



Universidad Nacional Autónoma de México  
Facultad de Artes y Diseño

Ubicaciones móviles

Tesis

Para obtener el título de:  
Licenciada en Artes Visuales

Presenta: Luisa Amanda Catalina Bobadilla Contreras

Director de Tesis: Maestra Karina Erika Rojas Calderón

CDMX 2021



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi familia por estar presente, así como por todo el amor y el apoyo emocional diario.  
A todos mis amigos por la confianza y la seguridad que me han brindado a lo largo de los años.  
A Ilka, Diego, Diana, Ale y muchos otros que me han abrazado con sus palabras llenas de ánimo y cariño incondicional durante todo este proceso de investigación.  
A Karina Rojas por su interés y dedicación relacionada a mi trabajo.



# INDICE

Introducción .....	8
1 Lenguajes tridimensionales.....	12
1.1 ¿Qué es el lenguaje tridimensional? .....	14
1.2 La representación espacial .....	23
1.2.1 Escultura .....	28
1.2.2 Movimiento.....	34
1.2.2.1 Pasivo .....	37
1.2.2.2 Activo .....	40
1.3 El territorio contemporáneo .....	43
2 La ubicación .....	49
2.1 Definición de la ubicación desde la perspectiva y el discurso .....	54
2.1.1 Relación de la ubicación con el emplazamiento.....	61
3 Propuesta: Ubicaciones en movimiento.....	68
3.1 Fundamentos teóricos .....	70
3.1.1 Metodología .....	72
3.1.2 Medios de exploración .....	76
3.2 Reflexiones visuales .....	78
3.2.1 Exploraciones formales.....	84
3.2.2 Elementos de la narrativa .....	97
3.3 Proyecto Ubicaciones Móviles .....	103
3.3.1 Materiales y proceso .....	106
3.3.2 Piezas .....	120
3.4 Reflexiones finales .....	137
Conclusiones .....	141
Bibliografía.....	146
Anexo.....	148

# Introducción

*Estas evocaciones voltarias y confusas nunca duraban más allá de unos segundos; y a veces no me era posible distinguir por separado las diversas suposiciones que formaban la trama de mi incertidumbre respecto al lugar en que me hallaba, del mismo modo que al ver un caballo no podemos aislar las posiciones sucesivas que nos muestra el cinetoscopio. Pero, hoy una y otra, yo iba viendo todas las alcobas que había habitado durante mi vida, y acababa por acordarme de todas las largas ensoñaciones que seguían a mi despertar. (Proust, 1976: 16)*

Con la cita de Proust se abre este apartado, ya que ha sido un primer encuentro con el tema desde una disciplina no visual, al describir la forma en la uno de los personajes hace reflexión de su sitio, y de todas las similitudes que tiene con otros similares. Al leer esto, se conectaron distintas ideas que me permearon y me permitieron complejizar en esta investigación el tema de la ubicación desde una producción escultórica.

La ubicación hoy en día es simultánea, pues es diversificada en diferentes canales de presentación, de forma que, mientras uno se ubica en un canal digital, se localiza de igual manera en un sitio presencial completamente diferente. Muchos factores, principalmente la llegada de los nuevos medios, han potencializado la pluralidad de sitios en los que uno se puede encontrar al mismo tiempo, así como el desarrollo de una comprensión vasta frente a una multiplicidad de códigos, que van desde lo análogo, lo digital hasta lo virtual.

De forma subsecuente, se comenzó la siguiente investigación la cual presenta una serie de reflexiones que se han construido mediante la observación del entorno, específicamente de la sociedad mexicana. Como resultado se ha concebido la producción plástica y teórica de una vivencia de la cual se pudo extraer un tema de exploración no sólo teórica, sino también matérica. Observar tras la mirilla de una puerta ha puesto a la perspectiva, la tridimensión y al espacio como ejes que soportan mi trabajo, ya que es ahí donde se ha posado la atención para el inicio de esta indagación.

El interés primordial cae en la reflexión de la ubicación en la que el individuo está emplazado, así como las consecuencias que tiene esto en la construcción de su marco referencial real y a la constitución de sus

concepciones, pues estar en un ambiente definido por el lugar que uno habita, construye y forja influye en el crecimiento y educación de cada sujeto. Hoy en día, la ciudad desde la cual este documento se produce se encuentra fragmentada por sectores económicos, es evidente que se pueden encontrar diferentes realidades en lugares cuya distancia no es desmedida. Así pues, estas realidades varían no solo en su emplazamiento, sino también en la construcción de la mirada que tienen los individuos, puesto que la existencia de diferentes perspectivas y formas de contemplación es algo común en una ciudad tan extensa como la de México.

Todas las personas cargan una cantidad de información sobre su primer lugar, su sitio de crecimiento y desarrollo, el cual les otorga una educación, un ambiente, una historia y es desde estas con las que construyen su mirada, así como, su forma de narrar e interpretar; la posibilidad de cambio en la estructura primaria de cada individuo es lo que se cuestiona en el proyecto propuesto, pues una ubicación móvil brinda al entendimiento de la realidad, que desde el inicio es específico e inmóvil, otras variables al dar una diversidad de interpretación amplia para una concepción más flexible y extensa de lo real externo.

De esta forma, esta investigación es un viaje que comienza con el estudio de los lenguajes tridimensionales o espaciales desde soportes bidimensionales que, aunque no se presentan bajo una estructura correspondiente a la tridimensión, exploran y cuestionan al espacio. Así pues, en todo el cuerpo de obra se encuentra desde lenguajes arquitectónicos, hasta narraciones que utilizan el texto como modulador espacial.

La cuestión de la diversidad en la presentación espacial es, actualmente, la manera en la que nos ubicamos físicamente, ya que se está rodeado de descripciones, así como de nuevas aplicaciones que saben en qué lugar se está y cómo se llega o se ubica otro sitio mediante lo que se encuentra alrededor o las vías cercanas; a la vez para aquellos lectores, la descripción los posiciona en una escena, en una narrativa, así como en un escenario y una secuencia en el cual ellos como espectadores están insertos.

En relación a lo expuesto, la serie de resultantes del proyecto *Ubicaciones Móviles* muestran un traslape de lenguajes espaciales, que al tener a la ubicación como tema en común pueden leerse e interpretarse en conjunto, aunque sus estructuras y sus funciones sean distintas gracias a los códigos que como individuos podemos descifrar. Se juega, finalmente, con la colocación del espectador no sólo en el tránsito, sino también, en las diferentes maneras de presentar el espacio. Así, el lector se relaciona de manera directa con el cuestionamiento en relación al horizonte, a la perspectiva y al sitio habitado. De esta forma, al hacer un análisis teórico y

al definir cada una de ellas en relación con el concepto de la localización y el espacio, la investigación tiene como preludio la exploración de la perspectiva y sus componentes clásicos, los cuales van desde el punto de fuga hasta el encuadre de cada escena representada, de manera que, poco a poco diferentes términos, así como detalles se hacen presentes en la creación de las piezas, por ejemplo: el encuadre, los límites y la composición.

Los documentos cuyos ejes centrales son el espacio y el emplazamiento son pocos, pues es un término cuya complejidad como concepto y definición no es vista y por lo tanto no está vinculada con un problema social, en el cual la principal preocupación es qué tanto influye el sitio en la construcción de miradas, perspectivas y concepciones de la realidad externa. El movimiento que se produce al transitar entre códigos y lenguajes tridimensionales, exhibe la pluralidad de posturas desde las cuales se puede mirar, comprender y entender un suceso exterior.

De forma fortuita, el campo artístico abre la posibilidad de mostrar, así como de reflexionar acerca de las preocupaciones correspondientes al contexto, de esta forma re construir la ubicación y vincularla con diferentes conceptos tanto sociales como visuales es posible.







iará a  
tro del  
que origi  
tradójica, a  
los crítérios  
a originarie

iberan mas  
J, se rela  
eces intole  
i tanto que  
rsión endo  
ran que el  
voca menos  
anstoracica

ien neces  
rapidez de  
a ventricu  
ismas, inte  
os descritos

S. se reflector  
nudo cae der  
auricula, lo  
En forma pa  
ricular llena

ALLER MUSICA

ALLER PINTURA

1

# Lenguajes tridimensionales



## 1.1 ¿Qué es el lenguaje tridimensional?

El siguiente texto tiene como propósito hacer un recorrido desde el lenguaje, el cual es constituido de forma completa por caracteres que al conjugarse edifican un significado, hasta sus influencias en el territorio del arte. La lectura y la interpretación de sucesos, ya sean reales o ficticios, se llevan a cabo tras fragmentar los signos que conforman la realidad.

Es necesario para este trabajo partir de Ernst Cassirer (1998: 79), ya que en *Filosofía de las formas simbólicas* hace un desarrollo del término lengua partiendo de su esencia y ligándolo al pensamiento humano como fuente de ideas, pues en este estudio se concluyen argumentos precisos acerca de cómo pensamos y cómo se estructuran las reflexiones; por otra parte, se desarrolla con el autor las relaciones entre el sujeto, el mundo exterior y el terreno de los conceptos e ideas.

En lo esencial, el signo es la base del lenguaje, pues a partir de este se plantean los puentes de relación que dan paso a la constitución de mensajes o intenciones; sea cual sea, la forma del trazo o el campo lingüístico en el que se inserta, sus enlaces y sus conexiones son necesarias para la comunicación. El idioma, es un ejemplo evidente de cómo diferentes abreviaturas pueden, gracias a un contenido cultural e intelectual individual, unirse y relacionarse para poder exportar una idea o pensamiento. Por consiguiente, la indagación de la expresión verbal y escrita, en su principio como manera única de prueba sensible, ha sido sumamente cuestionada, pues simplificar las emociones y sensaciones en un orden de caracteres (sintaxis) cuyo enlace mude estas mismas es imposible; se define la palabra entonces, de acuerdo con los escritos de Cassirer, a manera de límite emocional y sensible.

Desde luego, que con esta virtud el humano tiene una potencia con la que consigue el dominio absoluto del universo exterior, ya que al ordenar, nombrar y encapsular las cosas que encuentra, desde una perspectiva filosófica; desarrolla una capacidad compleja, en la que se relacionan términos que devienen de un campo abstracto en su totalidad y se exteriorizan por medio de las palabras, siempre partiendo de la esencia de estas mismas. Así mismo, la problemática que aparece con los conceptos, cuya manifestación declara una disminución en su concepción auténtica, se manifiesta a la vez en la construcción matérica, debido a que no sólo va del pensamiento a la palabra, sino que esta misma recae en una representación material de su cualidad como idea. Sin embargo, Ernst Cassirer expone en el mismo texto una contraparte del signo y su propiedad como acotador de la siguiente manera:

*[...] cuanto más trata el lenguaje de abarcar la totalidad del conocimiento, más limita al mismo tiempo esta misma totalidad y la arrastra a su propia contingencia. Pero esta contingencia no tiene un carácter meramente negativo, sino que entraña un momento siempre positivo. Así como cada representación sensible, por más oscura y confusa que sea, entraña un auténtico contenido cognoscitivo racional que sólo necesita ser desarrollado y «desenvuelto», cada símbolo sensible es también el portador de una significación puramente espiritual que francamente está dada en él sólo «virtual» e implícitamente. (Cassirer, 1998,79)*

Cabe decir, como se mostrará más adelante, que las denominaciones y clasificaciones permiten la posibilidad de “conjuguar” un símbolo, cuyas denominaciones y articulaciones den paso a la propuesta de un mensaje diferente y personal para cada individuo, eso es lo que el símbolo finalmente es; funciona como aquello que dentro de las relaciones evoca al mismo sujeto que las lee. A modo de ejemplo, Cassirer expone a la fonética como un componente en la expresión de las cosas que amplía su significado al romper las barreras tanto escritas como verbales que puedan delimitar su sentido.

Es propio señalar, la impresionante cantidad de códigos que existen en nuestra vida cotidiana, pues no solo se trata del verbal o del escrito, sino también de sus derivados o los correspondientes a diferentes áreas de conocimiento, como, el científico, el matemático, el artístico, el histórico, el religioso, entre otros, de acuerdo a la *Guía de la Teoría del Conocimiento*. Cada uno de los mencionados anteriormente están presente en el día a día, algunos imperando más que otros, pero todos conjugados dependiendo de la extensión de contenido individual. El aprendizaje de la lengua es algo que la educación formal y el enfrentamiento a las situaciones diversas de la vida enseña, es completamente cambiante, y a la vez está en constante refuerzo conforme pasa el tiempo y la experiencia. Cada persona va adquiriendo las herramientas necesarias de decodificación, para que, al momento de encararse con una combinación de signos, pueda obtener la información necesaria de estos.

Como cada proceso educativo, la enseñanza varía dependiendo del territorio desde donde se haga el estudio, es decir, que los lenguajes y las maneras de aprenderlos dependen de un contexto situado en un tiempo y un lugar, ya que ahí generan un contenido específico para cada individuo. En otras palabras, la forma de expresar y los vínculos establecidos entre caracteres es una dinámica que la gente construye con base en un entorno específico. De hecho, los enlaces entre lenguaje y

espacio, tienen dos puntos de análisis importantes, el primero se refiere a las zonas que se establecen en relación al espacio limitante, mientras que el segundo abarca áreas de conocimiento indefinido en las cuales la lengua es bastante especializada y específica para figurar o expresar diferentes particularidades; se infiere entonces que el contenido de cada persona varía desde el punto territorial en el que se posiciona hasta el aprendizaje desarrollado en la comunidad de la que es parte.

Aun al tener solida la relación entre territorio, lenguaje e individuo, actualmente hay acontecimientos que traspasan varios lugares con un mismo mensaje, el cual es tan claro que no se necesita de una variabilidad o una interpretación individual. Por ejemplo, las señaléticas de paso o de tránsito son entendidas tanto en la Ciudad de México como en medio oriente. El problema se encuentra cuando la información sí necesita de un análisis o de un proceso de cuestionamiento porque afecta ámbitos tanto individuales como sociales.

Un ejemplo cercano en el que se puede notar la necesidad de la reflexión y la cuestión frente a los discursos, son los mensajes o partidos políticos de extrema derecha o izquierda, pareciera ser que están tan estructurados y dirigidos a un público en específico que la variabilidad de juicios ya no se conserva. La imagen que construyen estos partidos extremistas a partir de sus discursos es tan bien estudiada y conformada que configura los saberes y las concepciones individuales con “nuevos” sistemas de entendimiento creados para un fin en específico.

Se concibe entonces a la imagen como uno de los sistemas de configuración más sólidos cuya propagación cada vez es más rápida, pues promueve dentro de su misma decodificación, una misma perspectiva de realidad que, al ser el centro de construcción real, genera una disminución de otras posibilidades de entender el entorno. Así pues, la representación visual es importante, en razón de que la imagen se encuentra en nosotros y forma parte de nuestra percepción; de ella y del bagaje individual y territorial se estructura el entendimiento de la realidad en cada persona.

Como ya se mencionó anteriormente, la relación entre caracteres más preponderante en nuestro tiempo se encuentra en el campo visual, el código de algunas imágenes puede llegar a ser tan lógico que otorga la información sin que el individuo tenga que pasar por medio de un proceso de reflexión. Las particularidades de la lectura de imagen se han establecido bajo diversas intensiones, de ahí que María Acaso los divida dentro de su texto *El lenguaje visual*, en informativa, comercial y artística. Así pues, se localiza en las construcciones visuales una utilidad y a la vez varias singularidades en la representación bidimensional y tridimensional, siendo la última la que se explorará en un procedimiento más largo, puesto que la investigación parte de producciones escultóricas primordialmente.

En función de lo planteado, el arte tiene un papel en la significación de la imagen como representación, así como con la configuración tridimensional y la capacidad de dinamizar el lenguaje por medio del símbolo y el espectador.

En primer lugar, cabe destacar que, al ser cuerpos que se desenvuelven bajo una dimensión específica, los objetos provocan en el humano una relación más estrecha como materia a comparación con otros medios, por esta razón han sido estos desde los que nos relacionamos con el mundo exterior y a partir de los cuales generamos campos conceptuales específicos para denominar lugares, sitios o espacios. Como se sabe, el objeto en relación con otros genera una red de significados con el propósito de poder delimitar o dotar de idea a un espacio vacío, así pues, los tejidos correspondientes a los elementos señalan un contexto al marcar temporalidad y circunstancia; en el caso particular de la escultura, considerando lo que se ha discutido antes, su propiedad física se apropia de todas las relaciones previas; un ejemplo de que las cosas tienen un contexto bastante marcado se expone tras modificar el espacio común de dicho cuerpo, mientras que por un lado lo saca de su contexto y utilidad habitual, por el otro configura su propio lenguaje y significado, a la vez se crea un desconocido puente de relación hacia otros elementos, el cual refuerza su objetivo con ayuda del entorno que lo rodea.

La apertura hacia un tránsito de contextos es una característica concerniente no sólo a la escultura o a la tridimensionalidad, sino también a todo el campo de creación artística, dado que la flexibilidad existente dentro de esta ha sido consecuencia de una serie de cambios históricos de su misma definición; por consiguiente, aquella elasticidad permite que en el proceso o en el resultado de la expresión artística exista una variabilidad desmedida de lenguas descontextualizadas de sus orígenes, para así alcanzar la producción de una lengua inédita interdisciplinar.

En otras palabras, el lenguaje tridimensional se nutre de otros campos de conocimiento que hacen posible la conjugación y vinculación de sus signos particulares, como consecuencia se obtiene una amplia gama de expresiones sensibles, las cuales parecen delimitar el mensaje y reglamentar los nuevos puentes de relación. Sin embargo, dominar la información expuesta mediante lo presentado es casi imposible, se apela ahora a José de las Casa Gómez quien en su ensayo Arte como lenguaje clarifica lo anterior:

*El mensaje no es estático, sino que se conforma en la medida en que se articula. Tomando este texto como ejemplo, las relaciones que puedo establecer aquí no son transmitidas tal y como yo imagino al argumentarlo, por muchos matices y ejemplos con los que intente conducir los pensamientos de todo lector, el texto sólo adquirirá sentido de forma autónoma al despertar en el receptor otras conexiones que nieguen o corroboren estas, no pretendo definir el lenguaje del arte sino, más bien, motivar la búsqueda que permite preguntarnos y encontrar pensamientos propios a partir de palabras de otro. (Gómez, 2006: 137)*

Se explica entonces, con la cita anterior, que las intenciones equiparadas en cada obra son un bajo porcentaje de su potencia sensible, incluso cuando el que mira maneja un contenido artístico vasto y hace una interconexión con toda la historia detrás, no existe un referente concreto para sustentar la precisión de su interpretación. En este sentido, se comprende que la creación es, completamente, independiente del autor y del receptor, ya que parte del primero al procurar su intención y toca al segundo con base en su experiencia y contexto.

El lenguaje tridimensional, cuyo nombre apela a la escultura, ha sido receptor de muchos cambios conceptuales, ya que en ella reside, aparte de una extensa historia de significantes y significados, nuevos atributos de presentación que dotan de claridad al mensaje; sin embargo, sigue atendiendo a la problemática misma del objeto, la cual incluye su tránsito y su vista, pero ahora acompañada de diversos rasgos característicos correspondientes a otras disciplinas. En primera instancia este lenguaje enfrenta a la imagen, ya que la mayoría de sus destinatarios concibe, percibe e interpreta a partir de la decodificación visual a la que ya están acostumbrados gracias a por los medios de comunicación masivos, en algunos casos, además, incorpora algunos elementos de la imagen a su construcción, aunque su sustancia física exija el movimiento y el dinamismo entre formas materiales.

Sin duda, la base primordial de la creación en tercera dimensión está relacionada con los principios escultóricos, los cuales son, principalmente: materia, forma, espacio (vacío), tiempo y movimiento (sólo en casos particulares), pues cada punto incide de manera considerable en la circulación de la información, a esta situación de encaramiento a la materia se le denomina plástica.

La materia habla y tiene su propia lógica al ser trabajada, su presencia y su colocación en el espacio, en relación a los objetos que tiene alrededor, es información sensible que el artista tiene en mente para la claridad de la



intención; la forma, conjugada con el tiempo y el movimiento, otorga a la pieza elementos de circunstancialidad, así pues, su desgaste funciona como recordatorio de su cuerpo y su similitud al humano, cuya naturaleza se establece por medio del cambio.

Ahora bien, la escultura y la tridimensionalidad tienden a confundirse puesto que parten de lo mismo; no obstante, existen pequeños detalles que las diferencian, entre ellos es importante mencionar la historia detrás de estos términos y las alteraciones que han padecido. Hoy en día tratar o crear objetos, desde su materia hasta su potencia conceptual, requiere una integración de estos mismos a un lenguaje cuya particularidad parece ser el no tener por sí mismo un axioma y operar frente a una red de significados monumental.

En efecto, el objeto funciona en dependencia del entorno y del espacio, a la vez tiene una estructura tan determinada que se vuelve universal para quien la lee y la interpreta; de la misma manera opera un símbolo, pues este actúa como una configuración apta para cualquier lector y que puede ser reconocida por el otro desde su ubicación o desde su territorio de conceptualización; por lo tanto, la materia puede funcionar en dependencia del significado simbólico que emita y que sea reconocido. Los lenguajes tridimensionales manifiestan por medio de sus elementos algún significante, algún símbolo o la recomposición de este al modificarlo desde su estructura representante y al jugar con su misma definición.

Así, como se ha planteado en los párrafos previos, las producciones que se generan fuera del marco definitivo de lo que es la Escultura, se acotan a otras definiciones o a campos más complejos que contienen, en su estructura, la apertura conceptual suficiente para cobijar manifestaciones que contengan lenguajes o procesos de diferentes sectores de estudio. Así pues, se ejercen procesos escultóricos, por un lado, mientras que por otro se exponen problemas plásticos pictóricos no dejando de ser así objetos o manifestaciones tridimensionales. Una de las cualidades de este tipo de expresiones es que contienen una configuración compleja pero clara a la vez, difícil en cuanto a su estructuración, dado que no juega en un solo campo de significación, sino en muchos entrelazados con el fin de dar cierta información a través del cuestionamiento y reflexión sobre el medio o las características que se revelan al momento en que el espectador se enfrenta a la obra.

Se continuará con señalar la especificidad del lenguaje en vinculación con el arte, pues todo lo relacionado al objeto, a la palabra y a la expresión de información se tiene que aterrizar en el campo que nos compete. Un atributo esencial del lenguaje artístico es, como ya se había mencionado, el símbolo; pues es el resultado de la manifestación sensible humana que cumple un papel importante en la labor de comunicación, puesto

que esta es la herramienta que provoca la cohesión entre autor, obra, contexto y espectador, como se ejemplifica en el ensayo de José de la Casa Gómez sobre la manifestación artística – escultórica “Arte también, como herramienta de reflexión social, lengua que habla no sólo de un yo individual, el del artista, sino de un sentir plural de la sociedad del momento”. (Gómez, 2006: 138)

Esta premisa parte de los cambios evidentes que se van generando en la forma de expresión del arte, así como, de la búsqueda continua de nuevas motivaciones, de nuevos intereses que ocupan el quehacer plástico y que se convierten en actos detonantes del ser o estado social y, en sentido inverso, son consecuencia del pensamiento actual. El arte como código interviene en sus funciones además de profundizar y ampliar su sistema de articulación a otros ámbitos, para así crear más posibilidades.

