



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

Departamento de Artes Visuales

L'AUTRE ET EDIP_o

Tesis para optar al Título de Escultora

Karen Gutiérrez Dumont.

Profesora Guía Patricia del Canto.

Santiago, Chile.
2007

L'AUTRE
ET
EDIP_o

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN.....	5
INTRODUCCIÓN.....	6
-CAPÍTULO I.	
PROBLEMÁTICA E INICIO DEL ESTUDIO.....	9
1.1. PRIMEROS PROCESOS DESARROLLO TEÓRICO-PLÁSTICO.....	
1.1.1 <i>Pudo-rr</i>	10
1.1.2. Del espacio y componentes donde se desarrolla de la obra.....	13
1.1.3. Descripción física.....	13
1.1.4. Materialidad.....	14
1.1.5. Reflejo de la obra y pudor social.....	14
2.1 ESPACIO DESARROLLO OBRA <i>Pudo-rr</i>	
	15
- CAPÍTULO II.	
1.1. DE LOS COMPLEJOS	16
2.1. PRIMACÍA DEL FALO.....	18
3.1. PRESENCIA Y AUSENCIA.....	20
4.1. LOS TRES TIEMPOS DEL EDIPO.	
4.1.1. Metáfora Paterna.....	23
5.1. PRIMER TIEMPO	24
6.1. SEGUNDO TIEMPO.....	25
7.1. TERCER TIEMPO.....	26
- CAPÍTULO III.	
GÉNESIS DEL PROYECTO.....	28
1.2. PROCESOS DE DESARROLLO TEÓRICO-PLÁSTICO.....	
1.2.1. Metáfora del Espejo.....	30
2.1. DE LA OBRA	
2.1.1. Propuesta.....	31
2.1.2. Estados de las columnas.....	32
2.1.3. Cambios de estados de columnas.....	32
2.1.4. Elementos Fálcos.....	33

3.1. DESDE EL ESPACIO Y LO NATURAL.....	35
3.1.1 Del espacio de desarrollo de la Obra.....	36
3.1.2. In Situ y excavación.....	36

- CAPÍTULO IV.

PARA EL DESARROLLO DE LA OBRA

1.2. HACIA UNA PERCEPCIÓN SENSUAL DEL ESPACIO	
1.2.1. Cultura Popular.....	41
1.2.2. El arte abandona el museo....	42
1.2.3. Arte Site- specific en espacios no institucionales.....	42
1.2.4. El artista construye.....	43
1.2.5. Los límites entre Arquitectura y Escultura.....	44

2.1. ARTE	
2.1.1. Mary Miss, Proyecto Jyväskylä.....	49

3.1. ARQUITECTURA	
3.1.1. Tadao Ando, Museo de Madera.....	50

4.1. ARQUITECTURA DEL PAISAJE	
4.1.1. Oriental Bay, Isthmus Group. RMP, Landschaftsarchitekten, Stephan Lenzen.....	51
4.1.2. Sendero del Pinar de la Algaida, Ramón Pico y Javier López.....	52

- CAPÍTULO V

CONCLUSIONES.....	53
BIBLIOGRAFÍA.....	55

RESUMEN

La siguiente tesis refleja las distintas evoluciones que se presentan a partir de las reflexiones que se fundan en el rol de la mujer en la sociedad y como este estudio deriva en el existencialismo del psicoanálisis, siendo la conclusión formal a la problemática, una obra minimalista de lenguaje plástico en un entorno natural y abierto, previo estudio del paisaje y las características de éste además de los distintos aportes que ofrece a las Artes Visuales y en específico a la Escultura.

Desde la obra realizada el año 2006, *Pudo-rr*, se realiza un estudio sobre el Complejo de Edipo y su evolución, para concluir en el Complejo de Electra, previa investigación sobre teóricos como Freud y Lacan. Con esto se construye una obra que responde a un encargo de realización de un jardín de observación, que finaliza como una obra de gran formato, emplazada en el paisaje, siendo consecuente con aspectos derivados tanto de la Arquitectura como del Paisajismo y estos atribuidos a la Escultura que se aplica a la temática de obras artísticas In Situ. De este estudio resulta una obra minimalista emplazada y respetando los formatos naturales de las acciones realizadas en el lugar.

INTRODUCCIÓN

“*L’AUTRE ET EDIPo*”, que en español sería EL OTRO Y EDIPo, es una analogía a *L’AUTRE*, expuesto por Lacan, que se entiende como el propio prójimo, como otros nos ven, y como nos vemos reflejados en otros tardíamente. Desde el Otro, el sujeto constituye el lenguaje y desde el Otro el sujeto logra pensar. El primer Otro representado es la madre, siendo ésta relación real e intermediaria, siempre que exista la concepción paterna. Desde la concepción paterna, que es la herramienta concluyente del Complejo de Edipo, se extrae el objeto de deseo, el falo, que será para la evolución del Edipo, el mayor protagonista para la superación de éste, presentado así por Freud. En el título de la tesis, la palabra *EDIPo*, atribuida a Freud, se presenta ironizando su letra final “o”, empequeñecida para ejemplificar la desvalorización del objeto de deseo, falo, a lo que Freud le presta su mayor protagonismo.

“*L’AUTRE ET EDIPo*”, resulta ser una obra, bajo el estudio de jardines, arquitecturas, esculturas, como también psicoanalistas y vivencias reales de mujeres que han ido enmarcando la obra y haciendo de ella una obra sencilla, esencial dejando como resultando de la teoría y la investigación, una poesía espacial diciendo nada más de lo que se puede ver en ella en una primera mirada. Como medida de reconciliación entre la teoría y el resultado plástico de la obra, se pretende, a partir de formas simples, mostrar la carga simbólica de los conceptos establecidos a partir de la importancia fálica y la disminución de la mujeres ante estas convenciones, haciendo con la obra una demostración de cómo con el silencio de las formas mínimas de expresión se pueden mostrar verdaderos íconos en nuestra sociedad actual, en donde las mujeres somos la inactividad de la problemática y el silencio del espacio y siempre siendo mudas al tema

Se debe mencionar, antes de las explicaciones siguientes, que el formato tanto del objeto-tesis, como así del texto de tesis mismo, se ha definido como consecuencia entre las obra final *L'AUTRE ET EDIPO* y la confección de una tesis - objeto, procurando ser símiles formal y matéricamente entre las columnas de la obra y la presentación del formato que guarda en su interior el texto de tesis. La forma alargada de los escritos, también se ha determinado por consecuencia a la obra.

Esta tesis comienza como punto de partida con "*Pudo-rr*", trabajo realizado el año 2006. Se pueden observar en él las problemáticas desde donde parte la tesis de la obra que se presentará a continuación. No hay que ver *Pudo-rr*, como un trabajo ajeno a éste último, ya que fue él su precursor. Con el trabajo ya realizado el año 2006, y en vías de terminarlo, se evidenciaron represiones y temores que van amoldando a las mujeres tanto en un aspecto social, cultural y, además psicológicamente, pero ¿desde dónde surgen todos estos cuestionamientos? Es así como volviendo la mirada a lo esencial, se logra llegar a la problemática directa en su origen, el *psicoanálisis*. Es imprescindible no poder revisar a Psicoanalistas como Freud, siendo éste, dentro de esta etapa de investigación, el primer sugerido del estudio. Profundizando en el Complejo de Edipo, primer eslabón de investigación. Al revisar su análisis sobre el Edipo y el niño, el Complejo de Castración y la superación del complejo, se puede observar una mirada subjetiva del estudio, siendo por supuesto, muy poco favorable para la niña (como representante del género femenino), proponiendo además que la superación de dicho complejo en las niñas es en términos de aceptación y resignación al poseer el objeto de deseo (falo), dejando a la deriva todo término y conclusión del cuestionamiento. Desde esta mirada hasta Lacan se observan diferencias en el planteamiento del problema, siendo éste último mucho más objetivo y neutral, optando por un lenguaje más universal para la explicación y desarrollo del complejo. Lacan es capaz de hacer un recorrido a través de la ausencia y presencia, ejemplificado con el significante, significado y las teorías de la lingüística expuestas por Saussure. Tenemos acá una mirada más abierta que da para poder formular un planteamiento

objetivo del complejo y entenderlo de un modo más global.

Para el planteamiento de la obra se observa a partir de estos dos clínicos, aspectos, como lo son la metáfora del espejo y el Otro, ya mencionado anteriormente, que más tarde se constituirán en los pilares y herramientas fundamentales de la construcción de la obra y de la definición del marco teórico-conceptual que guarda la presentación final de *L'AUTRE ET EDIPo*.

Más allá de los cuestionamientos sugeridos a partir del Psicoanálisis, cabe mencionar el impulso inicial para la construcción de la obra. Todo comienza por un encargo realizado por la propietaria de una parcela, la cual decide realizar un pequeño jardín de observación para ser admirado desde su terraza.

Con estos antecedentes tanto personales como el encargo a desarrollar, se comienza el estudio, análisis, investigación de los elementos que conformarán más tarde la obra y que se convertirá en el primer paso hacia un estudio y conclusión de como el artista visual es capaz de desarrollar desde una mirada estética e investigativa, una obra final a un encargo propuesto sobre exigencias esenciales y con resultados mínimos de expresión para el entendimiento universal de la obra total.

