denominado sus propuestas como “Arquitecturas radicales” proponían visiones urbanas a escala territorial, y que unían muchos de los intereses de sus coetáneos –“Archigram” y “Superstudio”-, que son la arquitectura ligada a la cultura pop, etc. El colectivo estaba compuesto de arquitectos y diseñadores. Éstos eran: Lucia Bartolini, Dario Bartolini, Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Paolo Deganello, y Massimo Morozzi

reticulares donde la repetición de módulos y la seriación o Rapport²⁵⁴ infinito, daba como resultado unas ciudades infinitas, continuas, y sin límite. Imaginaban qué tipo de arquitecturas podíamos habitar y que tipo de vida sería posible con luz artificial y aire acondicionado. Llevaban a un estado radical las formas y condiciones de la fábrica al espacio urbano. La idea de *Non stop city* muestra un desarrollo capitalista llevado a sus últimas consecuencias. Imaginaban un globo totalmente urbanizado donde no solo las oposiciones entre naturaleza-artificio, campo-ciudad desaparecieran, sino que todos espacios posibles estarían copados del fenómeno consumista y sobre todo de contaminación. La imagen seriada y repetida nos recuerda a la copia insaciable²⁵⁵ y repetitiva de las serigrafías de Warhol donde aparece la idea de un tiempo único, de tiempo global.



No-Stop city (1969) Archizoom Associati

Los espacios y el tiempo producidos, originan el habitar humano y por tanto en ese proceso aparece la idea de tiempo alienado, el sujeto y su propio tiempo desaparecen. Débord menciona la idea de *Tiempo alienado* (Débord, 2000), de una idea de presente ajeno al productor, éste aparece como separado de su propio tiempo.

G.8.5 MATRIZ

Aquí la noción de matriz viene fundamentada por la pragmática como noción que da sentido al sujeto de esta tipología. Una voluntad clara y determinada para ejecutar la organización del paisaje. Se trata de un sujeto que se dirige hacia un fin que aporta estructuración de lo colectivo, a lo social como (com) unidad de lo humano. Entendemos como matriz de esta tipología su pulsión productiva visualizada en el espacio de lo colectivo donde se produce una hiper-pragmatización y funcionalismo excesivo en su sentido.

Pero a la vez es un sujeto con cierta pulsión utopizadora y transformadora del espacio que le rodea, con lo que los procesos de abstracción, diseño y capacidad imaginativa son determinantes para su desarrollo. En este caso la utopía no trata al sujeto como unidad fenoménica compleja sino que lo aborda en su noción de unidad igualitaria de conjunto. Reside en él un interés de abarcar y controlar el sistema completo basculando hacia una visión maquínica al funcionalizar todos los elementos del hábitat. La eficacia en la efectividad del sistema es una de las pulsiones de mayor interés en la misma. Así las nociones que aparecen de forma

254 En el campo textil la palabra Rapport se usa como unidad que articula la repetición de un dibujo en un estampado. El Rapport marca el ritmo y repetición del módulo o patrón y que configura posteriormente la unidad global. En el ámbito de la psicología se utiliza como sintonía entre dos personas, como la relación armónica que existe entre las mismas. Las dos nociones nos parecen interesantes para su utilización

255 Véase Benjamin, 1935

continúa son las de analizar, sistematizar, proyectar, aplicar, visualizar, ordenar y organizar.

G.9.6 SISTEMA

Es un sistema que pone énfasis en un habitar desde la función. Esto vendría dado por el *Qué, para quién, y con qué fin*. Un proceso vinculado a la idea de fábrica y de mercado, mediando la idea de producto y de cliente como elementos que configuran este sistema. Los ejes del sistema (basado en un habitar como función, organizado, regulado y sistematizado) vienen dados por la operativa productiva. Por ello la búsqueda de la perfección del sistema hará de esta tipología una de las que más cuestionan la idea de habitar tensionado entre lo individual y lo colectivo de las relaciones humanas y sus nociones de espacio y tiempo.

G.9.7 HUELLA

La huella en esta tipología tiene que ver con el legado, bien sea formalizado o visualizado por medio del proyecto, vehículo utilitario para llevar a cabo y objetualizar estas ideas. La huella como constancia del sujeto, como legado de la actividad humana al mundo, su aportación al sistema.

G.9.8 TIPO DE OBRA-MATERIALIDAD

El tipo de materialidad en esta tipología viene a desarrollarse entre la grafía como medio propio de lo humano, el collage como forma de configurar desde la libertad compositiva del sujeto y el dibujo técnico como medio posibilitador de la comunicación de esas ideas, propuestas o proyectos. Éstos responden principalmente a un fin de carácter aplicativo, con lo que su posterior comprensión o claridad es determinante. Es por ello que los sistemas de representación, así como los códigos globales determinan unos modos de operar entre distintos ámbitos. La materialidad en función de las operaciones del humano. Su único límite es la capacidad proyectiva y productiva del mismo y sus posibles ejecutables. Se trata pues de una materialidad que se manifiesta en el proyectar las ideas, en hacer material una utopía, un hecho o una voluntad del sujeto.

G.9.9 ESPACIO

El espacio viene a ser el que representa y articula las actividades del humano en relación a lo funcional y al uso y necesidades y programas relacionados. Al ser un espacio muy vinculado a la idea de fábrica, éste tiene como evolución natural ocupar e invadir el tiempo propio del sujeto hasta capitalizarlo e invadirlo para arrebatarse todo ese espacio. Ese carácter invasivo del tiempo-fábrica al tiempo-humano transforma los espacios y sus diferentes producciones. Es por esto que en esta tipología lo gráfico tiene una estrecha relación en configurar, proponer, resistir y utopizar sobre las distintas relaciones con el espacio y el habitar humano.

G.9.10 TIEMPO

El tiempo en esta tipología, es el tiempo de la dinámica productiva del sujeto. Se trata de un tiempo del sujeto como parte de un tiempo del engranaje social, es decir que no tiene una cualidad individual sino que se conforma sobre un tiempo

que se le ha sustraído. Dentro de estas líneas de tiempo del sujeto vinculados al espacio de lo productivo nos encontraríamos con el tiempo analítico, tiempo productivo y tiempo procesual, tiempo aplicado, etc.

En esta línea Guy Debord señala la idea de abundancia de la desposesión, en cuanto a resultado del poder independiente del sujeto que es su propia producción. En ese operar para la producción de eso otro, uno y el tiempo de uno, desaparece como forma vivida. Es un tiempo vivido para la producción dentro de un sistema.

El trabajador no se produce a sí mismo, produce un poder independiente. El éxito de esta producción, su abundancia, retorna al productor como abundancia de la desposesión. Todo el tiempo y el espacio de su mundo se le vuelven extraños a merced de la acumulación de productos alienados (Debord, 2000:49).

Debord menciona la idea de tiempo “Seudocíclico” (Debord, 2000), un meta-tiempo construido dentro de la idea de tiempo consumible, un tiempo vinculado al “hacer consumo” del mismo. Es un tiempo que deja de lado su carácter singular relativo a lo experiencial, a lo contextual y a las propiedades intrínsecas que ese tiempo determinado pudiera tener. Se trata de un tiempo abstracto pero medido dentro de una retícula, vinculado al horario global y concreto. Éste responde a funcionalidades determinadas, más que a procesos orgánicos del habitar humano. Es un tiempo predefinido, el cual no solo configura y regula las sociedades, sino que se constituye e impone como forma de habitar el mismo. El tiempo como nueva unidad o producto. El tiempo como ilusión sin carne.

[...] La realidad del tiempo ha sido sustituida por la publicidad del tiempo. [...] Mientras el tiempo cíclico era el tiempo de la ilusión inmóvil, realmente vivido, el tiempo espectacular es el tiempo de la realidad que se transforma, pero vivido ilusoriamente (Debord, 2000:137).

03.J.9 ELECCIÓN DE LA OBRAS Y SU ARTICULACIÓN

A la hora de elegir las obras para configurar esta tipología nos parecía necesario encontrar distintos autores y proyectos que pudieran mostrar e ilustrar las distintas cuestiones críticas que aparecen en la misma. Se articula en base a 4 líneas que trazan distintas operaciones o deseos encontrados.

1. El cuerpo como módulo: donde se racionaliza la relación del cuerpo y el espacio a través del modulo humano analizado, estandarizado para su aplicación tanto en relación a los objetos como a los espacios.
2. Graficar para otra dimensión: vertiente ensoñadora que busca con cierta intuición utópica encontrar o proponer nuevas relaciones con el espacio y con el habitar humano.
3. La unidad abstraída: aparece la noción de abstracción como ejercicio de una relación formal distinguida. La síntesis para graficar desde el espacio puro y concreto.
4. Graficar como resistencias: en esta línea abarca los proyectos que frente a esta normalización, estandarización y búsqueda racional del habitar humano (propia de esta tipología), genera una línea de resistencia política.

En 1936 en Alemania Ernst Neufert creó el *Bauentwurfslehre*²⁵⁶ un libro que compilaba la normativa del cuerpo en relación al uso en arquitectura²⁵⁷. Se trata de un manual exhaustivo y básico de las medidas y relaciones entre el cuerpo y el espacio arquitectónico²⁵⁸. A partir de la documentación generada por las mediciones y las variables métricas recogidas por el propio autor, éste creó un sistema de normalización para la construcción de espacios así como de distintas tipologías arquitectónicas. En este documento recogía las exigencias de programa, las relaciones espaciales, dimensiones de edificaciones, utensilios, cubiertas, mobiliario y todo tipo de aplicaciones teniendo el ser humano como medida y objetivo. Así creó todo un repertorio de fundamentos, normas de uso y aplicación, que ha servido a lo largo de muchos años como guía o referencia de infinidad de profesionales.

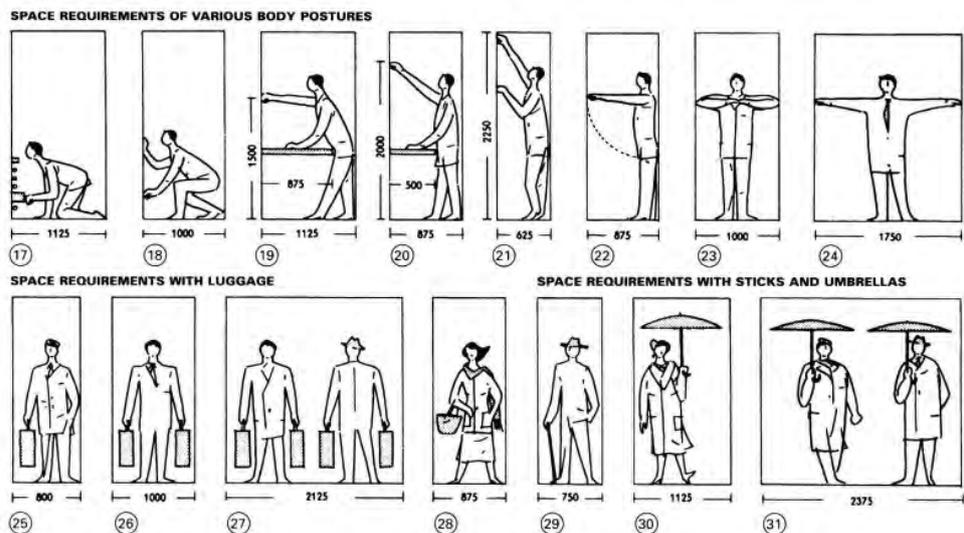
256 “Arte de proyectar en Arquitectura”

257 Ya previamente la arquitecta Margarete Schütte-Lihotzky en la “Cocina de Frankfurt” (1925) creó toda una organización espacial y programática en relación al espacio de la cocina regulando los usos y creando una ordenación de esas necesidades en base a la higiene y la ergonomía y estudiando de forma detallada las relaciones de movimiento y tiempo. Véase también la película “Kitchen stories” (2005) de Bent Hamer

258 En esta idea de entender el cuerpo unidad como módulo, en los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna se debatían aspectos relativos a todo el complejo del habitar humano sometido a la modernización. *“La declaración de La Sarraz, Suiza 1928, el primero congreso al que asistieron más de 20 arquitectos de 8 países europeos, no fue tan unitario con en principio había esperar, ya que internamente subyacía un conflicto sobre el rol del arquitecto en la sociedad moderna, una diferencia claramente política entre dos actitudes predominantes: por un lado el deseo de Le Corbusier (y el ala francófona) de adaptar la arquitectura a las demandas del capitalismo industrial, y por otro los esfuerzos de los holandeses y alemanes para usar los avances técnicos del capitalismo para ayudar a lograr una nueva sociedad colectivista. Sigfried Giedion, como preparación a esta primera reunión, explicitó los objetivos del CIAM. Formular el programa contemporáneo de arquitectura. Apostar por la idea de arquitectura moderna. Introducir vehementemente esta idea en los círculos técnicos, económicos y sociales. Y estudiar la resolución de los problemas arquitectónicos. Además, eran tres los esfuerzos iniciales que lideraban la fundación de los CIAM: a) el esfuerzo de unir las estrategias formales y técnicas a un programa de transformación social colectivista a través de la arquitectura y del urbanismo, b) el esfuerzo de promover estas estrategias antes los clientes oficiales como la Liga de las Naciones o autoridades con capacidad sobre las políticas constructivas, y c) los esfuerzos de purificación de la arquitectura. En esta primera cita se afirmaba rotundamente que la arquitectura estaba vinculada, inevitablemente, a todas las cuestiones políticas y económicas de la sociedad industrial del momento y que, superando la cultura artesanal heredada, debía adoptar universalmente las tecnologías y los métodos de producción racionalizada. Se buscaba una mayor eficiencia basada en un desarrollo de la normativa y los métodos de construcción estandarizados en el diseño arquitectónico y urbanístico. Había que definir las bases de una nueva arquitectura y promoverlas en los clientes oficiales y público en general. El urbanismo no podía estar condicionado por concepciones caducas y su esencia debía ser de orden funcional y social: una distribución más equitativa de la riqueza a través de la construcción masiva de casa a bajo costo. Se apostaba por la regularidad como prerrequisito para incrementar tanto la cantidad como la calidad: los problemas de los niveles mínimos de habitabilidad, el uso más eficiente de la distribución del terreno, los asentamientos colectivos, la planificación racional urbana, el debate sobre la alta o baja densidad, la relación del área construida y espacio entre manzanas, la utilización óptima de los materiales y métodos constructivos, etc. En definitiva resolver el problema colectivo por medio de una reorganización del suelo y nuevos tipos de construcción en serie”* (Laka, 2010:58-59).



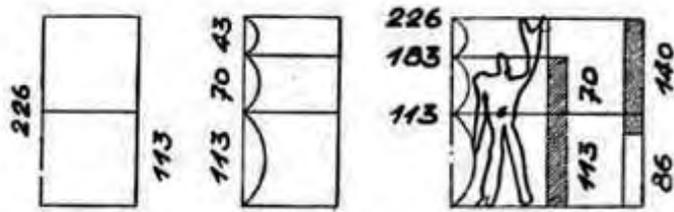
Cocina de Frankfurt (1925) Margarete Schütte-Lihotzky



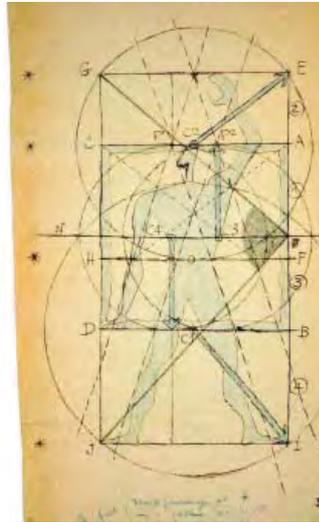
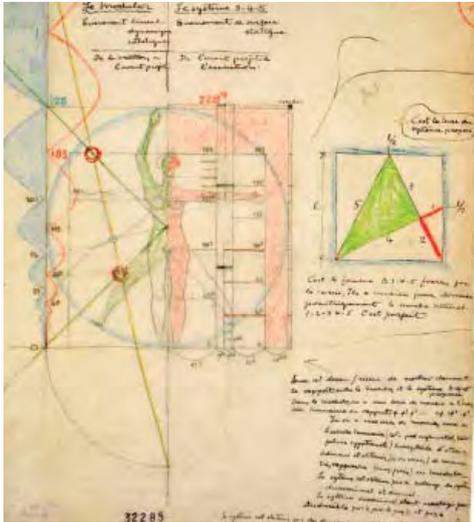
Medidas del Cuerpo- *El Arte de Proyectar en Arquitectura* (1936) Ernst Neufert

Del mismo modo que Neufert creó todo un cuaderno de normas y mediciones en relación al habitar cotidiano del humano en el espacio, Le Corbusier creó el *Modulor*. Éste consistía en un sistema de medidas creado por el arquitecto que englobaba la visión antropométrica y las relaciones del espacio y la naturaleza a través de medidas basadas en las matemáticas y la proporción áurea. El Modulor tiene como medida total 226cm, que vienen a ser la del hombre con una mano levantada, en la que a la mitad estaría el ombligo, con 113cm. El arquitecto configura dos series proporcionales de forma armónica creando las combinaciones necesarias para su aplicación al espacio arquitectónico, introduciendo así un amplio espectro de unidades con las que poder aplicar posteriormente en el espacio diseñado.

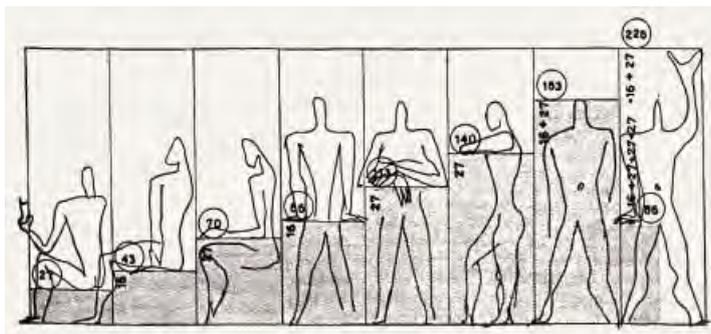
Entre 1942 y 1948 el autor se dedicó profundamente al estudio, a la creación y a la posterior publicación del libro *Le Modulor*. La unidad cuerpo-matriz como inicio y fin de toda la praxis arquitectónica basada en la armonía del cuerpo del hombre.



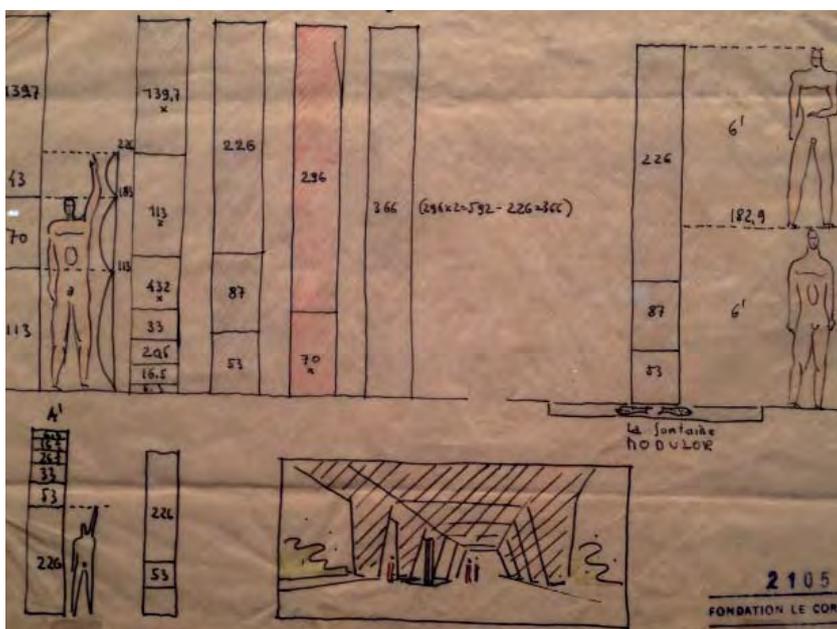
Unidades y medidas del Modulor (1945) Le Corbusier



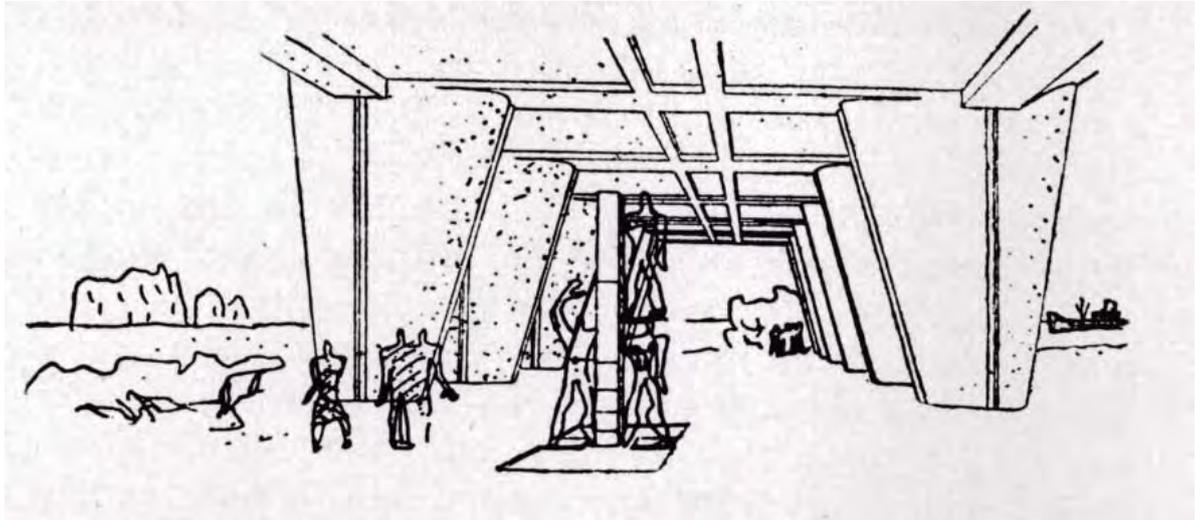
Estudios para el Modulor (1945) Le Corbusier



El Modulor (1954) Le Corbusier



Croquis de estudio del Modulor para Marsella (1945) Le Corbusier

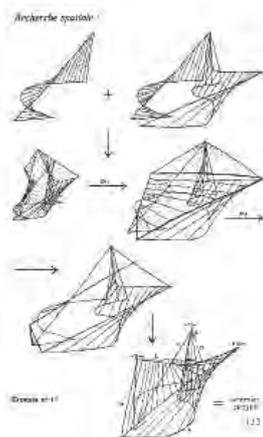


Dibujo de la Piedra Modular instalada bajo los pilotis en la Unité d'Habitation de Marseille (1947) Le Corbusier²⁵⁹

En este sentido en esta tipología aparece muy presente el cuerpo como proyecto, como módulo para el habitar. Intuimos en este período muy propio de la Modernidad una búsqueda por establecer y organizar el conocimiento, activándolo y estableciendo normativas, organizaciones y protocolos que se basan en el conocimiento del ser humano. Es aquí donde aparece la normativización que construye el habitar contemporáneo.

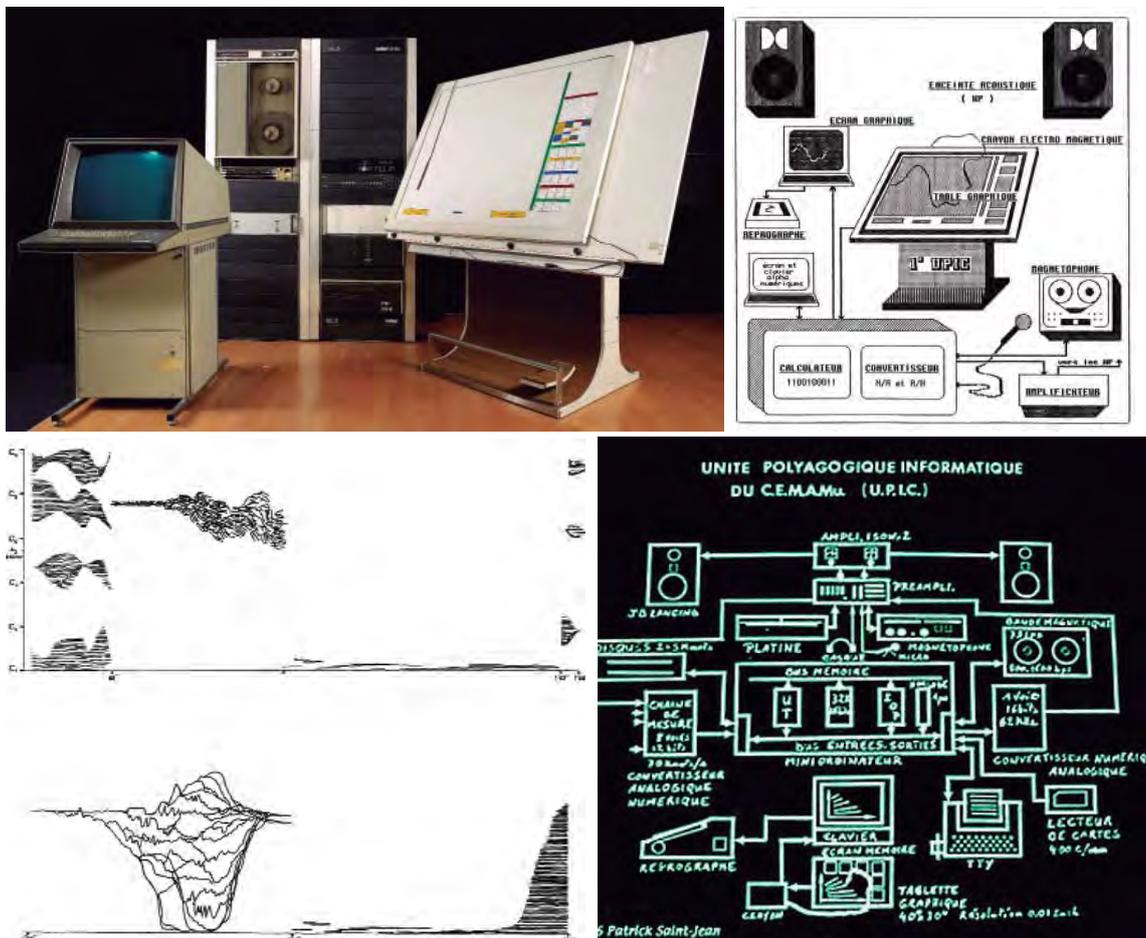
Con el desarrollo de la máquina, y de la ingeniería aplicada hay una especial voluntad por formular espacios y utopías que cuestionan la organicidad y naturaleza humana. La idea de habitar como máquina, la creación seriada y el módulo se convierten en la unidad como dato para su repetición. Se origina la idea de reducir y sintetizar la vida y sus usos (espaciales y vitales) a patrones extrapolables. Habitar ya no será informe, tiene un programa, unas necesidades, unos objetos y unos sujetos concretos. Esto marcará todo el desarrollo posterior del siglo XX y los fundamentos de la concepción y teorías para el diseño. Lo gráfico aquí se presenta como mediación entre idea y proyecto donde su uso trata de dar cuerpo instrumentalizado a un ideal del sujeto. Es un graficar con un programa funcional y su valor radica en la capacidad descriptiva y comunicativa de la idea a la ejecución.

habitar lo grafiado



Bocetos (1957) e Imagen del *Pabellón Philips* (1958) Iannis Xenakis y Le Corbusier

Iannis Xenakis²⁶⁰ concibe y desarrolla el *Sistema UPIC*²⁶¹; una herramienta de composición musical por medio de una computadora que finalizó sobre el año 1977. Se trata de una tableta digitalizadora vinculada a un ordenador con una pantalla vectorial. El usuario dibuja unas formas u ondas que son procesadas por el ordenador. Una vez éstas se almacenan en el mismo, el usuario puede realizar sus propias composiciones. El eje X representa el tiempo y el eje Y representa el paso. Se podía manipular la plasticidad del tiempo transponiendo, invirtiendo y manipulando los algoritmos moviendo el lápiz electromagnético por la tableta para manipular a tiempo real el sonido.



(Arr Izq.) *Conjunto UPIC* (1978) (Arr Dcha.) *Diagrama de UPIC* (1976) (Ab Izq.) *Primera página de la partitura de Mycenae-Alpha* -primer trabajo realizado con UPIC- (1978) Iannis Xenakis | (Ab Dcha.) *Esquema del sistema UPIC* extraído del documental (1976) Patrick Saint-Jean²⁶²

260 Iannis Xenakis es un músico e ingeniero de origen rumano (1922-2001) fue colaborador junto a Le Corbusier desde 1948 hasta 1960. Crea junto al arquitecto francés y Edgar Varese -Compositor-, Louis Kalff -iluminador-, Hoyte Duyster -estructuras-, el pabellón Philips para la Exposición Universal de Bruselas en 1958. Obra experimental y vanguardista que combinaba una edificación creada a partir de 9 paraboloides hiperbólicos creado con piezas de hormigón, cables de acero tensados, paredes interiores de amianto para potenciar la acústica del espacio y en el que albergaban espectáculos multimedia y una experiencia espacial muy vinculada con lo matérico y lo sonoro. Xenakis desarrolló su carrera profesional participando en proyectos relacionados con la arquitectura, la acústica y la composición sonora. En 1966 funda CEMAMU, más tarde conocido como Centro de Estudios de Matemática y Música automática en París

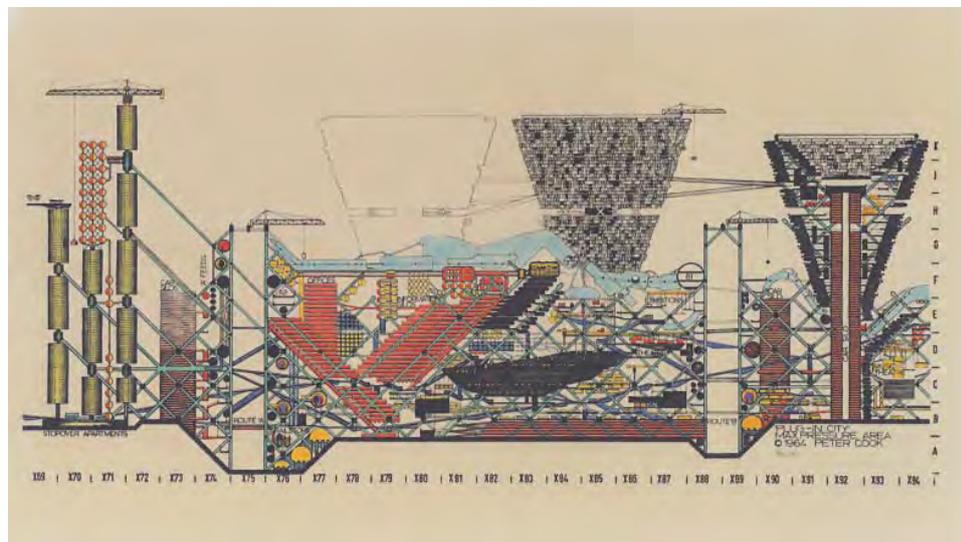
261 "Unité Polyagogique Informatique de CEMAMU"

262 Patrick Saint Jean fue el ingeniero que colaboró con Iannis Xenakis en la construcción del "UPIC"; realizando un documental. La imagen es extraída como frame del mismo

En una relación arquitectónica constructivo de lo sonoro se erige el espacio auditivo como se construye un edificio, crear un espacio auditivo que configure posteriormente el espacio físico del escuchante. Graficar la plasticidad sonora. El espacio creado por Xenakis introduce una nueva relación entre el graficar humano y el espacio, nos introduce una dimensión espacial sonora vinculada con el cuerpo y su extensión tecnológica. Así el propósito de los autores de esta tipología era la de construir utopías y llevar al límite las ideas a través de su espacialización y materialización. Graficar se proponía aquí como territorio de lo desconocido, medio abstracto, por el cual poder construir, proyectar y testar esas invenciones. En Xenakis por medio de lo tecnológico lo gráfico se va produciendo en sus distintas formulaciones; gráficas que visualizan el sonido, espectro modular del mismo, su plasticidad y su materialidad.

Lo gráfico siempre ha sido un medio que ha posibilitado la expresión para la transmisión y el repensar de lo arquitectónico. En Archigram²⁶³ lo tecnológico, lo utópico, el capitalismo creciente, el consumismo y la cultura de masas han sido su espacio de pensamiento. Crean una serie de proyectos y propuestas que producen unas líneas de abordaje muy incisivas sobre la noción del habitar.

En *Plug-In City* (1962) proponen un proyecto de ciudad donde la misma contenía unas unidades residenciales de tipo modular que se conectaban a una mega-infraestructura en constante evolución y que iba incorporando transporte y servicios básicos así como más unidades residenciales que eran transportadas en grúas gigantes. Conceptos de vida colectiva así como de la vida maquina o tecnificada que proponían como utopías futuristas con ironía pop.

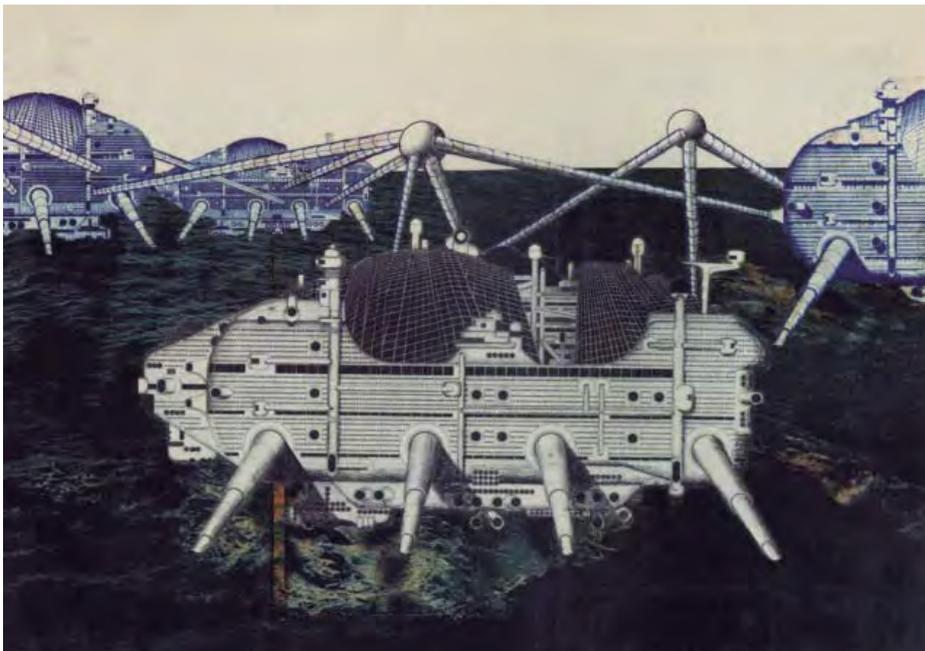


Plug-In City (1962) Peter Cook-Archigram

263 Sobre 1960 nace en Inglaterra un grupo de 6 diseñadores y arquitectos llamado Archigram. El nombre del colectivo es la unión de dos ideas: Architecture (Arquitectura) Telegram (telegrama), sugiriendo una relación de la arquitectura con la idea de mensajes concisos, breves, y de fácil retención. En 1961 publicaron la primera revista en la que exponían sus ideas, proyectos y utopías propuestas. Su trabajo mezcla la ciencia ficción con la Cultura Pop, utilizando principalmente el medio gráfico para la muestras de sus ideas: collages, fotomontajes, dibujos, planos, etc. Los proyectos de Archigram han sido referentes de la arquitectura realizada posteriormente. Las propuestas del grupo venían a reflejar una respuesta a la Escuela de Arquitectura en la que estudiaban, la misma definía un tipo de conocimiento y forma de construir en la esencia clásica, a espaldas de la sociedad que estaba ocurriendo en la que el desarrollo de tecnologías, los nuevos materiales, y el consumismo en alza, estaba sucediendo de forma imparable. El grupo editó una revista que publicó nueve números distintos y en la que mostraban sus preocupaciones, ideas y críticas al contexto



Instant City (1968-1970) Jhoana Mayer-Archigram



Walking City (1964) Ron Herron Cook-Archigram

*Instant City*²⁶⁴ (1968-1970) propone una Metrópoli que viaja, una capsula que se filtra temporalmente en una comunidad, una ciudad instant nea²⁶⁵ que llega a un lugar, crea un evento y desaparece, proponen una arquitectura que no se construye, que puede ser un evento²⁶⁶, una acción en tiempo presente por lo que

264 Esta ciudad superpone el tiempo de un instante, nuevos espacios de comunicación en una ciudad existente, un entorno audiovisual -palabras e imágenes que se proyectan en pantallas suspendidas desde el cielo- asociadas a objetos móviles (globos dirigibles con tiendas de campaña colgantes, cápsulas y "mobile-homes"- y objetos tecnológicos -grúas, refineras y robots) para crear una ciudad de consumo -de información- destinada a una población en movimiento

265 Se produce una dialéctica entre lo móvil y efímero, la idea de lo permanente con lo transitorio, liberándose como arquitectura de esa idea anclada y asociada a lo terrestre, a lo fijo

266 Como ocurre en los proyectos de Archigram en "Los viajes de Gulliver" (1726) de Jonathan Swift se apelaba ya a un imaginario del flotar, los globos, etc.

Instant-City se convierte así en una arquitectura en red, de información, de flujos y vectores como una proto-idea del internet actual. Un grafiar, un imaginar, un futurizar.