Es necesario recalcar, la importancia de la colectividad en el momento de clarificar el símbolo, pues este afecta al otro desde las relaciones signícas que conforman su estructura compleja, siempre y cuando provoque un ajetreo dirigido al contenido del espectador, pues su conformación parte de las similitudes experienciales entre personas. Existen distintas particularidades que son de suma importancia, puesto que, se relacionan con los territorios ideológicos pertenecientes a la periferia, cada presentación hecha desde estos territorios lleva arraigada una voz mediante las expresiones emergentes que no se sitúan en un campo artístico tan delimitado como se pueden observar en galerías con conceptos, productores, y coleccionistas.

El productor se coloca así, en un territorio con una voz específica que es propia de los oyentes a los que se dirige, estos lo leen desde su contenido construido a través de su tiempo y su lugar, de forma que su experiencia se completa de forma óptima con la obra presente.

La inclusión, así como el entretendido de recientes y tradicionales formas de hacer, genera una riqueza de interpretación, voces y narraciones, que, en primera instancia, respecto a los códigos reutilizados a través de la historia, están acotadas a sólo una manera de hacer y entender; por lo tanto la tridimensión cuestiona lo que se integra a la obra al introducir cada vez más voces a su territorio mediante caracteres o representaciones bidimensionales para darle, al fin, una completa importancia al mismo objeto.

Se infiere entonces, que las artes tienen su propio lenguaje cuyo funcionamiento se establece en la sensibilidad y la percepción, las cuales son motivadas mediante las formas, los materiales y las relaciones matéricas como conceptuales que se puedan obtener entre los signos expuestos. Las vinculaciones generadas entre dichos caracteres, como lo

menciona José de las Casa Gómez en su ensayo, han sido transmitidos y conformados por medio de varias voces provenientes de una sociedad que se desarrolló en un contexto específico; en la actualidad la convergencia de formas es necesaria, así como la cohesión disciplinar, pues sólo de esta manera es posible exponer y señalar ciertos problemas, cuestiones o dudas que se insertan y generan conflicto en otros campos fuera del habitual.

Dicho lo anterior, el lenguaje tridimensional está conformado por otros muchos modos de representación, desde la bidimensional hasta la imagen concreta, solo que se le añade una importancia mayor a la forma<sup>1</sup> en sí, ya que viene de un contexto diferente y otorga un espacio para su propia cuestión, reflexión y duda, al presentarse como signo y representación de idea pero con la propiedad de cambio a fuerza de su entorno.

“Todo lenguaje en cuanto tal es «representación»; es exposición de una determinada significación mediante un «signo» sensible”.

(Cassirer, 1998: 73)

Como instancia final, es propio señalar que se observan estas manifestaciones artísticas como una puesta en escena; el lenguaje tridimensional es eso al final del día, es poner la forma o el objeto en un contexto en el cual no está completo hasta que un agente externo pueda finalizarlo, pues se muestra frente a todos y deja que se haga un recorrido alrededor y dentro de ella presentando, a la vez su apertura a relaciones que tal vez no se habían considerado antes y que son propias de los agentes externos y de su contexto; de lo contrario, se emplazaría sólo una interpretación, cuya finalidad involuntaria es cancelar las posibilidades y la potencia que los caracteres tienen por sí solos; sin embargo aunque estos tengan una virtualidad de significado, su relación con los otros es lo que genera el sentido y el símbolo, los cuales llegarán al espectador mediante su contenido y experiencia.

Cabe aclarar que, cuando se hace referencia al contenido, no se presenta como un conocimiento mayor, sino simplemente como una observación que el lector hace a su propia manera de entendimiento o modo de mirar, a la vez defino a la tridimensionalidad como la conjunción de muchos otros lenguajes que se constituyen como uno con el fin de poder generar intención y relación hacia nosotros; no son entes significativos, sino cuerpos que también tienen temporalidades y circunstancias distintas. A diferencia de las representaciones bidimensionales, cuya peculiaridad y estudio se enfoca a la abstracción o en algunas ocasiones a los problemas en el campo pictórico, el lenguaje de la materia se desarrolla, y se conecta con una espacialidad, así como con una lógica corporal correspondiente a esta,

---

1 Esta ocasión se hace referencia a la forma desde un campo material, el cual por medio de las características presentes en los objetos hace presencia y contiene un mensaje.

la cual se denominó anteriormente como plástica, cuyo planteamiento dado por las nuevas maneras de manifestación artística se debe adaptar a las nuevas formas de operar.

Finalmente, tras las restricciones que diferentes plataformas y medios mantienen hacia la tercera dimensión y hacia la experiencia como cuerpos insertos dentro de un espacio, la tridimensionalidad presenta en su materialidad las alternativas de un enlace más directo con el humano no sólo por sus características formales, sino también por exigir al mismo lector el movimiento y su consciencia como elemento frente aquello expuesto; así pues, es para el proyecto el lenguaje de la materia esencial para lograr sus propósitos.

## 1.2 La representación espacial

El siguiente apartado tiene como fin, hacer una introducción general al estudio de la representación espacial, desde el plano arquitectónico, la imagen y el texto, con el objetivo de vincularlos a partir de su estructura y su función, de esta forma se asentarán las bases teóricas y formales del proyecto.

La espacialidad es uno de los temas fundamentales del arte, ya que las investigaciones alrededor de esta, han impactado en la exploración creativa, escrita o utilitaria, la cual incluye aquellas prácticas que necesitan de signos establecidos para poder manifestar el espacio modelado. Es necesario mencionar que este término dentro de la historia del arte pasa de ser un asunto representacional a ser una cuestión de presentación, el cual implementará el proyecto.

Espacio, desde la tercera dimensión, es uno de los conceptos más amplios y de gran importancia, ya que se vincula directamente con la materia y el cuerpo del humano, pues a través de este el individuo se desenvuelve, se relaciona con otros objetos, superficies, así como todo lo que se encuentra en el exterior; es un todo envolvente y volátil que tiene la capacidad de contener, y ser contenido; no obstante, su amplitud y complejidad se han desbordado de los terrenos de la experiencia inmediata hacia los campos de abstracción correspondientes a la perspectiva bidimensional y los códigos o logaritmos establecidos en lo virtual.

Actualmente, este término no se puede definir desde un sólo punto porque tiene diversas definiciones que son de gran importancia para el propósito de este proyecto; la primera y ya mencionada es su manifestación formal, de la cual adquirimos una experiencia corporal inmediata; en segundo lugar, se encuentra la teoría perspectivista, cuyo estudio de formas y objetos sientan las bases de la representación espacial occidental y dotan de posibilidades interpretativas al sujeto que mira y percibe el espacio desde una "ventana"; a la vez, este planteamiento, predecesor de la imagen, define la extensión desde un lenguaje propio de su manifestación y lo reduce a una abstracción figurativa correspondiente a su medio bidimensional, el cual establece sus límites rectangulares, de ahí que la palabra ventana sea de uso constante en esta teoría.

En este sentido, se comprende que la proyección espacial presentada en una imagen está conformada por varios componentes, entre los principales se encuentran el encuadre, la figura, el fondo y la profundidad. El encuadre, así como la idea de ventana, que el soporte genera están unidas tras un ejercicio de clasificación y de supresión de elementos, resultado de una búsqueda armónica relacionada con la composición; por lo tanto, el

dibujante que manipula el espacio en el lienzo tiene la libertad de omitir elementos del suceso real para poder por tanto abstraerlos con una intención armónica a la superficie bidimensional.

También este ejercicio de representación es generado por medio de los métodos geométricos empleados, las figuras se separan del fondo mediante la variación de tamaño, entre otros detalles relacionados con la técnica usada. En tal sentido se obtiene finalmente, una imagen que muestra un volumen bajo ciertas normas de composición, y a la vez, referencias reales plasmadas por medio de los signos conformantes del lenguaje visual.

Como se expresó en algunos párrafos anteriores, existen más sistemas que plasman el espacio, por lo tanto, se establece como tercera manera la proyección arquitectónica, la cual va de la mano con la geométrica, puesto que las bases de esta manifestación se construyen por medio del significado otorgado convencionalmente a la figura geométrica encontrada en el plano. Aunque esta dinámica apele a otras bases diferentes al encuadre o a la profundidad, se emplea aún su manera de operar, tal es el caso de la figura y el fondo, los cuales delimitan mediante las distancias lo que se quiere plasmar.

Ejemplo claro son los grandes manuales de construcción espacial arquitectónica que, marcan de forma detallada cómo se tienen que mostrar ciertos objetos, distancias y zonas para así, dar una lectura más factible y general a la propuesta o proyecto; este fenómeno se repite de la misma manera en los mapas que, a través de su claridad en representación, ubica al lector en relación a lo que está a su alrededor; no obstante estas últimas figuras tienen límites en cuanto a su empleo, ya que siguen una utilidad marcada.

Con respecto al texto o a la narración escrita, esta se desempeña de igual manera, pero con un lenguaje y una dinámica diferente, pues no se desarrolla, principalmente, mediante las figuras geométricas, sino desde el significado final que tiene un conjunto de palabras o caracteres. En el lenguaje escrito las preposiciones y las descripciones son fundamentales para tratar con el espacio, de hecho, hacen que el individuo pueda identificar las zonas y las posiciones de los objetos en el campo o fondo, así como en referencia a otros objetos. Guillermo Soto califica la información con la siguiente cita:

*Los esquemas espaciales comunicados por las preposiciones hacen algo más que especificar una relación cualitativa entre dos elementos: construyen una imagen en la que obligatoriamente una*

*de las entidades es relevada al papel de foco de atención o "figura", mientras la otra, que sirve de objeto de referencia, permanece como un "fondo" a partir del cual se genera cierta región en la que se ubica la figura. (Soto, 1996: 32)*

Por ende, la representación espacial escrita construye, en primera instancia, una imagen mental de aquello de lo que se habla, esta expresión, en conjunto con las preposiciones, funciona por medio de esquemas básicos que son compatibles entre todos los individuos, ya que cada uno de ellos aprende el sentido de la palabra no con la misma imagen, pero sí con el mismo esquema.

Otras de las manifestaciones más importantes es la que se presenta a través de los medios electrónicos que, como todas las mencionadas anteriormente, se edifica desde la figura y fondo, su única característica diferencial es la potencia en el ámbito de lo virtual<sup>2</sup>. Las nuevas tecnologías, así como, las novedosas plataformas representacionales toman referentes exteriores y son modificados a favor de su lenguaje y su dinámica para la construcción de un mensaje, por ende, se genera un contexto que podía ser diferente pero cuya estructuración visual se vincula más con el espectador que cualquier otra.

Ya determinadas algunas de las manifestaciones espaciales que existen en la época contemporánea, es necesario entender que, cada una de ellas posee una estructura y una finalidad semejante. Se puede señalar su similitud en su construcción, pues, aunque tengan salidas formales diferentes, todas trabajan a partir de la figura, fondo, de los personajes u objetos, así como de su propio lenguaje y sus signos que funcionan bajo una descripción y una lectura.

La lógica, los públicos, las presentaciones y los alcances de cada una de las representaciones es todo lo que las hace distintas; por ejemplo, no es lo mismo hablar de los alcances que tienen las plataformas virtuales, cuyo funcionamiento parte del simulacro, que hablar de un texto cuya propiedad como escena virtual está presente, pero su manifestación e interpretación tiene más variabilidad de lectura que cualquiera manifestada en una plataforma digital, e incluso en la construcción de esta última se pueden encontrar, dentro de su mismo lenguaje, diversas aberturas con las que un distinto mensaje, fuera de su dinámica y lógica, puede ser construido. Por lo tanto, "...el lenguaje nos entrega informaciones incompletas que, hasta cierto punto, son perfeccionadas con información proveniente de otras fuentes, ya lingüísticas ya extralingüísticas. Esto ocurre incluso en aquellas situaciones en las que la emisión lingüística parece completa". (Soto, 1996: 37)

---

2 Lo virtual hace referencia a todo aquello que tenga la potencia de ser o de generar algo.

Resulta claro entonces, decir que, toda representación espacial parte de un carácter externo que es traducido al lenguaje del medio utilizado, ya sea imagen, texto o plano; por lo tanto y como es mencionado en *El espacio en la ficción* escrito por Luz Aurora Pimentel todas las variantes, principalmente las figurativas, describen la realidad en sus propios términos y con sus propios signos, es decir, nos hacen creer las cosas desde su plataforma. Cabe aclarar que en esta muestra de la realidad se incrusta de manera sutil un contexto y una cultura detrás, en otras palabras, aunque la imagen pueda llegar a desprenderse del tiempo, nunca lo hace por completo, a consecuencia del contexto que describe, así como en el que se emplaza; por ello gran parte del estudio histórico se hace por medio de las manifestaciones que existen de cierto periodo de tiempo.

Hoy en día, el individuo está rodeado de descripciones sobre la realidad, las cuales coexisten en un espacio y hacen creer al observador una determinada forma de ver; como resultado, el sujeto tiene un contacto constante con una red de descripciones sobre la realidad con la cual puede entender de mejor manera un fenómeno o algo tan simple como un objeto; en esta misma condición se da el caso en el que el humano descuida su la realidad y a sí mismo a causa de las nuevas formas de descripción; específicamente de las virtuales, pues son estas las que tienen una potencia mayor en imagen y en dinamismo que hacen del espectador un objeto fijo bajo un simulacro de movimiento real.

Como menciona Hito Steyerl en *Free Fall*, las aberturas de otros sistemas, y otras maneras de conocimiento, son algo impresionante y aterrador, porque la estabilidad, junto con las bases de cada sujeto, desapareció a precio de la diversidad. Mientras que, por una parte, las fracturas antes mencionadas nos dotan de nuevos entendimientos, por otra cuestionan los alcances de la realidad, así como señalan particularidades de esta misma que no se pueden alterar, por ejemplo, el tiempo: las temporalidades que da el texto, la imagen o la imagen en movimiento y su característica de repetición inagotable es algo que no se encuentra en la realidad formal matérica.

Si bien es cierto, el humano tras su contacto habitual con todas estas posibilidades ha adquirido, en su contenido, un progreso al momento de enfrentarse con alguna otra descripción, es coherente que tenga más material con el cual pueda descifrar diferentes códigos incluso, aunque no haya tenido las instrucciones completas de estos, de la misma manera tiene la posibilidad de modificarlos al cambiar el mensaje o al transformar su misma interpretación.



Por consiguiente, mientras que su traducción frente a diferentes lenguajes se automatiza, su contenido incrementa, ya que, su lectura abre y genera un objeto "otro" de entendimiento; sin duda la representación es un objeto más, así como la interpretación. De acuerdo con la autora Luz Aurora Pimentel:

*Desde la perspectiva de la escritura como primera instancia de mediación en el proceso de la representación, describir un objeto es "inventar al otro en el mismo", pues lo que hace la descripción es construir otro objeto, sí, pero un objeto textual que es más afín al texto que lo rodea que a su referente, y que, sin embargo, no deja de remitir a ese objeto que desencadena la actividad descriptiva: ese otro que puede reconocerse como tal. (Pimentel, 2001: 118)*

Es preciso señalar también que, la lectura individual es construida desde el contenido otorgado por vía contextual del desarrollo individual, el cual se fundamenta en la ubicación de este mismo; tal es el caso de las interpretaciones dadas en Occidente contra las construidas en Oriente, ambas varían en dependencia de la zona, el medio socio-económico y la educación.

Se puede concluir entonces que, las representaciones espaciales funcionan frente al individuo bajo una dinámica de tránsito y construcción, al relacionarse con la decodificación automática situada en el contenido del lector, de esta forma, se genera un tránsito de este a otros espacios que él mismo construye por medio de una imagen mental; por ejemplo, hay títulos literarios clave, cuya narración y descripción espacial es tan específica que genera una comunicación, así como una circulación en la misma mencionada. Entre ellos está *Por el camino de Swan* de Proust, el cual describe los paisajes de Combray, y otorga la posibilidad de transitarlos por medio de sus palabras, así como por su narración. Sucede lo mismo en los planos arquitectónicos cuyos signos otorgan los indicios para la lectura espacial y a la vez ayudan a generar una proyección mental.

## 1.2.1 Escultura

El objetivo principal de este apartado es, distinguir la funcionalidad de la representación espacial, así como señalar su definición en el territorio escultórico al hacer un recorrido entre los primeros objetivos de la escultura, así como en su transformación a través del tiempo.

El espacio tridimensional se construye mediante la relación existente entre cuerpos cercanos; es este fenómeno necesario para el reconocimiento del individuo como cuerpo, así como, para ubicarse dentro de un territorio determinado. Se parte de esta premisa para argumentar que, la producción en tercera dimensión se manifiesta en esta dinámica relacional que influye directamente al lector y genera, a la vez, una confluencia significativa con el contexto de este.

Desde los indicios de la creación escultórica, la tercera dimensión siempre ha estado presente, sólo que sus objetivos, así como sus principios han cambiado. Si se piensa en las esculturas de la época renacentista todas tienen una propiedad de presentación, por el hecho de ser materia, a diferencia de otras manifestaciones como las que fueron mencionadas en el apartado anterior; sin embargo, aunque presentan su materialidad, su función está atada con la representación, como es el caso de *La piedad*<sup>3</sup> de Miguel Ángel, la cual se encuentra ligada con los propósitos religiosos de aquel momento; si se retrocede un poco más en el tiempo, se observan las mismas preocupaciones, pero con caracteres ficcionarios, lo cual se puede apreciar en todas los monumentos antiguos que exhiben a los Dioses.

En ambos casos, el fin de las piezas es darle forma, y presencia a aquello que antes solo estaba plasmado en textos o se daba a conocer por medio de la narración oral; dotan de formalidad y de estadía espacial a aquello que no lo contenía de manera material. Este fenómeno no sólo sucedió en el ámbito escultórico, sino también en otros territorios, como en la pintura, la cual se utilizaba a modo de ilustración educativa hasta que poco a poco se le adjuntaron cuestiones formales y plásticas.

Ahora bien, en referencia a los ejemplos anteriores, el espacio se problematiza de una manera distinta, y no se relaciona de forma directa con la pieza en sí, más bien la colocación y el lugar establece una red de relaciones entre observador y objeto, es evidente que este último influya en todo el ambiente que lo envuelve.

*La Piedad*, por ejemplo, se encuentra actualmente en el Vaticano, lugar sagrado para la religión católica, así que ella misma completa el sitio en el que se inserta y viceversa; lo mismo sucede con los monumentos específicamente figurativos, pues se emplazan en diferentes lugares con el fin de volverlos conmemorativos, de forma que construyen un significado histórico que afecta parte de la comunidad cercana.

Se observa entonces que, la extensión que ocupa cada pieza es importante para su significado y para su entendimiento; sin embargo, al tener un carácter de representación, y al hacer referencias a un externo, las posibilidades de lecturas variantes se cierran. Si se regresa al mismo ejemplo de *La piedad*, la apertura para una interpretación diferente es inexistente, se sabe quién está en escena, qué sucede y a la vez, el contexto es claro puesto que se encuentra posicionada en la casa de la religión católica; la única manera que existe para poder modificar su significado universal es desde el lector, ya que, con un contenido, así como con una estructura de decodificación distante al del público común, se puede dar una lectura distinta. Por lo mismo, y como fue mencionado párrafos previos, la ubicación, el contexto y el mismo saber del espectador influye en la experiencia con la pieza, aunque esta misma tenga asentados ya los significados.

Por otra parte, la producción escultórica o la que se relaciona principalmente con la materia, ha modificado de manera impresionante sus bases, sus plataformas y su objetivo. Rosalind Krauss en su escrito *La escultura en el campo expandido* analiza las configuraciones que ha sufrido esta producción, pues toma de base obras *in situ* porque ya no funcionan bajo la dinámica clásica. Este escrito es de suma importancia porque rompe con la clasificación escultórica tradicional, sin quitarle importancia al origen y a sus diversas manifestaciones.

El espacio, el tiempo, la materia, el contexto, el tránsito, así como, la forma son puntos primordiales que se manifiestan y se cuestionan, no sólo en la estructura de la obra, sino en lo externo también, de la misma manera abre los significados al espectador y lo vuelve parte de su dinámica. Así, como plantea Elena Blanch González:

*El bloque cerrado empieza a abrirse al entorno circundante y las figuras representadas comienzan a proyectarse espacialmente hacia afuera. Es el triunfo del movimiento y el fin del equilibrio y la serenidad anteriores. Las composiciones se liberan de la simetría, y los brazos y manos de las esculturas se abren, intentando atrapar*

*el espacio exterior. Las esculturas invitan al espectador a que se adentre en su espacio, comunicándose con él de una forma dinámica, a través de composiciones retorcidas y dramáticas que obligan al público a rodearlas. (González et al., 2006: 15)*

Tras la ruptura de la representación basada en el bloque cerrado, la tridimensional tomó caminos que cuestionan la materia en relación a la forma o el ambiente, el cuál al ampliarse hacia el exterior comienza a probar su efectividad, en cuanto a objeto provocador de interrogaciones sobre el espacio en el que se inserta, algo similar sucede con el *land art*, cuya exteriorización abre a discusión la función del museo en calidad de lugar neutro donde se emplaza el arte.

En relación con las representaciones espaciales en contraste con la presencia, se retoma la obra de Lygia Clark, artista brasileña que trabajó con diferentes medios como la pintura, la escultura y el performance en algunas de sus obras.