PROBLEMÁTICA E INICIO DEL ESTUDIO

"No se nace mujer...se llega a serlo."
Simone de Beauvoir.
El segundo sexo.

La mujer pudiendo ser un existente no lo es, está hundida en la factibilidad que la vuelve inamovible. Las clásicas dicotomías, naturaleza-cultura, sujeto-objeto, lo mismo- lo otro, se refieren a la oposición fundamental entre inmanencia y trascendencia.

Menciona Simone de Beauvoir, la mujer a pesar de que ha sido la dadora de vida no ha arriesgado la suya propia. Y si tenemos en cuenta que lo que distingue al ser humano del animal es precisamente la capacidad de arriesgar la propia vida, se explica el hecho de que la mujer se haya quedado en el nivel de la inmanencia.

Como menciona Freud "continente negro" a la sexualidad femenina y más aun a la subjetividad de la mujer.

A partir de este tipo de estudios realizados por psicoanalistas, sicólogos, sociólogos, etc., comienza la pregunta por las variantes que pudiesen existir en la relación que tienen las mujeres con el mundo externo, el entorno que las rodea.

En "*La reproducción sexual de la realidad*" de Raquel Osborne, se clarifican los puntos que constituirán más tarde la obra. Raquel toca aspectos que generalmente son casi naturales, ya que son verdaderas convenciones culturales. Un claro ejemplo es la represión sexual que muchas mujeres pudiesen sentir sin siquiera saberlo, el hecho de creer desde que tenemos uso de razón que somos limitadas sexualmente nos clarifica un poco la idea. Al explicar mejor, se podría decir que se nos ha dicho que el placer sexual para una mujer es mucho más difícil de conseguir de buenas a primeras, es necesario toda una concentración previa, dado esto, porque las mujeres somos más racionales y los hombres muchos más instintivo ¿Es eso cierto? Según estudios hechos en EE.UU., no es cierto, tenemos más zonas que pudiesen producir placer que los hombre, además cualquier estímulo en el coito mismo es de estimulación interior. Es claro que este mito que es una invención y casi un hecho, resultando ser

hoy una convención, se ha creado para reprimir la sexualidad femenina.

PRIMEROS PROCESOS DE DESARROLLO TEÓRICO-PLÁSTICO

Vale decir que previo a todo este estudio que da como finalidad la obra, *L'AUTRE ET EDIPO*, hay toda una evolución previa a ésta por medio de la obra "Pudo-rr". A continuación se hace una explicación de ésta, que es fundamental para poder construir el puente creativo de la obra final.

Pudo-rr se compone de dos vigas falsas, reflejo de las estructurales, las cuales no sólo no actúan como espejo de éstas, sino además, son sostén de 36 reproducciones, una serie de vaginas acrílicas. Las dos vigas falsas, trabajadas en la horizontal, en reposo, están inactivas, cual sujeto se tiende en su cama a dormir.

La obra pasa de este modo desde la inactividad de "Pudo-rr" a la actividad, de "*L'AUTRE ET EDIPO*" (signo fálico), transformándose en una obra activa y extendiéndose en la horizontal del entorno.

PUDO-RR

A partir de Freud, que menciona que la fantasía logra la satisfacción directa de los deseos, dicho de otro modo, desde la fantasía, a su vez, surgen las ilusiones, que, en el caso de los artistas no es someter ilusiones rígidas, sino más bien, perseguir la necesidad de modificar el mundo de las fantasías, tener un producto nuevo de él, aunque en ciertas ocasiones este mundo no le es propio. Sin embargo el artista logra hacer de esta realidad una realidad tangible.

En este hacer, y mediante los conceptos establecidos de lo planteado en el problema de estudio, se propone la necesidad de afirmar a través del concepto de represión femenina, una serie de aspectos que llevan a un resultado en primera instancia hipotético.

Al plantear la represión femenina, como un problema social, ésta demanda una concepción general de la sociedad que lo engloba, entonces se aborda el problema desde lo más social a lo particular y desde ahí a lo personal.

Resultado de estas lecturas, digámosle sociales, se plantean haberes a priori a la tematización y conceptualización del tema mencionado. De este modo comienza el trabajo en lo más primigenio del ámbito femenino, lo más esencial, lo que nos muestra biológicamente, nuestra característica de ser mujer, social y físicamente: lo que somos, una vagina, los genitales femeninos.

Comenzando el estudio, desde lo más personal es como se aborda el tema de investigación, ya no sólo teórico, sino además, dando importancia plástica, “mi propia vagina”. Ahora bien, ¿Por qué la autora y no otras vaginas? La observación exhaustiva de los propios genitales abre la ventana hacia otras conceptualizaciones sobre el tema. A través del acto de observación se puede evidenciar el propio pudor creado socialmente en el sexo femenino, todo esto producto de la represión social que significa ser mostrado, ser visto e incluso verse a sí mismo, si es posible.

Desde esta perspectiva se logra evidenciar y afirmar sobre el yo mismo, como propio referente, y reflejo de tantas otras (mujeres), el pudor como consecuencia social.

Como menciona Freud, “sólo lo que es reprimido es sublimado” y a su vez la sublimación, entonces sería entendida como la desviación del instinto. Además se debe acotar que menciona que es deseo resultado de las fantasías, cosa que hay que comprender como originario de la libido y que demanda toda creación que se manifiesta con la necesidad de procrear, esto es el ansia de expresarse y comunicar.

Ahora bien, teniendo estos conceptos claros, hay que mencionar que hay muchas formas de expresión y comunicación, en el caso de la sublimación y el símbolo que se deben entender como distintos, pero ambos son productos del mismo dinamismo. La sublimación, será entonces, la causa, el símbolo, el medio. El símbolo en este caso sería una representación indirecta, no nombra las cosas por su nombre sino intenta disimular.

Aplicado todo lo anterior a la obra, y ya teniendo en claro el objeto de estudio, *vagina*, que más que una vivencia personal es un símbolo (y en otras ocasiones un signo) de la sexualidad,

prostitución, violación, etc., dirigido hacia el sexo femenino, siendo este enfoque presente en la obra de un modo ocultamente explícito, es sólo en apariencia. Recordemos que la vagina como es valorada socialmente y la represión que ésta carga. Desde este punto se plantea la siguiente hipótesis de trabajo:

“Demostrar la manifestación de la represión, a través de una obra visual que convoque el pudor, a partir de un objeto de estudio: vagina, que en todo su contexto pretende afirmar a partir de experiencias personales el enfrentamiento del sujeto (femenino)- como individuo generador de un yo con el otro (femenino), partícipes de las convenciones represivas de la sexualidad femenina en la sociedad del presente”.

La obra tiene la capacidad de corporificar un sentido simbólico. Éste procede, en su gran mayoría del inconsciente del sujeto creador, pero no son nunca de fuentes del inconsciente. En este sentido el símbolo consiste en ocultar, pero más aun en clarificar el concepto a priori. En la creación, más que una interpretación sexual, es importante la incorporación del simbolismo sexual, que visto así, apela a todo un proceso de racionalización que se alberga en sucesos sociales de nuestros tiempos.

Del espacio y componentes donde se desarrolla la obra

Al enfrentarse el espectador a la obra, en primera instancia sólo se observan dos reproducciones de las vigas que verdaderamente existen en la construcción. Se disponen estas vigas falsas a tan baja altura como un método de dificultar en el observar y obligando al espectador a querer ver, logrando así que el individuo pase desde el estado de observación transitoria a una más profunda que es *ver* las cosas en su intimidad, en este caso, en la profundidad del tema.

Como idea final, dificultar el mirar para pasar al *ver* aproximando el acto a la ocultación y a su vez en un método que a partir de la metáfora se acerca a una analogía conceptual sobre el pudor, "*ocultar por miedo a....*"



Descripción física

Se disponen en una sala que, posee dos vigas estructurantes, dos vigas similares a las originales. Están dispuestas a 25 cms. desde el suelo. Sobre la cara inferior de las vigas se sobreponen 36 moldes (18 en cada una de ellas) de vaginas sobre una superficie de piel de color negro.

La observación de estos fragmentos es mediante un espejo que se ubica en todo el largo de cada una de las vigas, repitiendo el ancho de éstas (25 cms. de ancho).

Materialidad

Se pueden observar tres materiales protagonistas de la obra. En primera instancia, la viga en si, compuesta por:

- Estructura de acero.
- Cubierta cholguán.

Para la parte inferior:

- Tela negra de piel sintética.
- Moldes de acrílico transparente.

Para la observación y reflejo:

- Espejo.



Reflejo de la obra y pudor social

El poder evidencia el pudor y el mirar a través del reflejo se descubre la simbología del poder femenino “vagina”, que al estar bajo la viga y además a tan baja altura propone una inferioridad dentro de la construcción (viga de la sala) pone de manifiesto la represión que ya antes se mencionaba.

Además responde a la parte inferior lo que portamos y no vemos, nuestro “aparato genital o reproductor”.

El espejo funciona como agente cooperador en el acto de ver.

DEL ESPACIO DE DESARROLLO DE LA OBRA, PUDO-RR

A partir de la propuesta planteada, se desprenden factores que la conforman y la constituyen en una obra de una connotación un tanto híbrida, en el plano del estilo-físico de la obra plástica.

