

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas

Contornos Anónimos  
Proyecto de investigación

María Daniela Ochoa Zúñiga

Artes Contemporáneas

Trabajo de titulación presentado como requisito  
para la obtención del título de  
Licenciada en Artes Contemporáneas

Quito, 16 de diciembre de 2015

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ  
COLEGIO DE COMUNICACIÓN Y ARTES  
CONTEMPORÁNEAS

HOJA DE CALIFICACIÓN  
DE TRABAJO DE TITULACIÓN

Contornos Anónimos  
María Daniela Ochoa Zúñiga

Calificación:

Nombre del profesor, Título Académico: Paz Tornero, Ph.D.

Firma del profesor: \_\_\_\_\_

Quito, 16 de diciembre de 2015

## **Derechos de Autor**

Por medio del presente documento certifico que he leído todas las Políticas y Manuales de la Universidad San Francisco de Quito USFQ, incluyendo la Política de Propiedad Intelectual USFQ, y estoy de acuerdo con su contenido, por lo que los derechos de propiedad intelectual del presente trabajo quedan sujetos a lo dispuesto en esas Políticas. Asimismo, autorizo a la USFQ para que realice la digitalización y publicación de este trabajo en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Firma del estudiante: \_\_\_\_\_

Nombres y apellidos: María Daniela Ochoa Zúñiga

Código: 00108775

Cédula de Identidad: 1716025323

Lugar y fecha: Quito, 16 de diciembre de 2015

## **RESUMEN**

El objetivo de esta tesis es analizar la relación que tiene el ser humano con los espacios colectivos y como ambos se afectan mutuamente. Para poder contextualizar la investigación se plantean dos épocas clave para el desarrollo, las cuales son la llegada de la industria y la globalización. Al tomar estos dos aspectos como eje central se pudieron obtener algunos factores que desembocan de esta relación como es el paso de una identidad individual hacia una colectiva y la falta de personalidad con la que se construyen estos espacios urbanos. Para ello se profundiza en la teoría de los “no lugares” entendiendo que rol cumplen las construcciones que direccionan a la masa. Asimismo, se logra concluir que la construcción de la idea de no lugar en los espacios colectivos se remite a la constante modernización de las construcciones lo que nos lleva a la homogenización tanto del espacio como del sujeto.

Palabras clave: Industria, Globalización, sujeto, identidad, colectividad, modernización.

## ABSTRACT

The objective of this thesis is to analyze the relationship between the human being and collective spaces, and how they both affect each other. To contextualize this investigation, there are considered two historical events such as the arrival of the industry and globalization. Taking these two aspects as a central axis, there will be obtained some factors that flow into this relation, like the transition from an individual identity to a collective one, and the lack of personality in which this urban spaces are constructed. To do this, the investigation deepens its exploration through the “non-places” theory, understanding the role accomplished by modern constructions and crowd addressing. Likewise, it concludes that the construction of the idea of “non-places” at the urban sphere refers to their constant modernization, which leads to homogenization of space as well as with the subject.

*Key Words:* Industry, Globalization, subject, identity, collectivity, modernization.

<b>1. INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>7</b>
1.1. Objeto de estudio.....	7
1.2. Objetivos Generales. ....	7
1.3. Objetivos Específicos.....	8
1.4. Descripción General.....	8
1.5. Motivación y Experiencia. ....	8
1.6. Marco de Estudio. ....	8
1.7. Metodología. ....	10
1.8. Planificación.....	11
1.9. Cronograma.....	11
<b>2. CAPÍTULO 1: RESIGNIFICACIÓN Y NUEVOS ALCANCES DE LA ESFERA PÚBLICA EN LA MODERNIDAD.....</b>	<b>13</b>
2.1. Implantación industrial y morfología de las nuevas ciudades. ....	13
2.2. Arte Contemporáneo en el territorio de la industria.....	15
<b>3. CAPITULO 2: HOMOGENIZACIÓN DE LOS ESPACIOS PÚBLICOS Y EL SUJETO EN LA GLOBALIZACIÓN. ....</b>	<b>34</b>
3.1. Tecnologías del espacio en la era de la información.....	34
3.2. Adaptación del ser humano a la colectividad y conectividad .....	44
<b>4. CAPÍTULO 3: REGLAS DE LA CIRCULACIÓN: DESPLAZAMIENTO DEL SUJETO Y PASO AL ANONIMATO....</b>	<b>51</b>
4.1. Realización del proyecto artístico: Construcciones Anónimas. ....	51
4.2. Breve revisión del concepto “espacio” en el ámbito artístico ecuatoriano. ....	58
<b>5. CONCLUSIÓN. ....</b>	<b>64</b>
<b>6. REFERENCIAS.....</b>	<b>67</b>

# 1. INTRODUCCIÓN

## 1.1. Objeto de estudio.

A partir de la industrialización, la distribución de los espacios públicos adquiere un nuevo significado. Marc Augé (1992), antropólogo francés, menciona que la distribución de los lugares ya no está definida solo como un plano físico, sino que comienza a centrarse en un discurso más urbano, que incorpora un análisis de los grupos sociales.

Para poder entender este concepto, antes se debe estudiar el significado de la palabra “lugar”. El filósofo Georg Wilhelm Friedrich Hegel menciona: “El lugar es, según Aristóteles, el límite, lo negativo de un cuerpo, el establecimiento de la diferencia, de la discreción.” (2005, p. 280). Entonces, este concepto está definido por la disposición de un límite. Como indica la periodista Jane Jacobs en su texto *Vida y Muerte de las Grandes ciudades*: “Es el cuerpo el que hace el espacio que ocupa.” (1997, p. 446).

Al realizar una investigación en torno a este juicio, aparece el texto *Non- Places* de Marc Augé (1992), que explica la definición de “lugar” y “no lugar”, proponiendo al lugar como dueño de una identidad, mientras que al no lugar lo define como aquel que está vaciado de historia y donde el individuo pasa a ser totalmente anónimo. También entiende a la modernidad como responsable de la pérdida del sujeto como ser individual, para pasar a ser parte del colectivo siendo éste generador del cambio en la morfología de las ciudades. (1992, p. 83).

El proyecto estudia cómo la industrialización y la globalización inciden en definiciones de colectividad, industria, anonimato, homogenización, lugar y no lugar, entre otras, y así comprender cuál es la incidencia del espacio público en la posición del ser humano como sujeto individual. Finalmente se realizará una exploración artística, que mediante la instalación demuestre la relación del individuo con el lugar.

## 1.2. Objetivos Generales.

El objetivo general de esta investigación es iniciar una exploración visual a través de la fotografía y el video, y entender cómo la esfera pública afecta directamente a la identidad del sujeto al momento de integrarse al tránsito, y a su vez cómo el sujeto incide en la identidad del espacio colectivo. La utilización de estos medios evidenciará qué sucede en estos “no lugares” cuando están totalmente vacíos.

### **1.3. Objetivos Específicos.**

- Demostrar espacios carentes de identidad y generar sensaciones enajenantes.
- Resaltar la descomposición de la escena cotidiana y establecer vínculos con su propia experiencia al momento de transitar los espacios mencionados.
- Mediante la exploración del espacio, analizar el concepto de individualidad cuando el individuo se introduce en la colectividad.
- Entender al ser humano como un todo y no como un sujeto aislado de su entorno.

### **1.4. Descripción General.**

La exploración visual explica la relación contemporánea entre el espacio y el individuo a partir de las configuraciones urbanas (Duhau y Giglia, 2008). Para desarrollar la investigación, se plantea una tesis experimental que será argumentada utilizando un método interdisciplinar tomando en cuenta tanto una aproximación antropológica como arquitectónica y, por supuesto, la presencia de la disciplina artística. Es por ello, que se establecerá una relación entre el individuo, el contexto y el espacio, que se va transformando como consecuencia de los procesos innovadores de la industria y la era de la información.

### **1.5. Motivación y Experiencia.**

A lo largo de mis estudios universitarios, mi mayor interés ha sido fotografiar retratos, pero poco a poco me interesé más que en el individuo mismo, el ámbito donde era fotografiado, razón por la que incursioné tomando fotografías, de espacios vacíos en lugar de personas. Al realizar estas fotografías me enfoqué en estructuras espaciales y sus detalles, pues es un diálogo diferente al comúnmente utilizado.

Comencé a investigar sobre el significado de “no lugar” y me apasioné con este tema, porque me di cuenta que este concepto no solo abarca la esfera privada, sino que también comprende al espacio colectivo, el cual me sirvió para plantear la hipótesis central de mi tesis.

### **1.6. Marco de Estudio.**

El primer capítulo de la investigación, establece el tema en el que desarrolla la tesis, comenzando con la industrialización y su incidencia en el desarrollo del mundo a

partir de la colectividad (Augé, 1992). También expone la época artística analizando las vanguardias artísticas del siglo XX principales para el tema principal de estudio.

El segundo capítulo realiza un análisis sobre el desarrollo de la globalización y cómo esta afecta a la arquitectura de los espacios públicos. También evalúa el papel del sujeto en la colectividad y cómo pierde su identidad individual debido a una adaptación a las tendencias del sistema global, sin responder a una arquitectura vinculada a una cultura específica, sino a la estética de un “no lugar universal”. (Duhau y Giglia, 2008).

El tercer capítulo explora la propuesta artística de la tesis, introduciendo la obra y los resultados que se obtuvieron de la misma. Esta producción contará de tres series fotográficas que evidencian la presencia de no lugares en los espacios colectivos, estableciéndolos como espacios que responden a una utilidad, carentes de identidad. Los espacios públicos que aparecen en la selección, son terminales terrestres y aéreas de la ciudad de Quito, entre otros similares como los hospitales y las estaciones de medios de transporte urbano.

La obra será desarrollada como instalación, puesto que al indagar sobre el entorno, es interesante proponer al propio espacio como medio. De esta manera, el espectador es invitado a trasladarse dentro de la obra e interactuar con ella, como sucede diariamente en los espacios colectivos. La puesta en escena incluye la proyección de un video en *loop* en la primera sala, en donde el único audio que existirá es el de la colectividad movilizándose, contrastado con la imagen estática. La segunda sala, por otro lado, exhibirá las series fotográficas realizadas y esta disposición le permitirá al espectador experimentar a través de sensaciones tanto visuales como auditivas.

En cuanto a formatos, el proyecto presenta encuadres variados, experimentando con planos frontales, contrapicados y generales, que permitan describir el espacio y el público tenga una noción del mismo. Se utilizan además encuadres simétricos, generando sensaciones de orden y equilibrio para manifestar esta esencia de los artefactos arquitectónicos modernos.

La estética de esta obra encuentra inspiración en el trabajo de los artistas que ya han explorado esta temática como Lynne Cohen y Laurenz Berges, quienes manejan el vacío a través de encuadres muy abiertos y equilibrados. Karl Childs, quien visualiza este concepto de una manera diferente, él maneja un encuadre que no es obvio para el espectador, es decir, no es capaz de reconocer un lugar específicamente. De igual manera, Antoni Muntadas, quien es relevante puesto que en su obra representa el concepto de la espera constante en espacios públicos, que será de principal importancia en esta tesis. En

las obras de este artista, aparecen fenómenos cotidianos y los plasma dentro su obra, a través a través de una extensa documentación y, posteriormente, generando un vínculo con el contexto en el que se construyen sus obras. Esta idea es objetivo principal en esta investigación. Finalmente, se evidenciará una contextualización del desarrollo artístico en el ámbito ecuatoriano, en obras relacionadas con este concepto.

### 1.7. Metodología.

#### Investigación teórica.

El aspecto teórico de la investigación revisa disciplinas tales como la antropología, arquitectura y algunos textos filosóficos. A partir de estos campos, se obtuvieron múltiples visiones para poder responder a la hipótesis central. Se citan autores como Marc Augé, que analiza el espacio urbano a través del lugar y todas las implicaciones que tiene la esfera pública en la identificación del sujeto. Él autor discute sobre el impacto de la industria y el rol de la misma en las construcciones a futuro. Otros teóricos que también exponen dichas tesis son los filósofos Merleau Ponty y Michel de Certeau.

Otros textos revisados por su diálogo en cuanto a la zonificación de Nueva York; y las adecuaciones que se dieron en la construcción de las ciudades durante el desarrollo de la industria, son los escritos por autores como Emilio Duhau y Angela Giglia, quienes realizan un análisis de la industria a partir del diseño arquitectónico. También se tomaron en cuenta textos filosóficos y urbanísticos de los arquitectos Rem Koolhaas y Alain Bourdin.

#### Experimentación Visual.

Para el desarrollo de la investigación visual, fueron principales franjas horarias que, a pesar de estar transitados, se documentan vacíos. Al momento de fotografiarlos, esta ruptura con el tránsito se da de manera satisfactoria. En cuanto al video, se establecen similitudes incorporando el sonido ambiental, lo cual ayuda a mantener el nexo con la colectividad. La propuesta fotográfica estudia zonas que estén vacías dentro del tránsito habitual para jugar con los dos diálogos opuestos, haciendo alusión a lo mencionado en el texto *Disoluciones Urbanas*, donde, como Manuel Delgado expone, el espacio público representa el vacío dentro de lo lleno. (Delgado, 2007, p. 111).

### 1.8. Planificación.

La puesta en escena de la obra se desarrolla manteniendo una estética de instalación, generando vínculos entre la fotografía o imagen inmóvil y, por otro lado, el video como imagen móvil.

El espacio escogido para la presentación de la muestra es el Centro de Arte Contemporáneo, en el área de Cac-lab. La sala cuenta con dos ambientes, se exhibirá en uno de ellos el video, y en el otro las series fotográficas. Es un espacio arquitectónicamente favorable para la exhibición, ya que cuenta con paredes blancas, altas y rectangulares. Esto es una ventaja puesto que el espacio permitirá una visualización amplia y frontal de las obras.

### 1.9. Cronograma.

◀ Octubre						Diciembre
Noviembre 2015 ▶						
Dom	Lun	Mar	Mié	Jue	Vie	Sáb
<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>5</b>	<b>6</b>	<b>7</b>
Redacción Primer capítulo	Redacción Primer capítulo		Reunión y avances		Corrección	Corrección
<b>8</b>	<b>9</b>	<b>10</b>	<b>11</b>	<b>12</b>	<b>13</b>	<b>14</b>
Selección fotografías y edición luces	Edición fotográfica Líneas arq	Edición fotográfica Líneas arq	Reunión y avances		Revisión y correcciones capítulo 1	Revisión y correcciones capítulo 1
<b>15</b>	<b>16</b>	<b>17</b>	<b>18</b>	<b>19</b>	<b>20</b>	<b>21</b>
Corrección	Redacción Segundo capítulo		Reunión y avances		Corrección	Segunda selección fotos finales
<b>22</b>	<b>23</b>	<b>24</b>	<b>25</b>	<b>26</b>	<b>27</b>	<b>28</b>
Retoque y detalles finales foto	Cita impresiones		Reunión y avances		Corrección capítulo 2	Corrección capítulo 2

◀ Octubre						Noviembre 2015		Diciembre ▶
Dom	Lun	Mar	Mié	Jue	Vie	Sáb		
29	30	Notes:						
Edición para gran formato fotografías	Edición para gran formato fotografías	<b>-Redacción primer y Segundo capítulo</b> <b>-Edición parcial y final de las fotos</b> <b>-Proceso de impresión</b>						

◀ Noviembre		Diciembre 2015					Enero ▶
Dom	Lun	Mar	Mié	Jue	Vie	Sáb	
		1	2	3	4	5	
		Redacción capítulo 3	Revisión y correcciones	Corrección	Corrección	Corrección	
6	7	8	9	10	11	12	
Redacción Conclusiones	Corrección		Reunión correcciones y avances en logística	Corrección	Primer borrador tesis completa	Corrección	
13	14	15	16	17	18	19	
Corrección	Segundo Borrador	Corrección	Presentación final de tesis		Impresión total series	Edición y selección de video	
20	21	22	23	24	25	26	
Edición de video				Graduación			
27	28	29	30	31	Notes:		
					<b>-Redacción Capítulo 3 y conclusiones</b> <b>-Detalles finales impresión</b> <b>-Edición del video</b> <b>-Entrega final tesis escrita</b>		

*Enero y Febrero:*

Estos dos meses estarán destinados para terminar con detalles finales impresión y montaje de fotografías, se buscará ya tener una edición final del video y resolver aspectos de logística con el CAC. Posterior a esto se realizará el montaje a principios de febrero, la fecha aún es tentativa.