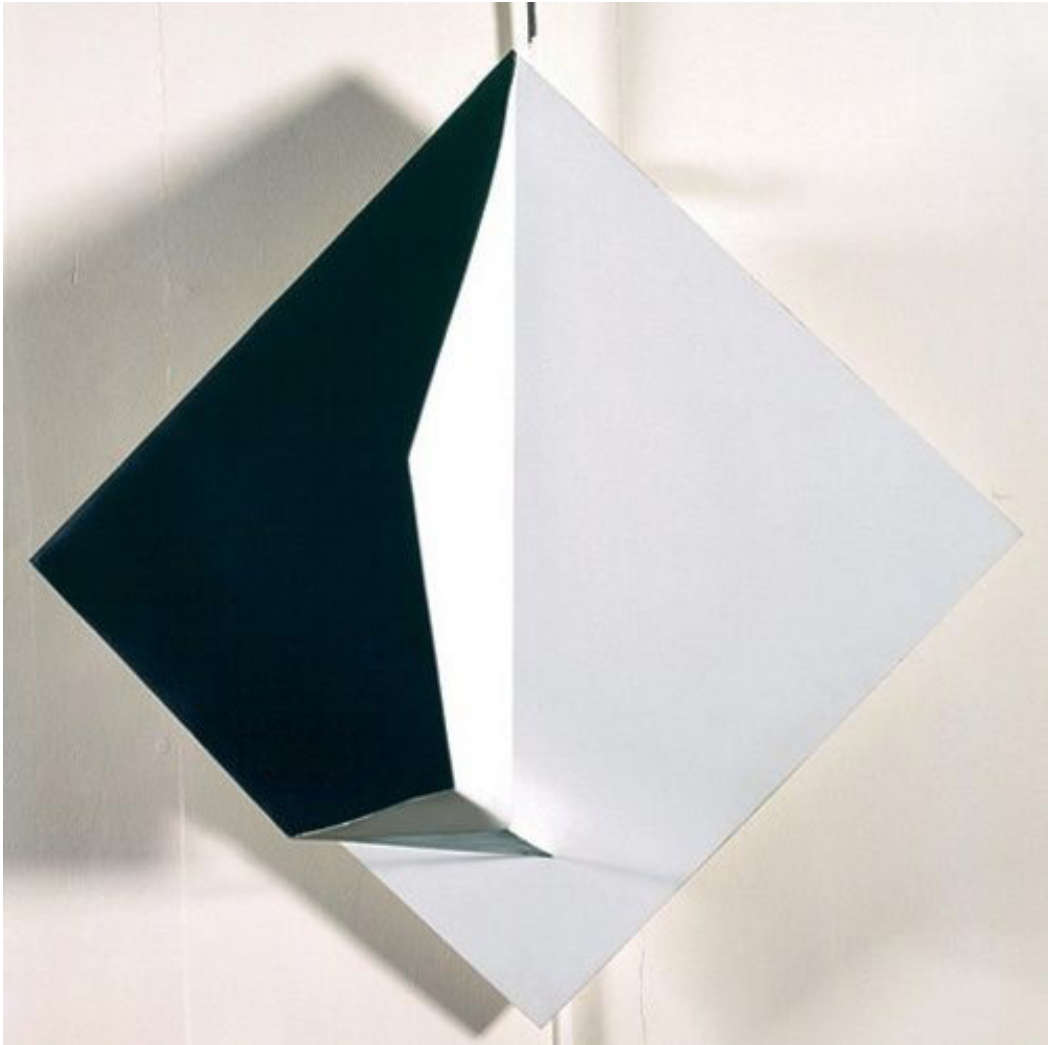


Figura 2: Lygia Clark *Casulo* No.2, 1959. Nitrato de celulosa sobre hoja de metal 30 x 30 x 11 cm

Es necesario ubicar la serie *Planos en superficies moduladas*<sup>4</sup> y la pieza *Casulo* (figura 2) que produjo en 1959. Como se puede observar, gracias a algunas de las piezas de la serie mencionada, la artista hace exploraciones espaciales en superficie por medio de formas, profundidades y vacíos, junto con el uso principal de negros y blancos. Al lograr su cometido muestra, por medio de una plataforma bidimensional, lo que el espacio y el vacío son, fenómeno consecuente de las abstracciones y la falta de referentes figurativos en su trabajo.

De forma subsecuente, *Casulo* muestra las huellas de un estudio espacial previo al emplear las figuras y los fondos similares, pero no desde una superficie, sino a partir de las posibilidades que el metal brinda, entre ellas se encuentra la maleabilidad, la cual provee de dobleces que generan diferentes sombras y luces conforme se transita alrededor. Aunque estas piezas forman parte de su inicio como artista, Lygia Clark plantea una cuestión hacia la plástica pictórica y hacia la misma escultura, no sólo por crear una dinámica en relación a la perspectiva mediante las diferentes profundidades del metal, sino también, al generar un cambio dentro de la última pieza a través del tránsito evidente que esta le impone al espectador.

En la obra de la artista brasileña queda explícito el cambio de lenguaje que hubo al inicio de su carrera bajo sus intereses espaciales. De manera similar, sucede en el resto de su formación; se pueden observar varios cambios en el medio que presentan sus interrogantes, por ejemplo, con la serie *Bichos* se define su preocupación y su inclinación a la vida orgánica. Bajo este indicio de cambio, posteriormente, deja a un lado la producción consolidada por el terreno del arte para, así implicarse más a las prácticas corporales y las involucradas con la comunidad.

Para concluir, las características propias de la escultura, así como su naturaleza matérica y sus condiciones tridimensionales, exhiben espacialidades que no necesitan ningún tipo de decodificación como lo requieren sus representaciones, por consiguiente, la experiencia inmediata es suficiente; lo único que variará siempre en ambas manifestaciones es la interpretación del lector.

Cuando el tránsito se vuelve parte de la experiencia proporcionada por las piezas o las creaciones, la extensión contenedora se muestra y se desprende de representaciones en ese preciso momento. La autora Blanch propone:

---

4 Figuras 3, 4, 5, 6, véase anexo

*Percibimos la espacialidad, vinculándonos con los volúmenes que en ella habitan, generadores, a su vez, de espacio. Lleno y vacío no son sino modos de nombrarlo. Para percibir realmente esta espacialidad debemos introducirnos en el espacio, recorriéndolo, contemplándolo así desde todos sus puntos de vista. Sólo a través del desplazamiento comprendemos su esencia, es decir, sólo a través del cambio y del tiempo se nos hace asequible. (González et al., 2006: 11)*

## 1.2.2 Movimiento

En este apartado se propone definir **la dinámica** desde el territorio del arte, para así, poder clasificar los tipos de movimiento que se han manifestado en diferentes producciones, y hacia distintos públicos; como consecuencia, se pretende presentar la importancia de la dinámica en el proyecto que se propone.

El campo dinámico se puede definir bajo diversos intereses ya sean del arte, la ciencia y la tecnología, no obstante, es importante señalar que el arte ha optado por integrar a sus intereses los descubrimientos y los aportes que la ciencia ha desarrollado a través del tiempo. De esta forma se podría comprender que la ciencia, así como el arte han tenido intereses semejantes hacia el movimiento, aun cuando lo definen diferente. Así pues, mientras en palabras de Gerald Holton historiador científico, la dinámica es para la ciencia, la manifestación de la potencia en la realidad, ya sea por medio de la alteración de una sustancia o el desplazamiento de esta a otro espacio; para Gillo Dorfles, crítico de arte, es un elemento fundamental que refuerza un carácter empático, pues le introduce al humano un ritmo, y lo hace activo. Es, entonces para la ciencia, un elemento a estudiar y a explorar, mientras que para el arte es medio de exploración en el que se genera, se crea y provoca una mejor relación entre el objeto y el humano.

Aunque estos dos campos tengan definiciones y miradas diferentes a este término, en estas su presencia ha sido continua e imprescindible, pues, se sabe que desde las primeras representaciones existentes se han utilizado características específicas en las formas, las figuras y el acomodo de los elementos en el lienzo, con el objetivo de romper la inmovilidad; por otra parte, para la ciencia el estudio del cambio, en sí, es inevitable, ya que se trabaja a partir de modelos naturales y procesos que tienen arraigado el cambio. De este modo, ambos sectores de conocimiento trabajan con lo vivo, el movimiento y los cuerpos, pero se enfrentan de manera constante con lenguajes y públicos diferentes.

Por lo que se refiere a la historia de las representaciones, la movilidad ha sido un interés continuo pues, aunque el término haya tenido periodos de tiempo, en los cuales su desarrollo fue máximo, este siempre se ha manifestado dentro de cada rama de producción creativa, y así como en la ciencia, se utiliza la vivencia y la experiencia como pretexto para la creación, y convierte al dinamismo en una base sólida de producción e investigación.

La movilidad, si se ubica específicamente en el territorio del arte y en la historia de la imagen, data del periodo paleolítico, en el cual los hombres plasmaban diferentes animales o a ellos mismos al usar formas que simbolizaban el desplazamiento de los objetos representados; de



forma simultánea, no solo las maneras de mostrar la acción progresaron en diferentes lenguajes de representación, sino también, los avances tecnológicos, los cuales dotaban al creador de mejores opciones para sus utilidades.

Ejemplos evidentes de estos avances, que repercutieron en las formas de producción creativa, son la perspectiva y la fotografía, pues con la primera, gracias a un estudio previo hecho por la geometría, el acomodo de los elementos en un mismo espacio clarificaba sus relaciones, así como, las tensiones entre ellos, de forma que se puede entender, con ayuda de otros componentes formales, el tránsito de los cuerpos en diferentes ejes, ya que algunos ascienden mientras otros descienden y a la vez estos se desplazan en diferentes profundidades.

En el caso de la fotografía, cuyo impacto fue más fuerte<sup>5</sup>, y de forma específica con el trabajo de Eadweard Muybridge, el dispositivo, en este caso, concede la posibilidad de solidificar una partícula temporal de una acción en una plataforma de contemplación, así, si antes era para la sociedad imposible percibir algo a causa de la dinámica, la velocidad y el tiempo, con la llegada de la cámara ahora se puede extender su temporalidad e inmovilizar algo que naturalmente es dinámico. No obstante, el movimiento, en los ejemplos antes mencionados, no posee el papel más importante de la obra, ya que el auge de este como pilar de investigación plástica y científica corresponde primordialmente a la modernidad, en la cual, se aproximó el contexto social a los avances de la ciencia y a la ideología que lideraba el arte; los manifiestos cubista y futurista fueron el fundamento para el resto de las expresiones que se relacionaban directamente con estas aproximaciones. Así mismo, el desarrollo de la Gestalt a inicios del siglo XX, proporcionó posibilidades a las composiciones para presentar dinamismo mediante juego de percepciones visuales, ya que al ser estas estáticas brindaron sensaciones móviles al lector; finalmente, aunque se tuvieran estos juegos de percepción el espectador desarrollaba aún un papel de contemplación, cuestión que la escultura debatió después con el arte cinético.

Como menciona Gyorgy Kepes "Existe, por tanto, un paralelismo entre los movimientos vistos (vividos, erlebt) y los producidos. Otras veces el espectador repite realmente la mímica y los ademanes que contempla en el escenario. En tales casos, se alcanza "una verdadera fusión de los datos visuales y los datos propioceptivos táctiles-cinestésicos..." Naturalmente, tales fenómenos son ya conocidos y pueden, en cierto sentido, entrar en una vasta zona, como la de empatía". (Kepes, 1970: 45)

---

5 Se dice que el impacto que tiene la fotografía es mayor, pues utiliza imágenes abstraídas de la realidad con las cuales los espectadores pueden tener un vínculo mayor, así como una reproducción extensa.

Se describe de esta forma la inactividad como algo que no finaliza en una reflexión, para esta investigación aquel criterio no se sobresaltará, pues sólo nos ayudará a clasificar las obras y los públicos, así como a definir qué tipo de producción es la que se genera en el proyecto, sin hacer una crítica o definir de irreflexivo aquellas formas de expresión que dependen de lo inerte.

Es así, que se puede ordenar entonces la movilidad en dos ramas principales; la pasiva y la activa. La primera, se define como aquella que ocasiona un lector inerte, el cual contempla el movimiento particular de lo otro ya sea mediante la percepción y las sensaciones propias de la imagen o los sistemas integrados a un objeto; mientras que la sección activa, provee de una relación en la que el lector participa en lo mismo contemplado, pues el objeto puede ser estático y solicitar la actividad del otro para ser completado o entendido.

## 1.2.2.1 Pasivo

La finalidad de los siguientes dos apartados es plantear una definición clara de los tipos de movimientos existentes, al tomar de base la interrelación entre objetos, así como la interacción del espectador frente estos.

Es necesario, primero definir la inactividad, pues el ser pasivo implica una postura como lector sin desplazamiento físico, sin una correlación directa con la pieza más que meramente visual, o perceptiva, gracias a las formalidades de la representación o a los dispositivos que los objetos integran a su composición.

El estado inmóvil del espectador, no conlleva precisamente que no tenga ningún tiempo de movilidad, sino simplemente esta no es corporal, aunque sí sensitiva; sin embargo, existe un sistema de lenguaje que nos permite un traslado igualmente pasivo pero cuyas características implican un cambio de temporalidad, de espacio y de contexto mediante una imagen inaprensible y completamente imaginada.

El autor Gyorgy Kepes menciona que: "Cuando leemos un libro, por lo general las letras impresas no se perciben como tales, distinta y separadamente (las nociones más elementales de la Gestalt nos enseñan esto), sino como un todo organizado que nos permite "saltar" desde el momento perceptivo inicial hasta la representación de la imagen despertada por lo leído". (Kepes, 1970: 46)

Así, la inserción del lector en la zona presentada por los signos denota un cambio, sin embargo, su movilidad sigue siendo pasiva puesto que el desplazamiento sólo es creación del imaginario y no de un cambio corporal, así mismo, sucede al momento de enfrentarnos a modulaciones espaciales hechas por la arquitectura, textos o mapas cuya estructura ordena el espacio y orienta al usuario sin necesidad de una acción real.

Tras el uso de nuevos medios, este tipo de dinámicas inertes se han reforzado y convertido en algo cada vez más habitual, pues la imagen en movimiento brinda sensaciones y experiencias mediante el manejo de las formalidades en escena, así como lo hacen los moduladores de espacio en realidad virtual, entre otros. La alteración pasiva es la virtualidad pura, la experiencia en potencia, lo real que se junta con una simulación de cambio, aunque este no exista; la cuestión anterior, por otra parte, no se resuelve incluso dándole al espectador un objeto de cambio en su dimensión pues, aunque este tenga presente la movilidad contenida en su estructura, genera el mismo efecto inmóvil en el público.

Se ilustrará lo anterior con la producción de uno de los artistas más relevantes para el arte cinético, quien brinda por primera vez la unión entre el espacio, el tiempo y la experiencia. Los móviles de Alexander Calder, como es bien sabido, partieron de un interés por poder poner en términos reales la abstracción que en aquel momento era pilar fundamental para la creación pictórica. Estos se enlazaban con el azar del movimiento otorgado por sus componentes, así como con el área de interacción; básicamente le da de esta forma un tiempo y un lugar específico e irrepetible a lo estático mediante una experiencia alineada con la vida misma.

Cabe considerar, por otra parte, que el dinamismo que Calder genera, es algo que se circunscribe al objeto al mostrar la vida de este, y su movilidad, gracias a los elementos naturales del espacio en el que se inserta y no cumple exactamente con lo que la sección activa requiere. El espectador contempla lo vivo, observa lo que se mueve, como si mirara una plataforma bidimensional que cambia; como el arte cinético tiene un motor de movimiento y no afecta la circunstancialidad del lector no puede ser considerado dentro de nuestra categoría activa. Como lo menciona Manuela Barrero:

*Lo que hace Alexander con sus móviles es representar la vida, es decir, eleva la escultura que se mueve con alma propia; es lo vivo representado, la ausencia de lo quieto, la naturaleza hecha escultura cuando el aire entra a formar parte del sentimiento de lo artístico al empujar los hierros y al hacer que se accione el mecanismo pensado por el artista, por el ingenio del ingeniero, cuyo modelo es un modelo vivo, que se mueve, es el modelo del movimiento de los planetas. (Barrero, 2001: 320)*

El hecho de que una pieza ocupe la dimensión más cercana para el humano no siempre implica una acción, pues por ella misma puede manifestar la actividad y ejercer una presión de quietud y contemplación al otro, lo cual provoca posibilidades de experiencias diferentes desde una sola locación. Pareciera ser que, nos enfrentamos entonces, a una situación contraproducente con la cual la experiencia queda absorta del involucrase por completo como cuerpo y deja todo a manos de la percepción y de la sensación, sin embargo, estos nos otorgan frutos al poder entender y conocer cosas que el alcance de nuestro cuerpo no consigue.



Figura 7: Alexander Calder, *Ritou*, 1936. Escultura de Alambre, pintura, cuerda y lamina de metal. 137.2 x 106.7 x 38.1 cm.

## 1.2.2.2 Activo

Este sector de creación necesita y exige la acción del lector sobre aquello que se le presenta, por consiguiente, la obra se vuelve abierta al depender del externo. Así como, las representaciones pasivas, las manifestaciones en el campo activo también dependen del azar y de la decisión del otro para completar su significado y su sentido, a diferencia de las otras manifestaciones tradicionales, la escultura al generar un espectador pasivo o activo propone más posibilidades de interpretación y de experiencia.

El lenguaje tridimensional tiene las propiedades formales para poder proveer de desplazamiento al lector, así como, para darle movimiento a la misma pieza; se cuestiona de esta manera el espacio, el tiempo mismo de recorrido, el ritmo y las secuencias. Ejemplos claros, se encuentran en el performance o en la instalación, cuyos intereses no se encuentran más en la investigación de los objetos o de la plástica, sino más bien, están dirigidos a la experiencia y a la modificación de cada una de las acciones implicadas por el público inserto en aquellos espacios construidos. El azar y las temporalidades activas proveen más posibilidades de cambio ante una percepción pasiva.

Se retomará, como ejemplo la obra de Lygia Clark, ya que es, junto con toda su vida, un tránsito entre las exploraciones bidimensionales y las tridimensionales, que finalmente, culminan con performances o arte acción, en el que algunas particularidades del público, son las que constituyen la mayoría de la pieza. En el caso particular de Clark esta fusión entre la movilidad y la pasividad del lector se encuentra en su serie *Bichos*, hecha en los años 60, la cual, a comparación con la obra móvil de Calder y justo con las clasificaciones definidas en estos dos apartados, es en primera instancia, completamente inerte, pero al entrar en contacto con el espectador genera una actividad que lo involucra, al provocar que objeto cobre vida.

Es imprescindible resaltar, que las formalidades de dicha serie están completamente influenciadas por un carácter abstracto en el que la figura, en conjunto con las otras y con las bisagras, le otorga vida y acción por medio del público, y su manejo del objeto. Se observa en esta serie una transición importante entre los planos y los componentes inertes hasta toda una serie de acciones alrededor de este.

“El movimiento revela el material: un lago en calma podría ser un lago helado, mientras que las olas ponen de manifiesto la fluidez del agua; sacudimos un salero para ver si tiene sal, y para averiguar de qué está hecha una caña de pescar, la agitamos”. (Kepes, 1970: 108) Como se menciona en la cita anterior de Kepes, el movimiento dirigido a algo es lo que denota y señala la materialidad, así como la estructura de las cosas. Por

lo tanto, es algo esencial en la vida habitual que nos genera una reflexión sobre nuestra posición frente a la pieza como espectador y como parte integrante de la pieza.

Se entiende la relación de este concepto como la producción hecha bajo esta indagación al relacionar directamente con ambos tipos de acción pues, se emplean lenguajes que son dados del texto, así como, de la representación correspondiente a los planos arquitectónicos y finalmente, se ensamblan con un recorrido exigido por las formalidades de lo construido. Es una actividad cambiante que sugiere una experiencia entre cuerpos, pero también entre imaginaciones potenciales, así tras sus formalidades abre al espectador una posibilidad de movilidad, no sólo corporal, sino también a nivel de lenguaje.

En conclusión, los entretejidos entre diferentes lenguajes potencian la variabilidad de significados, interpretaciones y de relaciones que el espectador puede establecer con las piezas, a la vez, el movimiento que tiene cada estructura tridimensional incita a que el lector practique una dinámica diferente de relación con cada objeto.



Figura 8: Lygia Clark. *Bicho contrario II*, 1920 – 1988. Chapa de aluminio y bisagras, soldadura y ensamblaje. 31 x 23.4 x 27.5 cm



## 1.3 El territorio contemporáneo

En este último apartado se aborda el estudio de la producción escultórica contemporánea, a partir de dos principales textos escritos por Rosalind Krauss e Yves Michaud, en los cuales se ha expuesto y explicado la expansión del arte a territorios más allá de los que tradicionalmente se conocen, para poder así, tratar de definir los campos en los que el proyecto se desarrolla.

Hoy en día, tratar con la inmensa categoría arte contemporáneo, es algo de suma dificultad, no sólo para los teóricos y especialistas que se dedican justo a estudiarla, sino también, para los propios artistas y el público, ya que existe un distanciamiento notable entre los lectores y lo expuesto, cuyo efecto concluye en un desinterés, una incomprensión y un desagrado hacia ella.

En primer lugar, es necesario señalar, que el contexto alrededor del arte contemporáneo está estructurado, principalmente, por la carencia de una definición exacta de lo que es en sí el arte, puesto que este término juega en un espacio de indeterminación y de inexistencia, de forma que todo lo presentado como arte, por alguna institución, llega a los oídos de espectador y es juzgado bajo muchas interrogantes que hacen que el término arte se columpie entre una posibilidad o una total negación.

La cuestión más importante recae en el estudio de la raíz de este fenómeno, tan frecuente en el territorio artístico actual, el cual está repleto de variantes en relación a la forma, el concepto y la intención; dentro del campo de producción creativa las posibilidades de un artista son inmensas, pues van desde la variedad en la materialidad y formalidad hasta el uso de los nuevos medios y los espacios virtuales, a la vez, tocan con diferentes públicos y con diversas formas de interacción. Entender la creación mediante conceptos arraigados a una tradición, como lo son la pintura, la escultura, el grabado o la fotografía, no alcanza a cubrir las manifestaciones, las implementaciones y las necesidades que se han establecido en los últimos 30 años.

Tal es el caso de la escultura de *Balzac* hecha por Rodin que muestra una pobreza en el término al desatender a la no figuración del trabajo, así como, su relación de pedestal con el espacio para el cual fue determinado; Rosalind Krauss expone este evento en su texto *La escultura en el campo expandido* como un movimiento moderno que trajo, como consecuencia, la reflexión de aquella pieza escultórica a manera de monumento y sus implicaciones arquitectónicas y paisajísticas; simultáneamente, se

propone un estudio de la categoría escultórica mediante las diferentes modificaciones, y manifestaciones que se han desplegado en su tiempo, con el fin de mover lo escultórico de sus tradiciones.

Al inicio de su propio texto, Krauss hace referencia a un fenómeno importante el cual nombra historicismo, lo describe como un proceso de familiaridad y de evolución de ciertas formas de producción y de imágenes construidas en el campo tradicional, así pues, mientras que las nuevas creaciones se manifiestan, el público lector las asimila, las familiariza para que queden en un circuito definido del cual no esperan sorpresa alguna, incluso se puede no tener una relación completa con la pieza o no llegar a su entendimiento. De acuerdo con Rosalind Krauss:

*El historicismo actúa sobre lo nuevo y diferente para disminuir la novedad y mitigar la diferencia. Hace lugar al cambio en nuestra experiencia evocando al modelo de evolución, de modo que el hombre que ahora es pueda ser aceptado como diferente del niño que fue una vez, viéndole simultáneamente – a través de la acción invisible del telos – como el mismo. Y nos consuela esta percepción de identidad, esta estrategia para reducir cualquier cosa extraña tanto en el tiempo como en el espacio, a lo que ya sabemos y somos. (Krauss, 1996: 289)*

Se comprende entonces que, la complejidad de las manifestaciones se acepta y hace que el espectador pueda comprenderlas y asimilarlas de mejor manera conforme pasa el tiempo, de este modo la escultura ha sido comprendida desde su expansión a otros campos, como lo son la arquitectura y el paisaje, al deslindarse de la tradición, así como lo hace con el monumento; Krauss asienta las bases de lo que más adelante sería reconocido como instalación, ya que se le da importancia a la relación del objeto con el espacio, que ocupa fuera o dentro de alguna estructura arquitectónica, ya sea que la modifique o sea superpuesta e independiente.

Otro de los escenarios relacionados con la espacialidad y la importancia del objeto como concepto, con el cual se puede ilustrar un escenario variante de las rupturas con las concepciones tradicionales del hacer arte o producir, es en general la obra de Duchamp, quien con su *Urinario* movió las concepciones de la escultura y en sí del arte en general al romper con el paradigma de producción y presentar un proceso más que una obra como resultado final, así pues, abre con su obra otras posibilidades hacia al objeto y su relación con el espacio, museo o galería.