Dentro de los aspectos físicos debemos mencionar ciertos factores que la conforman y determinan:

- La significación
- Espacio de emplazamiento
- La fusión e interacción de los factores anteriormente mencionados

Las dos vigas falsas albergan de cierto modo, la significación y que a simple vista nos remiten a obras minimalistas aunque de algún modo teórico responde a la poética de la arquitectura de Tadao Ando, arquitecto japonés, que al igual que en sus obras se pretende, espacialmente, a partir de la *materialidad-forma* (que en este caso es hormigón simulado), fijar un límite, donde el espectador se frene a reflexionar. Otro factor es la *espacialidad*, el espectador no ve otra cosa que espacialidad y formas simples.

Estas vigas juegan con el espacio como un consecuente incoherente; se clonan de las vigas estructurales de la sala, ubicándolas a una altura que no pudiese ser útil en la construcción más que para frenar el paso y a la vez la mirada.

Albergan y resguardan la significación de la obra. Bajo su cara inferior van dispuestos los fragmentos de reproducciones de vaginas, todas en distintas posiciones al momento de vaciarlas.

Al igual que los Hermanos Chapman, se pretende jugar, en cierto modo con la proliferación biológica, con respecto a factores culturales y sociales que tienen directa relación con la materialidad de estas reproducciones que se presentan traslúcidas en un fondo negro.

II

DE LOS COMPLEJOS

*“Que quien quiera que desea y ama,
Desea y ama alguna cosa que le falta.”
Mito de Diotima.
Sócrates*

En lo presente se mostrará una síntesis sobre estudios y aportes realizados por la Revista de Psicoanálisis Texturas al psicoanálisis y estudiosos sobre el tema.

La reproducción, según Lacan, donde menciona el Complejo de Edipo es el retorno que hace a la obra freudiana.

Es el pensamiento freudiano, el que descubre la existencia del inconsciente. La problemática edípica, aquella que surge cada vez que comenzamos el análisis del inconsciente, es lo que encontramos como núcleo de las neurosis. El Edipo es la propia constitución del sujeto en su palabra que en relación a un tercero produce su significación.

Hay una trayectoria marcada por el descubrimiento freudiano. No hay manera de leer la teorización de Lacan sobre el Edipo sin hacer la trayectoria de Freud. Es sobre el Edipo freudiano que Lacan trata de precisar a lo que él llama función paterna y, para esto, ordena el Complejo de Edipo en tres tiempos. Entenderemos entonces Complejo de Edipo como un nudo de relaciones de los *Fantasmas Originarios*, *Fantasma de seducción*, *castración* y *Escena originaria (coito parental)*.

En estos fantasmas encontramos tentativas de solución a esos enigmas que le surgen a los niños y que son los enigmas sobre su sexualidad (fantasma de seducción), la diferencia de los sexos (fantasma de castración) y su origen (escena originaria). Estos fantasmas son la escenificación de la posición del sujeto en el discurso en relación al objeto de deseo. Todo Complejo de Edipo no es únicamente la relación del hijo con sus padres, hay una prehistoria, una historia anterior a él que es la historia de los deseos maternos y paternos.

Tendríamos que recordar algunas consideraciones freudianas sobre la sexualidad femenina, es decir de ese ser que nace bisexual y puede llegar o no, dependiendo de las vicisitudes de su Edipo, a ser una mujer femenina.

Freud dice que todo niño pequeño sea hombre o mujer, admite un único órgano sexual, el masculino. Define este período como de primacía del falo, elevando el falo al estatuto de fase, a la que se le denomina el nombre de *fase fálica*. Inmediatamente dice que el Complejo de Castración emerge en esta fase de primacía del falo, falo y castración.

PRIMACÍA DEL FALO

Se menciona por Freud que el Complejo da Castración emerge en la fase, que hay representación de herida narcisista por la pérdida del seno después de mamar, de las heces en la deposición cotidiana y de la separación del cuerpo materno en el nacimiento, pero que debe hablarse de este complejo cuando tal representación de una pérdida va unida a la del pene. Es desde esta significación de donde se resignifican las anteriores. Ese falo cuando es tomado en la realidad corporal bajo la forma del pene es lo que se puede llamar órgano fálico.

Freud reconoce a partir de sus estatutos que la vinculación que da la mujer al padre fue precedida por una vinculación igualmente apasionada e intensa con su madre. Primer objeto la madre; zona erógena, el clítoris. Sometida a la premisa universal del pene, este es el falo en la teoría, la propia premisa, a ella no le falta nada. Todo tiene pene. Freud dice que cuando la niña reconoce la diferencia entre lo que ella y el niño tienen, se separa de su madre y la hace responsable de su falta de pene (no tengo porque ella no me dio, ella tampoco tiene). Si dice que le falta es en relación a la premisa universal del pene. La niña cambia de objeto, de la madre al padre, y tendría que cambiar de zona, de clítoris a vagina. Freud dice que en el giro hacia la feminidad, el clítoris debe ceder total o parcialmente su significación a la vagina. Si estos cambios se producen, Freud los adjudica al complejo de castración. Esta separación marcada por la agresividad, orienta a la niña hacia su padre de quien desea obtener el pene bajo la forma de hijo.

Se entiende el deseo no como realmente (Real inconsciente) es el deseo, en tanto que por su propia emergencia el deseo es innombrable. Hay que diferenciar entre objeto causa del deseo y la razón del deseo. (Alejandro Vivian, Lacan y el Edipo Freudiano)

El Complejo de Castración se enuncia en el niño como amenaza de castración por la cual sale del Edipo y, en la niña, como envidia del pene por la cual entra en la dialéctica edípica. Esta envidia aparece en tres sentidos:

- 1- Quiere que su clítoris sea un pene.
- 2- Desea el pene del padre.
- 3- Espera tener un hijo del padre, el pene en su forma simbólica.

Freud dice que en el inconsciente, excrementos, dinero, regalo, niño y pene son confundidos e intercambiables, hay entre ellos una equivalencia. La niña va a ecuacionar simbólicamente pene e hijo. Ahora, en condiciones de tener un hijo, vemos que este aparece en el lugar de una falta. Cuando la mujer pone al hijo en el lugar de la falta es desde el valor que tiene como equivalente del falo. El falo, como sus equivalentes, es algo separable del cuerpo, algo que se puede tener y se puede perder.

En el primer tiempo del Edipo, Lacan ya sitúa la metáfora paterna actuando en sí en tanto el falo está en el orden de la cultura y llama a este tiempo el *tiempo de la primacía del falo*.

PRESENCIA Y AUSENCIA

Antes de desarrollar los tres tiempos, voy a hacer una introducción sintética y esquemática a algunos conceptos de la lingüística, cuya teorización es contemporánea al descubrimiento del inconsciente y que aparecen sin formalizar en la obra freudiana, sino lacaniana.

Recordemos que el signo lingüístico es la combinación del concepto al cual Saussure llama significado y la imagen acústica a la que llama significante. La relación entre significado y significante se llama significación. Ducrot y Todorov reafirman que hablar de *signo implica una diferencia entre presencia, que es la parte sensible, y ausencia, que es la parte no sensible*. El significante es presencia y sensible, el significado es ausencia y no sensible. El signo es doble, simultáneamente señal y ausencia. Saussure define el valor lingüístico como un sistema de equivalencias entre cosas de órdenes diferentes. El signo es un valor:

- 1- Por su significación, relaciona un significado con un significante.
- 2- Establece relaciones de comparación, solidaridad. Es interdependencia con otros signos de la lengua. El valor surge de un movimiento de identidades y diferencias, siendo esto lo que hace funcionar a una lengua. Saussure nos presenta el siguiente algoritmo:



Signo Lingüístico

	Saussure	Ducrot y Todorov
Concepto	= significado	Presencia
Imagen Acústica	= significante	Ausencia
		Parte Sensible
		Parte No Sensible

SIGNIFICACION

Lacan desde la experiencia psicoanalítica, desde la experiencia freudiana, rompe con esta relación y propone el siguiente algoritmo:

Significante
significado

Vemos que hay una primacía del significante (S) sobre el significado (s). Es la barra la que privilegia al significante. El signo es subvertido, se destruye la significación en sí misma. Significante y significado son dos órdenes diferentes indicados por la barra. El funcionamiento del significante nos muestra que un significante remite a otro significante y que su lugar es el de la diferencia.

En Lacan vemos que la significación surge en la cadena significante y ésta genera un efecto de sentido. Este sentido surge retroactivamente, en la vuelta. Sobre la misma cadena es posible reconocer ese significante que insiste. Desde el final se entiende el principio. Hay una anticipación de términos en la construcción de una frase, pero el sentido surge como efecto retroactivo. Lacan menciona que el significante se articula en una cadena también articulada, forma grupos cerrados constituidos por series de anillos enlazados unos con otros para formar las cadenas que se enlazarán con otras cadenas. *Estas cadenas tienen dos dimensiones, una diacrónica y otra sincrónica. Diacronía parlante y sincronía significante.* Esta teorización surge de la experiencia psicoanalista y es ahí donde se sitúa la diferencia entre el significante lingüístico y el significante psicoanalítico. Ese significante es lo que representa al sujeto para otro significante.

Llegamos así a la necesidad de aproximarnos a la idea de significante y poder situarlo en la metáfora. La metáfora es la sustitución de un significante de una cadena por un significante que llega desde otra cadena, atravesando la barra resistente a la significación. Hay un corte en el discurso. Hay un sin-sentido que surge en el discurso por esta interrupción que dice y da algo a *otro* de aquel enunciado que es su enunciación. El significante funciona por su combinación y sustitución de y con otros significantes.