## **2. CAPÍTULO 1: RESIGNIFICACIÓN Y NUEVOS ALCANCES DE LA ESFERA PÚBLICA EN LA MODERNIDAD.**

### **2.1. Implantación industrial y morfología de las nuevas ciudades.**

La esfera pública está constituida por diferentes sitios, cada uno de ellos comprende una pequeña parte de la edificación de la ciudad. Su principal función es mediar las relaciones y determinar los principios con los que va a desarrollarse una colectividad. (Kohn, 2001, p. 505). Esta unión de relaciones entre el individuo con el territorio desemboca en el espacio. Al realizar la investigación, se encontraron varias concepciones de “espacio” según distintos autores, como por ejemplo el filósofo Louis Marin, quien lo define como: “Superficie primera e inmóvil de un cuerpo que rodea a otro o, para decirlo más claramente, el espacio en el cual un cuerpo es colocado.” (1991, p. 89).

Por otro lado, tenemos a Michel de Certeau, historiador y crítico cultural, quien enmarca la definición de espacio de una manera más vinculada con el tema propuesto:

Esto significa que en lugar de imaginarlo como una especie de eternidad en donde todas las cosas flotan, o concebirlo abstractamente como una característica que comparten entre sí, debemos pensarlo como el poder universal que hace que estén conectados... Yo entiendo al espacio a partir de su origen, y ahora pienso en las relaciones que subyacen a ésta palabra, dándome cuenta entonces que solamente viven a través del medio del sujeto que las traza y sostiene. (De Certeau, 1945).

Así mismo, la relación del ser humano y el espacio es simbiótica, es decir, ambos se afectan mutuamente. A partir de la modernidad, el espacio ya no solo consta como una

manifestación física, sino que comienza a abarcar conceptos de sociedad y colectividad. (Duhau y Giglia, 2008, p.46).

La modernidad y el desarrollo de la era industrial significó salir de la vida de campo hacia la vida citadina y promover la construcción de las nuevas ciudades. Esto responde a la necesidad de innovación que existía en el siglo XX. (Duhau y Giglia, 2008, p. 50). Así como aparecen mejoras en cuanto al traslado de las personas a estas urbes, el territorio muta a la par con estas adecuaciones. La definición de espacio engloba un diálogo más urbano como Augé manifiesta: “El planeta se urbaniza, se equipa y se reorganiza, y de forma paralela al paisaje urbano, se transforma radicalmente.” (2012, p. 34).

A causa del aparecimiento de la industria, la población crece en mayor volumen, y comienza a verse la necesidad de generar espacios que satisfagan. No solo necesidades individuales, sino que se desarrolla un contexto orientado hacia la colectividad. (Duhau y Giglia, 2008, pp. 76-77).

Con la llegada de la industria, surge el progreso en cuanto al requerimiento de mano de obra. El nacimiento de la máquina comienza a demandar personas para el mantenimiento de las mismas. Este factor trae como consecuencia que, el trabajador tenga que trasladarse hacia su lugar de trabajo respondiendo a la prevalencia de una rutina. Esta transformación del espacio, también modifica al ser humano en la medida en que se convierte en un ser utilitario que aporta a la automatización del mundo gracias a su labor.

Uno de los mejores ejemplos para entender un poco más acerca de esta nueva morfología de la ciudad es la zonificación de Nueva York. Con la llegada de nuevos medios de transporte comienza a modificar su estructura inicial al plantearse la necesidad de ser asequible a los a estos medios y, por ello, se construye alado del ferrocarril. Este método de transporte se renovó a partir de la introducción del automóvil y las carreteras, que como el urbanista y planificador urbano Peter Hall manifiesta, la revolución industrial, hace que la trama de ciudades y la distribución de la población ya no sea adecuada a las nuevas oportunidades, el autor prosigue diciendo:

El automóvil y la carretera han abierto mercados y fuentes de suministro. ‘El automóvil...hace que, dentro de unos límites, la población tienda a dispersarse en lugar de concentrarse, y cualquier proyecto que trate de concentrar a la población en áreas de Grandes-Ciudades corre ciegamente en contra de las posibilidades que nos abre esta máquina’. (Hall, 1996, pg. 160).

En este momento, el paisaje urbano adquiere un sentido redirigido hacia el tránsito y la facilitación de acceso de la colectividad, creado por la necesidad del ser humano por moverse y circular. (Augé, 1992, p.76). A correlación de esta afirmación, Peter Hall condensa todo este desarrollo urbano cuando menciona que la planeación regional ya no se cuestiona en cuanto a las extensiones zonales, sino que comienza a dialogar en cuanto a cómo la población y los servicios cívicos pueden distribuirse en una manera en la que permitan y estimulen una vida intensa y creativa, remitiéndose a las características propias que presenta cada región. El autor también establece que dicha planificación debe buscar utilizar las ventajas naturales de la región en lugar de anularlas y destrozarlas. En vista de esto, la gente, la industria y la tierra se contemplan como una sola unidad, proveyendo a la nueva ciudad con equipamientos adecuados para su desarrollo. (Hall, 1996, p. 162).

Como se ha revisado a lo largo de este apartado, la modernidad marcó un desarrollo significativo con respecto a las estructuras urbanas, que además fueron fruto de los cambios en los modos de vida de los trabajadores de aquella época. Se entiende entonces, según lo aquí expuesto, que tanto el espacio como el individuo evolucionan hacia la utilidad. Ya que, como Hall afirma, el ser humano es proactivo con la sociedad, y el espacio es útil en la medida en la que es transitado. (Hall, 1996).

## **2.2. Arte Contemporáneo en el territorio de la industria.**

En la escena artística contemporánea surge un desarrollo de obras que contienen todos estos cambios a propósito de la era industrial. Nace una época donde el sujeto se vuelve automático, y todas las preocupaciones humanas se desarrollan en torno a esta problemática. El artista comienza a generar arte a partir de esta nueva mecánica de la condición humana.

Las manifestaciones artísticas de de esta época estaban ligadas al florecimiento de las vanguardias, las cuales surgieron como un levantamiento de la consciencia social del ser humano para cuestionar eventos históricos, más que todo políticos, que dieron forma al inicio de una nueva era: “Y de ahí se dedujo que la verdadera y más importante función de la vanguardia no era ‘experimentar’, sino encontrar un camino por el cual, fuese posible mantener *en movimiento* la cultura, a pesar de la confusión ideológica y la violencia.” (Greenberg, 2002, p. 21). Este es un enunciado que añade sentido a la

afirmación antes expuesta sobre la intencionalidad de la investigación, la cual se centra en esta ausencia de “movimiento” de la cultura que se ha dado mediante la construcción y perfeccionamiento del entorno colectivo, así como cuáles han sido las repercusiones sociales de este concepto.

Este trabajo de investigación refleja la importancia de las vanguardias en la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, estudia aquellas relacionadas con el análisis del espacio con el fin de entender las preocupaciones actuales del arte en el siglo XXI. En este periodo de cambio, el mundo pasa a manejarse mediante nuevos sectores productivos y estos cambios sociales modifican una cultura que permaneció inmutable desde el alejandrino. (Greenberg, 2002, p. 20). La masificación del mundo trae como producto una ramificación de las clases sociales y se ve la necesidad de que el arte se mueva conjunto con el planeta, esto es justamente lo que justifica y promueve los métodos de vanguardias. Al mismo tiempo, se observa que la masa que en un inicio era indiferente a la cultura, comienza a aceptar a la misma y las personas que dirigían este desarrollo cultural desde un inicio, la clase dirigente, deben acoplarse a un arte más democrático. (p. 20).

Esta modernización del mundo conlleva que las preocupaciones artísticas pasen de ser inclinadas a la burguesía, a adquirir un tono más colectivo. La obra de arte rompe con las estéticas establecidas de la contemplación pura, y como resultado de esto, comienzan a buscar nuevos conceptos sobre la “belleza”, que tengan la facultad de representar nuevas preocupaciones mucho más relacionadas con el sistema político y la automatización. Un movimiento que abarcaba justamente estos conceptos es el Futurismo, cuyo principal exponente es Filippo Marinetti. Este ideólogo y poeta del siglo XX escribe el Manifiesto Futurista capturando la evolución cultural italiana, aseverando que el ruido de la industria era más bello que el arte clásico: “Un automóvil rugiente, es más bello que la Victoria de Samotracias.” (Marinetti, 1909).

Esta vanguardia promueve la modernidad, la tecnología, y lo mecánico; que en la historia del arte eran elementos que se suponía no exaltaban la belleza y la estética (Milicua, 1994). Así mismo, esta vanguardia influye en la producción de otras dos adyacentes, el Dadaísmo y el Constructivismo ruso. (Marinetti, 1909).

Como uno de los miembros fundadores de la primera ola futurista está Giamomo Balla, quien mediante sus pinturas evidencia preocupaciones con respecto a la luz y cómo ella incide en la representación de movimiento. Este autor busca generar trazos que imiten la velocidad vista como un elemento que simboliza la dinámica del siglo XX. Estas

pinturas retratan el trabajo humano, estableciendo un diálogo entre las políticas sociales y la ilusión del progreso. En su obra *Automobile in Corsa* (1923), Balla materializa los principios del futurismo como una celebración de la máquina partiendo del movimiento, representado a través de la repetición de figuras que comparten una secuencia específica (Söns , 2014).



Giacomo Balla. *Automobile in Corsa*, 1923.

Cabe señalar que el futurismo es un movimiento que encuentra la noción de “belleza” en el ruido y el desplazamiento de los nuevos medios de transporte, como establece el Manifiesto Futurista: “No tenemos inconveniente en declarar que el esplendor del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza: la belleza de la velocidad.” (Marinetti, 1909). Por consiguiente, la automatización se incorpora a la vida del hombre y este a su vez la celebra, viéndola como el nacimiento del progreso, debido al incremento en las necesidades de mano de obra y por tanto de empleo.

A partir de este momento, el desarrollo de las tecnologías industriales y la cultura fueron evolucionando como un primer acercamiento hacia la evolución posterior de los artefactos urbanos, que se analizarán a lo largo de esta investigación.

El florecimiento de la industria es tal, que abarca también otros sectores como los de las tecnologías bélicas, que aportaron muchísimo al desarrollo de la Primera Guerra Mundial. Esta época transforma el pensamiento de la colectividad gracias a todos los cuestionamientos generados en torno al momento político de la época, rompiendo con

las posturas universales del mundo impuestas por las clases hegemónicas. Una de las corrientes que promulgaba esta ruptura era el Dadaísmo que evidenciaba las preocupaciones políticas originadas durante este periodo beligerante. El nacimiento de este movimiento respondía a una necesidad de independencia y de desconfianza ante la comunidad. Se fomentaba la libertad al no reconocer teorías ni academias de ideas formales como refleja el manifiesto:

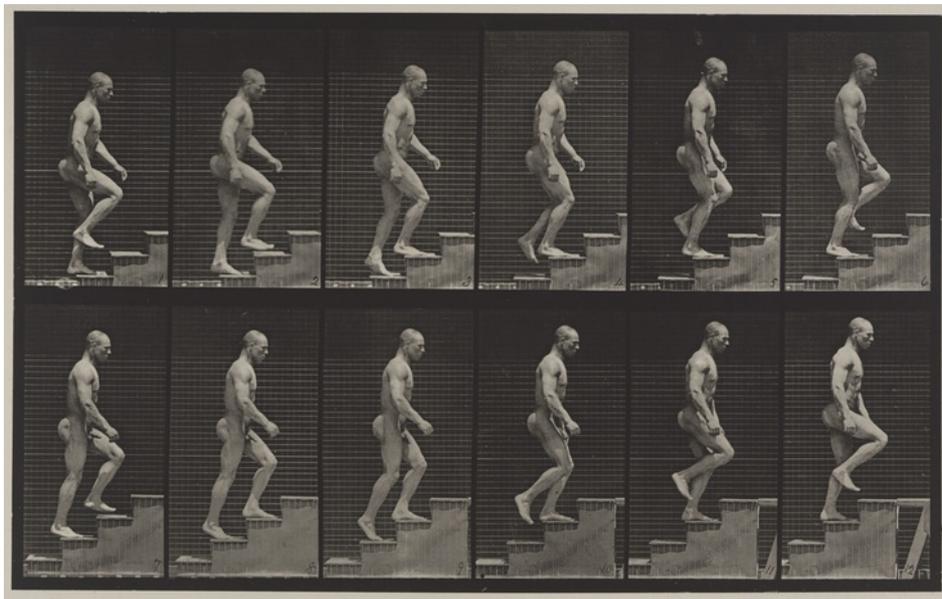
¿Cómo se puede poner orden en el caos de infinitas e informes variaciones que es el hombre? El principio ‘ama a tu prójimo’ es una hipocresía. ‘Conócete a ti mismo’ es una utopía más aceptable porque también contiene la maldad. Nada de piedad. Después de la matanza todavía nos queda la esperanza de una humanidad purificada. (Tzara, 1918).

Su fuerza entonces, no sólo se encontraba en un diálogo político agresivo, sino también en materializar la inconformidad colectiva y la esperanza de que mediante un diálogo incoherente, semejante al de la guerra, se pueda purificar a la humanidad a través del arte. Uno de los máximos exponentes en este movimiento es el artista conceptual Marcel Duchamp, de quien se ha escuchado hablar a lo largo de la historia del arte. Él jugaba con la mente del espectador, convirtiéndolo en un ser emancipado y libre de generar conclusiones manejadas a su conveniencia. (Milicua, 1994). Él empleaba elementos creados por la industria como obras, a partir de sus *readymades*, los cuales cuestionaban el verdadero rol del arte y las instituciones. (The Metropolitan Museum of Art, 2015). Es entonces cuando aceptan modos distintos de expresión artística y nace el arte conceptual, una corriente que se ha visto muy popularizada desde aquella época hasta nuestros días.

La automatización y la influencia de la industria son temáticas recurrentes en la obra de Marcel Duchamp, gracias a su interés por retratar el movimiento humano como se vio también en la obra de Giacomo Balla. Esta época en particular, fomentaba el traslado de los individuos desde sus hogares al trabajo, por tanto el ser humano se encuentra en un espacio temporal donde prevalece un dinamismo universal, generando sensaciones y preocupaciones específicas en los artistas.

Entre estas preocupaciones está la comprensión abstracta del movimiento, que se alcanza a través descomposición del mismo, rompiendo los contornos rígidos de la figura para poder generar una continuidad dinámica. El descubrimiento de este concepto es

facilitado por la industria, ya que gracias a la incursión del artefacto fotográfico, se pueden capturar las distintas fases del desplazamiento humano. Un claro ejemplo de esto, son los experimentos realizados por el fotógrafo Edward Muybridge en 1874 y 1881 quien utiliza la fotografía para representar la locomoción. El experimento de Muybridge planteaba fotografiar de manera sucesiva y rápida objetos móviles, para obtener una captura de cada una de las posiciones de un mismo objeto en diversos momentos. De esta manera se logra fijar el movimiento, entendiéndolo como una descomposición, logrando incorporar al individuo en su entorno. (Henderson 1912).



