



Universidad de Chile
Facultad de Artes
Departamento de Artes Visuales

ESPACIOS INTERMEDIOS

Tesis para optar al Título de Escultora.

Alumna: IRATXE URSUA GALAR
Profesor Guía: PABLO RIVERA MESA

Santiago de Chile.
Marzo 2011



Universidad de Chile
Facultad de Artes
Departamento de Artes Visuales

ESPACIOS INTERMEDIOS

Alumna:

Iratxe Ursua Galar

Profesor guía:

Sr. Pablo Rivera Mesa

Profesores informantes:

Sr. Luis Montes Becker

Sr. Sergio Rojas C.

A Niko y Sara,
A mi familia.

Agradecimientos:

A Nelson por las constantes críticas constructivas.

A Keka y Rodrigo por la paciencia que han tenido y el constante apoyo en el día a día.

A Jessyca Donoso y Nicolás Blanco por la cámara fotográfica.

A Edgar De Litran y Carolina Rojas por el proyector.

A Juan Luis Toboso por facilitarme extracto de su tesina.

A Pablo Rivera por las constantes correcciones y consejos.

INDICE

Página

INTRODUCCIÓN.....	1
--------------------------	----------

CAPÍTULO I

EL DESPLAZAMIENTO DESDE EL EMPLAZAMIENTO

1.1 Sobre el emplazamiento.....	2
--	----------

1.2 Sobre el desplazamiento.....	6
---	----------

1.2.1 “El andar como experiencia estética”¹

1. El Dadaísmo.....	9
---------------------	---

2. El Surrealismo.....	12
------------------------	----

3. El Situacionismo.....	16
--------------------------	----

4. Casos de estudio: Constant y su New Babylon.....	21
---	----

1.2.2 Conclusiones: Paisajes prefabricados.....	23
---	----

¹ Me he apropiado del nombre del libro de Francesco Careri, “Walkscapes: el andar como práctica estética” para este apartado.

CAPÍTULO II

ANDARES DE HOY

2.1 Prácticas del andar.....	29
2.1.1 Sobre un lenguaje de ciudad.....	32
2.1.2 Sobre una experiencia urbana.....	37
2.2 El acontecimiento como productor de significados.....	41
2.3 La ciudad recogida.....	48

CAPÍTULO III

PAISAJES DE CONSUMO Y MOBILIARIO URBANO

3.1 Sobre lo íntimo y lo público: mobiliario urbano.....	51
---	-----------

CAPÍTULO IV

PROYECTO DE OBRA

4.1 Metodología de trabajo.....	55
4.2 Propuesta visual.....	56

CAPÍTULO V

ANEXO IMÁGENES.....	61
CONCLUSIÓN.....	66
BIBLIOGRAFÍA.....	67

INTRODUCCIÓN

Caminar en la ciudad contemporánea se ha convertido, en la vida cotidiana de los ciudadanos, en un desplazamiento regido por intereses del mercado; actividades tan cotidianas como el tener que ir a trabajar o ir al supermercado ejemplifican movimientos que se dan en el flujo de una ciudad; de este modo, podemos afirmar que el paseo como dispositivo de contemplación, o como generador de acontecimientos, tiende a perderse.

El presente trabajo intenta reivindicar el paseo como mecanismo de encuentro con lo que nos rodea; dar cuenta de situaciones o *realidades* que nos son imperceptibles en nuestro cotidiano, y que, solo son visibles/perceptibles en cuanto que estamos dispuestos a encontrarlas. Es un intento de generar una mirada poética de lo que habitualmente vemos en la ciudad, un intento de poner en emergencia el lenguaje urbano.

Mediante la observación de sujetos en el espacio público, y desde una mirada escultórica, deseo generar una reflexión acerca de la configuración del espacio público. Para ello, he enfocado el problema de la tesis en personas que con su actividad personal, resignifican la configuración del paisaje urbano, como lo serían los vendedores ambulantes, los trabajadores de los kioscos de diarios, los lustrabotas, etc. Para ello, se propone un trabajo en terreno, con una cámara fotográfica, registrando cada cambio que realizan tanto al abrir su comercio como al cerrarlo.

He considerado el nombre *Espacios Intermedios* significativo para la presente tesis, ya que es, ese instante de cambio que se genera en los comercios ubicados en la calle, espacio relevante (e imperceptible) en la configuración espacial de la ciudad.

CAPÍTULO I

EL DESPLAZAMIENTO, DESDE EL EMPLAZAMIENTO

1.1 El emplazamiento

A la hora de pensar en el lenguaje escultórico, me encuentro con una serie de conceptos que me resultan más que interesantes para comprender de alguna manera el significado de la práctica artística; cuando espacio y escultura están el uno con respecto al otro en relación de fin a medio, el espacio es en sí mismo (¿o contiene?) ya escultura. Partiendo del espacio pensado como construcción escultórica, me surge la necesidad de un nuevo lenguaje, un lenguaje del espacio, que hay que investigar pero ya no desde lo físico, hay que provocar una expansión hacia diferentes acepciones, tanto sociales como contextuales, interpersonales, o perceptuales...

La concepción de la escultura como un objeto en sí-mismo predominante hasta el siglo XIX, fue remplazada por nuevas consideraciones, como por ejemplo, la aparición de nuevos materiales, el carácter posicional de la escultura, la integración del espacio como material del lenguaje escultórico y la aceptación de la integración de las obras abstractas.

Fueron artistas como Auguste Rodin y Constantin Brancusi quienes propusieron el cuerpo del espectador como centro de la obra escultórica; el cuerpo del espectador se convierte en centro en tanto que tiene que rodear la escultura para tener una experiencia completa de ésta. Ese "rodear" supone un recorrido, un caminar en el espacio, por lo tanto, tenemos que tener en cuenta que el espacio en el que se encuentra el cuerpo comienza a ser preocupación del nuevo lenguaje escultórico.

El significado de centro de la obra también fue reconstruido cuando se empezó a trabajar el espacio desde el interior de la obra escultórica. Artistas como Jorge Oteiza se atrevieron a evidenciar literalmente la ausencia del centro de la obra, esto es, a trabajar con la vaciedad del objeto escultórico: no se excluía el centro, sino que se evidenciaba ese punto vacío de materia porque se consideraba como centro de energía de la obra. Esta forma de trabajo llevó a pensar en el contorno de la obra escultórica, en los "límites" de ésta. Toda la materia ausente se reivindicaba con lo presente: el contorno. En este caso se aprecia como el espacio y la materia adquiere igualmente importancia en una obra, como no es posible pensar uno sin el otro.



Jorge Oteiza.

Variante ovoide de la desocupación de la esfera, 1958.

La relación entre materia y espacio fue la principal preocupación del nuevo lenguaje escultórico, en el que las formas de la escultura comenzaban a simplificarse, a obedecer a reglas geométricas.

Podríamos decir que el Minimalismo condujo a la escultura hacia unas nuevas coordenadas; en lugar de continuar pensando lo escultórico como el modo de colocar objetos en el espacio, reformuló la escultura como un medio para obrar el espacio mismo. “Obrar el espacio convierte a la escultura en aquello que toma el espacio de su aparecer como objeto principal de su reflexión.”²

Como consecuencias de este cambio, debemos rescatar por un lado la diversificación de la experiencia escultórica y por otro, la posibilidad de atravesarla por un vector temporal. El espacio permite soluciones a las diferentes ocasiones de experimentación que pueda tener, gracias a la mediación del espectador, (ya que es éste el elemento que configura el obrar). A partir de la intervención del minimalismo, podríamos determinar el espacio como aquél que es experimentado o practicado y, en consecuencia ya no hay espacio sin el tiempo de la acción misma de obrarlo.³ Éste puede ser practicado de diferentes formas, en algunas obras el espectador puede obrar el espacio definiendo una posición, un punto de vista fijo sin desplazamiento, y en otras en cambio, el recorrido o la intervención con los materiales puede ser la manera de practcarlo.

2 Martí Peran, “Espacios (practicados, ficticios e institucionales)”, artículo encontrado en <http://www.martiperan.net/print.php?id=34>

3 Martí Peran, “Espacios (practicados, ficticios e institucionales)”, artículo encontrado en <http://www.martiperan.net/print.php?id=34>



Donald Judd, *Untitled*, 1974.

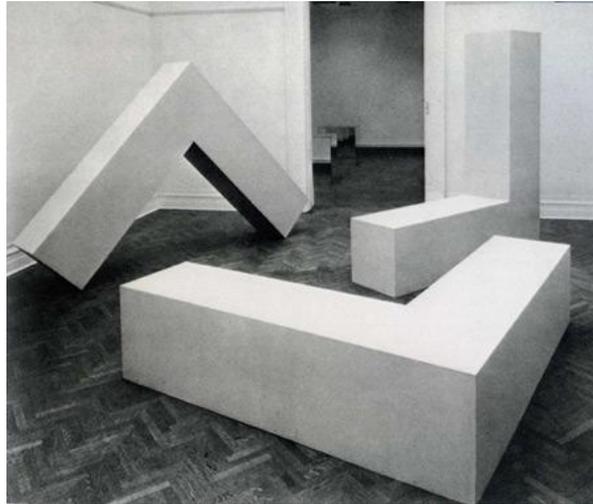
Cuando la escultura empieza a comprender procedimientos de la arquitectura, se amplía el campo de las relaciones espaciales entre el objeto escultórico y el entorno, ya que se considera la disposición del objeto en su colocación, es decir, su emplazamiento. La obra arquitectónica, “nos exige, para su comprensión, otro tipo de percepción diferente ya que no nos podemos conformar con la contemplación de su contorno. El edificio es penetrable,...cuya importancia se basa en el desarrollo espacial que consiga, por lo tanto, para su conocimiento, deberemos entrar dentro del edificio y recorrerlo”⁴. Podemos decir que la atención del espectador se descentraliza hacia el espacio que lo rodea, hacia el espacio que la arquitectura genera y ordena. Es así como empieza a pensarse la escultura; pone en jaque al espectador haciéndolo partícipe ya no mediante la contemplación estática, sino mediante la experiencia real del movimiento y la espacialidad, expandiéndose así, hacia los límites de lo que la rodea.

Junto con apropiaciones como ésta, la lógica del monumento⁵ comienza a desvanecerse, la escultura de alguna manera sufre una carencia de hogar, una pérdida de lugar. “A través de su fetichización de la base, la escultura se dirige hacia abajo para absorber el pedestal en sí misma y lejos del lugar verdadero. Y a través de la representación de sus propios materiales o el proceso de su construcción, la escultura muestra su propia autonomía... La base se define así como esencialmente transportable, el señalizador de la falta de hogar de

4 Javier Maderuelo, “El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura”, página 58.

5 La escultura como representación conmemorativa.

la obra integrada en la misma fibra de la escultura...”⁶



Robert Morris.

Untitled (Three L-Beams), 1965.

La escultura ya no se encuentra erecta sobre una base, sino que toma parte del lugar donde se instala, y a partir de aquí, al referirnos a la escultura, hablaremos sobre el carácter posicional del objeto antes que de su carácter matérico. El emplazamiento de la obra significa “una disposición analítica hacia el espacio en el que la obra se erige, una estrecha vinculación al lugar o contexto que definen y fuera del cual las obras pierden sentido. Se da así, un paso cualitativo desde el objeto, al modo en que el objeto está situado e interacciona con su entorno”⁷.

Se comprende el emplazamiento entonces, elemento productor de sentido de la obra, resulta una experiencia positiva para la creación de la obra. Cuando emplazamos algún objeto las relaciones entre éste y lo que lo rodea entran en vibración, con medidas variables, distancias cambiantes, realidades que sólo en ese tiempo (¿ejercicio?) concreto pueden ser ostensibles. La disposición del recinto que “rodea” el elemento emplazado, adquiere nuevas significaciones debido a la ubicación de éste.

⁶ Rosalind Krauss, “La escultura en el campo expandido”.

⁷ Antonia Claro Guzmán, “El emplazamiento como obra”, tesina Pontificia Universidad Católica, 1998, pág 6.

1.2 El desplazamiento

“Una de las bases estéticas de la nueva condición de la escultura es la reacción contra la pérdida de lugar, esto es, contra la condición idealista del objeto reubicable y transportable, abstraído respecto al contexto, que iniciada a finales del siglo XIX con la obra de Rodin, caracterizará la escultura moderna hasta aproximadamente los años cincuenta.”⁸

En los años sesenta se proclamó un carácter efímero para la obra escultórica frente a la idea de permanencia infinita, y se puso en jaque la transportabilidad de la obra escultórica, es decir, la independencia (autonomía) que la obra tenía frente al contexto. En consecuencia, se comenzó a pensar en obras creadas “para” e instaladas “en” lugares específicos que podrían ser la ciudad, el paisaje, o un espacio arquitectónico, alejándolas de los circuitos tradicionales de difusión artística.⁹

Este cambio se etiquetó bajo el nombre de site-specific; la esencia del Site specific es el diálogo que entabla la obra con el contexto; el cómo se resignifican uno al otro, para así, ambos adquirir una nueva identidad.

Estas obras escultóricas envuelven al espectador en el mundo real, ya que, pretenden que los espectadores tengan una experiencia de la obra mediante su propio cuerpo incorporando un tiempo para que la obra pueda ser aprehendida.

Es en la segunda mitad de los sesenta que se inicia un progresivo cambio de actitud, donde comienza a adquirir interés el lugar y la relación de las obras con el espacio. Para que esto ocurra, se da un cambio en la escala: para que se produzca un recorrido alrededor de la obra, el tamaño de los trabajos se agranda, se agiganta, y además, se toman en consideración otros elementos que constituyen los límites de éstos, tales como edificios, parques, explanadas, plazas. La obra se convierte en herramienta para criticar su entorno, ya que se comienza a pensar la obra mediante (desde) el contexto; ello significa que, el arte empieza a apropiarse de la realidad, para por fin, dejar a un lado el mundo de la representación.

8 María Angeles Layuno Rosas, “Richard Serra”, Arte hoy, CajAstur, página 16.

9 María Angeles Layuno Rosas, “Richard Serra”, Arte hoy, CajAstur, página 16.

El contexto se define como “conjunto de circunstancias en las cuales se inserta un hecho”¹⁰, por lo tanto, al referirnos a un arte “contextual” debemos tener presente que hablamos de un arte que se inserta en la realidad adaptándose según las circunstancias lo requieran, adoptando así un carácter cambiante, transformista, dependiente de lo que lo rodea. Se reivindica un lugar específico para cada obra, por lo que el trasladar una obra que ha sido pensada para un lugar concreto, es impensable. Ejemplo de ello fue el caso de Richard Serra, que, una vez construido un arco de hierro en medio de la Plaza Federal de Nueva York, le propusieron instalarlo en otro lugar y éste se negó rotundamente, optando por su destrucción: “*Trasladar la obra es destruir la obra*”.