En *Walking-city*²⁶⁷ se proponía la creación de unas estructuras robóticas que pudieran trasladarse de un lugar a otro a lo largo del mundo, éstas tendrían una inteligencia propia y podrían conectarse entre ellas para crear unas “Metrópolis Caminantes”, ciudades nómadas donde los límites concretos y establecidos a la noción de ciudad pudieran ser rotos, posibilitando una nueva noción de lo urbano y generando así nuevas formas de habitar para el mismo.

Estos tres proyectos proponían modelos híbridos donde lo arquitectónico aparece como forma de supervivencia básica, unida a la idea de movilidad más propia de animales que migran. Concepto de ciudades móviles que generan otros modelos de habitar²⁶⁸ en respuesta al modelo centro y periferia, a la idea de ordenación y sistematización de lo urbano.

Construir el espacio desde las imágenes, las ideas, desde las unidades y variables habitacionales. Todas estas nociones que se abren como nuevas utopías y propuestas fueron germen de la gran mayoría de la arquitectura posterior. Graficar aquí se produce desde la idea política y democrática del collage como espacio orgánico donde los módulos o unidades son intercambiables y donde la utopía y el propósito del proyecto son el fin orgánico al que lo gráfico sirve como tal. Lo textual como relato, la imagen como símbolo futurista y los elementos gráficos a merced de la ideación humana, de las utopías soñadas o nuevas formulaciones. Graficar como construcción del futuro, el sujeto como mediación de un devenir imparable de la máquina.

Este hábitat que se define por su asepticidad, la negación de la experiencia fenoménica y al sujeto mismo conlleva una paulatina degradación de la experiencia humana mediante la aniquilación de formas que interaccionan y se moldean de forma recíproca producen un hábitat nuevo. ¿Pero qué es por tanto un hábitat, si niega la propia experiencia humana? El paisaje modula al sujeto en función de las características que la configuran. De este modo a la hora de proyectar las utopías, ideales y espacios ligados a la función, la propia condición del espacio deriva hacia su capacidad de moldear esos mismos mecanismos que la han creado. La condición del cuerpo como espacio háptico y como espacio que produce y reproduce relaciones sociales en el hábitat sufre un giro, la condición misma del sujeto está intervenida.

habitar desde el cuerpo

Yo enfrento la ciudad con mi cuerpo; mis piernas miden la longitud de los soportales y la anchura de la plaza; mi mirada proyecta inconscientemente mi cuerpo sobre la fachada de la catedral, donde deambula por las molduras y los contornos, sintiendo el tamaño de los entrantes y salientes; el peso de mi cuerpo se encuentra con la masa de la puerta de la catedral y mi mano agarra el tirador de la puerta al entrar en el oscuro vacío que

267 “Ciudad Caminante”

268 Véase los desarrollos de los “CIAM” (Congreso Internacional de Arquitectura Moderna) realizados entre 1928 y 1959

hay detrás. Me siento a mí mismo en la ciudad y la ciudad existe a través de mi experiencia encarnada. La ciudad y mi cuerpo se complementan y se definen el uno al otro: Habito en la ciudad y la ciudad habita en mí (Pallasmaa, 2006:41-42).

Problematizar la reducción del espacio experiencial del sujeto en su paisaje pone de manifiesto el poder transformador también de lo gráfico como medio que posibilita la ejecución de una idea, como herramienta política y discursiva por la cual se encumbran ciertos ideales. Se trata pues, de acercarse a una reivindicación de lo gráfico hacia unas formas vitales, fenoménicas, basadas en la visión unitaria del sujeto, alejadas de esa idea separada de la mente (conocimiento) y del cuerpo (territorio físico). Así, su uso meramente instrumentalizado alejará al sujeto del conocimiento y el aprehendizaje que supone el mismo. La relación de cuerpo y mente separados empujaría hacia una segregación del espacio, una fragmentación funcionalizadora del sujeto. Es por todo ello que esta tipología tensiona la mirada fenoménica planteada en la cosmogonía total de las tipologías poniendo de manifiesto su condición epistemológica, a la vez que da cuenta la deriva que produce esto en todo el complejo del paisaje.

separación cuerpo-mente

La cultura consumista occidental continúa proyectando una doble actitud respecto al cuerpo humano. Por un lado existe un culto al cuerpo obsesivamente estetizado y erotizado, pero, por el otro, se celebran de la misma manera la inteligencia y la capacidad creativa como algo completamente separado, e incluso como cualidades individuales exclusivas. En ambos casos, cuerpo y mente se entienden como entidades no relacionadas que no constituyen una unidad integrada. Esta separación se ve reflejada en la estricta división de las actividades y del trabajo humano en categorías físicas e intelectuales. Se considera el cuerpo como un medio de identidad y presentación del yo, al tiempo que un instrumento de atractivo social y sexual. Sin embargo, su importancia se entiende simplemente en su esencia física y psicológica, pero se infravalora y desatiende su papel como la base misma de la existencia y del conocimiento corporales, así como de la comprensión total de la condición humana (Pallasmaa, 2006:7).

A través de los distintos acercamientos y a través de la arquitectura, de la sociología, de la antropología, etc. se proponen visiones críticas, acercamientos hacia unas urgencias del paisaje, así como manifestaciones que se producen en las mismas. Lo gráfico ha sido verificación de realidades complejas difíciles de abordar desde cuestiones puramente teóricas. También lo gráfico ha asumido ser herramienta de cambio, espacio para el propósito de intervención en las relaciones sujeto-paisaje. Así un sinfín de autores encuentran en este modo un valor potencial, un código que produce una comunicación entre unas necesidades y su resolución.

grafiar como resistencia



Guide psychogéographique de Paris: discours sur les passions de l'amour: pentes psychogéographiques de la dérive et localisation d'unités d'ambiance (1957) Guy Debord²⁶⁹

En el caso que veremos a continuación se refiere a una obra que se sitúa no en lo pragmático sino en la praxis. Se trata de un caso que viene tras el propio acto de andar, de una geografía del caminar en la ciudad (un mapa creado a posteriori). La *Guía psicogeográfica de París* fue uno de los cinco mapas elaborados por Guy Debord para una exposición colectiva que se celebraba en Bruselas en 1957.²⁷⁰

El autor francés plantea un plano²⁷¹ alterado de París en el que interviene cortando manzanas, y rompiendo la unidad del mapa, para sustituirlo por una unidad más vinculada a la experiencia personal y derivas comportamentales más que a una unidad lógico-práctica de usos y programas establecidos. Sitúa los trozos recortados y a modo de collage, elabora un nuevo mapa que va componiéndose de flechas rojas de distintos grosores y larguras que articulan las unidades edificadas. En la parte posterior del plano aparece el siguiente texto escrito:

*[...] Sobre los planos de París publicados por el IMI, las flechas representan pendientes que enlazan naturalmente las diferentes unidades atmosféricas; Es decir, la dirección espontánea que toma un sujeto mientras atraviesa este entorno sin tener en cuenta las secuencias prácticas -que implican trabajo o distracción- que usualmente condicionan su comportamiento.*²⁷²

269 Guía psicogeográfica de París. Discurso sobre las pasiones del amor. Pendientes psicogeográficas de la deriva y localización de unidades ambientales

270 En febrero de dicho año se celebró la exposición titulada "Primera exposición de Psicogeografía" en la Galerie Taptoe de Bruselas, en la misma, autores como: Yves Klein, Asger Jorn, Ralphy Rumney, Michèle Bernstein y Mohammed Dahou participaban junto a Guy Debord

271 Diseñado por Georges Peltier en el año 1951. Debord realizó un collage que posteriormente fue editado en litografía y publicado por el Movimiento Internacional para la "Bauhaus Imaginista" en el año 1958

272 Debord (1958) en Rion, 2012

Así el mapa elaborado por Débord plantea una nueva mirada sobre una ciudad articulada desde lo constructivo y la noción urbanística-edificatoria, acercándonos a una idea de ciudad experimentada, espacio activado por la experiencia háptica, sensitiva y emocional de la vivencia subjetiva. La propuesta nace en un contexto convulso previo a las revueltas de mayo de 1968, donde a través de los movimientos de la Internacional Situacionista ponen en cuestión y generan un espacio crítico ante el uso normativizado y capitalizado de lo urbano.

El colectivo situacionista realizaba unas prácticas denominadas Derivas donde su grafiar proponía una nueva concepción y experiencia del espacio que articula una mirada donde el ciudadano participa y elabora su propio mapa urbano, su uso vital alejado de lo organizativo, modelado y espacio impuesto. Proponían un uso experimental del espacio urbano, rompiendo la idea unitaria del mismo a favor de la experiencia fragmentada y subjetiva. La deriva se realizaba sin normas preestablecidas para su desarrollo, dejando pie al azar y lo arbitrario como formas de desarrollo orgánico de la experiencia propias del movimiento Dadá y Surrealista, donde lo vivencial y emocional tenían especial protagonismo.

grafía como espacio propio

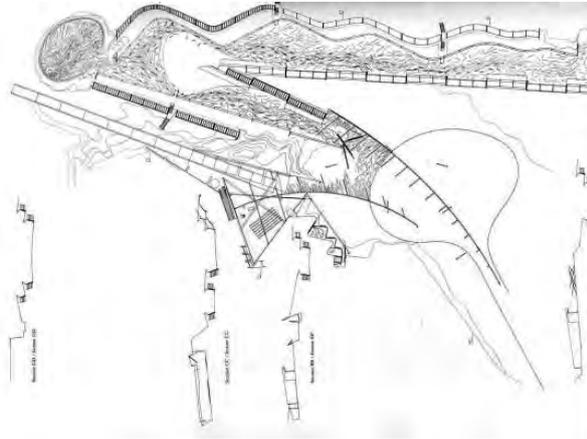
Así lo gráfico como articulador de la experiencia humana traza no solo imágenes en torno a su concepción del mundo sino que también produce experiencias directas en el propio paisaje. En él se halla un espacio particular y único como experiencia mediadora y como espacio epistemológico que se fundamenta en su activación como fenómeno transformador. El graficar concretamente es el reflejo de una experiencia distinguida entre lo vital y lo orgánico. De este modo, la relación con el habitar se produce por mediación de la sensualidad en el encuentro de formas, de relaciones así como de experiencias fenoménicas que son atomizadas por lo gráfico. El dibujo es aprehender y establecer a través de la mano, la grafía propia como médium para hacer aparecer lo que en el fenómeno sucede.

Destacamos el trabajo de Enric Miralles²⁷³ como forma de articular el espacio abstracto del diseño que se intenta adaptar a un programa y la arquitectura que se revela en el espacio, in situ. El proyecto del Parque Cementerio de Igualada es reflejo de estas inquietudes donde da forma con la grafía a lo inefable de lo arquitectónico. En su trabajo tanto técnico como conceptual encontramos que lo gráfico se levanta como con una entidad propia, se entremezclan los planos de planta con las secciones y con bocetos, con lo que todo el conjunto gráfico aparece con un Corpus en la que se entremezclan las capas visuales con las capas hápticas. La estructura orgánica de ese “cuerpo” que se levanta de manera sinuosa, lo fenoménico se erige a través de lo gráfico.

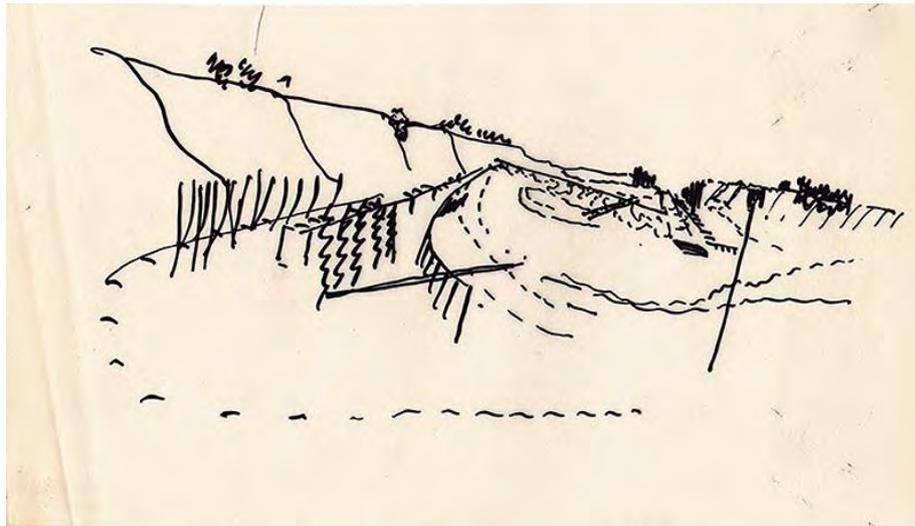
[...] La arquitectura no se detiene en el edificio, sino que se capilariza en los modos de habitar. Cualquier momento del proyecto ya es arquitectura, estar dibujando, estar visitando, estar conversando no son requisitos documentales para alcanzar una finalidad posterior, sino que en ellas mismas ya consiste lo arquitectónico. Una definición de “jugar” así entendida tiene como componente la fusión íntima de dos materiales: vida y arquitectura repetición. Dibujo. Construcción. Olvido.²⁷⁴

273 Enric Miralles fue un arquitecto nacido en Barcelona (1955-2000) Trabajó de manera conjunta junto a Carme Pinós (1993-2000). En el proyecto del Parque Cementerio de Igualada desarrollaron un proyecto destacable, articulando unas relaciones espaciales y matéricas muy reseñables

274 Miralles en Quetglas, 2000:30



Planos del proyecto del Cementerio de Igualada (1987) Estudio Pinós-Miralles



Bocetos para el Proyecto del Cementerio de Igualada (1985) Enric Miralles

A través del dibujo y de la geometría como operaciones que vertebran lo arquitectónico, el propio modo propone un fenómeno que va tomando cuerpo a través de su propio devenir. El dibujo construye su propia autonomía funcional, opera atomizando conocimiento y experiencia en el proyecto. Enric Miralles menciona lo que para él supone la idea de dibujo y geometría como espacios a través de los cuales hacer fluir el fenómeno de lo arquitectónico.

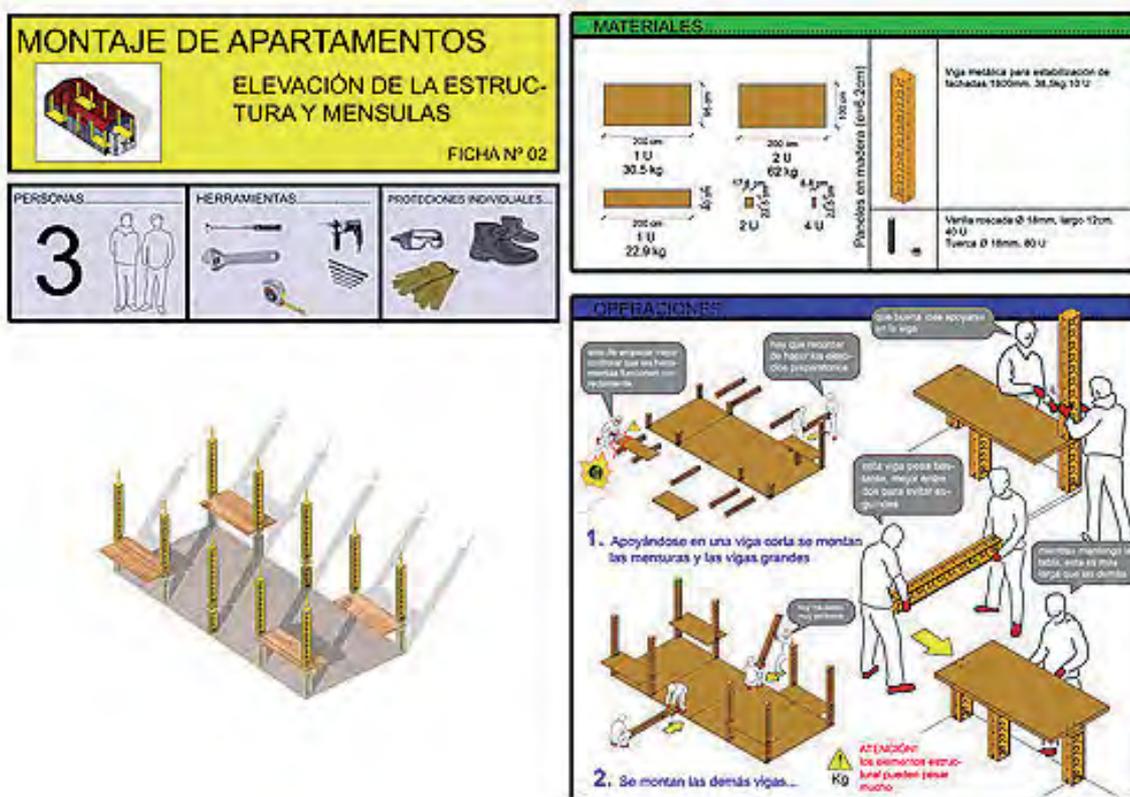
*Yo no opero con criterios visuales, sino constructivos y, por tanto, la repetición es muy importante, porque cada nuevo dibujo efectúa una operación de olvido, y las leyes que se van generando son de coherencia interna. Por eso la geometría es tan importante para mí como instrumento de articulación de situaciones muy concretas, porque me permite olvidar, hacer las cosas menos reconocibles.*²⁷⁵

Del mismo modo que el dibujo articula la relación individual y compleja con el mundo, también esta se extiende hacia un modo de lo colectivo generando un código común como mediación y creación de propósitos. Lo gráfico describe, organiza y articula una serie de relaciones. Según el programa que se plantea, esta noción facilita y media entre las distintas operaciones, posibilitando una comprensión más o menos compleja de las necesidades del sujeto. En *Recetas*

²⁷⁵ Miralles en Moneo, 2000:306

urbanas Santiago Cirugeda²⁷⁶ explora y crea distintas estrategias de subversión y acción para posibilitar formas potenciales de activar lo urbano desde una noción de empoderamiento social: arquitecturas efímeras, estrategias de ocupación e intervención y el reciclaje.

Entre sus *Recetas urbanas* crea un conjunto de fichas que documentan de forma gráfica y precisa el proceso de montaje, materiales, herramientas y pasos necesarios para la construcción (por ejemplo de una vivienda ilegal en una azotea comunitaria), en respuesta a la carestía del mercado inmobiliario. Graficar como herramienta pedagógica, política y activadora del entorno social desde lo arquitectónico. Hay una voluntad de democratizar, y mostrar lo posible a través de herramientas y medios que ofrecen las fichas. Horizontalizar las jerarquías y las estructuras tanto de las leyes y normativas que afectan al ciudadano como a su habitar. En la producción de estas fichas el autor difunde las mismas para un uso libre, propiciando y aportando en la trama social una herramienta y medio que como arquitecto ha producido.



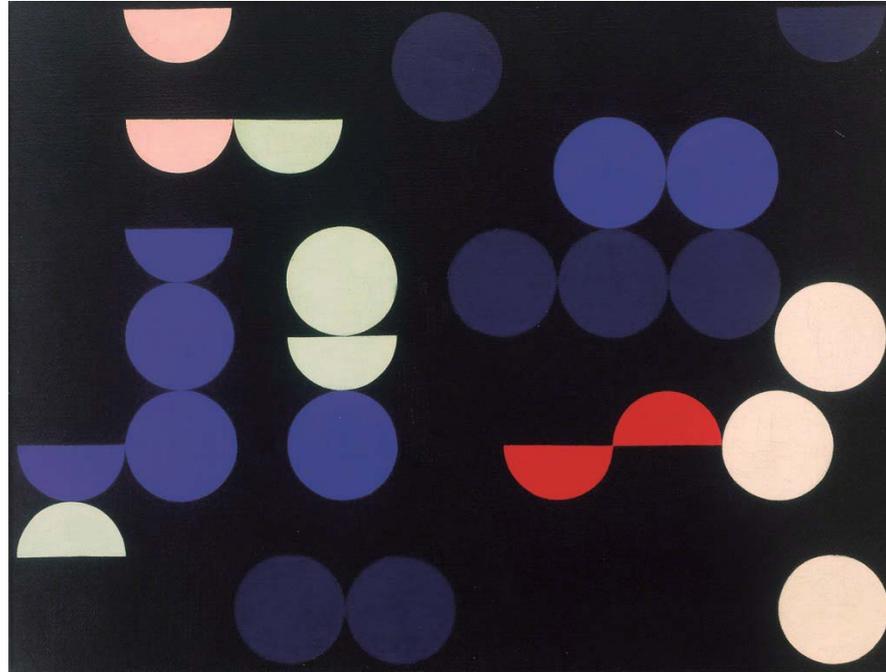
Ficha Montaje de Apartamentos (2008) Santiago Cirugeda

Lo gráfico atomiza en este caso un conjunto complejo de saberes y propicia a través de su visualidad y su similitud con la realidad una posibilidad constructiva para el sujeto. Así permite hacer visible el cómo se producen las formas, cómo se articulan las mismas, así como su organización y jerarquía. Lo gráfico es mediación entre las distintas relaciones extendidas del sujeto, pero también es realidad misma, configura un paisaje propio, intervenido por el sujeto.

la unidad. lo abstracto

276 Santiago Cirugeda (1971) es un arquitecto nacido en Sevilla. Su trabajo destaca por su interés y trabajo entre la arquitectura, el urbanismo y la ciudadanía como articuladora de su propio habitar. El autor se define como arquitecto social. A partir de su trabajo y en colaboración con distintos arquitectos y colectivos sociales, etc. crea la red de trabajo llamada "Arquitecturas colectivas"

En *Composition with Circles and Half-Circles* (1935) Sophie Taeuber²⁷⁷ propone una composición creada con círculos y semicírculos formando a través de estos elementos, un conjunto gráfico que propone vibración y movimiento. Nos remite a la unidad y su descomposición para su utilización en conjunto creando a través de los colores procesos y tempos distintos dentro de la unidad completa. En la obra hay un fuerte poder expresivo del conjunto (forma, gama cromática y composición).



*Composition with Circles and Half-Circles*²⁷⁸ (1935) Sophie Taeuber

La articulación de tramas y urdimbres, los ejes verticales y horizontales como espacios que construyen de inicio a fin. Un proceso de lo pictórico como sistema visual y que a través de las técnicas de construcción de tejidos se constituye como modo distinto de proponer lo gráfico. La utilización de la técnica textil en conjunto con lo pictórico como herramienta de composición articula un modo diferenciado de abordar lo gráfico²⁷⁹, lo técnico y su conceptualidad se afectan mutuamente en la propia práctica.

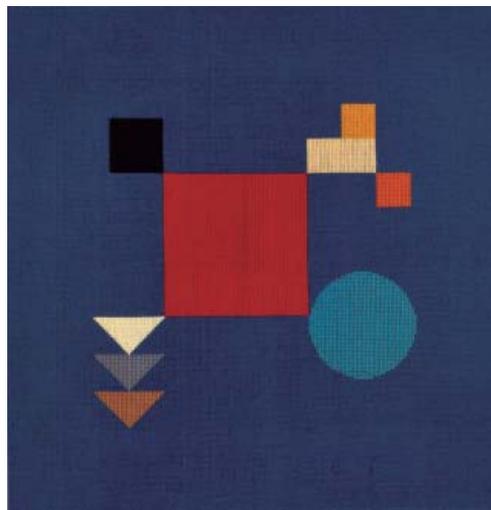
277 Sophie Taeuber-Arp (1889-1943) artista, diseñadora y creadora multidisciplinar suiza, produjo una innumerable y diversa obra entre el movimiento Dadáista y Surrealista de principios del siglo XX. Entre 1937-1939 editó su propia revista experimental invitando a amigos a participar en ella

278 “Composición con círculos y semicírculos”

279 En esta forma de elaboración de lo gráfico nos parece importante reseñar que Taeuber era alumna del bailarín Rudolf von Laban, y esta relación con el movimiento afecta a la obra de la autora de manera destacable. Lo gráfico aparece como una encarnación de un aparecer corporal. Rudolf von Laban, (1879-1958) de origen Húngaro, fue coreógrafo, filósofo y arquitecto. Analiza y elabora teoría y práctica sobre la danza estableciendo tres ejes principales para los estudios de la danza realizados: El cuerpo humano, el espacio y el esfuerzo energético. Establece cuatro dinámicas dentro de esos elementos que vienen a ser: La relación Peso-Tiempo-Flujo-Espacio. Es un teórico de la danza de gran interés con lo que, anotamos estas líneas porque nos parece interesante vincular la obra de la autora y su práctica tan estrecha con Laban, influenciando esta relación de forma directa en la obra de la misma. La relación tan cercana de la artista con el coreógrafo nos habla de esa relación con la noción de cuerpo y movimiento que también encontramos de forma clara en la obra de Taeuber, no solo en la obra más gráfica sino en todos los proyectos realizados por la misma



*The mastery of movement*²⁸⁰ (1950) Rudolf Laban



Composition with Squares, Circle, Rectangles, and Triangles (1918) Sophie Taeuber

En la pieza *Composition with Squares, Circle, Rectangles, and Triangles*,²⁸¹ Pieza bordada en lana. la autora refleja también estas inquietudes respecto a la forma y al espacio produce un graficar que no abstrae la vida, sino que nos devuelve a ella por la propia forma y su movimiento en lo textil. El arte concreto se libera de la referencia simbólica de la realidad convirtiéndose ésta en una nueva experiencia con las formas, el color, la composición y la luz. Un graficar el movimiento, la arquitectura y el movimiento espacial²⁸².

Las relaciones de realidad y abstracción revelan una nueva dimensión del paisaje y el arte concreto se acerca a esta complejidad desde una visión analítica y crítica donde Theo van Doesburg realiza en 1930 el *Manifiesto sobre el Arte Concreto*²⁸³, con las bases que establecen el mismo y en el que proclamaban lo siguiente:

²⁸⁰ Tabla que resume cuestiones básicas necesarias para observar las acciones en relación a lo espacial. Así la idea de cuerpo como fenómeno en relación indisoluble con el espacio es tratado por Laban de forma profunda en sus textos. Así se refería el autor a las relaciones que el cuerpo produce en relación al espacio: “Nuestros cuerpos desplazan el espacio, se mueven en el espacio y el movimiento en el espacio existe dentro de nosotros” Laban, en Lizarraga, 2015

²⁸¹ “Composición con cuadrados, círculo, rectángulos y triángulos”

²⁸² Véase el “Ballet triádico” de Laszlo Moholy-Nagy

²⁸³ Y firmada También por: Carlsund, Doesburg, Hélon, Tutundjian, Wantz. Aparece en el número uno de la revista fundada en 1930 en París. Número de introducción realizado en abril de dicho año 338 |

Art Concreto

Decimos lo siguiente:

1° El arte es universal

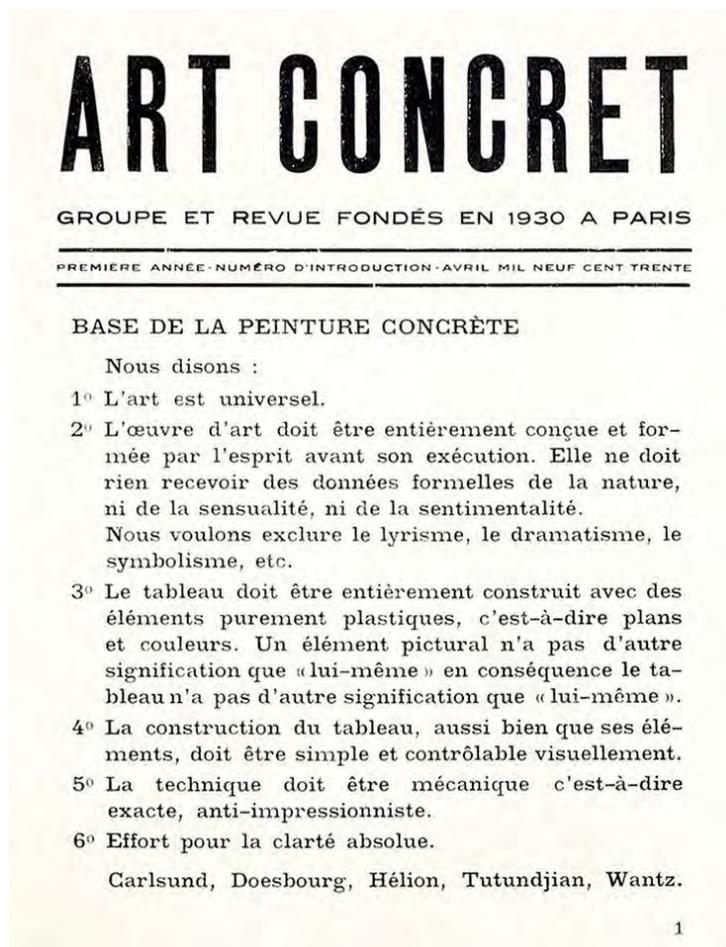
2° La obra de arte debe estar completamente concebida y formalizada por el espíritu antes de su ejecución. No tiene que recibir órdenes formales de la naturaleza, ni de la sensualidad, ni de la sentimentalidad. Queremos excluir el lirismo, el dramatismo, el simbolismo, etc.

3° El lienzo debe estar completamente compuesto con elementos puramente plásticos, es decir, planos y colores. Lo pictórico no tiene otra significación que "ello mismo" en consecuencia el lienzo no tiene otra significación que él mismo.

5° La técnica debe ser mecánica, es decir, exacta, anti-impresionista.

6° Esfuerzo por la claridad absoluta

Firmado: Carlsund, Doesburg, Hélión, Tutundjian, Wantz. Base de la pintura concreta.²⁸⁴



Manifiesto de arte concreto (1930) Theo Van Doesburg

El arte concreto se proponía como acercamiento a la forma de la manera más radical, encontrando desde el espacio de abstracción una síntesis a través de la operación gráfica, atomizando y conteniéndola de forma esencial y negando cualquier modo de artificio en esa operación.

²⁸⁴ "ART CONCRET" en GILBERT, 2018 (Traducción propia)

Anni Albers²⁸⁵ fue una de los mayores exponentes en este ámbito investigando todo lo relativo a los materiales textiles, las composiciones y el diseño para la producción industrial. Elaboró una documentación exhaustiva relativa a lo constructivo y lo arquitectónico del tejido donde la unidad como pixel, el módulo, la línea y el ritmo aparecen articulados en sus distintas formas gráficas. En un sinfín de composiciones y repeticiones utilizando el color como elemento articulador, como unidad que produce y moldea en el espacio y el ritmo de la trama.



*Open letter*²⁸⁶ (1958) Anni Albers

En *Open Letter* Anni Albers desarrolla una técnica creando una trama suplementaria flotante de rectángulos de diferentes texturas y patrones vinculados a las letras o glifos²⁸⁷ donde los elementos gráficos quedaban atrapados por la propia trama del tejido. En él aparece de un modo evocador los caracteres y sistemas lingüísticos mediante la disposición en línea las series de signos ideográficos²⁸⁸. Parece revelar una visión futurista que es capaz de sintetizar y formular una serie de códigos esenciales, como si articulara un objeto cercano a la pantalla actual. Es interesante ver que a través de sus obras como en *Open Letter* referencia a la comunicación, la escritura y al sistema. La propia técnica produce y reproduce un sistema (acción repetida y mecánica) que se instala como forma conceptualizadora de la autora.

285 Nacida en Berlín. 1899-1994. Profesora del taller textil de la Bauhaus, en el año 1933 deja Europa junto a su marido Josef Albers y abre el taller textil de la Black Mountain College, en Carolina del Norte. En la época fue directora de los talleres textiles de la Bauhaus. En él investigaban sus propiedades, experimentaban con nuevos materiales, y diseñaban en el campo de lo textil. Por el mismo pasaron y dirigieron el taller textil en sus distintas etapas también Otti Berger, Gunta Stölzl

286 Pieza realizada en algodón y con las siguientes medidas: 58,4 x 61cms

287 Es aquí donde observamos esa influencia en la autora de la cultura precolombina que tanto le interesaba e investigaba

288 Lo ideográfico revelaría esta capacidad de lo gráfico como medio que construye de forma atomizada de la relación entre forma gráfica y realidad

En el contexto de la síntesis de las artes donde todas las disciplinas de arte encontrasen su espacio de lo común muy propulsada por el Movimiento De Stijl, Theo Van Doesburg²⁸⁹ crea el Alfabeto elástico en 1919, con una tipografía de ángulos rectos, modular y de letras mayúsculas sobre una estructura de 5x 5 unidades. El autor propone el uso tipográfico no solo lo relativo a la legibilidad o uso fonético-explicativo sino por su carácter “sonoro”, dotando a esta de un potencial de dimensión plástica. Esta forma de someter la escritura a una base reticular forzando la idea de legibilidad mínima y destilando su esencia como letra, daba como resultado tipográfico de gran aplicabilidad y la forma de síntesis alejados de cualquier ornamento como ilusión de la forma y acercando la forma a su dimensión más pura.



Alfabet (1919) Theo Van Doesburg



Alfabet utilizado para el Diseño del cartel para la exposición La section d'or (1920) Theo Van Doesburg

Lo gráfico se produce como manifestación de unas necesidades y circunstancias mediadoras del sujeto en el paisaje. Así lo gráfico y su carácter instrumental o político, revelan que también construyen paisaje. Es decir, su participación en la ecuación que relaciona sujeto paisaje, no sólo se produce como mediación sino que se erige como elemento dimensionado. Éste construye paisaje, es elemento emancipador del sujeto y emancipado de éste.

²⁸⁹ Autor multidisciplinar nacido en los Países Bajos 1883-1931 y propulsor del “Movimiento Neoplasticista Holandés”

G.12 CONCLUSIONES

En esta tipología el sujeto entiende el paisaje como un espacio de lo común el cual hay que ordenar, jerarquizar y regular. Entre el ideal y el espacio aplicado aparece el espacio pragmático, el espacio productivo donde el uso, la aplicación, su funcionalidad y eficiencia ponen de manifiesto diferentes voluntades de controlar las dinámicas del paisaje. Este sujeto se sitúa claramente sobre el paisaje como sustrato que le precede, pero entiende el mismo como espacio que le provee y adopta. En este sentido, y viendo la hiper-funcionalización a la que el sujeto se somete en la misma, se produce una noción de cuerpo separado, modulado, maquinizado y funcionalizado.

Para proceder a articular su relación con el paisaje, utiliza estrategias como por ejemplo la retícula, el módulo, la unidad y la repetición como elementos que le ayudan a sintetizar el paisaje atomizándolos en unidades objetivables. Se produce una necesidad de perdurabilidad de la operación. Se trata de un sujeto que grafica por producir una huella de sentido utilitario, su existencia está ligada a la funcionalidad en el paisaje. Tiene una voluntad explícita de gestionar, sintetizar y producir una transformación en el mismo.

Ligado a los procesos establecidos del sujeto en relación a la mirada funcional éste se produce dentro de un tiempo organizado: un tiempo de la fábrica, un tiempo que es sustraído al sujeto y que se dispone en relación al engranaje social y general, un tiempo del sistema.

Es un graficar a través del espacio proyectivo, de la grafía como extensión de sí mismo y de lo proyectivo donde las acciones que realiza están relacionadas con las de analizar, clasificar, acotar, situar, configurar y planificar el paisaje preexistente.

Su esencia se produce como fenómeno que articula los usos humanos sobre el paisaje. **Pragmática*** proviene del latín *pragmaticus*, éste a su vez del griego *πραγματικός pragmatikós*. *Pragma* se refiere al hecho o acción, el sufijo *-ma*, como resultado de la acción, y por último el sufijo *-tikoç* lo relativo a. Es decir que se trata de un sujeto que en esencia es activo y que su relación con el paisaje es desde una visión del hacer, de su función de realizar acción en el paisaje.

Comparte con la tipología E el espacio de abstracción; también comparte con la tipología D la idea de sujeto como máquina para lo productivo y su visión proyectiva frente a otras. Futurizar e imaginar, son nociones que también comparte con esta última pero interviene la noción colectiva como espacio compartido con la tipología C.