Edward Muybridge, *Desnudo ascendiendo por las escaleras*, 1887.

Estas características y estudios aparecen también en la pintura de Marcel Duchamp *Desnudo bajando una escalera* de 1912, en donde se plantea la representación del ser humano como un ser maquina, que se desenvuelve mediante la movilidad. Esta idea es interesante puesto, que la obra hace un guiño a la industria y cómo se entiende al ser humano a partir de la misma, cuyos trazos demuestran a este ser completamente automatizado:

Se trata de una descomposición formal, es decir, un despliegue de láminas lineales que, paralelamente se fundan, se basan las unas en las otras, y constituyen el objeto. Las líneas se suceden paralelamente y se modifican pues de manera imperceptible para sugerir el movimiento correspondiente a la forma deseada. (El Hadri, 2008, p. 88).



Marcel Duchamp, *Desnudo bajando una escalera*, 1912.

Marcel Duchamp aprovecha la teoría de Muybridge y la traslada al mundo del arte conceptual, donde el ser humano es visto como alguien que está en constante circulación, donde además, el entorno comienza a tener un papel significativo. Este concepto de inclusión del espacio se enfatiza en la obra *Joven Triste en un tren* de 1911, en donde se ve un cambio en la estructura del objeto y el individuo, consecuencia del desplazamiento. Existen dos conceptos en esta pintura, en primer lugar, la idea de movimiento del tren y en segundo lugar el joven que se encuentra en el pasillo desplazándose, dando como resultado dos movimientos paralelos que se corresponden entre sí. (Cabanne, 1967, p. 57)



Joven Triste en un Tren, Marcel Duchamp, 1911.

Es entonces cuando se observa que la esfera pública, aparece en la obra y el ser humano se entiende a partir de la misma, haciendo alusión a la definición de espacio propuesta por Marc Augé. Este autor lo evidencia como “un lugar practicado”, “un cruce de elementos en movimiento” donde los transeúntes transforman la esfera de la calle, animando estos lugares con su desplazamiento. (Augé, 2004, p.85). Entonces el entorno es visto como un factor que incide en la vida del ser humano abarcando temáticas más orientadas a lo social, incluyendo al lugar dentro del discurso artístico.

Los años posteriores a la Primera y Segunda Guerra Mundial desencadenan eventos consecutivos a los enfrentamientos bélicos, como el período de entreguerras. El arte conceptual propone una posición interdisciplinaria como inspiración, que comprende entre ellas la psicología. Esta disciplina se desarrolló a su vez en otro movimiento que fue el surrealismo, liderado por el poeta André Breton (1924). Este artista se valía de las teorías psicoanalíticas para poder desarrollar la noción pictórica. La época de entreguerras implicó que el ser humano vea la necesidad de comprender la profundidad psicológica de sí mismo, y una de las herramientas que utilizó para hacerlo fue el arte. (Cirlot, 1953, p. 201).

Si bien los surrealistas forjaban su obra mediante realidades lejanas, estas realidades eran comprendidas a través de objetos industriales como los trenes o los relojes. Un ejemplo de esta idea es la obra de Salvador Dalí *Máquina de coser con paraguas en un paisaje surrealista* de 1941, donde el autor ya no interpreta a la máquina de coser como un elemento aislado, sino que la entiende como un símbolo que representa la realidad. (Nieto, 1983, pp. 330- 339).



Salvador Dalí, *Máquina de coser con paraguas en un paisaje surrealista*, 1941.

Otro aporte importante de este movimiento fue el automatismo, donde el artista aplicaba la escritura automática para poder evidenciar lo que estaba inmerso en su inconsciente, utilizando como herramienta de gestión en la obra artística a la industrialización. (Bretón, 1924).

De forma paralela, se plantea una crítica a los medios artísticos bidimensionales que se trataron anteriormente debido a que no eran muy tangibles, proyectándolos como movimientos únicamente visuales imposibilitando su relación con el entorno. Este sentido promueve una propuesta que promulga el renacimiento del espacio y el tiempo. Como respuesta ante esta búsqueda, nace movimiento constructivista, que propone a la escultura como manifestación de una forma espacial, ya no solo como línea o elemento aislado del entorno. También formula una integración entre el utilitarismo constructivo y lo artístico, síntoma de la naciente cultura mecanizada. (Gabo, 1973).

Un artista perteneciente a dicho movimiento, que materializa el entorno moderno a partir de la fotografía y la instalación es Alexander Rodchenko, quien creaba esculturas a gran escala mediante construcciones colgantes como puentes y techos, formando parte importante de sus trabajos. Este artista, además, desarrolla su obra a partir del fotomontaje de elementos industriales como máquinas, aparatos, tornillos, engranajes, etc. (Gray, 1962).



Alexander Rodchenko, *About That*, 1924.

Por tanto, se puede entender al artista como un ser que busca evidenciar su tiempo, y así manifestaba Gilles Deleuze con respecto a la obra de a la obra del famoso artista irlandés Francis Bacon (1909- 1992), cuya definición de artista era aquel ser capaz de pintar su tiempo, de volverlo visible en sí mismo. (Deleuze, 1984).

Un artista que fue influenciado por este movimiento y que además significó un gran aporte en la escuela del Bauhaus (1919-1933) fue Lasló Moholy Nagy quien veía a la innovación como una necesidad: "La realidad de nuestro siglo es la tecnología: la invención, construcción y mantenimiento de máquinas. Ser un usuario de máquinas debe ser del espíritu de este siglo. Las máquinas han sustituido el espiritualismo transcendental de eras pasadas." (The Art Story Foundation, 2012). Moholy era un ser que siempre buscaba ir mas allá de los límites impuestos por la modernidad y que le da a la escuela de Bauhaus una vuelta hacia lo tecnológico y lo experimental. El también tuvo un interés muy marcado en cuanto a las cualidades del espacio, el tiempo y la luz, explorándolos mediante los medios que utilizaba. Sus obras eran realizadas en materiales industriales como por ejemplo sus esculturas en *plexi-glass* (1946) que buscaban entender la interacción entre el medio y el entorno. (The Art Story Foundation, 2012).



Lasló Moholy Nagy, *Double Loop*, 1946.

Simultáneamente, el arte comienza a integrar todos los elementos dentro del discurso ya no como el concepto ligado a un objeto necesariamente, sino que busca generar relaciones con su entorno. Como el autor menciona:

El diseño no es una profesión, pero una actitud. El diseño tiene muchas connotaciones. Es la organización de materiales y procesos del modo más productivo, de un equilibrio armonioso de todos los elementos necesarios para cierta función. Es la integración de requisitos tecnológicos, sociales, y económicos, necesidades biológicas y los efectos psicológicos de materiales, forma, color, volumen y espacio. Pensamiento en relaciones.

Laszlo Moholy-Nagy

El constructivismo simbolizó toda esta cadena de eventos e innovaciones a través del arte, entendiendo a la escultura desde una perspectiva diferente, dándole el término de “nueva escultura” (Greenberg, 1948) que se activa a partir del collage y se desarrolla a lo largo de esta vanguardia. El arte comienza a alejarse del plano pictórico para poder defender una estética diferente donde la realidad se materializa a través de los objetos:

La escultura es libre para inventar una infinidad de nuevos objetos y crear una riqueza potencial de formas de las que nuestro gusto no puede, en principio, discrepar ya que todas ellas tendrán una realidad física autoevidente, tan palpable, independiente y presente como las casa en las que vivimos o el mobiliario que usamos. (Greenberg, 1948, p. 640).

Conjunto con el movimiento constructivista se evidencia una nueva etapa de comprensión del arte, el cual enfrenta un proceso de despolitización y desmaterialización, muy vinculado con la experiencia del espectador, el cual interpreta un papel mucho mas activo y reflexivo. (Buchloh, 2005). En este momento la técnica artística se concentra más a explorar desde de su propio medio, abandonando la búsqueda de reconocimiento. Más aún, generándose una dinámica de vinculación del arte con la sociedad mediante el planteamiento de un nuevo objetivo que es incentivar la movilidad del conocimiento. Este factor emerge en la globalización, la cual promueve la hibridación de conceptos y la ruptura metanarrativas, para dar paso a una abundancia de micronarrativas. (Lyotard, 1979, p. 14-20). De esta manera el concepto de verdad absoluta se elimina. Al darse este suceso, el mundo se somete a un proceso de universalización de los conceptos y una intertextualidad absoluta. Como Lyotard expone, el sujeto y la cultura son entendidos como una construcción de muchas cosas, todos los elementos se cimientan en una estructura de rizoma, donde no existe un solo tallo ideológico, sino que este se expande

como raíces. (1979, p. 20). El conocimiento se encuentra ligado también a una universalización de los aspectos culturales, marcándolos como semejantes. De esta manera surge una cultura de masas que se difunde a través de la industria cultural, promoviendo la estandarización y producción en serie de la lógica del sistema social. Ésta transformación ocurre también en los espacios urbanos los cuales se cristalizan en complejos bien organizados, limpios y dirigidos a una utilidad que contribuye con la distribución de poderes económicos. (Adorno y Horkheimer, 1988, p. 166). Al generarse toda esta transformación, el arte busca evidenciar la cultura de la sociedad de masas mediante manifestaciones que imitan la forma, ocasionando una ruptura importante en la historia del arte con el apareamiento del *Kistch*:

Un arte, y una literatura populares y comerciales con sus cromos tipos, cubiertas de revista, ilustraciones, anuncios, publicaciones en papel satinado, cómics, música estilo Tin Pan Alley, zapateados, películas de Hollywood, etc. Por alguna razón, esta gigantesca aparición se ha dado siempre por supuesta. Ya es hora de que pensemos en sus causas y motivos. El *kitsch* es un producto de la revolución industrial que urbanizó las masas de Europa occidental y Norteamérica y estableció lo que se denomina alfabetismo universal. (Greenberg, 2002, p. 21).

Es entonces cuando la obra de arte comienza a ser un proceso universal, se vuelve una manifestación mas sencilla, digerible y comercial; “Por el momento, la técnica de la industria cultural ha llevado solo a la estandarización y producción en serie y ha sacrificado aquello por lo cual la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social”. (Horkheimer & Adorno, 1988, p. 166).

Un ejemplo claro de esta composición construida por varias estructuras y que responde a una estética mercantil es el arte pop, este movimiento nace en medio de un período de crecimiento político y económico en donde, como se mencionó anteriormente, todo era producido en masa, incluso los hogares. Este clima de turbulencia, experimentación y consumismo hizo que en Gran Bretaña y en Estados Unidos nazcan artistas que tomen como inspiración el mundo a su alrededor, representando y haciendo arte directamente de elementos cotidianos o elementos de los medios de comunicación masivos. De la misma manera el concepto de *readymade* se incorpora así como la litografía y la pintura. ([www.moma.org](http://www.moma.org)).



James Rosenquist, *Love you with my Ford*, 1961.

Una obra de esta época que criticaba al consumismo a partir del arte es *I love you with my Ford* del autor James Rosenquist (1961), en donde se hace una crítica directa hacia el imaginario social norteamericano de aquella época, el cual se identifica a través de un ser que consume artículos masivos. El artista los representa mediante el modelo de auto Ford y la sopa enlatada Campbells como símbolos de la cultura popular. A partir de su obra, él busca evidenciar un modo de vida que al igual que los objetos es consumido por la masa. ([www.guggenheim.org](http://www.guggenheim.org)). Aquí aparece muy claramente la noción de rizoma puesto que la obra funciona mediante la yuxtaposición de varias imágenes que a partir de su unión le dan un nuevo significado.

Por otro lado, como se vivía un tiempo de constante mutación ideológica, también se dan movimientos que emiten una respuesta un poco contraria al mercado como es el arte minimalista, el cual reacciona ante el lenguaje directo del pop-art. Este tipo de arte busca crear formas visuales que estén reducidas al mínimo y que no compartan características masificadas como mantenía el diálogo del arte pop, estableciendo significados a través de lo que se ve, sin reflexiones subliminales. El arte minimalista plantea además la interactividad entre el espacio, el artista y el espectador, volviendo a la noción de la escultura que se estudió previamente pero que ahora emula a la arquitectura. (Meyer, 2004). Esta corriente está construida mediante conceptos de simplicidad de forma más no de relaciones, es decir, propone formas unitarias que no reducen las relaciones de la obra con el público sino que las ordenan. También considera que la

distancia entre el espectador y el objeto demanda una participación física, haciendo que el espectador se involucre tanto con la puesta en escena como con el sitio que ocupa. (Morris, 1968, P. 231).

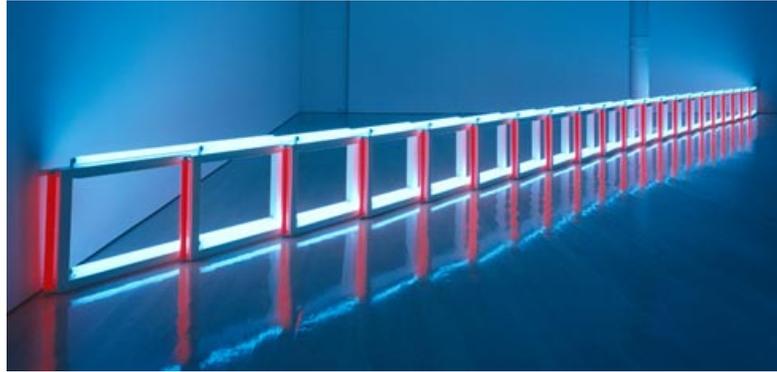
Dan Flavin es un artista que resignifica el espacio mediante su obra como por ejemplo en *The Diagonal of May 25* (1963), en donde utiliza tubos de luz fluorescente para establecer líneas divisorias o límites dentro de un lugar que no está dividido y por tanto lo reconfigura. (Museum Moderner Kunst, 2013).



Dan Flavin, *The Diagonal of May 25*, 1963.

Entonces el arte minimalista es entendido desde la perspectiva de Hall Foster quien establece que:

Con el minimalismo, la escultura deja de estar apartada sobre un pedestal o como arte puro, se relocala entre los objetos y se redefine en términos de lugar. En esta transformación el espectador, negado el seguro espacio soberano del arte formal, es devuelto al aquí y al ahora; y en vez de a escrudiñar la superficie a fin de establecer un mapa topográfico de las propiedades de su medio, a lo que se ve impelido es a explorar las consecuencias perceptuales de una intervención particular en un lugar dado. Ésta es la reorientación fundamental que el minimalismo inaugura. (Foster, 2001, p. 42).



Dan Flavin, *An artificial barrier of blue, red and blue fluorescent light*, 1968.

Como se observa en la obra *An artificial barrier of blue, red and blue fluorescent light* (1968) el artista limita el espacio de tal manera que hace que una parte de él sea inaccesible. En este momento el área de exhibición se convierte en la obra, dirigiendo el camino por el que los visitantes van a pasar. Dan Flavin transforma la percepción de el entorno confundiendo los parámetros arquitectónicos establecidos. (Museum Moderner Kunst, 2013).

En cuanto a otras manifestaciones minimalistas que modelan la percepción del entorno es Rachel Witehead, quien se plantea cuestionamientos en cuanto a conceptos de ocupación humana en el hogar y cómo surgen memorias colectivas a partir del mismo. En su obra *House* de 1993 ella cubre una típica casa inglesa con yeso, inmortalizándola, como símbolo de protesta hacia la ciudad cambiante.