Tras la presentación de diferentes manifestaciones que varían en cuanto a materialidad y conceptualización, se genera una expansión del lenguaje tridimensional que sale de lo escultórico monumental a lo instalativo y lo objetual; pero ¿cuáles son los límites de dicha expansión?

Si bien es cierto, hoy en día lo que un lector encuentra en una galería varía desde instalaciones especializadas en video, sonido o multimedia, hasta las expresiones más antiguas como lo son la pintura al óleo, los bustos o piezas en bronce; sin embargo, todas las anteriores entran en la categoría del arte porque son expresiones que van de lo nuevo actual hasta lo ya reconocido; algunas están en aquel proceso de historicismo, mientras que otras no lo necesitan porque ya están procesadas por la misma sociedad.

Tan expandido se encuentra el campo, no sólo del lenguaje tridimensional, sino también del arte en general, que establecer una definición es algo imposible, así como lo menciona Yves Michaud, en su libro *El arte en estado gaseoso*, poder estudiar los campos de producción creativa contemporánea es un ejercicio tan impreciso como lo es la etnografía, pues diversos factores influyen en la definición y en el mapeo de las expresiones artísticas. Dentro del mismo campo artístico, todas las combinaciones que se han presentado a lo largo de la historia se llevan a cabo y entran en la definición borrosa de arte; pues tras la implementación de distintas cualidades en los procesos creativos o en los resultados, se exhiben las posibilidades de relación que se pueden establecer con otras disciplinas no cercanas al arte, ya sean la ciencia, la tecnología, la ingeniería o las ciencias sociales mediante la multidisciplina o la interdisciplina.

Una consecuencia más de la propuesta del campo expandido, fuera de tocar o reflexionar sobre la arquitectura y el paisaje, así como de sus negativos, es el surgimiento de la necesidad de nuevos términos o la reestructuración de las definiciones de estos mismos, pues, cada uno de los vocablos que definen a las disciplinas pertenecen a una clasificación de las artes tradicionales y sus manifestaciones, gracias al historicismo, han sido asimiladas por el público de forma tal que, no se tiene duda ante ellos de si son o no arte; de aquí, que se tengan términos que no son recientes pero son los más utilizados para explicar formalmente lo que se está presentando, como lo es la instalación.

Hasta ahora se ha entendido que, la expansión puede plantearse como ventaja por la apertura de sistemas de producción cultural, con el fin de romper con las figuras conservadoras del arte; no obstante, esta propagación da pie a que existan adversidades en la forma de realización y en el entendimiento del público, así como plantea dudas en la franqueza teórica de la obra. Así pues, como Yves Michaud expone en su texto:

*Si todo se puede volver arte a condición de seguir procedimientos de articialización a fin de cuentas convencionales, entonces todo puede ser visto estéticamente y el arte puede fluir libremente fuera del mundo del arte cuya ansiosa y obsesionada defensa se vuelve indispensable por ser platónica, pero también condenada al fracaso. [...] El mundo del arte ya no está limitado al mundo convencionalmente reconocido como tal y puede expandirse por doquier. (Michaud, 2007: 48)*

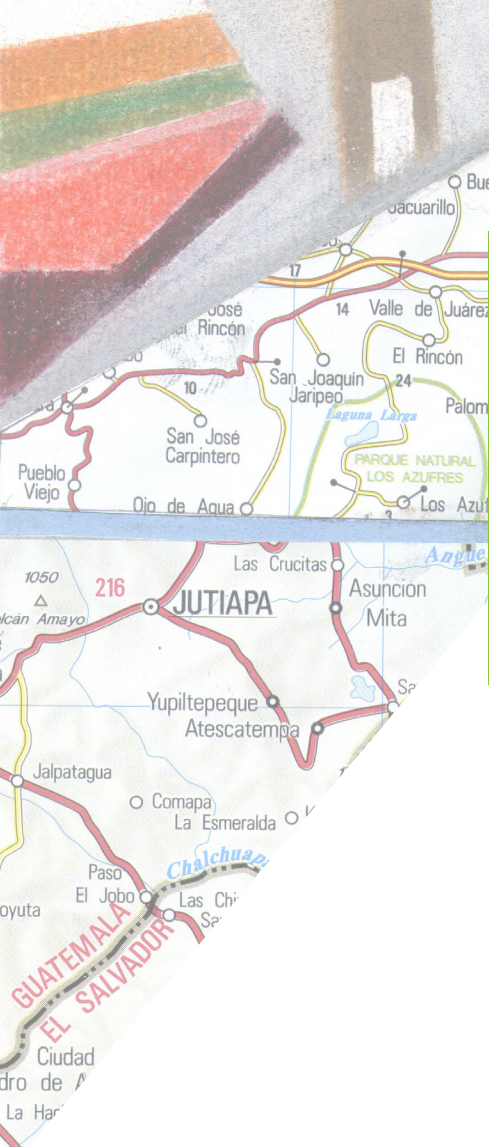
Ahora bien, la interrogante está en qué tanto se mueven las disciplinas a favor del público y qué tanto se desarrollan a favor de la intención del creador. Yves Michaud ilustra la influencia del público en la producción cultural mediante la descripción de una exhibición dada en el palacio de Tokio, cuya atmósfera y cuyas piezas presentadas tenían la particularidad de no provocar una angustia a quien las contemplaron; de este modo y tras la explicación en detalle de la muestra se puede inferir que aquella exposición fue moldeada a gusto y en dependencia al propósito del espectador. Por lo tanto, aparte de que los lenguajes artísticos están en una constante expansión, los públicos, cuyos contenidos, intenciones y gustos son diferentes, diversifican aún más los campos de exploración y hacen menos legible la definición de arte.

Actualmente, el territorio de operación artística tiene una diversidad amplia que opera por medio de diferentes medios, y está dirigido a diferentes públicos, a partir de una temática o una intención específica, es necesario mencionar que la movilidad conceptual y formal que se ha sufrido en los últimos años destapa vías de creación que tal vez anteriormente no estaban exploradas o no con los discursos de hoy en día; el hecho de que se puedan conjugar diferentes disciplinas, así como, expresiones le da al arte una carga de relación y hace que la creación humana artística se relacione con aquella científica, tecnológica, histórica y social; esto agranda las rutas en las que circulan los intereses y los procesos para llevar a cabo las actividades correspondientes del artista.

A lo largo de este ensayo, se ha puesto de ejemplo principal a la escultura, ya que la producción resultante de este proyecto usa en su estructura formal diferentes lenguajes tridimensionales, los cuales, son parte de la expansión de la materia; a la vez, las obras hechas encajan en la clasificación escultórica por su materialidad y su papel de objeto, así como, se introduce en el campo de la instalación al hacer uso del espacio para su entendimiento, y al ser este mismo, así como el recorrido del espectador parte fundamental de ellas.

Existe, por lo tanto, una correlación entre disciplinas cuyo origen es similar, pues la escultura y la instalación son semejantes, y justo como lo exhibe Krauss en su texto, una cambia para finalmente problematizarse como otra disciplina; la mayoría de la producción actual opera del mismo modo, ya que utilizan diferentes particularidades de distintas disciplinas con el fin no de crear alguna novedad, sino de dejar más claro la intención y el mensaje para quien la conoce, y así mientras la producción avanza hacia nuevos territorios de exploración, un nuevo lenguaje, junto con la renovación de términos va apareciendo dando más oportunidad de expresión y de continua indagación.





# 2

## La ubicación





En el siguiente apartado, se propone definir el concepto **ubicación** en términos de la perspectiva y el discurso en las artes al señalar su utilidad en las áreas sociales y artísticas.

El término ubicar tiene arraigado en su significado y en su construcción como palabra, expresiones y conceptos que hacen referencia a la localización, el tiempo y el emplazamiento; así pues, se define la ubicación, gracias al diccionario Etimológico Español, bajo la frase latina *ubi fumus, ibi ignis*<sup>6</sup>, la cual simplifica el hecho de que la presencia de cualquier objeto o cuerpo en un espacio delimitado es evidente, ya sea por el incidente de lo que es o por las consecuencias que su misma presencia tiene.

Sin duda, el vocablo anterior ha sido estudiado desde diferentes disciplinas, como lo es la geografía, ya que en este campo se desarrolla y se emplea este término con fines específicos relacionadas con la clasificación, estudio y representación del espacio y sus lugares. Así pues, la acción ubicar involucra la localización de un objeto materia en un espacio determinado y en algunos casos, principalmente los relacionados con los medios digitales, se determina una relación con el tiempo, es así que, esta dinámica funge como un juego de coordenadas que coloca un objeto dentro de un mapa o una plataforma espacial cuyo lenguaje lo modifica y lo emplaza en una posición precisa.

Al entender, en primer lugar la precisión de la palabra ubicar sobre una representación, es posible formular relaciones de mayor complejidad como lo son el discurso, la perspectiva, la inmovilidad y el dinamismo; así, Alexander Broadie en *Duns Scotus on Ubiety and the Fiery Furnace* problematiza el situar dentro de un ámbito ontológico y filosófico ' *The question concerns the fact that, speaking generally, each body is in a place, and that, as we would say, the place that a body is in is where the body is. This way of speaking suggests that the concept of whereness or ubiety (ubietas) is relational, for it relates on the one hand a body and on the other the place the body is in*'.<sup>7</sup> (Broadie, 2007: 1)

Sucede pues que, bajo el texto de Broadie, ubicar es el resultado de posicionar un cuerpo frente a un espacio o frente a algún otro elemento, como consecuencia se obtiene una red de relaciones que, posteriormente,

---

6 Frase latina "Donde hubo humo, hubo fuego"

7 El cuestionamiento conflictúa el hecho de que, de forma general, cada cuerpo está en un lugar y que, como diríamos, el lugar que este mismo ocupa es donde el cuerpo está. Esta forma de hablar sugiere que el concepto de ubicuidad (ubietas) es relacional, ya que une por un lado el cuerpo y por otro el lugar en el que este se encuentra. Traducción propia. Alexander Broadie.

definen y marcan los elementos principales de un lugar insertado en una espacialidad, así mismo, este espacio cubre a cada cuerpo al demarcar su funcionamiento y su propia definición. Es necesario mencionar que, las conexiones entre los componentes, situados en un mismo entorno, configuran el espacio mismo al otorgar un significante a este y viceversa. De este modo, un elemento tiene la potencia de contener o ser contenido, ya que tiene la facultad de ser manejado por la fuerza de otro, así como a ejercer esta misma a alguno distinto.

Broadie, a la vez, indica la existencia de dos categorías dentro de esta dinámica. El ser activo y el ser pasivo, este último recibe la fuerza que el otro objeto emite; por lo tanto, el espacio, es una red de fuerzas y relaciones entre los objetos que contienen, y los que son contenidos; aún definidas estas categorías cada objeto tiende a oscilar entre una y otra, ya que su interacción depende del dinamismo entre ellas.

Se plantea entonces que, la localización de los objetos, así como su significado, a veces, se puede inferir gracias a la relación de objetos que lo rodean. Los elementos y los cuerpos que circundan algo, lo dotan de significado, contexto y utilidad, a la vez existen espacios cuyas funciones estigmatizadas, por su mismo nombre, tienden a cambiar la estructura lógica de ciertos componentes. Es necesario mencionar que, los campos de categorización ya establecidos varían en dependencia con el lugar, pues los objetos encontrados en museos son completamente distintos a su lugar de origen, fenómeno que sucede de forma específica en el arte objeto, cuyo propósito es dotar de un significado distinto a una cosa, que ya tiene por su función, una definición establecida.

A lo largo del texto de Alexander Broadie, se señala que la ubicación se relaciona principalmente con la ontología, pues la presencia y el mismo ser del objeto es aquello que lo define, lo ubica y lo hace existente entre otros, claro queda con la frase latina que define lo que es la ubicación; sin embargo, se acentúan aspectos en los que la ubicación tiene un papel fundamental, ya sea desde las representaciones bidimensionales y la importancia que tuvo con la perspectiva, así como con la manera de contemplar al hacer referencia a la teoría social que se le puede integrar.

Los siguientes párrafos también hacen una reflexión sobre las representaciones o imágenes bajo el discurso otorgado por la perspectiva, puesto que los primeros estudios en relación al acomodo de los objetos y a las redes de significado que estos construían, datan principalmente del Renacimiento con la inserción de la geometría en los estudios espaciales. Así pues, esta fue un avance no sólo para el sector representacional, sino también para el sector filosófico, ya que abrió un debate referente al

posicionamiento del humano frente al mundo; por lo tanto, problematiza la confrontación del individuo hacia la otredad y su efecto de reconocimiento como mismo objeto. En efecto, la ubicación funciona bajo ese sistema de enfrentamiento, ya se aplique a un sistema tridimensional, bidimensional o incluso virtual.

## 2.1 Definición de la ubicación desde la perspectiva y el discurso

Esta sección está dedicada a la revisión de la perspectiva, no sólo como técnica utilizada en el Renacimiento para la representación de los objetos, sino, como invento terciario de diferentes discursos sociales, a la vez se examinarán las consecuencias que ha tenido en la contemplación de lo otro por medio de la fuerza histórica que ejerce actualmente. Diferenciar las dos partes en las que se investiga la perspectiva, es necesario para el entendimiento de la propuesta plástica de este proyecto, así como para la propuesta teórica.

Hay cuerpos u objetos insertos en diferentes plataformas, las cuales por medio de lenguajes específicos pueden ser leídas, comprendidas y a veces, si es el caso, posicionan a los usuarios dentro de aquel espacio presentado. La perspectiva, área de conocimiento renacentista utilizado en diferentes plataformas, ha influenciado, por medio de la aplicación geométrica y matemática, de manera importante en la concepción del humano como objeto que habita y se instala en un lugar específico.

Para la época clásica, el estudio exacto de las proporciones del cuerpo humano, el cual era el objeto principal de observación, dio paso al análisis del espacio y la materia al tomar en cuenta siempre la búsqueda de perfección formal y de representación, por consiguiente, los creadores indagaban constantemente en las reglas que se habían concebido hasta el momento para así, asegurar la corrección y validez de su trabajo.

Hay que recordar que en toda representación se buscaba un acercamiento de la experiencia visual real con la naturaleza desde un solo punto de vista y un solo ojo en un plano. De esta manera lo menciona Leon Battista Alberti en su tratado de la pintura:

*Como se aprecia, la distancia entre – la naturaleza misma- y lo logrado a través de la pintura parecía desvanecerse gracias a la intervención de este nuevo aparato creador de maravillas, sólo bastaba un paso para ligar los principios ópticos y geométricos que explican la formación de imágenes en la cara opuesta a la apertura con las técnicas perspectivistas que harían del pintor alguien capaz de imitar y, más aún, representar a la naturaleza. Corrían los primeros años de la tercera década del siglo XV y los espíritus del artista, del geómetra y del artesano comenzaban a ser uno sólo.*  
(Alberti, 1996: 32)

Al momento de la creación de la perspectiva como técnica se conjuga finalmente ciencia y arte, puesto que, específicamente, las matemáticas y la geometría se vincularon de forma nivelada con la pintura y el dibujo. Todas las reglas, así como teorías o manuales buscaban exactitud plena en la traducción de los objetos y del espacio en la materialidad a otras plataformas que pudieran presentar la infinitud, encontrada en la realidad, por medio de la figura, el fondo y la forma; al momento de abstraer los elementos tridimensionales en planos, se establece un sistema diferente de signos, de procesos y de maneras de hacer, lo cual emplea la fidelidad y exactitud de las fórmulas geométricas en la creación hecha a voluntad del artista. Se toma en cuenta entonces, el estudio de la pirámide visual humana y la forma en la que la geometría puede copiar e imitar representacionalmente las mismas figuras con sus deformaciones correspondientes; de este modo, el aparato creado como perspectiva otorga el acercamiento más próximo a la realidad a partir de la técnica.

Durante y después del desarrollo de la técnica ya antes mencionada, diferentes términos surgieron y han sido temas de investigación últimamente, los más importantes para este documento son el encuadre y la *Storia*<sup>8</sup>. Ambos conceptos han sido utilizados en el campo visual; el encuadre, de manera breve, muestra y señala en un formato un detalle tomado de una escena al proyectarlo en el lienzo o en el espacio pensado de creación, mientras que la composición, es simplemente el ordenamiento de los cuerpos en esta misma extensión; la combinación de ambas estructuras, da así, una forma de entender los propósitos de los creadores y desde los cuales se pueden generar diferentes narrativas e interpretaciones.

El ejercicio al mirar, encuadrar, escoger y plasmar otorga a lo representado un lugar, una historia, una narrativa y una postura frente a la escena, revela, de hecho, lo que al creador se le hizo relevante, su forma de entender y vivir el suceso; el proceso de selección del autor conlleva de igual manera a desechar todo lo que estorba de la composición real o lo que no tiene ninguna relación con su interés principal. La pureza que encontraron los autores en este dispositivo, dotaba de realidad a cada una de sus creaciones; la mimesis, junto con el engaño producido por la exactitud técnica de lo puesto en escena, proporcionaba a esta materialidad ficticia todo un manual, el cual se tenía que seguir para la creación de nuevas obras.

---

8        Storia hace referencia a su término original que actualmente se le domina composición, pues es el acto de colocar varios cuerpos en relación al espacio, se genera así, una armonía o se enfatiza lo que se quiere comentar.

La perspectiva fue en términos generales un sistema, un canon que se ha utilizado hasta la actualidad, pues su efectismo y su engaño hacia el espectador es lo que ha generado los cuestionamientos hacia lo que es o no verdadero, se conjuga de igual forma con lo que Platón alguna vez reflexionó sobre las sombras, y su relación con las imágenes; las representaciones son pantallas que llevan consigo el engaño.

Aparece así, la ventana que retrata una escena, la cual lleva al espectador a ser parte de esta, pero solo como un *outsider*, pues no lo involucra en lo que sucede, pero sí señala su papel como contemplador. Es una abertura que muestra relieves, sombras, figuras, formas y una historia de elementos que se encuentran compuestos en un espacio determinado, es el comienzo de la historia de la mirilla que hace del que ve solo un observador.

Se ilustra lo anterior con la pintura *Adoración de los Reyes Magos*<sup>9</sup> de Sandro Botticelli, esta obra presenta varias particularidades relacionadas con los ejercicios de la mirada, de la contemplación, de la técnica y del formato. Como se ha mencionado, la perspectiva trajo consigo la exploración de la arquitectura, de los cuerpos, de los materiales, del movimiento por medio de composiciones y técnicas que pudieran aprehender su imagen y sus formas en una nueva plataforma. Se comprende así que, los materiales vistos entre las personas que se encuentran en la parte de debajo de esta pieza poseen una textura diferente a aquel encontrado en las estructuras arquitectónicas ubicadas en la parte de atrás.

La virgen se posiciona en el centro al ser uno de los elementos importantes en esta composición; ella está frente al externo que la mira, todos abren paso a la mirada, pues es ahí en donde el lector más tiempo se detendrá; el formato es circular y cambia el sentido y la relación que uno como individuo hace con la escena. Así mismo se ejemplifica la mirada y no el encuadre; no el recorte, sino el acto de observación hacia los elementos encontrados en la escena. De esta forma, hay una amplia diferencia entre los formatos rectangulares y los circulares, lo cual es fundamental para el entendimiento de la propuesta plástica del documento siguiente, pues las formalidades de la mirada y del cómo se define el foco de atención parte de las delimitaciones de la plataforma, ya que constituyen los pilares esenciales para la propuesta.

Como se ha mencionado anteriormente, tratar con la perspectiva no sólo es lidiar con el nuevo sistema de representación, sino también, se cuestiona lo qué se plasma y por qué aquellas tendencias mostradas están en uso. Aquello a lo que se le ponía atención aquel entonces difiere de lo que

ahora se quiere señalar en cada representación. Cada puesta en escena, cada decisión de encuadre y de composición da pie a una narrativa bajo un discurso; el discurso de la perspectiva es aquel que le otorga al espectador el papel de externo y que lo hace contemplar un fuera desde un punto de localización y solo con un ojo.

En la teoría del arte, el dispositivo antes mencionado terció la ruptura del pensamiento aristotélico, pues el humano, al posicionarse frente a un nuevo ordenamiento, un nuevo canon de contemplación y de relación con los objetos, ya no concebía de la misma manera su entorno y su espacio. Así cambió su ubicación frente al universo; por lo tanto, la contemplación de su realidad fue entendida y concebida de diferente manera. Este emplazamiento del humano frente a la naturaleza, provocó en él inquietudes hacia el exterior y hacia las ciencias, así pues, surgió la necesidad de dar paso a la búsqueda y creación de un aparato para la reproducción de los objetos con el fin de encapsular la forma, figura, belleza y esencia de estos mismos por medio de la mimesis, sistema de exhibición que sin falla y que por excelencia daba al sujeto el título de artista - creador.

Para la perspectiva, específicamente la renacentista, la ubicación de quien la contempla es visible, pues no se habla de un espectador activo o de uno que pueda cambiar y modificar aquello contemplado, sin embargo, sí es un elemento considerado en aquello expuesto, ya que los puntos de fuga, así como las líneas del horizonte son marcas hechas a partir de su visión; por lo tanto lo ubica frente a escena, por medio de sus propiedades visuales sin involucrarlo de forma completa, ya que los espectadores en vez de enfrentarse a objetos con un contenido simbólico, dado por sus propios propósitos, ahora se encuentran con cosas más aproximadas a ellos, objetos que ocupan un mismo espacio y que, al igual que el humano como elemento, habitan un lugar, son parte de una red de significados y símbolos; así bajo estos términos se concluye entonces, que la relación es superior.

Además, este cambio de paradigma conlleva una forma específica de contemplación y de creación, la cual presentaba la vista de un solo espectador desde un solo punto de ubicación "Si queremos garantizar la construcción de un espacio totalmente racional, es decir, infinito, constante y homogéneo, la perspectiva central presupone dos hipótesis fundamentales: primero, que miramos con un único ojo inmóvil y, segundo, que la intersección plana de la pirámide visual debe considerarse como una reproducción adecuada de nuestra imagen visual". (Panofsky, 2003: 12)

A la vez, los conceptos en relación al espacio y a los objetos fueron modificados tras la invención de la perspectiva y el desplazamiento de otros ideales; así como, lo menciona Erwin Panofsky en *La perspectiva como*

*forma simbólica*, este aparato rompió con muchos cánones ya establecidos, pues al dotar de forma y cuerpo a aquello que antes se interpretaba por medio del signo o del símbolo fue algo que le dio al humano el poder mismo de la relación con aquello plasmado. El convertir las subjetividades en objetividades, para poder alcanzar hasta cierto punto el poder de la representación y la puesta en escena de la infinitud, fue para el hombre el conocimiento que lo hizo desplazarse y localizarse, así como ubicarse de una manera diferente.

Si se piensa que las representaciones funcionan bajo la misma dinámica de imitación, entonces este fenómeno es presente en la actualidad; la imagen se encuentra en todos lados, pero en diferentes plataformas y medios, cada una da una perspectiva desde un solo punto de vista y con un solo ojo, para un público específico. Cada pantalla no deja contemplar lo que sucede en la realidad, pero contiene posibilidades no encontradas en nuestros alcances.