Н

TIPOLOGÍA H | FENÓMENO

- H.1 SÍNTESIS GRÁFICA DE LA TIPOLOGÍA
- H.2 SÍNTESIS GRÁFICA DE RELACIONES DEL GRAFICAR
- H.3 ESQUEMA-RESUMEN
- H.4 INTRODUCCIÓN
- H.5 COSMOGONÍA DEL GRAFICAR
- H.6 SOBRE CAMPOS AFINES
- H.7 TECTÓNICA DE LA TIPOLOGÍA
- H.8 TIPOS DE ACCIÓN
- H.9 ELEMENTOS-UNIDADES OBSERVACIONALES
 - H.9.1 CUERPO
 - H.9.2 LO FORMAL
 - H.9.3 ESCALA
 - H.9.4 PATRÓN Y MÓDULO
 - H.9.5 MATRIZ
 - H.9.6. SISTEMA
 - H.9.7 HUELLA
 - H.9.8 TIPO DE OBRA-MATERIALIDAD
 - H.9.9 ESPACIO
 - H.9.10 TIEMPO
- H.10 ELECCIÓN DE LAS OBRAS Y SU ARTICULACIÓN
- H.11 CASOS

de lo individual a lo colectivo
nueva dimensión háptica
tiempo plástico
fenómeno transformador

- H.12 CONCLUSIONES
-

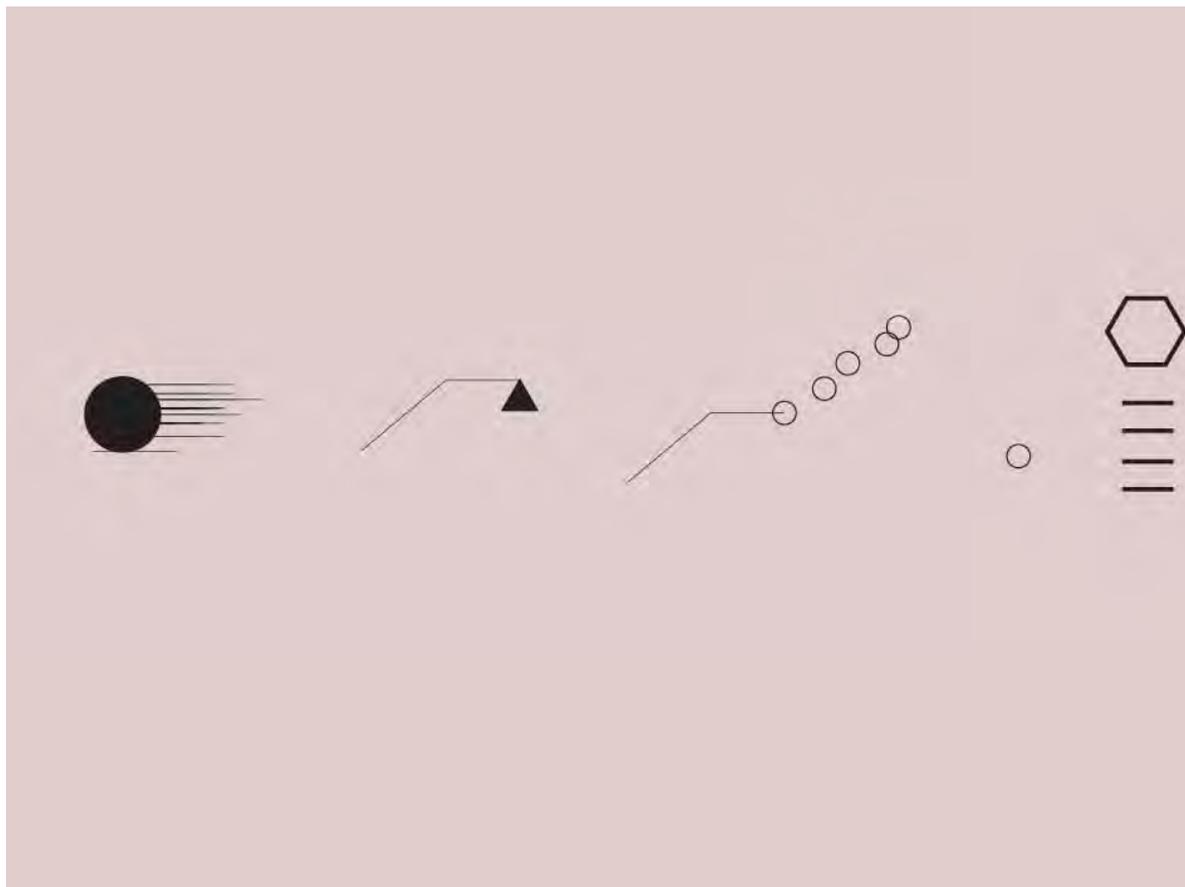
LA VIDA ES

Si una fuerza misteriosa la ha provocado prestigiosamente en el insondable origen de los mundos, o que se insinúa en el mecanismo de los hechos explicables cuya existencia quizás uno pueda comprender algún día, la vida es. Es el único hecho incuestionable. No es porque no podamos remontar a su génesis y captar su integración con la materia que intentaremos minimizar su alcance o eludir su dinamismo.

En origen, el hombre lleva dentro de sí un potencial de vida, al igual que las infinitas variedades de seres vivos escalonados en la jerarquía zoológica, así como el grano de trigo y la semilla más diminuta, y esta vida potencial anima a la creación de un impulso invencible, la lanza hacia adelante, hacia la realización poderosa de su destino. En cuanto las condiciones externas son favorables a la germinación, una fuerza despierta, hincha, agita el grano de trigo, que comienza su ascenso al esplendor de su devenir. Nace una raicilla, luego otras; se multiplican, se diferencian para buscar las partículas de tierra mientras que el tallo comienza su ascenso al aire libre. Debe crecer, ella también, debe crecer más alto. Si uno trata de evitarlo, se extiende inmensamente bajo los obstáculos encontrados y, por un camino insidioso, se dirige a la ansiosa búsqueda de salidas.

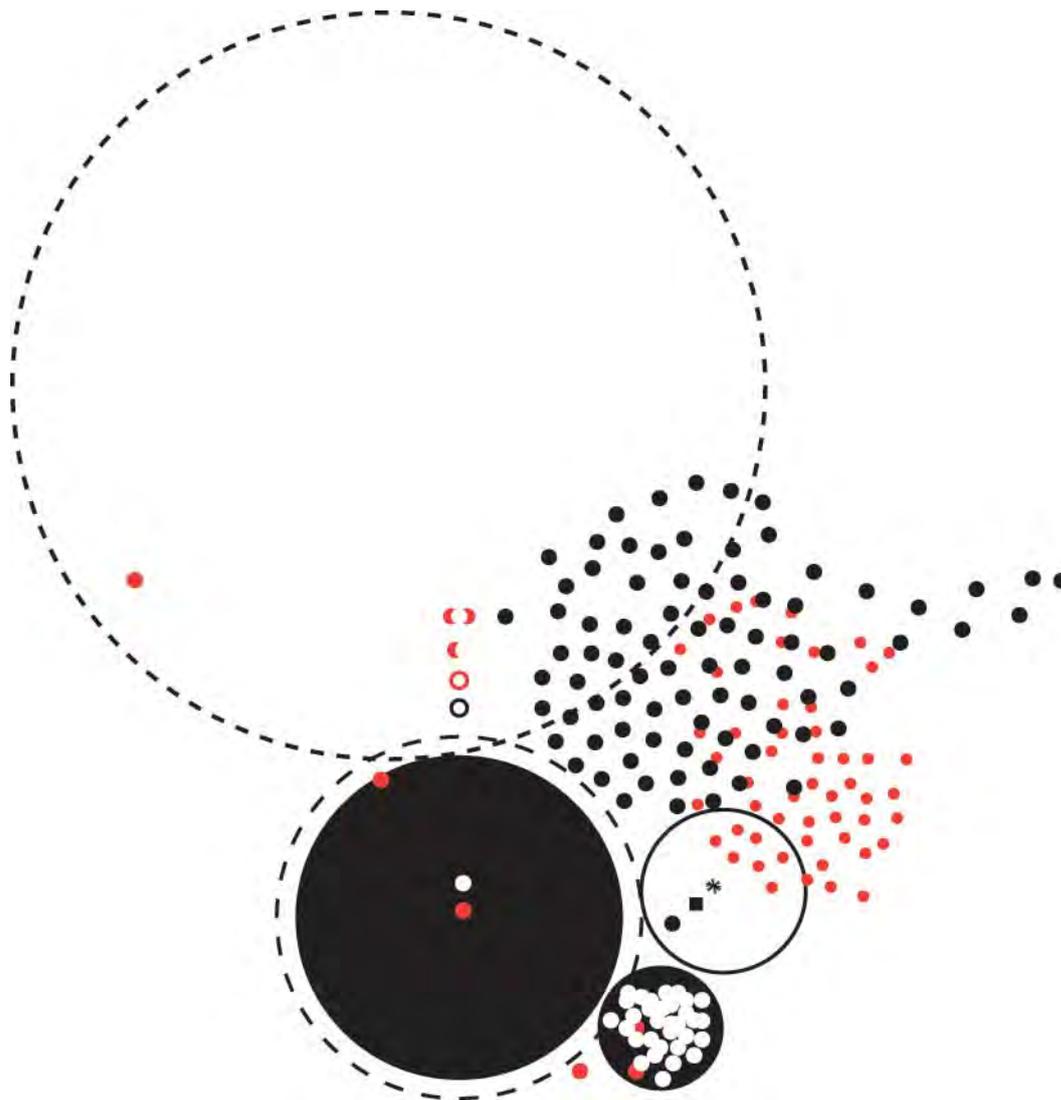
De repente, está en la zona de luz a la que quería llegar. Entonces se esfuerza por asimilarse el máximo poder para su fructificación; y la espiga aparece, hinchando sus granos, sabiendo a su vez aprovechar todas las circunstancias favorables para adquirir fuerza y vitalidad.²⁹⁰

H.1 SÍNTESIS GRÁFICA DE LA TIPOLOGÍA



Síntesis gráfica de la relación del sujeto en el Paisaje y su inscripción en el mismo. La imagen describe la posición y forma de visualización del sujeto. Éste se sitúa de manera claramente procesual y experimental donde la forma, el proceso y lo que éstas producen son replanteados y reiniciados constantemente. El paisaje se presenta como el territorio donde lo humano, lo cultural y la utopía aparecen para reformular el ecosistema y devolver al mismo una mejora significativa.

H.2 SÍNTESIS GRÁFICA DE RELACIONES DEL GRAFICAR



En la síntesis gráfica que vemos se muestra la relación del sujeto respecto al sistema en el que se inscribe. Éste pasa a crear, reinventar y renovar los distintos ecosistemas que va habitando. Tiene la capacidad de empatizar con el mismo, y aportar lo necesario para el equilibrio, mejora y la evolución de éste. Esta unidad (sujeto) es una variable que altera y produce cambios muy significativos en el sistema que ocupa. A pesar de su posible desaparición en el tiempo su huella queda siempre latente, se trata pues de un sujeto-fenómeno.

H.3 ESQUEMA-RESUMEN

<p>RELACIÓN SUJETO-HÁBITAT</p>	
<p>CAMPOS</p> <p>OTRAS MIRADAS DISCIPLINARES</p>	<p>PEDAGOGÍA SOCIOLOGÍA POLÍTICA MEDIOS DE COMUNICACIÓN</p> <p>Función Utópica: ERNST BLOCH Potencial del individuo: CÉLESTIN FREINET Decir lo indecible: JOSÉ VAL DEL OMAR</p>
<p>ESPACIO</p>	<p>LABORATORIO EXPERIENCIAL-EXPERIMENTAL</p> <p>Humano-Cultural</p>
<p>CUERPO</p>	<p>Cuerpo mimesis. Cuerpo como mediador. Cuerpo activado(r)</p>
<p>TIEMPO</p> <p><i>qualidad</i></p> <p><i>representación</i></p> <p><i>materialidad</i></p> <p><i>Su visualización posible</i></p> <p><i>Su plasticidad como:</i></p>	<p>Plástico. Moldeable. Definible. Transformable</p>  <p>Del espacio de vida común</p> <p>A través del conjunto de la historia</p> <p>Poder del individuo para trasformarlo</p>
<p>ESCALA</p>	<p>Desde lo íntimo hasta el cosmos. Del hiper-micro al super-macro</p>
<p>OBRAS</p>	<p>CÉLESTIN FREINET VAL DEL OMAR NORMAN MC LAREN CORITA KENT ANDY WARHOL</p> 
<p>ESENCIA</p>	<p>UTOPIZAR</p> <hr style="border-top: 1px dashed black;"/> <p>FENÓMENO</p>
<p>GRAFICAR>OPERACIONES</p> <p>GRAFICAR A TRAVÉS DE:</p> <p>— POR MEDIO DE ACCIONES COMO:</p>	<p>> LA UTOPIA COMPARTIDA</p> <p>ANALIZAR TESTEAR PROBAR PROPONER RECOMPONER SOÑAR APLICAR (RE)____(SE) (DES)</p>

H.4 INTRODUCCIÓN

La tipología que abordamos finalmente es la que ocupa un lugar significativo en cuanto a que cierra en muchos sentidos la cosmogonía del graficar, concentra y atomiza al resto. Con la A comparte el esencialismo del paisaje que hace que se disponga en él de una manera holística. Con la B la especificidad del dejar huella, una voluntad interna de catalizar una experiencia no únicamente en el objeto sino en los otros sujetos. Con la tipología C comparte la radical necesidad de operar como conjunto colectivo y su intencionalidad operativa es la voluntad de transformar el espacio social e íntimo de los sujetos que lo componen. Con la D tiene en común su visión futurista, inventiva, introduciendo lo tecnológico como modo de producir nuevos discursos, y con la E, que trabaja en el espacio de laboratorio entre lo ideal y lo físico. En lo que compete a la F su visión de sujeto activo e incómodo busca redefinir el paisaje que habita a través de sus propuestas. Y por último con la tipología G comparte el propósito aplicativo de ese sujeto activo que desea establecer un nuevo orden.

El sujeto de esta tipología no se conforma con proponer, sino que necesita de la transmisión de ese conocimiento y lo político que éste conlleva: es un sujeto radicalmente transformador donde el paisaje es repensado de forma continua y su propósito final es redefinirlo a partir de una idea utópica de un paisaje ecológico en su sentido más humanizado.²⁹¹

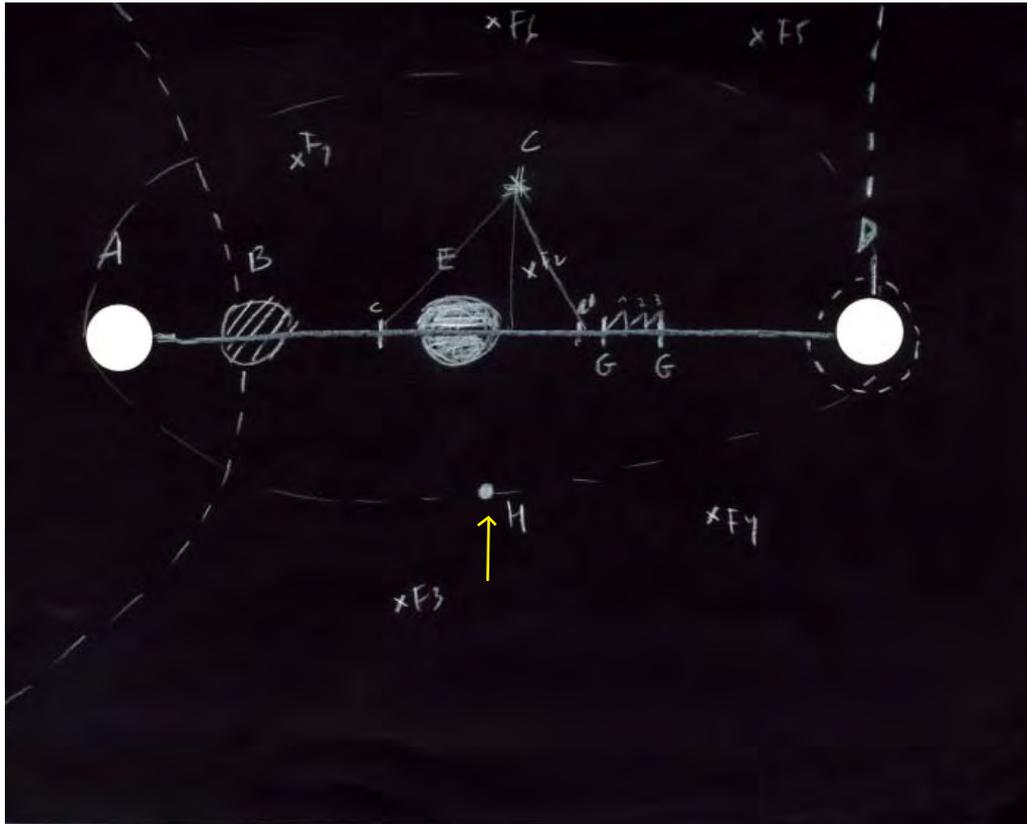
Su espacio de interés es la “Utopía” social, una voluntad explícita de este tipo de sujeto de analizar, idear, plantear y llevar a cabo de forma palpable las propuestas ideadas. Parte de una visión humanista en la que el centro de todo esfuerzo anida en la mejora de la calidad humana, lo vital y lo cultural como espacio conjunto de lo colectivo.

[...] el ser humano no es un abstractum que viva en el interior de los individuos singulares. Es su realidad, es el conjunto de las relaciones sociales (Bloch, 1979:197).

Su participación en el habitar humano produce -por empatía y por lo que condensa a su visión- en los otros, una especie de contagio de cambio, es decir, el habitar que ha ocupado ya no vuelve a ser el mismo. Produce una alteración en la consciencia de ese ecosistema en el que participa y su rastro -o marca-, perdura y permuta en un espacio-tiempo de la historia. Se podría decir que viene a ser -por lo que produce- un fenómeno en sí mismo. Se trataría de un sujeto con consciencia del espacio que habita, entendiendo todas las particularidades que la configuran y proponiendo mejoras. Una especie de función utópica o “*manifestación de una conciencia anticipadora consciente-sabida*” como mencionara Ernst Bloch (Bloch, 1979:133).

291 La cuestión teórica en este apartado de introducción es más ligera puesto que en las anteriores tipologías se han asumido nociones que la comparten. En el apartado “H.11: CASOS” veremos aspectos relativos concretos que aluden a cuestiones teóricas que atañen a la misma

H.5 COSMOGONÍA DEL GRAFICAR



En la imagen superior la tipología H viene a situarse fuera de la línea dibujada, en una ubicación de cierto privilegio espacial que produce un distanciamiento frente al conjunto. En ese espacio compartido con la tipología F, ambos consideran el espacio tiempo de lo colectivo, pero a la vez son capaces de crear y de situarse en otro espacio-tiempo creado por ellos mismos, es desde donde operan entre un territorio y otro. Al ser fenómeno, se propulsa fuera de ese espacio limitado de lo tangible para establecer la conexión de esta cosmogonía con otros conjuntos cosmogónicos. Esto es clave en la tipología, la que define su potencialidad, su voluntad de fundirse con otros nuevos elementos y encarnar nuevos paisajes.

H.6 SOBRE CAMPOS AFINES

A esta tipología se le entrecruzan un sinfín de campos del conocimiento por ser precisamente la que aglutina todas las demás por su capacidad de propagarse como fenómeno. La pedagogía, la sociología, la política y los medios de comunicación son sus espacios, los que conectan a conjuntos de sujetos, así como su capacidad para propagarse como fenómeno.

La Pedagogía²⁹² como espacio que regula y metodologiza las distintas formas de conocimiento y transmisión de valores. La importancia que tiene en el sujeto, la producción intelectual, afectiva y moral, posibilitando al mismo una dirección de conjunto social hacia un paisaje más habitable, más humanizado. Este ámbito está estrecha y particularmente ligado al concepto de utopía, es decir la idea de modelo de sociedad.

²⁹² La pedagogía viene del término griego παιδίον paidíon “niño” y ἀγωγός agōgós, guía o conductor, ésta se refiere a la ciencia que estudia lo educativo como espacio desde donde organizar la sociedad, a la idea de “ciudadano/a” tipo o ideal a “formar”

Tiene gran vínculo con el ámbito de la comunicación por su sentido instrumental, y porque gestiona las relaciones entre unidades individuales, ideas, grupos y masas de personas. Esta tipología no solo utilizará los medios para su fin concreto sino que se apropiará de sus metodologías como formas de extensión de esas utopías.

La política también tiene una función que se vincula con esta tipología pues en ella se organizan, promueven y transmiten ideas e ideales. En este caso la idea de política vendría a significarse con la auto-gobernanza y la auto-organización o estas mismas nociones ampliadas a la idea de comunidad y colaboración, refiriéndose a la importancia de la consciencia individual-social-ambiental de la condición humana: en esa triple relación ecológica mencionada por Guattari.²⁹³

Por esta misma razón la sociología como ciencia que estudia la estructura y funcionamiento de lo social también es un campo que atraviesa esta tipología, reside el mecanismo de vida de los distintos ecosistemas sociales y humanos, la comunidad como lugar al que se pertenece.

H.7 TECTÓNICA DE LA TIPOLOGÍA

Lo que se refiere a la tectónica de esta tipología su sujeto construye y articula los mecanismos necesarios para la mejora del paisaje que habita investigación y experimentando la articulación de su conocimiento, las ideas, y la forma en la que éstas aparecen. Se trata de un sujeto incómodo (cuestionador) que es resultado de su morfología cambiante en cuanto que incorpora constantemente nuevos elementos para ir configurando y reconfigurando ese fenómeno. Por tanto la acción transmisora se produce como elemento clave a la hora de compartir su propio fenómeno, articulando objetos, procesos, sistemas y relaciones con su paisaje, para ir generando cambio en el mismo. Es un sujeto consciente de las limitaciones físico-temporales de su propósito y para ello establece conexiones con agentes de su misma condición, y de temporalidades y conjuntos distintos, generando así un fenómeno activo permanente.

H.8 TIPOS DE ACCIÓN

Previamente a las acciones realizadas por los sujetos de esta tipología se observa que en ellos hay una voluntad explícita de producir cambios que van en distintos niveles de magnitud. Estos serían: Producirse a sí mismo, producir en el otro, transformar el contexto y transformar todo el conjunto complejo de manera global.

Por otra parte las acciones concretas que definen su acción son:

- 1 *Analizar*, probar y experimentar para producir objetos de mejora.
- 2 *Proponer*, soñar e idear como motores activadores de estos cambios.
- 3 *Crear*, producir y configurar como acciones de la escena que se pretende crear.

Por último en lo referido al modo en que se activan y replantean las propuestas por parte del sujeto de esta tipología son las compartidas con la tipología F, articuladas en las siguientes tres.

293 Véase Félix Guattari en “Las tres ecologías” en el apartado “Introducción” de esta tesis

El prefijo *RE-* vendría a redefinir y replantear cuestiones del lugar, ver en la operación qué elementos o unidades quedan en la misma y cuales hacer desaparecer. El sujeto propone el espacio de las acciones.

El sufijo *-SE* vendría a poner sobre ese lugar al sujeto, centro de atención de los replanteamientos tanto de la escena, de las unidades que la componen y de las acciones que en ella aparecerían. Definirse, plantearse, situarse, etc.

El prefijo *DES-* aparece también como la acción donde las ideas o cuerpos son eliminados para que se produzcan unas nuevas. Es la que produce la posibilidad de mutación o alterización de las distintas nociones que aparecen en la misma. Descomponer, desconfigurar, desagrupar, etc.

Las acciones que aparecen tienen que ver con una transformación radical de todo el conjunto del paisaje.

H.9 ELEMENTOS-UNIDADES OBSERVACIONALES

H.9.1 CUERPO

En esta tipología se baraja también la idea de cuerpo mimesis como modo en el que se mimetizan y reproducen patrones igualados. Se trata también de una idea de cuerpo que aparece en varios estados: cuerpo ideal, cuerpo carne y cuerpo desmaterializado. Por el carácter transformador de la propia tipología el cuerpo es medio que transmite y vehicula la pulsión transformadora siendo un cuerpo que recibe y emite, un médium, un cuerpo comunicador.

H.9.2 LO FORMAL

En lo referente a lo formal de este apartado, lo formal viene vinculado principalmente a la idea de comunicación como eje productor. Por lo que tienen una presencia importante el carácter visual, textual y narrativo en sus distintas formas de aparición. Lo formal viene a visualizarse por medio del texto, la palabra, la voz y la imagen por su poder transmisor y carácter democrático.

H.9.3 ESCALA

La escala vendría dada por una escala del objeto que vincula esos sujetos como una escala de lo doméstico, personal y social-ambiental. Por tanto esa escala se vería afectada por la idea de latencia o la potencia de la huella resultante, es decir, la escala podría amplificarse en relación a la potencia del fenómeno en cuestión.

H.9.4 PATRÓN Y MÓDULO

En el patrón y módulo en cuestión aparece de forma condensada con un sujeto que idea(liza), investiga, experimenta y produce lo necesario para aportar e incorporar toda esta síntesis hacia lo colectivo. Se trata de un sujeto en el que su formulación no radica en el objeto sino en su función de activar elementos. Por ello es complejo situarlo como un ente concreto y determinado, puesto que su patrón es puro fenómeno como respuesta al complejo paisaje que lo interpela.

H.9.5 MATRIZ

La matriz de esta tipología viene dada por la voluntad de estos sujetos de llevar al límite al paisaje, encontrando en la radicalidad su cualidad más característica. Comparte con la tipología A esa esencialidad pero que no le evitan proyectarse hacia otros paisajes. Redimensionar los límites del espacio-tiempo, y establecer un nuevo orden social. El sujeto de esta tipología tiene un propósito que ni siquiera él es capaz de asimilar pero adopta el papel transmisor de una complejidad que se origina en y con el paisaje.

H.9.6 SISTEMA

En este caso el sistema se produce como conjunto operativo complejo en el que el sujeto se adentra y se sitúa como centro operativo-organizativo. El sujeto no es quien origina la urgencia del sistema sino que es absorbido por el fenómeno que lo significa. Así a partir de un primer estadio en el que se produce esa realidad concreta, en un segundo estadio es cuando el sujeto elabora y produce todo un sistema complejo desde el cual poder abordar el paisaje. Se trata pues de un conjunto relacional en los sujetos, un sistema donde la estructura pretende por medio de dispositivos relacionar los sujetos en núcleos específicos. La idea de sistema toma como modos la idea de conectar, comunicar y establecer vínculo y relación con todos ellos. El sistema por tanto sería el canal, la mediación por la cual el fenómeno sucede y donde el sujeto se convierte en agente de ese fenómeno.

H.9.7 HUELLA

En esta tipología la huella se produce como elemento que transmuta de sujetos a procesos, y de éstos a conjuntos sociales produciéndose ésta en distintas materialidades, modos y operatividades. Al ser fenómeno, su potencia es su huella, y así su capacidad para producir cambio, vida, proyectos o alteraciones en el medio se hace visible por medio de los sujetos alterados por esa huella.

H.9.8 TIPO DE OBRA-MATERIALIDAD

La materialidad tiene que ver con la activación de cierto proceso de elaboración en el sujeto, y viene relacionada en cómo, por qué y en relación a qué se construye el proyecto –en este caso de lo gráfico-, en su fundación, en su sentido y en la participación activa de la construcción de la misma, es decir en su capacidad fecundadora. La materialidad revela los modos comunicativos inter-sujetos cuestionando la propia transmisión: en el cómo estas se materializan reside su capacidad potencial. Por tanto su capacidad transductora²⁹⁴ es clave, esa materialidad es activa y transformada de forma continua.

H.9.9 ESPACIO

Su espacio es el la experimentación de la vida y el del laboratorio experimental. Es un espacio vinculado al repensar al propio sujeto, su condición humana y cultural. Se trata de una condición diferenciada de espacio, el sujeto de esta tipología se disuelve como unidad para ser espacio para el fenómeno. Por tanto lo espacial adquiere una nueva relación funcional diferenciada del resto de tipologías.

294 Un transductor es un dispositivo que transforma y convierte un tipo de energía a otra distinta a la salida

H.9.10 TIEMPO

Es un tiempo modificable y transformable vinculado a la utopía pero necesitado de ser modelado para hacerlo propio y para dar cuerpo al fenómeno mismo. Por tanto es un tiempo que nace en el sujeto y en la transformación en base al propósito se va quedando fijado en el paisaje. Las nociones de tiempo que oscilarían en la misma sería las de tiempo único, tiempo concreto, tiempo histórico, tiempo futuro y tiempo plástico.

H.10 ELECCIÓN DE LA OBRAS Y SU ARTICULACIÓN

Las nociones de capacidad experimental y la actitud (re)inventiva han sido ejes vertebradores para la selección de las obras de esta tipología. A diferencia de capítulos anteriores en esta tipología antes que obras concretas señalamos a los autores y sus propósitos. Por tanto hemos establecido cinco sujetos que realizan propósitos muy diversos, amplificando, relacionando y potenciado aspectos muy diversos en los contextos a los que se dirigen.

Los Freinet se dirigen hacia la transformación del paisaje desde una vinculación con lo íntimo del sujeto, interviniendo lo gráfico como medio que da cuerpo al relato individual, a la experiencia misma del sujeto en su paisaje.

En el trabajo de Norman Mc Laren encontramos una nueva concepción del paisaje allí donde lo gráfico condensa una nueva dimensión y lo tecnológico posibilita la creación de esa dimensión técnico-poético-experiencial, del cine.

Como autor destacable también hemos querido traer a colación a José Val del Omar, autor que experimentaba de una forma radical en el espacio cinematográfico mediante objetos y herramientas ideadas por él mismo y produciendo unas nuevas dimensiones hápticas desde el lenguaje audiovisual.

En esta misma línea Andy Warhol se produce como sujeto que trata de redefinir nuevas concepciones del tiempo y del espacio por medio de operaciones plásticas donde lo gráfico es el paisaje. Warhol fue clave para el trabajo de Corita Kent, autora que utiliza los soportes gráficos como medios por los cuales (re)producir el ideario de un sujeto que desea transformar de manera directa su contexto.

H.11 CASOS

de lo individual a lo colectivo

Como caso de inicio nos referiremos al trabajo realizado por Célestin Freinet²⁹⁵ quien introdujo el llamado “materialismo escolar”, basado en la idea de la cooperación, autogestión y solidaridad entre el alumnado. El autor era muy

295 (1896-1966) Pedagogo y maestro francés de origen rural. Atribuye su relación con la pedagogía a sus inicios como pastor. El mismo tuvo problemas en los pulmones debido a su paso por la Guerra Mundial, con lo que modificó sus clases para poder seguir siendo maestro. Esto le llevó a investigar de forma continuada y a realizar todo tipo de técnicas junto a su mujer Élise Freinet –artista y pedagoga-. A partir de su casamiento y a posteriori editan su primer libro titulado: “L'imprimerie à l'école” en el que habla sobre su experiencia con la técnica en clase. A principios del 1927 crean la Cooperativa de Enseñanza Laica y nace el movimiento de la Imprenta en la Escuela. Durante cuarenta años trabajó junto a Elise Freinet, publicando y difundiendo toda su investigación y labor educativa

consciente de la importancia de la pedagogía para la transformación social, un trabajo estimulado a través de la experiencia propia del alumno, lo que llamaba como *“tanteo experimental”*, donde el alumnado experimenta, formula y expresa sus vivencias vinculadas a la vida y al entorno. En la pedagogía de Freinet dar la palabra al alumno era el eje alrededor del cual giraban las distintas propuestas pedagógicas, y para ello utilizó distintos medios²⁹⁶ uniendo el espacio de la escuela y la vida y generando a través del espacio pedagógico herramientas y medios para tal fin. También llamaba *“método natural”* al ambiente favorable al descubrir del propio alumno, la actitud investigadora, la curiosidad por el mundo y la armonía de grupo como espacio que posibilita el aprendizaje. Dentro de sus distintos medios utilizaba también las *“clases-paseos”* donde los alumnos con el profesor caminaban e iban conversando por el campo por los distintos espacios del pueblo etc. Así en esta pedagogía Freinetiana y dentro del movimiento de la *“Nueva Escuela”*²⁹⁷ los autores desarrollaron distintas técnicas para la introducción de herramientas que ayudaran a los alumnos a comunicar(se) con el mundo.

El *“texto libre”* establece *“una relación no mediatizada, no cosificada, una relación de cambio-uso”* (Clanché, 1978:49) profesor-alumno-entorno. Freinet se refiere al mismo como un espacio de libertad real²⁹⁸, no instrumentalizada previamente, y donde la verdadera importancia se sitúa en el propio hecho de activar esa relación del alumno con su propia existencia, proponiendo crear o producirla mediante lo textual como herramientas que ayudan y median. En este proceso pedagógico la transformación de las personas²⁹⁹ se produce de una manera radical, pasando de ser sujetos pasivos a constituirse como sujetos conscientes, observadores y en relación directa con su ambiente. Una conexión con el hábitat que genera una forma nueva de estar, de entender la realidad y las relaciones con los otros elementos de ese ecosistema, desde una noción de armonía y de co-habitancia que transforman de forma radical tanto los sujetos como su relación con el paisaje.

Como puede verse en el siguiente esquema Freinet entiende que en primer lugar en el alumnado debe desarrollarse su relación instintiva con el ámbito de la vida, de las necesidades y formas primordiales de la existencia. Posteriormente el desarrollo a través de las herramientas y medios se articularían en una búsqueda y conocimiento relativo a las formas de tanteo o formas experimentales del propio alumno; a través del ensayo y error del mismo se va generando un tanteo inteligente. El alumno va construyendo así su propio espacio educativo.

296 De los cuales destacamos: la asamblea en clase (para la producción de un espacio crítico y de intercambio), la revista escolar (donde mostrar las producciones de los niños) y el texto libre (un espacio donde la expresión producida por la literatura, la composición oral y escrita se configura por decisión del niño/a)

297 A finales del siglo XIX surge un movimiento llamado *“La Nueva Escuela”* -Con autores como John Dewey, María Montessori, etc.- como fenómeno que se opone a la Escuela tradicional. Promovido inicialmente por el Adolphe Ferrière -1879-1960- y sus escritos como *“La escuela activa”*, sirvieron como motor de investigación para Freinet

298 *“El texto libre debe ser auténticamente libre, es decir, ha de ser escrito cuando se tiene algo que decir, cuando se experimenta la necesidad de expresar, por medio de la pluma o el dibujo, algo que bulle en nuestro interior”* (Freinet, 1978:16)

299 *“Todo sucede como si el individuo... estuviera cargado con un potencial, del cual no podemos todavía definir ni el origen, ni la naturaleza y finalidad, y que tiene no solamente a conservarse y a renovar su carga, sino a crecer hasta el máximo de potencia, a expandirse y a transmitirse a otros seres que sean su prolongación y continuidad” [...] los infinitos tanteos cuyo éxito ha permitido la permanencia de la especie. Las modificaciones del medio ambiente obligan al individuo a modificar sus huellas por medio de nuevas experiencias. La adaptación resultante constituye la esencia misma de la educación”* (Freinet, 1969:21 y 32)

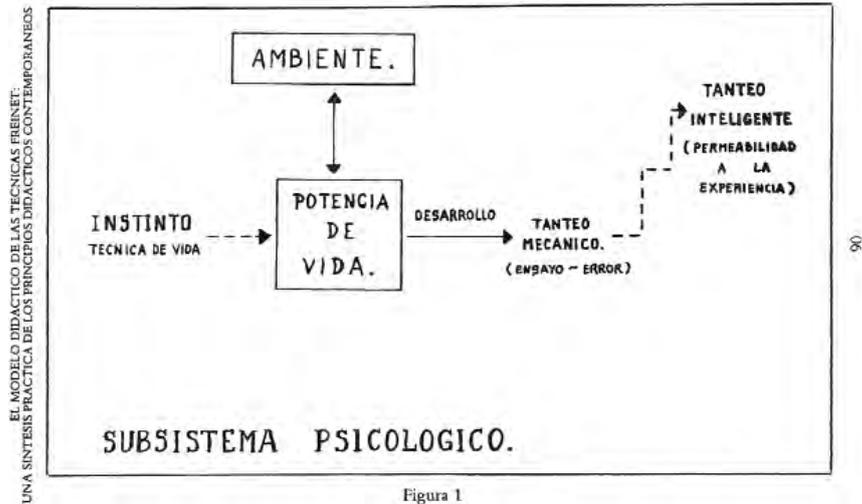


Figura 1

Esquema del modelo didáctico de los Freinet³⁰⁰ (1987) Rafael Jiménez Gámez

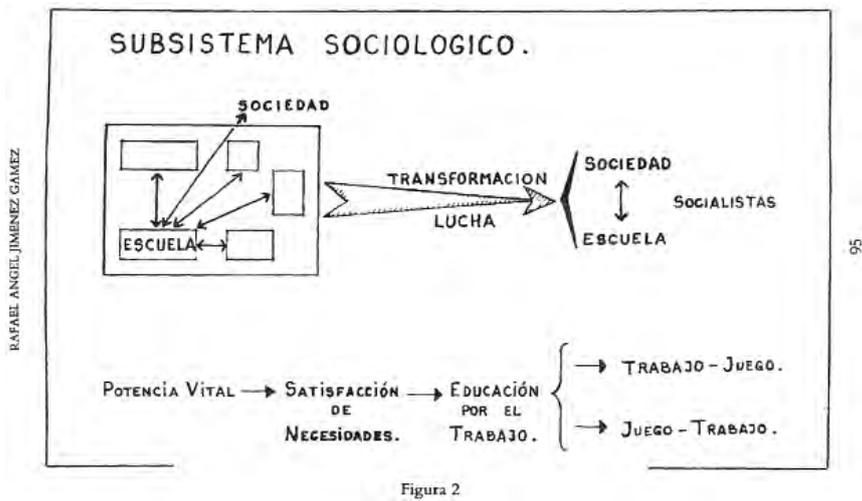
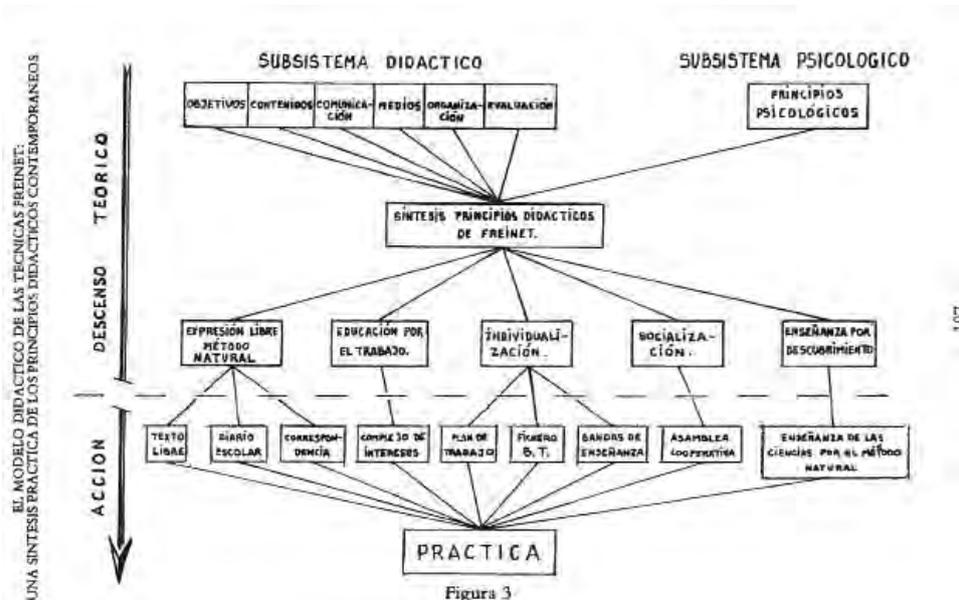


Figura 2

Esquema del Subsistema Sociológico³⁰¹ (1987) Rafael Jiménez Gámez

300 En el esquema, a continuación se observa que la pedagogía de Freinet aborda las distintas relaciones entre el alumno y la sociedad por medio del espacio de la escuela. Entiende que la misma debe ocuparse por un lado de la potencia vital que el propio alumno trae de forma innata y a través de la educación basada en el trabajo como eje que vertebra las actividades. Se ocupa de esta dimensión por medio del juego como espacio, desde donde el alumno articula de la mejor forma la gestión de sus necesidades

301 Como se puede observar en el esquema, éste hace mención a cómo se produce la educación del alumno en sus distintas vertientes. Por un lado la relación del sí mismo y el contexto ambiental, por otra parte se ocupa de las relaciones de sus expresiones tanto escritas como orales, lo relativo a la socialización del alumno –o su yo en comunidad-. Del mismo modo también la potencialización del carácter investigador en el mismo y su organización individual. Para todos estos distintos frentes, el autor organizó diferentes métodos para articular los contenidos y modular los distintos procesos de aprendizaje

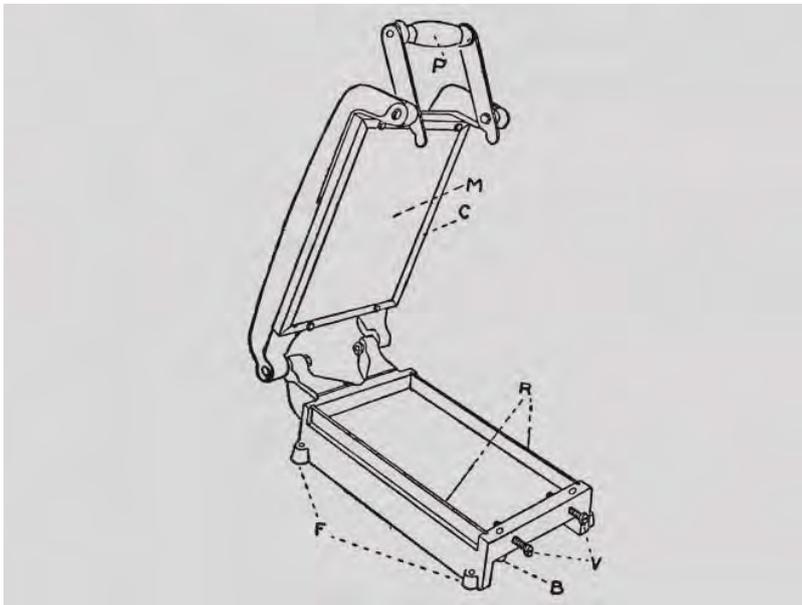


Esquema de los Principios didácticos de las técnicas Freinet en la Escuela Moderna (1987) Rafael Jiménez Gámez

El autor francés utilizaba diversas herramientas para fomentar, explicar y abordar sus clases, entre ellas (la radio, el gramófono, el proyector de cine, etc.) destacamos la imprenta. Los alumnos escribían en primer lugar textos y realizaban también dibujos entorno a un tema o algo que les pudiera interesar. Estos textos eran comentados y corregidos en clase y posteriormente el propio alumno pasaba a componer a través de tipografías en plomo el conjunto de su página. Estos textos realizados por los alumnos se imprimían, se daban a conocer a la comunidad escolar y además también se hacían llegar a otras escuelas por medio de la correspondencia escolar. La composición tipográfica obligaba a una necesaria revisión de la ortografía, de la estructura, composición y visualidad de la palabra escrita. Observar y dar cuerpo a sus palabras preparando el proceso completo y generando una unidad grupal al elaborar ellos mismos los textos compartidos.