Rachel Whitehead, *Untitled (House)*, 1993.

Esta obra plantea un discurso urbanístico, en donde las casas de la modernidad siempre están siendo cambiadas por edificios. Esta consecuencia se le atribuye a la pérdida de identidad del espacio gracias a la adaptación a las tendencias del sistema global que siempre busca acercarse a la innovación de las construcciones. (Duhau y Giglia, 2008). Esta evolución responde a la discontinuidad de la arquitectura replanteando el urbanismo y la institución estética. (Jameson, 2001, p. 65).

Poco a poco el arte minimalista se fue desarrollando en proyectos que utilizaban materiales poco convencionales que estaban concebidos desde el entorno, los artistas trabajaban con componentes físicos de lugares específicos. De esta manera el paisaje comienza a inmiscuirse periódicamente dentro de la obra de arte y comienza a hacer alusión a la definición de Rosalind Krauss de “escultura en campo expandido” en donde la escultura va ganando autonomía. Todas estas adaptaciones traen como producto el nacimiento de nuevas corrientes como es el Land Art. (Krauss, 1979).

Este movimiento aparece en los Estados Unidos entre los años sesentas y setentas, buscando romper con la mercantilización de la obra de arte. Esta disciplina nace cuando el paisaje natural y la obra están totalmente vinculados.

En lo que se diferencia del Minimalismo, es que las esculturas no son posicionadas en el paisaje sino que éste se convierte en la obra de arte, completándose mediante la presencia infaltable del espectador. Esta disciplina es interesante en la medida en que denota una apropiación del espacio y la relación del individuo que se inmerge en el mismo.

Una de las obras de Land Art que transmite algunas de las preocupaciones establecidas en la investigación es *City* de Michael Heizer (1972). Posiblemente es la pieza más grande de arte contemporáneo que se ha realizado y que aún no termina de estructurarse. Esta obra está compuesta de varias construcciones de tierra y varas de metal, que comprenden la unión entre el paisaje de la tierra de antiguas civilizaciones y el nuevo paisaje urbano, materializado a través de construcciones metálicas y frías. Como menciona el propio artista: “Estoy construyendo esta obra para después. Me interesa realizar una obra de arte que represente toda la civilización hasta este punto”. (2010).



Michael Heizer, *City*, 1972-.

Otra obra que de igual manera representa el paso del hombre en el entorno es *Cadillac Ranch* de Ant Farm (1974), la obra nos habla del deterioro por el paso del tiempo y la imposición de una moda, utilizando el auto Cadillac como herramienta de referencia a los cambios que se han hecho en la industria automotriz. Los arquitectos de Ant Farm entierran una fila de estos autos a lo largo de la vía interestatal del sur de Amarillo, Texas, insertando al automóvil como un monumento a las ruinas de la contemporaneidad.



Ant Farm, *Cadillac Ranch*, 1974.

Esta obra es vista como el triunfo y caída de la marca que desaparece en 1960, no porque se haya vuelto mala, sino que los parámetros de la moda ya no lo incluían como un auto de prestigio como lo era antes. Su relación con el entorno le otorga esta facultad de ruina puesto que el objeto está descontextualizado dentro de la locación. Es entonces cuando el entorno le otorga significado a la obra y el concepto ya no se rige mediante el objeto únicamente. (Hinckley y Robinson, 2005, p. 17). Este factor también es observado

en obras de carácter monumental como *Memorial del Holocausto* (2005) en donde el lugar que ocupa le da fuerza al concepto, este memorial está localizado en la denominada “zona muerta” puesto que se encuentra construido en el espacio de influencia del Muro de Berlín. Aquí la obra es entendida desde una perspectiva de monumento en la esfera pública en la que al momento de ser transitada, el ser humano dentro, pasa a ser un transeúnte sin sujeto, carente de una consciencia privada, como sucede en los espacios destinados para la colectividad. (Jacobs, 1977, p. 46).



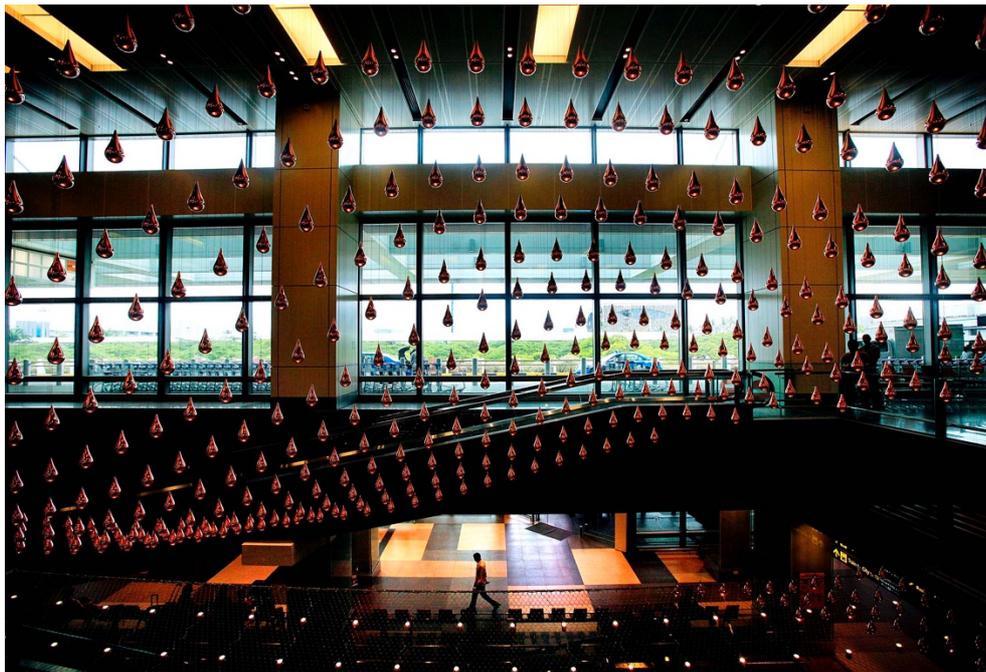
Peter Eisenman, *Memorial del Holocausto*, 2005.

Christo y Jean-Claude son dos artistas franceses que desarrollan el concepto de límite en su obra *Running Fence* (1976). La obra consta de una tela enorme que recorre y segmenta una sección del norte de California, dibujando un corte que interviene en el espacio paisajístico, estos dos artistas plantean este concepto a partir de una perspectiva de límite como sentido imaginario, creado por el ser humano pero que físicamente no es visible. Mediante la imposición de esta tela los artistas visibilizan este corte y al mismo tiempo guían un camino específico a través de establecer un contorno territorial. (Smithsonian, 2010).



Christo y Jeanne-Claude, *The Running Fence*, 1976.

Como se ha observado a lo largo de este apartado, la historia del arte traza un camino paralelo al de los eventos históricos más relevantes, los cuales a su vez desembocan en la transformación del mundo. Este sentido va mutando desde un discurso político hacia la ruptura de los sistemas impuestos por la sociedad, para poder acercarnos a un entendimiento del ser humano a través del entorno social en el que vive. Quizá una de las evoluciones más importantes durante este período es la unión del arte con la tecnología. Como un primer acercamiento hacia este entendimiento aparece el arte cinético que propone una estética de movimiento mediante estructuras rigurosamente planificadas. Es interesante en la medida en la que la propuesta artística necesita de la tecnología para poder generar este movimiento, ya sea este propulsado por motores, luz, electromagnetismo, etc. Dando como resultado la integración de la obra y el espectador. (STGO, 2010). Una pieza de arte cinético que alberga todos estos conceptos es *Kinetic Rain* (2012), una de las mas grandes obras de arte en movimiento del mundo, ubicada en la Terminal 1 del aeropuerto de Changi en Shanghái. Esta pieza esta compuesta de pequeñas estructuras en forma de gotas de lluvia que trabajando en armonía forman el todo, ellas simbolizan las relaciones que existen en el aeropuerto donde encontramos a varias personas que trabajan juntas y se ayudan en su viaje para llegar al destino final.



Art+Com, *Kinetic Rain*, 2012

Esta obra nos acerca más hacia el entendimiento del espacio colectivo, como un todo formado por varias estructuras que trabajan juntas en un objetivo específico, si se aplicara la esfera colectiva este objetivo sería el traslado. El ser humano se adapta a una situación en donde es obligado a vivir dentro de los parámetros de sujeto individual y sujeto colectivo. (Mongin, 2007, p. 656). La búsqueda que tiene ahora el arte contemporáneo es la de recuperar la capacidad de acción y de lucha que actualmente se encuentra neutralizada por una confusión espacial y social, mediada por una descentralización del ser humano. (Jameson, 2001, p. 72). Es por esto que el individuo explora nuevas maneras de entenderse y centralizarse, el entorno le sirve como herramienta de mediación con todas las circunstancias que le afectan directamente y es por esto que él, al ser capaz de entender al espacio, podrá ser capaz de entenderse a sí mismo valiéndose del arte como medio de expresión.

En el siglo XXI, la proliferación de los “no lugares” y los espacios de espera, nacen como producto de las innovaciones en el transporte y el apareamiento de los espacios colectivos, que con la venida de la globalización se modernizan constantemente en un intento de homogenizar las construcciones en el mundo, perdiendo así su identidad nacional. La era de la información permite que la difusión de los conocimientos se facilite y uno de los objetivos del arte a partir de esta época, es materializar las nuevas preocupaciones sociales y espaciales. El entorno comienza a ser un tema que comprende

muchas de las relaciones que tiene el ser humano, adaptándose al nacimiento de una colectividad, al mismo tiempo estos espacios producen que el ser humano sea concebido como objeto sin sujeto, como menciona Manuel Delgado (2007): "Como una máquina despojada de espíritu, un engranaje al que se ha privado de alma, un artefacto que, carente de consciencia ni privada ni compartida, es solo el trabajo que realiza: la ciudad misma" (p. 111).

### **3. CAPITULO 2: HOMOGENIZACIÓN DE LOS ESPACIOS PÚBLICOS Y EL SUJETO EN LA GLOBALIZACIÓN.**

#### **3.1. Tecnologías del espacio en la era de la información.**

La globalización significa, en su marco referencial, que la humanidad ha dejado atrás la época de la política internacional, misma que se caracterizó por el hecho de que los Estados Nacionales dominaban y monopolizaban el escenario internacional. Ahora ha empezado una época de política *post*-internacional en la que los actores nacionales-estatales deben compartir escenario y poder globales con organizaciones internacionales, así como con empresas transnacionales y movimiento sociales y políticos también transnacionales (Beck, 1998).

Esta época histórica constituye un escenario ideológico, político, y social que surge como consecuencia de los acontecimientos históricos que marcan al mundo y al paisaje social de la vida humana. Este movimiento responde a una revolución tecnológica, donde la base material de la sociedad muta a un ritmo acelerado. La revolución surge a partir de la muerte de los relatos totalizadores con los que la sociedad estaba regida, y que ahora pasan a ser prácticamente nulos. (Lyotard, 1979, p. 32). Cuando la guerra fría termina, el planeta entra en un proceso de reestructuración profunda en donde las gestiones económicas y políticas se flexibilizan de tal manera, que permiten el crecimiento de un mercado mucho más diverso. Así mismo, la gestión del capital adquiere significados de economía universal e inaugura nuevos mercados financieros. Como fruto de todas estas alteraciones, la sociedad a su vez se estructura desde conocimientos informacionales, traducidos en imágenes, sonidos y palabras que se acomodan

constantemente a los gustos respectivos de los ciudadanos. (Catells, 1996, pp. 1-3). De esta manera, los saberes culturales son transmitidos mediante una comunicación digital que promueve un alfabetismo universal. (Greenberg, 2002, p. 21).

Ante todo este continuo flujo de imágenes y reestructuraciones colectivas, el ser humano permanece descentralizado, puesto que está inmerso en una lucha constante entre identidades individuales y colectivas, como menciona Manuel Catells en su texto *La era de la información. Economía, sociedad y cultura* (1996), observando a la identidad como única fuente de significado:

Es cada vez más habitual que la gente no organice su significado en torno a lo que hace, sino por lo que es o cree ser. Mientras que, por otra parte, las redes globales de intercambios instrumentales conectan o desconectan de forma selectiva individuos, grupos, regiones, o incluso países; según su importancia para cumplir las metas procesadas en la red, en una corriente incesante de decisiones estratégicas. (1996, p. 2).

Esta explotación de las tecnologías de la información, da como resultado el establecimiento de nuevas líneas de pensamiento social. El conocimiento ya no se rige ante un tallo único, sino que comienza a componerse en forma de rizoma, alimentándose de muchas raíces que se expanden permanentemente. El ser humano quiere imprimir todas sus preocupaciones y cuestionamientos en cuanto al mundo en el que habita, y una de las manifestaciones de las que se vale es el arte, el cual, gracias a las nuevas tecnologías, se vuelve interdisciplinar. Un artista español que investiga este concepto, es Antoni Muntadas (1942), quien desde los años setenta ha vinculado su obra para evidenciar los mecanismos persuasivos que tienen los medios de comunicación, haciendo hincapié en los nuevos discursos de poder que ellos proponen. Lo interesante de sus piezas es que son sometidas a un proceso de documentación y estudio previo al proyecto. Muntadas le da un tratamiento y presencia única a la pieza *On translation*, porque propone al propio espacio como medio, y esto produce que la obra interactúe con el espectador (Sainz de Aja, 1995):

En mis intervenciones existe la parte perceptiva, que es el primer contacto sensorial y la parte informativa, el contenido del trabajo, partes inseparables que son la ambivalencia del arte. Un dispositivo que permite jugar igualmente sobre

el concepto de tiempo, tiempo de lectura. Esta reflexividad está a disposición del público. (Muntadas, 1992).

Esta es una idea muy importante puesto que la obra presentada por la autora de esta tesis, complemento del proyecto a desarrollar, quiere crear justamente este diálogo con el espacio, volviéndolo medio de expresión conjunto con la instalación. Y que a través de la extensa investigación que se ha realizado en este periodo, plantea una reflexión del espectador a través del contacto sensorial e informativo.