Lacan muestra los efectos significantes en dos estructuras fundamentales, *la metonimia y la metáfora*, que tienen la misma estructura de desplazamiento y condensación. Ahí se da la estructura del lenguaje.

LOS TRES TIEMPOS DEL EDIPO

*“Del Nombre del Padre al falo
La clave del declive del Edipo
Ser y tener
El capricho y la ley
El niño súbito”
Lacan.*

Metáfora Paterna

Metáfora Paterna, es lo que se ha constituido como simbolización primordial entre la madre y el hijo, poner al padre como símbolo o significante, en el lugar de la madre.

El nervio motor, o punto central, del Complejo de Edipo es “*el poner en el lugar del Otro*” lo que se siente.

El Triángulo imaginario, es real, pero se establece ya en lo no real, por ejemplo como una relación simbólica, (imagen virtual de un realidad) se puede establecer objetivamente porque es un objeto tangible y se puede observar.

La primera etapa real es la que se demuestra entre la madre y el hijo, y es desde ésta donde el niño tiene sus primeras cercanías al mundo viviente. Hasta este punto el padre aun no ha entrado en el triángulo.

El padre es el real, pero no es una cuestión sociológica. La imagen de padre, sólo es un nombre, es real en la medida en que las instituciones le confieren un nombre. Por ejemplo que el padre sea la fuente de creación, no es trascendental, incluso hay tribus las que atribuyen el proceso de creación a cualquier cosa, una piedra, por ejemplo. La gente hace distinción entre el alumbramiento y el coito; en este caso sería el padre el objeto simbólico. El Nombre del Padre, es la calificación del padre como procreador, es el asunto que se sitúa en el nivel simbólico. Puede realizarse de acuerdo a las distintas formas culturales, pero en sí no depende de ésta forma, es una necesidad de la cadena significante. Por el sólo hecho de sustituir un orden simbólico, algo corresponde o no a la función definida por el Nombre del Padre, y dentro de esta significación pueden haber variantes pero que de ni una forma dependen del Nombre del padre y su función de padre, ya que estos puesto ya los posee de antemano.

PRIMER TIEMPO

La primera fase del primer tiempo habla de la metáfora paterna. Aquí el falo, ya está en un orden cultural, por lo tanto, ya existe como articulador fundamental. Primacía del falo, decía Freud, que es, hablar del él como un algo que simboliza dentro de las significaciones posibles y no con una significación última, como lo serían otras partes del cuerpo que poseen la misma carga biológica: pene o clítoris, en el caso de la mujer.

Si la madre, porque ecuaciona, al poner al hijo en el lugar de lo que falta, nos encontramos ante lo que se llama *célula madre fálica-narcisismo*. Célula donde la madre aparece como completa al suponer que no le falta nada, en tanto imagina al hijo como falo, realiza ilusoriamente el deseo infantil. Se entenderá la referencia a lo imaginario como ilusorio. La madre cree que no le falta nada y el hijo se materializa como si fuese el falo para satisfacer el supuesto deseo materno. Es en esta relación que el cuerpo del niño se erotiza. Esta es una relación aparentemente dual, la apariencia es de una madre completa con un falo imaginario que es su hijo. Tenemos madre, hijo y falo. Si el hijo es el falo imaginario de la madre, aquí el falo tiene otra significación, el falo no es el pene sino el hijo como cuerpo. Es por el lugar que ocupa en el discurso de la madre que tiene el valor de falo. El cuerpo está comprometido en el significante. Aunque el falo, más adelante, también logra ser el significante del deseo.

Si en la llamada célula madre fálica-narcisismo, en la ilusión, el niño ya está en el lugar del falo imaginario ya hay eficacia simbólica sobre la madre. Es el deseo de la madre que lo pone como tal, quiere decir que esa célula no está plenamente cerrada, ya hay abertura, hay carencia en la madre. El deseo del niño es el deseo de la madre. Lo que permite al niño llenar ilusoriamente esta carencia es la experiencia de la fase del espejo, en la cual el niño se identifica con esa imagen modelo que le permite al sujeto asegurar su narcisismo. Debemos decir que lo que Lacan llama A (Autre) es el Otro primordial, la madre, en tanto le falta algo, es un ~~A~~. El Complejo de Castración se instituye a nivel del Otro.

SEGUNDO TIEMPO

El segundo tiempo tiene que ver con la intervención efectiva del padre sobre la madre y mediatizado por ésta sobre el hijo. Sobre la madre, privándola del falo; sobre el hijo, provocando la pérdida del objeto de su deseo. Hay una doble prohibición, para la madre: no reintegrarás tu producto, para el hijo: no te acostarás con tu madre. El deseo de la madre está sostenido en la ley y es la ley la que hace surgir el deseo en el hijo.

La castración simbólica es ese corte, esa separación de la *célula madre fálica-narcisismo*, de donde surge un sujeto sexuado y deseante por esa eficacia de ley que instaura en este ser su falta. Este corte hace que algo caiga, un objeto que es causa del deseo. La causa de su deseo es ese objeto primitivo perdido, el ente madre, ese más allá de la madre como objeto, la carencia de la madre que va a situar la carencia del hijo. La causa del deseo es ese objeto y hacia donde el deseo se dirige es hacia el falo. El falo es lo que mantiene al deseo. El falo es el significante de la falta. Como decía Masotta, *el falo es la razón del movimiento mientras que el deseo no se distingue del movimiento mismo*.

En la función del falo, éste es un significante y no un objeto. El falo simbólico como sustituto de la ley instituye la dialéctica entre el ser y el tener. La función paterna destituye al niño de la suficiencia en la que se creía en relación a la madre y lo enfrenta a la insuficiencia de su ser. Destituido de lo que creía ser se enfrenta a sus preguntas neuróticas: ¿Quién soy? ¿Qué deseo? Si no soy lo que creía ser ¿Quién soy ante el deseo del Otro?

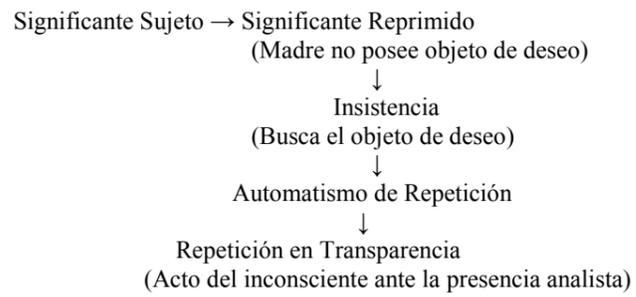
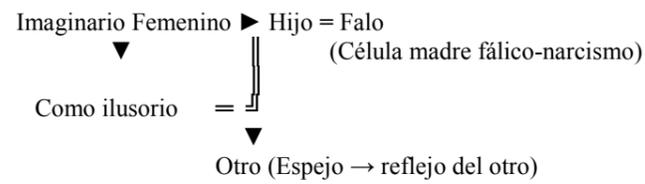
La castración posibilita el deseo y el deseo es siempre deseo de otra cosa. Lo que se encuentra no es lo que falta es lo que se pone en el lugar de lo que falta. El deseo nunca se satisface. Encontrar el objeto sería obturar el deseo. Lacan dice que el goce como plenitud es imposible. El deseo es el deseo de la falta que en el Otro dice del deseo. (Alejandro Vivian, Lacan y el Edipo Freudiano).

TERCER TIEMPO

Freud, en Tótem y Tabú, trata de reconstruir la situación arcaica. Para eso toma de Darwin la idea del hombre de haber vivido en hordas dominadas por un macho brutal que tenía a todas las hembras. De Atkinson, toma la idea de que el sistema patriarcal termina con la rebelión de los hijos aliados contra el padre: lo mataron y devoraron su cuerpo. Siguiendo a Smith, dice que la horda paterna dio lugar al clan fraterno totémico. Para poder vivir unidos, los hermanos renunciaron a las mujeres por las cuales mataron al padre, aceptaron someterse a la exogamia y se organizó la familia. La ambivalencia se mantuvo en relación al padre. En lugar del padre surge determinado animal totémico. Una vez por año los hombres se reunían en el banquete totémico, este banquete es la representación del parricidio que dió origen al orden social, las leyes morales y la religión. Muerto el padre surge la ley, la ley que va a regir la cultura, la ley contra el incesto. Es en nombre de este padre que el padre habla. (Alejandro Vivian, Lacan y el Edipo Freudiano)

El nombre del Padre es el significante de la ley significante fundamental. Es este significante funcionando lo que da al sujeto su significación. Es por la propia eficacia de la función paterna que esa significación no es absoluta, y es ahí donde se sitúa la falta. El significante da a la función del padre un lugar en el Edipo.

El Ideal del Yo es diferente del Yo Ideal. El Yo Ideal es el ideal del narcisismo, el de la relación madre fálica-narcisismo, lo que yo fui para mi madre, lo que yo era, aquel de esa relación de fascinación con la madre. Fascinación que está en juego por la mirada de la madre. *Fascinación* viene del latín, fascino, *fascinum*, que significa a la vez mirada, amuleto en forma de falo que se usaba para evitar el mal de ojo.