En la publicación de *Technique de l'Imprimerie à l'école*³⁰² (Freinet, 1949). los Freinet detallan de forma meticulosa y ordenada todo el contenido relativo al uso de la imprenta en la escuela. Éste trata desde cuestiones relativas a los caracteres de plomo fundido (cuestiones anatómicas tipográficas) y todo lo relativo a la composición de los caracteres, a la organización de la componedora tipográfica, descripción de los filetes de plomo, las viñetas para enmarcar los textos, aspectos relativos a la preparación de la prensa, al orden de tintas a la hora de imprimir las hojas, el secado de las hojas, nociones de distribución y también de limpieza en el proceso. Esta publicación serviría como herramienta de uso práctico para el profesorado interesado en la aplicación de las técnicas.

302 La labor de Célestin y Elise Freinet dejó una gran huella en el ámbito pedagógico, no sólo por el interés que producía su trabajo sino por toda la labor desarrollada de esta pareja en cuanto a divulgación del mismo. Los autores publicaban en diversas revistas vinculadas al medio editando libros, viajando a distintos congresos en diferentes países, y es en 1933 cuando Célestin Freinet da una conferencia en Barcelona. Herminio Almendros (1898-1974) pedagogo español, publicó "La imprenta en la escuela" (1932) primer libro sobre la técnica Freinet en castellano. Fue participante del Consejo de la Escuela Nueva Unificada —entidad que estructuraba la educación desde preescolar hasta la Universidad—. Impulsaría a partir de entonces y de forma muy intensa las Técnicas Freinet en España y posteriormente (tras su exilio) en Países de Sudamérica



Prensa de la Cooperativa de Enseñanza Laica (C.E.L.) (1949) Élise y Célestin Freinet

LA TECHNIQUE FREINET 11

Pour une ligne pleine de 9 cm :
 45 signes en corps 10
 38 à 40 signes..... en corps 12
 25 signes en corps 18

Il faut évidemment respecter la division syllabique des mots, et comme nous n'arrivons jamais exactement, préférer une ligne un peu courte à une ligne trop pleine.

Le chef d'équipe distribue les lignes ainsi préparées à ses écoliers. Ceux-ci composent, soit individuellement, soit deux par deux (l'un cherche les lettres dans la casse, l'autre les aligne dans le compositeur, à tour de rôle. Le chef d'équipe prépare pendant ce temps le titre, les signatures, etc... Il reçoit le travail de ses coéquipiers, indique les corrections qui doivent être faites immédiatement par les responsables. Si la ligne lui semble correcte, il en donne une autre suivant les disponibilités.

Si l'équipe est peu nombreuse, ou si le texte compte un nombre suffisant de paragraphes, il n'est pas nécessaire de découper le texte. Le chef d'équipe distribue les paragraphes ou donne les plus longs aux meilleurs. Lorsqu'un compositeur est plein, l'élève continue avec un autre.

III. — COMPOSITION AU COMPOSITEUR

Nous avons réalisé aujourd'hui le porte-compositeur ci-contre (p. 10) qui est beaucoup plus pratique. On peut poser le porte-compositeur sur la table et travailler librement des deux mains. Les caractères s'alignent en sautoir dans le compositeur, de sorte qu'il est plus facile de corriger. Le compositeur étant posé, les caractères s'alignent seuls sans qu'on soit obligé de les maintenir avec une règle. On peut également prendre le porte-compositeur dans la main gauche.

Pour aligner les compositeurs, il y a deux façons de procéder.

Les professionnels alignent les caractères dans le sens de l'écriture, de gauche

12 LA TECHNIQUE FREINET

à droite, mais ils placent les caractères à l'envers. Il y faut une grande habitude, et, au début surtout, on ne peut s'y reconnaître qu'à l'aide de la glace. Nous recommandons le procédé inverse : on place les caractères droits,

la gauche et aligner les caractères, sans vers le corps, en commençant par la droite. Toutes les lettres sont immédiatement reconnaissables sauf d et t, p et q qui se confondront longtemps.

Il faut disposer d'une glace dans la

que, ce détail surtout, les enfants vérifient leur composition.

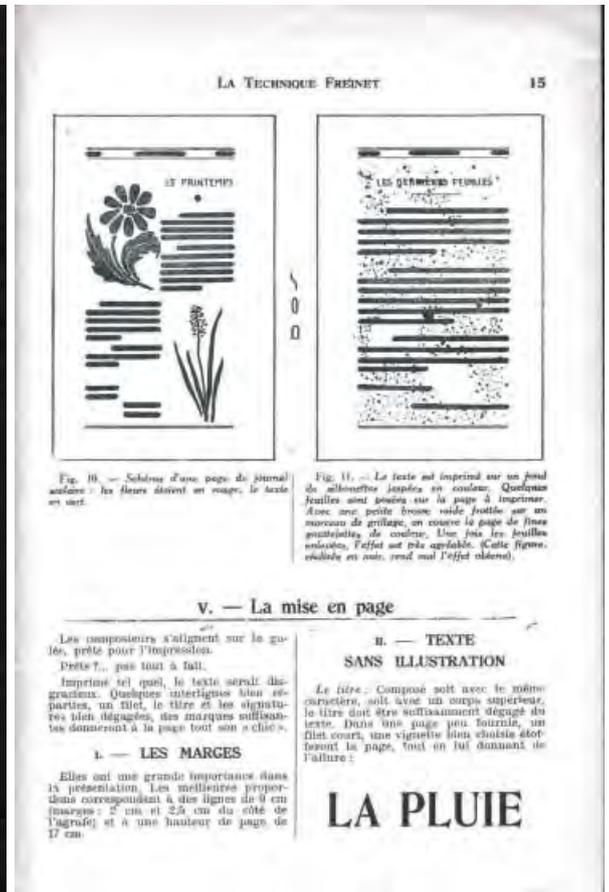
Cette façon de procéder est la plus simple et la plus naturelle, au début surtout. Mais les enfants s'entraînent très vite à toute autre technique, c'est pour-

mais il faut alors les aligner de droite à gauche dans le compositeur. Pour cela, poser le compositeur dans son porte-compositeur, la vis tournée vers

Tenez de compositeur.

Páginas de la publicación *Technique de l'Imprimerie à l'école* (1949) ³⁰³

303 Un niño extrae de la caja de tipos para colocarlos en la componedora de mano. En la página se menciona también en el texto la forma de organización del grupo en relación a la práctica. Dcha. Se muestra el sentido de la composición sobre la componedora y se sugiere la utilización de un espejo para la habituación de esta práctica. En: "Technique de l'Imprimerie à l'école" (Freinet, 1949)



Páginas de la publicación *Technique de l'Imprimerie à l'école* (1949) ³⁰⁴

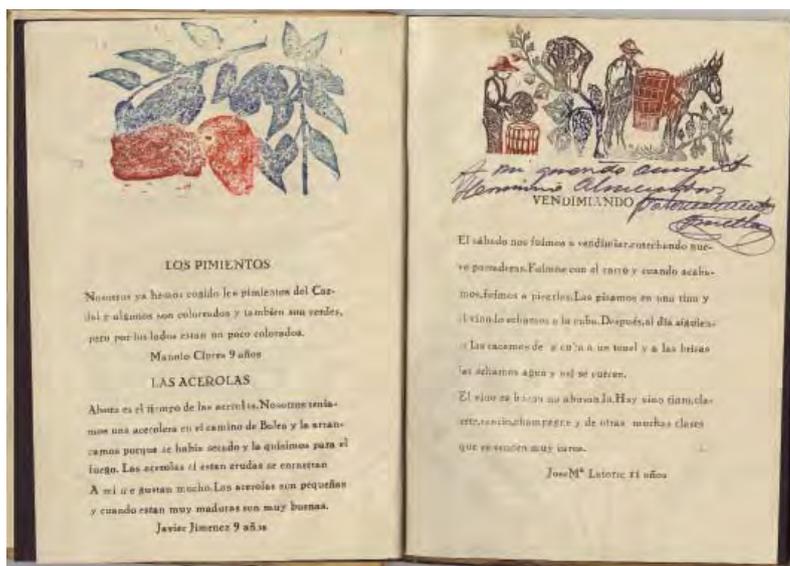


Alumnos de la Escuela de Bar-sur-Loup (1924) Élise y Célestin Freinet



La imprenta en la escuela, la técnica freinet (1932) Herminio Almendros ³⁰⁵

Como muestra de cuadernos realizados en clase ³⁰⁶, vemos como éstos relatan aspectos de la vida cotidiana, preocupaciones y observaciones de su entorno. Los alumnos componían los relatos e ilustraban con dibujos realizados en piezas talladas de madera que posteriormente entintaban e imprimían.



Libro de los Escolares de Plasencia del Monte (Curso 1935-1936) Alumnos de Simeón Omella

305 Herminio Almendros ejerció una labor decisiva en relación a las técnicas Freinet en España. Muchos de esos maestros a los que Almendros había transmitido el interés de las técnicas ejercieron un trabajo intenso y comprometido durante esos años. Es el caso de Antoni Benaiges (s (1903-1936) fue un maestro catalán –Montroig del Camp- y propulsor de las técnicas Freinet en la escuela. Éste fue fusilado en el contexto de la Guerra Civil Española) que en 1934 es trasladado a Baños de Bureba –Burgos- como maestro. En la escuela del pueblo el mismo aplicaba la Pedagogía de Freinet. Éste tenía previsto hacer un viaje (éste no pudo realizarse porque el maestro fue fusilado de forma repentina en el año 1936 por los falangistas) donde los alumnos castellanos pudieran ver por primer vez el mar. Durante el transcurso del período escolar los alumnos iban escribiendo e imaginando cómo sería el mar, sus características, sus sensaciones etc. Éste es publicado como cuaderno de clase titulado “*El mar: Visión de unos niños que no lo han visto nunca*”

306 Como se puede observar en la imagen siguiente es el caso de los alumnos de Plasencia del Monte, alumnos de Simeón Omella

Graficar como construcción del relato propio en relación al mundo donde el medio da cuerpo y estructura articulada a la vivencia, a la experiencia suponiendo una comunicación construida y consciente. Graficar como forma de construir y producirse a uno mismo donde la acción posibilita el relato no solo desde su sentido personal sino desde lo colectivo como destino del hecho compartido. En el trabajo producido por los Freinet no solo son importantes los modos en los que éstos introducen medios para potenciar la educación del alumnado, sino que en ellos radica esa idea de fenómeno que se propaga en todos los espacios posibles. La potencia de esta actividad se inicia como compromiso personal adquirido y su labor fundamental es dar dimensión y fisicidad a ese fenómeno. Lo gráfico da cuerpo a lo íntimo y produce una amplificación de lo subjetivo propagándose en lo colectivo.

*Por medio del arte se produce una metamorfosis de la conciencia humana.*³⁰⁷

nueva dimensión háptica

En esta voluntad de transmitir y amplificar el paisaje José Val del Omar³⁰⁸ desarrolló una labor investigadora y aplicativa llevando a cabo distintas técnicas dentro de lo que él denominaba con las siglas *PLAT* (Picto-Lumínica-Audio-Táctil), donde la noción de la “*Visión táctil*”, el “*Desbordamiento apanorámico de la imagen*” o el “*Sonido diafónico*”³⁰⁹ técnicas experimentales) proponían una relación radicalmente distinta de la concepción y experimentación de la práctica audiovisual. Estas técnicas se muestran por primera vez en *Tríptico Elemental de España*³¹⁰ una serie de piezas que incluyen *Aguaespejo granadino* (1953-1955), *Fuego en Castilla* (1958-1960) y *Acariño Galaico* (1961-1981).

Sus obras producen una experiencia espacial y cultural absolutamente experimental donde la vivencia del habitar es transmitida al espectador mediante un sinfín de estrategias y recursos, la llamada “*Mecamística*”, noción inventada por el autor. Éste vislumbraba a través de su praxis un nuevo paisaje³¹¹, unas nuevas

307 Beuys, 1997:25 (Traducción propia)

308 Nacido en Granada (1904-1982) fue director de cine, investigador e inventor de múltiples herramientas y técnicas relativas a la imagen

309 El sonido diafónico trataba de espacializar el mismo con distintos efectos. Por un lado colocaba en un canal el sonido frontal colocando el efecto físico y acústica de la acción. En el segundo canal colocaba en la parte posterior del espectador (espalda) un sonido que representa la reacción del espectador, era una especie de contrapunto del sonido del primer canal. El autor relata así su particular creación para el tratamiento del sonido: “*No se trata de lo que otros técnicos han llamado “estereofonía”, que consiste únicamente en dar realce a los sonidos mediante un especial trabajo sobre la banda sonora. Yo voy más allá. Trato de crear un puente lírico del sonido a la imagen, lo que en mi teoría consiste en convertir el contrapunto en contracampo. El relieve sonoro, saldrá de ese juego de contracampos, para abrir en lo posible las entrañas de cada vibración sonora. [...]”* (Val Del Omar en Sáenz De Buroaga y Val Del Omar, 1992)

310 “*Elementales que no documentales. Cinegrafías antes que películas. Poemas audiovisuales. Sinfonías óptico-acústicas. Explosiones al ralentí. Instantes perpetuados. Las obras de Val del Omar escapan a cualquier expresión convencional pues está creando otro lenguaje, otro cine, para así poder decir lo indecible.*” (Sáenz de Buruaga y Val del Omar, 2010:25) En este Tríptico elemental el autor realiza un recorrido de la península española comenzando con “Acariño Galaico” pieza rodada en Galicia, posteriormente “Fuego en Castilla” en el centro peninsular y finalmente con “Aguaespejo granadino” rodado en la ciudad de Granada

311 Así mismo el autor también participó en las “Misiones pedagógicas” que se desarrollaron por toda España como Escuelas ambulantes entre los años 1931 y 1936. Éstas fueron organizadas por Manuel Bartolomé Cossío y participaron 600 voluntarios que llegaron a unos 7.000 pueblos y aldeas

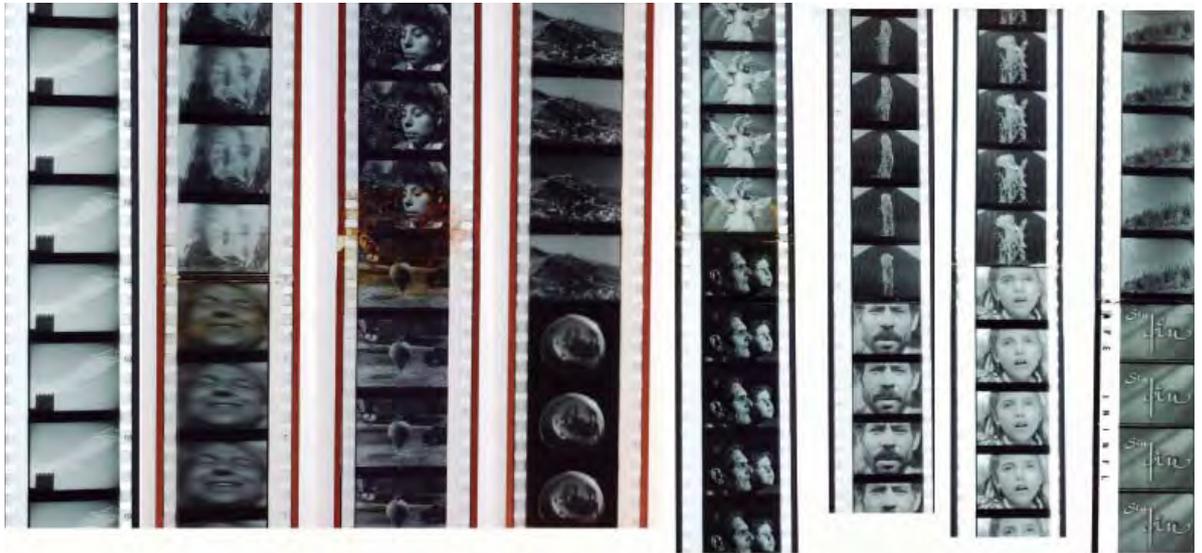
experiencias humanas de relaciones extendidas hacia lo desconocido.

*Idea filosófica motriz de mi técnica de transmisión emotiva de nuestra cultura. Toda nuestra vida humana individual constituye en su conjunto una sola explosión al ralenti. Nos encontramos incorporados en un juego mecánico invisible espacio-temporal complejo biológico, caminando hacia la Unidad centrífuga. El SER de las Galaxias. En este gran proceso humano, a nuestros contemporáneos concretamente les toca vivir el instante del descubrimiento y aplicación de la mecánica automática y electrónica: El instante de la explosión electrónica de las comunicaciones humanas, el instante del gran estirón sensorial del Yo hacia mi prójimo. Yo creo que una entraña de la Unidad que hoy apetece los pueblos, que ya se presienten prisioneros mutuos del gran complejo mecánico invisible, estriba en la señalización que en la actualidad se está estableciendo en la nueva cortical magnética de un cerebro electrónico traductor girante de los instintos de las gentes condicionados por paralelos y meridianos diferentes. Para nosotros es hora de repetir campeones, de difundir prototipos de humildad triunfantes sobre las olas del tiempo. El español es para mi juicio un individuo infrarrojo y ultravioleta, realista y místico. Su latido es solitario y profundo como corresponde a nuestra topografía. No sabe de la técnica al uso naufragada ya entre Technicolores domesticados como los productos del maquillaje Max Factor. Y gracias a eso, a que no entró en esa decadente normalización, que no se le encasilló para apretar tornillos ni se le cortaron los pies y la cabeza para mejor caber en su celdilla técnica industrial, hoy se encuentra en condiciones de contagiar por TV sus soledades colectivas. Creo que es buena hora para el amante poeta místico descalzo ascendiendo con los pasos verticales de su pecho al monte de la alegría. Creo que no es hora de luces marchitas y sí de ardores de ciega sustancia que nos hagan ascender y salir del pálpito de este valle vital de las diferencias hacia la serenidad, que nos ayuden al tránsito entre el infrarrojo monocelular y el ultravioleta en la cero gravedad.*³¹²

La construcción de la imagen desborda la propia dimensión exclusivamente técnico-poética y se eleva hacia una entidad donde la gráfica audiovisual constituye un cuerpo, y espectador y producción generan una nueva dimensión relacional. El autor trazaba por medio de sus textos la concepción que posteriormente se vivenciada en sus creaciones; la mezcla de técnica y poética estructura una obra plástica y gráficamente diversa así como de una nueva dimensión experiencial con lo audiovisual.

La idea de este movimiento era la de enseñar, difundir y educar en los espacios donde la cultura difícilmente llegaría por su distancia física. Para ello llevaban bibliotecas populares, organizaban lecturas, sesiones cinematográficas, audiciones de radio, exposiciones de arte, etc. junto a Cristóbal Simancas como responsables de esta sección, los autores realizaban documentales sobre pueblos para que otros lugares pudieran conocerlos. También proyectaban películas cómicas, dibujos animados y documentales. Destacamos la figura de Val del Omar por su compromiso en relación al cine y su utilización de lo gráfico como espacio desde donde integrar de manera no solo visual sino también auditiva un nuevo registro del espacio háptico de una forma radical

312 Val Del Omar en Sáenz de Buruaga y Val del Omar, 1992:187 y 190



Aguaespejo granadino (1953-1955) José Val del Omar

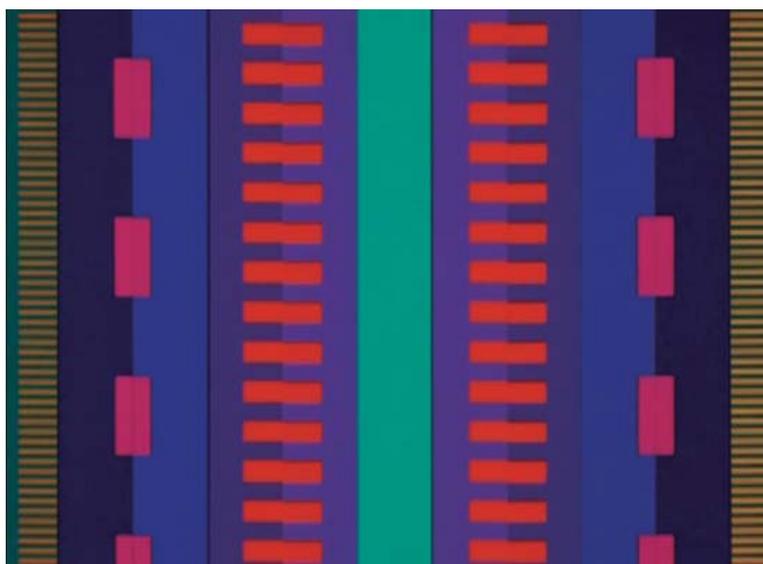


Reproducción del laboratorio PLAT de JVDO (2015) MNCARS



Misiones pedagógicas, Cabrerros-Ávila (1932) Fotografía de José Val del Omar

Del mismo modo que Val del Omar pretendía producir una nueva experiencia en relación a lo audiovisual y el público en el año 1971, Norman Mc Laren³¹³ crea *Synchromy*³¹⁴, pieza en la que crea una banda sonora realizada con líneas paralelas en distintas secuencias y tramos de color. Posteriormente a crear la banda sonora Mc Laren produce exactamente la misma imagen sobre la banda visual. En esta realización el autor produce una pieza en la que el espectador ve los sonidos y escucha las imágenes, es decir, que las imágenes creadas producen una experiencia donde sincroniza tanto la parte visual con la parte sonora. Graficar la experiencia corporal del sonido y la imagen produciendo un médium totalizador donde el sujeto penetra en la unidad audiovisual. Así Mc Laren buscaba producir una experiencia donde la grafía se produce en distintos niveles del sentido humano, experimentando una imagen con una percepción más ampliada.



Synchromy (1971) Norman Mc Laren

*Ciento cincuenta Marylins multicolores*³¹⁵ es una pieza serigrafiada de ciento cincuenta retratos de Marilyn Monroe en negativo sobre fondo de colores que Andy Warhol realiza. La obra repite de forma obsesiva y repetitiva la imagen del icono popular de la actriz. En este proceso de repetición³¹⁶, de seriación y de producción (vinculada a lo maquínico) se produce una nueva dimensión en la relación de representación y concepción gráfica. A través de la unidad, de la repetición y de la nueva configuración el autor propone una nueva experiencia en la imagen, se produce un graficar que rompe la idea de unicidad, llevando la repetición del símbolo hacia un punto de degradación y fin. Lo repetido hace perder el sentido de origen llevando al límite a la propia imagen para generar una experiencia distinta.

Esta pieza nos sitúa en una nueva noción de la imagen relacionando y situando un *tempo* distinto de la misma, un paisaje desbordado por la repetición, la seriación, la idea de consumo. La obra traslada unas inquietudes iniciadas en su obra fílmica

313 Director de cine y animador, que investigó múltiples formas de experimentación en relación a la imagen, creando el Slow Motion, pintando sobre el celuloide, raspando el mismo, etc.

314 Fue un corto creado para la National Film Board of Canada

315 Obra que forma parte de "Retrospectives y Reversals," obras realizadas a finales de los años 70, donde Warhol retoma imágenes realizadas invirtiéndolas y estampando éstas en negativo. La obra forma parte de la Colección del Museo Guggenheim de Bilbao

316 Warhol muestra al unísono la acumulación de lo igual

llevándolas a una gráfica bidimensional y realizada en serigrafía. Con los errores y matices de diferencia en la realización técnica, poniendo énfasis en lo que no tiene que ver con la visualidad y la mirada pasiva de la imagen, sino como una imagen que apela al espectador. Entre la perfección y el error, entre el humano (artista) y la máquina, las relaciones masivas y de consumo producen una nueva relación con el objeto, redefinen la posición del sujeto frente a lo desbordado.



Ciento cincuenta Marilyns multicolores (1979) Andy Warhol

tiempo plástico

A lo largo de veinte años Andy Warhol coloca una caja de cartón bajo su escritorio e introducía distintos elementos como folletos de publicidad, regalos, posters, fotografías, notas escritas por el propio autor, recortes de periódicos etc. En todo ese tiempo el autor acumuló 600 “cápsulas del tiempo”,³¹⁷ un cúmulo de material gráfico de diversa índole como formas que configuran las vivencias cotidianas situando el límite unitario del tiempo³¹⁸ en relación al espacio físico de una caja de cartón. Así lo gráfico acumula un tiempo vivido, una serie de relaciones en la producción del paisaje.



Time Capsule-23 (1983) Andy Warhol

317 En la obra seleccionada y que se puede ver en la siguiente imagen vemos “Time Capsule-23”, una caja que reúne objetos relacionados con su visita a Hong Kong y China

318 La noción de tiempo acompaña de forma continua a este autor; su plasticidad, su configuración y la obsesión de artista por situar esta noción a lo largo de toda su obra, traspasando los límites disciplinares, desbordando las nociones de tiempo de forma contundente

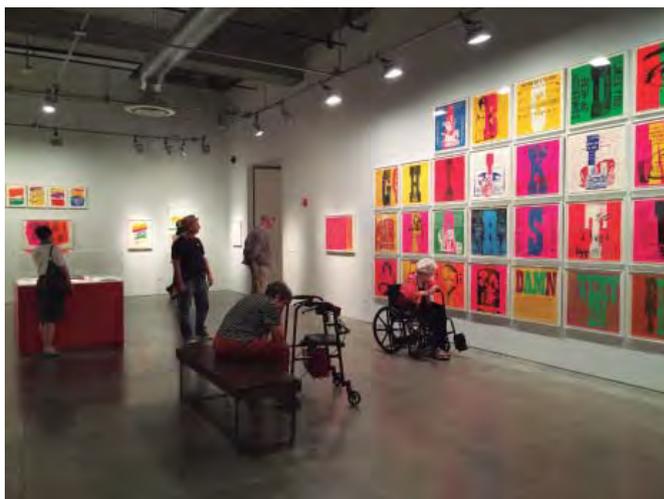
Corita Kent³¹⁹ desarrolló un trabajo gráfico y una labor pedagógica a destacar. La autora, posteriormente a graduarse y acabar sus estudios de arte, creó un taller dentro de la escuela donde ella impartía clases³²⁰, siendo su práctica principal el de la impresión y estampación serigráfica. En su obra destaca la utilización de las imágenes populares, cotidianas, la utilización de colores brillantes y saturados, y donde se puede ver de manera extendida su utilización del texto y el uso de los mensajes. La autora inmersa en una época muy convulsa, de movimientos sociales y políticos, así como de una floreciente época del consumo, ella producía un tipo de obra que vincula la cultura popular con los mensajes positivos y centrados en el amor entre las personas, fruto de su ideario eclesiástico.

fenómeno transformador

Kent conoció el trabajo de Andy Warhol y éste fue muy inspirador para la misma.³²¹ En el trabajo de esta autora se mezclan la producción visual proveniente de la cultura de consumo así como sus ideales basados en lo religioso. Una mezcla que trataba de generar en lo social cierta esperanza frente a una sociedad que se degradaba y descohesionaba por guerras, poderes y capitales. La serigrafía como espacio donde producir encuentro en torno a la palabra, la reflexión y el espacio compartido.



Taller de Corita Kent en el Immaculate Heart College (1955)



Exposición *Someday is Now- The Art of Corita Kent* (2015) Museo de Arte de California

319 Frances Elizabeth Kent (1918-1986) Nacida en Iowa E.E.U.U. era artista y monja

320 En la "Immaculate Heart College" de Los Ángeles

321 En aquella época Warhol asistía a las inauguraciones de Corita Kent y seguía de cerca el trabajo de la autora



Procesión del Día de María, en el Immaculate Heart College (1965) Los Ángeles



Jesus never fails³²² (1967) Corita Kent

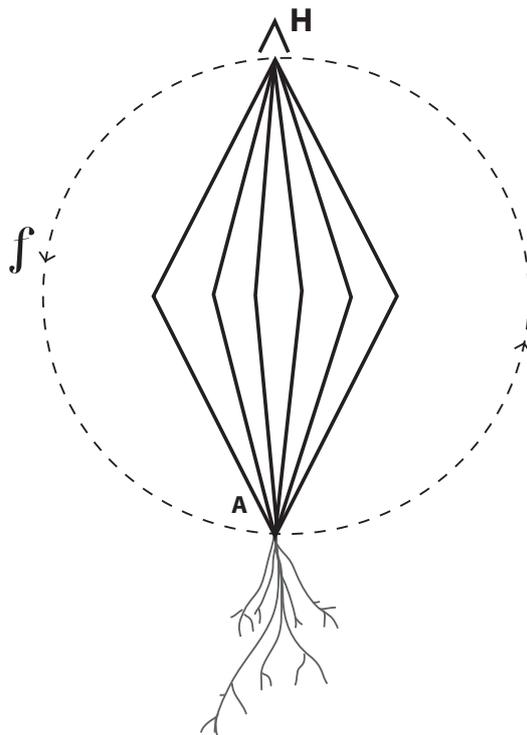
Los autores que hemos podido ver en este apartado han utilizado lo gráfico como mediación y herramienta de transformación social, difusor de sus utopías para un habitar más humanizado. Cada uno de ellos produce desde su lugar un complejo fenómeno abarcando múltiples líneas de trabajo (investigador, pedagógico, político). Lo gráfico sucede como vehículo y también contenido de esa propagación atendiendo cuestiones vinculadas con la urgencia de amplificar y generar fenómeno iniciándose en lo íntimo del sujeto y traspasando todo el gradiente relacional donde lo gráfico recorre todos los estados y formas hacia su proyección maximizada.

322 En la imagen se puede leer el siguiente texto: “Salgo adelante con la pequeña ayuda de mis amigos Lennon y McCartney. No es fácil. Jesus nunca falla”

H.12 CONCLUSIONES

Ya hemos señalado que esta tipología es la que ocupa un lugar significativo en cuanto a que cierra la cosmogonía del graficar, es la que condensa de forma global todo el resto de las tipologías.

En este caso ese nuevo orden tiene en cuenta los tiempos y espacios de los sujetos, su espacio individual en relación a lo colectivo. En la tipología A se trata de un ser, en las tipologías B, C, D, E, F y G son sujetos y la H se presenta como un fenómeno. Es por todo esto que la gráfica que observamos bajo estas líneas recoge lo mencionado; la tipología H se manifiesta como vilano-fenómeno. Es el vector conector de esta cosmogonía con el resto de conjuntos cosmogónicos de otros paisajes desconocidos.



*Vilano fenómeno- tipología H (2019) Dibujo propio*³²³

Se trata pues de un sujeto radicalmente transformador, su paisaje es repensado de forma continua y su propósito final es redefinirlo a partir de una idea utópica de un paisaje ecológico³²⁴ en su sentido más global.

En este sentido en lo referido a su procesualidad, ésta radica en la aportación continua de energía, investigación y difusión a través de la propia práctica donde el procedimiento tiene como destino un paisaje desconocido, utópico.

En cuanto a la materialidad que ocupa la misma va mutando en formas, su flujo fenoménico va adoptando distintos medios, pasando de lo material a lo desmaterializado así como de objeto concreto a sujeto. La materialidad es la disposición de elementos concretos en favor del fenómeno.

³²³ En el dibujo se puede ver grafiado el sentido de la Tipología H, su sentido de fenómeno lo hace vincularse a la idea de vilano que condensa todas las tipologías, que tiene su origen en la tipología A y que como cierre cíclico acaba en él para su inicio propagador

³²⁴ Conocer la casa

En este caso su noción de tiempo se define por su cualidad plástica donde el sujeto lo moldea esta noción en función de su proceso operativo y la necesidad de éste.

La tipología H, es un sujeto que reúne las potencias de todo el resto de tipologías, las cualidades más poderosas, transformadoras y positivas de todas ellas. Es en la que el sujeto deja de ser sujeto para ser fenómeno, a pesar de desaparecer el sujeto, pasa a ser fenómeno que perdura en el tiempo y por tanto en el paisaje: conector de los distintos estratos del tiempo.

Utopía* tiene como raíz etimológica el griego “topos”, el lugar. Por otra parte la “U” es la deriva en latín del griego “ou” que significa negación. Se trata de aquello que no existe en ningún lugar. Con voluntad de redefinir y mejorar el mismo. Se trata de una voluntad del sujeto de plantear un nuevo paisaje, este es *fenómeno utópico*^{325*}.

La tipología que nos ocupa oscila hacia un sujeto estético que busca a través de su función articular un nuevo paisaje desde la noción de lo colectivo. Por ello su fuerza, potencial y el sentido transformador de la misma la distingue del resto en cuanto a que inicia una potencia radicada en todas las anteriores. Es un sujeto como fenómeno encarnado.