Richard Serra, “Tilted Arc”, Plaza Federal de New York, 1981.

“La escala, dimensiones y emplazamiento de una obra sujeta a un lugar están determinados por la topografía de su lugar de destino -ya sea éste de carácter urbano, un paisaje o un recinto arquitectónico-. Los trabajos pasan a formar parte del lugar y modifican su organización tanto desde el punto de vista conceptual como desde el de su percepción. Mis trabajos nunca decoran, ilustran o reproducen un lugar. Lo singular de los trabajos hechos para un lugar determinado consiste en que han sido proyectados para un emplazamiento específico, que dependen de él y son inseparables de él. La escala, dimensiones y emplazamiento de las partes de una escultura resultan del análisis de las condiciones ambientales específicas de un contexto dado. El análisis preparatorio de un lugar dado considera no sólo sus propiedades formales, sino también sus características sociales y políticas (...). La reorientación de la

10 Paul Ardenne, “Un arte contextual”, Ad Literam, página 10.

percepción y del comportamiento requiere un estudio crítico de la propia forma de aprehender un lugar. Los trabajos referidos a un lugar provocan ante todo un diálogo con el entorno”¹¹

Al recapacitar sobre lo que acontece en el emplazamiento, imagino resquicios que solicitan nuevas lecturas, dinámicas que en segundos deben reinventarse para poder dar sentido a lo que está ocurriendo. Este fenómeno, no lo quiero plantear solamente desde una realidad objetual o cósmica, deseo exponer una interpretación de lo que el emplazamiento implica en un nivel interpersonal.

Cuando el individuo decide trasladarse a otro lugar, al igual que el recinto que acoge al objeto escultórico, las reglas territoriales se desploman para tomar otra forma, para reconstruirse de otra manera; el terreno en el que el sujeto erra, comienza a deformarse, a abstraerse en ese movimiento, fuerza cambiante que permite a su vez, la aventura psicológica del errante.

La necesidad de un hogar, de un lugar estable para conformar un punto de vista frente al mundo ha sido completamente necesario: un sujeto nace en un lugar concreto otorgándole rasgos culturales sin haberlo predefinido de antemano, se puede decir que uno parte en la vida con una identidad condicionada por ese territorio. Todo, la forma de pensar, la forma de vida, la forma de relacionarse con la sociedad estaría delimitada por las características físico-histórico-culturales propias de ese lugar.

¹¹ Fernando Gómez Aguilera, “Arte, ciudadanía y espacio público”, 2004, pp 43. Cita extraída del catálogo Serra, Madrid, Museo Nacional Reina Sofía, 1992, pp. 48-49.

1.2.1. El andar como experiencia estética

“La acción de atravesar el espacio nace de la necesidad natural de moverse con el fin de encontrar alimentos e informaciones indispensables para la propia supervivencia. Sin embargo, una vez satisfechas las exigencias primarias, el hecho de andar se convirtió en una acción simbólica que permitió que el hombre habitara el mundo. Al modificar los significados del espacio atravesado, el recorrido se convirtió en la primera acción estética que penetró en los territorios del caos, construyendo un orden nuevo sobre cuyas bases se desarrolló la arquitectura de los objetos colocados en él. Andar es un arte que contiene en su seno en menhir, la escultura, la arquitectura y el paisaje.”¹²

1. El Dadaísmo.

Dada nunca tuvo significado alguno, se asociaba más bien a un estado de ánimo, a una expresión de un sentimiento nihilista y libertario; atacaban el pensamiento engangrenado o la eternalización de cualquier principio, y el resultado fueron espectáculos cargados de provocación, de una tendencia agresiva y de propuestas ilógicas. Lo absurdo, el escándalo y el mal gusto eran utilizados constantemente buscando aquella poesía, el sentido de lo que hacían, sabiendo que solo era posible en la acción. El ideal de este grupo se fundaba en la abolición de las fronteras existentes entre arte y vida, es por eso que se recurría a la confusión de los géneros y las diferentes categorías estéticas, y al uso de materiales, elementos y técnicas de todo tipo; es aquí donde el vivir cotidiano aparece en el lenguaje artístico.

Cada miembro actuaba individualmente, cada uno recurría elementos que creía convenientes para proclamar el (su) arte; pero es cierto que hubo una tendencia hacia la creación de collages, fotomontajes, propaganda callejera, charlas y debates, errabundeos por las calles de la ciudad, y la escenificación de situaciones (teatralidad). Todos estos procedimientos pretendían cruzar el umbral de la representación, y la incursión del espectador al ejercicio fue de vital importancia: los panfletos se repartían en las calles, las charlas y debates eran anunciados por medios de comunicación, los salones donde presentaban sus escenificaciones también eran abiertos a todo tipo de público, etc.

Johannes Baader, que, “en 1914 fue condenado a dos meses de cárcel por enviar telegramas a Guillermo II prohibiéndole terminantemente continuar la guerra”¹³. Una acción que

¹² Francesco Careri, “Walkscapes: el andar como práctica estética”, página 20.

¹³ Alfredo Aracil y Delfín Rodríguez, “El siglo XX. Entre la muerte del Arte y el Arte Moderno”, página 190

evidencia abiertamente como se difuminan arte y vida; es ejemplo de cómo para hablar de arte, o sumergirse en éste no hace falta nada más que estar vivo.

La ciudad y el habitar en ella también fue tomado en cuenta por el grupo; consideraban el andar como una forma de anti-arte, utilizaban la visita a lugares como instrumento de superación del arte, organizando vagabundeos a campo abierto, recorriendo los lugares más banales de la ciudad, acompañados de comunicados de prensa, revistas, panfletos, etc.

Para los dadaístas, la ciudad estaba llena de banalidad, intuían que la ciudad podía constituir un espacio estético donde trabajar mediante acciones cotidianas, es por ello que los artistas abandonaron las tradicionales formas de representación y se arriesgaron con intervenciones en el espacio público.

Los paseos eran simplemente visitas. Precisamente su actuación consistía en no hacer nada. En las octavillas de publicidad de estas visitas sin embargo se anunciaban actividades como leer textos elegidos al azar, o regalar objetos a los transeúntes, sin embargo una vez llegaban al sitio de la visita, se limitaban a fotografiarse para dejar constancia de ésta, pues la operación estética consistía en el hecho de haber concebido la acción a realizar, y no en la acción en sí misma.



Visita, Excursión Dada en Saint-Julien-le-Pauvre, París, 14 de abril de 1921.

Con la realización del ready-made urbano de Saint-Julien-le-Pauvre, París, en 1921, se muestra la transición desde la representación del movimiento hasta la construcción de una acción estética llevada a cabo en la realidad de la vida cotidiana, cambiando todo sistema de arte hasta entonces conocido.

Con la exploración banal, Dada pone en marcha la aplicación de las investigaciones freudianas al inconsciente de la ciudad, las cuales serán desarrolladas por los surrealistas y los situacionistas. El vagar por la ciudad, como elemento cotidiano, se convierte en forma estética, en un nuevo proceder en la comprensión y práctica del arte, lo que conlleva a pensar la ciudad como soporte activo de las relaciones tanto artísticas como interpersonales.

2. El surrealismo.

Def: *“Sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.”*¹⁴

El surrealismo debe considerarse un movimiento poético, en el que pintura y escultura se conciben como consecuencias plásticas de la poesía; sus comienzos fueron netamente literarios, es cierto, pero la influencia de las prácticas Dada y de las teorías Freudianas del psicoanálisis fueron transcendentales para la constitución del movimiento plástico.

André Breton es el impulsor de este movimiento, él fue quien determinó el sentido del surrealismo; para él, el inconsciente es la región del intelecto donde el ser humano no objetiva la realidad, sino que forma un todo con ella. El arte, en esa esfera, no es representación sino comunicación vital directa del individuo con el todo, y esa conexión se expresa de forma privilegiada en las casualidades significativas (azar objetivo), en las que el deseo del individuo y el devenir ajeno a él convergen imprevisiblemente. En el sueño, es donde los elementos más dispares se revelan unidos por relaciones secretas.

El surrealismo propone trasladar esas imágenes al mundo del arte por medio de una asociación mental libre, sin la intromisión censora de la conciencia. Es así como comprendían el viaje, ahora se entendía como una experimentación de una forma de escritura automática en el espacio real, en un errabundeo impreso directamente en el mapa de un territorio mental donde el espacio se convierte en un sujeto activo, un productor autónomo de relaciones.

“...Es posible que la vida exija ser descifrada como un criptograma. Escaleras secretas, marcos cuyos lienzos se deslizan rápidamente y desaparecen para dejar paso a un arcángel que esgrime su espada, o para ceder su sitio a quienes siempre deben ir hacia adelante, interruptores que, pulsados indirectamente, hacen que toda una sala se desplace en altura, en longitud, y que cambie la decoración con la mayor rapidez: es lícito concebir la mayor aventura del espíritu como un viaje de esta clase al paraíso de las celadas. ¿Cuál es la auténtica Nadja, la que me asegura haber errado durante toda una noche, en compañía de un arqueólogo, por el bosque de Fontainebleau, a la búsqueda de no sé qué vestigios de piedra que, no faltara quien lo diga, hubieran sido más fáciles de descubrir de día -¡pero si la pasión de aquel hombre era esa!- quiero decir aquella criatura siempre inspirada e inspiradora, que solo gustaba de estar en la calle, único campo experimental válido para ella, en la calle, a merced de los

14 André Bretón, fragmento del Manifiesto Surrealista.

*interrogantes de cualquier ser humano en pos de una gran quimera...*¹⁵

Para los surrealistas, el errabundeo, consistía en alcanzar mediante el andar un estado de hipnosis, era una especie de médium, a través del cual se entraba en contacto con la parte inconsciente del territorio. Estaban convencidos que en la ciudad podía revelarse una realidad no visible, así, la investigación surrealista adquiría un carácter psicológico de nuestra relación con la realidad urbana. A pesar de no ser absolutamente conscientes del carácter estético de sus acciones, utilizaban el paseo como un medio a través del cual indagar y descubrir las zonas que se escapaban a las representaciones oficiales y objetivas.

En 1924, un grupo surrealistas (Breton presente) organizaron una de ambulación sin destino fijo, con la única intención de “ver”. Seleccionaron la ciudad de Blois (centro de Francia) al azar y se desplazaron allí en tren desde París. Después siguieron su viaje conversando y caminando a pie a campo abierto, hasta llegar a Ramoratin. En esta práctica, cuenta Breton cómo la desorientación y falta de “planes” provocaba reacciones primitivas en los participantes, un deambular entre un espacio real y un espacio psicológico, invocando en cada paso la pérdida de control. La experiencia resultaba ser una exploración del propio individuo que participaba.

Realizaron una exploración en los límites entre la vida consciente y la vida soñada, porque para ellos el acto de andar por la ciudad, recogía un elemento onírico. La intención era realizar unos mapas basados en las variaciones de la percepción obtenida al recorrer el ambiente urbano, el comprender las pulsiones que la ciudad provoca en los afectos de los transeúntes.

Breton es quien habla de una forma clara sobre la subjetividad en el proceso de percepción de la ciudad, con la intención de una distinción espacial entre zonas de atracción y zonas de repulsión: “... podemos reconocer en ella, si prestamos un mínimo de atención, zonas de bienestar y de malestar que se alternan, y cuyas perspectivas longitudinales podríamos llegar a establecer”.¹⁶

La obra *Nadja*, escrita por Breton, es una declaración abierta sobre una nueva concepción de la belleza, de una belleza ya no contemplada, sino vivida; hay que entender que la belleza nada tiene que ver con la destreza o con la perfección, sino con la “convulsión”, con el “espasmo” del momento de su creación, y siendo consciente de que esa pulsión es fugaz, utiliza la escritura como soporte para inmortalizarla. Es decir, *Nadja* es creada como registro de

15 André Breton, “*Nadja*”, página 105.

16 Mirella Bandini, “Referentes surrealistas en las nociones de deriva y psicogeografía del entorno urbano situacionista”

una temporalidad vivida por el autor, donde una situación como haber conocido a la protagonista, lo ayuda a constatar su teoría acerca del poder del inconsciente, reafirma su concepción de la propia existencia surrealista.

... la vida real el único campo experimental válido.

Es en Nadja también donde Breton describe la *flanerie*¹⁷ por París, donde lo mágico se mezcla con lo cotidiano, como su concepción de aprehensión de los espacios urbanos, dejándose turbar por las impresiones de agrado o desagrado.

¹⁷ El término *flâneur* viene del francés, sustantivo masculino que significa "paseo", "hamaca", "holgazán", que a su vez proviene del verbo francés *flâner*, que significa "dar un paseo". El flaneur es una persona que camina la ciudad con el fin de la experiencia, el que la recorre observando cada elemento y cada situación que ocurre en ella, es un constante paseante que nunca se cansa de ella.



“... por ejemplo, digo que la estatua e Étienne Dolet en París, en la plaza Maubert, siempre me ha atraído y producido un malestar insoportable al mismo tiempo, nadie dedujera de ello inmediatamente que soy, en todo y por todo, merecedor de psicoanálisis, método que aprecio y sobre el cual pienso que no pretende nada menos que expulsar al hombre de sí mismo...”



“...El tiempo es un guasón. El tiempo es un guasón porque es preciso que cada cosa ocurra en su momento.” Es desesperante verla leer los menús a la puerta de los restaurantes y cómo hace juegos de palabras con los nombres de algunos platos. Me aburro. Pasamos ante el "Hotel Esfinge", en el bulevar Magenta. Me enseña el rótulo luminoso que contiene esas palabras, las que la decidieron a alojarse allí, la noche en que llegó a París...”

3. El Situacionismo

*“La poesía se lee en los rostros. La poesía está contenida en la forma de la ciudad. La nueva belleza será situacional, lo cual significa provisional, y vivida realmente. La poesía significa tan sólo la elaboración de unos comportamientos absolutamente nuevos y de unos medios con los cuales apasionarse”*¹⁸

Internacional Letrista

Todo comenzó con la elaboración de una teoría poética por un joven rumano llamado Isidore Isou, cuando éste se trasladó a París y fundaría el Movimiento Letrista. Hubo jóvenes que siguieron sus manifestaciones y que las difundían mediante escándalos, entre estos jóvenes se encontraba Guy Debord, que en 1952 se separaría del rumano para fundar la Internacional Letrista. Este desconocido grupo creaba teorías centradas en el estudio del ocio, y el modo de vivir apasionadamente era uno de los intereses predominantes.