R E P R E S I Ó N
 (Neurosis)

En conclusiones, la salida del Complejo de Edipo, es distinta para la mujer. Para ella, destaca Freud, la tercera etapa, es mucho más simple. Ella no ha de enfrentarse con esa identificación, ni ha de conservar ese título de virilidad. Sabe dónde está y sabe dónde ir a buscarlo, al padre, y se dirige hacia quien lo tiene.

Esto les indica en qué sentido una mujer, con una verdadera femineidad, siempre tiene hasta cierto punto una dimensión de coartada. Las verdaderas mujeres, siempre tienen algo de extravío.

La tercera etapa intenta dilucidar que el niño logre identificarse con el padre como poseedor del pene, y en la niña reconocer al hombre como quien lo posee.

III

GÉNESIS DEL PROYECTO

Esta tesis se encuadra en el marco teórico del psicoanálisis como un acercamiento a las diferencias que existen al abordar el principio de los Complejos, del cual podemos mencionar como primer eslabón el Complejo de Edipo, que conlleva más tarde al Complejo de Electra.

De este modo y a partir del psicoanálisis, basado desde la mirada freudiana, como mirada machista, hacia una visión más neutral expuesta por Lacan, se logra establecer un estudio paralelo entre estos dos puentes psicoanalistas, de los cuales se desprende la necesidad de explicar el origen de los distintos complejos que posteriormente se desarrollan.

Ya con estos conceptos claros se puede explicar la traducción interna que envuelve la obra.

Tenemos como primer punto para el desarrollo formal, el encargo hecho para realizar un pequeño jardín para su contemplación desde un balcón-terraza.

A partir de este pedido solicitado, sumado a los referentes antes expuestos sobre la diferenciación del Complejo de Edipo que tiene un final totalmente inconcluso con respecto al complejo de Electra (acorde a aspectos femeninos), se comienza a estructurar la obra "*L'AUTRE ET EDIPO*".



PROCESOS DE DESARROLLO TEÓRICO-PLÁSTICO

El nombre de la obra, "*L'AUTRE ET EDIPO*" se debe a la metáfora expuesta por Lacan que tiene como base el concepto que envuelve la idea del espejo y todo con respecto a la ironía que se expresa a partir de cómo Freud aborda el Complejo de Edipo sólo desde una mirada masculina de la investigación psicoanalista, siendo la *O* minúscula la ironía máxima del título, aludiendo a la minimización del objeto de deseo en el Edipo, el falo.

Analogías formales ante los planteamientos del psicoanálisis son las que provocan que desde este punto de partida se comience el estudio de la tesis. Es la metáfora del espejo y las observaciones del objeto en el Edipo de Freud, las definatorias en las determinaciones de la obra final.

Para que podamos comprender el Complejo de Electra, tenemos que tener claro, que el primer pie para entenderlo es la metáfora de inicio del Complejo de Edipo, y para, a su vez comprender éste, debemos entender el Complejo de Castración.

El análisis se funda, tardíamente, en primera instancia en habituarles, al sujeto, a pensar en términos de sujeto.

El sujeto es apenas un sujeto hablante, siempre hay un tercero en la cuestión de sus relaciones porque es un sujeto que habla no es solamente un otro. *L'AUTRE* con mayúscula, es la posición del sujeto como hablante, es decir, que también se constituye como un sujeto analizante. Esto da posibilidad de entender, lo que sucede cuando el sujeto con las exigencias, deseos o fantasías, define la realidad, que no es lo mismo, como cuando esto aparece como una suma incierta de requerimientos humanos, que es lo más difícil de captar.

Se explica toda la observación desde el punto de vista ciertamente elemental, dejando de lado lo realmente importante, por ejemplo que no es ciertamente que la mujer pueda o no dar a luz cuando haya realizado un coito, sino es un significante aquel con quien ha practicado el coito, sea padre o no.

Metáfora del Espejo

El psicoanálisis engloba todo apetito de amor (erotismo, sexualidad, cariño, enamoramiento, afán por el cuidado del otro) en la noción de la libido. Jung identifica totalmente la libido con la energía psíquica, mientras que Freud casi siempre distinguió en la energía psíquica la libido y otro tipo de pulsiones o apetitos como el deseo de otra cosa distinta, que satisfacer mi propio deseo. En esta relación de espejismos mediante la cual el ser primero lee o anticipa la satisfacción de los deseos en los movimientos esbozados del otro, en esta adaptación dual de la imagen a la imagen que se produce en todas las relaciones interanimales, ¿Cómo concebir que pueda ser leído como en un espejo, tal como se expresan Las Escrituras, o lo Otro que el sujeto desea?

Hay un algo que falta, es precisamente la existencia detrás de ella de todo el orden simbólico del cual depende, y que permite cierto acceso al objeto de su deseo, que es ya un objeto tan especializado, tan marcado por la necesidad instaurada del sistema simbólico, que es absolutamente impensable de otra forma sin su prevalencia. Este objeto se llama falo, y a su alrededor hace girar toda la dialéctica de la relación de objeto.

La dialéctica del Edipo, según Freud, la posición del significante del padre en el símbolo es fundadora de la posición del falo en el plano imaginario y de la constitución del falo, como objeto privilegiado y prevalente.

El deseo del otro, es el deseo de la madre, que para alcanzarlo, se debe ir más allá del propio deseo, se necesita una mediación, que da precisamente la posición del padre en el orden simbólico. En el plano imaginario, para el sujeto, se trata de ser o de no ser el falo.

Para entender un poco el Complejo de Edipo que tardíamente derivará en el Complejo de Electra, hay que comprender que no hay sujeto sin que exista significante que lo funda. Si el primer sujeto es la madre, es en la medida en que ha sabido las primeras simbolizaciones constituidas por el par significante, es el niño de quien se emana la demanda, de donde surge el deseo, y todo el análisis es una dialéctica del deseo.

DE LA OBRA

Propuesta

“Demostrar la abstracción máxima de la forma dentro de un espacio en expansión determinado, a partir de una obra visual que convoque las diferencias, hombre-mujer, a partir del concepto de estudio: el psicoanálisis, que en todo su contexto pretende afirmar a partir de experiencias personales el enfrentamiento del sujeto (femenino)- como individuo generador de un Yo con el Otro- (femenino), que se enfrentan dentro del Complejo de Electra, el cual comienza a cobrar importancia cuando se hace partícipe del Complejo de Edipo, dado que estas convenciones represivas de la sexualidad femenina en la sociedad presente, se exponen desde el estudio esencial de estudiosos del tema como, Lacan y Freud”.

No es idea buscar un objeto único de adoración, sino manejar un lenguaje mucho más generalizado, trabajar bajo conceptos que apelen más bien a materiales o materialidades que estén sobre el objeto, como un modo de ampliar el abstracto de la obra. Los temores de las mujeres ante la imagen del ideal de hombre, las desilusiones posteriores ante la el enfrentamiento de este ente imaginario intangible, heredado de la visión que nos deja la imagen paterna y las huellas de todas las sensaciones masculinas absorbidas a través de las vivencias.

Con todo el recorrido expuesto anteriormente sobre las distintas variaciones que interioriza el Complejo de Electra, más las consecuencias que estas nos llevan a tener diferencias de género hoy en día, se pretende demostrar una obra In Situ, donde logre no sólo afirmar el imaginario femenino, con respecto a las distintas diferencias que se nos presenta, sino además se pretende construir un espacio de descanso, abierto, que contenga estas 8 columnas de acero, y que en su contexto general, logre , este espacio, más que ser un espacio-base de estas columnas, conformen un espacio real, que el espacio sea un espacio de recogimiento, de reflexión, no sólo de descanso de las columnas en sí , sino del propio espectador, realizando de este modo que la obra “*L’AUTRE ET EDIPO*”, sea no sólo una obra de observación

de parte del espectador, sino un obra que pueda ser vivida desde dentro de ella y también desde fuera si así se desea.

La obra pretende afirmar las experiencias personales de mujeres, en el enfrentamiento de éstas con el sujeto (femenino,) que deriva de un individuo que es generador del yo hacia el otro (femenino) y que todo esto a su vez tiene consecuencias visuales.

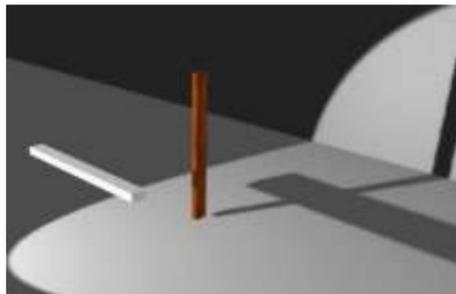
El término del Complejo de Electra, marca el hito del imaginario femenino, como espacio virtual del cual las cosas se relacionan de un modo mucho más idílico. La no presencia del padre y las ganas por alcanzarlo, marca en las hembras, que están idealizando el objeto de deseo (falo) en menor escala, el anhelo de sobreponerse hacia quien lo porta.

Estados de las columnas

Hay que comenzar por comprender que el estudio del Complejo de Electra comienza a partir del Complejo de Edipo. Es entonces éste el punto de partida, como así también el punto de llegada y para concluir, se aborda a Lacan como teoría de psicoanálisis, quien utiliza herramientas dicotómicas pero no indivisibles de la teoría de Freud. A la par de Lacan, se hace una pasada de lectura por Saussure, para explicar más claramente los conceptos que presenta este autor.