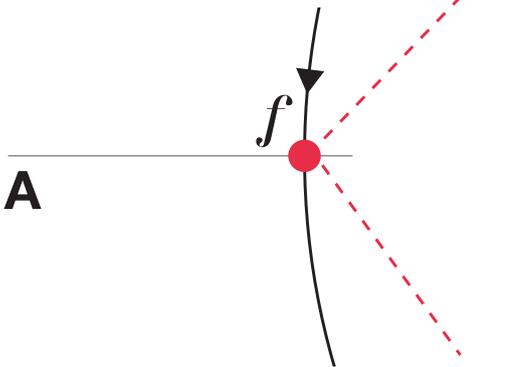
325 Véase el concepto de utopía acuñado por Thomas More en “De optima republicae, doque nova insula Utopia, libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus” (1516). Véase también la película “Stalker” (1979) de Tarkovsky

G

normativizar
 cualidad vs cantidad
 habitar como máquina
 máquina-humano
 cuerpo como módulo
 habitar lo grafiado
 habitar desde el cuerpo
 separación cuerpo-mente
 grafiar como resistencia
 grafía como espacio propio
 la unidad. lo abstracto

H

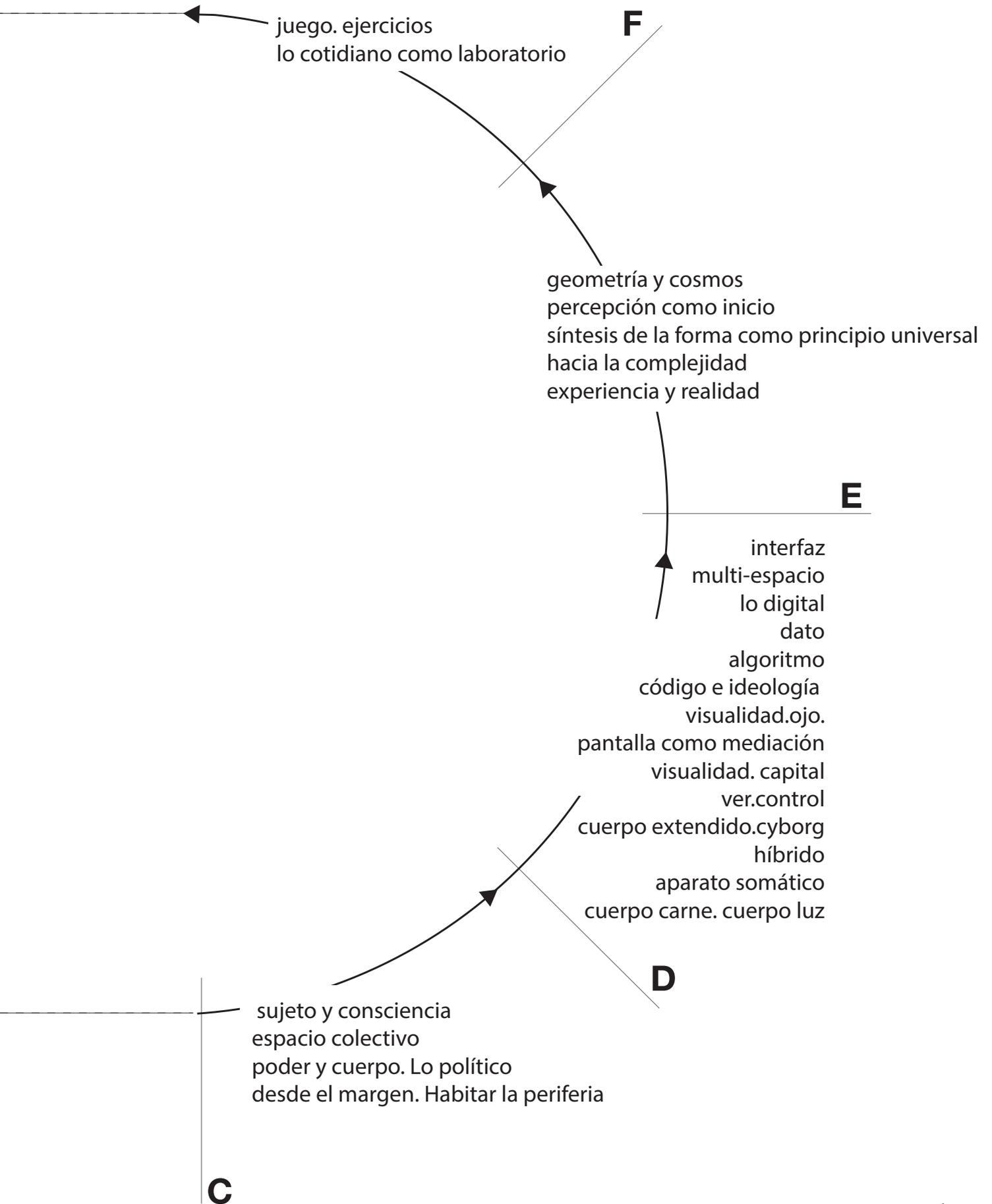
de lo individual a lo colectivo
 nueva dimensión háptica
 tiempo plástico
 fenómeno transformador



sujeto-paisaje
 multi-dimensión
 devenir
 posibilidad
 ecológico

B

mano. huella. marca. identidad
 mano. módulo. referencia.
 conocimiento
 habitar a través de la percepción
 forma.lugar.memoria
 de la huella. posibilidad de estrato
 (hacer) memoria.construir(se) espacio

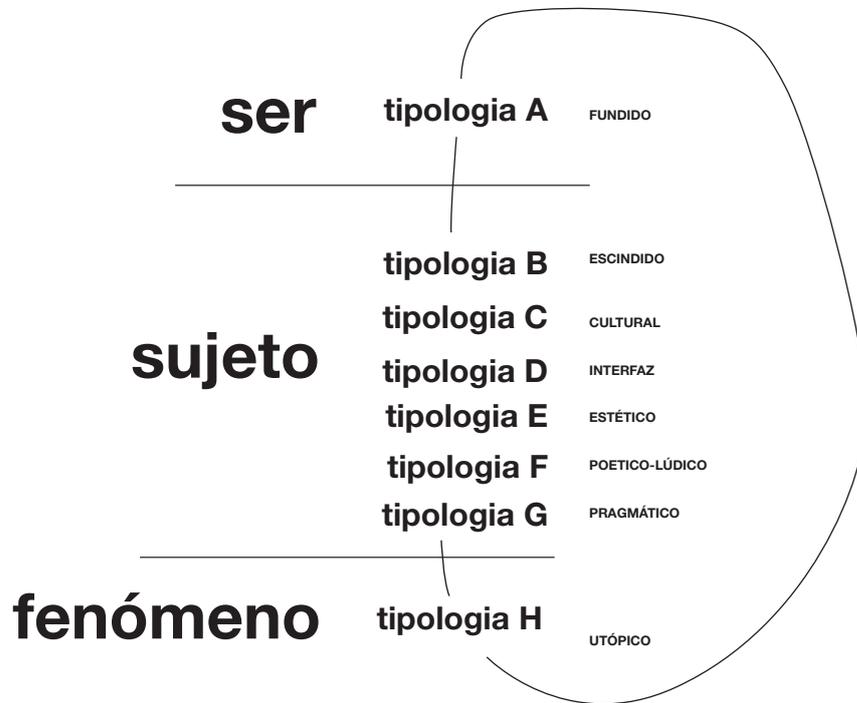




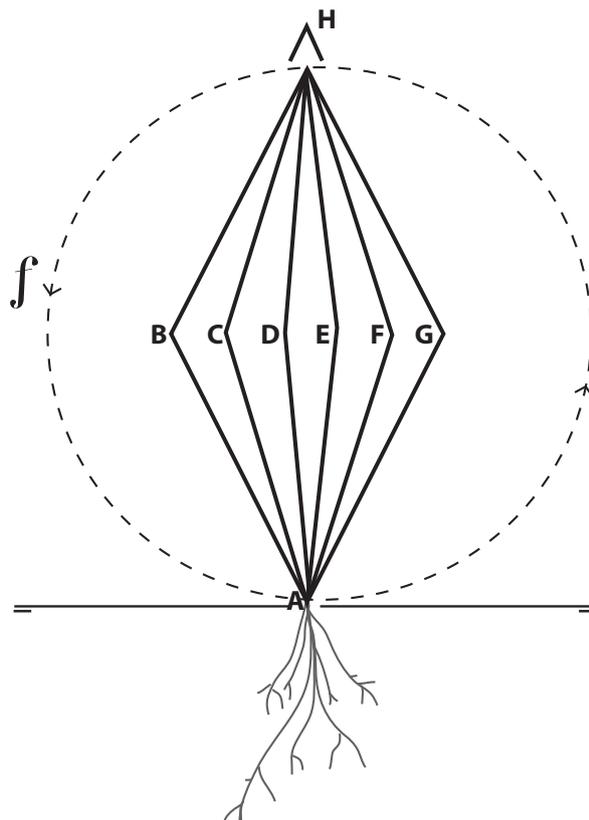
CON
CLU
SIO
NES

CONCLUSIONES

Partíamos del **Graficar** como aquel “objeto” (resultado o situación) al que miramos para entender las distintas tipologías de relaciones del habitar que se producen en el paisaje. A lo largo del texto de las tipologías y a través de las distintas nociones que se han ido analizando han surgido un entrecruce de aspectos compartidos y tensionados entre aquellas. En el siguiente esquema hemos detectado tres zonas diferenciadas que mostramos en el siguiente esquema Ser, Sujeto, Fenómeno.

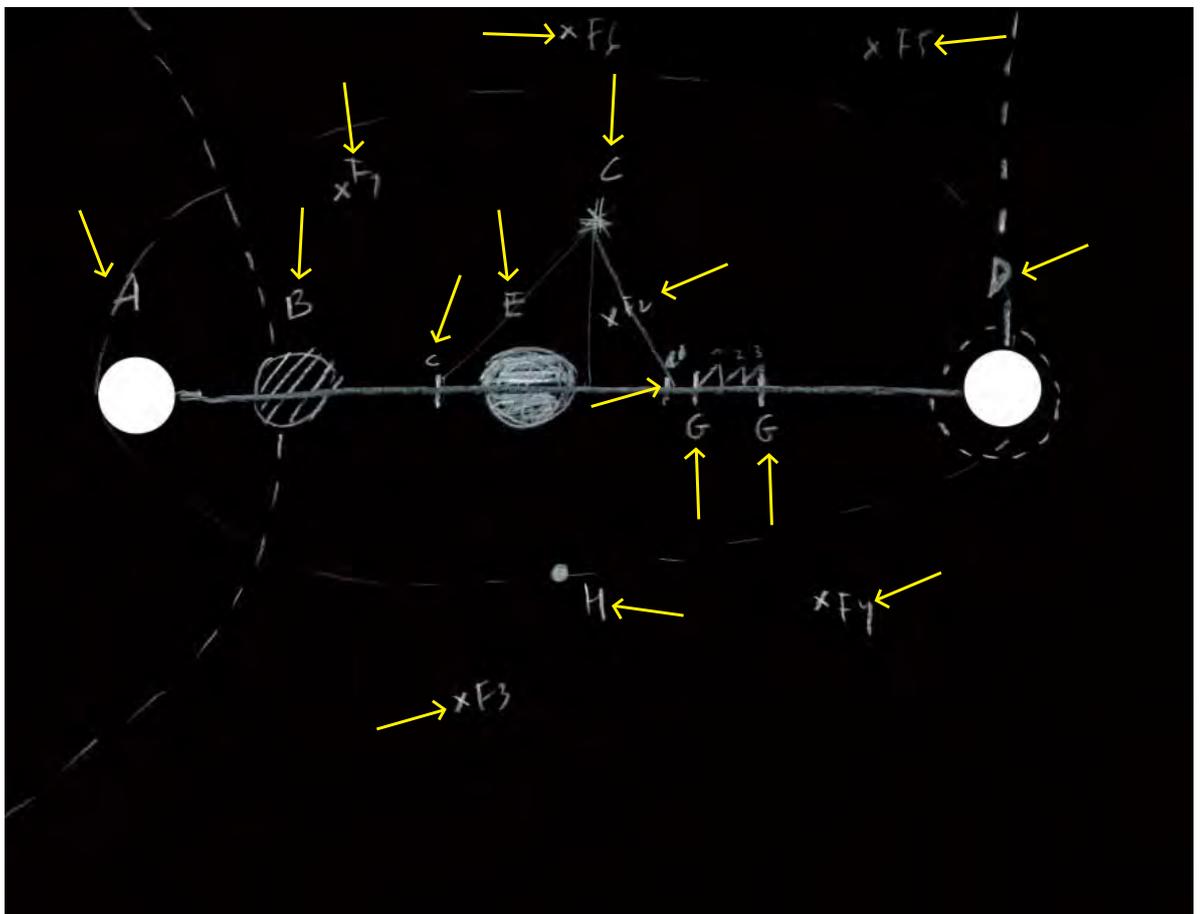


El estado del **Ser** es una situación magmática, sin forma, preforma. El estado del Sujeto es un ámbito con forma tensionada hacia diferentes intenciones o querencias. El Fenómeno se nos muestra como aquello que ha trascendido de forma. Ya que toda representación, gráfico o mapa siempre es una realidad incompleta mostramos otro esquema paralelo.



Si entendemos **Existencia** por estructura personal de Tiempo y Espacio, a lo largo del trabajo hemos intentado detectar la importancia de esas diferentes relaciones espacio-temporales en cada sujeto a través de la manifestación de sus diferentes grafías, y éstas se nos han mostrado altamente reveladoras desde su propia inmanencia, materialidad y circunstancialidad y no desde la consideración subordinada al discurso o al puro procedimiento.

La estructura para las diferentes tipologías, la herramienta, nos ha permitido comprobar la diferente sensibilidad de cada una de ellas a los diferentes conceptos u aspectos establecidos de antemano. Cada tipología nos ha mostrado su propia especificidad de interrelacionar los aspectos señalados así como la relación de interdependencia con el resto de tipologías, un espacio “**entre**”, que nos adentrase en la complejidad no tanto de definición concreta de cada casuística sino de levantamiento de una red de interdependencia, una incipiente Cosmogonía.



Precisamente porque la importancia radical del Arte reside en la relación y la visión del mundo que produce de una forma intensa, de crear vínculo, en esos graficares hemos descubierto ese “hacer espacio”, operar entre espacios físicos y vivenciales, decir lo indecible, construir lo imaginado... como elemento articulador del medio: hacer es pensar; hacer es, hacer **Paisaje**.

Guattari menciona la necesaria relación entre lo personal-lo social-lo ambiental como los tres niveles necesarios para que el verdadero fenómeno “ecológico” suceda. Gracias a ello como ideario vivencial y al graficar como imperativo estético hemos podido detectar tanto al sujeto escindido como al cultural, al singular como al colectivo, al consciente como al anímico... y por tanto sus diferentes maneras de **Habitar**.

**BIB
LIO
GRA
FÍA**

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

TESIS

ARTÍCULOS DIGITALES

REVISTAS

VIDEOS

ENTREVISTAS DE RADIO

WEBS

LIBROS

A/

ALBERCH, P. (1996) (coord). *Arte y Naturaleza: actas*. Huesca: Diputación Provincial de Huesca

ALCALÁ, J.R. (2011). *La piel de la imagen. Ensayos sobre gráfica en la cultura digital*. Valencia: Ed. Sendemà

ANDER- EGG, E. (1992). *Desarrollo y política cultural*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus

AUGÉ, M. (1993). *Los no lugares, espacios del anonimato. Una antropología de la modernidad* Barcelona: Editorial Gedisa

AAVV (1986) *De Stijl, 1917-1931*. Visiones de Utopía. Madrid: Alianza

AAVV. (2009). *Escritos de Arte de Vanguardia. 1900-1945*. Madrid: Akal

AAVV. (2002). *Monografías: corpo, cuerpo, body*. A Coruña: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia

AAVV. (2005). *Textos sobre la obra de Gabriel –*. Madrid: Turner, Conaculta-Turner

B/

BACHELARD, G. (2004). *La formación del espíritu científico: contribución al psicoanálisis del conocimiento objetivo*. México: Siglo XXI Editores

BADIOLA, T. (1988). *Oteiza, Propuesta experimental*. Madrid: Fundación Caja de Pensiones

BAROJA, J.C. (1981). *Paisajes y ciudades*. Madrid: Taurus

BARTHES, R. (1990). *La cámara lucida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós

BATESON G. (1998). *Pasos hacia una ecología de la mente. Una aproximación revolucionaria a la autocomprensión del hombre*. Buenos Aires: Ed. Lohlé-Lumen

BAUDRILLARD J. (1981). *De la seducción*. Madrid: Cátedra

BAUDRILLARD, J. (1993). *Le système des objets*. Paris: Gallimard

BÉGUIN, F. (1995). *Le paysage*. París: Flammarion

BENOIT, F. (1908). *Histoire du paysage en France*. París: L'École d'Art

BERGÉ, A. (2007). COLLOT, M. *Paysages et modernité(s)*. Bruxelles: Éditions Ousia

BERGER, J. (1991). *Keeping a rendez vous*. Londres : Ed. Penguin Books

BERGER, J. (2000). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili

BERGER J. (2011). *Sobre el Dibujo*. Barcelona: Gustavo Gili

BERQUE, A. (1999). *La mouvance*. París: École d'architecture de La Villette

BESSE, J.M. (2003). *Pace au monde: Atlas, jardins, géoramas*. París: Desclée de Brouwer

BEUYS, J. (1997). *Par la présente, Je n'appartiens plus à l'art*. Paris : Ed. L'Arche

BLACKWELL, E. (1737). *A Curious Herbal containing five hundred cuts of the most useful plants, which are now used in the practice of physick, to which is added a*

short description of ye plants and their common uses in physick. Londres: Samuel Harding

BLOCH, E. (1979). *El principio esperanza.* Madrid: Ed. Aguilar

BLOCKER, J. (1999). *Where Is Ana Mendieta? Identity, Performativity, and Exile.* Durham: Duke University Press Books

BLOK, C. (1992). *Historia del Arte Abstracto 1900-1960.* Madrid: Ed. Cátedra

BLOCH, M. (1952). *Introducción a la Historia.* México: Fondo de Cultura económica

BOEKE, K. (1973). *Cosmic View: The Universe in forty Jumps.* Nueva York: John Day Company

BOURDIEU, P. (1990). *Sociología y Cultura.* México: Grijalbo

BOURRIAUD, N. (2008) *Estética relacional.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo

BOZAL, V. (1987). *Mímesis: las imágenes y las cosas.* Madrid: Visor

BRAIDOTTI, R. (2015). *Lo Posthumano.* Barcelona: Ed. Gedisa

BEUYS, J. (1997) *Par la présente, Je n'appartiens plus à l'art.* París: Ed. L'Arche

BRODSKY, J. (1987) *Menos que uno.* Barcelona: Ed. Veral

BUREN, D. (1987). *Daniel Buren.* Paris: Artpress

BUTLER, J. (2006). *Deshacer el género.* Barcelona: Paidós

C/

CALATRAVA, J.A. (1992). *La teoría de la Arquitectura y de las Bellas Artes en la Encyclopédie de Diderot y D'Alembert.* Granada: Diputación Provincial de Granada

CARERI, F. (2017). *Walkscapes, el andar como práctica estética.* Barcelona: Gustavo Gili

CAUQUELIN, A. (2007). *Invention du paysage.* París: Presses Universitaires de France

CELANT, G. (2001). *Exploration Oppenheim.* Milano: Ed. Charta

CELANT, G. (1989). *Giuseppe Penone.* Milán: Ed. Electa

CHENG, F. (2001). *Lacan: el escrito, la imagen. "Lacan y el pensamiento chino".* México: Siglo XXI Editores

CIRUGEDA, S. (2007) *Situaciones urbanas.* Barcelona: Ed. Tenov

CLANCHÉ, P. (1978). *El texto libre, la escritura de los niños.* Madrid: Ed. Fundamentos

CLARK, K. (1949). *Landscape into art.* Boston: Beacon Press

CLÉMENT, G. (2012). *El jardín en movimiento.* Barcelona: Gustavo Gili

CLÉMENT, G. (2002). *Eloge des vagabondes: Herbes, arbres et fleurs à la conquête du monde.* Paris : NiL Éditions

CLÉMENT, G. (2004). *La sagesse du jardinier.* Paris : L'Oeil neuf éditions

CLÉMENT, G. (2007). *Le dindon et le dodo. Petite conférence sur le jardin planétaire.* Courtaboeuf : Bayard

- CLÉMENT, G. (2007). *Manifiesto del Tercer Paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili
- CLÉMENT, G. (2008). *Neuf jardins. Approches du jardin planétaire*. Arles: Actes Sud
- CLÉMENT, G. (1997). *Une école buissonnière*. Paris : Hazan
- CLÉMENT, G. y JONES, L. (2006). *Gilles Clément: Une écologie humaniste*. Genève: Ed. Aubanel
- CLÉMENT, G. (2008). *Toujours la vie invente. Réflexions d'un écologiste humaniste*. La Tour-d'Aigues: L'Aube
- CORBUSIER, L. (1950). *Le Modulor*. Boulogne: Éditions de l'Architecture d'Aujourd'Hui
- CORPAS REINA, M.C. (1999) *La ciudad y el Urbanismo desde una perspectiva de Género: el uso del Espacio y el Tiempo*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la UCO
- CREGO, C. (1997). *El espejo del orden. El arte y la estética del grupo holandés De Stijl*. Madrid: Ediciones Akal
- CRUZ SANCHEZ, P.A. (2006). *Daniel Buren*. Hondarribia: Ediciones Nerea
- D/**
- DACKERMAN, S. (2002). *Painted Prints, The Revelation of Color in Northern Renaissance and Baroque Engravings, Etchings, and Woodcuts*. Baltimore : Baltimore Museum of Art
- DEBORD, G. (2000). *La Sociedad del espectáculo*. Valencia: Ed. Pretextos
- DEGEN, M. y GARCÍA, M. (2008). *La metaciudad: Barcelona. Transformación de una metrópolis*. Barcelona: Anthropos
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1994). *Mil Mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Edit. Pre-Textos
- DE LUCA, E. (2008) *Pianoterra*. Roma: Nottetempo
- DELGADO, M (1999) *El animal público*. Barcelona: Anagrama
- DEL VALLE, T. (1997). *Andamios para una nueva ciudad. Lecturas desde la antropología*. Valencia: Instituto de la mujer, Ediciones Cátedra
- DE MICHELI, M. (1995). *Las Vanguardias Artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Forma
- DERRIDA, J. (2000). *Dar la muerte*. Barcelona: Paidós
- DEWEY, J. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós
- DIDI-HUBERMAN, G. (1997). *L'Empreinte*. Paris : Éditions du Centre Georges Pompidou
- DIDI-HUBERMAN, G. (2002). *Lo que vemos. Lo que nos mira*. Buenos Aires: Ed. Manantial
- DIDI-HUBERMAN, G. (2009). *Ser Cráneo: Lugar, contacto, pensamiento, escultura*. Madrid: Cuatro ediciones
- DI MEO, G. (1991). *L'Homme, la société, l'espace*. Paris : Anthropos

DUCHAMP, M. (2003). *Étant donné n°4*. Paris : Ed. Association pour l'étude de Marcel Duchamp

DUCHAMP, M. (2014). *Ingénieur du temps perdu. Entretiens avec Pierre Cabannes*. Paris: Editions Allia

DUCHAMP, M. (1914). *Notas*. Madrid: Tecnos

E/

EMPIRICO, S. (2008). *Adversus Mathematicus VII. En ARIAS, Lorenzo. Geometría y proporción en la arquitectura*. Madrid: CSIC

F/

FOUCAULT, M. (1980) *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones de la Piqueta

FOUCAULT, M. (2001). *Volumen II de Dits et Écrits, (1976-1988)*. Paris :Gallimard

FREINET, C. (1978). *El texto libre*. Barcelona: BME Editorial Laia

FREINET, C. (1968). *Essai de psychologie sensible appliquée à l'éducation*. Neuchâtel : Delachaux et Niestlé

FREINET, C. (1969). *La psicología sensitiva y la educación*. Buenos Aires:Troquel

FREINET, C. (1949). *Technique de l'Imprimerie à l'école*. Cannes : Editions de l'École Moderne Française

FREMONT, A. (2005). *Aimez-vous la géographie?* Paris : Ed. Flammarion

G/

GALÍ-IZARD, T. (2005) *Los mismo paisajes. Ideas e interpretaciones*. Barcelona: Gustavo Gili

GALOFARO, L. (2003). *El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gilí

GARCÍA CANCLINI, N. (1987). *Políticas Culturales en América Latina*. México: Grijalbo

MADERUELO (coord.) (1996). *Arte y naturaleza. Aspectos del tiempo*. Huesca: CDAN

G. CORTÉS, J.M. (2006). *Ciudades negadas I. Recuperando espacio urbanos ausantes*. Lleida: Centre d'Art la Panera

G. CORTÉS, J.M. (2007) *Ciudades negadas 2. Recuperando espacio urbanos olvidados*. Lleida: Centre d'Art la Panera

GOFFMAN, E. (1997). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu

GOFFMAN, E. (1991). *Los momentos y sus hombres*. México: Paidós

GOLDING, J. (2003). *Caminos a lo absoluto. Mondrian, Malévich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*. Madrid: Turner Publicaciones

GOODMAN, N. (1990). *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor

GRENIER, C. (com.) (2004). *Giuseppe Penone*. Barcelona : C. Pompidou y Fundación La Caixa

GUATTARI, F. (2000). *Cartografías Esquizoanalíticas*. Buenos Aires: Manantial

GUATTARI, F. (1996). *Las tres ecologías*. Valencia: Pre-Textos

H/

HARAWAY, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reivindicación de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra

H.D. BUCHLOH, Benjamin (2013). *Traslaciones España-México. Pintura Escultura 1977-2002*. Acción Cultural Exterior. Madrid, 2013.

HEISS, A. (1992). *Dennis Oppenheim. Selected Works 1967-1990*. New York : The Institute of Contemporary Art

HUIZINGA, J. (2001). *Homo Ludens*. Madrid: Alianza

I/

IFRAH, G. (1997). *Historia universal de las cifras: la inteligencia de la humanidad contada por los números y el cálculo*. Madrid: Espasa

J/

JACOBS, M.R. (1955). *Growth habits of the eucalypts*. Canberra: Forestry and Tiber Bureau

JELLICOE, G. y Susan (1995): *El paisaje del hombre: La conformación del entorno desde la prehistoria hasta nuestro días*. Barcelona: Gustavo Gili

JULLIEN, F. (1998). *Elogio de lo insípido. A partir de la estética y del pensamiento chino*. Barcelona: Siruela

K/

KEPLER, J. (1992). *El secreto del universo*. Madrid: Alianza Ed.

KOOLHAAS, R. y MAU, B. (1995) S, M, L, XL. Barcelona: Ed. Tashcen

KOREN, L. (2017). *Wabi-Sabi. Para artistas, diseñadores, filósofos y poetas*. Barcelona: Sd Ediciones

KRAUSS, R. (2002). *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid: Akal

L/

LEFEVBRE, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Ed. Capitán Swing

LEONI, J. (1955). *The Architecture of Leon Battista Alberti in Ten Books*. Londres : J. Rykwert

LEVINSON, P. (2004). *Digital McLuhan: a guide to the information millennium*. Londres : Routledge

LÉVI-STRAUSS, C. (1997). *El pensamiento salvaje*. Colombia: FCE

LINDON, A. y HERNAUX, D. (Dirs.) (2006). *Tratado de Geografía humana*. Barcelona: Editorial Anthopo

LINDÓN, Alicia. (2013). La experiencia espacial de la ciudad: rutinas y resistencias en lo cercano y lo lejano. En D. Sánchez y C. Egea (Eds.), *La ciudad, un espacio para la vida: miradas y enfoques desde la experiencia* Granada, España: Editorial Universidad de Granada

LIPSZYC, E. (1966). *Técnica de la historieta. Tratado de dibujo profesional especializado* Buenos Aires: Escuela Panamericana de Arte

LYNCH, K. (1998). *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili

M/

MACEL, C. y TEMKIN, A. (2010). *Gabriel Orozco*. Paris: Centre Georges Pompidou

MADERUELO, J. (2001) (ed.). *Arte público: naturaleza y ciudad'*. Taro de Tahiche: Fundación César Manrique

MADERUELO, J. y MARTÍN DE ARGILA, M.L. (2008). *La construcción del paisaje contemporáneo*. Huesca: CDAN-Fundación Beulas

MAN GIN, D. (2004). *La ville franchisée. Formes et structures de la ville contemporaine*. Paris : Editions de la Villette

MANOVICH, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: La imagen en la era digital*. Barcelona: Paidós

MARCHÁN FIZ, S. (1997). *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad Postmoderna*. Madrid: Ed. Akal

MARCHAN-FIZ, S. (1994). *La Historia del Cubo. Minimal Art y Fenomenología*. Bilbao: Sala Rekalde

MARCHETTI, W. (2016). *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016*. Madrid: Fundación Juan March

MARTÍNEZ DE PISÓN, E. (2009). *Miradas sobre el paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva

MAYAYO, P. (2002). *Louise Bourgeois*. Hondarribia: Ed. Nerea

MAZINI, E. (1992). *Artefactos. Hacia una nueva ecología del ambiente artificial*. Madrid: Celeste Ediciones

MC LUHAN, M. (1996). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós

MERLEAU-PONTY, M. (1975). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Ediciones Península

MERLEAU PONTY, M. (1983). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta Agostini

MONDRIAN, P. (1989). *Realidad Natural y Realidad Abstracta*. Madrid: Editorial Debate

MONNET, N. (2002). *La formación del espacio público. Una mirada etnológica sobre el Casc Antic de Barcelona*. Madrid: Catarata

MORGAN, J. (2011). *Gabriel Orozco*. Londres : Tate Publishing

MOURE, G. (1996). *Ana Mendieta. Escritos personales*. Barcelona: Ediciones Polígrafa,

MUNARI, B. (2015). *Dibujar un árbol*. Bilbao: Anti

N/

NEUFERT, E. (2006). *Arte de Proyectar en Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili

NEWLOVE, J. (1993). *Laban for actors and dancers*. New York :Routdeldge

NIGHTNINTGALE, F. (2002). *Notas sobre enfermería. Qué es y qué no es*. Barcelona: Massón

NOGUÉ, J. (2008). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva

NOGUE, J. (2007). *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva

O/

OJEDA FIGUEROA, C. (1998). *La Presencia de lo ausente: ensayo sobre el deseo*. Santiago de Chile: Cuatro Vientos Ed

P/

PALLASMAA, J. (2001). *Animales arquitectos*. Lanzarote: Fundación César Manrique

PALLASMAA, J. (2016). *Habitar*. Barcelona: Gustavo Gili

PALLASMAA, J. (2012). *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili

PALLASMAA, J. (2006). *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili

PAZ, O. (2004). *Pasado en claro*. Córdoba: Ediciones del Sur

PENONE, G. (1994). *L'image du toucher*. Amiens : Ed. F.R.A.C. de Picardie

PERÁN, M. (2008). *Post-it city. Ciutats ocasionals*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona

PEREC, G. (2008). *Lo infraordinario*. Madrid: Impedimenta

PEREC, G. (1986). *Pensar. Clasificar*. Barcelona: Gedisa

PITTE, J.R. (1983). *Histoire du Paysage français. De la préhistoire à nos jours*. París: Tallandier

PLATÓN (2000). *Timeo*. Madrid: Ed. Gredos

PONTY, Merleau (2000) *Sentido y sinsentido*. Madrid: Ediciones Península

POL-DROIT, R. (2015). *101 experiencias de filosofía cotidiana*. Barcelona: Blackie Book

PRECIADO, P.B. (2016). *Manifiesto Contrasexual*. Barcelona: Anagrama

PRECIADO, P.B. (2008). *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa Calpe

Q/

QUENEAU, R. (1989). *Ejercicios de Estilo*. Barcelona: Cátedra

R/

RAMÍREZ KURI, P. y AGUILAR DÍAZ, M. A. (2006) *Pensar y habitar la ciudad. Afectividad, memoria y significado en el espacio urbano contemporáneo*. Barcelona: Anthropos

RAMONET, I. (1998). *La tiranía de la comunicación*. Madrid: Ed. Debate

RICO, J.C. (2004). *El paisajismo del siglo XXI. Entre la ecología, la técnica y la plástica*. Madrid: Silex

ROGER, A. (2007). *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva

ROGER, A. (1997). *Court traité du Paysage*. Paris: Gallimard

ROSE, B. (1975). *The Selected Writings of Ad Reinhardt*. Viking Press, New York : Art-as-art

ROSEN, J. (1995). *Simetría en la ciencia: Una introducción a la teoría general*. Nueva York: Springer-Verlag

RUIDO, M. (2002). *Ana Mendieta*. Hondarribia: Editorial Nerea

RYKWERT, J. (1985). *La idea de ciudad. Antropología de la forma urbana en el mundo antiguo*. Madrid: Hermann Blume

S/

SÁENZ DE BURUAGA, G. y VAL DEL OMAR, M.J. (1992). (Ed.). *Val del Omar sin fin*. Granada: Diputación de Granada

SÁENZ DE BURUAGA, G. y VAL DEL OMAR, M.J. (dir) (2010). *Val del Omar: elemental de España*. Barcelona: Cameo Media

SANDERS, G. (1996). *Picturing plants: an analytical history of botanical illustration*. Berkeley: University of California Press

S. BAILLY, A. (1979). *La percepción del espacio urbano. Conceptos, métodos de estudio y su utilización en la investigación urbanística*. Madrid: Instituto de estudios de administración local

SCHOENMAEKERS, M. (1915). H.J. *Het nieuwe wereldbeeld*. Bussum: Van Dishoeck,

SCHOPENHAUER, A. (2005). *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Ed. Akal

SEEL, M. (2004). *Aesthetics of Appearing*. Standford: Stanford University Press

SEGURA, S. (1985). *Diccionario etimológico latino-español*. Madrid: Anaya

SENNET, R. (2009). *El artesano*. Barcelona: Anagrama

SIBILIA, P. (2005). *El hombre postorgánico: Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura económica

SICHEL, B. (2010). *El Paisaje como idea: Proyectos y proyecciones 1960-1980*. San Sebastián: Diputación de Guipúzcoa

SMITHSON, R. (1996). *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley : University of California Press

SMITHSON, R. (2014). *Robert Smithson: Selección de escritos*. Ciudad de México: Alias

SUBIRATS, E. (1997). *Linterna mágica. Vanguardia, media y cultura tardomoderna*. Barcelona: Siruela

T/

TANIZAKI, J. (2017). *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela

THOREAU, H.D. (1998). *Caminar*. Madrid: Ardora ediciones

THOREAU, H.D. (1989). *Walden, la vida en los bosques*. Barcelona: Ed. Del Cotal

TIMÓN TIEMBLO, M.P. (2009). *El Marco en España: historia, conservación y restauración*. Madrid: Ministerio de Cultura

V/

VALÉRY, P. (1990). *Teoría poética y estética*. Madrid: Ed. Visor

VAN DOESBURG, T. (1985). *Principios del Nuevo Arte Plástico y otros escritos*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos de Murcia

VITRUBIO, M. (1997). *Los diez libros de Arquitectura. Vitruvio*. Madrid: Alianza

VON HILDEBRAND, A. (1989). *El problema de la forma en la obra de arte*. Madrid: Ed. Visor

VUCETICH, J. (1904). *Dactiloscopia comparada. El nuevo sistema argentino*. Buenos Aires: La Plata

W/

WAGENSBERG, J. (2002). *Si la naturaleza es la respuesta, ¿cuál era la pregunta? y otros quinientos pensamientos sobre la incertidumbre*. Barcelona: Tusquets editores

WAGENSBERG, J. (2007). *La rebelión de las formas. O cómo perseverar cuando la incertidumbre aprieta*. Barcelona: Tusquets editores

WAGNER C. (1993). *Entender la ecología*. Barcelona: Blume

WEYL, H. (1952). *Symmetry*. Princeton: Princeton University Press

WINNICOTT, D.W. (1993). *Realidad y juego*. Barcelona: Gedisa

Z/

ZAFRA, R. (2015). *Ojos y Capital*. Bilbao: Consonni

ZUMTHOR, P. (2004). *Pensar la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili

TESIS

ALVAREZ, I. (2010) *Paisajes Mutables: Miradas y aportaciones. El espacio urbano como soporte y la práctica artística como medio* (Trabajo del DEA) EHU/UPV, Bilbao.

AZPURGUA, D. (2006) *Delimitación del concepto «piel» y su empleo en el arte del Siglo XX. Pantalla y piel. Límite de la proyección y soporte del ser*. (Tesis Doctoral) EHU/UPV, Bilbao.

DEL VALLE, A. (2015) *Primitivismo en el Arte de Ana Mendieta*. (Tesis Doctoral). UPF, Barcelona.

GALLARDO, V. (2015) *La estampa que habita el espacio. Arte múltiple e instalación. Recorriendo los límites de la gráfica contemporánea*. (Tesis Doctoral) UPV, Valencia.

GÓMEZ, I. *Materia informada: Deformación, conformación y codificación. Los tres procedimientos de almacenamiento de información en la materia*. (Tesis Doctoral). UPM, Madrid.

FERNANDO, R. (2017) *La pantalla activa como soporte expresivo de la gráfica digital: un análisis de sus cualidades espaciales desde las teorías e influencias de los videojuegos en el Arte*. (Tesis Doctoral) UPV, Valencia.