Defendían que la arquitectura influía en el comportamiento de la gente, por lo tanto, la técnica se debía poner al servicio del deseo:

*“La arquitectura es el medio más simple de articular el tiempo y el espacio, de modular la realidad, de hacer soñar... la arquitectura del mañana será pues un medio de modificar las concepciones del tiempo y el espacio. Será un medio de conocimiento y un medio de actuación. El complejo arquitectónico será modificable. Su aspecto cambiará en parte o totalmente siguiendo la voluntad de sus habitantes...”*¹⁹

La Internacional Letrista desarrolló su teoría del “urbanismo unitario” a partir de Chtcheglov y Mustapha Khayati, en verano de 1953, propuso el término general “psicogeografía” para designar la investigación de fenómenos de flujo (los efectos psíquicos que el contexto urbano producía en los individuos).

Los paseos de este grupo consistían en andar en grupo por la ciudad nocturna, dejándose llevar por los acontecimientos imprevistos, pasando de bar en bar, discutiendo teorías e ideas de revolución. Paseaban sin dejar huella alguna, de esta manera, los paseos adquirirían forma de perdiciones dentro de la ciudad mientras pretendían la exploración objetiva

18 Francesco Careri, “Walkscapes: el andar como práctica estética”, página 98

19 Ivan Chtcheglov, (Gilles Ivain) “Formulario para un nuevo urbanismo”, 1953

de la vida real, y de la ciudad real: el espacio urbano era un terreno pasional objetivo, y no sólo subjetivo e inconsciente como afirmaban los surrealistas.

Los diversos “juegos psicogeográficos” y “ejercicios” no produjeron unos datos a partir de los que se pudiera avanzar en una investigación científica seria a pesar de la importancia que I.L le dio a sus resultados experimentales. Para conocer mejor las prácticas de este grupo, debo mencionar algunas de éstas: la llamada “cita posible”, que consistía en pedirle a un individuo que se presentara solo en un momento y un lugar precisos sin que hubiera nadie allí con quien encontrarse, caminar sin descanso ni rumbo cierto, o hacer auto-stop en París durante una huelga de transporte público... Como podemos ver, las actividades realizadas en el espacio urbano eran infinitas, son una demostración del concepto de urbanismo que tenían: era un urbanismo psicológico y fisiológico más que geográfico.

La Internacional Letrista hizo muchas propuestas urbanísticas, incluso realizó un “Plan para mejorar la racionalidad de la ciudad de París” (1955), entre ellas, abrir el metro por la noche, abrir los tejados de la ciudad como zonas de tránsito mediante escaleras, abrir los parques públicos por la noche, la abolición de los museos trasladando el arte a los bares, etc...

Internacional Situacionista

El grupo se formó en 1957, en el pueblo italiano Cosio d'Arroscia durante una conferencia, a partir de la unión de diversos artistas que provenían de otros grupos artísticos. Se configuró como un movimiento que pretendía ante todo una revolución social, partía de una crítica social y trató de convertir los instrumentos de producción artística en medios de transformación de situaciones y de la vida cotidiana como eje de la revolución social moderna. Reconocen en el perderse por la ciudad una posibilidad expresiva concreta de anti-arte y lo asumen como un medio estético-político a través del cual subvertir el sistema capitalista de posguerra.

Pensaban que después de Dada y el Surrealismo el arte estaba muerto y que solamente mediante un cambio en las relaciones sociales y económicas podría darse un renacimiento del arte, un arte de todo el mundo. A la hora de la práctica, propusieron tres métodos de trabajo: ²⁰

20 Silvia López Rodríguez, “Orientación y desorientación en la ciudad. Teoría de la deriva”, tesis doctoral, octubre 2005, página 76.

- **La deriva:**

La palabra deriva se pronuncia por primera vez en el ensayo “Formulario para un nuevo urbanismo” escrito por Ivan Chtchglou, (Gilles Ivain) en 1953, que como se ha mencionado anteriormente, defendió una ciudad cambiante, en la que la principal actividad de los habitantes sería una deriva continua. Tres años más tarde será Guy Debord quién escribirá “La teoría de la deriva” donde la deriva será definida como modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana; técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. Se usa también más específicamente para designar la duración de un ejercicio continuo de esta experiencia²¹. Se trataba por lo tanto del rastreo de diferentes unidades de ambiente en la ciudad buscando la irradiación de emociones para su localización y descripción.

A diferencia de los paseos surrealistas, desde el punto de vista de la deriva, existe un relieve psicogeográfico de la ciudad, con corrientes continuas, puntos fijos y vórtices que hacen difícil el acceso a ciertas zonas o la salida de las mismas.

La deriva a través de la ciudad constituyó una de las prácticas más poéticas que realizaron en busca de una nueva construcción de la vida cotidiana. Soñaban con transformar la realidad en la cual vivían mediante una revolución que la encontraban en los pliegues más inesperados y recónditos de la ciudad, en la vida del día a día. Puede decirse que la deriva comenzó como un gran juego, en el que el punto de arranque fue precisamente la creación de situaciones.

- **La construcción de situaciones:**

Una situación construida era un momento de vida construida concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y un juego de acontecimientos. Las situaciones trascendían la disgregación de las artes, y especialmente la distinción entre artistas y espectadores, pues ya no habría más artistas sino “vividores” de situaciones. Muchas de las propuestas no se llevaron a cabo, como por ejemplo el proyecto de la intervención en el Stedelijk Museum de Amsterdam; Los situacionistas planeaban la transformación de dos salas del museo en laberinto, así como la deriva simultánea de tres grupos por el centro de la capital holandesa, capitaneada por Constant. “Aunque se fijó una fecha (mayo de 1960), finalmente la Internacional Situacionista desistió del proyecto por el peligro de ser coartada en su libertad por terceros, y el único producto tangible fue un artículo en la revista.”²²

21 Guy Debord, “Definiciones” en la revista Internacional Situacionista número 1. (Edición cibernética)

22 Publicado originalmente sin firma en *Internationale Situationniste* 4 de junio 1960. Citado en el texto “Aproximación a la nueva Babilonia de Constant” escrito por María Fuentes Carrasco, pág 45.

- **La tergiversación o desvío (détournement):**

Se trata del concepto creado para criticar el capitalismo de la época; concretamente, *détournement* se consideraba al hecho de tomar algún objeto creado por el capitalismo (o sistema político hegemónico) y distorsionar su significado y uso original. A diferencia del *collage*, era una práctica más anónima y aplicable a diversas situaciones: la escritura, el cine, la propaganda, anuncios, comics... Según Guy Debord “Todo elemento sea cual sea su procedencia puede utilizarse en la realización de nuevas combinaciones”. En el *détournement* los elementos perdían su autonomía, se descontextualizaban y se organizaban dentro de un nuevo contexto. El cambio era simple y el carácter anónimo de la obra resultante la convertía en algo popular, un instrumento perfecto para la expresión colectiva y en total oposición con la autoridad que suponía la obra de un artista. Se definían dos categorías principales de elementos desviados: “En primer lugar, la tergiversación menor, que es la de un elemento que no tiene importancia en sí mismo, de manera que produce todo su significado en el nuevo contexto que ha sido ubicado, por ejemplo, un recorte de prensa, una frase neutra, una fotografía de un lugar común. La tergiversación fraudulenta o propositiva premonitoria, es por el contrario, la tergiversación de un elemento intrínsecamente significativo, que adquiere un sentido diferente en el nuevo contexto. Un slogan de Saint-Just, por ejemplo, o una secuencia de Eisenstein”.²³

Se comprende el arte ya no como una actividad superior, sino una actividad de carácter cotidiano, capaz de intervenir en la realidad, o mejor dicho, ser realidad. Según Debord, esto se daba por la emergencia de fuerzas productivas que precisaban otras relaciones de producción y una nueva práctica de vida. En definitiva, podríamos decir, que, un pensamiento originario del ámbito artístico, pasó a formar parte de una lectura urbana, real y revolucionaria.

23 Guy Debord y Gil J. Wolman, “Métodos de tergiversación” publicado originalmente en “Les Levres Nues”, Nº 8, mayo 1956. Traducción de “Industrias Mikuerpo” incluida en “Acción directa en el arte y la cultura”, Madrid. <http://www.sindominio.net/ash/presit02.htm>



Barricada levantada con los cascotes del empedrado en la Facultad de Medicina. Los adoquines servían como defensa y arma arrojadiza. 12 de mayo de 1968.²⁴



Un semáforo derribado sobre el suelo sin adoquines sirve de atalaya en la puerta de la Estación de Luxemburgo, 11 de mayo de 1968.²⁵

24 <http://www.bifurcaciones.cl/005/reserva.htm>

25 <http://www.bifurcaciones.cl/005/reserva.htm>

4. Caso de estudio: Constant y su New Babylon

Constant Anton fue uno de los integrantes más destacados de la Internacional Situacionista, pero, cuando el grupo se acercaba cada vez más a la política, se alejó de éste, ya que para él lo primordial era revolución cultural hecha por los intelectuales y los artistas.

El trabajo se iba mecanizando velozmente y junto a ello el tiempo libre y el ocio; para el grupo, este tiempo era realmente el campo de batalla ya que la clase burguesa lo ocupaba para generar más riqueza y una alienación del proletariado. La única manera de enfrentar al sistema era proponiendo cambios reales²⁶ en la cotidianeidad de los seres humanos, y las propuestas de los situacionistas se basaron en el “urbanismo unitario”. Se entendía como una unión de todos los medios artísticos y extra-artísticos (que componían una especie de arte total) con el único deseo de cambiar la relación habitual del habitante con su ciudad, hasta entonces determinada por la utilidad. En definitiva, el urbanismo unitario se creó como una crítica al urbanismo, y sobre todo al funcionalismo de éste; se buscaba una ciudad social y lúdica en la que el juego, la imaginación y la participación social en su construcción fuesen un hecho.

Llegados a este punto es donde nos referiremos a New Babylon: En 1956 en Italia, con ayuda del pintor Pinot Gallizio, quien era representante del municipio de un grupo de gitanos que pasaba todos los años por Alba, Constant comenzó a idear un proyecto partiendo de la idea de campamento. Sin duda el nomadismo de los gitanos fundamentó los intereses y proyectos de Constant.

Logra imaginar una ciudad concebida para una nueva sociedad nómada, “un campo nómada a escala planetaria”, una ciudad nómada suspendida en el aire. “New Babylon no termina en ninguna parte, no conoce fronteras ni colectividades, todos los lugares son accesibles, desde el primero hasta el último. Toda la Tierra se convierte en una única vivienda para sus habitantes. La vida es un viaje infinito a través de un mundo que cambia tan rápidamente que a cada momento parece distinto”.²⁷

New Babylon era una construcción continua elevada sobre el suelo y en varios niveles, del tamaño de un barrio o incluso de una metrópoli. Esta ciudad se compone de sectores que estarían unidos unos con otros para crear un espacio construido continuo: el suelo se

²⁶ arte y vida se unen completamente, la representación ya no tiene cabida a la hora de hablar de arte.

²⁷ Constant, *New Babylon*, Haags Gem-eentemuseum, Den Haag 1974, vuelto a publicar en: JEAN-CLARENCE LAMBERT, *New Babylon- Constant. Art et utopie*. Cercle d'Art, París, 1997. Citado por Francesco Careri en “Walkscapes: el andar como práctica estética”, página 118.

reservaba a la circulación y a las reuniones públicas, las terrazas superiores también a la circulación, a la vegetación, a aeropuertos, a espacios deportivos... En los niveles intermedios se instalarían alojamientos y espacios públicos, intercomunicados para facilitar la deriva de los habitantes y así conseguir un máximo de espacio social.

Para entender New Babylon no basta con tener presente la teoría sobre el urbanismo; el proyecto lleva el sello inequívoco de una de las obsesiones de Constant: el laberinto. Pero este laberinto no se parece en nada al concepto de laberinto tradicionalmente conocido: éste no tiene puntos de llegada, es imposible de resolver. “Es un modelo espacial anti-económico, anti-eficiente, anti-funcional, es una estructura de organización mental y método de creación, tiene el beneficioso efecto de un lavado de cerebro, y se practica frecuentemente para romper los hábitos que puedan surgir; su objetivo es, por lo tanto, la desorientación...”²⁸



Constant.

Maqueta del proyecto New Babylon, Sector Amarillo.

28 “Aproximación a la nueva Babilonia de Constant” escrito por María Fuentes Carrasco, pág 54.

1.2.2 Conclusiones: paisajes prefabricados

De esta propuesta quiero destacar dos puntos que en mi juicio son relevantes a la hora de sacar conclusiones; por un lado, el planteamiento que reivindica una ecología del ser humano, tanto a un nivel social como intersubjetivo, y por otro lado, la postura visionaria que adopta respecto a las comunicaciones actuales.

Con New Babylon se plantea la posibilidad de vivir en el mundo fuera de las garras de la burguesía, de los formalismos establecidos por el mercado; una forma de vida donde la deriva, o el caminar proponen unas lecturas diferentes del cotidiano. Es necesario revisar como nos relacionamos los seres humanos y como nos comportamos respecto a nuestro entorno, para darnos cuenta de que pocas veces somos dueños de nuestros deseos: El mercado ha penetrado de tal manera en la vida de las personas que ya no podemos pensar con claridad, la existencia humana es un elemento más de producción pensado de antemano. Tanto en la individualidad subjetiva como en la colectiva se conforma un lenguaje de mercado y como bien lo explica Félix Guattari, es necesario pensar en una ecología social, que consistirá, en desarrollar prácticas específicas que tiendan a modificar y reinventar formas de ser en el seno de la pareja, en el seno de la familia, del contexto urbano, del trabajo, etcétera... Se tratará de reconstruir literalmente el conjunto de las modalidades del ser-en-grupo mediante mutaciones existenciales que tienen por objeto la esencia de la subjetividad.²⁹

El objetivo del proyecto era crear una ciudad ya no bajo los intereses del mercado, sino bajo los deseos de los habitantes, donde el arte tuviese cabida en un plano cotidiano, que fuese capaz de filtrarse en la realidad y en el vivir diario de cada persona. Se trata de una necesidad de re-leer nuestro entorno y de construir en base a un lenguaje artístico, otra cotidianeidad, otra manera de persistir en la vida.