Cambios de estados de columnas

Elevar estos elementos en reposo a lo activo, desde el inactivo, como ejemplo de la erección masculina.



reflejado en otros, como me reflejo yo en mi mismo) direccionando la mirada hacia la obra. El estudio de disposición de las columnas sigue por la segunda más alta, la cual se proyecta frente a la excavación más angosta y larga, llegándose a entender como un largo camino a nada (desde mi propia columna la cual no tiene reflejo de mi mismo más que yo mismo. No posee espejo). Es entonces la sombra de esta columna la que se proyecta en el suelo siendo formalmente explicitada por la excavación.

Las próximas columnas a seguir son las que determinan la entrada a la excavación, son las dos más pequeñas. Nos dan la bienvenida al lugar, dejando que nosotros seamos los protagonistas. No exceden nuestra escala de altura, de las cuales sólo una tiene espejo para reflejarnos. Estas columnas de 1 metro cada una se presentan una frente a otra dejándose reflejar, aunque no es nuestro cuerpo (yo) entero el que veremos en estas piezas, sino sólo una parte de nosotros.

Más adelante y pasada la primera etapa de la obra nos encontramos en diagonal a la columna con espejo y la más alta, pero a nuestra derecha podremos ver una hilera de tres columnas de 2,3 y 4 mts. que se han dispuesto en diagonal a la columna mayor anteriormente mencionada. Éstas se han ubicado para que al rodearlas nos permitan vernos. Es la etapa intermedia de la obra, donde nos vemos tal cual somos, nos encontramos y vemos como nos reflejamos en el resto. Al final de esta etapa se puede apreciar la segunda columna más alta (sin espejo), la que da el impulso inicial a la tercera etapa del recorrido y la que marca el final de la obra.

DESDE EL ESPACIO Y LO NATURAL

En el lugar de emplazamiento de la obra, se observan características físicas sin mayores defectos aparentes y con pasto natural y silvestre, que cambia de tonalidad según la estación.

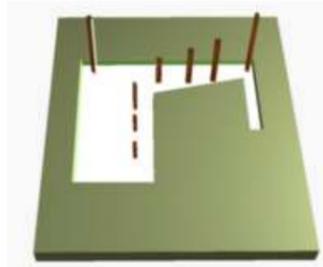
La obra se ha direccionado desde norte a sur. Por el lado Norte se articula un camino de uso público. Al lado Sur, está la mirada principal del espectador de la obra (balcón- terraza); a su Oeste está la llegada al lugar y por el Este encuadra un cerco divisorio los espacios internos del campo.

Se ha establecido a partir del análisis del lugar, una propuesta de carácter minimalista, y que respete las características físicas y naturales del lugar, sin sobrepasar las propiedades que el paisaje proporciona. De este modo se presentan 8 columnas en un paisaje apacible y campesino.

Se tiene como interés entender tres temáticas:

- Paisajismo-situación neutral.
- Materialización del espacio.
- Territorio-expansión territorial a partir de objetos.

En el plano horizontal, se observan tres distintas direcciones, los cuales se tribuyen a las tres etapas del Complejo.



La obra se presenta en un espacio que articula el paisaje como un campo de acción donde el espectador cambia su visión de observador de estas 8 columnas, desde tres miradas: plano bajo, (dentro del espacio de la obra); conjunto a éste (por los senderos que la rodean) y desde un plano elevado (Balcón-terrazza). Éste último es desde donde se ha comenzado la formulación de la problemática. Dentro de la obra, es lícito moverse por el espacio y se permite transitar no sólo visualmente sino además dentro de su pequeño micro mundo.

Del espacio de desarrollo de la Obra

Es de suma importancia lograr entender ahora la interacción que existirá entre las columnas y el espacio. Ante estas nuevas etapas de trabajo se debía estructurar un análisis del lugar de emplazamiento para entender las propuestas que se efectuarían en el espacio. Como primer factor de estudio están los motivos que llevan a la construcción del jardín de encargo donde se instalarán las columnas que deben interactuar con el paisaje. En este hacer se realiza una pequeña investigación sobre tipo de jardines con el fin de encontrar una dirección más segura al abordar el tema.

Posterior al análisis del lugar y paralelo a las piezas (columnas), se observa la simplicidad en la forma, por lo cual es la postura minimalista en el diseño de paisajes o jardines la tendencia en la que derivara la etapa final de la obra.

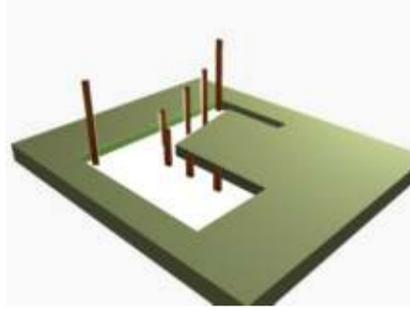
In Situ y excavación

Existe un factor determinante en la construcción In Situ de la obra final.

Estas columnas, se han dispuesto sobre un bajo nivel realizado por una retroexcavadora la cual se ha desplazado en el terreno dejando una excavación de medidas diferentes. De esta gran hendidura se extrajo mucha tierra, la cual se depositó en los bordes exteriores de la excavación con un fin funcional en primera instancia: como soporte para la instalación de las columnas (sirven de apoyo para levantarlas) y como resguardo de las partes inferiores de éstas, por el viento que es recurrente en el lugar.

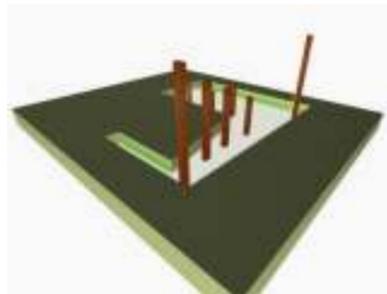
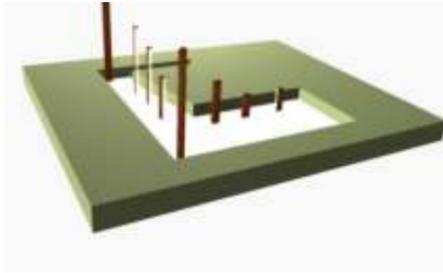
Como segundo punto de aprovechamiento de los restos de tierra extraídos de la excavación, se debe mencionar la funcionalidad que portan para el espectador. Sobre estos pequeños montes, se han dispuesto dos senderos que rodean la obra, y que no sólo le proporcionan la facultad de tener otro punto de vista desde ésta, sino además permiten admirar desde un plano más elevado el paisaje circundante.

La forma de la excavación se ha dispuesto en analogía a los tres estados del Edipo (que anteriormente se menciona su explicación), dando un principio al complejo, un desarrollo y un final.



También se debe mencionar un factor azaroso y fue utilizado para bien de la obra: la propiedad particular de la tierra de esta zona de Chile. La tierra que es extraída de esta zona posee particularidades arcillosas, que para los efectos posteriores formó parte de los montes y se ha transformado a través del tiempo en verdaderas rocas, haciendo de estos montes una especie de montes de rocas pequeñas medianas e incluso grandes, las que se han dispuesto ordenadamente tanto para la construcción de los senderos, como así también para ornato general de la obra.

Es así, los senderos están dispuestos para ser recorridos, transitados y observados.









III

PARA EL DESARROLLO DE LA OBRA

HACIA UNA PERCEPCIÓN SENSUAL DEL ESPACIO

Cultura Popular

Podemos identificar los últimos años con el fenómeno de la fragmentación de la totalidad de las comunidades nacionales y por consecuencia del movimiento geográfico de comunidades étnicas, con la certeza del agotamiento de los recursos naturales y con la naturaleza volátil de un nuevo deporte internacional, el mercado bursátil. La facilidad con que se puede acceder a un computador portátil ha constituido un acontecimiento menos espectacular aunque puede ser el factor más influyente de este período, además se ha logrado pasar al estado en que cualquier cosa es posible realizar, y además con Internet, se logra tener consecuencias imprevisibles desde la mirada que propone ésta, produciendo efectos democratizadores positivos en la sociedad contemporánea.

La idea de crear lo imposible, abrió paso a la esperanza de modificar las antiguas y arraigadas estructuras mediante el poder de la convicción y la razón. Fue un período importante cuando los pioneros de las obras que se daban entre el arte y la arquitectura- Daniel Buren, Richard Long, Vito Acconci, Andy Warhol, Gordon Matta-Clark, Los Smithson, Achigram – iniciaron los cimientos para un diálogo continuado sobre una cultura más popular.



*Daniel Buren.
Sin título.
Paris, 1968.*



*Richard Serra.
Punto de Vista.
Ámsterdam, 1971.*

El arte abandona el museo

Uno de los debates acalorados en los discursos teóricos y culturales de los años sesenta fue en torno al lugar que debía ocupar el arte en la sociedad. Herbert Marcuse y Teodoro Adorno fueron los primeros pioneros en defender la liberación del arte del museo, es decir encontrar un contacto más directo con el público.

Sin embargo todo esto fue un proceso gradual. El museo tradicional era un entorno especializado y protegido creado por y para una elite cultural, de modo que las exposiciones fuera de las paredes de la “caja blanca” y no podrían ser sino más públicas y accesibles.

En los años setenta fueron los minimalistas los primeros en presentar su obra no sólo exenta de pedestal, sino directamente sobre el suelo de una plaza, la calle, etc. Ahora ya se comienzan a ver grandes esculturas a las que se podían entrar, sentarse y tocar. Los famosos embalajes de Christo o las célebres esculturas de acero *Corten* de Richard Serra causaron un gran efecto sobre la gente. A pesar del acercamiento entre el público y la obra, la escala de estas piezas era todavía imponente. Pese a ello, supusieron el primer paso y sentaron las bases para un actitud artística menos elitista.