En la época contemporánea<sup>10</sup> todo lo anterior es entendido de una manera completamente diferente, sin embargo, la ubicación, la perspectiva y el encuadre tienen los significados desde los cuales se fundaron, pero, evidentemente, no con los mismos propósitos particulares anteriores. Es necesario mencionar que, el punto de vista es solo una forma matemática creada con el propósito de representar e interpretar la realidad, la peculiaridad formal no se pone en juego al recorrer los capítulos, sino sus consecuencias en la ubicación de los sujetos.

La perspectiva para el tiempo de su creación marcaba una tendencia rígida no sólo desde el aspecto artístico, sino, como lo trabaja Erwin Panofsky, desde el aspecto simbólico en el campo artístico, pues por primera vez se podía encontrar una unión completa entre el espacio y los objetos dentro de una superficie, puesto que daban y le otorgaban a esta misma las características tridimensionales que, anteriormente, se manejaban sólo desde el objeto insertado a algún espacio real. La abstracción resultante de esta innovación tecnológica marca una ruptura y la señala como moderna, porque hace un cambio radical en muchos de los planos consolidados.

Del mismo modo, se encuentra en ella la infinitud en la aplicación de las escenas que antes era imposible, la unión de cuerpo y espacio, la unión entre lo bidimensional y lo tridimensional de los objetos, la inserción del espectador, pero sólo como observador en la existencia de planos, objetos en un espacio creado, ilimitado e igualmente delimitado por la

---

10 Aunque lo anterior exponga una idea concreta de la perspectiva en tiempos del renacimiento, sigue siendo fundamental en algunos sistemas de representación, es claro desde la creación pictórica donde las propuestas se basan o se relacionan primeramente con la imagen que con la pintura y su potencial en términos de materia.



misma superficie. Con ella, se hace por primera vez una conjunción entre la bidimensión y la tridimensión, el dibujo, la pintura, la escultura y la arquitectura, puesto que, aunque no existiera una extensión diferente a la bidimensional, con la técnica se provocaban los diferentes efectos que hacían existentes cuerpos sin quitarle ninguna de sus propiedades, afectaban con el realismo a la concepción del objeto en sí.

Los ejercicios de localización y el entendimiento de la mirada en planos son completamente diferentes en nuestra época gracias a las plataformas digitales que se han desarrollado y como lo menciona Hito Steyerl:

*Nuestro sentido de la orientación espacial y temporal ha cambiado radicalmente en años recientes como consecuencia de las nuevas tecnologías de vigilancia y monitoreo. Uno de los síntomas de esta transformación es la creciente importancia de las vistas aéreas: panorámicas, Google Maps, imágenes por satélite. Nos estamos acostumbrando cada vez más a lo que antes se denominaba la visión del ojo de Dios. Por otro lado, también percibimos que decrece la importancia de un paradigma que durante largo tiempo ha dominado nuestra visión: la perspectiva lineal. Su punto de vista estable y singular está siendo complementado (y muchas veces reemplazado) por múltiples perspectivas, ventanas superpuestas, líneas y puntos de fuga distorsionados. (Steyerl, 2014)*

Visto de esta forma, hay cada vez más muchísimas modalidades de construcción real y más voces que hacen eco, a la vez estas se entienden, no sólo en el ejercicio de representación espacial bidimensional, sino como la actividad de dar palabra a algo dentro de su lugar común, como resultado hay entonces una gran creación de realidades desde diferentes plataformas y ubicaciones.

La perspectiva otorgó al espectador, y a todo su público, un sueño, un espacio el cual está relacionado a una realidad próxima que conocemos, pero que, a la vez, es ficticia; sin embargo, las demás como ilustra Steyerl nos mantienen en caída libre desde la cual podemos ser parte de una infinitud de posibilidades sin tener un suelo u horizonte seguro donde aterrizar. La ubicación móvil, o el movimiento, existente entre perspectivas, entre signos y lenguajes es lo que da la apertura a poder entender otro tipo de sistemas, a los cuales no podemos ingresar de manera corporal, pero si virtual a partir de la programación y del lenguaje.

Así como la perspectiva renacentista dio paso a un cambio de orden, de pensamiento y de contemplación, las nuevas perspectivas, los nuevos estilos y diferentes intereses en el campo artístico, incluidos los puentes que se han creado entre disciplinas, dan voz y abren paso a un rompimiento total del pensamiento clásico como mediador de lo que hace o no a un artista, sin extinguir su propia posibilidad de ser, puesto que sigue siendo un canon de creación en la mayoría de las escuelas artísticas.

En definitiva, este aparato aproximó al humano con los objetos y con la naturaleza, pues sus intereses se posaban directamente en esta, a la vez, otorgo a quien observaba el papel de contemplador el cual no se involucraba con la escena, pero cuya ubicación era esencial. Finalmente, así como la perspectiva renacentista existen muchas otras actualmente que ubican al humano frente a nuevas manifestaciones, nuevos ideales y formas de pensar que abren ventanas para la contemplación de estos nuevos mundos, algunos integran al espectador de forma completa por medio de diferentes lenguajes, mientras que otras lo dejan como externo.

Hoy en día, se aprecia una mezcolanza de realidades en la vida cotidiana, presentadas en diferentes plataformas y con ellas se encuentra un discurso que muestra una manera de mirar las relaciones entre objetos y cuerpos de forma distinta, lo cual hace del contenido experiencial individual, algo lleno de opciones, perspectivas y voces que finalmente conforman individuos.

Se define entonces que, el periodo clásico ha dejado este marco de referencia para delimitar las posibilidades que uno como sujeto puede encontrar fuera de ellas, uno debe transitar ventana tras ventana para poder entender la complejidad de su propia existencia y entender la de los otros, así como la del exterior mismo.

## 2.1.1 Relación de la ubicación con el emplazamiento

En el siguiente apartado se hará una reflexión de la ubicación en relación al emplazamiento, desde sus consecuencias materiales y físicas hasta sus efectos en teorías sociales, así como en las prácticas artísticas.

Ubicar, como se ha descrito anteriormente, es un ejercicio generalmente geográfico, cuyo fin es fijar y localizar elementos en una plataforma en dependencia con aquellos que los rodean, así pues, cuando un sujeto comienza a leer un mapa, podrá localizarse solo a partir de los objetos que están próximos a él, de forma que estos sirvan como indicadores fijos de su posición. Sin embargo, este ejercicio no finaliza ahí.

Si un turista llega a una ciudad completamente desconocida, la manera más sencilla de poder encontrar las cosas es a partir de mapas, ya sean estos digitales o análogos, no obstante para esta persona, será de gran dificultad poder entender un mapa y un entorno en el que no ha tenido en sí ninguna experiencia o ningún primer acercamiento, en el mejor de los casos encontrará su meta de forma directa; sin embargo, existe otra posibilidad en la que al recorrer los caminos que piensa y se convence que son correctos tarde más tiempo y se complique más su llegada. Este sujeto tiene el convencimiento total de que por medio de la lectura de mapas es infalible la pérdida de ubicación, está fijo en el pensamiento de que es la única y la óptima manera de llegar a un punto.

En esta misma situación, si se imagina un segundo agente, este puede llegar a tener las mismas percepciones hacia el entorno y hacia los signos o señales que lo pueden llevar al camino correcto por medio de la interpretación de su mapa, pero él convencido de que su estructura cognitiva no lo acerca a su fin, opta por desplazarse a otras posibilidades o a otros agentes. Así pues, este otro turista, se acerca a algún transeúnte para preguntar acerca de su destino; este le guía en cómo llegar a aquel lugar mediante la palabra, la descripción, la experiencia personal y algunos otros detalles que son de poca utilidad, pero finalmente gracias a estos y a la experiencia que tiene el agente que lo guió puede por fin llegar a su meta.

En ambos casos, los sujetos no se encuentran en condiciones de ubicación exacta porque están en territorios nuevos, utilizan como primera herramienta su experiencia personal o el contenido experiencial que tienen para resolver el problema, seguidamente existe un cambio en ambos, mientras que el primero se centra en lo que sabe y en lo que entiende, el segundo se abre a la posibilidad de poder alcanzar su meta mediante el

uso de la experiencia otra. Se desplaza de su pensamiento, de su cultura, de su interpretación con el mapa, con los signos o con los señalamientos a la experiencia y a la voz de alguien más que lo guía. Ambos, finalmente generan una interpretación del lugar y un primer acercamiento que les ayudará después, en este caso, la experiencia le puede ganar al conocimiento teórico.

Con la escena anterior se exponen dos formas de entender la ubicación desde el desplazamiento; así es necesario aclarar que este movimiento no es literalmente el cambio de los agentes en un territorio, sino el desplazamiento cognitivo y de decisión por medio de la apertura de posibilidades externas ante un problema, la primera forma es por medio del tránsito y por el reconocimiento de la exterioridad formal.

En alguna clase práctica de modelado impartida en la Facultad de Artes y Diseño, se exploró la posición del individuo y su andar en una ciudad tan caótica como lo es la ciudad de México, se reflexionó y se llegó a la conclusión de que los mapas sí sirven de orientación, pero poder recorrer un territorio y hacerlo parte de una experiencia individual que va más allá de trazar punto a punto la superficie lo dota de otro sentido, el objetivo es apropiarse como cuerpo activo del espacio que se transita y poder entender la lógica de los cuerpos ahí emplazados, el sujeto entiende y es parte de una localización cuando deja de ver forma alrededor de él y entiende las redes que existen entre los elementos conformantes de la zona; al terminar incluye a esa red de conceptualizaciones sus propias conexiones, sus propio significado, así como su propio ser ahí. De esta manera el espacio deja de ocuparlo y de forzarle significado a él como elemento más y se convierte, así en el dador de sentido.

Sin duda alguna, la experiencia de cada persona será diferente y el contenido que pueda otorgar a los demás elementos difiere de todos, lo cual no quiere decir que sea bueno o malo, cabe mencionar que las categorías cuando se hablan de experiencias y de conocimientos sobran, sólo existen, y eso hace y refleja lo que el individuo finalmente es, su esencia se encuentra en una edificación de significados que otorga al espacio, pues finalmente es un ejercicio de reflejo, él se mira y se construye desde un punto específico en el mapa, pero ¿Qué contenido utiliza el individuo para establecer sus términos?

Como se ha mencionado a lo largo de este escrito, la ubicación está en correlación con la perspectiva y la ventana, la cual crea todo lo que miramos y contemplamos en una escena, hoy en día la ventana desde la cual interpretamos el mundo está construida por una cultura y una ubicación.

Bajo la premisa de que el humano se construye desde un marco de referencias y el encuadre particular que su cultura y su lugar de desarrollo le ha impuesto, se puede concluir que este funciona como los encuadres que ya se habían mencionado en la perspectiva renacentista, desde los cuales uno observa sólo una parte de una complejidad y construye una escena que el autor de este mismo encuadre quiere mostrar al cancelar las posibilidades y al clasificar la información en dependencia de su interés; por lo tanto, así como la perspectiva renacentista, los encuadres y las ventanas culturales ofrecen una versión del exterior bajo sus formas y sus intereses.

Dicho lo anterior, las ventanas culturales provocan, se alude a la perspectiva, un observador fijo, un sujeto que sólo contempla y que en casos poco frecuentes se mueve y trata de encontrarle a aquel marco una salida o una posibilidad diferente de la que le construye. Se genera, entonces una problemática en relación al entendimiento y la interpretación, pues es consecuencia de una inmovilidad dada por el desconocimiento de otras formas de construcción y de otras perspectivas desde diversos emplazamientos.

Se define, entonces, **emplazar** como la colocación de un objeto en un lugar y tiempo específico, el cual está relacionado con la manera en la que un cuerpo ocupa una extensión espacial, el emplazamiento discute cómo los cuerpos habitan los espacios en los que se posicionan, mientras que la ubicación hace referencia a las redes que construyen, el cómo interactúan y cómo se definen frente a otros. A primera vista, no tiene mucha profundidad conceptual, pero cuando este término se inserta en un campo social o de construcción de realidad se vuelve más complejo; en este terreno engorroso se desarrolla *La Teoría del Emplazamiento* (TE), la cual “[...] subraya nuestro tiempo y lugar (cambiante, dinámico y relacional) en el mundo, desde nuestro triple emplazamiento (personal, espacial, temporal) tanto desde una perspectiva material (aunque no materialista) y simbólica”. (Medel, 2014: 13)

Siempre que un objeto se asienta en un lugar, no sólo lo afecta al espacio de manera formal, sino también, influye en las redes conceptuales que ahí se han construido, a diferencia de lo mencionado anteriormente, lo simbólico se construye a partir del emplazamiento y no es algo que cambia con el asentamiento de cuerpos en un espacio, aquello modificará solo las conexiones conceptuales empleadas ahí. Estas premisas permiten el entendimiento del emplazamiento, fuera de su definición formal, al insertarlo en un campo de construcción social y real de acuerdo a la dimensión que uno como individuo ocupa. Poco a poco, los problemas que están relacionados con el espacio y la materia se vuelven más intangibles transformándose en asuntos conceptuales y de concepción de nosotros como cuerpos en un sitio.

Cada territorio, cada espacio y zona, así como cada sujeto, tiene un sistema de percepción y de construcción de realidad diferente, todos los grupos se forman a partir de similitudes ya sea económicas, históricas o sociales. Todos tienen una coordenada y una ubicación en la cual se desarrollan, aprenden y generan un marco de construcción real, de forma que cada marco es diferente al depender de la ubicación en la que cada uno este emplazado. Pero ¿qué sucede cuando nuestra localización a causa de un emplazamiento prolongado es inamovible?

Se ilustra lo anterior con el siguiente ejemplo: un sujeto contempla un cuadro, la postura de este es repetida en muchas situaciones con un comportamiento que ha ido imitando de su exterior o simplemente ha aprendido; la búsqueda del entender de manera correcta se vuelve un patrón en todas las personas, pero ya no en términos geométricos, visuales y de representación, como se veía en la perspectiva, sino desplazándose a un campo de entendimiento y percepción fijo; los cuales son construidos de la realidad y además defendidos. Aquellos encuadres, generados anteriormente, se vuelven inmóviles incluso antes de que se sepa que existe el movimiento, de forma que, sin que uno se dé cuenta, se encuentra en un solo lugar, emplazado en una sociedad, en un territorio o simplemente, como suele suceder en los museos o en la mayoría de las cosas que el individuo presencia, frente a un objeto.

El lector, entonces, juega un papel pasivo, en el cual no existe intervención o no tiene movimiento por sí solo, así obtiene la información necesaria y detallada de lo que se encuentra alrededor, aquella situación no sólo es una consecuencia del acto de emplazar, sino que conlleva un estado estático y una integración de información dada por las percepciones. Sin embargo, la existencia de espacios no formales como anteriormente ha descrito Steyerl, abre posibilidad a diferentes ubicaciones y maneras de situar, se genera de esta forma una riqueza de puntos en los cuales uno se puede posicionar por un instante o simplemente transitar con el propósito de ampliar y entender de mejor manera el entorno social, político o simplemente existencial.

La teoría del emplazamiento tiene en su desarrollo las discusiones anteriores como pilares de su esencia, sus autores hacen un análisis de cómo el emplazamiento está relacionado con la cultura, la sociedad y la percepción. Como lo hace notar Manuel Ángel Vázquez Medel:

*La Teoría del Emplazamiento rechaza el dogmatismo, el pensamiento único, la imposición de los diversos integrismos y fundamentalismos, porque reconoce que cada sujeto contempla la realidad desde su sistema de pre-condiciones (su competencia)*

*interpretativa, comprensiva, su horizonte de experiencias, sus mediaciones culturales, etc.). El conocimiento es social y es histórico.*  
(Medel, 2014: 28)

Hoy en día, se vive en constante confluencia con diferentes discursos y diversas visiones, sería grato aceptar que estas que han salido a flote son respetadas y son tratadas con el mismo valor epistemológico que las ya consolidadas; desafortunadamente, sucede en la sociedad algo contrario. Se habita en una lucha persistente entre razonamientos, conocimientos, realidades y perspectivas, lo cual genera fricciones entre sociedades y círculos culturales. Así, se define esta época como la que más posibilidades de conocimiento tiene pero que, a la vez, más guerras internas entre grupos e ideales ha tenido.

Actualmente, una mayoría puede alzar la voz y las oportunidades de que sea escuchada son mayores, no obstante, el peligro en el que se expone es de igual manera grande. Los territorios son diferentes, y los conocimientos hechos con base en la experiencia son vulnerables a ser apartados, olvidados o reprimidos; la teoría del emplazamiento muestra y discute la problemática ante la creación de un sistema en el que los individuos están completamente enterrados en un lugar cognitivo, sin posibilidad al cambio o a la duda.

Se tiene una mirada, y es propio decir que, la mirada de cada individuo fue construida por lo que los envuelve, cada zona tiene una forma de ver sin ser miradas contrarias sino simplemente diferentes, tener el conocimiento de cada una y poder desplazarse hacia ellas es lo que la ubicación actualmente es. El silencio y la inmovilidad que nos otorgan es lo que no nos permite el entendimiento de otros sectores territoriales, así como intelectuales, que no están presentes a consecuencia de la falta de reconocimiento. *"A body comes to stand in the relation of ubiety to a place by a process in which the body becomes successively present, one part after another, to the same part of the place, and likewise the same part of the body becomes successively present to one part of the place after another."*<sup>11</sup> (Broadie, 2007: 18)

Estas propuestas teóricas hacen referencia a fenómenos y problemáticas sociales, sin embargo, la mayoría de las consecuencias recaen en la creación artística o los procesos creativos, ejemplo claro de esto es México o países cuyo desarrollo ha estado en cercano contacto con injusticias

---

11 "Un cuerpo permanece en relación a la ubicación por un proceso en el cual el cuerpo se deviene exitosamente presente, una parte después de otra, para la misma parte del lugar, e igualmente la misma parte del cuerpo se convierte triunfantemente presente a una de las partes del lugar tras otro."

Traducción propia. Alexander Broadie. "Duns Scotus on Ubiety and the Fiery Furnace".

sociales, represiones e injusticias políticas. La ciudad está fraccionada, principalmente por sectores económicos, lo cual genera una fricción entre los agentes que culturalmente se insertan ahí. Así, las propuestas, los intereses, así como los discursos artísticos desarrollados en estas localidades son diferentes a aquellas cuyo ambiente no contiene estas complicaciones.

Los procesos creativos en México y en países de Latinoamérica apuntan y señalan discusiones políticas, en su mayoría, y justo en estas se muestran las perspectivas simultáneas a las que nos han impuesto, hacen eco entre las consolidadas, de forma que se rompe el encuadre del "hacer bien", lo que en el Renacimiento era la perspectiva y la perfección geométrica al momento de representar; como ella, estas rompen con los paradigmas y con el marco encerrado en la que la mayoría de las personas viven. El arte y sus diversas manifestaciones mueven al espectador por medio de diferentes lenguajes hacia perspectivas y miradas diferentes otorgándoles una experiencia y un nuevo marco de referencia.

Finalmente, la teoría del emplazamiento establece una vista amplia a los conocimientos y a los individuos que la conforman, al apelar al reconocimiento de ellos como seres existentes cuyos conocimientos son necesarios para poder definirse; el arte sólo es un medio para poder llevar acabo esto, para alzar la voz y enunciarse frente a todos sin la espera de una validación porque esta no existe en la palabra del externo sino en la voz de quien pronuncia.





Propuesta: Ubicaciones en movimiento

3





## 3.1 Fundamentos teóricos

El apartado siguiente tiene como fin describir las bases de la propuesta y los antecedentes del proyecto *Ubicaciones Móviles*. Es evidente que, a lo largo de la formación como artista, cada uno transite por diferentes disciplinas, así como intereses con el fin de encontrar su camino de producción y el sentido de este mismo.

La formación que se tuvo antes de que *Ubicaciones Móviles* se concretara fue variada, pues no se abordaron los procesos escultóricos de primera instancia, sino que se recorrieron diferentes medios y procesos creativos antes de arribar al proceso que actualmente se lleva a cabo.

Tras cursar diversos talleres y experimentar diferentes medios de producción, las ideas se desarrollaron para generar un proyecto de investigación y de producción; sin embargo, las clases cuyo contenido más ayudaron a la realización de intereses y maneras de hacer fueron principalmente las relacionadas a lo escultórico o a lo fotográfico. Desde la fotografía, los proyectos se desarrollaron alrededor de la modulación de luz y la edición de la imagen tanto análoga como digital, a la vez la condición de virtualidad de esta última es centro de atención en el proyecto. De lo escultórico y sus procesos se rescata tanto la plástica, como las posibilidades de modulación espacial que la materia abre.

Cada uno de los profesores con los que se tuvo contacto manifestaron que la disciplina es un pilar importante no sólo en la producción artística, sino también en la vida en general. De la parte práctica fueron fundamentales las experiencias de cada tutor y la importancia que cada uno de ellos veían en la vivencia, las eventualidades y las circunstancias de cada persona. Pues, finalmente, es a partir de la vida desde la cual el artista puede comenzar a dialogar con la otredad.

De la misma forma, después de diferentes clases, cursos, conversatorios, talleres, seminarios, así como ideas en diferentes medios, poco a poco se descubrieron autores, así como obras y procesos que fueron esenciales para la construcción de una postura frente a lo que es el arte, su fin y su construcción; de manera que, aunque algunas propuestas no fueron planteadas de forma adecuada, los elementos encontrados en común pudieron edificar algo más estable.

Entre los autores destacados que se ligaron a las prácticas artísticas de esta propuesta se encuentra Ana María Martínez de la Escalera, en cuyo texto *La interdisciplina* hace, en compañía de Roland Barthes, una descripción de lo

interdisciplinario como la creación de un objeto nuevo de estudio, el cual, al contener al ensayo en tanto a pilar, incita a la experiencia, a la memoria y a la opinión. Martínez de la Escalera propone:

*El ensayo puede ser así el recuerdo de lo que los otros han sentido y opinado. Habita en el mundo de la opinión, y se alimenta de las opiniones. Vincula los recuerdos singulares con la memoria colectiva o social y es también la mejor prueba de lo que es ejercicio de la memoria: un ejercicio discreto y prudente, desde un aquí y ahora irrepitable, ocasión y la oportunidad fundamento de la experiencia. (Escalera, 2004: 29)*

De esta forma, el proceso individual del recordar, opinar y comentar forma parte de la experiencia, de la acumulación de información que se ha tenido durante una vida cuya cultura, lengua, historia y tradición se hace presente en el ensayo.

De igual manera, es importante la interdisciplina en el desarrollo de este proyecto, ya que apela a la creación de un nuevo objeto de estudio, sin dejar atrás los viejos conocimientos adquiridos por la academia; la novedad del objeto de estudio se otorga cuando su autenticidad se extrae de un acontecimiento vivido, el cual, al poder ser compartido, comunicado y transmitido se vuelve común. Compartir la vivencia y generar una crítica alrededor de esta, genera una reflexión y un cuestionamiento de no sólo el recuerdo de una memoria sino todo lo que conlleva desde la cultura y la historia, con el fin de vincularnos con el otro.

Aplicar esta visión a un proceso artístico, de producción y teorización, fue necesario para reflexionar sobre la vivencia, por lo que retomar un evento de vida como punto de partida es cuestionar un contexto presente que sólo tiene sentido al ser compartido y analizado.

Sin duda, la realización de proyectos bajo la idea de vinculación con diferentes individuos mediante la experiencia, el recuerdo y la memoria, funciona desde lo más íntimo y se construye para estimular la voz y la vida del lector. Hablar desde la vivencia es involucrarse y poner en juego una perspectiva individual, por lo tanto, expone las inquietudes, intereses y prácticas del artista aun sin que este lo sepa.