Constant se adelantó a su tiempo, pensaba en una única vivienda para todos los habitantes de la tierra, la cual se formaba por conexiones, tanto de lugares físicos como de interconexiones subjetivas. Se adelantó en cuanto a la posibilidad de una comunicación global, pero jamás pensó que aquello sería posible sin la errancia o la deriva;

La posibilidad que tiene el ser humano hoy en día de relacionarse sin la necesidad de estar en un lugar físico, o de conocer lugares sin estar en ellos, se asemeja a la idea de esa vivienda (o conexión global) propuesta por el artista, pero con la diferencia de que la deriva ya no es relevante; ahora es posible movernos alrededor del mundo (y más allá) sin salir de casa. Se nos abre el apetito de conocer todo aquello que se nos muestra por catálogo; se producen y se consumen otredades, culturas diferenciadas desde la quietud.

29 Félix Guattari, "Las Tres Ecologías".

*Los malls son el territorio más reconocible del andar productivo, pero el hiper-desarrollo del turismo ha globalizado el espacio de este caminar equipado de plusvalía. El caminante productivo se convierte en agente activo de una supuesta vida propia transitando y experimentando esos lugares y espacios que le ofrece el turismo para vivir experiencias aparentemente intranferibles.*³⁰

La creación de lugares estandarizados es un evidente ejemplo de ello; a la hora de hablar del andar sujeto a una práctica de consumo, el lugar donde se escenifica esta práctica son los malls, es allí donde los individuos pasean alrededor de la mercancía debido a una estudiada circulación. La deriva se convierte en una estrategia diseñada de marketing para garantizar el encuentro con los productos deseados.

Esa planificación del recorrido de consumo necesita elementos o artículos escénicos que representen lugares recónditos del planeta, dentro del espacio de consumo, convirtiéndose así en técnica de atracción para el individuo. Un claro ejemplo es la reproducción de escenarios paradisíacos o exóticos, lugares que están vinculados a temperaturas cálidas, playas cristalinas y paisajes palmerescos, en los cuales se puede “descansar” y “pasarlo bien”. Otorgan la posibilidad de “sentirse como” en esos lugares mientras descansan de revisar vitrinas, o sea, que si no estás comprando dentro de alguna boutique, tienes la gran posibilidad de descansar en un oasis o playa caribesca...



Iratxe Ursua.

Esta imagen pertenece al interior del Mall Portal la Dehesa; ejemplo de la reproducción de lugares paradisíacos en centros de consumo. Santiago de Chile, 2010.

30 Martí Peran, “Andar” artículo de internet, <http://www.martiperan.net/print.php?id=30>

Nos encontramos con la máxima expresión de esta práctica cuando pensamos en parques temáticos: un parque temático es cualquier espacio de ocio y comunicación de masas, construido en torno a un "tema", que sirve de guión y nexo de unión al conjunto de ofertas que este espacio presenta a sus visitantes. Son territorios delimitados en los que se construyen arquitecturas y recorridos con el mayor realismo posible con el único fin de ofrecer una experiencia inolvidable o intransferible. El caminar por estos lugares es algo que está totalmente pensado de antemano, todo está ahí para trasportarnos a distintos lugares de la tierra, a diferentes culturas, a diferentes épocas e incluso nos ofrecen vivir en lugares de ficción...

El énfasis de estas instalaciones se pone en el ocio, nuevo producto deseado por los individuos en el presente siglo XXI. En estos casos no son productos concretos lo que se ofrecen, sino experiencias; ofrecen representaciones de diferentes culturas del mundo en un perímetro recorrible en un solo día; claramente la posibilidad de "estar" en el lejano oeste y en china en el mismo día es algo más que atractivo.

El caso más sorprendente es el de Disneyland: era un nuevo concepto de parque de atracciones. En vez de los aparatos de diversión de los parques anteriores, siempre iguales, el visitante podía trasladarse, a su elección, a cinco mundos de fantasía diferentes en el espacio y en el tiempo. A partir de un mundo de fantasía creado para el cine y la televisión, se creó la posibilidad de vivir un cuento de hadas... es precisamente esa la clave, la fantasía. Ahora sí que podemos hablar de paraísos terrenales, propios de nuestra "sociedad demócrata ociosa".³¹

Volviendo al caso de New Babylon, recordemos que el objetivo principal del urbanismo unitario y de los situacionistas era modificar la relación cotidiana del habitante con la ciudad, en la que la imaginación y el juego eran elementos decisivos. ¿Acaso no es algo parecido lo que ocurre con los mencionados parques de atracciones? Lo que se promete es precisamente esa accesibilidad a la imaginación, a estar envuelto en fantasía, en lugares mágicos, teniendo al alcance todo lo que el habitante* puede desear. Todo el parque es un espacio narrativo que debe leerse mediante desplazamientos; los recorridos están planificados para que el individuo se encuentre con diversas situaciones que lo harán emocionar. Podríamos decir que Disneyland representa la ciudad hiperrealizada, aquella por la que transitan millones de habitantes sin que nadie sea residente aunque todos sí sean compradores ansiosos...³²

31 Creo que esta palabra construida resume brevemente la civilización actual, por un lado, la palabra demócrata hace referencia al derecho que tenemos todo individuo de acceder a todo lo existente, en este caso específico, al paraíso, y "ociosa" precisamente, se refiere a la actual "primera necesidad" de vivir en ocio.

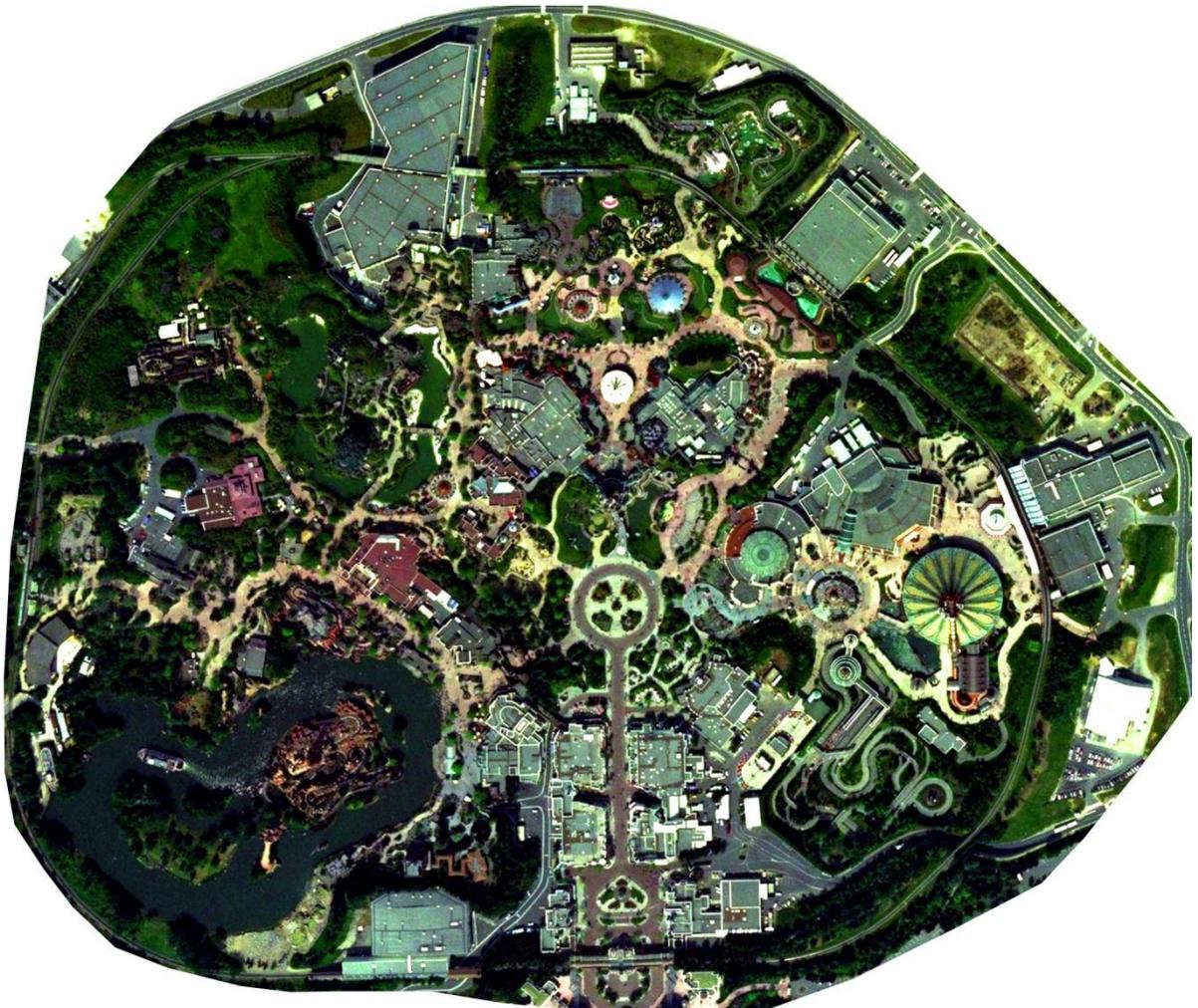
32 Martí Peran. "Mira como se mueven. 4 ideas sobre movilidad", artículo digital www.martiperan.net

Mientras en New Babylon el suelo estaba reservado para la circulación, y los diferentes niveles eran ocupados con alojamientos y lugares abiertos para una mayor relación social, en Disneyland París, las zonas temáticas están diferenciadas según la experiencia programada; es decir, que si el cliente quiere vivir una aventura llena de piratas y asaltos, deberá dirigirse hacia la zona verde ubicada en el lado izquierdo superior del mapa, y por lo contrario, si quiere tener la experiencia de vivir en el castillo de la princesa, deberá dirigirse a la zona rosada.³³

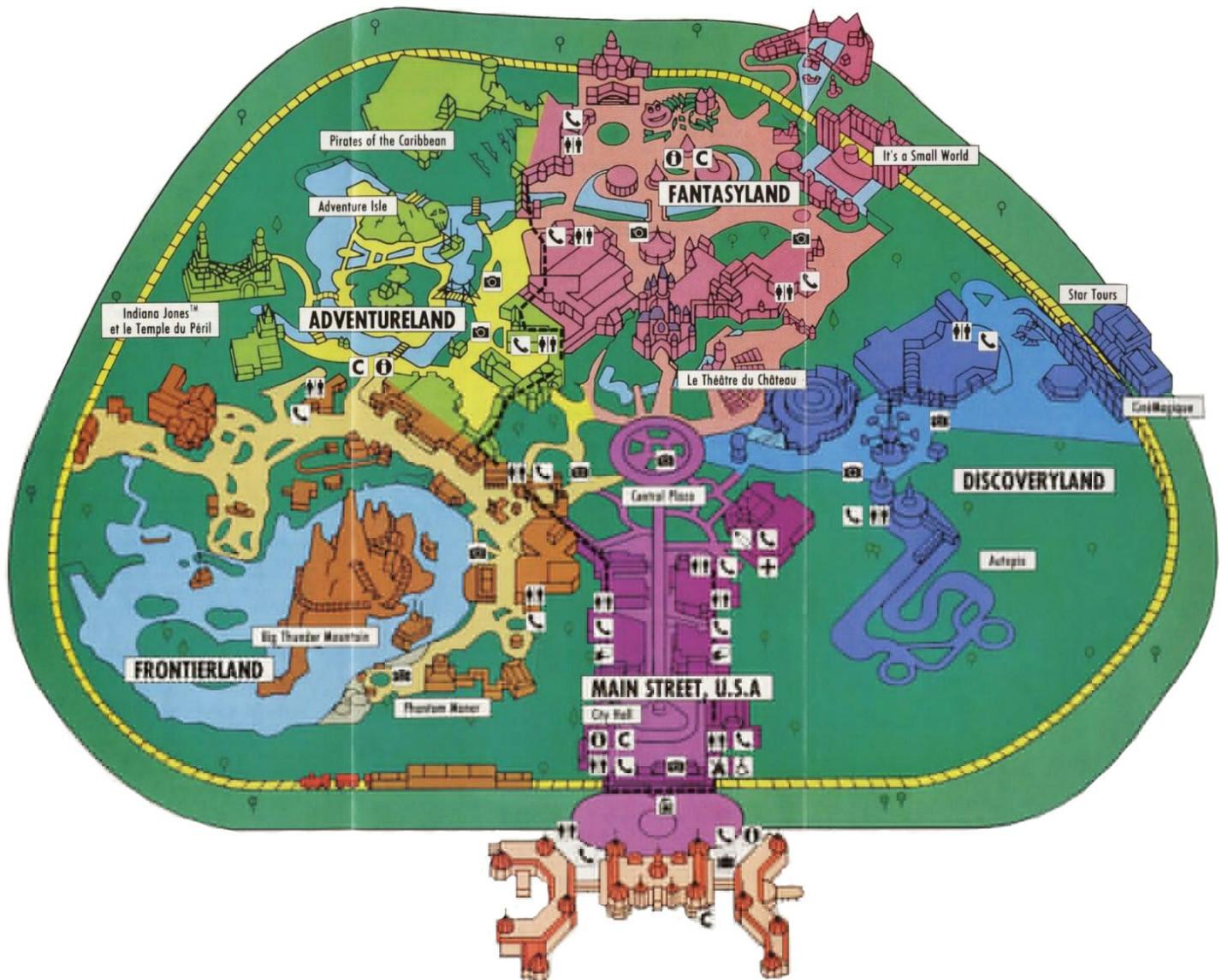
El habitar, el caminar, el conocer, el soñar, todo, solo es posible en la medida que se asuma los precios establecidos.

33 Ver ubicación exacta en mapa ilustrativo de la repartición del parque.

Vista desde arriba del terreno ocupado y organizado del parque temático Disneyland París.



Mapa que se le entrega al caminante para orientarse dentro del parque (versión año 1991).



CAPITULO II

ANDARES DE HOY

2.1 Prácticas del andar

“El andar condicionaba la mirada, y la mirada condicionaba el andar, hasta tal punto que parecía que sólo los pies eran capaces de mirar”

Robert Smithson.