Arte Site- specific en espacios no institucionales.

En la arquitectura del museo también se observaron distintos cambios. Los templos de la cultura comenzaron a despojarse de su aire de superioridad intimidante y trataron de incorporarse al flujo diario de la gente. Las exposiciones se celebraron cada vez en lugares más públicos y menos institucionales.

El proceso de democratización de la época posmoderna llevó a reconsiderar el paradigma del usuario y del contexto. La atención se desplazó de las obras de artes autos referenciales y autónomas para moverse a una posición en donde el usuario cobrará valor. Los artistas se comienzan a plantear la obra según el contexto donde estas se presentan. Las esculturas autónomas, colocadas arbitrariamente en los espacios públicos, fueron tachadas de obras acontextuales, que parecían haberse dejado caer en cualquier sitio. La obra site-specific iba a sustituir el uso indiscriminado del arte como complemento pintoresco del tejido urbano.

El artista construye

La posibilidad de definir un lugar no sólo físicamente sino mediante referencias históricas de su significación política o su importancia en ciertos grupos étnicos, provoca que los artistas definan nuevos papeles dentro del marco de los espacios públicos. En teoría, el artista público contemporáneo tiende a no concebir y crear sus obras tridimensionales en el entorno protegido de su taller. Trabaja In Situ y analiza condiciones básicas del emplazamiento como la escala, el usuario o el potencial carácter del contexto. Su papel es ahora multifuncional; su trabajo es interdisciplinario.

El artista ha ampliado su vocabulario de trabajo tradicional y ha empezado a crear interiores, ambientes, instalaciones y estructuras configurando espacios. Su metodología y herramientas se han adaptado a las nuevas necesidades y sus fuentes de referencia incluyen ahora, el sonido, la moda, el cine y la informática. En este contexto, no sorprende en modo alguno que los artistas también hayan empezado a construir. El escultor alemán Edwin Eric ha realizado una serie de pabellones permanentes y espacios de exposición autónomos para el Museuminsel de Hombroich, cerca de Dusseldorf. La transición de una instalación efímera a una construcción permanente es fluida; la diferencia entre hacer estructuras para uso público y construir una casa es pequeña, ya es lo mismo, ambas son actividades que están relacionadas con el espacio y la psicología de su uso. Nuestro hogar, posee una combinación de necesidad existencial. Está cargado de actividades íntimas. Su tamaño y carga simbólica lo convierten en un tema deseable tanto para arquitectos como para artistas.

La frontera entre arte y arquitectura comienza a desdibujarse en la medida en que ambas disciplinas se inspiran en la personalidad y las necesidades de los futuros habitantes y en la naturaleza del lugar.

Entre los artistas y arquitectos se está instaurando una relación de intercambio y una confrontación que se lleva a cabo en el paisaje. Mientras que en el arte se han abandonado los muros en busca de la participación de unos observadores cada vez más interesados en vivirlo, la arquitectura, por el contrario, está definiendo el

territorio público y empieza a ser considerada como un objeto. Ambas reflejan la compleja situación del pensamiento contemporáneo, que confronta de nuevo el problema del lenguaje y de la relación con el contexto en el cual deberá insertarse cada obra.

Los límites entre Arquitectura y Escultura

La escultura clásica en su profundidad más formal correspondía a reglas concretas, que desde siempre, se han expresado a través de la representación pictórica o a los símiles que conforman estos cánones, poniendo la figura humana como lo más importante.

A partir de la negación de todos estos cánones clásicos es desde donde se produjeron las evoluciones escultóricas

El límite entre la arquitectura y la escultura se está diluyendo cada vez más. Cada vez hay más relaciones de intercambio de experiencias entre artistas y arquitectos que se enfrentan en un espacio en común.

De este modo ya podemos entender como el jardín se relaciona con el paisaje, siendo éste reconocido como un articulador ordenador del entorno natural, quien es el puente entre estas dos líneas de estudio. Es así como el articulador jardín, es quien logra darle nuevas orientaciones al arte de espacios públicos como un espacio más significativo.

Debemos conformar unas líneas históricas para comenzar a entender estos cambios estéticos de los objetos escultóricos. La escultura clásica, en sus aspectos formales respondía a unas reglas concretas que desde sus orígenes, se expresan a través de la representación pitagórica de cánones, entronizando la figura humana como “metrón” del universo con otra cualidad que se destacaba en la escultura clásica, el tema a tratar en estas. Es así como la escultura con sus cualidades que configuran su “presencia física”, tiene la capacidad de poder dar significado a un lugar y convertirlo en hito. Es esta su finalidad durante muchas épocas. De esta manera es la escultura y algunas construcciones arquitectónicas de algunas edificaciones antiguas como se convierten en monumentos.

Una de las características más definitoria de la escultura clásica es el tema tratado en sus obras.

En la actualidad es de suma importancia el lugar de emplazamiento de las obras. Esta connotación ya comienza a adquirir valor cuando en la antigüedad se hicieron más explotadas las producciones de monumentos como un método de inmortalizar personajes históricos. Así la escultura comienza a reclamar lugares más significativos en los edificios y en la ciudad, cambiando las cualidades que configuran su presencia física y llegando a ser capaz de dotar de significado un lugar y convertirlo en hito.

El objeto del monumento es la conmemoración de algún acontecimiento. El término latino "monumentum" significa recordar, conservar la memoria de algo. Esto lo realiza la escultura a través de la lógica del monolito que se levanta erecto del suelo ocupando un volumen definido por su perímetro.

Se pueden observar también muchas esculturas que han renunciado a su posición erecta, como lo son las esculturas de Carl André, que más bien se extienden por el plano del suelo.

Esta nueva postura en las esculturas niega cualquier tipo de regla clásica y prescinde de las distintas armonías de las proporciones, simetría, de la euritmia, de los cánones métricos, de las leyes de la buena forma, etc. Y a todas ellas las une una misma noción, que fue expuesta por Javier Maderuelo, "*La pérdida del pedestal*" reflejada como la ausencia de voluntad conmemorativa, y como consecuencia, la evidencia del carácter efímero que se opone a la noción de permanencia que caracteriza a la escultura tradicional.

La característica más esencial y diferenciadora de la escultura, frente a las demás artes es su materialidad presente, la ausencia de ésta en ciertas obras escultóricas no es sino la posición más extrema de un problema que atañe, de un modo más general a toda la escultura moderna. A este problema le podríamos denominar perfectamente la disolución de los límites de la escultura. Así se puede observar en materiales muy distintos como los utilizados por Claes Oldenburg que son totalmente atípicos a los acostumbrados a ver en espacios públicos, con formas flácidas y objetos llenos de cargas extrañas.



*Claes Oldenburg
Puente-cuchara y fresa (1988)*

Entonces podemos observar, que se están produciendo en las distintas esculturas actuales la conquista de la funcionalidad, como valor añadido, y es esto, una de las salidas más lúcidas para la recuperación de un lugar para la escultura en la ciudad.



*Marcel Duchamp
Porte-bouteille (1914)*

Como ya pudimos observar unos de los motivos de los cambios en el paradigma que componían los entendimientos de la escultura, eran el alejamiento de los conceptos clásicos, como el agigantamiento y el alejamiento del pequeño formato que distanciaban las nociones de espacio y escala.

Con Marcel Duchamp y el mundo de los objetos “ready made”, los objetos surrealistas de Man Ray, o los Objet Poetique de Joan Miró se ha logrado que la escultura haya comience a caminar y ha marcado un punto de partida para los objetos que más tarde en los setenta, terminarían en el “minimal art”, donde los “specific objet” de Donald Judd son los ejemplos más carismáticos.



*Donald Judd,
Untitled, 1969/1982.*



*Man Ray –
Cadeau, surrealist
objet, (1921).*

Lo más sorprendente dentro del plano de la escultura fue intentar atribuirle aspectos pictóricos, como el paisaje. El concepto paisaje, engloba límites gigantes, el cual en el marco de la pintura, se encuadra siempre en límites definidos, a los cuales la escultura podía optar a respetar estos límites, e incorporándole, un aspecto más cercano a lo infinito, siendo más fiel al concepto, y poderse desarrollar de manera más amplia y libre, eludiendo de este modo todos los contornos posibles existentes en la forma.



*Robert Smithson,
Spiral Jetty (1970)*

Así se pueden observar dos tendencias en donde el paisaje es su pilar fundamental. Uno es donde el paisaje es la obra misma, que es el *land art*, donde el artista introduce de algún modo elementos físicos o acciones en un paraje determinado para convertirlo en obra, como la *Spiral Jetty* de Robert Smithson.

Además, algunos escultores han utilizado materiales orgánicos proporcionados por la naturaleza integrándolos a la obra, haciendo de éstos un recurso temático bastante recurrente.

Aparte de todas estas observaciones, es el encuentro con la arquitectura lo que más ha fascinado a los escultores actuales.