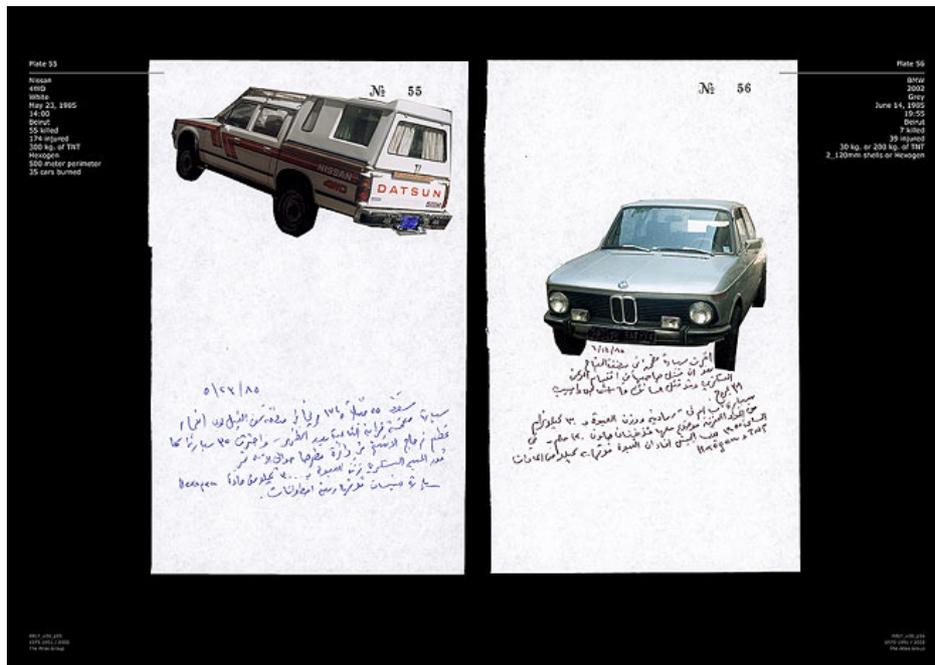
Una de las obras que incorpora al espacio y que al mismo tiempo lo plantea como medio artístico es *The Files Room* (1994), una instalación que recrea la atmósfera de un archivador, la cual se encuentra en un espacio misterioso donde el techo es bajo, la iluminación tenue, y las paredes que contienen un sinnúmero de archivadores de color negro. La propuesta es interesante en la medida en la que está planteada como un lugar alterno que coexiste dentro de la institución del arte, en un esfuerzo de recrear un espacio que ya existe, dentro de otro muy diferente. Esta noción de la instalación le da un tono muchísimo más interactivo a la obra, en donde tanto los elementos como el espacio en sí, van a generar una atmósfera específica de la cual el espectador es partícipe y es afectado con solo entrar al lugar. Este efecto, no se podría lograr de manera tan frontal si el objeto artístico estuviese desligado del espacio. Dentro de estos elementos, aparecen superpuestas algunas pantallas que permiten la investigación *in situ* del mismo archivo recopilado. (Roma, 2007).



Antoni Muntadas, *The Files Room*, 1994.

La obra también representa la censura y cómo la historia del mundo siempre ha estado sesgada por la información. En esta pieza, el artista no pretende entender la censura como tal, sino más bien busca referirse a ella y proponer una reflexión sirviendo como herramienta de discusión para hacerle frente y en cierta manera aprender a vivir conjunto con ella. Así mismo, la obra propone un sistema abierto que se renueva continuamente, puesto que al igual que las redes, este es su fin concreto. El discurso de Muntadas, no solo establece una reflexión en cuanto a los usos sociales de la tecnología, sino que igualmente invita al público a entenderla desde un uso político en donde la censura es, y será un elemento clave para quienes instrumentalizan el poder. (Muntadas y Randolph, 1994).

Todos estos valores se traducen asimismo en la obra de Walid Raad (1967) *Already been in a lake of fire* (2002) en donde el artista crea un grupo llamando *The Atlas Group* que nace en un interés por documentar la historia contemporánea del Líbano. En esta obra, este grupo se dedica a documentar todos los tipos de vehículos utilizados para ser carros bomba durante la guerra civil del Líbano desde 1945 hasta 1991 y que tienen una documentación respectiva que confirma esta información.



Walid Raad, *Already been in a lake of fire*, notebook, 2002.

El truco aquí es que toda la documentación se encuentra escrita en un idioma desconocido para la mayoría de personas pero que por encontrarse justificada, el público cree que esta documentación es real. Aquí se manifiesta el sesgo de información con el que se vive diariamente, vinculado en este caso a que la información que se provee es

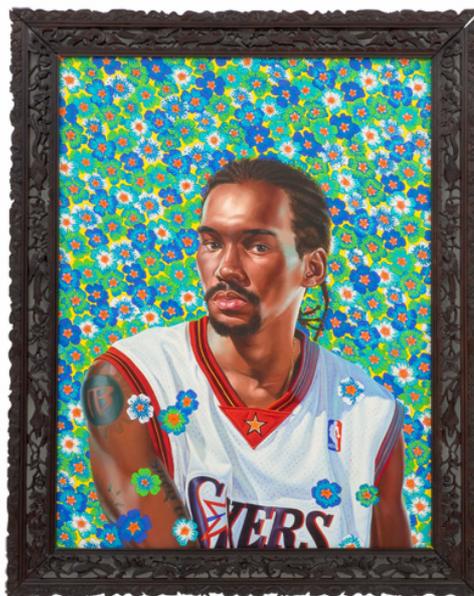
únicamente accesible para la persona que hable el idioma. Se obtiene como resultado entonces, que los seres globalizados no son seres que entienden a partir de fuentes primarias, y que al mismo tiempo el sujeto es vulnerado mediante la limitación al acceso de conocimiento.

Toda esta censura que emerge como producto de las nuevas tecnologías de información y medios de comunicación masivos, hace que la humanidad esté centrada en un solo discurso, donde la identidad ahora está mediada por imágenes y símbolos que alfabetizan a la nación. Este nuevo alfabetismo propone la creación de una homogeneidad interna que promueve el control estatal, respondiendo a esta necesidad de generar sociedades que pertenezcan a un movimiento mediado internacionalmente. De esta manera se percibe a la globalización como un conjunto aparte del orden nacional-estatal que existía en un inicio, persiguiendo nuevos supuestos, imágenes sociales y unidades de análisis que puedan sustituir a los sentidos de nación y estado. (Beck, 1998, p. 49).

Este nuevo período histórico propone entonces una dislocación de lo nacional, difuminando los límites entre países, generando rupturas, en esta idea fija de nación como establece Jean-Francois Lyotard en su texto *La Condicion Posmoderna*: “La novedad es que en ese contexto los antiguos polos de atracción constituidos por los Estados-naciones, los partidos, las profesiones, las instituciones y las tradiciones históricas pierden su atracción.” (1979, p. 15).

A partir de este concepto se entiende el mundo desde nuevos paisajes étnicos y se menciona la idea de *paisaje*, puesto que esta relación es construida mediante el ángulo desde donde se tome una perspectiva. Todo este bagaje cultural impulsa la búsqueda del progreso que a su vez, fomenta el movimiento de personas y por tanto las migraciones, reforzando este interés de difuminación territorial. La nueva población étnica necesita que su cultura sea transportada, y es por esto que los medios de comunicación ven la necesidad de facilitar una circulación específica de información.

Un artista que traslada estos conceptos mediante la pintura y la fotografía es Kehinde Wiley (1977) quien plantea la idea de un mundo deslocalizado, proponiendo a la comunidad como un grupo social global.



Kehinde Wiley, *Jefferson*, 2009.

En su obra *Jefferson* (2009), el espectador es confrontado con una serie de símbolos que confunden su idea de la verdadera procedencia de este personaje, como por ejemplo la camisa de los *Lakers*, la cual se reconoce como símbolo de un equipo de básquet de los Estados Unidos, pero que se contrapone con el fondo de la obra que contiene una serie de entramados coloridos que hacen alusión a un patrón específico de la cultura brasilera. Por ende vemos que el artista se vale de símbolos que representan los distintos territorios a los que pertenece este personaje, en un montaje de los mundos y el valor de los sujetos en ellos.

La noción de cultura informática hace que se desarrolle una política internamente relacionada con las imágenes, por tanto todas las ideologías y nociones sociales se vinculan a las iconografías propuestas por los medios. Como producto final se observa un permanente cambio en cuanto al flujo de ideas traducido en una suerte de tráfico de la identidad. (Beck, 1998, pp. 41-45).

Las instituciones del arte son construidas bajo parámetros multinacionales, en donde no solo sirven como entidades de mediación sino que además se encargan de difundir estos patrones. (Schiller, 1967, p. 31). Una pieza de Muntadas que resume este pasaje es *La mesa de negociación II* (1998-2005), obra que realza temas relativos a la globalización, rentabilidad de las artes y actividades culturales. Esta mesa circular está dividida en diez partes iguales donde se materializan representaciones cartográficas, que aluden a la configuración del mundo y cómo este se rige a través de luchas de poder tanto ecuménicas como nacionales incluyendo transacciones como las nociones de repartición

de la televisión digital por satélite. También nos habla de que la distribución del mundo estaba antes dirigida a los territorios, pero ahora responde a la producción, el consumo y la economía cultural que inciden a su vez en las industrias y los mercados. (Sàns, 1992).



Antoni Muntadas, *La mesa de negociación II*, 1998-2005.

De igual manera se evidencia la intención del autor en cuanto a plantear una reflexión que vincule tanto la parte sensorial como la informativa:

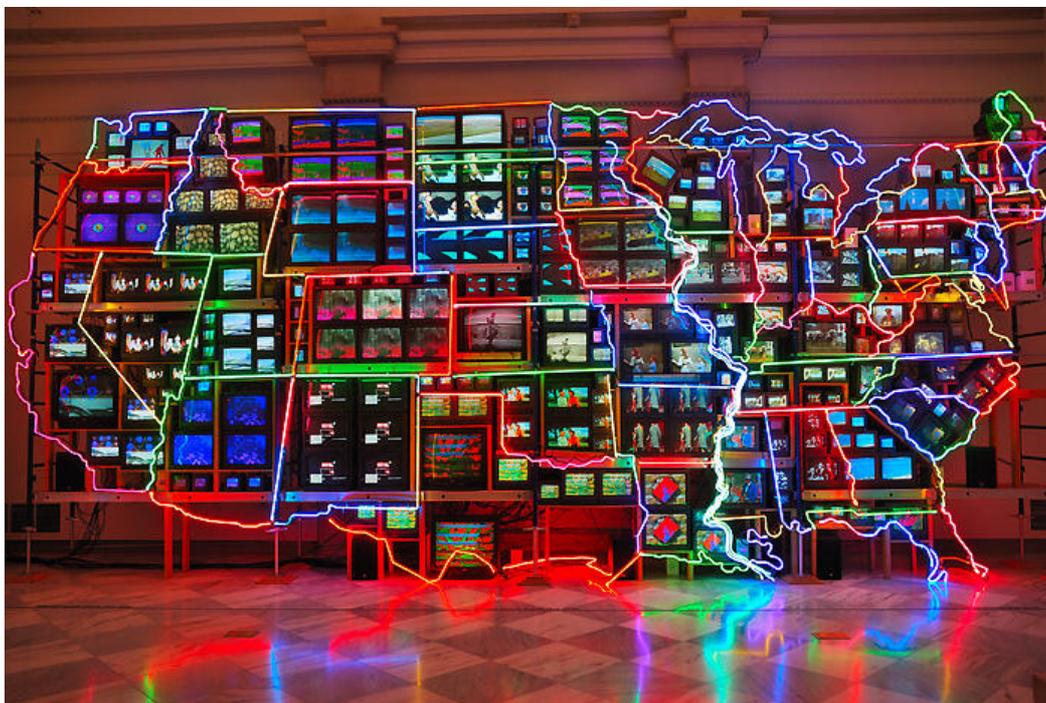
En mis intervenciones existe la parte perceptiva, que es el primer contacto sensorial y la parte informativa, el contenido del trabajo, partes inseparables que son la ambivalencia del arte. Un dispositivo que permite jugar igualmente sobre el concepto de tiempo, tiempo de lectura. Esta reflexividad está a disposición del público. (Sàns, 1992).

Este aspecto es importante, puesto que la obra de este artista siempre involucra largos años de documentación previo a la puesta en escena, los cuales le dan una capacidad plena de argumentación y contextualización.

Otra disciplina que analiza los cambios en la identidad de un territorio es el video arte que cuestiona la cultura moderna enfrentando al mundo privado a través de un medio masivo. Esta corriente nace a partir de la necesidad del artista por intervenir y hacer de la imagen un artefacto maleable, para poder expresar sus preocupaciones en cuanto a la venida de estas nuevas industrias culturales, pero también ser capaz de sentir la

sensibilidad del individuo de una manera más directa y tangible. (Rosler, 1975, pp. 54-83).

Algunas piezas del artista coreano Nam June Paik (1932) hacen referencia a todos estos contenidos *mainstream* que mediante la industrialización y las nuevas tecnologías interfieren en el tejido social destruyendo la vida rural y los valores de sociedad que le daban significado a la vida. (Rosler, 1975, p. 57). En su obra *Electronic Superhighway* (1945-1949), el autor hace que el lector vea desde una visión diferente el mapa cultural de los Estados Unidos, donde cada estado está mediado por un símbolo cultural específico que lo asocia con su ubicación particular. En este caso, véase el ejemplo de la película *El Mago de Oz*, (1939) y su indiscutible representación como símbolo del estado de Kansas.



Nam June Paik, *Electronic Superhighway Continental U.S., Alaska, Hawaii, 1945-1949*.



Nam June Paik, *Electronic Superhighway Continental U.S., Alaska, Hawaii, 1945-1949* (Acercamiento Estado de Alaska: El Mago de Oz).

Un factor que enriquece a la verdadera intencionalidad de la obra es que el artista era un inmigrante coreano, cuya familia huye de Seúl durante la guerra. Este elemento hace que Nam June Paik traduzca todas sus influencias culturales e interpretaciones del mundo dentro de su trabajo artístico. Sus impresiones sobre este país, están muy terciadas por los estereotipos con los que creció y por tanto establece a su obra a partir de estos parámetros. Además, representa todo el ruido de informaciones y tecnologías que entendemos desde el momento en el que nacemos, totalmente sumiso ante las tecnologías de la información.

El autor hace una intervención creativa que habla sobre la especificidad de la televisión como generadora de un flujo de imágenes en circuito cerrado, el cual sugiere relaciones simbólicas, narraciones que se traducen en imágenes en constante movimiento. Estos son factores notables en su obra. (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994. p. 2).

Sus representaciones materializan el sesgo de información que plantean las industrias culturales, en donde tanto el espacio como las relaciones simbólicas del mismo, se generan a partir de una cosmovisión planteada por convenciones hegemónicas. El artista además logra redefinir la disciplina artística mediante la inserción de los nuevos

medios tecnológicos, que no solo transforman a la disciplina artística sino que además redefinen los entornos de la comunicación de masas. Nam June Paik es un artista que no solo nos ayuda a entender aspectos de lo transcultural en su época sino que significa un gran aporte para la investigación artista actual. (pp. 2-3).

Es importante recalcar que Nam June Paik establece dentro de sus objetivos humanizar la tecnología, mediante el uso de lenguajes propios de la cultura popular que a partir de la imagen “camuflan la naturaleza mecánica” como menciona el filosofo Frank Popper. (Jasso, 2008, p. 39). Este objetivo se visualiza en una de sus obras *Li Tai Po* (1987) donde traslada la tecnología hacia una forma bípeda que alude a la creación de un robot pero que también comparte características con el ser humano, en la medida en la que este artista propone al sujeto como un ser mediatizado y representado a partir de la televisión.



Nam June Paik, *Li Tai Po*, 1987.

Partiendo de esta premisa, se entiende el arte mediante un discurso que se articula a través del medio que se utiliza, denotando una mutación del mundo experimentada bajo la orden de lo virtual. También se entiende que mediante esta transformación, los conceptos de espacio en el arte desarrollan un nuevo tipo de estética que nace como síntoma de esta nueva sociedad postindustrial. (Jasso, 1994, p. 41).

La sociedad de esta época globalizada, entiende que sus saberes culturales están siendo homogenizados periódicamente. Este desarrollo se evidencia a su vez en el espacio, el cual trabaja bajo los mismos parámetros de identidad colectiva y que ve como necesidad la renovación periódica de sus construcciones, para que ellas se mantengan modernas y acorde a la era correspondiente. Obteniendo como resultado a la modernidad como generadora de “no lugares”. (Koolhaas, 2006, p. 2).