A la hora de reflexionar acerca del actual desplazamiento humano, inevitablemente nos remitimos a fuerzas superiores del poder. A diferencia de las concepciones del caminar que hemos visto en los apartados anteriores, donde se habla del caminar, en ocasiones como mecanismo de ensoñación, en otras como mecanismo de autoconocimiento e incluso como mecanismo de recuperación ecológica, debemos comprender que el errabundeo se ha convertido en una especie de estrategia de mercado, relacionado a mecanismos de producción de subjetividades. La alienación producida por el consumismo ha penetrado en las relaciones más íntimas, de tal manera que la circulación humana es, hoy por hoy, un elemento de intercambio monetario, y, la ciudad se convierte en escenario de ello.

En la ciudad nos movemos por necesidad de ir al trabajo, de ir al supermercado o por querer tomarnos un tiempo libre; todo ello va acompañado por una exigencia económica: las relaciones sociales, como los comportamientos de los individuos, se regulan bajo éste parámetro. Incluso el tiempo y el espacio quedan supeditados a este denominador común; un ejemplo de ello son las instalaciones de escaleras o rampas mecánicas en vías peatonales, donde es difícil distinguir si la infraestructura es creada para el bienestar cívico o para facilitar el acceso (minimizando el tiempo) a puntos de consumo.

No es menor realizar una reflexión acerca de la detención dentro de un recorrido; cuando uno comienza un desplazamiento, se consideran ciertos espacios y tiempos para tomarse un descanso, bien para tomar una bebida, un café, o fumarse un cigarro. Los motivos pueden ser variados, pero lo que me interesa es, acentuar la importancia de esa detención: nos hemos habituado a ocupar locales comerciales, cafeterías y/o restaurantes para detenernos dentro de nuestro transitar, con esto quiero decir que, incluso cuando queremos salir del desplazamiento (programado generalmente por las obligaciones), no

estamos exentos del mercado; los locales no sólo se conforman con ocupar un espacio privado, poco a poco se han ido apoderando de las calles destinadas al caminar creando en ocasiones, zonas de carácter abstracto y poco significativo.³⁴ Además, la redundancia de señales normativas que rigen la ciudad nos indican constantemente que podemos o no podemos hacer: andar, parar, cuándo, dónde puedes dirigirte... perdiéndose la esencia de la deriva lúdica, el derecho de error en el caminar o el vagar sin rumbo fijo, todo se ha convertido en simulación.

³⁴ Véase imagen en la página siguiente.



Iratxe Ursua.

No-terraza del restaurante “Dominó”, ubicado en Avenida Apoquindo,
Santiago de Chile, 2010.

2.1.1 Sobre el lenguaje de ciudad

Se debe comprender la ciudad como vehículo entre la historia y el sujeto; lugar que permite a la historia situar al individuo y, a su vez, al individuo recorrer su historia. Dicho en otras palabras, el individuo se reconoce con el lugar a través de su historia. El cuerpo del individuo es un modo de acceder al mundo, una forma de percepción que está ligada al conocimiento y la sensibilidad. Entonces, cuando hablemos de un lenguaje de ciudad, o de la ciudad, debemos considerar que ésta se hallará determinada en nuestra historia personal, ya que nos referiremos a ella como nosotros la vemos.

Al percibir la ciudad como un conjunto de estructuras significativas, la percepción se convierte en una potente comunicación entre el transeúnte y la ciudad. Para que esta comunicación ocurra, es necesario que el individuo tenga un carácter activo, es decir, una predisposición constante a entablar comunicación con diferentes significantes. Es necesario mencionar que la práctica del observador no solo se resuelve contemplando la superficie arquitectónica de la ciudad, de hecho, el trabajo que distingue al verdadero indagador, es percibir esos trazos invisibles, que se mueven en el “aura” de la ciudad, mediante mecanismos mentales de conocimiento³⁵, para poder realizar una re-interpretación de la ciudad ya existente, y así, re-construirla.

En la percepción de la ciudad como principio de la actividad artística, entonces, cabe distinguir tres elementos relevantes:

a) La Realidad Construida; realidad en la que el individuo se asenta, desde donde él pone en funcionamiento un proceso sensitivo.

b) La Sensibilidad; ésta actúa como medium entre la realidad interior del individuo y la realidad exterior, y es la base para el conocimiento de la ciudad, y para proyectar una poética de ésta.

c) El Conocimiento; el individuo a través de un proceso cognitivo, recoge la información necesaria aportada por sus sentidos para elaborar imágenes de la ciudad. Con el conocimiento re-inventará de nuevo la Realidad Construida.

Para el artista-ciudadano ver, significa percibir las diferencias y discontinuidades del espacio, esto es, distinguir lo visible y lo invisible en lo que le rodea. Su paseo (su caminar) se convierte en método, metáfora de la experiencia de lo real, donde establece unas formas de relación entre el recuerdo, la atención y la imaginación. El artista que ha aprendido a ver, ya no se fija en las imágenes de los elementos construidos en la ciudad, como he intentado explicar

³⁵ En mi caso el arte, y concretamente el lenguaje escultórico.

anteriormente, se centra en las imágenes de su imaginación. Una vez interiorizadas sus percepciones, revierte el proceso y proyecta sus imágenes mentales sobre la ciudad, identificándola con su propia identidad existencial. A esta inversión lo llamaremos “acto creativo”.

Es así como se configura un lenguaje personal para descifrar lo que se encuentra; se interiorizan las percepciones del entorno, relacionándolas a lugares, estableciendo conexiones entre el medio físico y sus sentimientos o recuerdos; le da significado a esos lugares, a los rincones de la ciudad, al mundo.

Me gustaría ejemplificar lo argumentado en este apartado con un trabajo que realicé en el año 2008, en tercer año de carrera en la especialidad de escultura. Se trata de 150 fotografías realizadas a puertas cerradas de negocios ubicados en la calle Irarrázabal, en Santiago de Chile, es una recolección de imágenes hecha en el caminar de un día cualquiera.

Lo único que quería era conocer las calles y el movimiento de éstas, ya que iba a tener que vivir por un periodo en esta ciudad. Yo salía de casa siempre predispuesta al encuentro de algo nuevo, deseando encontrarme con algo que me llamara la atención, que me permitiera encantarme con el lugar. Cuando alguien sale a recorrer la ciudad con esa actitud, es imprescindible salir con una cámara fotográfica; siempre se debe tener cerca para poder usarla en cualquier instante.

Me comenzó a inquietar la manera en que la gente pintaba las paredes de las fachadas; había manchas de diferentes colores sobreexpuestas unas con las otras, y todo aquello adquiriría un aspecto pictórico muy atractivo: las manchas estaban ahí por que se pretendía borrar algún escrito indeseado y había que igualar el tono de la pared original. Nadie había estado frente a esas murallas pensando como “colorearlas”, todo aquello estaba ahí por motivos ajenos al lenguaje artístico, y menos perseguían algún objetivo estético... Mi experiencia con el lenguaje artístico hizo que yo percibiera aquel paisaje como algo extremadamente pictórico, y en mi opinión, bellísimo.



Iratxe Ursua.

Avenida Salvador, Santiago de Chile, 2008.

Recorrí diferentes calles, ahora sí en busca del encuentro con estas fachadas... Recorría la ciudad con una mirada condicionada (por decirlo de alguna manera) por la estética. Podemos decir que esta etapa de la experiencia de la deriva coincide con la última a la que me he referido anteriormente; esta nueva subjetividad de andar, es, una proyección de mis deseos que re-significan esas fachadas.

Estando involucrada en la búsqueda de encuentros, me fui dando cuenta que en las puertas de los negocios también ocurría lo mismo que en las fachadas... las puertas estaban determinadas por los marcos, y dentro de ese espacio aparecían de nuevo manchas significativamente compuestas. Aquello me hizo recordar a un artista que desde siempre me había gustado: Mark Rothko. El vibrar de los colores era la magia de las composiciones y el tamaño de éstas ayudaban a involucrarse física y emocionalmente con lo que provocaban. Comencé a pensar las puertas como si de cuadros se tratase. Fotografíé más de 100 puertas bajo esta premisa, y la calle Irarrázabal se convirtió en exposición constante. Esto sólo era posible el día domingo, ya que los negocios estaban cerrados, y por lo tanto, las puertas estaban “exhibidas” durante todo el día.

A pesar de que todas esas fotos las tengo archivadas, el ejercicio mental de “inventar” esa calle es al fin y al cabo lo que me ha ido uniendo a elementos secretos de la ciudad, y así el caminar se ha ido transformando en una búsqueda consciente de respuestas, que poco a poco me ha permitido ir descubriendo el acertijo de mi ciudad, la verdadera ciudad.



Puerta en Avenida Los Leones, Iratxe Ursua vs *With over Red* de Mark Rothko.



Selección de algunas fotos que conforman la recopilación de fotografías de Av Irarrázabal, 2008.

2.1.2 Sobre una experiencia urbana

La ciudad se comprende de estructuras y articulaciones físicas, es una distribución del espacio bajo la premisa de la habitabilidad. Es el lugar físico donde las personas se relacionan, donde trabajan, donde descansan y donde pasan la vida satisfaciendo sus necesidades; compréndase la ciudad entonces, como soporte físico (escenario) de los movimientos humanos.

En la actualidad, y como he mencionado en el capítulo anterior, la ciudad ha ido perdiendo significativamente su condición de lugar de encuentro, de intercambio y de convivencia para atender la actividad económica y financiera, convirtiéndose así, en zona de trueque económico. Esto ha llevado a que el ciudadano se sienta desposeído de espacios abiertos en los que socializar su experiencia personal y cívica, disfrutar de emociones estéticas y ejercer el derecho a la convivencia y la participación social.

Debido a la aparición de paisajes de consumo, de lugares homogéneos y estandarizados, la creciente plusvalía del metro cuadrado y la pérdida patrimonial de lugares históricos y centros significativos, la ciudad desaparece, asomándose así, una cultura prefabricada. Las plazas, calles, paseos, parques etc, han sido disueltos, los lugares pensados desde y para la habitabilidad han sido sustituidos por lógicas que generan estados de flujo. Es por eso que la identidad de cada ciudad se evapora, se pierde en esa constante marea de movimiento y la producción de subjetividades queda determinada por las necesidades del mercado.

Lo *urbano*, tiene que ver con la temporalidad que determina el comportamiento de la ciudad, con aquello que acontece en la lógica del escenario-ciudad. La monotonía de cada día, lo rutinario, lo ordinario, las relaciones con sujetos desconocidos, impulsadas por la necesidad económica o los recorridos obligatorios (debido al trabajo, a los estudios o a compromisos) son ejemplo de ello. No obstante, existe un *espacio intermedio*, quizás *alternativo*³⁶, en el que los encuentros, lo imprevisto, lo fantástico, lo exótico y lo diferente reivindican su lugar como acontecimiento.

“La urbanidad consiste en esa reunión de los extraños, unidos por la evitación, la indiferencia, el anonimato y otras películas protectoras, expuestos a la intemperie, y al mismo tiempo, a cubierto, camuflados, mimetizados, invisibles...” “...Podría decirse, en otras palabras,

³⁶ *Alternativo* en cuanto a la lógica económica que determina el comportamiento de los habitantes de la ciudad. Espacios fuera de esa configuración de mercado.

que lo urbano está constituido por todo lo que se opone a no importa qué estructura solidificada, puesto que es fluctuante, aleatorio...³⁷

El espacio arquitectónico que comprende la ciudad deja resquicios para lo imperceptible, no son únicamente estructuras físicas que vemos; existen trazos invisibles que se mueven en el “aura” de la ciudad. Se trata de lo invisible, de lo que no se puede apreciar debido al ritmo que se genera en una ciudad, aquello que necesita un espacio y un tiempo concretos para poder ser visto.

Desde esta perspectiva, el trabajo artístico que se preocupa de lo urbano, (de esas subjetividades que en el día a día pasan desapercibidas), hace usos ocasionales de ese espacio posibilitando una nueva lectura de éste; de lo que podríamos llamar “lo invisible” de la ciudad. Estos usos son de caracteres diferentes; puede ser habitacionales, comerciales, educativos, lúdicos...etc. Son propuestas variadas que anhelan una constante reconquista del territorio, llevando consigo la configuración constante de nuevos territorios.

Sidewalk realizado por The Urban Homesteading Project es un interesante ejemplo de una propuesta de arte que reflexiona sobre el habitar; en el año 2007 un grupo de jóvenes artistas decidieron armar un espacio de convivencia en la Avenida Unión de Brooklyn. El ejercicio consistía en pedir colaboración a los vecinos de la zona para que prestaran artículos que tenían guardados en casa sin usar para poder reconstruir una vivienda al aire libre. Mediante la recolección y el reciclaje, armaron una sala de estar y una cocina para poder vivir durante un día entero, donde por supuesto, fueron invitados todos los vecinos del barrio.

³⁷ Manuel Delgado Ruiz, “Etnografía del espacio público”, Universitat de Barcelona, pp3.



The Urban Homesteading Project.

Sidewalk, 2007

Es un trabajo que involucra a los ciudadanos de un barrio específico, propuesta participativa configurada desde, y para la realidad misma. Considero que es un ejercicio muy significativo, ya que por un lado, afecta a la construcción física del recorrido de una ciudad creando un nuevo paisaje urbano, y por otro, restablece un tipo de relación vecinal cercana, más humana, posibilitando la construcción de nuevos paisajes mentales.

Hay una relación entre lo público y lo privado que se tensiona en el momento que se plantea levantar una casa sin murallas en medio del espacio público; el cobijo de cada persona se desmorona, la percepción que se tiene de la casa como hogar, el lugar de refugio, se desvanece, puesto que todo ocurre al alcance de todas las miradas. La circulación alrededor de este nuevo espacio cambia, se renueva, se re-significa, y todo el contexto urbano también, eso es, al fin y al cabo, lo que se busca con este tipo de trabajos.

Insistiendo en la experiencia del caminar, lo urbano penetra hasta lo más íntimo del paseante, lo envuelve en una atmósfera de constante movimiento, de constante desplazamiento, mostrándole un evento tras otro. El caminar por la ciudad actual supone asumir el contexto de la misma, asumir que lo que observamos y vivimos está determinado por las necesidades económicas del mercado, y, reivindicar un arte público, se hace cada vez más complicado.

A pesar de ello, la experiencia del espacio de la ciudad no es únicamente posible como dinámica de consumo; el flujo incesante de acontecimientos dentro de la ciudad provee relaciones interpersonales, objetos y nuevos paisajes; deja rastros, huellas, que solo un sujeto dispuesto e interesado puede descifrar; como un viajero que lleva su cuaderno de vivencias, el paseante de la ciudad debe tomar notas constantemente. De este modo, el paseante enfrenta lo urbano como un trabajo cartográfico del territorio de la ciudad, donde todo, absolutamente todo lo que encuentra, lo anota, lo toma en consideración.