## 3.1.1 Metodología

En relación al proyecto *Ubicaciones Móviles*, creado en el año 2018, tras un ejercicio creativo se relacionaron y concretaron distintos intereses y fijaciones en un tema, así como en una idea acreedora de una investigación.

La forma de trabajo partió de una práctica en particular, esta consistía en escoger una experiencia de la vida cotidiana que, al momento de describir, recordar, y explorar se pudiera encontrar en ella particularidades y detalles que guiaran y expusieran una problemática o una reflexión vinculada a algún interés o duda, para así dar inicio tanto a la investigación, como a la producción.

El evento que se seleccionó para dar inicio a este documento es importante, pues de las características de este se partió para desarrollar las formas de los objetos y la selección de materiales.

La vivencia fue la siguiente: Observar tras la mirilla de una puerta de metal. Se miró al exterior desde el orificio de una puerta, se observó una avenida y se contempló diversas escenas con detenimiento, se pensó en el lugar que como cuerpo ocupa el observador y su relación con lo exterior, se comprendió que existe un dentro y un fuera, una persona que mira y un objeto que es mirado, así como de un espacio tercero desde el cual se contempla la interacción entre estos dos agentes.

El ejercicio anterior fue acompañado con una labor de retrospectiva, se seleccionaron más de diez imágenes de trabajos que habían sido realizados con anterioridad, con el fin de encontrar en estos un patrón, ya fuera estético o de interés. Las pautas encontradas en mi ejercicio retrospectivo estuvieron relacionadas con la perspectiva, el espacio y la mirada. Así, con los patrones descubiertos junto con la práctica de la vivencia se pudo consolidar el punto de partida para la serie de reflexiones que fundamentarían más adelante la propuesta.

Al momento de ver por la mirilla, se identificaron tres espacios.

- El primero era el espacio de aquel que observa al exterior, aquel que contempla los movimientos y la existencia de los objetos que existen fuera de su propio espacio, pero que mediante un artefacto puede mantener una relación, aunque sea mediante la mirada. El espacio que la mirada de este sujeto puede alcanzar se encuentra limitado por las características de su ubicación detrás de una puerta, por lo tanto, la escena que contempla sólo es un fragmento de una escena total que sucede detrás de aquel obstáculo.

- El segundo espacio identificado es aquel que es contemplado, el exterior que está en movimiento y el cual contiene una cantidad inmensurable tanto de objetos como de circunstancias.
- El tercer y último, es el contenedor de todas las relaciones y convergencias que se pueden establecer entre el primer y segundo sitio, es donde las posibilidades de interacción ya sean por circunstancia, historia, forma y figura pueden ser posibles.

Después de identificar estos lugares en la vivencia se dio paso a resaltar las particularidades de la experiencia que se podrían emplear para dar una formalidad ya sea visual o material; de esta manera, los primeros acercamientos fueron desde la fotografía, puesto que la manipulación de la imagen con este medio fue lo más cercano a las intenciones de ese momento.

El ejercicio que se hizo para condensar tanto ideas, como intereses, ha sido un proceso individual y auténtico, ya que cada persona que atravesaba estas prácticas era capaz de comprender qué cosas llamaban su atención y qué es lo que realmente ven cuando un evento se les cruza. Así, los actos son comprendidos desde la creatividad, ya que cautivan al artista a indagar en su manera de ver y hacer para poder alcanzar una madurez y reconocerse a sí mismo.

Después de hacer los primeros acercamientos visuales, estos tuvieron que pasar por un proceso de análisis y de descripción, con el fin de reconocer los recursos en las composiciones visuales, pues se entienden a estos como herramientas tanto visuales como formales para la presentación de las intenciones.



Figura 1: Amanda Bobadilla, *Serie de bocetos*. 2018. Fotografía digital.  
Archivo personal.





Figura 2: Amanda Bobadilla. *Serie de bocetos*. 2018. Fotografía digital. Archivo personal.

## 3.1.2 Medios de exploración

Como primer medio de exploración se pensó en la fotografía por la capacidad de modular la luz, así como de manipular el espacio y la imagen.

En este punto de realización de los primeros bocetos, el proceso de retroceso a la vivencia utilizada como pretexto de exploración es esencial, puesto que es gracias a recordar el evento, a leer de nuevo las descripciones de lo sucedido, que se pueden recolectar particularidades para la selección tanto de materiales, como de formatos.

En el primer boceto (figura1), se utilizó como herramienta una pantalla negra que evidencia la presencia de la puerta en la que se encontraba la mirilla, y unos espacios con formatos circulares que señalan la mirilla. Al emplear una toma con exposición de tiempo prolongada, se pudo manipular la luz que entraba por el orificio y se provocaron movimientos de luz dentro del formato circular, los cuales traspasaban la pantalla oscura principal. De esta forma, se tiene en la primera fotografía una sensación de lejanía por parte del círculo definido en la parte central izquierda y la sensación de cercanía por el movimiento de la luz y los círculos más amplios encontrados en primer plano.

Con la intención de traspasar la escena trasera de la pantalla a un plano más cercano se exploró con los mismos recursos del formato circular, del movimiento y de las pantallas, pero con composiciones diferentes. En el segundo boceto (figura 2) se puede observar que se integra ahora, en vez de un sólo foco de iluminación y de atención, dos, los cuales contienen acontecimientos diferentes detrás de la pantalla, pero ambos convergen en un mismo encuadre y en un mismo espacio; otra particularidad que se volvió a utilizar en el segundo acercamiento fue el movimiento y la transgresión de los límites correspondientes a una de las escenas, pues se nota que la orilla se desvanece y gracias al movimiento el suceso del lado izquierdo comienza a moverse fuera del margen circular.

Tras varias reflexiones, en relación a los primeros acercamientos, y al discutir la intencionalidad, se concluyó que la idea de la contemplación de dos escenas diferentes problematiza la ubicación del espectador en referencia a estas, pues este no se encuentra inserto en ninguna de las dos, más bien se encuentra fuera o en otro espacio de contemplación extra a los dos presentados.

Así pues, los recursos encontrados y empleados en los primeros acercamientos fueron los siguientes: Aproximación, separación de espacios, transgresión de los límites espaciales, entre otros.

Estos primeros acercamientos revelaron en su análisis el uso de las pantallas negras, las cuales interrumpen la narrativa de cada escena, pues conducen la mirada mediante el círculo central hacia un espacio fuera, un espacio extra en donde el observador contempla y está presente, por medio de la mirada incluso aunque su cuerpo esté emplazado en otro lugar.

Se logró, también, entender que el tema o la producción siguiente se relaciona con la inserción de una tercera ubicación, una nueva mirada y una reflexión sobre el lugar y el espacio que nuestro cuerpo, así como nuestra mirada ocupan.

Durante la exploración de la fotografía, como medio de salida del proyecto y ya con un tema en mente a desarrollar, se utilizaron diferentes formatos de esta, así como diferentes particularidades que se definían durante la edición, por ejemplo, el uso del formato circular o los recortes rectangulares, así como el uso de dos escenas diferentes que convergían en un punto, o la apertura de más escenas en el mismo plano fotográfico; no obstante, aquellas nuevas propuestas formales sólo fungían un papel de posibilidades, las cuales fueron utilizadas en otras piezas y con otras intenciones, así como reflexiones en relación con el tema principal de la ubicación.

Así, además de que se indagaba con el medio, se hicieron varios esquemas de posibilidades no solo formales, sino también conceptuales; por ejemplo, cómo se entendía la ubicación o la transición de espacios, así como el entrettejido que se puede establecer entre ellos, de esta manera se pudo dar paso a más bocetos con el fin de estudiar y analizar cuál de ellos funcionaba mejor para las intenciones del proyecto.

## 3.2 Reflexiones visuales

El siguiente apartado tiene como fin presentar la construcción de las composiciones visuales que se han construido por medio de diferentes detonantes, así como su análisis.

Cabe mencionar que en el transcurso del planteamiento del proyecto las posibilidades de generar aproximaciones visuales eran vastas. A veces, en los paseos diarios o habituales de cada día se aparecen diferentes detonantes en los cuales se encuentra el tema de interés o se ve en pequeños sucesos diferentes características que se relacionan directamente con el tema o los intereses, en este caso las reflexiones en relación a la ubicación, al emplazamiento, así como del cuerpo y de la mirada eran muy frecuentes; por lo tanto, se tomaba un apunte ya sea escrito, dibujado o en imagen.

Después de la toma de registros, se elaboraron diferentes bocetos y se trabajó sobre ellos con el fin de hacer una exploración, una reflexión o una conclusión en relación al pensamiento obtenido en ese específico momento.

Entre los apuntes más destacados se encuentra un dibujo de la ciudad de México, en el cuál, tras una reflexión en relación a las convivencias sociales entre diferentes zonas de un mismo territorio, llamó la atención las fricciones que son presentes entre diferentes grupos o las concepciones que propician una división entre ellos. Al ser parte de un espacio o de un territorio específico en la ciudad, las concepciones de los que están alrededor ya están establecidas, por lo que es muy difícil eliminar esas definiciones.

Cada sección de la ciudad tiene un ojo, los cuales muestran tras la expresión tanto la situación que tienen como la forma en la que miran a otros. Se incluye en el mismo mapa de la ciudad al Estado de México, el cual, aunque queda fuera del territorio de la urbe forma parte de la rutina de esta, pues gran parte de su población trabaja en diferentes sectores de la ciudad.

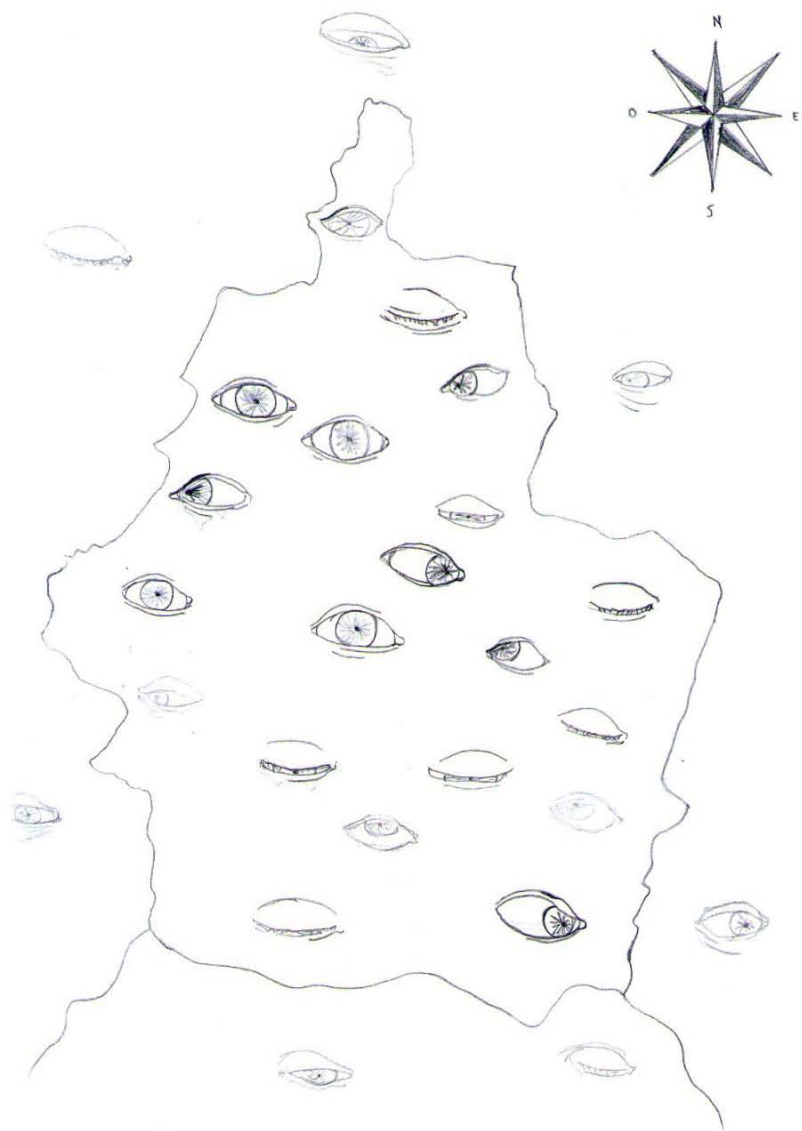


Figura 3: Amanda Bobadilla. *El distrito*. 2018. Grafito sobre papel. 16.6 x 23.9 cm. Archivo personal.

Las reflexiones no solo están vinculadas a los eventos sociales o a la población de la ciudad, sino también a los espacios en los que se insertan, el uso de determinantes espaciales a partir del contorno de la ciudad ubica los espacios en el mapa. Las preocupaciones poco a poco comenzaron a involucrarse y tomaron mayor interés en el sector espacial arquitectónico como se pueden ver en las siguientes composiciones.

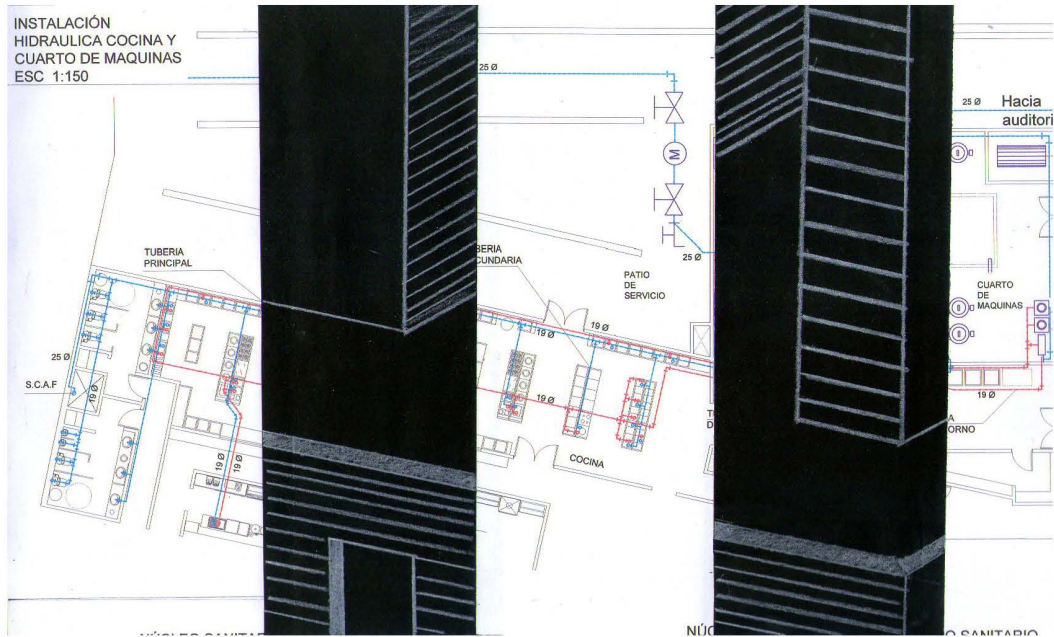


Figura 4: Amanda Bobadilla. *Serie de bocetos*. 2018. Collage. 33.2x 23.9 cm. Archivo personal.

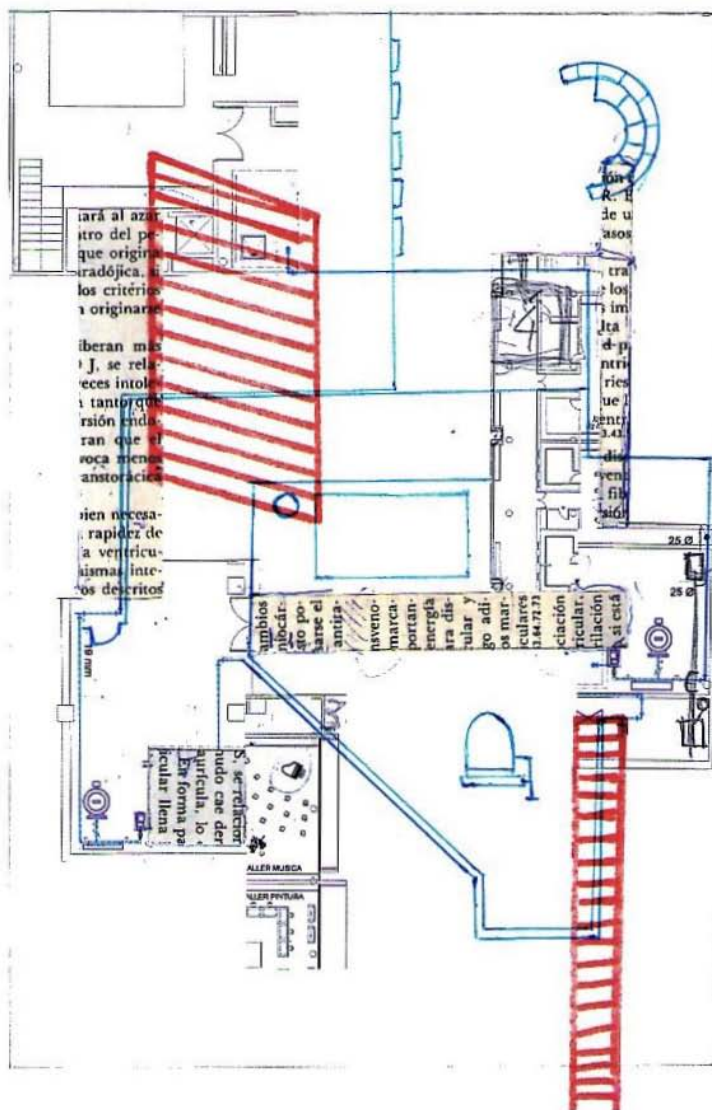


Figura 5: Amanda Bobadilla. *Serie de bocetos*. 2018. Collage. 16.6 x 23.9 cm. Archivo personal.





De la misma forma, se integraron diversas reflexiones, así como recursos visuales o materiales, por ejemplo: texto impreso, planos arquitectónicos, dibujos e intersecciones espaciales. De esta manera, se manifestó una atracción e indagación a las diferentes representaciones espaciales que están presentes todos los días. Como se puede ver en la Figura 4 se comenzó a traslapar distintos lenguajes espaciales, se utilizó un plano arquitectónico y una perspectiva dentro del espacio en plano, así se contraponen ambas formas de leer y entender. Lo mismo sucede con la Figura 5 y 6, en las que la integración del texto es más evidente.

## 3.2.1 Exploraciones formales

Durante el proceso que definiría los propósitos y las cualidades del proyecto fue necesario definir los códigos de este desde la experiencia, el contexto y la historia, por lo tanto, se hicieron definiciones de los conceptos como ubicación, tiempo, suceso, espacio, etc. No desde la palabra, sino con uso de diagramas o imágenes, con el fin de establecer un rango de significado y combinarlo con las superficies que más se acoplan a la presentación o a la reflexión de estas concepciones.

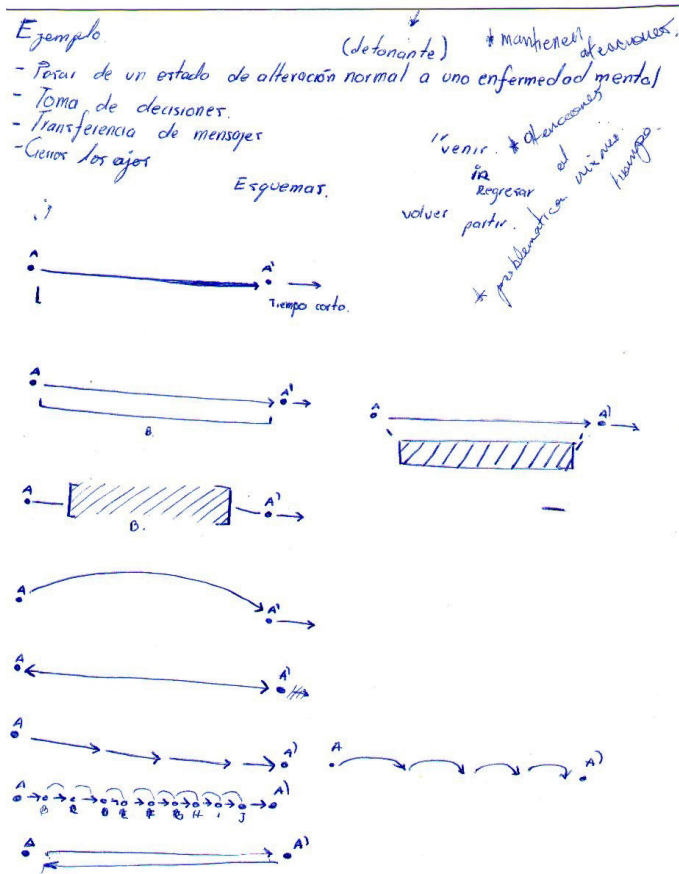


Figura 7: Amanda Bobadilla. *Registros de bitacora*. 2018. 16.6 x 23.9 cm. Apuntes. Archivo personal.



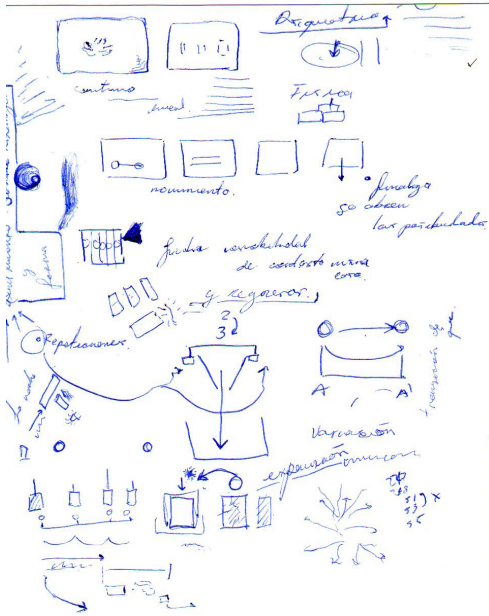


Figura 10: Amanda Bobadilla. Registros de bitacora. 2018. 16.6 x 23.9 cm. Apuntes. Archivo personal.

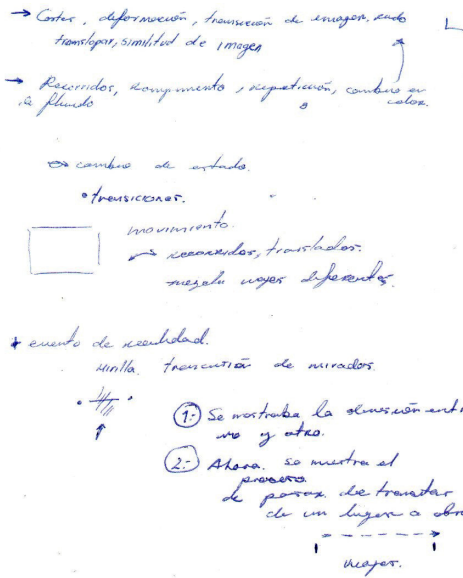






Figura 11: Amanda Bobadilla. Registros de bitacora. 2018. 16.6 x 23.9 cm. Apuntes. Archivo personal.

















Figura 12: Amanda Bobadilla. Registos de bitacora. 2018. 16.6 x 23.9 cm. Apuntes. Archivo personal.