IRURETAGOIANA, U. *Proyectar la incertidumbre. Permanencia resiliente en la vida de los edificios*. (2016) (Tesis Doctoral) EHU/UPV, Donostia.

ISASI, M. *El refugio migratorio. Una fenomenología al límite*. (2014) (Tesis Doctoral)

EHU/UPV, Bilbao.

LAKA, X. (2010) Síntesis de las artes: relaciones escultura-arquitectura. Experiencia Azterlan. (Tesis Doctoral) EHU/UPV, Bilbao.

LEGARRETA, N. *Papel. Fibras de herbáceas en la creación de nuevos soportes. Análisis de las propiedades y contextualización artística.* (Tesis Doctoral) EHU/UPV, Bilbao.

MATEO, J.M. (2016) Estrategias de implantación en el Paisaje en tres obras de Enric Miralles (Tesis Doctoral) UPM, Madrid.

REQUEJO, U. (2015) La posibilidad lúdica en el hecho artístico: entre la creación juguetona, el arte jugable y la obra-juguete. (Tesis Doctoral) EHU/UPV, Bilbao.

SAMPIETRO, A. (2016) *Emoticonos y emojis. analisis e su historia difusion y uso en la comunicacion digital actual.* (Tesis Doctoral). UV, Valencia.

SANTOS, F.J. (2015) *Antropología de la obra gráfica. El proceso creativo de la gráfica, su naturaleza y uso como lenguaje simbólico, satisfactor de necesidades inherentes al ser humano* (Tesis Doctoral) UMH, Elche.

ARTÍCULOS DIGITALES

ARCE, M. (2006). Sensxperiment. Weekend Proms. Recuperado de <https://sensxperiment.es/2006/10/06/wav-mikel-arce/>

ARMESTO, J. (23 de mayo de 2014) Richard Long: La naturaleza salvaje, ese es el corazón de mi trabajo. *La Voz de Galicia*. Recuperado de <http://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/cultura/2014/05/23/richard-long-naturaleza-salvaje-corazon-trabajo/00031400863017977411990.htm>

ÁVILA, C., y DE LA CAL, P. (20 de febrero de 2014). Conversación con Gilles Clément. *Conversation with Gilles Clément. Zarch: Journal of interdisciplinary studies in Architecture and Urbanism*, 3, p. 76. Citado en Shulamith Firestone y Anne Koedt. [Consultado el: 26/06/2016] Recuperado de http://library.duke.edu/digitalcollections/wlmpc_wlmms01039_wlmms010390030/

BORDIER, J. (1 de noviembre de 2015) Man Ray et Marcel Duchamp, élèves de poussière. *L'Express*. Recuperado de http://www.lexpress.fr/culture/art/man-ray-et-marcel-duchamp-eleveurs-de-poussiere_1730697.html

BUCHLOH H.D., B. (abril de 2007). Conversación con Gabriel Orozco en Los Ángeles. *Otra parte*, 12. Recuperado de <http://revistaotraparte.com/n%C2%BA-12-primavera-2007/conversaci%C3%B3n-con-gabriel-orozco-en-los-%C3%A1ngeles7>

CANTRILL, S. (22 de julio de 2011). The art of abstracts. The Sceptical Chymist: a blog from Nature Chemistry. [Blog]. Recuperado de http://blogs.nature.com/the_scepticalchymist/2011/07/the_art_of_abstracts.html

CARLSON, P. (22 de diciembre de 2015) Ian Hamilton. Flash Art. Edimburgo: *Ian Hamilton Finlay*. Recuperado de <https://flash---art.com/article/ian-hamilton-finlay/>

CHEVRIER, J. (13 de junio de 2014). Les poussières: des nanos à l'inframince de Marcel Duchamp. *Echosciences Grenoble*. Recuperado de <https://www.echosciences-grenoble.fr/articles/les-poussieres-des-nanos-a-l-inframince-de-marcel-duchamp>

DAG HOLMBOE, R. (Marzo de 2011). Gabriel Orozco : Cosmic Matter and other leftovers. *The White Review*. Recuperado de <http://www.thewhitereview.org/art/gabriel-orozco-cosmic-matter-and-other-leftovers/>

DELATTE, M. (3 de julio de 2014). La testosterona como arma política. *Vice*. Recuperado

de <https://www.vice.com/es/article/gqep3y/la-testosterona-como-arma-politica>

DE FELIPE, J. (2005). Cajal y sus dibujos: ciencia y arte. *Arte y Neurología*, 18, 213-230. Recuperado de https://digital.csic.es/bitstream/10261/12879/3/Cajal_Art.pdf

DIDI-HUBERMAN, G., y SEMIN, D. (19 febrero, 1997). *Pareil, pas pareil parcours autour de l'empreinte* [Comunicado de prensa]. Recuperado de: <https://www.centrepompidou.fr/media/document/3c/11/3c11c5a19085448f99eb9eddbdf74efa/normal.pdf>

GILBERT, Z. (5 de febrero de 2018). *Un recorrido a través de los archivos: Arte concreto en Argentina*. Caracas, Venezuela: Colección Cisneros.

Recuperado de <https://www.coleccioncisneros.org/es/editorial/cite-site-sights/un-recorrido-trav%C3%A9s-de-los-archivos-arte-concreto-en-argentina-25/08/2018>

GOLDSWORTHY, A. (2006). *Andy Goldsworthy Digital Catalogue*. Recuperado de <http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk>

HANISCH, C. (1970). The Personal is Political. *Notes from the Second Year: Women's Liberation*. Citado por Shulamith Firestone y Anne Koedt. [Consultado el: 26/06/2016]

Recuperado de http://library.duke.edu/digitalcollections/wlmpc_wlmms01039_wlmms010390030/

HONTORIA, J. (24 de enero de 2011). Dennis Oppenheim, la ciencia de la tierra y el cuerpo. *El Cultural*. Recuperado de <http://www.elcultural.com/noticias/arte/Dennis-Oppenheimer-la-ciencia-de-la-tierra-y-el-cuerpo/1265>

LIZARRAGA, I. (2015). El espacio en el análisis del movimiento de Rudolf Laban. *Revista Diagonal*. Recuperado de <http://www.revistadiagonal.com/articles/analisi-critica/espacio-rudolf-laban/> 21/07/2017

MAERKL, A. (20 de febrero de 2015). Gabriel Orozco: Ineluctable modality. *Art-It*. Recuperado de http://www.art-it.asia/u/admin_ed_itv_e/6PT3srdjVIDyoY7OKB5X/?lang=en

MINERA, M. (31 de diciembre de 2006). *Conversación con Gabriel Orozco*. Letras Libres. Recuperado de <http://www.letraslibres.com/mexico/conversacion-gabriel-orozco>

MONTAGUD, Á. (9 de noviembre de 2016). Entrevista con Martín Azúa, un diseñador con una honesta filosofía de diseño. *More with less design*. Recuperado de <http://morewithlessdesign.com/interview-martin-azua/>

NAVARRO, M. (22 de diciembre de 2004). Dennis Oppenheim y el arte urgente: Obra Selecta 1968-2004. *El Cultural*. Recuperado de <http://www.elcultural.com/revista/arte/Dennis-Oppenheimer-y-el-arte-urgente/11005>

OROZCO, G. (28 de febrero de 2003). Un problema de tiempo. *Letras Libres*. Recuperado de <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/un-problema-tiempo>

PETERS, J. W. (19 de agosto de 2009). The Birth of 'Just Do It' and Other Magic Words. *The New York Times*. Recuperado de <http://www.nytimes.com/2009/08/20/business/media/20adco.html>

PRECIADO, P. B. (29 de octubre de 2015). Cambiar de voz, otra voz. *El estado mental*. Recuperado de <https://elestadomental.com/especiales/cambiar-de-voz/otra-voz>

RIBAS, C.; RAVETLLAT, P. J.; y Roig, J. (1987). Enric Miralles y Carme Pinós. A-30. *Publicación de Arquitectura*, 6. Desplegable. Recuperado de <https://homenajeaenricmiralles.wordpress.com/2014/02/05/entrevista-con-enric-miralles-y-carme-pinos-a-30-1987/>

RION, G. (2012). *Guy Débord*. Orléans: FRAC CENTRE. Recuperado de <http://www.frac-centre.fr/auteurs/rub/ruboeuvres-65.html?authID=53&ensembleID=135&oeuvreID=652>

RODRÍGUEZ, U. (3 de junio de 2017). Orlan: La belleza es una ideología dominante. *Infobae*. Recuperado de <http://www.infobae.com/cultura/2017/06/03/orlan-la-belleza-es-una-ideologia-dominante/>

SANCHEZ-MELLADO, Luz. (13 de junio de 2010). La sexualidad es como las lenguas. Todos podemos aprender varias. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2010/06/13/eps/1276410414_850215.html

FLAM, Jack (Ed.). (1966). *Robert Smithson: The collected writings*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press. Recuperado de https://monoskop.org/images/0/01/Smithson_Robert_1966_1996_Entropy_and_the_New_Monuments.pdf

VOZMEDIANO, Elena. (10 de febrero de 2016). Richard Long: Mientras tenga nuevas ideas, continuaré caminando. *El Cultural*. Recuperado de <http://www.elcultural.com/revista/arte/Richard-Long-Mientras-tenga-nuevas-ideas-continuare-caminando/37618>

REVISTAS

CHEVALIER, Jacques. (1974). Espace de vie ou espace vécu ? L'ambiguïté et les fondements de la notion d'espace vécu. *Espace géographique*, 1, (3).

DEL RÍO, Víctor. (primavera 2002). 11 personas remuneradas para aprender una frase. *Afinidades Afectivas: Santiago Sierra. Arconoticias*, (23), p. 19.

JIMÉNEZ, Rafael. (1987). El modelo didáctico de las técnicas Freinet: una síntesis práctica de los principios didácticos contemporáneos. *Tavira: Revista de ciencias de la educación*, 4, 85-110.

LE CORBUSIER (1948). L'Architecture et l'Esprit Mathématique. *Cahiers du Sud (Ed.)*.

MERCADO, Asael, y ZARAGOZA, Laura. (Mayo-Agosto de 2011). La interacción social en el pensamiento sociológico de Erving Goffman. *Espacios Públicos*, 14(31), 158-175.

MINERA, María. (31 de diciembre de 2006). *Conversación con Gabriel Orozco*. Letras Libres. Recuperado de <http://www.letraslibres.com/mexico/conversacion-gabriel-orozco>

MONEO, Rafael. (2000). Enric Miralles: Una vida intensa, una obra plena. *Croquis*, 100-101, 306-312.

QUETGLAS, Josep. (2000). Enric Miralles : Desde « Vers une architecture » al primer volumen de « Oeuvres complètes ». *Croquis*, 100-101, 26-33.

REINHARDT, Ad. (mayo de 1957). Doce reglas para una Nueva Academia. *Art News*, 56(3), 37-38.

RIVIÈRE, Henar. (Febrero-Marzo de 2015). Arpocrate seduto sul loto de Walter Marchetti. *Arte y Parte*, 115, pp. 88-111

SKOROKHODOVA, Olga. (Marzo de 1974). How I perceive the world around me. *The Unesco Courier: a window open on the world*, 27(3), 3-14.

VARGAS, Gilbert. (2012). Espacio y territorio en el análisis geográfico. *Reflexiones*, 91(1), 313-326.

VVAA. (2013). *Presencia humana. Nueva literatura extraña*. Colec. Pulpas, 8. Badajoz, España: Aristas Martínez editores.

VIDEOS

CHAVES, F. (6 de noviembre de 2016). John Berger a los 90 años: contar una historia es habitarla. [Archivo de video]. Recuperado de http://www.nacion.com/ocio/artes/John-Berger-contar-historia-habitarla_0_1595840433.html

EAMES, R, y EAMES, C. (1977). Powers of ten. [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.teachertube.com/video/power-of-10-119236>

GIPUZKOA KULTURA. (18 de noviembre de 2013). Itziar Okariz. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=U1oF7zgtBUc>

GUGGENHEIM MUSEUM. (5 de junio de 2015). Storylines: Gabriel Orozko. [Archivo de

video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=OOAugwyfXc>

MINERA, M. (13 de octubre de 2014). Cómo leer a Gabriel Orozco. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=sqKH1E5FZnE>

MORAZA, J. L. (Diputación Foral de Guipúzcoa). (17 de marzo de 2009). De arte, saboer. Diálogos de Cocina. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.gipuzkoa.eus/fr/web/multimedia/-/de-arte-sab-r-juan-luis-moraza-dialogos-de-cocina>

NEW ART GALLERY WALLSAL. (14 de mayo de 2014). Richard Long in conversation. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=XVCEku5SAWo>

PETTITT, T., DONALDSON, P., y PARADIS, J. (1 de abril de 2010). El paréntesis de Gutenberg: tradición oral y tecnologías digitales. [Archivo de video]. Recuperado de http://web.mit.edu/comm-forum/forums/gutenberg_parenthesis.html

QUIMERA, R. (2016). [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.cccb.org/es/participantes/ficha/quimera-rosa/226253>

QUIMERA, R. (2017). Sexus 3 Aka la violinista. [Archivo de video]. Recuperado de <http://quimerarosa.net/sexus-3-aka-the-violonist/>

RIEDELSHEIMER, T. (2002). Ríos y mareas: Andy Goldsworthy y la obra del Tiempo. [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=64DJ_Zz5c9A

ROCHA, S. (8 de junio de 2013). Noche Aristas Martínez. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=-7ct2OuL1Kw>

SIERRA, S. (Junio de 2004). Metrópolis: Santiago Sierra. RTVE. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=1dd2RhZGcmk>

SILES, L. (5 de octubre de 2013). Entrevista a Itziar Okariz. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=7QaxYMDwBRk>

VILLALUENGA, Y. (26 de diciembre de 2014). Imprescindibles: No te mueras sin ir a Ronchamp (Sáenz de Oíza). [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-no-mueras-sin-ir-ronchamp-saenz-oiza/2929434/>

WAGENSBERG, J. (4 de junio de 2013). El Papel de los sentidos para comprender el mundo. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=AiZSZBoBP80>

WAGENSBERG, J. (15 de mayo de 2010). Yo, lo superfluo y el error. Ciencia en Bicicleta. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ovD-nwJ6tmA>

ENTREVISTAS DE RADIO

PARRENO, Philippe, y MARCADÉ, Bernard. (16 de agosto de 2014). Élevage de poussière, de Marcel Duchamp et Man Ray. [Entrevista radiofónica]. Recuperado de <https://www.franceculture.fr/emissions/les-regardeurs/elevage-de-poussiere-de-marcel-duchamp-et-man-ray-rediffusion-de-lemission>

RIVIÈRE, Henar. (7 de febrero de 2009). Ars Sonora. Walter Marchetti. [Entrevista radiofónica]. Disponible en <http://www.rtve.es/alcarta/audios/ars-sonora/ars-sonora-walter-marchet-07-02-09/406723/#>

WEBS

www.2013.arteleku.net

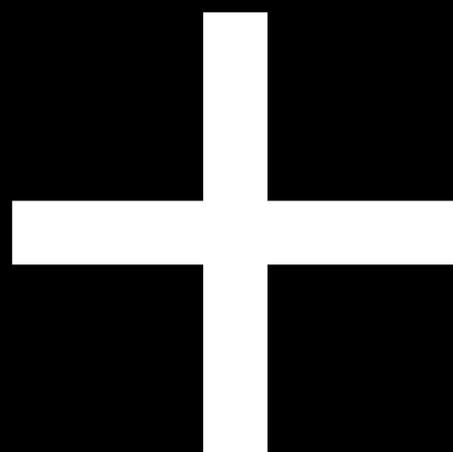
www.alansonfist.com

www.ben-vautier.com

www.bne.es/

www.bnf.fr

www.britishmuseum.org
www.cargocollective.com/echoyang
www.carrerasmugica.com
www.cendeac.net
www.centrepompidou.fr/
www.csic.es/
www.cyborgarts.com/
www.curroclaret.com/
www.domesticstreamers.com/
www.dialnet.unirioja.es/
www.echoweilungyang.com
www.elcultural.com
www.feministas.org
www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk
www.guggenheim-bilbao.es
www.gutenberg.org/
www.hamacaonline.net
www.ianhamiltonfinlay.com
www.manovich.net
www.martinazua.com/es/
www.moma.org/
www.mujiresconciencia.com/
www.museoreinasofia.es/
www.muyueh.com/
www.mvrdv.nl
www.nasa.gov/
www.nytimes.com
www.quimerarosa.net/
www.richardlong.org
www.rtve.es
www.tate.org.uk/
www.telegraph.co.uk
www.todayandtomorrow.net
www./tokyocheapo.com/
www.wiki-historias.org
www.xn--archivospaoldearte-53b.revistas.csic.es/



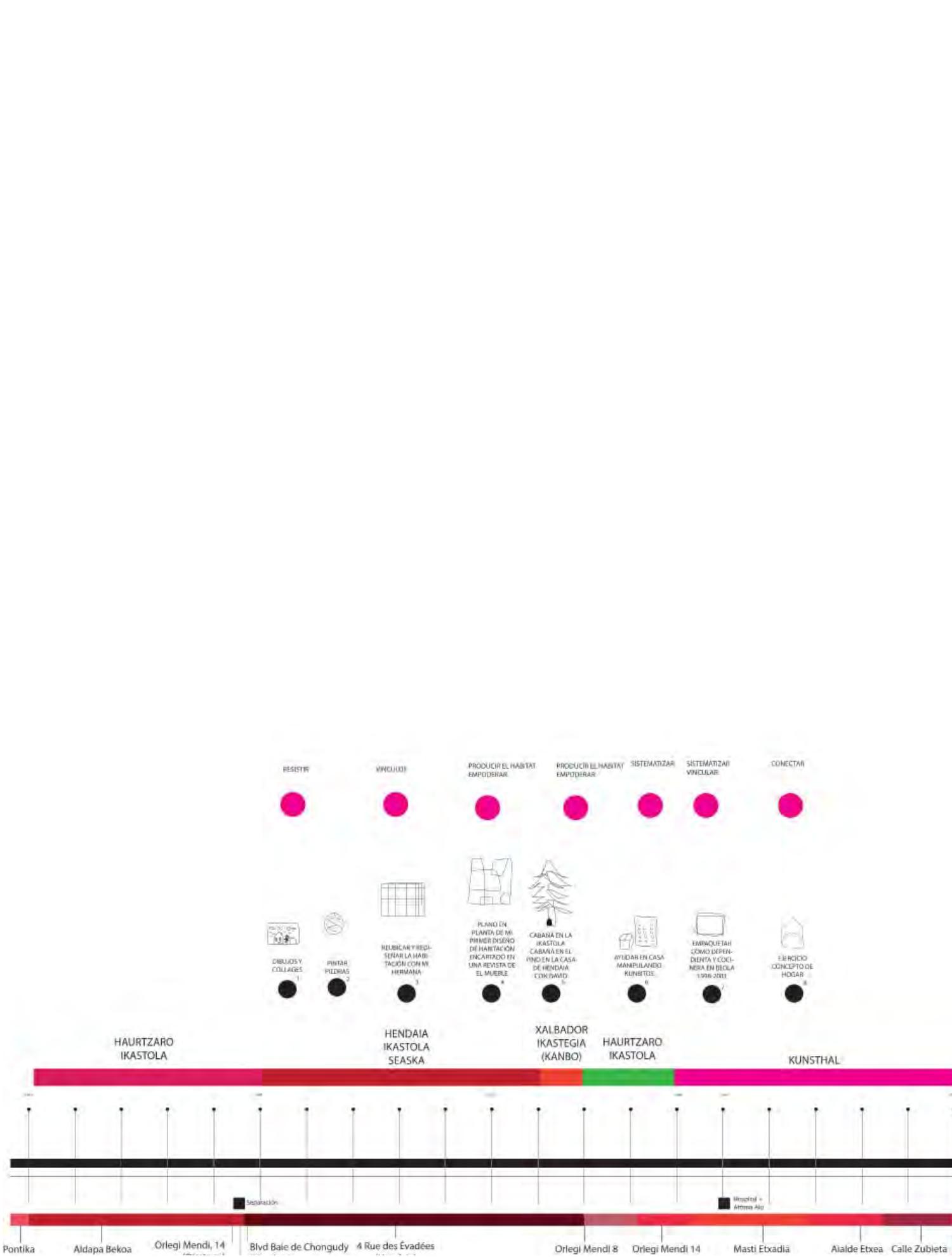
AN

EX

OS

ANEXOS

HITOS GRÁFICOS EN LA PRÁCTICA PERSONAL

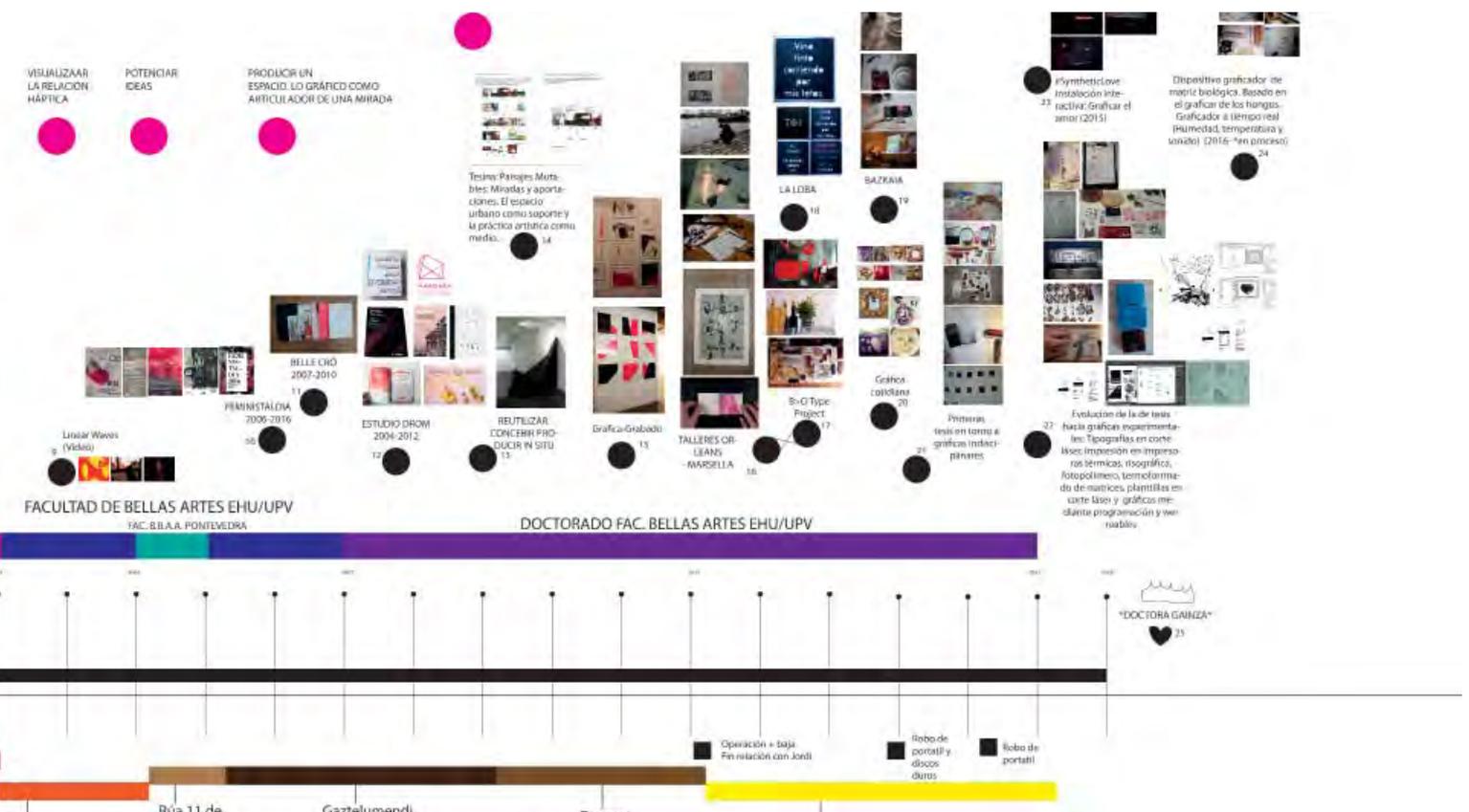


A la hora de plantearnos la actual tesis, iniciamos la misma (tras desechar otras tesis comenzadas, y que se han podido ver mencionadas brevemente en la página 12 de este trabajo) haciendo una revisión global a todo el trabajo, experiencias, acciones, ejercicios, operaciones, etc. realizadas a lo largo de todo el tiempo vivido, con el fin de encontrar un germen inicial para el desarrollo de una tesis que partiera de lo experiencial y de un conocimiento situado.

Para ello elaboramos un esquema panorámico situando por un lado los lugares vividos, las circunstancias, los tiempos, y esos hitos destacados mencionados, para posteriormente ir encontrando relaciones entre todas ellas. Como síntesis de este análisis nos dimos cuenta de que en todos ellos había en común algo que tenía una relación con lo gráfico. En algunos casos aquella era más disciplinar, otra más operativa, otra más descriptiva, y así en sus distintos gradientes entre la *Primitiva*, *Primaria*, *Productora* y *Compleja* (tal y como se muestra en *Gráfica del gradiente en relación al ecosistema de lo gráfico. Estadios del graficar entre el sujeto y el ecosistema* de la página 14 en el apartado *Introducción* de esta tesis).

En este apartado hemos querido hacer una breve revisión a esos hitos concretos de la praxis personal que han sido la base de la cual hemos partido a la hora de producir la estructura, composición e ideación de la noción ampliada de lo gráfico que se ha desarrollado a lo largo de la tesis.

Este acercamiento aglutina distintas relaciones tanto personales, vitales, profesionales, etc. (praxis artística, acciones gráficas cotidianas, desarrollo profesional en el campo del diseño, así como la docencia y distintas experiencias en otros ámbitos)



1| DIBUJOS Y PRODUCCIONES PARA MI PADRE

La mayor parte de los dibujos realizados en la infancia los realizaba para mi padre, personas familiares o queridas. En la mayoría de ellos aparecen casas, árboles, corazones, cielos, mariposas y arco iris. En las distintas realizaciones el uso de múltiples colores es muy extendido y el collage como técnica que más continuamente he trabajado. La capacidad del collage me ha permitido siempre utilizar y controlar los elementos o unidades separadas para componer de forma libre.



Dibujos y objetos realizadas en la Ikastola de Hendaia (1986-1992)

2| PIEDRAS PINTADAS

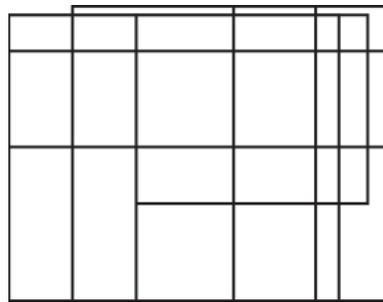
Dentro del periodo de infancia una de las cosas que más he realizado ha sido pintar y dibujar piedras, pequeñas y medianas. Me gustaba mucho la idea de encontrar objetos en el entorno y producir algo nuevo con ellas. Mirarlas, tocarlas, estudiarlas y a partir de su forma pensar en una nueva mirada.



Piedra pintada en el jardín de la casa de Hendaia (1989) -recuperada en 2016-

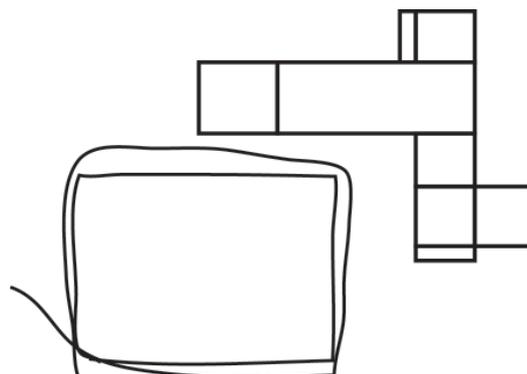
3| AMÉNAGEMENT DE HABITACIÓN-RITUAL

Entre los 6 y los 12 años, cuando vivíamos en la casa de Hendaia mi hermana y yo realizábamos muy habitualmente (varias veces al año) la reubicación de todo el mobiliario de nuestra habitación. Cada de una de nosotras pensaba en mejoras y negociábamos cómo colocar los muebles en órdenes distintos para generar nuevas formas de estar y de usar nuestro espacio. Para mi era uno de los ejercicios más importantes –sino el más importante- de la infancia suponiendo empezar a habitar un lugar -que en cierto modo se iba cargando de sensaciones y de formas viciadas de uso-, produciendo estas nuevas reubicaciones un nuevo modo de vivir y de afrontar la realidad. Personalmente lo situo como un primer hito de cierta conciencia de las relaciones espaciales y del vivir, como necesidad y poder sobre el espacio, de la importancia de las percepciones espaciales, ubicaciones objetuales y las relaciones de uso y emocionales respecto al mismo. La importancia del diseñar y pensar los espacios fue determinado por esta práctica, lo que años me llevó a estudiar Diseño de Interiores.



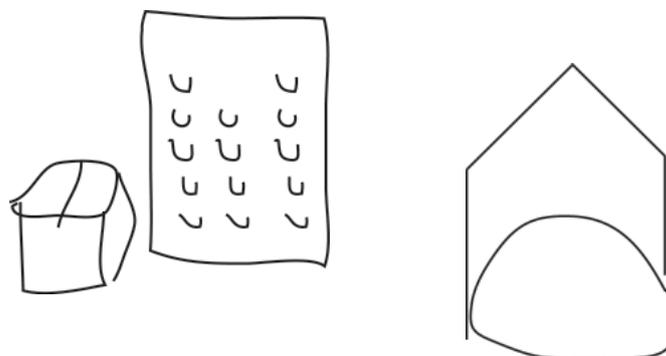
4| PRIMER DISEÑO DE HABITACIÓN-DIBUJAR EL HABITAR

Sobre el año 1992 hice mi primer diseño de habitación. Realicé un dibujo que combinaba la proyección en planta y alzados en un mismo dibujo. Este intento de proyectar mi habitación propia recordaba mucho a los frescos de los jardines egipcios que combinaban distintos tipos de perspectivas. En esa época miraba las revistas que mi madre tenía en casa –sobre decoración y mobiliario-. A los 13-14 años, una vez acabé el graduado escolar, y viendo que tenía un especial interés sobre la decoración y sobre los espacios mi madre me matriculó en 1996 en la Escuela de Artes Plásticas y Diseño Kunsthal. En la escuela antes de tener ordenador para diseñar (último año de los estudios en 2001), dibujábamos todos los proyectos con lápiz y Rotring. Todo el universo gráfico vinculado a la creación de espacios, herramientas, así como los sistemas de proyección del dibujo han sido siempre muy importantes puesto que a través de los mismos podía tanto levantar como construir formas y espacios, dando concreción y forma a ideas y habitats.



5| EMPAQUETAR Y SISTEMAS DE EMBALAJE

Trabajé durante cinco años en un comercio fronterizo entre los años 1998-2003, los fines de semana completos y todos los veranos. En el mismo, unos de los trabajos que más realizaba era empaquetar, preparar embalajes y trabajar el papel en sus distintas formas, medios y sistemas para empaquetar los artículos de los clientes. Durante esos años hacía una serie de procesos y métodos de embalaje e iba desarrollando mejoras en las creaciones propias. Lo considero importante porque suponía una forma de observación y abstracción gráfica que creaba para sistematizar y mejorar la forma y la función del embalaje. El uso del papel y el mayor aprovechamiento en relación al rollo de procedencia y a su posterior forma final. En este período también observaba embalajes industriales y los abría para comprender su diseño y copiarlos con otros materiales o hacer variaciones en las formas para producir mejoras. También hemos realizado trabajos en casa de índole productiva con mi hermana, donde el pensar la eficiencia formal y temporal nos llevaba a pensar y desarrollar sistemas de mejora en procesos de manipulado de papel y cartón.



6| EJERCICIO CONCEPTO DE HOGAR

En Kunsthal -la escuela donde estudié durante 6 años Diseño de Interiores (1996-2002)-; en la asignatura de Proyectos, el profesor – Jesús Arrecubieta- nos propuso un ejercicio sobre el “Concepto de Hogar”. En éste cada uno tenía que proponer una idea, un concepto y formalizarlo o exponerlo. Recuerdo pensar que para mí -habiendo vivido en 9 casas diferentes a esa edad- la idea de hogar es algo que trascendía a un lugar concreto y fijo, no tenía que ver tanto con una serie de objetos, ni a un espacio estable, ni a personas determinadas, siendo un concepto mutable y pensando en la idea de que el concepto de hogar era yo misma y mi producción concreta de hogar en el mundo físico(o no físico). Aquello que podía llamar mi hogar era un lugar modificado por el fenómeno de mi habitar en él (bien sea una noche, unos meses o unos años...). Entonces mi propuesta se basó en la colocación de unos elementos que para mí eran importantes. Un elemento estable y pequeño (en aquel caso utilicé una mesilla de noche), un elemento lumínico (para la ocasión utilicé una lamparita de mesa) y algún elemento como flores o elementos que domesticaran e hicieran agradable ese lugar concreto. Sobre la mesilla coloqué un cuaderno realizado por mí misma y en el que proponía a los compañeros de la escuela a pensar sobre lo que para ellas era el concepto de hogar. Buscaba en cierto modo crear un “ambiente” dentro de la escuela, un lugar de acogimiento y cálido, y un espacio que para mí “escenificaba” el concepto de hogar. A través de proponer esta pregunta y de obtener unas respuestas, también pensaba en lo común de todas ellas, encontrar lo que en esencia implicaba el concepto de hogar. Este ejercicio fue totalmente inspirador y muy importante para mí, ha ido mutando en formas, pero tiene de común con esta tesis la necesidad de comprender esa visión fenoménica del espacio.

7| PROYECTO ON- OFF

Durante el tercer curso de la escuela (Kunsthal), realicé un proyecto que para mí fue muy importante. Se trataba de diseñar una vivienda particular y donde propuse un espacio donde lo háptico y lo sensorial tuvieran todo el protagonismo, un espacio de contraste entre la dureza, complejidad e intensidad urbana contrastada con una experiencia donde habitar desde lo dérmico el espacio.

El suelo, las paredes y los elementos estaban ideados con materiales específicos y con distintas capacidades sensoriales (materialidades ideadas desde sus distintas cualidades para un contacto directo con la piel). La propuesta se acercaba a la idea de “ser serpiente” en el hogar, recorrer los espacios desde la lo contactivo.

En la presentación del proyecto se mostraban los materiales utilizados, el concepto del proyecto, así como el título del mismo “On-Off” con un interruptor antiguo. Este proyecto fue muy importante para mí, supuso acercarme más a una noción no tan abstracta del habitar y más cercana a las cualidades sensibles de la materia y su importancia y afectación en el habitar humano. El proyecto era una propuesta experimental de vivienda.

8| VIDEO LINEAR WAVES

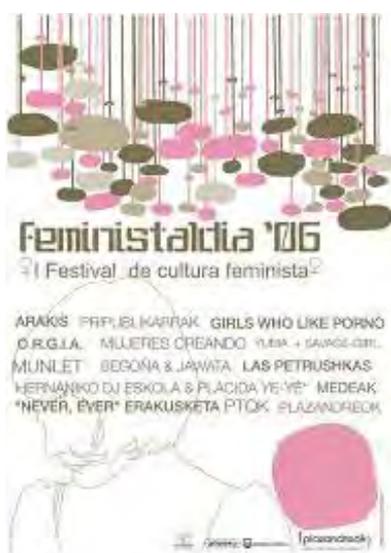
Esta pieza de video realizada en el segundo año de carrera -Bellas Artes EHU/UPV- reproduciendo el paisaje gráfico del entorno urbano y el bombardeo visual y sonoro percibido en la ciudad de Bilbao como experiencia. El primer año al llegar a Bilbao para realizar los estudios de Bellas Artes fueron muy intensos porque la propia ciudad me producía mucho estrés (producido por el ruido -sonoro y visual-) El ruido, la señalética urbana, las personas, el movimiento, el ritmo, la velocidad y los tiempos urbanos eran la base visual y conceptual del video. En contraposición a ese bombardeo o sensación aparecía un espacio creado con unos sonidos e imágenes creadas para producir un efecto contrapuesto.



Linear Waves (2003) Frames del video - 4"23´

9| FEMINISTALDIA (2006-2016)

Durante diez años he elaborado la identidad gráfica del Festival de Cultura Feminista de Donostia organizado por Plazandreak en Donostia (Gipuzkoa). Es uno de los trabajos profesionales más enriquecedores no sólo por el interés del propio festival, sino porque desde la organización se establece cada año una línea conceptual, y unas ideas que quieren poner en valor en cada edición y que suponen un reto a la hora de elaborar la imagen gráfica del mismo. En este proceso a lo largo de muchos años he aprendido a ir viendo en qué códigos elaboramos los imaginarios, a cómo un color, una forma o una imagen pueden sugerir, potenciar, o producir diferentes concepciones.