El mall, creado con el fin de provocar un flujo *económico*, es la imagen más representativa de la *apropiación* de los espacios públicos para satisfacer necesidades lucrativas de privados. La vida cotidiana y las calles de la ciudad también se han visto afectadas, hasta el punto que la configuración del espacio público hoy en día, depende de ello. Las necesidades básicas de los seres humanos han sido alienadas por las urgencias del mercado; la supervivencia inclusive, es propensa a crear paisajes de consumo. La imagen que presento a continuación ilustra la apropiación de un sitio impulsada por la necesidad de sobrevivir.



Iratxe Ursua.

Paisaje de consumo, Santiago de Chile, 2010.

2.2 El acontecimiento como productor de significados

El acontecimiento se identifica con una situación que marca una irrupción en nuestra lógica cotidiana; es aquello que está determinado por la experiencia de cada individuo. Generalmente estas irrupciones son de carácter transitorio, es decir, suceden en un lapso corto de tiempo.

El caminar del transeúnte por la ciudad se construye gracias a irrupciones que emergen en el camino. Como acontecimiento comprenderemos; cualquier objeto dispuesto en la vía pública que llame la atención del caminante, situación creada por la presencia de otro sujeto, evento que se genere por la propia necesidad del transeúnte, cualquier intento de subjetivación del espacio y entorno, cualquier desvinculación funcional que pueda tener el paisaje, o cualquier situación (objeto, escena) reconocida como anómala.

Se puede decir que los acontecimientos regulan el ritmo, el carácter y las sensaciones del caminar y del caminante. Para que el acontecimiento adquiera carácter como tal, hay que comprender bien el rol que cumple el caminante (u observador): no hay acontecimiento sin la presencia del sujeto; Éste no puede eliminar su presencia en lo observado y lo observado no puede ser observado sin que intervenga un observador, y, sólo cuando hay un sujeto predispuesto a mantener una relación de encuentro, activo, en búsqueda constante, es posible hablar de ello.

En mi caso particular, esto solo es posible cuando vago por la calle sin rumbo fijo, sin determinaciones preliminares, desmarcándome de todo escenario configurado desde la necesidad económico-productiva. Con una actitud exploradora salgo a la calle, sin otro objetivo que el de dejarme sorprender por el cotidiano de una ciudad.

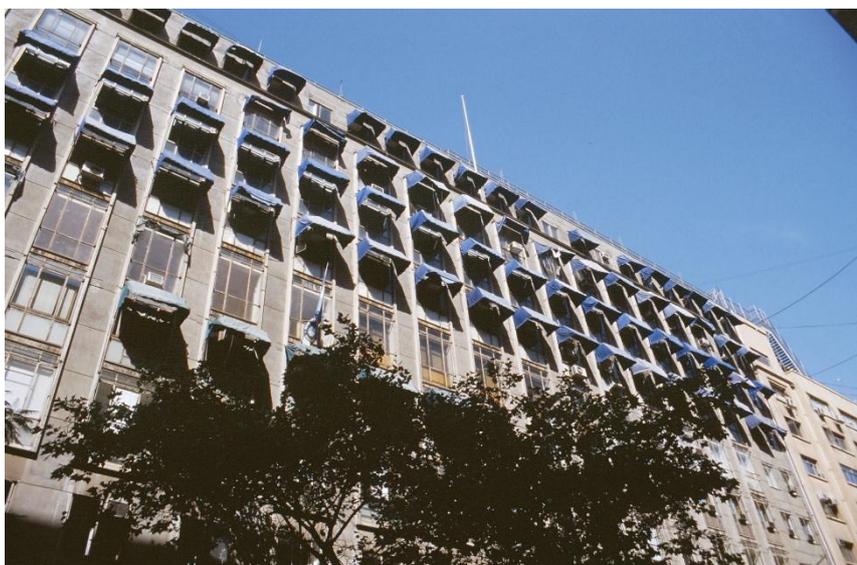
El pertenecer a una comunidad y ser consciente de ello implica una autocrítica del modo en el que en ella se vive (sujeto político), es decir, una necesidad de reformular la forma de pertenecer a ésta. Por ello es significativo recordar lo mencionado en la primera parte del presente trabajo sobre una estética del caminar, sobre los referentes históricos; desde el errabundeo propuesto por el Dadaísmo como ejercicio reflexivo, hasta la creación de una ciudad para lo lúdico propuesta por Constant en New Babylon. Se nos muestra una necesidad de re-lectura del cotidiano, una búsqueda de “nuevos” significados de la realidad.

Hoy en día el lenguaje urbano de la ciudad pocas veces deja espacios para lecturas poéticas, es más, en este contexto, el artista es el que se debe apropiarse de la realidad urbana para poder resignificarla en códigos poéticos; se trata de poner en estado de emergencia el lenguaje urbano.

El acontecimiento se convierte en dispositivo para poder configurar una mirada y una experiencia estética dentro de la realidad urbana. Para el paseante el caminar dentro de la ciudad supone agudizar los sentidos, estando atento a lo que lo rodea; la objetivación y homogeneización del paisaje se vuelve así, pretexto para la reflexión. Como el acontecimiento está determinado por la experiencia, debemos considerar la mirada del sujeto como principal factor para que éste sea posible; es en el momento que hay un proceso de subjetivación en la experiencia de la mirada donde hay cabida para el acontecimiento; lo definiremos entonces, como, el instante en el que la subjetividad rebasa la cotidianeidad.

En el mencionado proceso de subjetivación, hay una suspensión de lo cotidiano, esto es, existe un quiebre en la relación de pertenencia habitual del lugar. Es necesaria una predisposición para observar “algo” abstrayéndose de lo que realmente se ve, para posteriormente, mediante el acontecimiento, insertarlo en un campo de reflexión.

El sentido del acontecimiento es imposible que se deleve en el instante que transcurre, es necesario pensar en la posteridad para poder entenderlo (o darse cuenta) íntegramente. Es aquí donde la idea de registro adquiere una connotación fundamental, ya que mediante éste, es posible inscribir lo acontecido en la realidad. “El registro es lo que nos permite fijar el acontecimiento –ese instante que se desvanece- para volver sobre él en la posteridad.”³⁸



Iratxe Ursua.

Paseo Ahumada, Santiago de Chile, 2009.

³⁸ Andrés Peña, “Sobre prácticas de supervivencia y un acontecimiento en la ciudad” tesis, 2006, pág 20.

Se deben comprender dos procesos que polarizan el sentido de utilizar la fotografía como herramienta de reflexión; por un lado, cuando el paseante experimenta una irrupción en su recorrido y desea de alguna manera apropiarse de ese encuentro, utiliza la fotografía. Le da un significado íntimo, se apodera de ese fragmento de realidad para hacerlo suyo, ingresa el acontecimiento en un campo de reflexión, para, en este caso, querer comprenderlo desde la estética. En ese momento el paseante se convierte en un lector de poesía, porque lo cotidiano, la realidad misma ya no se le presenta sin contenido estético. Por eso el que camina para ser sorprendido, es, coleccionista de imágenes, de encuentros cotidianos, y con el mero hecho de fotografiar se puede sentir satisfecho. A lo que me quiero referir en esta primera parte del proceso fotográfico es, que, para el observador-coleccionista muchas veces la reflexión o lectura estética se completa con el simple ejercicio de encontrar el acontecimiento, y puede que no sienta necesidad de mostrar nada a los demás.

En segundo lugar, la fotografía permite capturar lo que se ha experimentado en un momento y espacio determinado, congelar aquello que ha robado el interés del autor. Es una forma de materializar el hallazgo, hacerlo visible para los demás. Sin embargo, la experiencia de acontecimiento que vive el sujeto observador, (a pesar de que quede registrada mediante la fotografía), se desvanece, ya que adquiere otra forma perceptible al ser mostrado a otros individuos. Dicho de otro modo, la subjetividad del sujeto queda objetivada debido al proceso fotográfico, de manera que la experiencia se convierte en algo representable, pero no reproducible.

El deseo de mostrar las imágenes implica una selección, una composición de los *encuentros* que sean capaces de hacer ver esa re-lectura que quiere proponer el autor. Para ello se utilizan diferentes recursos, como la repetición y/o sucesión de imágenes³⁹.

A continuación muestro un trabajo pensado paralelamente a la tesis, que si bien no es el trabajo final, lo encuentro interesante como boceto de lo que acabo de mencionar. Se trata de una selección de fotografías de kioscos ubicados en el centro de Santiago de Chile realizadas un domingo a medio día. Es un análisis del mobiliario urbano, apuntes sobre la transformación y comportamiento de éste en los días que el movimiento de la ciudad reglado por la exigencia económica, se detiene. En esos días que el *estar por estar* es posible. Reclamo una reflexión de los lugares ocupados por el mobiliario urbano pensándolos desposeídos de su funcionalidad (claramente ligada al comercio), como objetos propios del recorrido de la ciudad, que pasan desapercibidos ante la ciudadanía, pero que configuran el paisaje de la misma.

³⁹ Propongo la repetición ya que es el procedimiento que frecuentemente utilizo para poder elaborar una reflexión coherente.

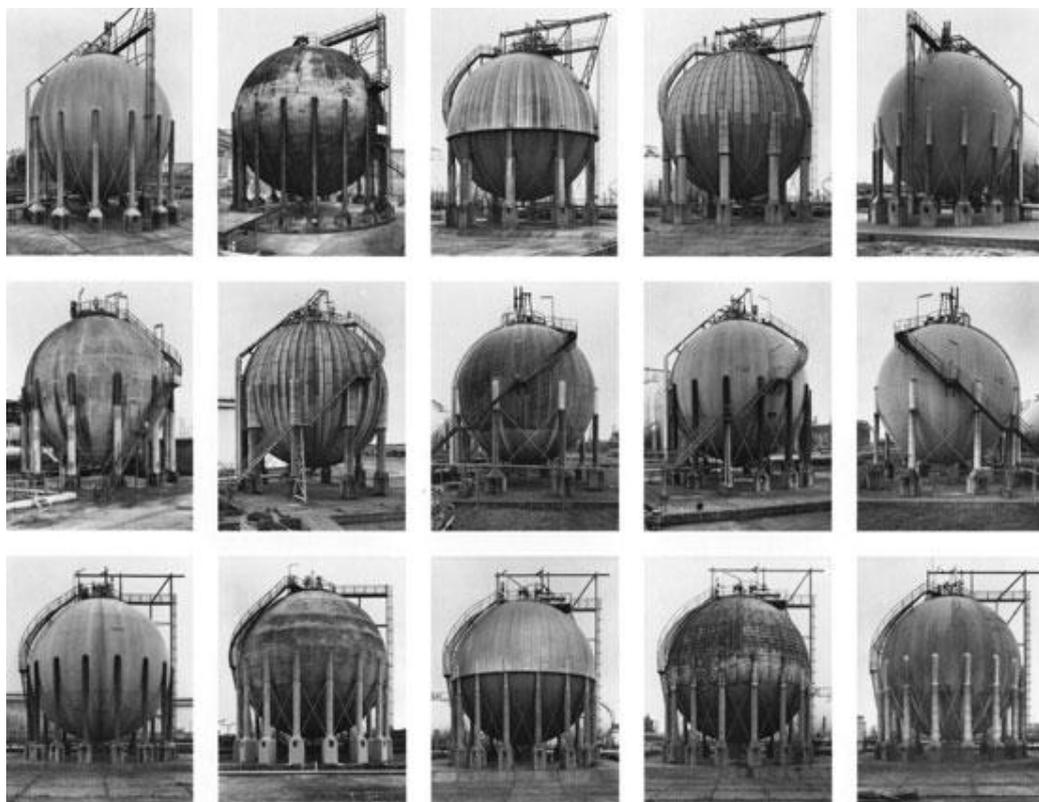
Trabajo de carácter inventarial, donde la serie de objetos es percibida unitariamente, con un semblante sobrio, donde las características físicas parecieran ser las mismas en cada uno de ellos. La sensación de repetición de una imagen está latente, pero paulatinamente comenzamos a diferenciar las sutiles diferencias de cada *mueble*. Son imágenes despreocupadas, es decir, sin gran preparación técnica, ya que la finalidad de éstas no es mostrar algo estéticamente *bello*, sino documentar la presencia de estas estructuras tal cual las encontramos en la calle.



Bocetos para un análisis del mobiliario urbano de la ciudad de Santiago de Chile, 2010.

Como referencia encuentro apropiado mencionar el trabajo fotográfico de Bernd y Hilla Becher, quienes en la década de los 60-70 comenzaron a fotografiar de una manera sistemática fábricas industriales. El objetivo de estos artistas era documentar la antigua arquitectura industrial, hacer valer de alguna manera su belleza arquitectónica, fijándose en las composiciones de tubos, metales y estructuras pesadas, y, bajo esta premisa, recorrieron diferentes países en busca de estas construcciones. Una vez que se familiarizaron con los objetos fotografiados comenzaron a ordenar y a sistematizar la gran cantidad de fotos que tenían, creando así las *Tipologías*: agrupaban las imágenes según el tamaño de las estructuras, donde podían aparecer altos hornos, depósitos de agua, plantas de tratamiento, naves industriales, silos de cereal, etc. Cada *Tipología* se agrupaba según la función que tuviera el objeto fotografiado y se dejaba entrever las diferencias que tenía una imagen respecto de la otra; se mostraba, de alguna manera, las variables que la industria iba creando (alrededor del mundo) para construir inmuebles.

Se propuso una estética de archivo, objetiva, rigurosa, de carácter serial y de alto grado de abstracción en su concepción artística, lo que impulsó la consideración de la fotografía como soporte independiente. Se trata de una fotografía que se olvida de lo que es el objeto fotografiado en sí, y lo hace emerger en otro lenguaje (la re-lectura propuesta), como una abstracción; se sabe que es un depósito de agua, pero no importa.



Bernd e Hilla Becher.

Si bien el resultado de ambas obras es similar, hay ciertos aspectos que me gustaría contrastar:

A diferencia de mi interés por tener la experiencia de un acontecimiento, los Becher no caminaban por lugares en espera de ello, todo lo contrario, ellos iban al lugar exacto donde sabían que iban a encontrar las estructuras que necesitaban, así que podemos decir que trabajaban sin la necesidad del acontecimiento; no era necesario.