*Miquel Navarro,
Fluido en la Urbe. 2003.*

ARTE

Mary Miss
Proyecto Jyväskylä,
Finlandia, 1994



Esta instalación está formada por un soporte que consiste en pinos maduros con un piso también de pino. Acercándose, la arboleda llama la atención del visitante. Atrae la altura de los pinos con respecto a la superficie horizontal del bosque. Ahí se observan una serie de canales enmarcadas en madera encajadas en un largo hueco en la tierra. Cada canal se llena de agua inmóvil que acoge el reflejo de los árboles. El interior semicircular de cada canal, se alinea con el metal galvanizado brillante pareciendo llevar a cabo la impresión del árbol individual a la cual se une. De una plataforma conjunta, es posible ver siete canales largos paralelos como fragmentos reflejados de los árboles del pino. La naturaleza utilitaria de las estructuras insta al espectador a preguntar su uso y como elementos básicos, tierra, agua, árboles se revelan como inseparables.

El conjunto de las construcciones, con sus planos elevados de agua quieta, confiere al suelo del bosque un aspecto extrañamente arquitectónico. No podemos menos que preguntarnos si esta obra, se puede concluir como una serie de canales que se funden con el paisaje y se extienden hacia los límites de la lejana ciudad, sugiriendo una transición entre lo natural y lo artificial.

ARQUITECTURA

Tadao Ando
Museo de Madera
Mikata-gun, Hyogo, Japón, 1994-2000



El Museo de madera consta de dos volúmenes conectados por una pasarela elevada. Un gran cono de madera de 46 mts. de diámetro alberga un volumen cuadrado menor que hace de puente, y que a su vez se proyecta en una recta a través de millones de árboles conservados durante la construcción, finalizando en un gran mirador-torre. Dicho puente conecta el espacio central abierto del Museo, incluido un estanque donde se refleja el cielo, con el mirador y ofrece una vista privilegiada del Museo en su excepcional entorno natural.



ARQUITECTURA DEL PAISAJE

**Oriental Bay,
Isthmus Group, Architecture Workshop.
Wellington, Nueva Zelanda, 2003.**



La Oriental Bay, está considerada por la comunidad de Wellington, en Nueva Zelanda, como la joya que corona el centro de la ciudad. Se trata de una bahía que alberga una serie de pequeñas playas y embarcaderos de gran riqueza paisajística y que evoca la propia historia de la fundación de la ciudad. Para abordar el diseño de la reforma de este frente marítimo, los diseñadores han trabajado estrechamente con ingenieros y otros especialistas para identificar y entender los procesos que ha experimentado la costa en esta zona.

El proyecto debía impulsar las actividades recreativas y al mismo tiempo conservar el carácter histórico del frente marítimo. Para mantener la arena de la playa era necesario construir un arrecife artificial que protegiera la costa de la intensidad del mar abierto. En el proyecto, esta necesidad se traduce en un espolón compuesto por una serie de plataformas, organizadas a partir de una malla tridimensional, que no sólo otorgan protección a la playa sino que también generan un nuevo espacio público que puede ser utilizado por los visitantes.



**Sendero del Pinar de la Algaida,
Ramón Pico y Javier López,
Puerto Santa María España.**



La intervención planteaba una gran virtud: el sendero recuperaría para la ciudad un entorno olvidado y marginal, el borde inaccesible de unas antiguas salinas y un pinar vecino.

La horizontalidad del territorio de pantanos resultaba sobrecogedora. La interminable superficie horizontal estaba constituida por planicies fangosas, caños, esteros y salinas intercaladas, superpuestas incluso, con interminables contrastes texturables entre agua, tierra, y vegetación.

Los materiales empleados responden a criterios de sostenibilidad, utilizando para su construcción, tanto en base como en su capa más superficial, áridos reciclados resultantes de la trituración de escombros de los municipios vecinos; cuando se acaba el trazado de la horizontal, se transforma en una pasarela para atravesar el ferrocarril que deja circular libremente bajo ella los surcos de canales y tubos del pantano. La intervención debía mantener algo de esa aspereza y ambigüedad que hoy tiene el pantano. Por ello, las estancias, los lugares elegidos para la parada y contemplación del paisaje, se trataron con ciertas reverberaciones póvera, como restos que el mar ha dejado en su retirada, convertidos en una acumulación de maderos, en un pliegue metálico, o en una gran chatarra que semienterrada acoge en su interior o en su cubierta, a los nuevos paseantes.

IV

CONCLUSIONES

Es difícil enmarcar todo lo anterior mencionado en un par de conclusiones, cuando se puede entender la obra final, como el madurar plástico de la autora en distintos procesos creativos en el transcurso de estos años.

Como primer punto es importante mencionar una de las primeras finalidades de la obra, integrar tanto aspectos teóricos como plásticos a las distintas herramientas que presentan las Artes Plásticas y en específico a la Escultura y como se puede construir una obra de arte que posea, todos estas estrategias sin transgredir ni sobrepasar ni unos de los límites, es decir conciliarlas en la obra.

En la visión plástica, entender el Arte desde una mirada funcional, sería gravemente entendido, sin embargo se presenta acá en la obra, aspectos funcionales mediante la reconciliación que pudiese existir entre el Paisajismo, la Arquitectura y la Escultura propiamente tal, en donde el campo conciliatorio sería el paisaje de emplazamiento. Hablábamos anteriormente de jardines minimalistas, de cómo ha llegado la Arquitectura a ser parte del paisaje, pero en esta obra, no se ha presentado, un jardín minimalista, ni columnas romanas en unas ruinas en Chile, sino se han extraído herramientas que portan estas disciplinas para el hacer artístico, como un método de soporte funcional para la realización tangible del encargo: un jardín artístico de observación.

Es primordial poder entender, como el artista que trabaja In Situ, debe tener claro que él debe responder a las exigencias del lugar de emplazamiento o al paisaje de entorno de la obra, que éste no sólo resulta ser el soporte, sino que es parte de ella y que el papel del artista va más allá de sólo modificar a su propio hacer. Así debemos entender que las variantes que se presentan en el paisaje, ya sea paisaje urbano o natural, son siempre aportes a la obra;

contribuyen en su construcción, como lo fue el acto de cavar la gran hendidura, que más tarde llegaría a ser el plano de emplazamiento de *L'AUTRE ET EDIPO*, y como ésta fue moldeando , todo el contexto final de la obra. No fue esta excavación un acto predeterminado, no fue enviado a hacer de ese modo. Se construyó de esta manera a medida que la retroexcavadora buscaba movilidad dentro del bajo nivel. Como fueron depositados los restos de tierra a los costados también fue un acto azaroso. En el transcurso de construcción de la obra, se ordenaron y se le pudieron dar funcionalidad a estos montones de tierra, que más tarde serían montes-senderos y tendrían relevancia dentro de la solución formal.

Como conclusión final, podríamos mencionar que el artista, en un paisaje natural, trabajando con las mínimas herramientas e intentando utilizar sólo lo dado por el lugar, se enfrenta a variantes que debe resolver cual campo de batalla en plena lucha, en donde la experiencia en terreno es la que determina el trabajo final y este debe ser el que responda a todas las preguntas expuestas antes de haber siquiera realizado la mínima intervención en el espacio.

BIBLIOGRAFÍA

- Beauvoir, Simone de.
El otro Sexo
Editorial Cátedra, Madrid, 2000.
- Bradley-Hole, Christopher.
El Jardín Minimalista.
Editorial Gustavo Gili. Barcelona,
España. 2001.
- Freud, Sigmund.
La feminidad.
Editorial Biblioteca Nueva.
Madrid, 1968.
- Freud, Sigmund
Tótem y Tabú.
Editorial Alianza.
Madrid 1988.
- Galafaro, Luca.
Artscares: Arte como aproximación al
paisaje contemporáneo.
Editorial Gustavo Gil. Barcelona, España.
2003.
- Gössel, Peter. Leuthäuser, Gabriela.
Arquitectura del siglo XX.
Editorial Taschen. Bilbao, España. 2005.
- Hausser, Arnold.
Teorías del arte
Editorial Punto Omega, Barcelona, 1982.
- Jodidio, Philip.
Tadao Ando
Editorial Taschen. Barcelona, España.
1996.
- Krauel, Jacobo.
Landscape: Arquitectura del Paisaje.
Editorial Links. Barcelona, España. 2006.
- Lacan, Jacques:
Las formaciones del inconsciente. Edit.
Nueva Visión. España, 1976.

- Lucie-Smith, Edgard.
Arte Visuales en el siglo XX.
Editorial Könemann, España, 2000.

- Maderuelo, Javier.
Actas Arte Público. Arte y Naturaleza,
Huesca, 1999.
Diputación Provincial de Huesca. Huesca,
2000.

- Maderuelo, Javier.
El Espacio Raptado. Interferencias entre
Arquitectura y Escultura.
Ediciones Mondadori, Madrid. 1990.

- Maderuelo, Javier. Actas
El Paisaje, Arte y Naturaleza, Huesca,
1996.
Diputación Provincial de Huesca. Huesca,
1996.

- Osborne, Raquel.
La reproducción sexual de la realidad.
Editorial Cátedra, Madrid, 2004.

- Saussure; Ferdinand.
Curso de lingüística general
Editorial. Losada. 1974.

- Schulz- Dornburg, Julia.
Arte y arquitectura, Nuevas afinidades.
Editorial Gustavo Gil. Barcelona, 2002.

- Viviani, Alejandro Luis
Lacan y el Edipo freudiano.
Revista de Psicoanálisis Texturas.
<http://www.revistatextura.com>.