### **3.2. Adaptación del ser humano a la colectividad y conectividad**

La coherencia de las formas arquitectónicas en la modernidad, responde a la necesidad de la globalización por hacer que las construcciones sean semejantes, es decir, seguir un modelo específico al momento de planificar una estructura, este es un aspecto que se toma mucho en cuenta en los “No lugares” expuestos por Marc Augé. (Koolhaas, 2006, p. 9). La modernidad, desde la industrialización, es vista como generadora de espacios sin identidad propia, establecidos en función de las demandas de estandarización de las sociedades universales. Este factor surge gracias al gran flujo de gente que existe en el planeta actualmente, cada uno con sus necesidades de circulación independiente. (Augé, 1992, p.83). La mera intención de estos “lugares”, es nutrir a la ciudad con un espacio que contenga el tránsito y lo redistribuya por los distintos destinos a los que los individuos necesitan acudir cada día. Uno de los teóricos que plantea el espacio bajo esta temática del tránsito es Michel de Certeau, antropólogo y filósofo francés, quien menciona que:

El espacio, para él, es un “lugar practicado”, “un cruce de elementos en movimiento”: los caminantes son los que transforman en espacio la calle geoméricamente definida como lugar por el urbanismo. A este paralelo entre el lugar como conjunto de elementos que coexisten en un cierto orden y el espacio como animación de estos lugares por el desplazamiento de un elemento móvil le corresponden varias referencias que los mismos términos precisan. (Augé, 2004, p. 85).

Este cruce de elementos se puede observar en la obra de Ann Hamilton (1956) *The Event of a Thread* (2013), que comprende una instalación de aproximadamente 40 columpios suspendidos por una estructura formada de cuerdas y poleas que se funden en una tela blanca que divide el espacio. Esta tela va fluctuando a partir del movimiento de

los columpios que la revuelven y la reestructuran, haciendo alusión a la conectividad de la comunidad y su huella en el espacio. (Hamilton, 2013).



Ann Hamilton, *The Event of a Thread*, 2013.

De la misma manera comprendemos a esta instalación como una manifestación de los tejidos sociales que componen al espacio, entendiéndolo como un “lugar practicado” vinculándolo con la definición de espacio de Michael de Certeau. Es entonces cuando se puede entender al espacio ya no como una noción individual, sino que se activa a través de una acción colectiva promovida por la modernidad.

El espacio está compuesto por un sinnúmero de relaciones con el ser humano y todas están vinculadas a una utilidad específica; la ocupación momentánea. Al disponer de estos lugares, la modernidad se encarga de vaciarlos de intimidad para que así puedan definirse como espacios públicos, espacios de paso constante que aluden a la estética del no lugar, que establece justamente esta concepción de carencia de identidad propia. También influye la llegada de la globalización, entendida como un difuminar de las fronteras territoriales tradicionales, como se expuso anteriormente, y que es corroborada por el sociólogo Samir Amin (2001), quien establece que el espacio público se nutre de estos lugares facilitando el tránsito humano (p. 18).

La gran demanda de terminales tiene como principal causa la migración, por esta razón, el espacio debe regirse ante tipologías arquitectónicas específicas, estableciendo una guía para las personas que van a circular y que necesitan de un medio de transporte:

Por otra parte, como todas las cosmologías, la nueva cosmología produce efectos de reconocimiento. Paradoja del “No lugar”: el extranjero perdido en un país que no conoce (el extranjero “de paso”) sólo se encuentra aquí en el anonimato de las autopistas, de las estaciones de servicio, de los grandes supermercados o de las cadenas de hoteles. El escudo de una marca de nafta constituye para él un punto de referencia tranquilizador. (Augé, 2004, p.109).

En esta cita, lo que el antropólogo expone es que mediante la concepción de la modernidad se generan estos efectos de reconocimiento a través de estos lugares anónimos, y al encontrarlos, evocan una sensación de tranquilidad y de ubicación al usuario, puesto que estas formas son totalmente uniformes alrededor del globo y reconstruyen sitios por los que el individuo ya ha transitado, entendiendo a dichos lugares como espacios “de paso” conocidos. (Augé, 2004, p.109). Por tanto, la adaptación del ser humano a estos espacios se desenvuelve a través de la articulación de conocimientos previos. Así, citando a Manuel Castells:

Este planteamiento proviene de mi convicción de que hemos entrado en un mundo verdaderamente multicultural e interdependiente que sólo puede comprenderse y cambiarse desde una perspectiva plural que articule identidad cultural, interconexión global y política multidimensional. (1996, p .18).

Se observa entonces que la necesidad de traslado hacia conceptos mundiales y globales, hace que las estructuras sigan una tipología específica. Al alcanzarla, obtenemos lo que el arquitecto Rem Koolhaas denomina como “Ciudad Genérica” (2006). La cual es una ciudad desligada o liberada del aprisionamiento del centro, en otras palabras, y parafraseando al autor, se encuentra desapegada de una identidad, mantenida y modernizada constantemente. (Koolhaas, 2006, p.2).

La distribución de estos espacios también alude a la necesidad de control colectivo con el flujo de personas que existe diariamente. Se prioriza, además, la seguridad. La planeación espacial es desarrollada en un sentido de control multitudinario que responde

a una orientación y direccionamiento específico para que estas personas sigan la línea establecida por las hegemonías mundiales. A su vez, ellas buscan generar espacios que faciliten a las intencionalidades de la economía y a la producción del comercio mundial, entendiendo que las relaciones espaciales igualmente se rigen ante modelos puntuales de organización. (Duhau y Giglia, 2008, pp. 70-76). Por ende, a necesidad de equilibrar el crecimiento económico con el crecimiento poblacional, demanda la creación de espacios para el traslado, volviendo al ser humano en agente productivo. (p. 76).

Como consecuencia de la universalización, el espacio colectivo elimina el enclave, es decir, el territorio o grupo humano que está inserto dentro de otro con características diferentes. La esfera pública promueve una integración de la población, tanto política como étnica y geográficamente como reflexiona el sociólogo francés Isaac Joseph en su texto *El transeúnte y el espacio urbano*: “De suerte que la abstracción de las identidades sociales que el espacio público requiere de aquellos que participan de él, afecta no solo a los actores individuales, sino así mismo a las identidades colectivas.” (2000, p. 45).

Finalmente se entiende, que al estandarizar el espacio se desarrolla una sensación de atemporalidad, como se destaca en *La Condicion Urbana* de Oliver Mongin: “Crear que uno está indiferentemente en cualquier parte equivale a renunciar a la experiencia espacial, temporal, a borrar el tiempo y el espacio.” (2006, p. 284). Esta característica se fundamenta en la actividad de esperar, o el *waiting* como lo nombra Antoni Muntadas, en donde perdemos la noción del tiempo gracias a esta estadía de espera monótona en las terminales públicas. Su obra *On Translation: I Giardini* (2009) presenta el espacio colectivo como un espectáculo de imágenes, palabras e historias en el tiempo abarcando nociones de interculturalidad, con el fin de garantizar un espacio de movilidad que conecte el objeto artístico con el contexto que lo rodea. Aunque también expone conceptos tales como el poder, la economía y las convenciones estratificadas de las imágenes. (Di Paola, 2014).



Antoni Muntadas, *On Translation: I Giardini*, 2009.

La composición de la obra se inspira en los espacios que generalmente están vinculados en la espera previa a la circulación, al viaje, donde el espacio es observado como lugar antropológico, contenedor de infinitas posibilidades de recorridos que se efectúan en él, pero contenedor, además, de los discursos y relaciones sociales que se sostienen y que caracterizan a estos “No lugares” modernos. (Augé, 2004, p. 90). Antoni Muntadas logra captar este conocimiento mediante el lenguaje del arte, y lo extraordinario de esta pieza es que transporta al espectador a estos sitios a través de toda la parafernalia que incluye, utilizando objetos como sillas y pantallas que traen a la memoria estos ambientes estándar que están direccionados a la estancia; los aeropuertos, y salas de espera en general. El artista incluye fotografías de personas haciendo fila en estos lugares, lo cual fortalece el discurso y que la experiencia sea mucho más tangible. (Di Paola, 2014, p. 760).

El autor menciona en una entrevista, que el arte está definido por el medio tecnológico que dispone, elementos que son observables en la obra y que traen a colación sensaciones específicas. Él establece que la antropología y la sociología son disciplinas presentes en su trabajo de manera significativa. Este asunto genera una conexión con la teoría de Marc Augé del lugar antropológico, puesto que estos espacios median la coexistencia de dos mundos, el lugar en donde se desenvuelven las relaciones sociales y, por otro lado, aquello que ya no es más. Esta idea establece que muy a pesar de que el lugar contenga las relaciones, el individuo en estos espacios es partícipe de una soledad colectiva, sin importar que esté rodeado de gente. El usuario del “No lugar” está en un permanente estado de aislamiento. Como menciona el antropólogo:

No es sorprendente, pues, que sea entre los "viajeros" solitarios del siglo pasado, no los viajeros profesionales o los eruditos sino los viajeros de humor, de pretexto

o de ocasión, donde encontremos la evocación profética de espacios donde ni la identidad, ni la relación, ni la historia tienen verdadero sentido, donde la soledad se experimenta como exceso o vaciamiento de la individualidad, donde sólo el movimiento de las imágenes deja entrever borrosamente por momentos, a aquel que las mira desaparecer, la hipótesis de un pasado y la posibilidad de un porvenir. (Augé, 2002, pp. 91-92).

Esta soledad se remite a la pérdida del sujeto en la muchedumbre, o una pérdida de la consciencia individual del ser humano por estar inmerso en la colectividad. Esta circulación del individuo sin sujeto es evidenciada en la obra de Bruce Nauman (1941) *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* (1967-1968), en donde se observa al artista ocupando el espacio dentro de un cuadrado repetitivamente.



Bruce Nauman, *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*, 1967-1968.

Este concepto encuentra su relación con los espacios públicos modernos, donde el individuo circula con un rumbo específico y no interfiere ningún otro tipo de factor que no sea el del traslado. De igual manera, existe un seguimiento de instrucciones donde el artista camina por el perímetro de este cuadrado. En la vida real, el ser humano atiende a las instrucciones de la circulación y abandona las líneas de la personalidad para fundirse en la indistinción, en un acuerdo mutuo con la esfera colectiva. (Joseph, 2000, pp. 45-50). Hay que añadir el factor de la atemporalidad que la obra materializa utilizando la tecnología de video el *loop*, que marca en su repetición un deseo de borrar los límites de

tiempo y espacio. Por ende, se obtiene como producto la eliminación de principios y finales. (Kostelanetz, 1972).

La era de la información ayuda a subvertir los sentidos de soberanía y autosuficiencia instaurados por un anclaje ideológico a la identidad individual, previo al nacimiento de la industria. (Castells, 1996, pp. 15-16). La globalización surge como síntoma de esta transformación social que se traslada de una identidad individual, hacia una que abarque sentidos de colectividad. Con el desarrollo de los espacios urbanos en la era de la industria, el ser humano se adapta a la ciudad, la cual a su vez, trabaja mediante los mismos parámetros de homogeneidad. Esta necesidad trae como producto la creación de arquitecturas que se rijan ante tipologías globales, posicionando a la modernidad como productora de “No lugares” o espacios que solo existen cuando son transitados y por tanto útiles. (Augé, 2004, pp. 83-95). El espacio es visto por tanto, como soporte de las relaciones y actividades humanas donde existe la necesidad de que ambas coexistan en armonía.

## **4. CAPÍTULO 3: REGLAS DE LA CIRCULACIÓN: DESPLAZAMIENTO DEL SUJETO Y PASO AL ANONIMATO.**

### **4.1. Realización del proyecto artístico: Construcciones Anónimas.**

Toda práctica social, practica el espacio, lo produce, lo organiza, y puede hacerlo a través de esa herramienta con la que sus componente cuentan y que es su cuerpo. (Lefevre, 1971).

Como se ha visto a lo largo de este análisis, el ser humano incluye el espacio dentro de su percepción del mundo y lo adopta como una elongación de sí mismo, incorporándolo y entendiéndolo como parte de sí. En América Latina, también existe un aproximación hacia la noción de ciudad global, en donde los espacios colectivos satisfacen las necesidades de movilización, y que además responde a una intencionalidad de economía mundial, proponiendo que la distribución de los espacios esté directamente vinculada con la producción. (Bourdin, 2007). Los individuos habitan en una gran ciudad conectada al mundo, que se constituye por diversos elementos y flujos que la desplazan de la definición única de control de un territorio. El espacio público y, por ende la metrópoli, comienzan a ser vistos como símbolos de la civilización evidenciando su forma de vida social en una materialidad urbana. (Santofimio, 2010, p. 138).

La nueva imposición de la metrópolis cristaliza el comienzo de un contexto basado en el movimiento, donde el desplazamiento de los individuos reconstruye permanentemente la configuración de las situaciones. El territorio, así mismo, designa un orden social de actividades profesionales, empleos, servicios y relaciones con sus respectivos comportamientos que ya no parten de una premisa de personaje central, sino que, la vida cotidiana se estructura de manera participativa. (Santofimio, 2010, p. 140).

Todos estos conceptos conducen a la formulación de cuestionamientos ligados a la configuración del espacio en la actualidad, pero también buscan entender lo que sucede con el ser humano cuando transita por los espacios colectivos.

El momento en el que el ser humano ingresa a la esfera urbana, él debe actuar de una forma determinada, impuesta por el mismo entorno colectivo. El individuo moviliza sus recursos cognitivos para poder adaptarse a los diferentes universos

sociales. Esta propuesta la desarrolla Jane Jacobs cuando compara la circulación dentro del espacio público con la danza.

El cuerpo del transeúnte-cuerpo sin sujeto, cuerpo solo secuencia de actos-consiste en una sucesión de descargas de energía sobre espacios dispares que suceden en tiempos más bien breves, nudo de conexiones siempre laterales y precarias con los otros cuerpos con los que se cruza o junto a los que camina. (Delgado, 2007, p. 111).

Entonces el ser humano percibe lo que sucede a su alrededor pero le es indiferente, puesto que su único objetivo al entrar en la colectividad es atenerse a las reglas que se le imponen y que aluden a un comportamiento vinculado con el anonimato. Se observa que el tránsito es una dislocación, una negación del “lugar” como territorio, para comprenderlo desde un enfoque más ligado al movimiento, colocando al cuerpo como objeto móvil carente de una personalidad aparte de su estatus de usuario. La calle entonces es entendida como un espacio contenedor de de transbordos y mundos sobrepuestos donde el sujeto es capaz de saltar de universo a universo:

No en vano Isaac Joseph describía el espacio público como el espacio de los sonámbulos y los insomnes: vacilaciones, excedentes de sociabilidad, restos de naufragio. El transeúnte, en efecto, siempre atento, en situación de vigilia perpetua, es un ser del afuera, su reino es el de lo que se escapa permanentemente. (Jacobs, 1977, p. 114).

En efecto no posee nada, más que su propio cuerpo sin identidad específica, el “animal público” como establece Manuel Delgado, sólo puede ser lo que hace su cuerpo en circulación, en una relación orgánica con el entorno más no psicológica. (1993, p. 12). Entonces, el espacio público genera estructuras sociales que se organizan en torno a sentidos de anonimato y desatención mutua. Estos sujetos se ocultan y son seres desconocidos, disimulando su personalidad mediante la vía concurrida.

Este aspecto de ocultar y de presentarse al mundo como desconocidos, es lo que se materializa en la obra *Contornos Anónimos* (2014-2015) de Daniela Ochoa, donde el espacio es visto desde una perspectiva particular, que oculta toda su extensión y no se pueden establecer relaciones con un todo. La obra busca someter al espectador a una

dinámica en donde él trabaja como detective, para poder descifrar de donde vienen estos lugares, buscando detalles específicos. Lo difícil de esta búsqueda radica en que todos estos lugares son homogéneos y, por ende, podrían encontrarse en cualquier parte del mundo. Una de las fotografías más representativas de este planteamiento es *Manga* (2015).