La imagen del paseante en mi trabajo queda impregnada en esa búsqueda sin rumbo, en la espera del acontecimiento, pero en las imágenes de los Becher en cambio, no existe; no hay paseo, todo está pensado de antemano para ir a un lugar concreto y sacar la foto. Lo que buscan es conseguir esa abstracción mediante objetos reales y es por eso que utilizan la reiteración de la imagen como recurso configurador de la obra. En mi trabajo, la reiteración de la imagen se da debido a que se trata de un trabajo inventarial, y se desea nada más que fotografiar lo que se encuentra; no hay una preparación anticipada de cómo se va a construir la imagen.

En las fotografías de industrias se aprecia que todas están tomadas desde un mismo ángulo, el encuadre en todas es el mismo, y, el uso del blanco y negro ayuda que la abstracción sea más uniforme, en definitiva, se trata de una propuesta preocupada, casi pulcra. El mobiliario urbano, en cambio, se presenta de una manera más desordenada, La distancia y el ángulo de donde se toman las fotos son variables, son apuntes que el paseante toma mientras camina, por lo tanto, no se toma el tiempo planificándolas, es un registro documental, y, a pesar de que también se logra una abstracción, no se busca esa pulcritud.

La configuración de ambas obras se hace de modos totalmente diferentes y están pensadas con fines dispares, sin embargo parten desde una necesidad de re-lectura de lo cotidiano, que buscan una poética de lo urbano.

2.3 La ciudad recogida.

Los acontecimientos no aparecen siempre de una sola manera, lo interesante de ser paseante de la ciudad es, que se descubren lugares (objetos, paisajes) a los cuales se quiere ir una y otra vez, lugares que nos atrapan, invitándonos a visitarlos constantemente. Cada vez que hay un encuentro con ese mismo lugar, hay algo nuevo, algo diferente, la atmosfera cambia, y la experiencia del espacio cambia junto a ello; cabe mencionar que de este modo, los *lugares*⁴⁰ adoptan una identidad cambiante, en constante movimiento. No solamente el paseante se desplaza, todo lo que se va encontrando en el camino se mueve junto con él, se transforma, se adquieren diferentes significaciones, dependiendo del uso que se haga de esos lugares o de las diferentes lecturas que posibiliten.

Es en el instante que la ciudad se recoge, cuando los comercios cierran sus puertas, cuando los edificios públicos cumplen su horario y cuando el comercio ambulante guarda su mercancía, es, cuando la experiencia de esos lugares cambia por completo. Las calles quedan pobladas de fachadas llenas de verjas, de estructuras y objetos anómalos, cada uno replegándose en “su” lugar, configurando una atmósfera espacial casi *escultórica*.

La identidad urbana, ajena a ese flujo mercantil, aparece inquietante, silenciosa; en esa ciudad continente de historias, de relatos, el significado de cada elemento se entiende como auténtico emplazamiento. Es necesario comprender el momento de “cierre” de la ciudad como momento en el que vuelve a sí misma, retorna a una realidad donde predomina la relación de los objetos con el lugar.

En esa atmósfera, el paseante, a la hora de observar ese entorno (paisaje), entra en un estado de la experiencia que va más allá de lo que a primera vista se ve, los sentidos se agudizan y es capaz de sentir que cada objeto lo mira. El pensar que algo lo mira llega a inquietar al sujeto observador, por que el mirar se convierte en una relación de a dos: el sujeto que observa y lo que lo mira. Se posibilita una creencia de que aquello que es capaz de mirarnos cuando lo vemos, sea otro sujeto, es decir, otro observador.

“La modalidad de lo visible deviene ineluctable cuando ver es sentir que algo se nos escapa ineluctablemente: dicho de otra manera, cuando ver es perder.”⁴¹

⁴⁰ Me refiero constantemente a los acontecimientos que experiencia el paseante, puede tratarse de lugares, objetos, escenas, personajes... etc. no necesariamente lugares físicos.

⁴¹ Georges Didi-Huberman, “Lo que vemos, lo que nos mira.”, página 17.

En el acto de ver tenemos la sensación de que algo ganamos, pero no es siempre así, en palabras de Georges Didi-Huberman, a la hora de mirar algo, sentimos que esconde algo que no vamos a poder “ver”, esa noción de pérdida es trascendental para poder entender lo que está más allá de lo visible, para percibir realmente que es aquello que miramos.

En el espacio público, en el momento en que la ciudad se recoge, nos encontramos con objetos que incitan esta experiencia; objetos de carácter anómalo, extraño, nos hacen pensar en lo que pueden ocultar. Si bien podemos intuir *lo escondido*⁴², hay un espacio para lo inimaginable, lo desconocido, y precisamente, eso es, lo que los convierte en objetos inquietantes. Los kioscos de diario, los lustrabotas, los vendedores ambulantes y las floristerías no solo constituyen paisajes de consumo; sino que posibilitan paisajes extraños y alternos dentro del cotidiano de la ciudad.



Iratxe Ursua.

Objeto *recogido*, 2011.

⁴² Podemos intuir el interior de los objetos urbanos recogidos en cuanto que sabemos que tienen una función comercial.



Iratxe Ursua.

Mercado de San Telmo, Buenos Aires, 2011.

CAPÍTULO III

PAISAJES DE CONSUMO Y MOBILIARIO URBANO

3.1 Sobre lo íntimo y lo público: mobiliario urbano.

La ciudad, si bien construida bajo los parámetros del movimiento moderno, ha desatendido hoy el espacio público, el que progresivamente se ha enfriado y se ha vuelto hostil para el ciudadano. Los intereses de privados se han apropiado de este espacio, reformulando el significado de éste; “las plazas, las calles, los parques se han visto completamente reestructurados en relación a intereses comerciales”.⁴³ De este modo, pensar en el espacio público contemporáneo supone considerar los nuevos usos que éste tiene.

“Bajo estas nuevas políticas de administración del espacio público, el concepto de lugar entra en crisis ya que la homogenización borra la particularidad que hace distinción de éste. Es cierto que la ciudad gana en cuanto a infraestructura y asepsia- esto considerando la estandarización de los distintos elementos que componen el paisaje urbano- pero pierde en cuanto a su identidad.”⁴⁴

Un espacio público, prediseñado por estándares económicos aliena los mecanismos identitarios que los ciudadanos necesitan para relacionarse con la ciudad. Debido a ello, el habitar se ha transformado en una especie de *estar* en ningún lugar. Esta dificultad para reubicarse en el mundo confluye en la pérdida identitaria; los deseos de las personas han sido vulnerados por la creciente aspereza, y el lugar en el que el individuo guardaba sus secretos, sus anhelos ya no le pertenece.

Para hablar de lugares, de sitios, de territorio, de paisajes, de lo público y de lo íntimo, en definitiva, de configuraciones espaciales, hay que tener en consideración que es el ser humano el que lo hace factible. Es la mirada y la percepción de éste la medida real para poder conjugar un lenguaje del espacio; *hablamos* del espacio en cuanto que tenemos experiencia de éste. El modo en que habitamos el mundo se basa en la relación que éste establece con el espacio; por lo tanto, la definición de lugar y la relación entre lo público y lo íntimo también dependerán de esta relación.

⁴³ Andrés Peña, “Sobre prácticas de supervivencia y un acontecimiento en la ciudad” tesis, 2006, página 9.

⁴⁴ Ibid.

“El habitante de una ciudad mantiene una doble relación experiencial con el espacio arquitectónico. Primero: como habitante de interiores; segundo: como transeúnte de exteriores. Esto significa: el espacio arquitectónico como interior y también como paisaje.”⁴⁵

La relación que sostiene el ser humano con el espacio, entonces, se configura en el límite existente entre lo interior y lo exterior: la intimidad se constituye a partir de la relación que guarda con lo de afuera, y el afuera no es posible sin la existencia de la interioridad. Son dos posiciones complementarias en las que el sujeto se *mueve* constantemente, por lo tanto, la transformación de uno⁴⁶ afecta netamente al otro.

La ciudad actual, como he sostenido a lo largo del presente texto, alberga principalmente intereses económicos; no obstante, en la construcción de ésta, se debe atender lo propiamente humano.

A pesar de que el espacio público comprende la exterioridad del individuo, debe ser erigido desde la subjetividad de éste. Es lo que sucede, por ejemplo, con el paisaje urbano: no es algo que está ahí de antemano, se trata de “un trabajo de articulación coherente del entorno por parte de la subjetividad.”⁴⁷ Si pensamos en el mobiliario que está dispuesto en la calle como configuración del paisaje, nos damos cuenta de que esas estructuras *exteriores* conciernen a la vida cotidiana de sujetos, que ocupan un lugar, en la medida que los habitantes deben sobrevivir.

Al reflexionar sobre el paisaje urbano, debe comprenderse que los elementos que constituyen físicamente el paisaje, tienen implícito la subjetividad de los individuos, no podrían estar allí sin las necesidades de los sujetos. Y propiamente el individuo, no podría ubicarse en el mundo sin estas estructuras. Por lo tanto, la intimidad del habitante se define por la exterioridad que comprende la ciudad, y ésta, en cambio, queda domesticada por la intimidad del individuo.

⁴⁵ Sergio Rojas, “El desastre del lugar”.

⁴⁶ Espacio.

⁴⁷ Ibid.



Sophie Calle.

Intervención en cabina telefónica.

Sophie Calle presenta trabajos que ponen en jaque la intimidad de los individuos, sobrepasa el límite de lo íntimo exponiéndolo públicamente, jugando constantemente con la configuración del cotidiano. En el presente trabajo, repara en el mobiliario urbano (en este caso una cabina telefónica), y propone una domesticación de éste. Resignifica la cabina telefónica como un lugar acogedor, hogareño, agregándole elementos como libros, guías, productos de aseo propios de una casa. Se trata de una sobreexposición de subjetividad en un territorio netamente público, que nos permite reflexionar precisamente sobre el límite en el que se configura el espacio de la ciudad (lo íntimo y lo público).

Andrea Zittel es otra artista que reflexiona acerca de los modos de habitabilidad; el trabajo más representativo es la creación de un mobiliario en el que hay todo lo necesario para sobrevivir en cualquier parte del mundo. Son objetos de carácter anómalos ubicados en la intemperie, que se presentan en dos momentos diferentes; por un lado, se pueden apreciar cerrados, recogidos, conformando una estructura extraña, en la que desconocemos lo que contiene en su interior. Y por otro, es el instante en que se abren, cuando la intimidad contenida se desborda y llega a la superficie exterior. Estos objetos están pensados desde la intimidad del sujeto cuidando su apariencia exterior, creando de un habitáculo un elemento anómalo, fuera de lo común. Con este trabajo podríamos hablar incluso, de una intimidad transportable.



Andrea Zittel.
Sufficient Self.

CAPÍTULO IV

PROYECTO DE OBRA

4.1. Metodología de trabajo

Espacios Intermedios es un trabajo de investigación que proclama el instante de transformación del equipamiento urbano como *espacio intermedio*, espacio significativo en la configuración de la ciudad pero, que pasa desapercibido.

La investigación nace del deseo de descubrir la ciudad, de querer saber de ella, proponiendo el paseo como dispositivo de relación con ésta.

El trabajo tiene como objetivo posibilitar nuevas significaciones (poéticas) de espacios cotidianos, insertándolos en un campo de reflexión estética, y ello se ha llevado a cabo mediante una investigación teórica y una propuesta visual.

La propuesta visual corresponde a un proceso de investigación que se ha dividido en tres etapas:

Primero, hacer del caminar un ejercicio exploratorio.

Segundo, comprender y registrar el acontecimiento como productor de realidades.

Tercero, proponer una relectura del uso del espacio público en clave escultórica.

En el plano teórico se ha analizado:

1. Aspectos del lenguaje escultórico concernientes al tema de esta tesis.
2. Se ha propuesto el caminar como una experiencia estética, y con ello se ha realizado un contexto histórico, con el fin de conocer diferentes maneras de comprender el caminar que existieron en el ámbito artístico.
3. Se ha analizado la forma que tiene el caminar hoy en día, y lo que conlleva: paisajes prefabricados, la experiencia urbana, el recogimiento, la necesidad de un lenguaje de ciudad, y el mobiliario urbano.
4. Artistas que han planteado nuevos modos de habitabilidad en el espacio público.

4.2 Propuesta visual

La reflexión estética se ha llevado a cabo mediante dos tipos de trabajo:

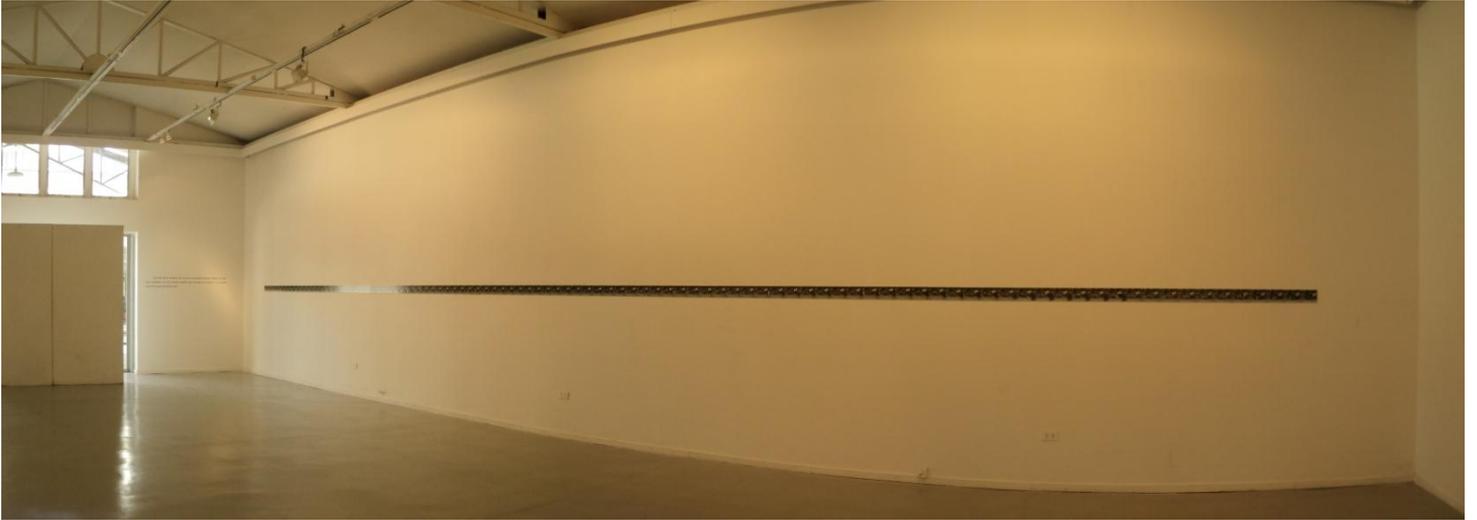
1. Una secuencia fotográfica de 100 imágenes digitales (8x13 cms) correspondientes al proceso de cierre de un *mueble urbano*, en este caso una verdulería, colocadas una tras otra construyendo una línea temporal.