Carteles de los años 2006, 2008, 2011, 2014, 2016 -(respectivamente)

10| BELLE CRÖ: PUBLICACION MULTIFORMATO

Belle Crö fue un proyecto de Edición multi-formato. El número 1 fue una revista en el que se exponían trabajos de autores de distintos campos (diseño industrial, arquitectura, arte, ilustración, etc...). La portada era de un color plano, y traía en el interior de su cubierta un dodecaedro recortable, ésta se podía arrancar y producir el objeto geométrico. Se pretendía activar un uso distinto de la idea de revista. El número 2 de la publicación fue una exposición de gráfica contemporánea de artistas mujeres realizada en Arteleku en el año 2008. El tercer número consistió en un pack de obra gráfica que incluía piezas de serigrafía, pegatinas, fotografía, dibujos etc. El número 4 consistió en un póster con el cambio de nombre y una fiesta-presentación que se hizo en Madrid en el Espacio Menosuno. La publicación pasó de llamarse Belcrö a Belle Crö (feminizando el nombre). El número 5 fue un formato de revista donde incluíamos trabajos de autoras de diversos campos. Y el último número el 6 fue una novela gráfica, una historia ilustrada por Aitor Saraiba. Todos los números eran una edición gratuita de 1000 ejemplares, distribuidas y enviadas a puntos del Estado así como a Francia e Italia (Monodpop Galería Roma, Arteleku, Marco de Vigo, Laboral Centro de Arte, Palais de Tokyo, Sala Rekalde, etc.) y espacios o galerías alternativas en las distintas ciudades.



Seis ediciones realizadas entre el 2008 y 2012

11| ESTUDIO DROM

Entre los años 2004 y 2012 creamos y desarrollamos (junto a Jordi Niubó) Estudio Drom, dedicado a la producción de trabajos vinculados en torno al diseño gráfico y la creación de imagen y medios, así como la estrategia de comunicación tanto de empresas, instituciones, particulares, etc. En esa fase de trabajo lo gráfico venía a articular una necesidad concreta por parte del cliente transformada en elementos que propusieran y mediaran (sobre todo desde lo visual) un contenido, una idea, mensaje, campaña, propuesta, etc.

Entre los trabajos que se presentan a continuación son los siguientes: Día del Orgullo LGBTQ+ del año 2011 para el Departamento de Igualdad del Ayuntamiento de Donostia, Catálogo (y la identidad completa) de Inmersiones 2009 un proyecto encargado por el Asamblea Amarika y Diputación Foral de Álava. Identidad de Marienea, Casa de las Mujeres de Basauri, cliente Departamento de Igualdad del Ayuntamiento de Basauri. Campaña de 8 de marzo de 2010 del Ayuntamiento de Donostia, Libro de la Investigación “Voces de Mujeres en la Diversidad sexual” encargado por Aldarte y Arantza Campos, Rediseño de la Agenda de Cultura de Bilbao, concurso ganado en equipo con Estudios Gráficos Zure.



Diferentes trabajos realizados en Estudio Drom (2004-2012)

12| ACCIONES E INSTALACIONES CON LO ENCONTRADO

En el año 2007 comencé a utilizar material desechado o encontrado como materia central de los distintos ejercicios plásticos realizados. El primer ejercicio se inicia en el desmontaje de un stand en una Feria de Arte y una moqueta como elemento articulador del espacio, llevado a cabo como ejercicio en diferentes espacios.



s/t Exposición Bittersweet (2007) Galería Replika Donostia

A partir de esta serie de acciones inicio unas acciones e intervenciones vinculadas con la idea de taller portátil, utilizar lo encontrado como materia y objeto, y prácticas vinculadas con situaciones espaciales, contingencias y dinámicas concretas.

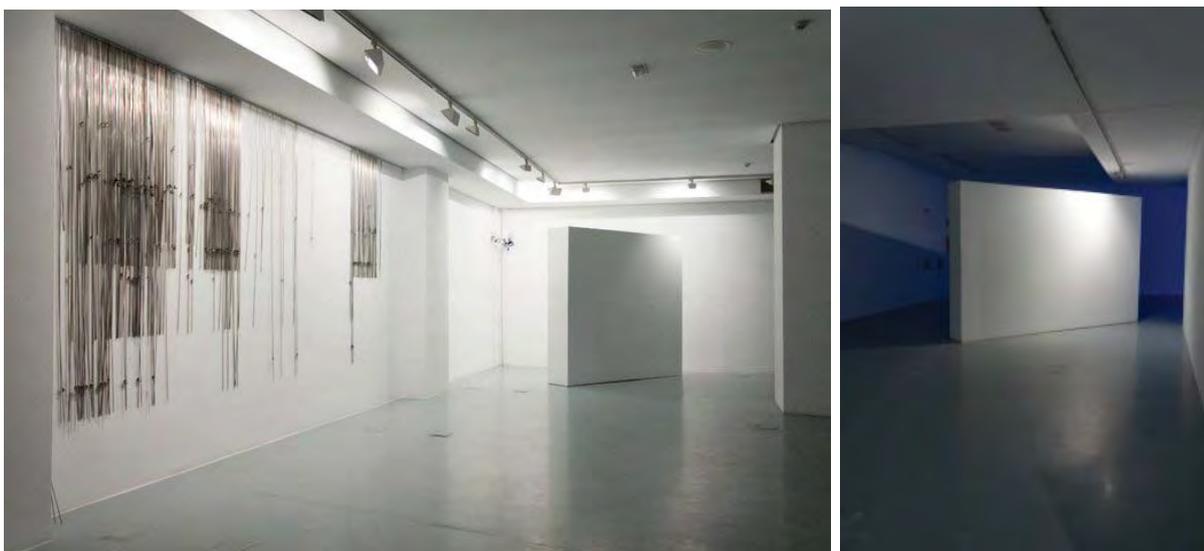


Acciones e intervenciones realizadas en el Stand del Museo Guggenheim de Bilbao en la Feria Getxoarte 2008 y 2009 respectivamente

Desde entonces propongo trabajar en el mismo lugar de exhibición, dándose en el el espacio la concepción, proceso y exhibición del proceso. Siempre me ha preocupado la espacialización de las obras en los espacios expositivos, pero esta idea de trabajar con el propio lugar como parte de la obra ha sido determinante para todas la praxis posterior.



Exposición individual *Next: De la scène: a travers exposition*
(2010) Centro Cultural Montehermoso, Vitoria-Gasteiz



Graphique et Couleur (2011) Centro Portalea, Eibar

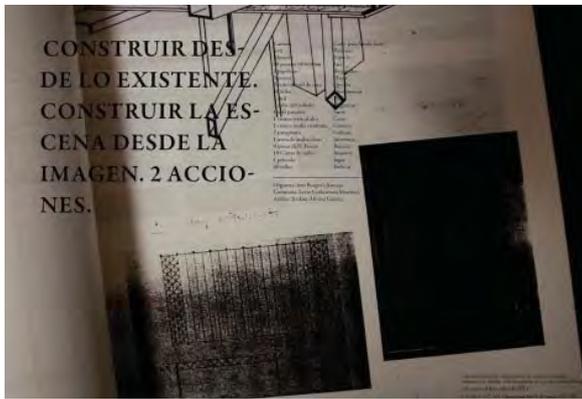


Imagen de la exposición: *Construir desde lo existente. Construir la escena desde la imagen. 2 acciones* (2013) COAVN Bizkaia

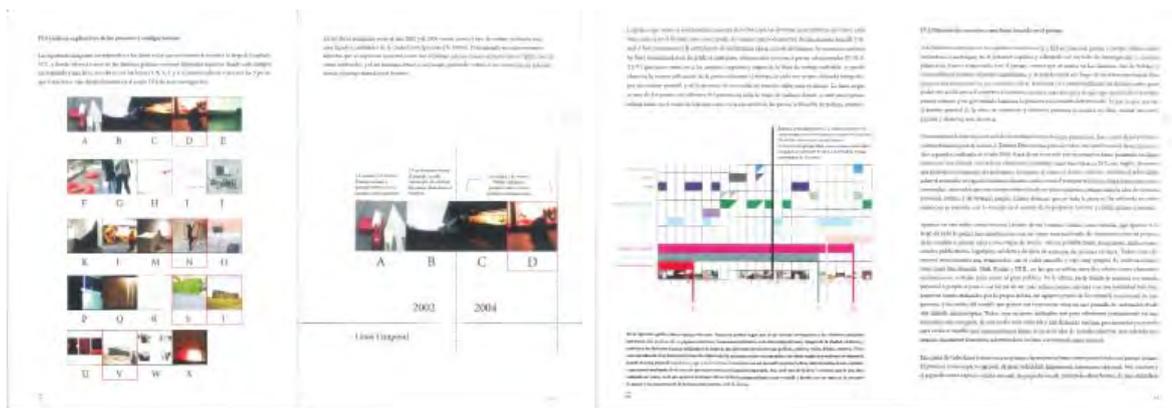
En la exposición de *Construir desde lo existente. Construir la escena desde la imagen. 2 acciones* se concibió la misma como espacio laboratorio, donde a partir del habitar y el estar en el lugar; encontrar pistas, juegos, y propuestas que pudieran mediar y actuar en él y en sus diversas dinámicas. Algunas de las acciones realizadas fueron las siguientes:

- Utilizar el almacén del Colegio de Arquitectos usando sus materiales, revisando su archivo y activándolo visual, informativa y espacialmente.
- Reutilizar los sellos de visados de proyectos (en desuso) y crear composiciones gráficas.
- Poner una zona de escucha con auriculares las grabaciones de conferencias de arquitectos.
- Pasear por la biblioteca una vez a la semana, escoger 5 libros al azar y colocarlos a disposición del público.
- Situar una zona de desayuno para las trabajadoras del colegio y desayunar algunos días con ellas, estar y conocerlas.
- Jugar en los espacios del colegio alterando recorridos, reubicando espacios, reordenando elementos, cambiando colores de luminarias creando espacios con otra forma de uso o de sensorialidad.
- Preparar un encuentro con un arquitecto cada semana. Por sorteo salían

esocgidos cinco arquitectos colegiados. Se les pedía una obra, dibujo, imagen, plano de algún proyecto suyo, y a partir de aquella imagen se creaba todo el dispositivo: Una escena, un collage, un fanzine y una comida ex profeso para esa persona y en la propia sala expositiva (todo ello sin saber quién era la persona que había tras esa imagen inicial).

13| TESINA

La *Tesina Paisajes Mutables: Miradas y aportaciones. El espacio urbano como soporte y la práctica artística como medio* dirigido por el Dr. Isuso Vivas Ziarrusta y realizado para la obtención del DEA, situaba la mirada en el paisaje concreto de lo urbano, haciendo con la misma una revisión de trabajos de autores que utilizaban ese espacio como base operativa y conceptual de sus producciones. La misma partía del interés surgido en la propia praxis personal. En el trabajo aparece la utilización de lo gráfico como forma de mostrar o visualizar esas interacciones sobre la trama urbana, reticulada y productora de un cierto tipo de sociedad, dinámicas y habitares. A partir del mismo se realizaron trabajos y textos que se derivaban en la creación de mapas emocionales, hápticos, de datos a tiempo real y proyectos que mostraban la pulsión del espacio urbano como espacio habitado activo.



Gráficas e imágenes de la *Tesina Paisajes Mutables: Miradas y aportaciones. El espacio urbano como soporte y la práctica artística como medio* (2010)

14| Vërvv: Obra gráfica inédita

Esta exposición realizada en la Galería La Taller aglutinó una primera propuesta de exposición en torno a trabajos realizados en técnicas gráficas de forma completa. La exposición tenía dos piezas claramente diferenciadas: Una composición de nueve piezas donde unos planos de color juegan con movimientos mínimos, utilizando las transparencias del propio color y los encuentros de éstos como centro del trabajo. La otra se compone de un gabinete de estampas de unas 50 imágenes en las que de forma fragmentada aparecen gestos, rastros, fragmentos visuales, textos y paisajes. Esta parte tiene una relación más narrativa e ilustrativa de lo experiencial, utilizando técnicas tradicionales de grabado como: Punta seca, aguafuerte, aguatinta, litografía en piedra y poliéster, etc.



Composición gráfica I- IX y el gabinete de estampas (2012) Galería La Taller

15| Workshop en la ESAD de Orléans

En los años 2012, 2014 y 2015 realicé distintos workshops en la Escuela ESAD de Orléans (Francia) en torno a la gráfica, la tipografía experimental y la gráfica de emergencia. En el contexto de las mismas realice uno de los Workshops que posteriormente dieron lugar a una base prolongada de trabajo colaborativo entre Bilbao y Orléans con alumnado de la escuela. Junto a Benjamin Riou iniciamos la plataforma de tipografía experimental.

La propuesta del workshop realizado en 2014 giraba en torno a la idea de gráfica y hábitat, una propuesta docente basada en el ecosistema y la identidad concreta del paisaje. El proyecto proponía la idea de analizar, identificar y producir una propuesta concreta en el paisaje como base en la creación de una tipografía experimental, que toma como su lógica identitaria, formal y dinámica el propio paisaje en el que se propone la misma. Este proyecto fue deriva del Workshop realizado con anterioridad en la misma escuela con alumnado de 3. Curso de Diseño Gráfico. El taller propuso tres fases diferenciadas.

La primera: Derivar y deambular a partir del entorno físico urbano entre la Escuela y el Río Loira -y espacios derivados- observando, tomando registros, anotaciones y capturas de las distintas sensaciones, imágenes, formas, materiales, etc.

En segundo lugar a partir de los elementos capturados, construir un marco o mirada que partiendo de toda esa panorámica encontrada pudiera ofrecer un inicio para la creación de una tipografía experimental: un ecosistema gráfico.

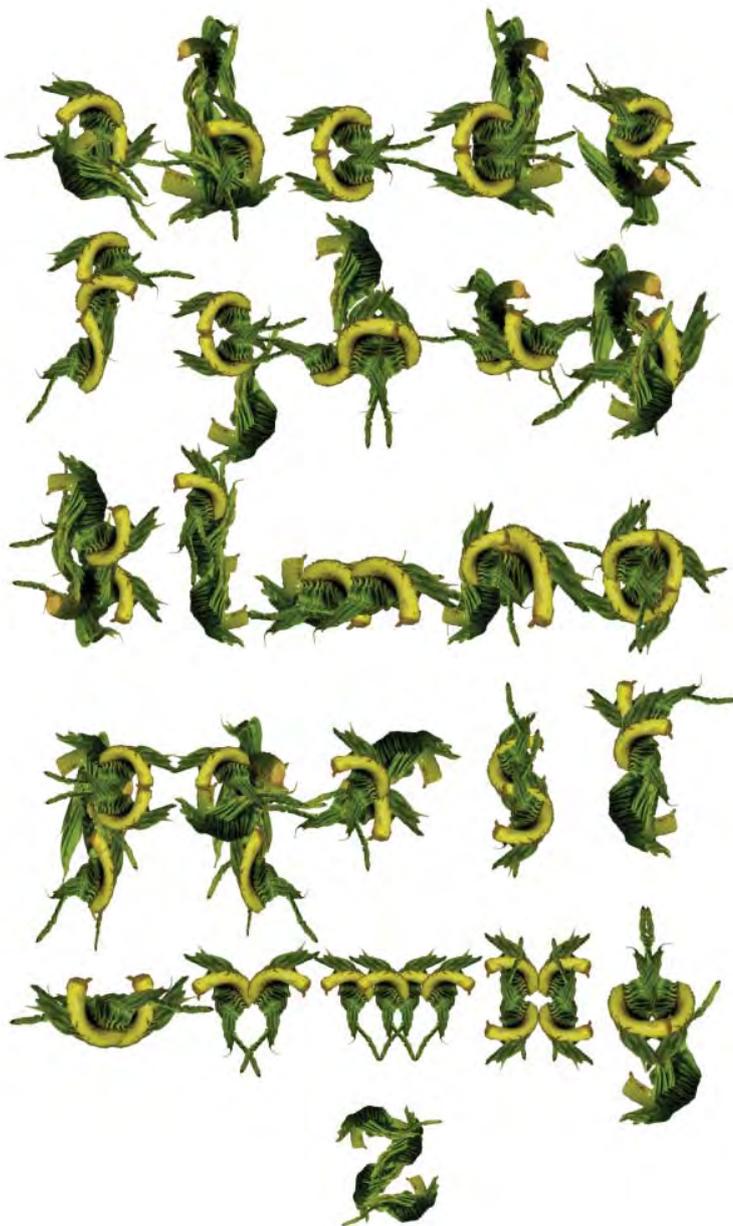
Por último producir, sistematizar una familia tipográfica y su aplicación concreta. La experiencia toma como base de trabajo el contexto y el paisaje como centro operativo, desde donde el alumnado piensa, observa y produce una mirada concreta sobre ese paisaje. A partir de ello las relaciones se producen entre el imaginario de cada uno de ellos y su sistema sensible y de producción personal.

El resultado de las distintas formalizaciones atraviesan miradas muy diversas: las lógicas de lo encontrado, las líneas más formalistas, las poéticas, y las lúdicas entre otras, y produciendo una serie de trabajos de muy diversa índole.



Imágenes de esta página: Primer día del taller (Orléans, 2014) Orléans

Imágenes página siguiente: a/ Laetitia Blandelet en el proceso de dibujar a partir de los materiales encontrados. Una tipografía basada en ramas y en elementos de origen vegetal (2014) b/ Proceso de elaboración de la tipografía de Jeanne Gorokhoff (2014) c/ Foto grupal a las orillas del Río Loira, enero de 2014. d/ Proceso en la creación de tipografía árabe, a partir de ramas encontradas y depositadas por el río Loira en el frente de agua. Mériem Mars, (Orléans, 2014) e/ Clément Tondoux creando las unidades de su tipografía modular (2014)



Letras y números de la tipografía, Tipografía aplicada a cartel, Emmanuelle Lubaki, Emannuele mostrando el cartel recién impreso (2014) Orléans

a



b



c



d



e



Izaskun Álvarez Gainza
Professeur à la faculté des Beaux Arts
Université du Pays Basque



Maquetación final del cartel con la tipografía aplicada (2014) Emmanuelle Lubaki

16| B>O Type Project. Encuentros entorno a la tipografía experimental

Este proyecto se inició a partir de los encuentros de los Workshops de Gráfica y tipografía realizados en Orléans y con la motivación de establecer una continuación al trabajo iniciado de forma conjunta. En ese contexto surgió la idea de crear un encuentro durante un mes de 4 alumnos de la Escuela de Francia con 4 alumnos de la Facultad de Bellas Artes de la EHU/UPV en torno a la tipografía experimental y sus distintas propuestas. Dentro de este encuentro se invitaron también a diseñadores vinculados al entorno de Bilbao para trabajar de forma conjunta en los talleres de la Facultad, experimentando todos ellos de forma libre. En este proceso participaron las siguientes personas: Benjamin Riou, Delphine Mistler, Eden Topall Rabanes, Lola Caillé (Alumnos de la ESAD de Orléans entre uno y tres meses a hacer sus prácticas dentro del proyecto. de 3º y 4º de la Escuela de Diseño de Orléans ESAD). Arantza Gaztañaga (Profesora de Gráfica Publicitaria IES Ibarrekolanda), Peio Atxalandabaso (Freskue Studio), Marina Goñi (Marina Goñi Studio), Diego (Vudumedia), y las diseñadoras Susana Blasco y Eider Corral.



a



b

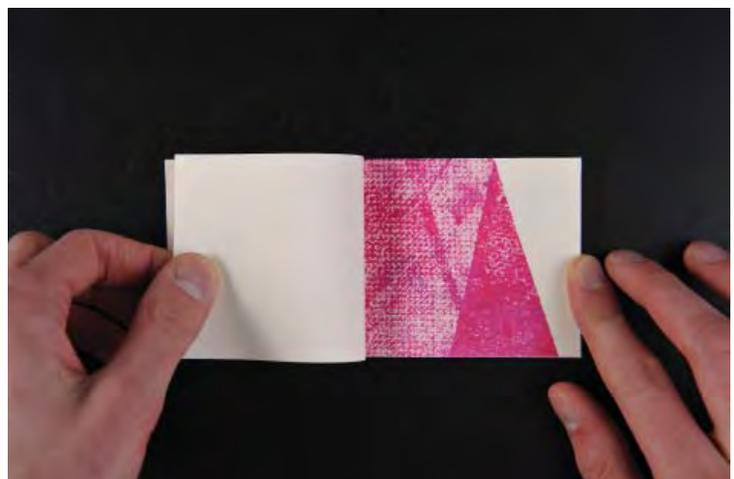


c



d

a/ Cena en casa del primer encuentro entre los 8 alumnos y los diseñadores gráficos de Bilbao. 19 de junio de 2014 . b/ Materiales y taller preparado para el encuentro, realizado en el aula C4 de la Facultad de Bellas Artes de Bilbao, 22 de junio de 2014 c/ Sesión de trabajo con los alumnos franceses en casa, Bilbao junio de 2014. d/ Sesiones de trabajo en la Facultad entre los 5 alumnos franceses (Benjamin Riou, Lola Caillé, Eden Topall-Rabannes, y Delphine Mistler) y los 4 alumnos de Bilbao (Ibai Ganuza, Aram Ríos, Arantzazu Temprano Millán y Beatriz Forcada)



Izq.: Visita al Estudio de Marina Goñi con los alumnos (2014) Getxo Dcha: Tipografía de Benjamin Riou, I Taller de estampación experimental y elementos contextuales. ÉSAD, Orléans 2012

17| La loba expo

La loba fue una exposición de unas piezas textuales realizadas en 2015. La misma se componía de una serie de 14 piezas realizadas el collage.



La Loba piezas de la serie. Texto recortado manualmente y collage. (2015)

18| Bazkaia

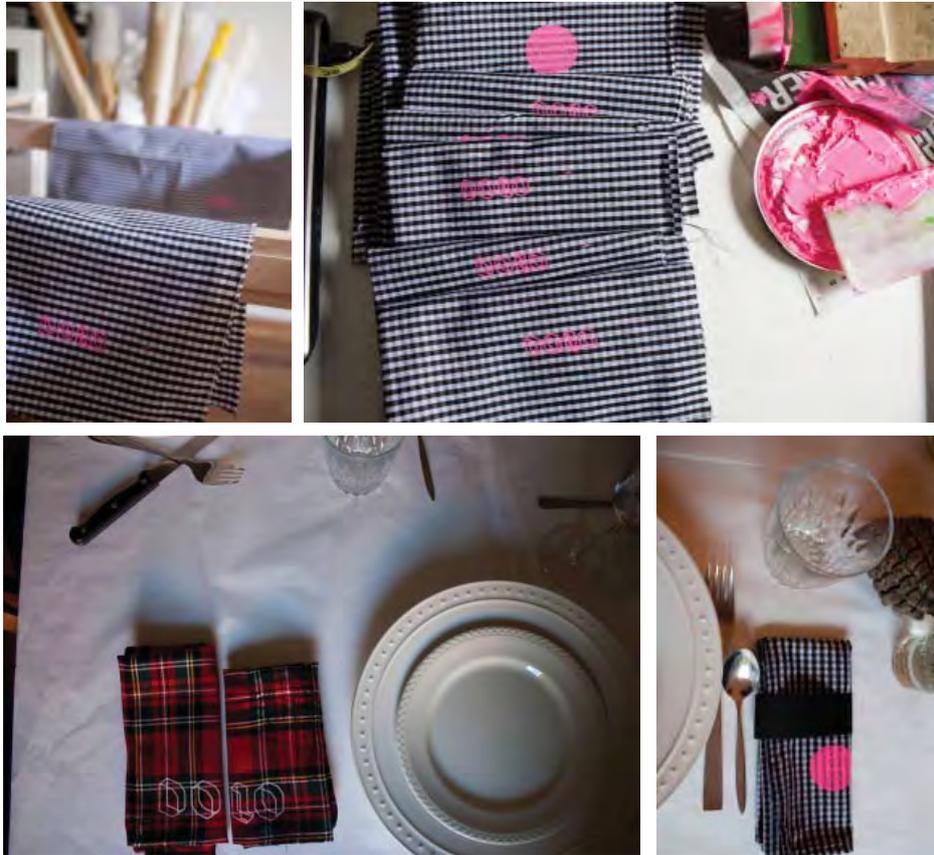
Bazkaia surge como espacio de encuentro doméstico entre personas desconocidas entre sí. La propuesta tiene como límite invitar a 11 personas (intentado que no se conozcan o que no sean personas habituales) a comer un mismo día. La comida se realiza en mi casa, y en cada edición participan siempre personas nuevas. En cada comida se edita una servilleta de tela cosida y serigrafada que cada persona se lleva tras la comida.



(Izq.) Flyer Invitación para las personas participantes a la *Bazkaia #1*

(Ctro.) Flyer Invitación para las personas participantes a la *Bazkaia #2*

(Dcha) *Bazkaia #2* fotografía de la casa tras el encuentro e imagen de agradecimiento



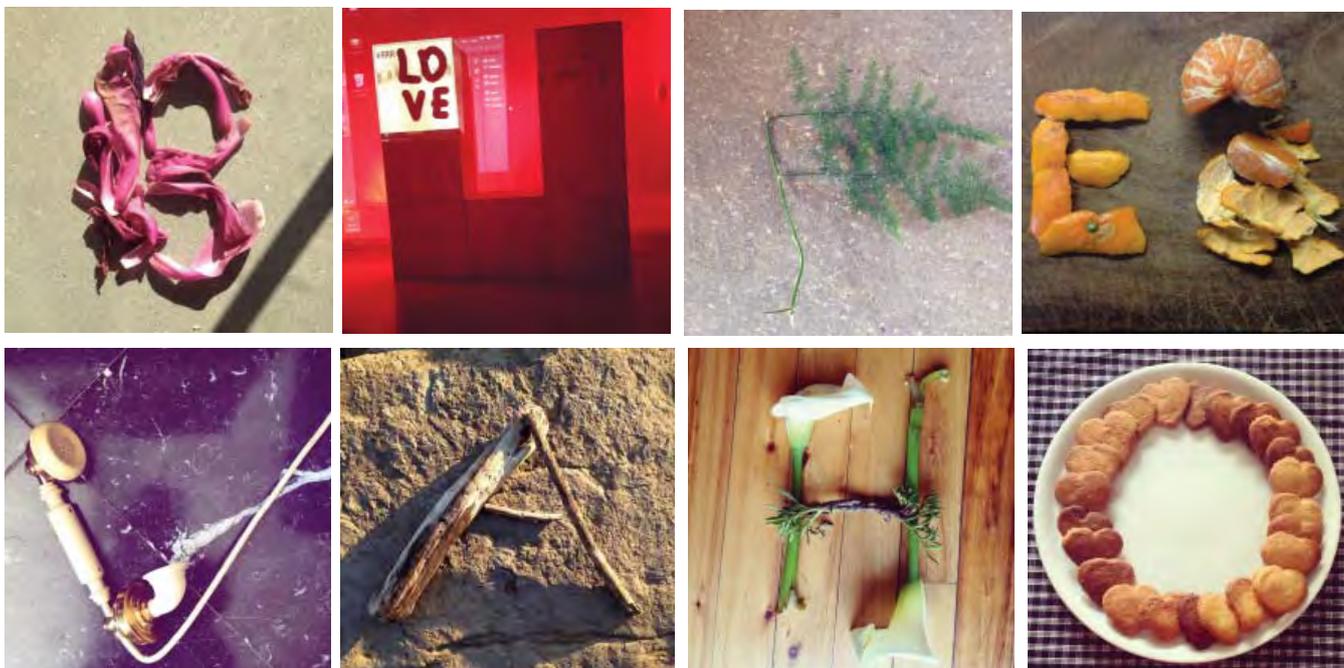
Arriba: Proceso de cosido, estampación, secado de las servilletas de la *Bazkaia* #2
 Abajo: Mesa de la *Bazkaia*#1 y de la *Bazkaia* #2 respectivamente

19| GRÁFICA COTIDIANA

En este apartado mostramos diferentes collages, producciones cotidianas y pequeñas acciones en el marco doméstico y cotidiano. Un collage para el cumpleaños de amigos, una composición con restos del plato de un menú, y tipografías realizadas con materiales encontrados o situaciones concretas. En el contexto donde encuentro la calma y la no tensión de la producción de algo importante, encuentro una calma y unas formas de producción que me ayudan y que me gusta realizar. Ese marco desenfocado y que tiene que ver con un foco no intencionado sobre la materia me produce un espacio donde la esencia creativa y los miedos se sitúan apartados, no invaden esos lugares. Para mí tiene que ver con no tener un foco ni sentir observación, no relevancia –saber que lo hago para mí propio goce, para alguien o para algo fuera del marco del sistema del arte, y de los lugares de exhibición, muestra, etc..

Tipografías con objetos y materia encontrados

En el caso de las tipografías, éstas son creadas en días distintos y con los materiales encontrados en el lugar en el que me encontraba. La V está hecha en una casa antigua de Donostia, la A en una zona de acantilados en Cantabria, la H en el salón de mi casa, la O fue realizada tras hacer galletas para regalar a alguien. La B la realicé en el estudio de Lur Paisajistak con las hojas de alguna flor que había encontrado en el suelo, la U la hice en el espacio Reflex de Donostia –en el que hice una residencia de una semana-, la F la hice con unas ramas caídas de alguna planta de Lur Paisajistak, y la E la hice en la casa de Lur Paisajistak. Cada una de ellas me lleva al lugar, al espacio, a la atmósfera, a unas condiciones climáticas y a unas circunstancias concretas realizadas.



Composición con la tipografía de la palabra VAHO (arriba) y BUFÉ (abajo) (2015) Distintas localizaciones

Gráficas amorosas y ejercicios cotidianos

Cada composición o collage se vale siempre de los objetos que se encuentran en el lugar, realizo la acción con el material encontrado; y si va dirigido a una persona concreta tematizo la composición en relación a esa persona y a los elementos de los que disponga. Habitualmente estas composiciones tienen elementos que aluden a la persona a la que se le hace el collage, es fruto de una situación, espacio, materiales y memorias de los lugares.



Collages para cumpleaños: 1. María, 2. Jabi, 3. Fernando, 4. Egoitz, 5. Unai (2014-2016)



Composiciones creadas para personas que quiero, que quiero mucho, echo de menos, o pienso en ellas. Un gesto, un guiño, algo lúdico, etc. (2013-2016)

20| LÍNEAS DE TESIS INICIADAS

A lo largo de estos años desde el DEA la tesis ha ido experimentando enfoques distintos, y éste en primer lugar el trabajo se centró en las prácticas experimentales de estampación en relieve de carácter indisciplinar. Trataba de crear sistemas de estampación manual, domésticas y con matrices en relieve que exclusivamente se entintaban con rodillo o manualmente de forma sencilla y sin contar con maquinaria de gran peso con una idea de taller transportable.

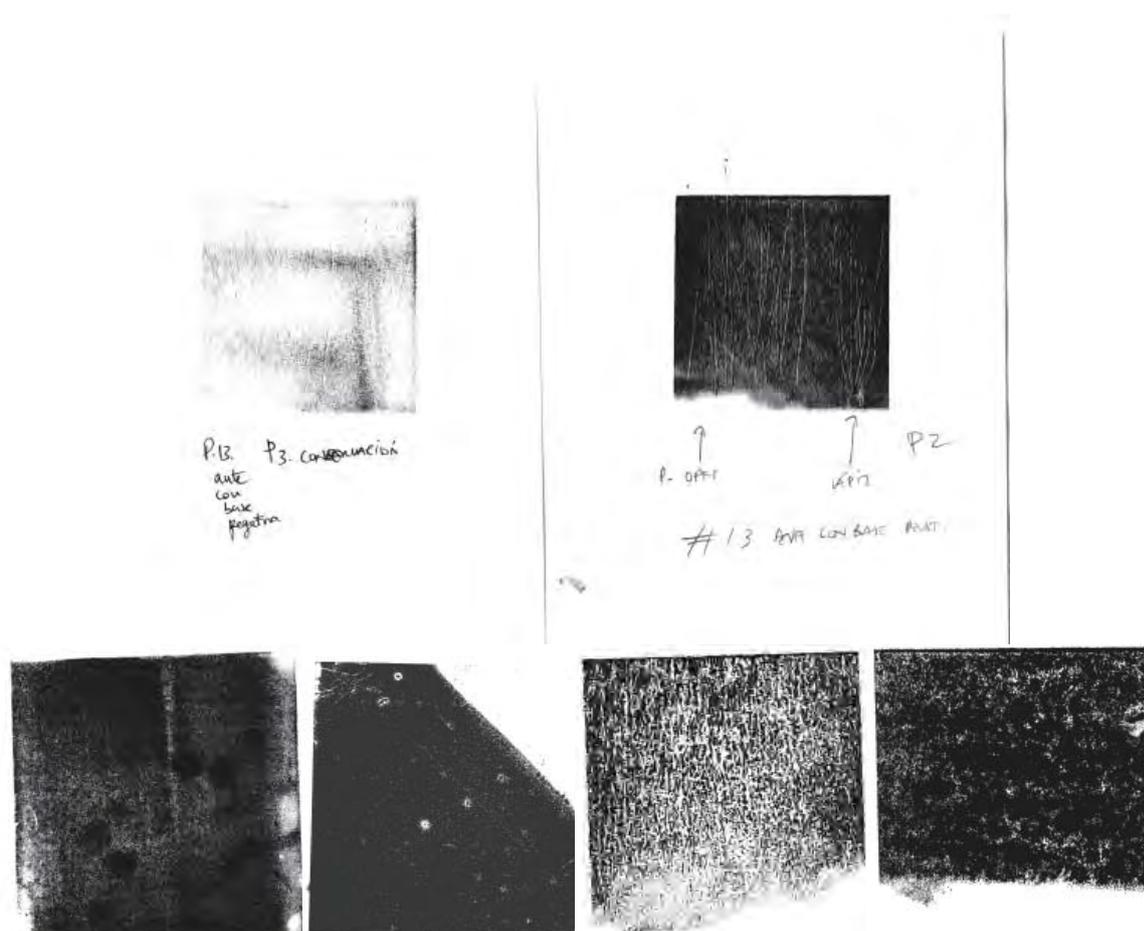
Así se crearon una serie de variables fijas que daban pie a articular una investigación ordenada y comparativa de los resultados de las distintas matrices y sus distintos métodos de estampación (generando un abanico amplio para ver las diferencias entre los resultados domésticos y los de un taller donde la tecnología estuviera presente). Por otra parte se hizo una selección de materiales comunes de los entornos domésticos y una selección de nuevos materiales para estampación.

Experimentación de matrices para estampación en relieve

En una de las fases experimentales del trabajo (imagen a) se decidió experimentar con matrices de carácter doméstico y producir una serie de impresiones que pudieran mostrar las capacidades técnicas de cada material. En las imágenes que se muestran ilustran esa experimentación que se basaba en la utilización de la Goma Eva (o Etileno vinil acetato) como matriz interesante, por su sencillez, fácil utilización y de uso incluso escolar. Se crearon distintas matrices que fueron estampadas y presionadas con formas distintas (mano, cuchara, rodillo seco, y prensa vertical de bolas). Se pretendía crear un entorno de taller que fuera lo más doméstico posible para establecer ese límite como determinante de los resultados.



(a) Experimentación con matrices de goma eva (Etileno vinil acetato), trabajo realizado en Lur Paisajistak, abril de 2014



(b) Matrices y anotaciones sobre resultados, procesos e ideas. Taller C4 (2014) Facultad de Bellas Artes de Leioa

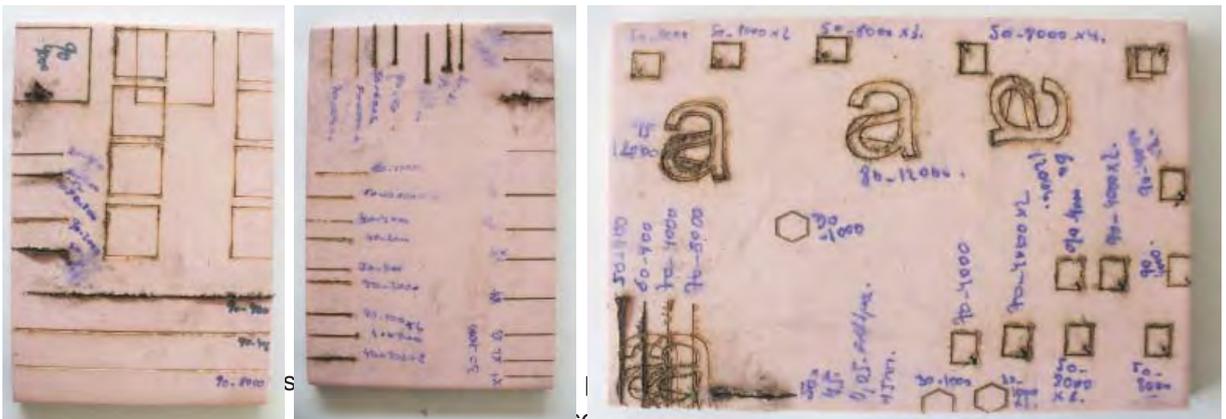
En esta serie de procesos (b) realizados se seleccionaron 19 matrices provenientes de materiales de diversa índole. Matrices de papelería, matrices nuevas en el mercado de origen plástico, y otras de uso alimentario o higiénico. Estas fueron las seleccionadas: 1. Folio 2. Servilleta de papel 3. Papel vegetal 4. Papel antiguo 5. Polyester 6. Secante sintético 7. Madera ocumen 8. Cartón Piedra 9. Papel de pescadería 10. Cartoncillo 11. Espuma 12. Magic Foam Stamp 13. Ante con base pegatina 14. Goma eva 15. Vinilo 16. Bandejas de carnicería 17. Cartón Industrial 18. Speed Carve 19. Plancha offset.