Daniela Ochoa, *Manga*, 2015.

Esta fotografía contiene conceptos de parcialidad, como menciona Manuel Delgado en su texto *El Animal Público* (1993):

El sentimiento de vulnerabilidad es, precisamente, lo que hace que los protagonistas de la vida pública pasen gran parte de su tiempo-y en la medida en que les resulta posible-escamoteando y ofreciendo señales parciales o falsas acerca de su identidad, manteniendo las distancias, poniendo a salvo sus sentimientos y lo que toman por verdad. (p. 13).

Aquí se establece que tanto el espacio como el ser que lo transita presentan su identidad de manera parcial para poder introducirse dentro del discurso de lo colectivo. Esta característica se presenta también en la obra de Lynne Cohen (1944) que provee un “catálogo de espacios cotidianos y de congregación.” (Taichman, 2006, p. 26),

presentándolos mediante líneas simétricas y luces frías, enfatizando su presencia artificial en el mundo urbano. Esta artista expone espacios que siempre han existido pero que como el ser humano no los habita permanentemente, pasan como desapercibidos. (Taichman, 2006, pp. 25-32). Ella también retrata la definición de lo *Uncanny* propuesta por Sigmund Freud, concepto que define a todo lo que es opuesto a lo familiar. En su obra, el lugar es visualmente reconocible, pero se vuelve perturbador en la medida en la que está vacío, generando ansiedad al espectador. (Lynch, 1990). Por consiguiente se entiende que es el ser humano o la huella del mismo, quien nos da una pista hacia el contexto y la función de los lugares que se observan. Por otro lado, si se rompe con su presencia sólo se transmite una parte de la historia y el espectador tiene menos acceso a información que le permita relacionarse con el entorno que se le presenta. (Bogardi, 2002, p. 88).

El proyecto materializa la sensación de “no lugar” mediante la extracción de las concepciones “normales” del espacio, apareciendo totalmente desvinculado de la impronta humana. Al hacer esto, al espectador se descentraliza puesto que se presenta al no lugar de una manera distinta a como se lo percibe diariamente. (Taichman, 2006, p.16).



Lynne Cohen, *Spa*, 1994.



Daniela Ochoa, *Bandas de Equipaje*, 2015.

Al mismo tiempo, el ser humano desvinculado es similar al “no lugar”, pues ambos pierden la noción de personalidad a través del vacío, como menciona Marc Augé, ya que en la colectividad tanto el espacio como el ser humano suprimen su historia y responden simplemente a una utilidad. (1992, p. 83). En la fotografía *Bandas de Equipaje* (2015), el espacio cumple con un rol específico en el aeropuerto, y al presentarlo vacío provoca sensaciones de extrañamiento y de no pertenencia. Este factor es observable a su vez en la obra de Thomas Demand (1964), escultor alemán, quien plasma el vacío en lugares que siempre están siendo utilizados.



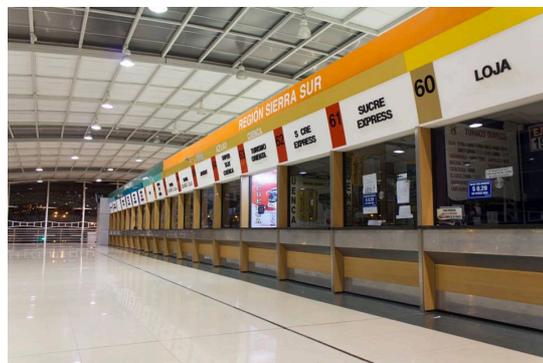
Thomas Demand, *Kontrollraum/Control Room*, 2011.

Toda esta cadena de relaciones y consecuencias del desarrollo de los espacios urbanos, nos lleva a un segundo aspecto de los “no lugares”; la ruptura de identidad nacional en el espacio.

Con la llegada de la globalización, como se trata en el Capítulo 1, la ciudad homogeniza sus construcciones a través de un lento mestizaje de diferentes modos de vida. (Joseph, 2000, p. 24). Lo mismo sucede con ser humano, quien elimina sus características propias y les da un sentido más global. Esta nueva oleada de construcciones semejantes es representada en la similitud arquitectónica entre los lugares fotografiados, como ejemplo el Aeropuerto Internacional José María Córdova de Medellín y el Terminal Terrestre de Quitumbe en Quito.

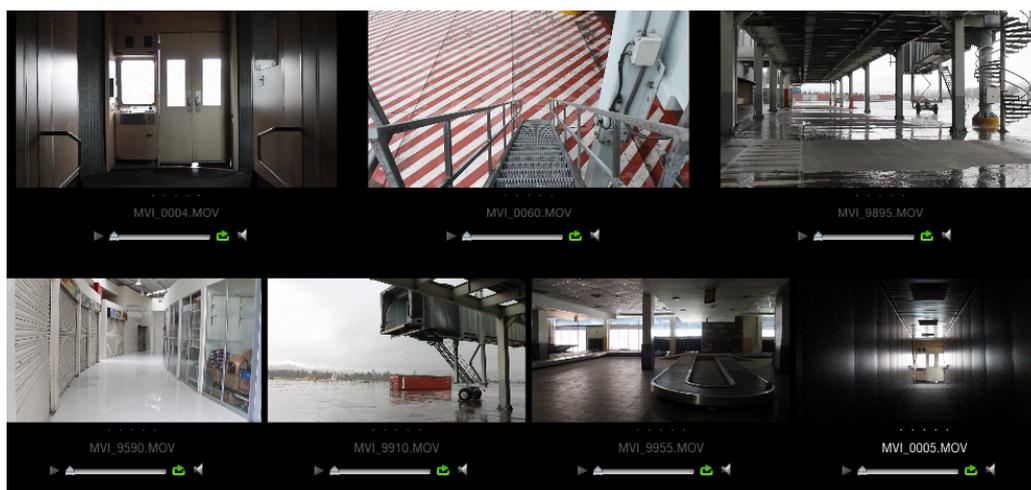


Daniela Ochoa, *Medellín*, 2015.



Daniela Ochoa, *Quitumbe*, 2015.

Aquí se demuestra que tanto el espacio público como las identidades colectivas se enmarcan bajo tipologías globales, pues el entorno y el ser humano son seres útiles que aportan con la sociedad; el espacio siendo útil al tránsito y el ser humano siendo útil a la producción. (Mongin, 2007, p. 45). Este factor es visto también en el video que acompaña al ejercicio fotográfico, y que enfatiza la importancia del cuerpo en el espacio cuyo papel central es circular de manera automática.



Daniela Ochoa, *Contornos Anónimos*, 2015. (Fotograma).

El video propone el sonido como experiencia envolvente, que se asemeja a las estructuras sonoras creadas por el músico John Cage que partían de un material intencionalmente escogido para transformarlo en una noción no intencional. La utilización del audio tiene como objetivo mostrar un tiempo específico y que por ser cotidiano pueda pasar por una grabación no intencional. (Menuhin, 1981, p. 276). Lo que se busca con esto es que el espectador se acerque a una experiencia directamente vinculada con el entorno y que a partir del video y el audio, establezca conexiones con la escena colectiva evidenciando el caos, orden, silencio y sonido de la misma. De esta manera se reproducirá la trama social del “no lugar”, intensificando la capacidad perceptiva del sujeto hacia el mundo material real. (De Los Reyes, 2011). Es importante mencionar que la producción de este audio parte de una estructura de elementos al azar, que alimentan a la obra con este carácter cotidiano y que se contrapondrán con el plano fijo de un espacio totalmente vacío.

Por lo tanto, el espacio público es visto como medio de flujo, donde el video incorpora el sonido ambiental para denotar la energía que se vive en estos espacios cuando están siendo habitados, y contraponerlo con la desolación del “no lugar” deshabitado. De esta manera se establecen los dos diálogos o las dos vidas de un “no lugar”: el vacío y lo lleno. (Delgado, 2007). Dentro de la composición lo que se busca es incorporar el plano fijo con el del sonido ambiental de la colectividad. El ser humano percibe a su mundo mediante comparaciones y, es por esto, que el video de la instalación manifiesta una contraposición de dualidades, que unifica ambos diálogos de “lugar” y “no lugar”.

Para la puesta en escena final, la obra se instalará de manera que el espacio sea totalmente envolvente, en donde el sonido se infiltre dentro del mismo y

complementándose con las obras fotográficas (Cage, 1981, p. 91). Estas a su vez se plantean dentro de un formato A2 (42x59 cm), ya que se vio la necesidad de imprimir en grande, por consiguiente el espectador tendrá una percepción completa y física del espacio al que se está acercando. (Geffer, 2004). A esto, se añaden las características estéticas del papel fotográfico, de acabado metálico perlado que enfatiza el concepto de artificialidad y materialidad de las estructuras de metal. Como el curador norteamericano Marvin Heiferman menciona: “En nuestra cultura(1) las fotografías están en todo lado, y (2) mientras más grandes son, mejor nos controlan.” (1966).



Daniela Ochoa, (Serie Impresa) Formas Colectivas, 2015.

La obra propone como solución, que en la era contemporánea el espacio es una prolongación del cuerpo, que al atenerse a las reglas de la circulación se ve afectado por la colectividad, dando como resultado una evidente homogenización y por tanto un claro acercamiento al anonimato. (Gaudin, 1999).

#### **4.2. Breve revisión del concepto “espacio” en el ámbito artístico ecuatoriano.**

Para la investigación artística, es relevante tener referentes que sirvan como herramienta de desarrollo, tanto como un sustento teórico cuanto una herramienta visual. El uso de estos elementos ayudará a interpretar el concepto de “espacio” desde varias aproximaciones.

En este trabajo se ha identificado, que la exploración espacial ha sido desarrollada en base a investigaciones de carácter social y territorial, muy a pesar de este factor, hasta el momento, no se han logrado encontrar artistas que exploración en cuanto al “no lugar” y su tratamiento en los espacios colectivos quiteños.

Gonzalo Vargas (1976) fotógrafo ecuatoriano, plantea un acercamiento al paisaje no sólo como estructura plana y natural, sino que lo aborda a partir de un sentido vinculado a una dinámica territorial latinoamericana, el menciona:

Mi práctica se realiza desde recursos fotográficos o imagen en movimiento. Trabajo fundamentalmente a partir de la indagación en el paisaje como una forma de aproximación a temas en los que se desenvuelven dinámicas territoriales. Una de estas indagaciones es la relación naturaleza-progreso, que se expresa en la expansión de las fronteras urbanas de las sociedades latinoamericanas y en la explotación de la naturaleza. (Vargas, 2014).

Lo interesante en este artista, es que utiliza planos abiertos en sus imágenes, generando una sensación completa de espacio. El autor, realiza un análisis del territorio ecuatoriano y de su gran afluencia, evidenciando la presencia de “lugar” mediante todos los elementos y la historia que comprenden este espacio.



Gonzalo Vargas, *Paraísos Artificiales*, 2009-2010.

Oliver Echeverría (1976), otro fotógrafo quiteño busca materializar el espacio desde el aspecto privado, traduciendo la huella humana mediante objetos inertes. Este artista explora el lugar mediante el transcurso del tiempo en construcción de lo personal. Una de sus primeras exposiciones es *Disculpará el desorden* (2010) donde materializa este bagaje en casas típicas quiteñas. (Echeverría, 2010).



Oliver Echeverria, *Disculpará el desorden*, 2010.

En su obra se presenta al hogar con toda su parafernalia de objetos personales que construyen una historia, haciendo alusión a la existencia de un lugar de memoria.

Wendy Ribadeneira trabajó conjuntamente con Oliver, y ella también visualiza esta perspectiva del lugar privado, pero lo hace agregando pequeñas pistas del paso del ser humano por el entorno, demostrando su presencia e interferencia en el mismo. La artista le da significado al espacio, en tanto este contenga objetos personales del individuo que lo habita. (La Selecta Cooperativa Cultural, 2010). Sobre *Hotpoint* (2010), Wendy Ribadeneira nos dice: “Esta serie explora las posibles relaciones y connotaciones que un espacio en particular podrían despertar en el espectador, abriendo una ventana a lo que puede o no ser dicho por un cuarto silencioso.” (Ribadeneira, 2010).



Wendy Ribadeneira, *Hot Point*, 2010.

Sus fotografías además sugieren la relación de un lugar específico como una representación de los roles tradicionales femeninos que en este caso se presenta como la cocina. Entonces se observa que la artista compone historias mediante la imposición de objetos personales donde se evidencia el paso de la impronta humana.

Otro fotógrafo que deja evidencias del paso del ser humano en sus fotografías es Mijail Vallejo. Como, por ejemplo, se observa en una de las fotografías de su serie *Comrades* (2010) donde presenta un espacio vacío, sin embargo la huella del ser humano se efectiviza mediante objetos que aluden a la memoria.



Mijail Vallejo, *Comrades*, 2010.

Este factor se evidencia a su vez en *Round the Clock* (2011), obra que comprende pequeños negocios ambulantes en Rusia denominados “*Larechi*” en donde se puede obtener desde cigarrillos hasta medicamentos. Lo importante de esta obra es el contraste entre el espacio deshabitado y el objeto cotidiano, en la medida en la que el artista realiza las fotografías en franjas temporales donde no hay gente, al igual que se plantea en la obra *Contornos Anónimos*. (Vallejo, 2011).



Mijail Vallejo, *Round the clock*. 2011.

María Teresa Ponce es otra artista que fotografía territorio. Lo interesante en ella, es el uso de la fotografía como herramienta de contar historias que no se ven, ejemplo mostrado en su obra *Oleoducto* (2007). Como menciona al respecto: “El oleoducto, al estar enterrado la mayor parte de su trayectoria, es básicamente invisible y por consiguiente perceptible como una ausencia siempre presente, como un sentido oculto, como una condición dada.” (Ponce, 2007). Aquí se podrían establecer conexiones con respecto a la obra *Contornos Anónimos*, puesto que también busca evidenciar esta ausencia del ser humano en los espacios colectivos pero que sin lugar a dudas siempre esta presente.



María Teresa Ponce, *Oleoducto km-138*, 2007.

En el ámbito existen varios artistas que tratan el territorio de manera paisajística o exaltan características muy autóctonas, como por ejemplo Marcela García cuyo trabajo es sin duda excepcional.



Marcela García, *Paisajes Íntimos*, 2008.

Sin embargo hasta el momento no se ha logrado encontrar muchos artistas que exploren la dinámica del “no lugar” en espacios colectivos vaciados de la presencia del sujeto, o de manera similar. Es por esto, que se busca generar una aproximación al ámbito colectivo quiteño y realizar una representación del mismo, tomando como inspiración el trabajo de los fotógrafos ecuatorianos que se ha expuesto en este apartado.

Este análisis evidencia que los espacios colectivos tienen un doble rol, en el que juegan a ser “lugares” mediante la inserción de una colectividad, como se observó en la obra de Gonzalo Vargas, pero que, cuando la misma desaparece, vuelve a su estado natural. Estos factores se expondrán, como se ha visto a lo largo de este apartado, de manera tanto auditiva como visual para hacer hincapié en las dos vidas que conforman el espacio colectivo.