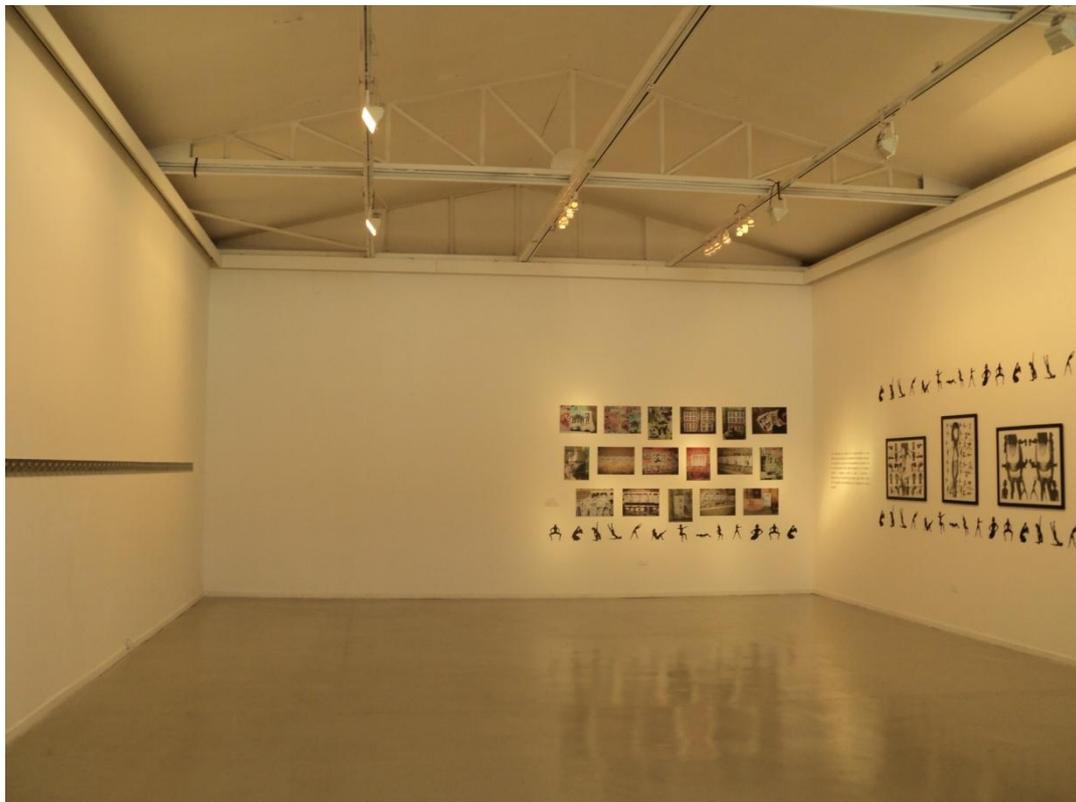
Extracto de la secuencia fotográfica.

Las imágenes de esta serie muestran el trabajo que realizan cotidianamente dos verduleros al iniciar su actividad diaria. Su actividad personal afecta directamente a la configuración del paisaje urbano, ya que, como podemos observar, cada movimiento que realizan en el recogimiento de su negocio va alterando la significación de ese lugar. No es lo mismo observar el *mueble* cerrado que en funcionamiento, hay una transformación importante de un estado a otro; ese intervalo de la configuración espacial es lo que he denominado como *espacio intermedio*.

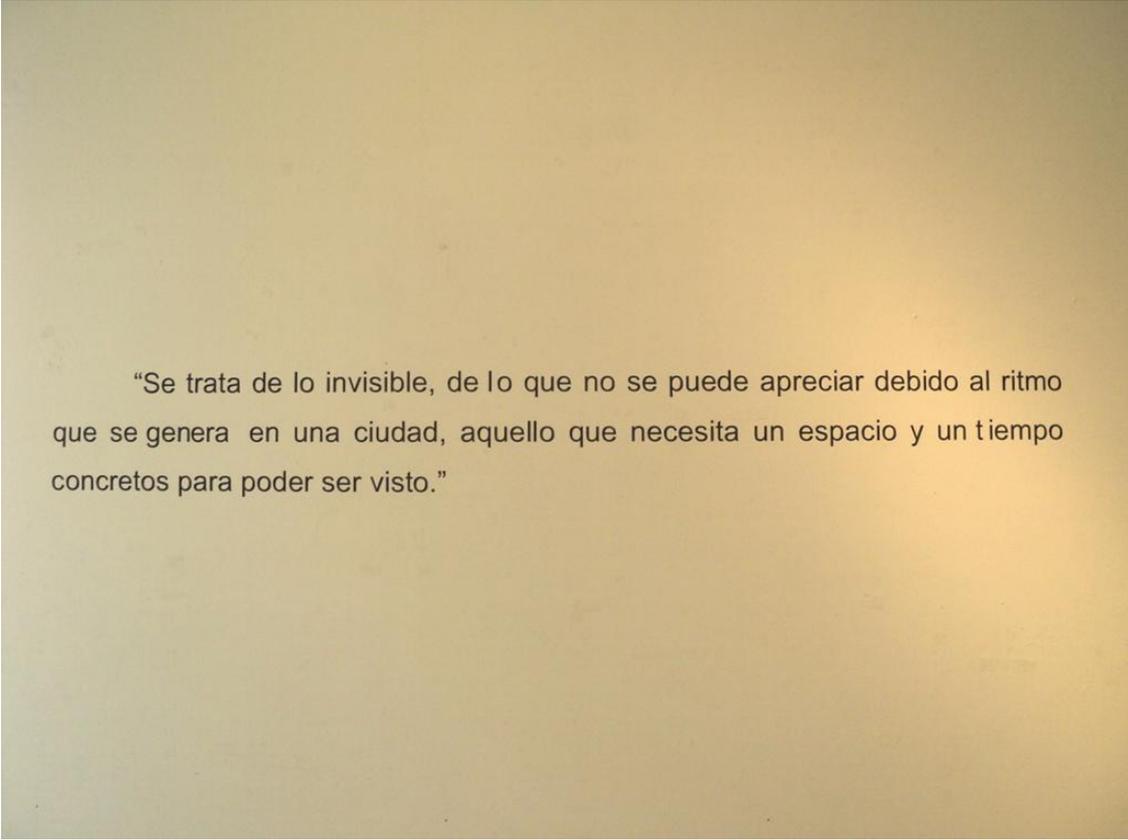
INSTALACIÓN EN LA SALA JUAN EJENAU.



Panorámica de la secuencia de imágenes completa instalada en sala.



Vista completa de la sala, a mano izquierda aparece la secuencia fotográfica, *mínima* en contraposición de la obra de Luisa Ledger.



“Se trata de lo invisible, de lo que no se puede apreciar debido al ritmo que se genera en una ciudad, aquello que necesita un espacio y un tiempo concretos para poder ser visto.”

Texto dispuesto previamente a la secuencia fotográfica.

2. Una animación fotográfica proyectada en una sala oscura a escala real, en la que observamos un kiosko de diarios abriéndose.



Selección de imágenes de la animación fotográfica.

En el presente trabajo se produce algo similar al anterior; en primera instancia, podemos observar la imagen de un kiosco cerrado, pero conforme va pasando el tiempo percibimos que éste va desplegándose. El *espacio intermedio* se presenta ante nosotros de un modo poético; algo tan cotidiano como el despliegue de un kiosco, reconfigura pausadamente el espacio, desplegando también aquello que reconocemos como lenguaje escultórico.

INSTALACIÓN EN SALA DE LA ANIMACIÓN

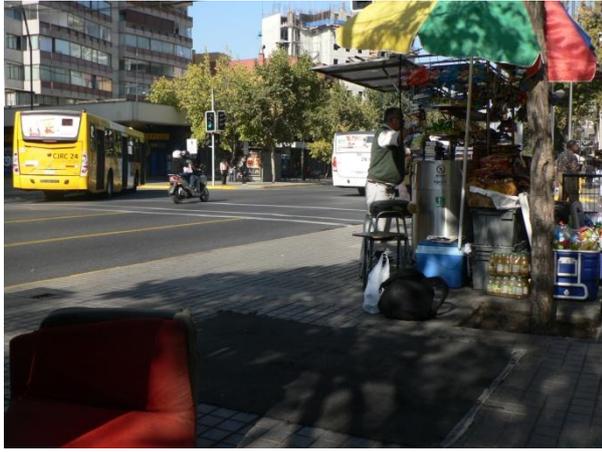


Presentación del video en sala oscura.

CAPÍTULO V

ANEXO IMÁGENES

Espacios intermedios



Iratxe Ursua.

Lustrabotas ubicado en Manuel Montt con Providencia, 2011.



Iratxe Ursua.

Vendedor ambulante, Providencia, 2011.



Iratxe Ursua.

Floristeria, Las Tranqueras, 2011.



Vista panorámica de la floristería, 2011.

CONCLUSIÓN

Espacios Intermedios es el resultado de una investigación que he realizado sobre temas que desde hace tiempo me interesaban, es más, podría decir que en el presente, por primera vez, he podido definir una línea de trabajo sólida. El habitar, el espacio público y el juego entre éste y lo íntimo son temas que siempre he tenido presente a la hora de esbozar algún trabajo artístico, pero que hasta hoy no había podido definir o concretar. Es decir, siempre he deseado incorporar en mis trabajos los mencionados temas, pero nunca había logrado realizar una obra tan completa como las presentes. El trabajo de investigación teórico ha sido fundamental para comprender de lo que quería hablar; el haber leído a ciertos autores y el tener que armar un texto propio me han ayudado a esclarecer muchas dudas o inquietudes que tenía respecto al tema de la presente tesis.

Mediante el paseo por la ciudad, se ha generado una experiencia en la mirada, que me ha posibilitado reflexionar acerca del uso que se hace del espacio público, y percibir cosas o situaciones que jamás pensé que existían. Pasear pensando en lo que no vemos habitualmente, se convierte así, en método de trabajo, que pretendo desarrollar en futuras propuestas.

Si bien pensar en lo imperceptible como generador de espacios ha sido el tema principal de este trabajo, me quedan inquietudes por resolver, como por ejemplo, reflexionar sobre la configuración de espacios *psicológicos o subjetivos*, y no ya solamente físicos, indagar en diferentes capas de experiencia.

Considero interesante lo logrado con este trabajo, en cuanto que se han generado preguntas para una próxima investigación; es un trabajo abierto a nuevas interpretaciones y reflexiones; un comienzo.

BIBLIOGRAFÍA

- ARDENNE, PAUL . "Un arte contextual. Creación artística en el medio urbano, en situación, de intervención, de participación".
- AUGÉ, MARC. "Los no-lugares"
- AUGÉ, MARC . "El viajero subterráneo. Un etnólogo en el metro", Al fin Liebre Ediciones digitales.
- BACHELARD, GASTÓN. "La poética del espacio"
- BORJA, JORDI Y CASTELLS, MANUEL. "La ciudad multicultural".
- BOURRIAUD, NICOLAS . "Estética relacional".
- BRETON, ANDRÉ . "Nadja".
- CALVINO, ITALO . "Ciudades invisibles".
- CARERI, FRANCESCO . "Walkscapes: el andar como práctica estética".
- CHATWIN, BRUCE. "En la Patagonia".
- COCCO, MADELINE . "La identidad en tiempos de globalización".
- DE CERTEAU, MICHEL. "Andar en la ciudad", Bifurcaciones, revista de estudios culturales urbanos.
- DELGADO RUIZ, MANUEL. "Etnografía del espacio público". Universitat de Barcelona.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. "Lo que vemos, lo que nos mira".
- GARCÉS RAMOS, MARÍA JESUS . "Literatura de viajes. La mirada de un viajero que escribe: Javier Reverte".
- GÓMEZ AGUILERA, FERNANDO. "Arte, ciudadanía y espacio público".
- GONZÁLEZ ALGUACIL, PAULA . "Ritual de lo habitual: Sophie Calle"
- GUATTARI, FELIX . "Las tres ecologías".
- HEIDEGGER, MARTÍN . "Construir, habitar, pensar".
- JOSEPH, ISAAC . "El transeúnte y el espacio urbano", Gedisa ediciones.
- KORSTANJE, MAXI. "El viaje: Una crítica al concepto de no-lugares".
- LIPOVETSKY, GILLES . "La era del vacío".
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, SILVIA . "Orientación y desorientación en la ciudad. La teoría de la deriva", tesis doctoral de la Universidad de Granada.
- MADERUELO, JAVIER. "El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura".

- MARÍN HERNÁNDEZ, ELIZABETH . “Multiculturalismo y crítica postcolonial: la diáspora artística latinoamericana (1990-2005)”, tesis doctoral Universidad de Barcelona.
- OBIGLIO, HUGO O. M. “Calidad de vida. Valor o disvalor en una sociedad utilitarista”, comunicación en sesión privada de la Academia Nacional de Ciencias Morales y Políticas, 2005.
- PERAN, MARTÍ. “Mira como se mueven. 4 ideas sobre movilidad”.
- PERAN, MARTÍ. “Andar”.
- PERAN, MARTÍ. “Espacios (practicados, ficticios e institucionales)”.
- PERAN, MARTÍ. “Relatos breves sobre (des)encuentros entre arte y arquitectura”.
- PEREC, GEORGES . “Las cosas: una historia de los años sesenta”.
- PEREC, GEORGES . “Un hombre que duerme”.
- RIFKIN, JEREMY . “Los bienes culturales en la era del acceso”.
- ROJAS, SERGIO. “El desastre del lugar”.
- SAMOUR, HÉCTOR . “Globalización, cultura e identidad”.
- SANTAYANA, JORGE . “Filosofía del viaje”.
- TOBOSO GALINDO, JUAN LUIS, “La estética del encuentro. Ocupaciones y reinterpretaciones del espacio público contemporáneo”.