Cómo es ser? magnamente  
 Cómo son las transiciones? es  
 Ha desde una muestra al entonces es necesario  
 en otro lugar, entonces, y andar a igual espacio  
 diferente sólo a través de la muestra.  
 Y en el presente hay aún muchos caminos  
 de irte al otro lado.


aprox.  se abra y se suspenda.


construcción  |||||



trabaja con  real  negro.

flujos de                

se magnamente  
 es sólo de un lado.  
 es completa pero lenta  
 al pasarse en los  
hechos de llagar.

 se van incapaces  
ambos  
aparecer

 Sandra

¿qué para qué  
mis particularidades  
 - carectos  
 los condicioner.

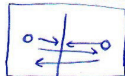
Figura 13: Amanda Bobadilla. Registos de bitacora. 2018. 16.6 x 23.9 cm. Apuntes. Archivo personal.

Fragmentos de tiempo. Toma de decisiones.  
 Rompimiento de este apertura de posibilidades.  
Recursos.

Transiciones Y  
 cambios de estado del espacio

Recursos no continuos.  
 Pensar que sigues en el mismo punto pero no,  
 ya no eres lo mismo ni te empleas de la misma  
 manera - imagen  
 siempre cambia tu estado - video.  
 se parte de poner atención a un solo punto  
 la realidad para que éste te jale a otro lado.  
 Psiquiatría → tratamientos morales, para  
 disminuir la confusión mental y restituir  
 la razón.

Evento de realidad 1:  
 Hacer la transición de estos →



integración de imágenes (escenas) momentos.

Combinación de 2 puntos o perspectivas diferentes.

Escenas simultáneas, no completas, que se juntan

pero en caso de que se

juntaron no son congruentes.

Desenfoque y enfoque.

logroón. de la mirada y del espacio.

→ genera o convierde



auto no integra o crea.

Transición de miradas.

Interpretación 3:

juego de miradas, se señala en 2 círculos escenas diferentes.

comparación con el evento.

Una entre a la otra

Se abre un paso de un espacio a otro por las líneas en la parte intermedia

Cambio en la forma de ver (el cambio se

escenas diferentes que sugieren

integrarse para ser las 2 a b

hace evidente en el volteo de la imagen) cambio de colores

El que se



de misma gas en diferente

condiciones formales

de misma escena, mirada espacio diferente en la

Figura 14: Amanda Bobadilla. Registros de bitacora. 2018. 16.6 x 23.9 cm. Apuntes. Archivo personal.

Bajar las ideas en diagramas y en escritos funcionó en este proceso creativo para el acercamiento a la materia, o al medio que hiciera posible tanto su reflexión como su presentación, a la vez desplegó diferentes series de posibilidades formales para las piezas y bocetos.

A diferencia de las exploraciones visuales, las formales tiene detrás todo el marco de significados y las reflexiones resultantes de los análisis que se hicieron para la selección, tanto de formas como de superficies, ejemplo claro se ve en los primeros bocetos y en las siguientes imágenes, las cuales siguen los recursos, los formatos circulares y las separaciones de escenas que finalmente se integran en una sola.



Figura 15: Amanda Bobadilla. *Serie de bocetos*. 2018. Fotografía digital. Archivo personal.



Figura 16: Amanda Bobadilla. *Serie de bocetos*. 2018. Fotografía digital.  
Archivo personal.





Figura 17: Amanda Bobadilla. *Interespacios*. 2018. Fotografía digital. Archivo personal.

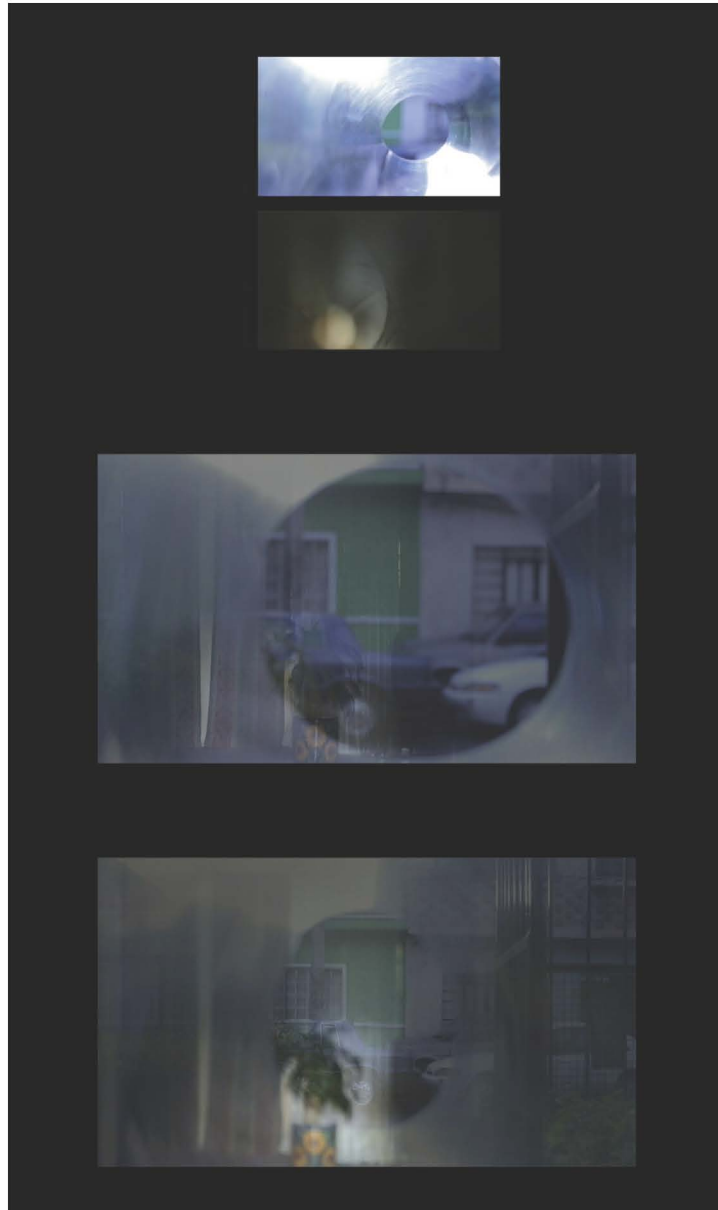
El último registro fotográfico se consideró como pieza terminada, puesto que las mostradas anteriormente tienen un papel de proceso y de combinación formal, así como de recursos, finalmente en la última imagen se logra hablar de la intersección de las imágenes espaciales y la creación de un tercero que se encuentra por fuera.

Aunque la fotografía como medio dio buenos recursos de trabajo, se comprendió tiempo después que para generar otro espacio e integrar al espectador en lo que sucede en las escenas, así como, para problematizar su ubicación, la imagen estática no era suficiente; por lo que se hizo un salto de la imagen sin movimiento al video, ya que en este se encuentran posibilidades de narrativas continuas y formatos con los cuales se puede jugar para la composición de las piezas.

Bajo esta premisa se comenzó con la elaboración del primer video como boceto, en el cual se optó por grabar espacios diferentes desde una sola localización; a la vez, se utilizó diferentes materiales con el fin de establecer un formato circular en los mismos videos, seguido de esto se unieron ambos videos en uno y se jugó con los empalmes de imágenes y las transparencias que se pueden obtener tras el movimiento y la edición de la opacidad de cada toma, con el fin de converger dos espacios y hacer de dos narraciones una sola.

Después se continuó con la problematización del espacio del espectador frente a la confusión misma de este. Así, se exploró por mucho tiempo cómo las imágenes podían establecer un espacio diverso por medio de su empalme y hacer que el espectador mismo se sintiera perdido frente a todo lo que veía, de forma que se pudiera disolver su ubicación.

Aunque el cambio de medio hizo una diferencia considerable, se encontró en este primer acercamiento varias particularidades que se repitieron en su momento con la imagen estática, las cuales se utilizaron como recurso en varias piezas de video; por ejemplo, las transparencias que me permitió la imagen se re utilizaron en el video como algo esencial, y junto con los juegos de tiempo y movimiento que el video permite se aclararon las intenciones así como la misma manifestación del tema y de las preocupaciones por medio de la forma y la presentación. De igual manera se hizo uso de los formatos circulares que fueron retomados de la experiencia misma de observar por la mirilla y que se ha empleado en las fotografías anteriormente hechas.



Figuras 18, 19, 20: Amanda Bobadilla. *Interior – Exterior*. 2018 registro de video. Duración: 43". Archivo personal.



Figuras 21 - 23: Amanda Bobadilla. *Continuidades I*. 2018 registro de video.  
Duración: 35" Archivo personal.

Seguido de varias tomas, así como intentos y ediciones de estas mismas, se concluyó la exploración del medio con tres piezas de video, las cuales presentan un interés por la localización del espectador; por ejemplo, dónde se encuentra o desde dónde se enfrenta a una imagen, esta preocupación está relacionada directamente con el concepto de ubicación; tras varias reflexiones, así como apuntes y nuevos enfoques que se desarrollaron conforme pasó el tiempo, se concluyó que esa inestabilidad frente al origen o en dónde nos paramos es algo importante de cuestionar desde un punto teórico.

Una de las características del proceso de elaboración del proyecto y de las piezas correspondientes, es que, continuamente, se hace una revisión de todo el material de producción desde las primeras fotografías y escritos hasta lo último hecho. De esta forma no se pierde una congruencia y se generan las respuestas a las preguntas que se establecen al momento de mudarse de un medio a otro.

En esta etapa de producción y en consecuencia de lo sucedido anteriormente con la insatisfacción formal del trabajo, se puso en duda cada vez más la certeza del medio; en algunas clases de la Facultad de Artes y Diseño de vez en cuando los alumnos tienen que presentar sus proyectos o sus avances, y era en ese preciso momento en el que se juzgaba al medio por su integración y sus aciertos en relación con la problemática trabajada.

En continuación con el desarrollo de las piezas, gracias a una oportunidad de exhibición de obras, principalmente de video, se hizo notorio, al momento de montarla, que reducir el trabajo hecho en video a una pantalla no correspondía o no completaba todas las necesidades formales para poder cuestionar el espacio del otro y poder señalar o aclarar el tema, se derivó por ende una preocupación hacia el formato y hacia la forma de presentación, pues se optó mejor por hacer una proyección y usar los objetos, así como la forma tridimensional para completar la exhibición.

En cada proceso creativo, los cambios de medio hacen que otras posibilidades y otras puertas de solución se abran; sin embargo, cada particularidad y cada exploración del medio hace que el tema tome una dirección diferente que, al inicio de este proyecto, no estaba tan sustentada; por lo tanto, los desvíos y la poca claridad del tema se pueden hacer visibles en las veces que se cambiaron los medios de presentación; sin embargo la relevancia del material, así como, la salida de la obra y su cuestionamiento es fundamental en cada proceso; por lo que establecerse en uno y cambiar bajo un buen argumento es pulir las cuestiones y acercarse cada vez más a lo querido.

Seguido de los videos y el conflicto que anteriormente fue mencionado, se imaginaron las siguientes piezas como algo no fijo a una pantalla o superficie, sino que tuviera una salida en un lenguaje que se estableciera en una dimensión más cercana a la del cuerpo; así pues, tras una examinación de las particularidades que se habían empleado en las piezas anteriores, como los encuadres y los formatos circulares, se comenzó a realizar una transacción del interés y de las formalidades construidas en el video y en la imagen fotográfica a construcciones tridimensionales.

Puesto que los encuadres eran un recurso fundamental en los medios anteriormente empleados, se comenzó a trabajar con marcos de madera, con los cuales se formó un encuadre sin la necesidad de un medio digital. A la vez, con la nueva formalidad, el interés por las ubicaciones y por el punto de vista del espectador se conjugó con la idea de perspectiva que se presentaba por sí al momento de trabajar con los cuadros y los marcos.

La primera aproximación fue una composición hecha por maderas largas que abrían espacios entre ellas y cerraban a la vez estos mismos, de tal forma que se enmarcan espacios dentro y alrededor de la composición.

Las formalidades, finalmente, se establecieron, así como las superficies, los materiales y los recursos. Los marcos son una parte esencial de las piezas y del proyecto ya que con ellos se puede aludir a la perspectiva, así como, se presenta un juego espacial en la construcción de limitaciones espaciales y encuadres.

A la vez, y de acuerdo con la producción digital anterior, la narrativa que permitía el video, cuyo propósito era hacer una descripción de un suceso desde diferentes puntos de vista, hacía falta; por consiguiente, después de varios intentos con diferentes recursos, se recurrió al texto en el cuál, por medio de la descripción, el orden y la secuencia, se le puede dar seguimiento a una acción.

Narrar dentro de los espacios internos de la pieza, es una de las características fundamentales de este proceso creativo, pues no se trata como narración literal de un evento o como una historia que debe ser contada o enunciada, sino que se ocupan las formalidades del texto, tales como el orden de las palabras o los espacios entre los enunciados, con el fin de presentar un texto o descripción sin la necesidad de leer, de esta forma las palabras y los escritos existen de manera implícita.

## 3.2.2 Elementos de la narrativa

Para este proyecto la narrativa, y el contar una historia o anécdota no fue importante como la exploración de las particularidades de la narrativa y los componentes textuales que hacen presente un texto, una conversación escrita, una noticia de forma impresa, etc.

Por consiguiente, se hicieron estudios de las propiedades de los textos impresos, ya sea en libros o periódicos y se pensó en qué se le podría agregar para presentar mis intereses en la composición de la narrativa textual y no en su contenido informativo o descriptivo.

Como resultado se obtuvieron las siguientes exploraciones y composiciones.

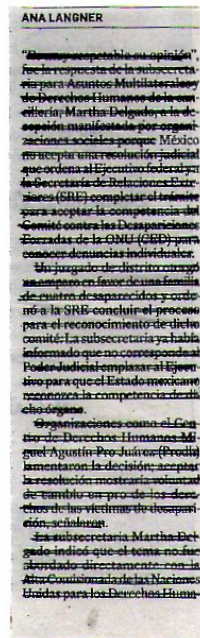
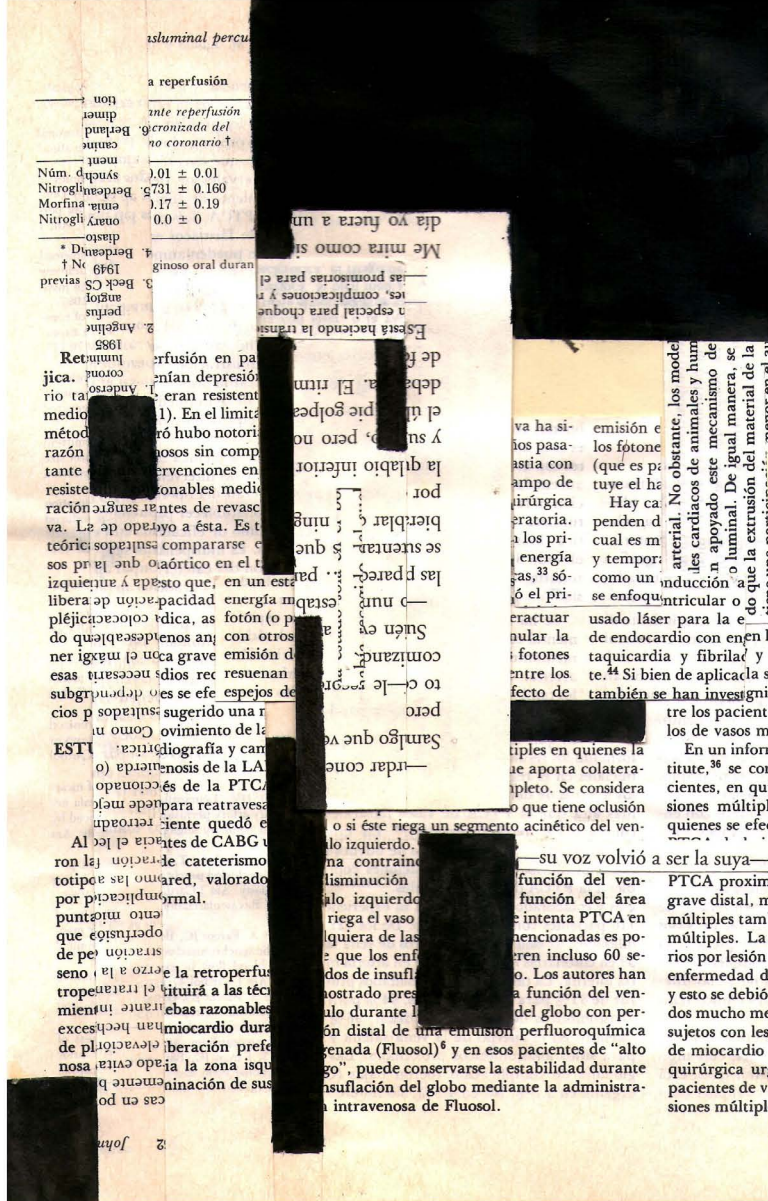


Figura 24: Amanda Bobadilla. *Aproximaciones narrativas*. 2018 Collage y tinta. 16.6 x 23.9 cm. Archivo personal.

Figura 25: Amanda Bobadilla. *Aproximaciones narrativas*. 2018 Collage y tinta, 16.6 x 23.9 cm. Archivo personal.





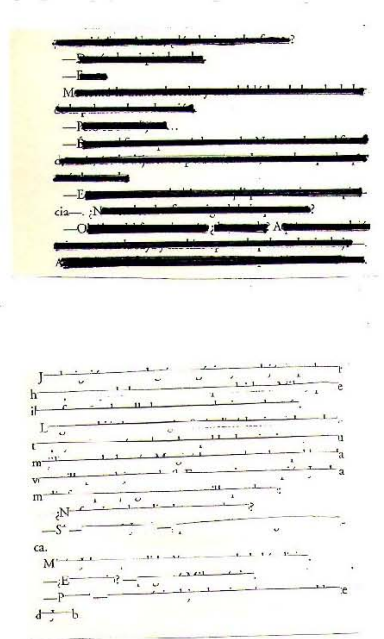
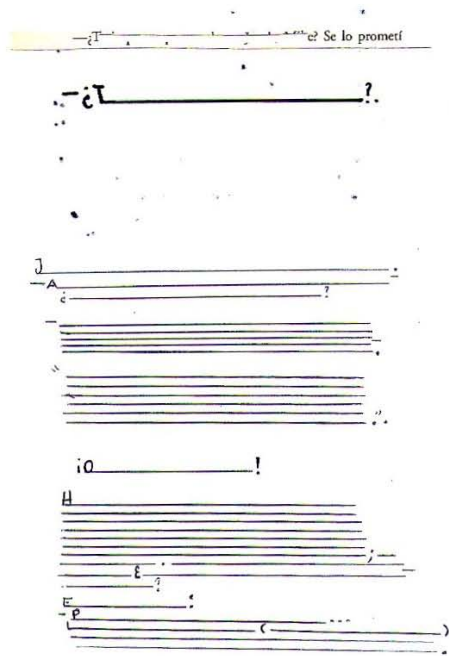


Figura 26 y 27: Amanda Bobadilla. *Aproximaciones narrativas*. 2018 Collage y tinta. 16.6 x 23.9 cm. Archivo personal.

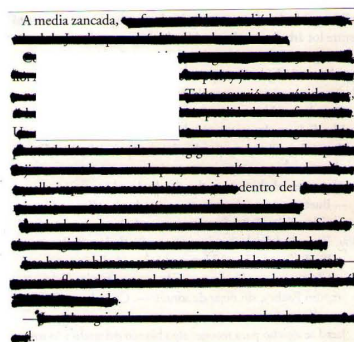
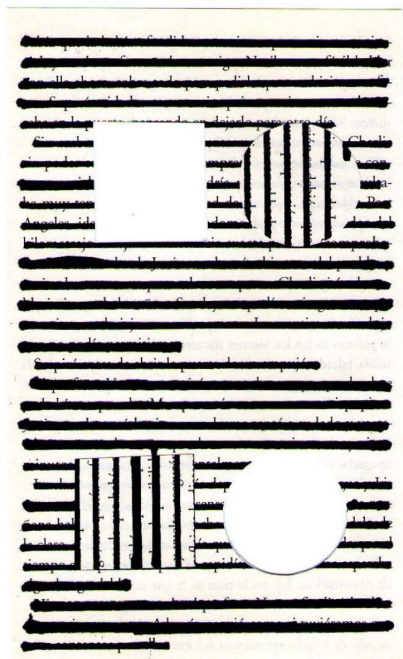


Figura 28 y 29: Amanda Bobadilla. *Aproximaciones narrativas*. 2018 Collage y tinta. 16.6 x 23.9 cm. Archivo personal.

chos de los cirujanos habían observado la de la telefónica Bell. Ellos, a mediados de fibrilación ni escuchaban la desfibrilación por decenio de 1930, generios demostraron choque eléctrico. Un astro de Beck le dijo: convincentemente gran probabilidad, ur “Claudio, te ocupas de los muy raros.”<sup>64</sup> Lidwill choque induciría fibrilación si se aplicaba durante y Hyman habrían tenido que hacer un esfuerzo el periodo refractario de la onda T.<sup>65</sup> Más tarde sobrehumano para que el marcapaso superara la porción descendente de la onda T.<sup>66</sup> Más tarde el escepticismo arraigado que reinaba contra la Wiggers y Wégria<sup>67</sup> en *periodo vulnerable*; electroestimulación. Una medida esa sensibilidad tan poco de las ideas de los investigadores a estimulación *alento* ejercieron enorme influencia sobre la imposición de futilidad. (Saber tan poco de las ideas de los investigadores a estimulación de Lidwill que nos ocupamos más bien de lo que el tor no recomendaba fluencia en Zoll, que repetidamente a Wiggers y otros que la en el campo de la pensaba Hyman.) El uso del marcapaso en cesos generalizados o desfibrilación. Desde 1940, Zoll y otros in eran consecuencia de enfermedades infecciosas. Pensaba que las posibilidades de reanimación *no necesarias* investigadores entendieron toda claridad que e zón “sin enfermedad vascular” que había sido que podían en inducía la fibrilación se maniobras delibere llegado al paro por al momento exterior como radas en términos de futilidad, duración y mo la administración de rítmicos o un choque quirúrgico, traumático o de bradicardia sinusal. Existía un grado sumo de pulsos, para así amir una excepción: el uso del marcapaso en cadenas un desastre de bradicardia sinusal. Las investigaciones de desensibilidades de desen uso del marcapaso en cadenas un desastre de bradicardia sinusal. Las investigaciones de desensibilidades de desen con la conducción a ventricular intacta.<sup>68</sup> 1930 constituyeron un *conocimientos* de la fibrilación y la estaban en marcha los lación eléctrica al paro. *desfibrilación*. Para la *intantes de los fibr* Otros cardiólogos ar en el quirófano; tal arazón a tórax abierto rara vez sucedía por satisfactoria en 1940. tuvo una culminación paro cardíaco y que se en se debía casi siempre<sup>65</sup> hicieron una to de urgencia, dieror pre a fibrilación veno- masaje cardíaco, y raron un choque de co- convencidos de la idad riente alterna para rra un varón joven que para el paro secundario sufrió fibrilación ve ar, en el ámbito de un es parecía que no se hospital. El éxito clí- impresionante de la téc- ocupaba del punto fi- nica de Beck fue un elementos que abrie- blema primordial era en esos casos dicha ron el camino para d y sus sucesores demos- ración del corazón po- día ser un método inocuo.