## 5. CONCLUSIÓN.

Como se ha señalado en el contenido de la investigación, el arte es una herramienta de gestión que visibiliza todos los espacios que existen entre las múltiples esferas del mundo, pero que además sirve como guía de aproximación y entendimiento de las concepciones sociales y culturales de la modernidad tardía (Enwezor, 2003). Tanto el arte como el espacio se transforman y plantean nuevas formas de progreso que a través de la mediatización, incluye a todos los grupos sociales como lo hace el espacio colectivo. Es aquí en donde se puede dar una respuesta concreta a la hipótesis, entendiendo que la relación del ser humano con el espacio en la contemporaneidad se manifiesta en una creación de límites de identidad mucho más permeables, mismos que permiten al ser humano circular e introducirse dentro de la dinámica del espacio colectivo, sin necesidad de empaparse de todas las interacciones sociales que pasan en el mismo, transformándose en un ser que se vale del anonimato para facilitar su paso y al mismo tiempo desapegarse de la concurrencia. (Latour, 2011, pp. 1-5).

Así mismo, el proyecto artístico es capaz de capturar y plasmar las dualidades y mestizajes conceptuales que surgen mediante la inserción del espacio colectivo en las prácticas sociales. (p. 3). Junto con la globalización y la industrialización el mundo se traslada hacia el progreso, en una intención por entender que dentro del espacio van a existir múltiples micro relatos, como la dinámica del “lugar”, “no lugar” y el sujeto anónimo.

Se puede concluir entonces que la obra *Contornos Anónimos* (2015) busca manifestar las transformaciones que alcanza el mundo colectivo y cómo mediante el arte se pueden revelar esferas, estructuras, conexiones e identidades de manera transparente. (p.4).



Tomas Saraceno, *Galaxies Forming along Filaments, Like Droplets along the Strands of a Spider's Web*, 2009.

Estos conceptos se ven muy arraigados en la obra de Tomas Saraceno *Galaxies Forming along Filaments, Like Droplets along the Strands of a Spider's Web* (2009), donde se puede transitar entre todas las conexiones, vínculos, puntos y esferas. Como menciona Bruno Latour, las esferas espaciales se componen de muchos elementos de los cuales se puede escoger que espacio se desea explorar. (2011, p. 7).

A través de esta investigación, se ha podido concluir que la proliferación de los “no lugares” y los espacios de espera, nacen como consecuencia de las innovaciones en la morfología de las ciudades y el apareamiento de los espacios colectivos. Conjunto con la venida de la globalización, se genera además una transformación social que se inclina a la creación de una nueva identidad mediada por la colectividad y que al mismo tiempo produce que tanto el ser humano como el espacio trabajen a partir de dinámicas de homogeneidad. Se entiende también que la modernidad es una época clave puesto que ella es vista como productora de “no lugares”. En cuanto a la aproximación con estos espacios sin personalidad, se obtuvo como resultado que ellos mantienen una doble vida que se compone dependiendo a si existe un transito o si este es nulo. Por lo tanto, todas las herramientas plásticas que componen a la obra justamente buscan enfatizar este factor del espacio colectivo comprendido como “no lugar”.

El espacio es un soporte de relaciones y actividades humanas donde existe la necesidad de que ambas coexistan en armonía, como se mencionó anteriormente. A partir del mismo, el ser humano es capaz de transitar entre lo global y local, entre lo individual y colectivo de una manera simple y terriblemente eficiente. La ciudad y el espacio colectivo son entendidos como sistemas de redes, cuya infraestructura se asienta en la

comunicación. Más aún, son elementos que se reordenan periódicamente y permiten tanto el encuentro como el aislamiento del sujeto, manifestando así las diferentes expresiones colectivas y la diversidad social y cultural de la que ser humano es partícipe. (Borja y Muxi, 2000, p. 7).

## 6. REFERENCIAS.

- Adorno, T y Horkheimer, M. (1988). *La industria cultural: Iluminismo como mistificación de masas*. Edit. Sudamericana: Buenos Aires.
- Augé, M. (2012). *Futuro*. Torino: Bollati Boringhieri.
- (2004). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. (octava reimpresión). Barcelona: Editorial Gedisa.
- Amin, S. (2001). *Capitalismo, imperialismo, mundialización. Resistencias mundiales*.
- Beck, U. (1998). *¿Que es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*. Paidós: España.
- Benjamin, H, Buchloh B, Foster, H, Krauss, R y Bois, Y. (2005). *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Thames and Hudson: London.
- Bittleston, M. (2015). *Giaccomo Balla*. Recuperado de:  
[http://bittleston.com/artists/giacomo\\_balla/](http://bittleston.com/artists/giacomo_balla/)
- Bretton, A. (1924). *Primer Manifiesto Surrealista*. Recuperado de:  
[http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca\\_digital/libros/B/Breton,%20Andre%20-%20Primer%20Manifiesto%20Surrealista.pdf](http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/B/Breton,%20Andre%20-%20Primer%20Manifiesto%20Surrealista.pdf)
- Bogardi, G. (2002). *No Man's Land*. Canadian Art: Canada.
- Borja, J y Muxí, Z. (2000). *El Espacio Público, Ciudad y Ciudadanía*. Recuperado de:  
[http://www.sistemamid.com/panel/uploads/biblioteca/7097/7128/7129/El\\_espacio\\_publico\\_ciudad\\_y\\_ciudadano%3%ADa.pdf](http://www.sistemamid.com/panel/uploads/biblioteca/7097/7128/7129/El_espacio_publico_ciudad_y_ciudadano%3%ADa.pdf)
- Bourdin, A. (2007). *Mobilité et Écologie Urbaine*. Descartes & Cie: París.
- Cabanne, P. (1967). *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Anagrama: Barcelona.
- Castells, M. (1996). *La era de la información. Economía, sociedad y cultura*. Siglo XXI: México.
- Cage, J. (1961). *Silence*. Wesleyan University Press: Middeltown.
- 1981: *Para los pájaros*. Monte Avila Ediciones: Caracas.
- Cirlot, J. (1953). *Introducción al Surrealismo*. Revista de Occidente: Madrid.
- De Certeau, M. (1984). *Walking in the City*. Los Angeles.
- De los Angeles, A. (2013). *Entre el no lugar y la tierra de nadie*.
- De los Reyes, (2011). *Filosofía Clínica: John Cage, El Sonido, El Silencio*. Recuperado de: <http://filosofiaclinica1.blogspot.com/2011/04/john-cage-el-sonido-el-silencio.html>
- Deleuze, G. (1984). *Francis Bacon, Lógica de la Sensation*. De la Différence: France.
- Delgado, M. (2007). *Sociedades Movedizas. Pasos Hacia una Antropología de las Calles*. Anagrama.
- (1993). *El Animal Público*. Anagrama: España.
- Di Paola, M. (2014). *El Arte que Traduce: Sobre On Translation de Antoni Muntadas*. Recuperado de:  
<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/apcg/edicao10/Modesta.Paola.pdf>
- Duhau, E y Giglia, A. (2008). *Las reglas del desorden: Habitar la Metrópoli*. Siglo XXI: España
- Echeverría, O. (2010). *Disculpará el Desorden*. Recuperado de:  
<http://www.oliver.ec/obra-personal/disculpara-el-desorden/>
- El Hadri, N. (2008). *Mecanismo y Dinamismo en las obras de Marcel Duchamp, Fernand Léger y Umberto Boccioni, Tres estilos diferentes*. Valencia.
- Enwezor, O. *The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition*. Indiana University Press: E.E.U.U.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Akai: Madrid.
- Gabo, N. (1973). *Constructivism*. Tate Gallery Publications.

- Gaudin, J. (1999). *Gouverner par contrat. L'action publique en question*. Editorial Press de Sciences: París.
- Gefter, P. (2004). *Why Photography Has Supersized Itself*. The New York Times.
- Greenberg, C. (2002). *Vanguardia y Kitsch. Ensayos Críticos*. Paidós: España.
- (1948). *La Nueva Escultura. Ensayos Críticos*. Paidós: España.
- Gray, C. (1962). *The Great Experiment Russian Art*. Thames and Hudson: Londres.
- Guggenheim. (2015). *James Rosenquist: A Retrospective*. Recuperado de: <http://www.guggenheim.org/new-york/education/school-educator-programs/teacher-resources/arts-curriculum-online?view=item&catid=718&id=16&tmpl=component>
- Hall. P. (1996). *Ciudades del mañana: historia del urbanismo en el siglo XX*. Ediciones Serbal: España.
- Hegel, G. (2005). *Lecciones sobre Historia de la Filosofía, T. II*, México: FCE
- Heiferman, M. (1966). *How Big The Picture? How Deep the Sea*. Florida.
- Heizer, M. (2015). *Double Negative*. Recuperado de: <http://doublenegative.tarasen.net/city.html>
- Henderson, L. (1912). *El rey y la reina de Marcel Duchamp rodeados por Swift Nudes y el mundo invisible de los estudios de Weber de los electrones: Un Diario Interdisciplinario De la Humanidad, 14*.
- Hinckley, J y Robinson, J. (2005). *The Big Book of Car Culture: The Armchair Guide to Automotive Americana*. Motorbooks: E.E.U.U.
- Jameson, F. (2001). "Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism". *Media and Cultural Studies*. Blackwell Publishing: Malden.
- Jacobs, J. (1977). *Vida y muerte de las grandes ciudades*. Península: Barcelona.
- Jasso. K. (2008). *Arte, tecnología y feminismo: nuevas figuraciones simbólicas*. La Edición: Mexico.
- Joseph, I. (2000). *El transeúnte y el espacio urbano: ensayo sobre la dispersión del Espacio Público*. Gedisa: Barcelona.
- Koolhaas, R, y Avia, J. (2006). *La ciudad genérica*. MIT Press. E.E.U.U.
- (2006). *Junkspace*. MIT Press. E.E.U.U.
- Kohn, M. (2001). *The Power of Place: The House of The People as Counterpublic*. Palgrave Macmillan Journals: E.E.U.U.
- Krauss, R. (1979). *Sculpture in the Expanded Field*. Recuperado de: <http://www.onedaysculpture.org.nz/assets/images/reading/Krauss.pdf>
- Kostelanetz, R. (1973). *John Cage. Promotor de la conciencia revolucionaria, en USA: Revolución cultural?* Buenos Aires.
- (1973). *Entrevista a John Cage*. Ed. Anagrama: Barcelona.
- La Selecta. (2010). *Hotpoint. Fotografías de Wendy Ribadeneira*. Recuperado de: <http://www.laselecta.org/2009/10/hotpoint-fotografias-de-wendy-ribadeneira/>
- Latour, B. (2001). *Some Experiments in Art and Politics*. Recuperado de: <http://www.e-flux.com/journal/some-experiments-in-art-and-politics/>
- Liotard, J. (1979). *La Condición Posmoderna*. Cátedra: Madrid.
- Lynch, Kevin. (1990). *Wastin Away Edited, with contributors by Michael Southworth*. San Francisco: Sierra Club Books.
- Lynne Cohen. Recuperado el 16 de febrero del 2015 de: <http://www.lynnecohen.com/>
- Marin, L. (1991). *La Construction Sociale de L'Exemplarité*. Paris.
- Marinetti, F. (1909). *Manifiesto Futurista*. Recuperado de: <https://www.uclm.es/artesonoro/FtMARINETI/html/manifiesto.html>
- Menuhin, Y, y Davis, C. (1981). *La música del hombre*. Ed. Fondo Educativo Interamericano: E.E.U.U.

- Meyer, J. (2004). *Pop Art: Clement Greenberg*. Recuperado de:  
<https://www.questia.com/magazine/1G1-123628534/pop-art-clement-greenberg>
- Milicua, J. (1994). *Historia Universal del Arte- Arte S. XX - VV- IX*. Editorial Planeta.
- Moma. (2015). *Pop Art: A Brief History*. Recuperado de:  
[https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/themes/pop-art](https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/pop-art)
- Mongin, O. (2007). *La Condición Urbana. La Ciudad a la Hora de la Mundialización*. Eure.
- Morris, R. (1968). *Minimal Art: A critical Anthology*. Dutton: New York.
- Muntadas, A y Randolph, L. (1994). *Introductory Notes to THE FILE ROOM*.  
 Recuperado de: <http://www.thefileroom.org/documents/Intro.html>
- Museo de Arte Reina Sofía. (1994). Nam June Paik. Recuperado de:  
<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/autor/paik-nam-june>
- Museum Moderner Kunst. (2013). *Dan Flavin: Lights*. Recuperado de:  
<https://www.mumok.at/en/events/dan-flavin>
- Nacional Gallery of Victoria. *Un acercamiento a las fotografías de Thomas Demand*.  
 Recuperado de: <http://www.ngv.vic.gov.au/exhibition/thomas-demand/>
- Nieto, V. (1983). *Surrealismo y Máquina: entre la Metáfora y el objeto: El Surrealismo*. Catedra: Madrid.
- Roma, V. (2007). *Muntadas / BS. AS. Espacio Fundación Telefónica*. Buenos Aires.
- Ronald Alley. (1981). *Catalogue of the Tate Gallery's Collection of Modern Art other than Works by British Artists*. London: Tate Gallery and Sotheby Parke-Bernet, p.38
- Rosler, M. (1975). *Decoys and Disruptions: Selected Writings*. MIT Press: London.
- Säns, J. (1992). *Principios d'intervencion*. Kanal Europe: París.
- Santofimio, R. (2010). *La civilización, los individuos y las metrópolis, de Alain Bourdin Broché*. Universidad de Puebla: Bogotá.
- Sainz de Aja, S. (1995). *The File Room, un proyecto de A. Muntadas en Internet*.  
 Recuperado de: <http://www.uv.es/biblios/mei6/fp2.html>
- Schiller, F. (1967). *On the Aesthetic Education of Man*. Oxford University Press.
- Smithsonian Magazine. (2010). *Q and A: Christo and Jeanne-Claude*. Recuperado de:  
<http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/q-and-a-christo-and-jeanne-claude-91506655/?no-ist>
- STGO. (2010). *Kinetic Rain*. Recuperado de: <http://www.stgo.es/estudio-arquitectos-ferrol-web/>
- The Art Story Fundation. (2012). *Laszlo Moholy-Nagy Hungarian-American Designer, Filmmaker, Painter, Photographer, Sculptor*.  
 Recuperado de: <http://www.theartstory.org/artist-moholy-nagy-laszlo.htm>
- The Metropolitan Museum of Art. (2015). *Heilbrunn Timeline of Art History: Marcel Duchamp*. Recuperado de:  
[http://www.metmuseum.org/toah/hd/duch/hd\\_duch.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/duch/hd_duch.htm)
- The Exposure Project: Laurenz Berges*. (2007) .Recuperado de:  
<http://theexposureproject.blogspot.com/2007/10/laurenz-berges.html>
- Taichman, M. (2006). *Objects, materials, and Surfaces: The Photographs of Lynne Cohen*. Concordia University: Quebec.
- Tate. (2015). *Rachel Whiteread: Biography*. Recuperado: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-rachel-whiteread-embankment/rachel-whiteread-0>
- Triwush, D. (2014). *Gregory Crewdson. Aperture Magazine*. Recuperado de:  
<http://www.aperture.org/crewdson/>
- Tzara, T. (1918). *Manifiesto Dadaísta*. Recuperado de:

[http://www.kaleidoscopio.com.ar/fs\\_files/user\\_img/academia/esteticas\\_contemporaneas/Manifiestos%20Vanguardistas.pdf](http://www.kaleidoscopio.com.ar/fs_files/user_img/academia/esteticas_contemporaneas/Manifiestos%20Vanguardistas.pdf)

Vallejo, M. (2011). *Runa Fotos*. Recuperado de: <http://www.runaphotos.org/round-the-clock>

Vargas, G. (n.d.). *Bio/CV : Pixelmono portafolio Gonzalo Vargas*. Recuperado de: <http://www.pixelmono.com/index.php/bio/biocv/>