Con todas esas matrices se hizo una serie de intervenciones y formas distintas de estampación, utilizando métodos de estampación manual y con tórculo. Se intervenían también las matrices para poder apreciar características gráficas del material, y así poder crear un abanico de registros dentro de todas ellas.

Matrices comerciales intervenidas

Speed carve

Siguiendo con la utilización de materiales plásticos e híbridos, el Speed Carve de Speedball, ofrecía unas posibilidades plásticas muy interesantes de cara a la técnica de estampación en relieve. Por ello tras hacer pruebas manuales con gubias se realizaron pruebas con la cortadora láser para generar matrices de líneas precisas y útiles para estampación.



Magic Foam Stamp

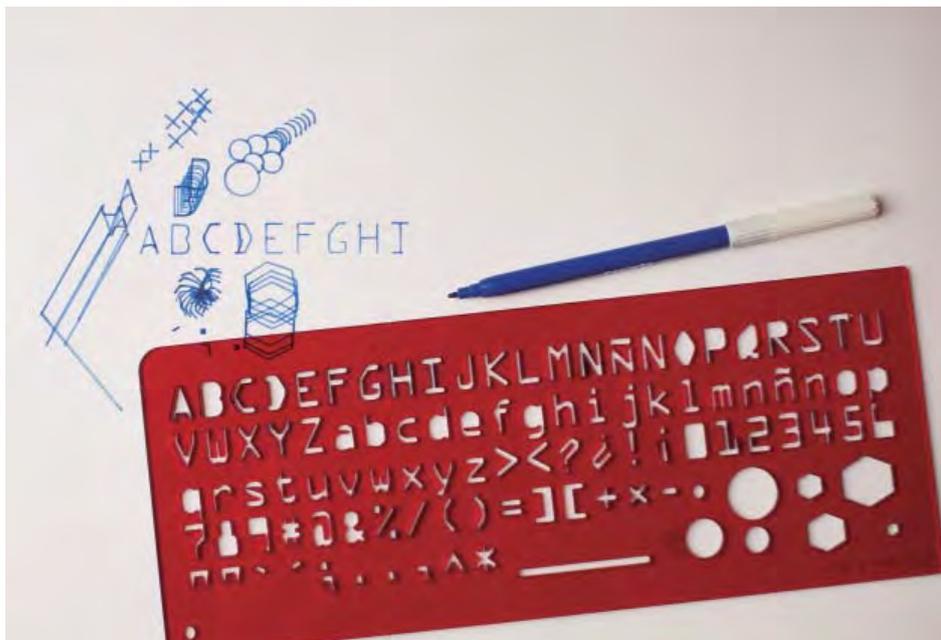
Este material escogido, como el anterior citado -Speed Carve-, se compró para poder realizar pruebas de estampación en impresión en relieve. Este material tiene la capacidad de adaptarse mediante la exposición de calor a la propia matriz. Se calienta la matriz, y ésta se ablanda generando capacidad de adaptación al registro del material en contacto y por aplicación térmica, a objetos, texturas, etc. Realizamos pruebas con la misma para poder establecer unos criterios de comportamiento, y observar qué capacidad de registro obtenía el material. También utilizamos la cortadora láser para producir imágenes y formas en el mismo material.



Tipografía de madera. Medio: Matriz obtenida de la presión con calor a la tipografía de madera.
 Arriba: Matriz obtenida mediante la presión con calor de la matriz de en medio

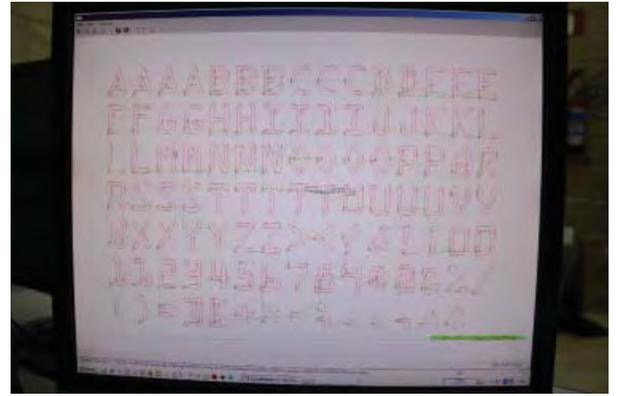
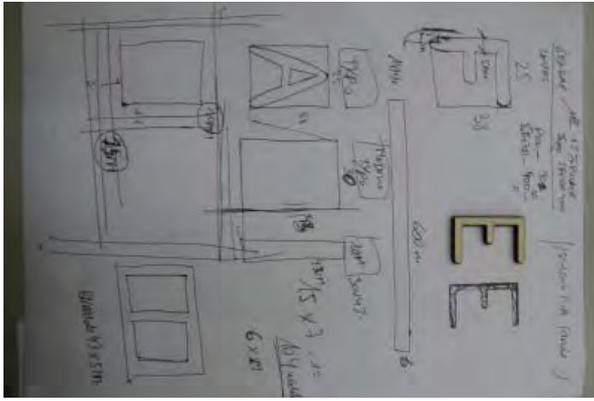
Creación de herramientas para el dibujo y estampación de tipografía

A la hora de realizar la idea de taller autónomo, donde poder autor construir una serie de herramientas y métodos para la estampación en gráfica, surgió la idea de poder hacer una tipografía utilizando el corte láser como medio para la construcción de las mismas. Se utilizó la tipografía OCR-A Std (Regular) de 140pts., creada originalmente en 1965 por la ECMA³²⁶, ideada para la impresión y posterior reconocimiento óptico. Es una tipografía que por su anatomía permite una buena traducción y funcionamiento en el proceso de soporte visual-óptico-textual. Nos parecía de interés crear la misma para poder luego utilizarla de forma manual, y hacer plásticas estas formas concretas de tipografía. Así se creó una tipografía completa realizada en madera mediante corte láser.



Plantilla tipografía OCR en metacrilato de 5mm (2014) Taller C4

³²⁶ European Computer Manufacturers Association



De Izq. a Dcha y de Arriba a Abajo: 1. Bocetos y proceso de mediciones y pruebas de cada letra. 2. Tipografía vectorizada, preparada y con línea de corte pre visualizada 3. Proceso de corte de la máquina 4. Panel con las tipografías cortadas y a la espera del montaje. 5 y 6. Mediciones previas, encolado y montaje manual de las piezas cortadas, ojo sobre el cuerpo de la tipografía
 Construcción de plantilla de la tipografía OCR-A Std

Con la misma idea de poder jugar y producir tipografías plásticas a partir de sus formas e impresiones; se realizó una plantilla de metacrilato. La misma tenía compuesta la tipografía anterior (OCR-A Std) y unas formas geométricas básicas asociadas para poder construir mediante esta herramienta distintas derivaciones a partir de la plantilla creada.

Fotopolimero

A partir de la imagen tipo creada para la obtención de impresiones en distintos recursos, se hicieron pruebas con el fotopolímero para ver qué relación de imágenes, textos y formas podría producir este material, y qué registros ofrecía. Las pruebas fueron realizadas gracias a Jabier Villarreal Arméndariz³²⁷, profesor y compañero de sección departamental, que ha impartido esta técnica desde hace 20 años de forma regular en su docencia.



Izq.: Imagen Tipo creada para su posterior experimentación en distintos soportes y salidas. Dcha.: Matriz de fotopolímero tras la estampación y posterior limpieza.

Impresión risográfica³²⁸

En las pruebas realizadas con la copiadora Risográfica, se estableció una imagen tipo con la que trabajamos para poder ver los distintos tipos de salida que ofrece el software de la máquina y los distintos acabados, interacciones de los colores, registros de grafía, etc. Se realizaron 15 procesos de distintos para encontrar los márgenes de flexibilidad desde la imagen creada a los procesos propios de la máquina. La realización de esta experimentación consistió en generar un conjunto metodológico en el que se pudieran detectar las variables y límites entre la imagen necesitada y el tipo de acabado que ofrece este proceso.

³²⁷ En muchos de los procesos elaborados a lo largo de esta tesis ha sido un apoyo importante ofreciendo asesoramiento técnico, soporte y conocimientos relativos tanto a la imagen, técnicas, así como a cuestiones más conceptuales, autores, nociones, etc. Villarreal ha investigado en su práctica artística y en la docencia líneas de trabajo relativas a los espacios de la imagen; desde su vertiente más técnica y procedimental de las salidas (offset, fotopolímero, serigrafía, corte láser, vinilo, e impresión, así como de las entradas como: fotografía, video, Kinect, lupas digitales, RV, escáner 2D, escáner láser 3D), así como todos los procesos que intervienen en el procesado de la imagen tanto digital y analógica.

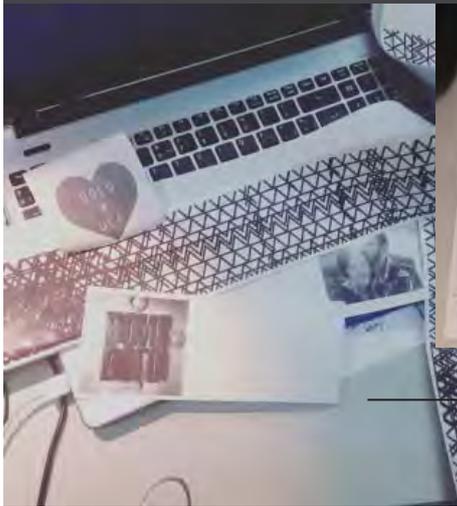
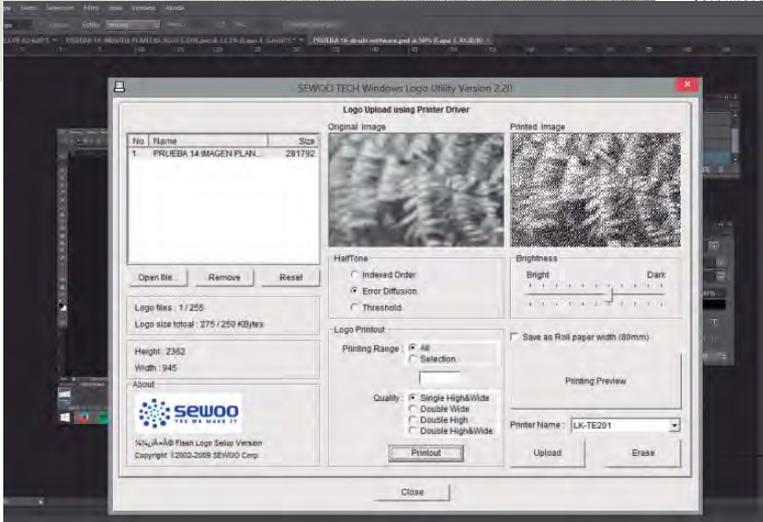
³²⁸ La impresión risográfica se realiza mediante una copiadora industrial que imprime las imágenes mediante una matriz de seda perforada con láser y que se realiza por entrada manual (imagen directa sobre la superficie de escáner), o por proceso digital. Las tintas utilizadas tienen como base aceite de soja. La técnica risográfica sería una combinación entre la serigrafía (por la matriz de seda que utiliza), el offset (por la forma impresora, cilíndrica) y una fotocopidora (por la velocidad y forma de captura del papel).



Puebas realizadas con la copiadora Risográfica. Muestra de varias pruebas realizadas (2015)

Impresora térmica: Experimentación manual y digital

Dentro de las experimentaciones realizadas se realizaron una serie de pruebas obtenidas con una impresora térmica, utilizada habitualmente en espacios comerciales para imprimir tickets. Nos parecía interesante la capacidad de generar imagen de la impresora térmica y también del papel sensible al calor del propio rollo. Se realizaron unas pruebas sencillas con soldador de estaño para ver qué grado de sensibilidad y características ofrecía el material. Después se realizó un amplio espectro de pruebas conteniendo imágenes, tipografía y líneas y un espectro muy amplio de resoluciones y tipos de salida según archivos utilizados (Jpeg, pdf, bmp, tiff, del propio software). La impresora utilizada fue la Sewoolk TL200.



16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30

Prueba
19.
check
windows



Prueba
- Prueba windows.
45cm x 60cm

- P18 - DocuPrint. BHP.

Times new Roman Regular
AaBbCc'+?- 24pt
AaBbCc'+?- 22pt
AaBbCc'+?- 18pt
AaBbCc'+?- 16pt
AaBbCc'+?- 14pt
AaBbCc'+?- 12pt
AaBbCc'+?- 10pt
AaBbCc'+?- 8pt
AaBbCc'+?- 6pt

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed do eiusmod tempor incididunt ut labore et dolore magna aliqua.

ITALIC
Ut enim ad minim veniam, quis nostrud exercitation ullamco laboris nisi ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis aute irure dolor in reprehenderit in voluptate

BOLD
velit esse cillum dolore eu fugiat nulla pariatur. Excepteur sint occaecat cupidatat non proident, sunt in culpa qui officia deserunt mollit anim id est laborum.



Interfaz del software de la impresora térmica, pruebas de patrón continuo de larga distancia, pruebas manuales, impresiones tonales, escalados de imagen, impresión de la misma imagen con distintas salidas, impresión de imagen de distintas extensiones de formato de imagen, impresiones enviadas de distintos medios, etc.

21| Pattern digital impreso en textil

Realizamos una serie de pruebas sobre textil en impresión digital con imágenes procedentes de software donde dibujamos y producimos las imágenes. Se trabajó el patrón módulo a repetir y realizamos impresiones en distintos tejidos y escalas de la imagen.



Impresión de la imagen vectorial a escalado 100% de la imagen sobre loneta

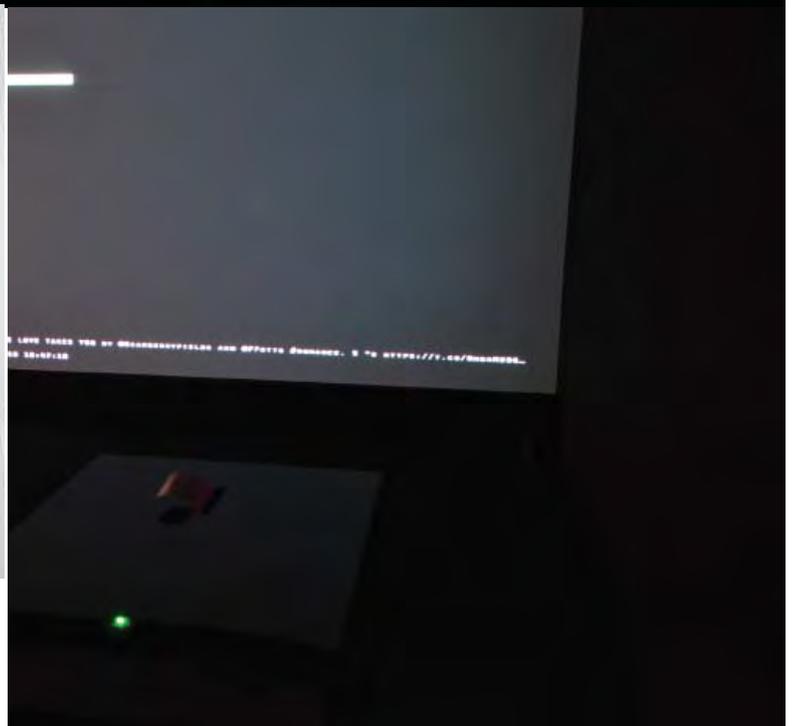
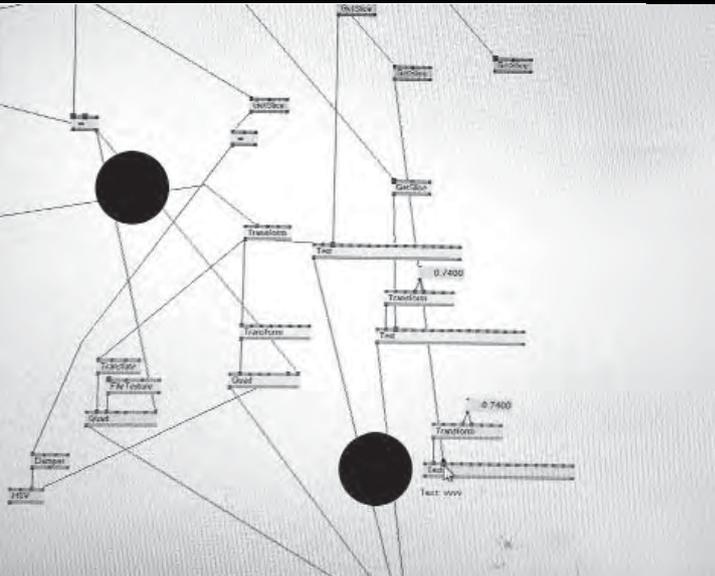
22| #SYNTHETICLOVE. Graficar el amor (2015)

“#SyntheticLove” fue una instalación interactiva mostrada y creada *ex-profeso* en el año 2016 en el Koldo Mitxelena (Donostia). Los dispositivos utilizados en la instalación utilizan la luz en sus diferentes funciones tanto simbólicas como operativas. La luz en el rótulo de neón, las luces leds rojas dentro de las esferas de metacrilato, la proyección de un paisaje oscuro de los datos tweets nos proporcionan texto iluminado (usuario, tweet, localización, hora), y finalmente el sensor de latido ubicado en la peana -donde encontramos una impresora que da constancia por medio del ticket del momento; fecha, hora y título-.

Esta pieza está compuesta de dos núcleos de metacrilato rojo, uno late constantemente con el ritmo de la autora, y otro toma el ritmo cardíaco -con un sensor colocado sobre una peana- junto a una impresora que en ese instante de lectura de huella, imprime la hora y la fecha a la vez que transmite el dato a una de las esferas. El ticket en 9 meses quedará blanco -por su cualidad de impresión térmica-. Huella, registro, memoria, grabado, calor, intensidad, instante, latente, fugaz, no imagen. En la proyección se nos muestra un tweet que cada 30 segundos aparece buscando en la red el hashtag #love, en este y nos aparece la frase, el usuario la hora y el lugar en el mundo. En la sala, en su parte central se sitúa un neón, con el hashtag #SyntheticLove, la parte de la pieza la esencia, el texto que pone título a la pieza cobra forma y cuerpo, es tangible y tiene una cualidad eléctrica que la hace vibrar tanto a nivel sonoro, como visual por el efecto del neón.



Instalación interactiva *#SyntheticLove* (2016) Koldo Mitxelena Kulturunea



Instalación interactiva *#SyntheticLove*
(2016) Koldo Mitxelena Kulturunea

23| DISPOSITIVO GRAFICADOR (2015-...)

Como última pieza el Dispositivo Graficador (todavía en desarrollo), toma como referencia el sistema de reproducción de los hongos por esporas. El dispositivo toma como 3 elementos sensoriales como son: la humedad, el sonido del viento y La luminosidad como variables que producen unas formas gráficas que previamente marcamos mediante software. El objeto de forma ovalada y de piel de oro pulido tiene en su perímetro tres sensores que capturan las variables anteriormente citadas. Conectado a este dispositivo se encuentra un módulo que grafica a tiempo real estas tres variables, emitiendo en papel térmico esa forma graficada.



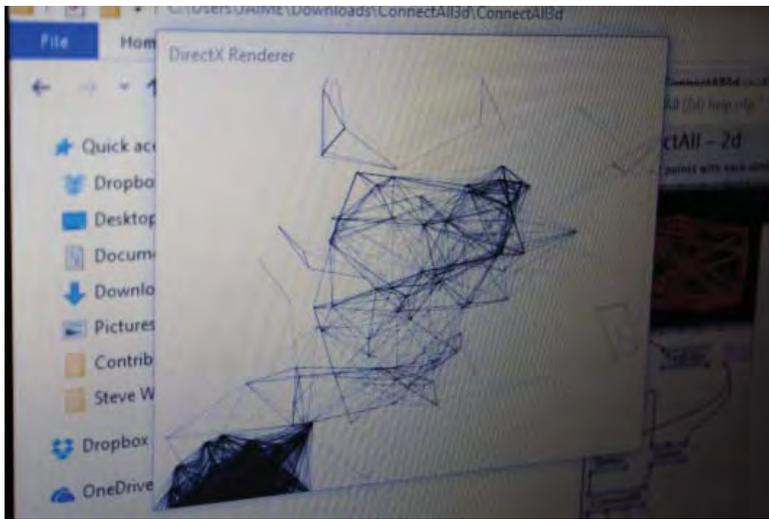
Cultivo de hongos doméstico para estampación en textil (Muestras de yogur, tomate, musgo y pan) recomendación de Estibaliz Sarrionandia –Facultad de Farmacia- (2015)



Izq.: Fardos de heno. Dcha.: Estampado realizado por esporas sobre una lona que cubría unos fardos de heno, Estudio Lur Paisajistak, gracias a Iñigo Segurola (2015)



Obtención de estampación por contacto, Estudio Lur Paisajistak, gracias a Juan Iriarte. (2015)



Software VVVV con la imagen previsualizada que las variables producen (2015)
En colaboración con Jaime de los Ríos-Arteklab

24| HAMAIKETAKO

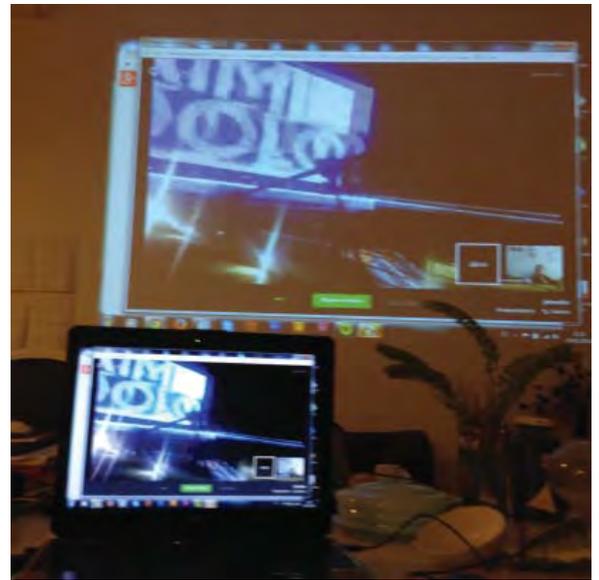
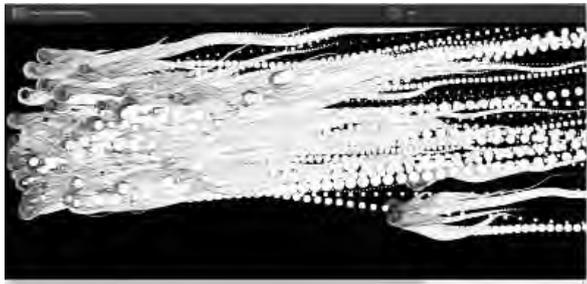
Hamaiketako es un proyecto de almuerzo (que combina la estampación y experimentación gráfica de forma doméstica realizada en el salón de casa. El proyecto fue concebido junto a Jorge Fernández (Alambique Estudio), y trata de invitar a pasar la mañana a personas del entorno cercano e interesadas en la gráfica. En ella se invita a personas de manera informal a jugar y a experimentar la gráfica mientras se pasa la mañana conversando y trabajando sin más pretensión que descubrir formas gráficas, y poner a disposición de la persona invitada recursos, técnicas y métodos de estampación, registros y medios.



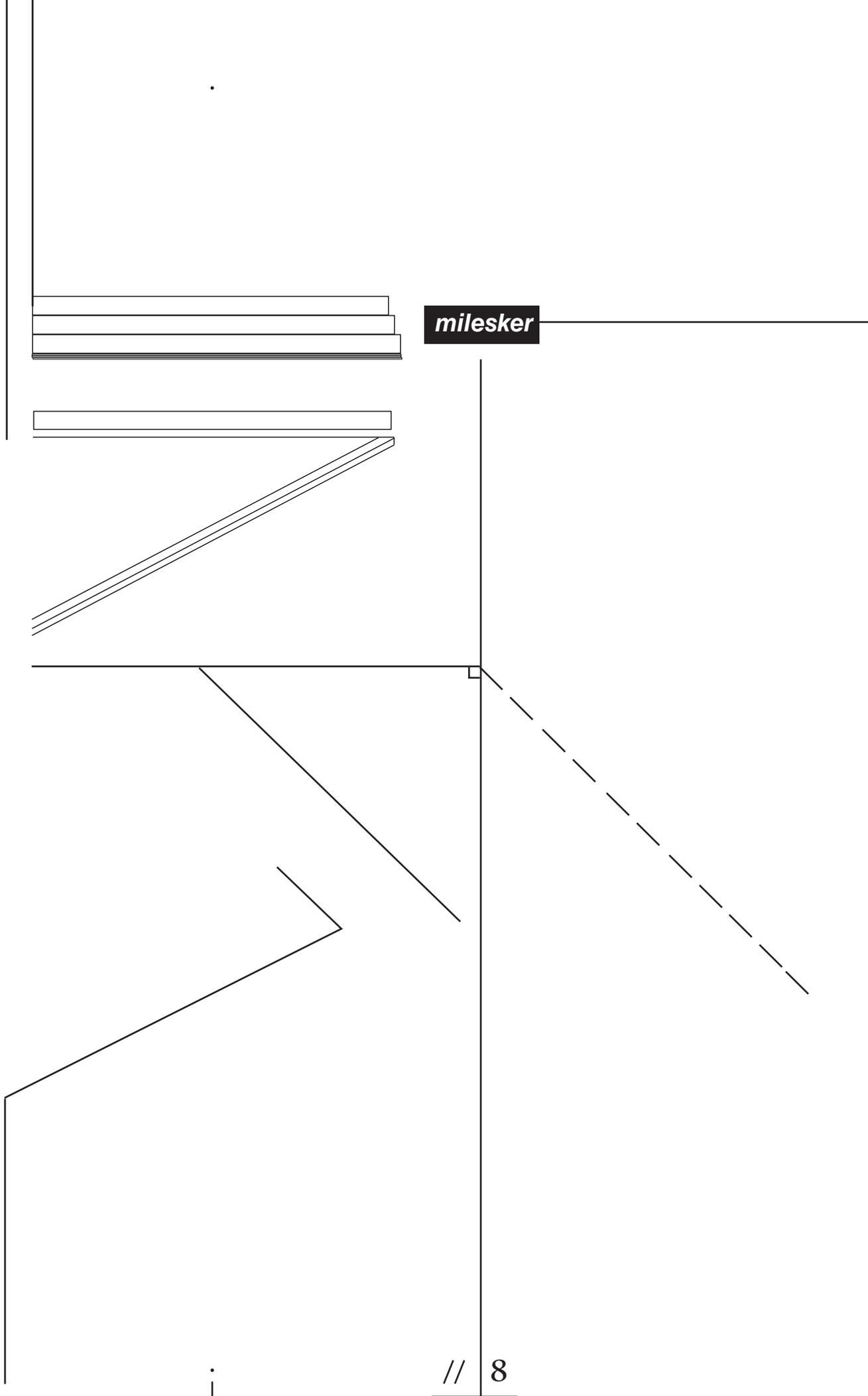
25| JAIME DOLO

J' AIME DOLO es el colectivo creado entre Jaime de los Ríos (Arteklab) y DOLO (proyecto personal y pseudónimo que utilizo). La propuesta colaborativa gira entorno a la idea de utilizar la imagen, la gráfica interactiva, los soportes digitales y el píxel como materia de trabajo. Nos interesa la idea de interacción, de apropiación, de juego y de producir placer e interacción con la imagen y sus distintas visualizaciones. Realizamos varios proyectos de los cuales se muestran

dos aquí. El primero fue una web desde donde generar un espacio visual a partir de la modulación física y sonora. La segunda fue la intervención de la fachada de Etopia -Centro de Arte y Tecnología, situado en Zaragoza-. La propuesta consistió exclusivamente en ocupar el espacio de la fachada completo con el nombre del colectivo. Posteriormente se realizaron acciones distintas en torno a la visualidad, a la reproducción de identidad mediante software y variables de datos.



Izq.: Captura de una de las producciones de Jaimedolo#1 (2014) Dcha.: JAIMEDOLO Proyección en la fachada de Etopía, 3 de noviembre de 2014



milesker

i

// 8



A Unai Requejo
por todo de forma
incondicional.

A mi madre
Nekane
por toda su
ayuda y apoyo
incondicional,
por la vida, la
fuerza.

A Estitxu, Carlos,
Maddi y Simone
por tanto amor.

A Nerea Legarreta Altzibar
y Xabier Laka Antxustegi
por tantísima dedicación,
generosidad absoluta y apoyo
continuo en este proceso, sin los
cuales este trabajo no hubiera
visto nunca la luz.

A Ione Sagasti por
existir y ser amor
encarnado, por todo.

A Peio Atxalandaboaso
por ser tantísimo, creando
como respirando. Por todo.

Iván Mata
Marisa Vadillo

A José Antonio Azpilicueta
por todo el apoyo, energía vital
y humor.

A Don Herbert
de corazón.

Gerardo Elorriaga
Ula Iruretagoiena
Karlos M. Bordoy

Ibai Ganuza
Aram I. Ríos
Arantzazu Temprano

A mi hermana
Miren como
faro y apoyo,
estrella polar
de la noche,
apoyo sin
medida y amor.

A Oscar, Jon
y Nahia por
todo el soporte,
paciencia, ayuda,
amor y vida.

Encarna Cepedal
Ángela Moreno
Naroa Ibarгойen
Miriam Isasi
por todo el amor,
ayuda

Jorge Fernández
por aguantarme
y ayudarme
tanto..

A quienes me acompañan siempre: Attona, Amatxi, Boni, Mónica, Juanita, Filomena, Teresa, Pintor, Carmen, Ramón, Pepa, Encarna y Pepe.

A Juan Iriarte e Iñigo Seguro
por el apoyo, el amor, el acogimiento durante largos meses en su casa y estudio, por la transmisión, la ayuda y por compartir una relación tan profunda con el paisaje y lo vivo.

A Izaskun Izagirre y Jon Gurtubai por tanta apoyo, cariño y belleza.

A mi padre Joakin, por la ayuda, apoyo, amor amoroso, pasión por la pintura y el color.

A Edurne Arenaza por toda la ayuda incondicional, amiga increíble.

Luna Carvajal
Patricia Gómez Rojo
Lorea López
Aroa Huarte
Jon Muñiz

A Raúl Rey por todo el amor y apoyo.

A Alberto González por existir, por el apoyo y el amor.

A la Vida, y al Arte.

Leire Ajuriagoxeascoa y Núria Mas por todo el amor y josefismo.

Ana, Carlos y June por todo el apoyo y amor.



A Lorentxo, Marta, Mari Karmen, Pedro, June, Ane, Iñigo, Ibon, y Lian, por el apoyo durante todo este tiempo, por estar ahí y por hacer barco.

A mi tía Kontxi por ser referencia de vida, amor y cuidado, y por todo el apoyo en toda la vida.

Mikel, Ana eta Zazpi

MILESKER

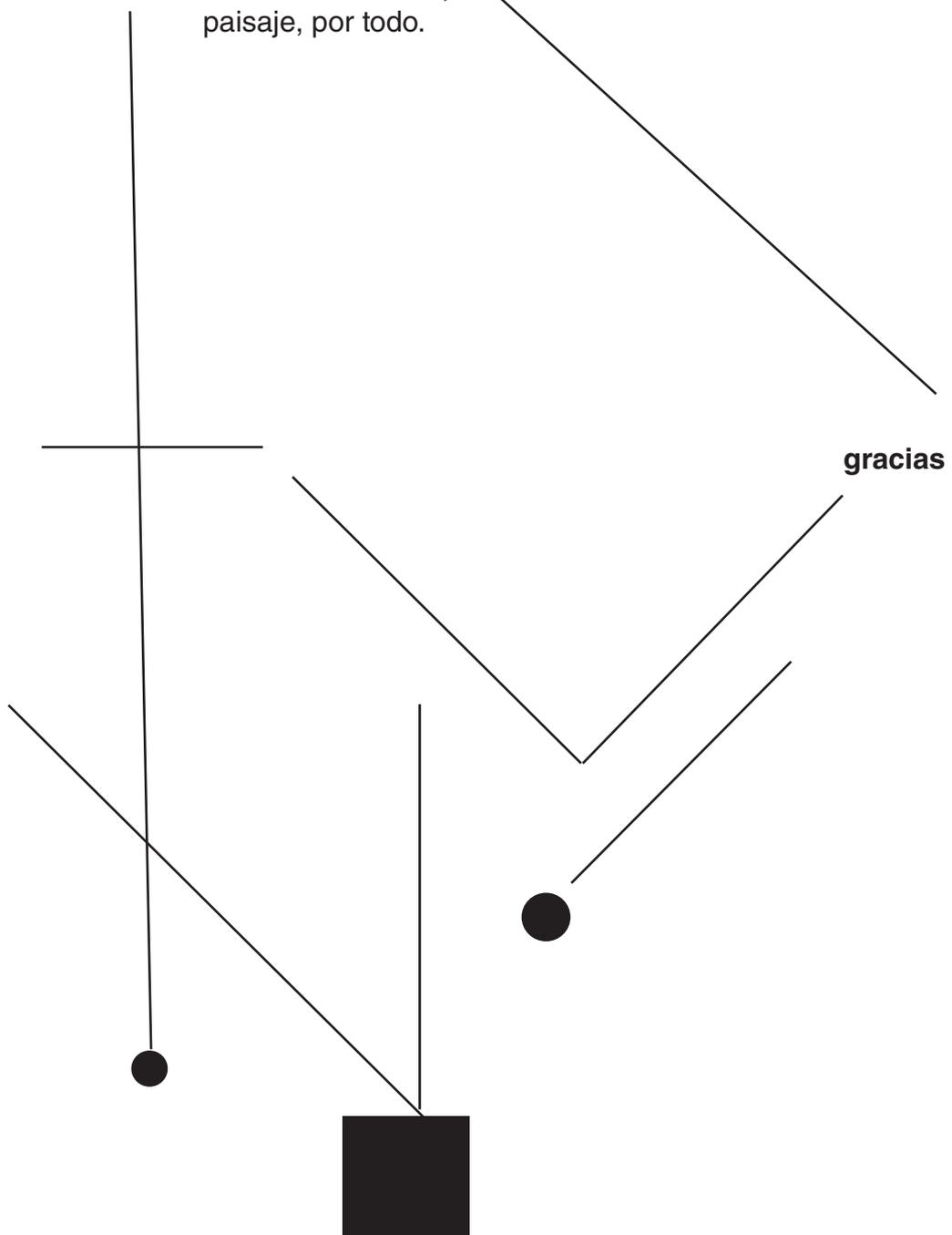
Aitor Saraiba
Alicia Izko
Amaia Lekerikabeaskoa
Ane Beraza
Ángela Alonso
Arantza Gaztañaga
Arantza Campos Rubio
Azucena Vieites
Bea Forcada
Benjamin Riou
Celia Elu Ortiz
Clotilde Ntienou
Cristina Juanotena
Cristina Lasa
Cristina Sahuquillo
Cruz García
Delphine Mistler
Diana Molina Barroso
Eden Topall Rabanes
Eider Corral
Egoitz Aulestia
Emmanuelle Lubaki
Enrique Mochales
Esther Álvarez
Esther Zarrias
Estibaliz Sarrionandia
Eusebi eta Patxi
Familia Ibardin-Beola
Familia Losa-Tajada
Familia Mata-Tamayo
Familia Rey-Renedo
Familia Seguro-la-Arregi
Garazi de Ayala
Guti Álvarez
Helen Atxalandabaso
Iker Landeta
Isusko Vivas Ziarrusta
Jaime de los Ríos
Jon Barredo
Jon Mantzisor
Juan del Pozo
Julie Colin-Martreau

Jennie O'Shaughnessy
Jesus C4
Joaquina Álvarez
Josu Rekalde
Karramarro
Kike Antón
Lara Irurita
Laura H Peñalver
Leticia Ataun
Lola Caillé
Lucia Anzin
Mamen Truffaud
María Ibarburu
María Jáñez
Marina Goñi
Marine June Tacot
Marisa Vadillo
Mario G. Cru
Mario O. Paniego
Miguel García
Naiara Gómez Miguel
Nani Ruiz
Nekane Zubeldia
Pablo de Arquer
Patxi Sabalza
Pepe Ruiz
Pilar Rodríguez
Plazandreok
Ramón Álvarez
Ramón Gorrotxategi
Ramuntcho Robles
Ricardo Voto
Rosa M^a Andrieu
Sara Morante
Sarai F Marqués
Susana Blasco
Susana López Arzak
Toñi
Usoa López
Xare Álvarez
Xabier Idoate

A la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco, a la Facultade de Belas Artes da Universidade de Vigo, al Centro de Artes Plásticas y Diseño Kunsthal, al Departamento de Cultura de la Diputación de Guipúzcoa, Arteleku, Museo Guggenheim de Bilbao, a la École d'Art et de Design d'Orléans, a la École d'Art Supérieure de Marseille et Méditerranée, a Plazandreok, a la Fundación Bilbaoarte, Imprimerie Peltier de Orléans, Carpintería Iribasa, Koldo Mitxelena Kulturunea, Atelier de la Tour Neuve de Orléans y Xenon Computer.



A las piedras, a los arbustos, a los petriles, a los arcoiris, a las inclemencias, al paisaje, por todo.



gracias