En el decenio que siguió al uso del marcapaso de Hyman, también cardiólogos entendieron mejor lo que ocurría en los ataques de Stokes-Adams, aunque sólo después de 1960 se tuvo un conocimiento mucho más detallado de sus causas. En 1941, Parkinson reservó la denominación de ataques de Stokes-Adams para casos de paro cardíaco en presencia de bloqueo cardíaco de algún tipo. Con base en el análisis de electrocardiogramas, demostró que el ataque de Stokes-Adams asumía la forma de un paro ventricular simple casi en 50% de los casos, y la mayoría presentaba algún tipo de taquiarritmia. El grupo de Parkinson también señaló que los ataques cuyos ataques de taquiarritmias, tenían mínimas posibilidades de sobrevivir.<sup>64</sup>

La nueva información respecto a la taquiarrit

Figura 30: Amanda Bobadilla. *Aproximaciones narrativas*. 2018 Collage y tinta. 16.6 x 23.9 cm. Archivo personal.



### 3.3 Proyecto Ubicaciones Móviles

La producción hecha en el periodo 2018 – 2019 utilizó de base las construcciones y exploraciones hechas con el volumen, de forma que se comenzó con el uso de la construcción y enmarcación de espacios mediante molduras de madera, ya que, con varias uniones, así como juegos con el mismo material, la presencia de una limitación en el espacio se hace más presente, de la misma manera se emplearon diversas representaciones espaciales como los planos, los componentes formales del texto con el fin de marcar un territorio y una narrativa sin contenido.

El proyecto de *Ubicaciones Móviles* utiliza como preludeo de investigación a la perspectiva, la cual es retomada como técnica geométrica del Renacimiento, ya que presenta una porción de realidad en una representación bidimensional mimética desde una sola posición, de forma que señala y encuadra un detalle de un total; así pues, el rompimiento y la transformación de las piezas y de sus límites es algo esencial y notorio, a la vez, la investigación derivó varias reflexiones políticas, así como sociales respecto a la ubicación y su importancia con la construcción de un encuadre desde el cual la sociedad en distintos territorios entiende y contempla la realidad.

Es por eso que la ubicación, tras la investigación y la producción, se trabaja en el proyecto no sólo como un ejercicio de localizar o de hallar un objeto bajo ciertas coordenadas, sino también, como un concepto que conlleva un ejercicio de construcción real bajo los parámetros del contexto en donde se inserta.

De igual forma cada emplazamiento trae consigo una historia, así como una narrativa específica y única, la cual se hace presente mediante diferentes formalidades, que en su mayoría se relacionan con el orden de las palabras o los signos de puntuación.

La preocupación social y política se combinó con los intereses formales y estéticos al poner la perspectiva de por medio, así pues, en la serie de piezas, no solo se puede observar un cambio formal en los marcos o un juego en su rompimiento y construcción, sino también, una dinámica de cambio al posicionarse frente a ellas, lo cual alude a la cuestión del comportamiento del humano frente al mundo o frente a los límites que su contexto o un agente externo le establece en la comprensión de la realidad. Cada sujeto se construye bajo el contenido que recibe al educarse, pues en cada ubicación o emplazamiento en una zona geográfica o espacio determinado, las personas construyen sus ideales y sus formas con ayuda de su entorno. El asunto a tratar en este proyecto es ¿qué sucede si este marco de referencias o de construcción por el cual uno capta y percibe la realidad se mantiene inmóvil?

Visto desde el contexto de la ciudad de México, la creación de un marco fuerte de referencia y de creación de realidades es algo muy particular del entorno, ya que en este mismo existen diferencias considerables de ideales y posiciones extremas en relación al razonamiento de la vida en general. El país se ve como una gran urbe fragmentada principalmente en el eje económico, pues es este por el que es más notorio que existe una diferencia radical entre las zonas de la ciudad y entre las realidades de todos quienes la habitan.

Como consecuencia de esta división contrastada, no sólo de caracteres o de pequeñas sociedades emplazadas en un espacio, sino también en las mismas construcciones arquitectónicas que marcan materialmente las diferenciaciones entre los sectores, existe una resistencia entre las comunidades de la ciudad, pues es muy común escuchar comentarios despectivos entre ellas o comprobar ciertos comportamientos inciviles que enfatizan sus mismas diversidades. Lo anterior, se manifiesta en el proceso de la producción e investigación a partir del estudio de la ubicación, ya que la fijeza y la inmovilidad de esta provoca que los encuadres con los que cada humano vive sean los únicos que pueda entender, por tal motivo la comprensión total de un evento, o en sí de lo que sucede de forma externa sólo se define por la contemplación construida desde un solo punto y con un solo ojo.

Se puede inferir entonces que, el cambio constante en los marcos de razonamiento concede mejores construcciones y estructuras de pensamiento, pues el dinamismo evita que se llegue a extremos totales como se puede ver plasmado en la ciudad de México. Es, en pocas palabras, una constante lucha entre valores aprendidos y valores adquiridos, los cuales buscan la creación de puntos intermedios o nuevas escenas de definición, que cuestionan el conocimiento obtenido al vivir o emplazarse en un espacio.

La producción entre el 2018 - 2019 y la actual, presentan mediante el movimiento, el tránsito y el emplazamiento, una dinámica entre y alrededor de ellas. El desplazamiento y la formalidad de cada una de las piezas, así como sus componentes forman un comentario y proveen la producción de diferentes narraciones, con el motivo de generar un espacio en el cuál diferentes formas de leer una escena se puedan integrar; por consiguiente, la madera, los límites, los espacios representados en planos o en textos, así como el uso de hilos que forman el orden de los textos, son empleados con fines de estructurar un ejercicio de tránsito y de lectura espacial.

Algunos de los referentes artísticos más importantes presentes en el proyecto es Alexander Calder, el cual proporciona mediante sus piezas, un juego de equilibrios y de movilidad hacia el espectador; a la vez se han revisado diferentes artistas, cuyos trabajos son una fuente de influencia en

las piezas presentadas, por ejemplo: Lygia Clark y su serie bichos, así como todo el proceso intelectual marcado en las fases de su producción; en su momento, Chillida así como Oteiza fueron causa de una serie de reflexiones en relación con el espacio y el vacío así como la composición y definición de este mismo; para concluir, Esther Ferrer ha brindado con su obra textual muchas posibilidades a la composición de ciertas piezas.

Para finalizar, la ubicación es un ejercicio de localización y de definición que se vuelve más rico y más estructurado mientras contenga un movimiento constante; a diferencia de Hito Steyerl, quien menciona que se vive en una época en la cual no existe un suelo fijo y por ende todo se encuentra en caída libre; es importante mencionar que este trabajo no entiende ese desplazamiento como una caída libre, sino como un movimiento horizontal, en el cual uno se puede mover hacia diferentes zonas y tiene la posibilidad de cambiar su estructura intelectual de origen, con ayuda de otras, así pues, se establece una red más grande de significados en las nuevas posibilidades y narraciones que surgen, las cuales al hacer presencia tiene la misma validez que las antes ya establecidas.

## 3.3.1 Materiales y proceso

Los materiales de las piezas finales del proyecto *Ubicaciones Móviles* son particulares ya que se enlazan directamente con el tema de investigación y por su naturaleza como material estructural es un acierto, ya que las molduras hacen una referencia al marco y al encuadre, mientras que las variantes de forma y de material, cortes y posiciones aluden al dinamismo que se quiere alcanzar.

Los componentes de madera que se emplearon en este proyecto tienen dos formas distintas, la primera funge, por sus características simples, un papel estructural, la segunda forma genera y presenta la idea de los marcos gracias a sus particularidades.

Las molduras, correspondientes al segundo tipo de madera mencionado anteriormente, fueron cortadas y moldeadas a forma de marcos, los cuales presentaban las limitaciones espaciales entre ellos.

Mientras que se generaban estructuras, así como enmarcaciones en las piezas, las exploraciones de componentes narrativos se integraron a cada una de las composiciones, de la misma forma sucedió con los planos y con los textos impresos, de manera que cada pieza emplea diferentes signos y reflexiona alrededor del mismo tema, pero de un modo distinto.

El proceso de construcción de piezas llegó a variar en dependencia de lo que se quería enunciar, así existió una variabilidad pequeña en el desarrollo de cada cosa, pues las primeras tuvieron como prioridad el diseño de la estructura, mientras que otras utilizaron o tuvieron una tendencia a edificarse desde la imagen o texto que iban a contener.

Para la suma de las características narrativas del texto, se utilizó en algunas de las exploraciones la línea recta que marcaba un orden, la cual fue presente en algunas piezas mediante un hilo negro tensado entre las piezas de madera o líneas pintadas sobre el texto, el fin de tachar con una línea el texto es para despojarle del contenido, para que no sea leído, pero sea entendido como una narrativa, una historia presente que no contiene una anécdota y está abierta para el público.

Otros elementos de la narrativa fueron agregados a las piezas mediante los signos de puntuación que dan indicios de una conversación, preguntas, respuestas, explicaciones o aclaraciones.

Uno de los materiales también usados es el papel albanene, cuya transparencia genera un espacio difuminado del cual solo se pueden percibir sombras o ligeras apariencias, este fue seleccionado por su empleo



en el campo de la arquitectura, pues sobre este se representan espacios, se hace la modulación gracias a calidades de línea y a varios signos propios del campo arquitectónico.

En el transcurso de la propuesta los elementos, mencionados con anterioridad, han sido utilizados de formas distintas, a la vez se han complejizado las cuestiones y las reflexiones alrededor de estas en cuanto una pieza es finalizada e incluso en la misma elaboración. Es importante mencionar que, la creación de bocetos, de esquemas y las pruebas sirven para analizar qué posibilidades hay en la combinación tanto de recursos como de materiales, para finalmente encontrar o generar alguna nueva que construya el mensaje o la información de la manera más clara posible.

Cada idea, ocurrencia, pensamiento, pregunta, cita de algún libro u obra de algún artista, fue registrada en una bitácora, en la cual no sólo se encuentran diagramas o planeación de piezas, sino también los primeros bosquejos de algunas piezas construidas como de algunas otras que no se materializaron.

En las siguientes páginas se mostrará una tabla con el número de piezas hechas en el transcurso del proyecto y varios apuntes de bitácora.

## Resultantes

	Pieza	Formato	Número	Año
A.	Continuidades	Video mp4 Duración: 4' 10"	1	2018
	Continuidades II	Video mp4 Duración: 36"	1	2018
	Continuidades III	Video mp4 35"	1	2018
B.	Al marco	Escultura de madera 67 cm x 53 cm x 90 cm	1	2018
C.	Ventana	Escultura de madera y papel 45 cm x 45 cm x 70 cm	1	2019
D.	Poema al Recorrido	Escultura de madera y papel 50 cm x 50 cm x 70 cm	1	2019
E.	Punto de Partida	Escultura de madera y papel 70 cm x 50 cm x 50 cm	1	2019
F.	Bitácora	Escritos sobre papel	1	2018 - 2019
G.	Bocetos	Collages y dibujos	13	2018 - 2019

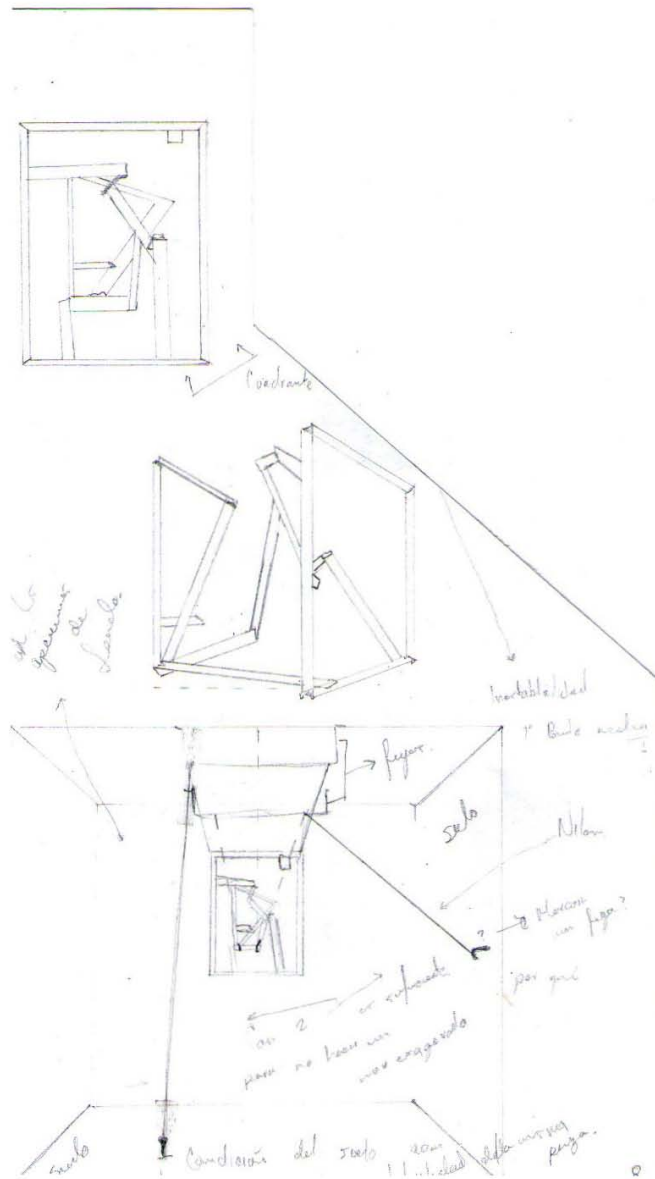
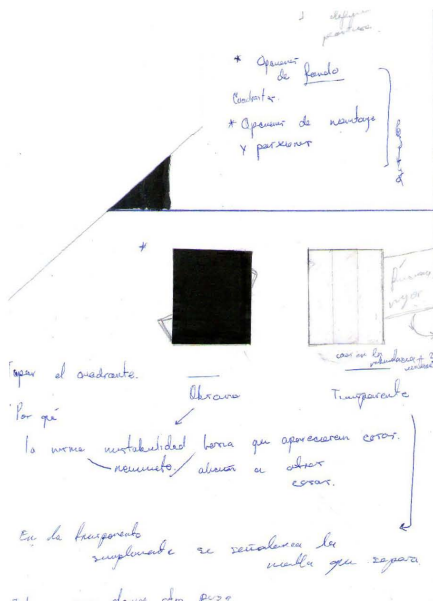
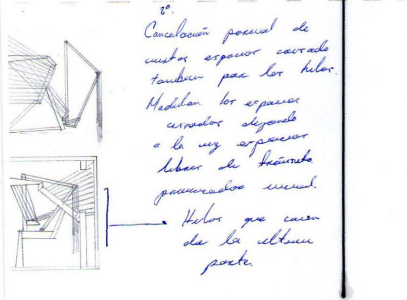
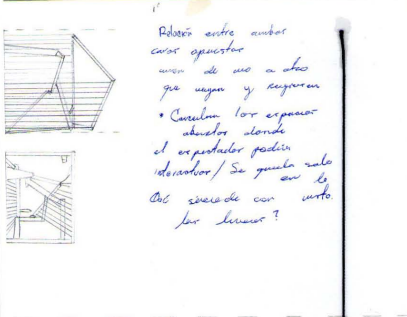
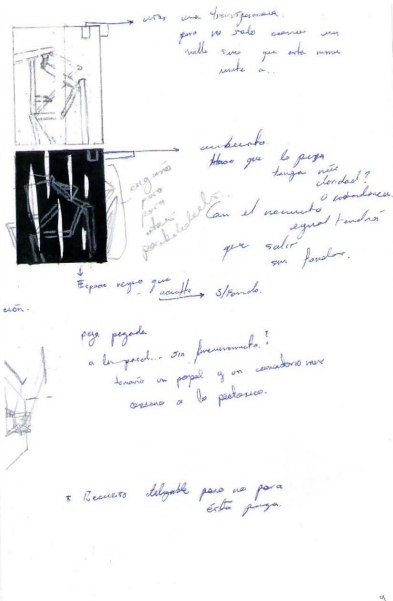
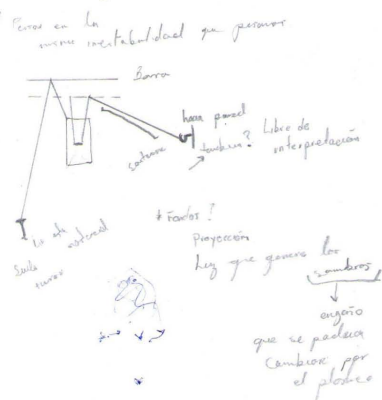
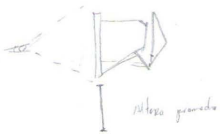


Figura 32: Amanda Bobadilla. *Registos de bitacora*. 2018. Grafito sobre marquilla. 16.6 x 23.9 cm. Archivo personal.



Tal vez para algunos días pero  
 Colgado con Nylon.  
 Fondo de perforación clara para jugar con  
 mismo hilo.



Figuras 33 - 36: Amanda Bobadilla. Registros de bitacora. 2018. Grafito sobre marquilla. 16.6 x 23.9 cm. Archivo personal.

La narración, los marcos, y las espacialidades han dotado de movimiento y de dinámica la existencia misma de la pieza, ya que no sólo funciona frente al espectador, sino que se requiere del tránsito para su total comprensión y operación.

Una de las cosas más importantes del proceso es que cada idea y cada posibilidad de cómo resolver alguna pieza, se problematiza o se edita, de forma que no se abandona, y queda como alternativa que puede funcionar en diferentes circunstancias o bajo diferente proceso o pieza, así pues, cada detalle fue concebido con la ayuda de una primer idea u ocurrencia, para poder después agregarlo.

Es importante mencionar también que, en este proceso creativo se trabajan mucho las primeras ideas, de forma que cuando aparece alguna solución a la construcción de alguna pieza, se piensa y se pule la idea para que quede bien construida y pase a ser una característica relevante de la pieza, en vez de una simple improvisación. Aún con los cuidados anteriores en cada parte de las composiciones, es conveniente recalcar que cada obra funciona independiente del autor y de la intención, ya que el lector la interpreta desde su experiencia y su contenido.

En relación con las piezas posteriores a la anteriormente descrita, estas fueron creadas bajo los mismos intereses respecto a la ubicación, el tránsito, el lenguaje tridimensional, la perspectiva y la narrativa, con el fin de presentar y cuestionar la definición de la ubicación, así como ponerla en tránsito o componerla por medio de la movilidad. La producción hecha entre los años 2018 y 2019 son piezas resultantes de bocetos exploratorios, ya que algunos no funcionaron de manera concreta para la serie que se buscaba; sin embargo, fueron necesarios en el proceso de elaboración de las otras.

2. Siguiendo con pensar los cosas a mi han  
 trabajador de una forma bidimensional. De la pintura  
 y su contenido de un bulto o la ocurrencia, o los  
 números que representen aquello oculto.

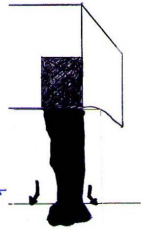
Tumba impresión → palabra  
 Como su bulto para traza de  
 la palabra se notará bidimensional.  
 la vez que se entienda la tumba a una definición  
 necesaria que la impresión. Haz un dibujo, así  
 en la p. que esta impresión genera  
 ciertos bultos y se analiza al espectador  
 una manera sencilla espacial.  
 Finalmente con los diferentes bultos  
 otra misma y después con la impresión al  
 hilo.

1° Acercamiento.

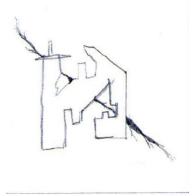
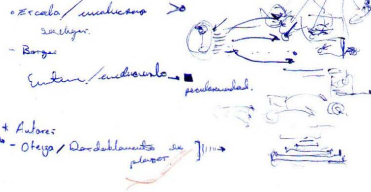


Explicando estos bultos se  
 hizo un punto lleno de bultos  
 que están interconectados no  
 generan ningún entendimiento  
 y sólo queda el signo.  
 Verás zonas separadas de negro  
 para hacer saber si se la  
 tumba de la misma impresión.

juicio oportuno de los bultos que  
 vacían y dirigen a un bulto al mismo  
 universo.

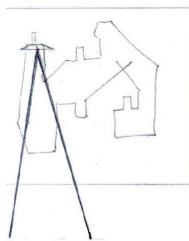


8 bultos  
 Esta 3° bulto va de cómo la pieza  
 se integra directamente con el espacio  
 que la contiene.  
 La relación espacial de la  
 palabra impresa da un paso  
 al exterior e invade al espectador.  
 Se expande hasta hacerlo una  
 muestra de su propia luz.  
 + Frecuencia como una puzo  
 instalado entre la pared

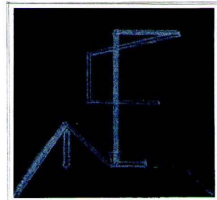
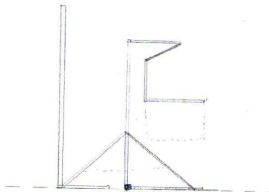


Grati Relación directa entre  
 el espacio del plano  
 y del mismo lugar donde  
 se está trabajando

interacción: a hablación  
 o se movieron en  
 parte contándose a otros  
 o de la representación  
 espacial.



Desplazamiento de  
 2 hilos, que forman de  
 esa parte de la  
 misma gráfica del  
 plano, hasta el  
 punto generando un  
 movimiento físico al  
 plano mismo.  
 Relación de  
 línea de plano con  
 línea real formada  
 por un cuadro



Simplemente de  
 entrada y salida en el universo  
 Soho.

10.8  
 5.4  
 1.7  
 1.2

3.1  
 5.7  
 11

1.8  
 8.5  
 10.7  
 2.1  
 2.5

6.9  
 2.9  
 2.1

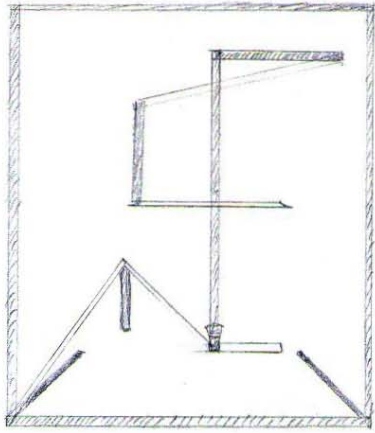
Figuras 37 - 40: Amanda Bobadilla. Registros de bitacora. 2018. Grafito sobre marquilla. 16.6 x 23.9 cm. Archivo personal.

Escenas suspendidas  
 perspectivas  
 \* Alasación.  
 \* Exsaculación  
 \* De lo específico a lo general.  
 \* Referencial a lo real.

No son un universo  
 \* Ocultas.  
 \* Referencia de planos.  
 \* Temporales.  
 \* Luz.  
 \* Las escenas.

perspectiva  
 representado a lo real palpable

vista de separación.



250.

Figura 41: Amanda Bobadilla. *Registos de bitacora*. 2018. Grafito sobre marquilla. 16.6 x 23.9 cm. Archivo personal.





Durante el proceso de creación de piezas, siempre se elaboran bocetos que marcan detalles importantes de estas mismas, a la vez se construyen textos de reflexión en relación al tema de la ubicación y del movimiento, para así exponer desde estos una opinión personal.

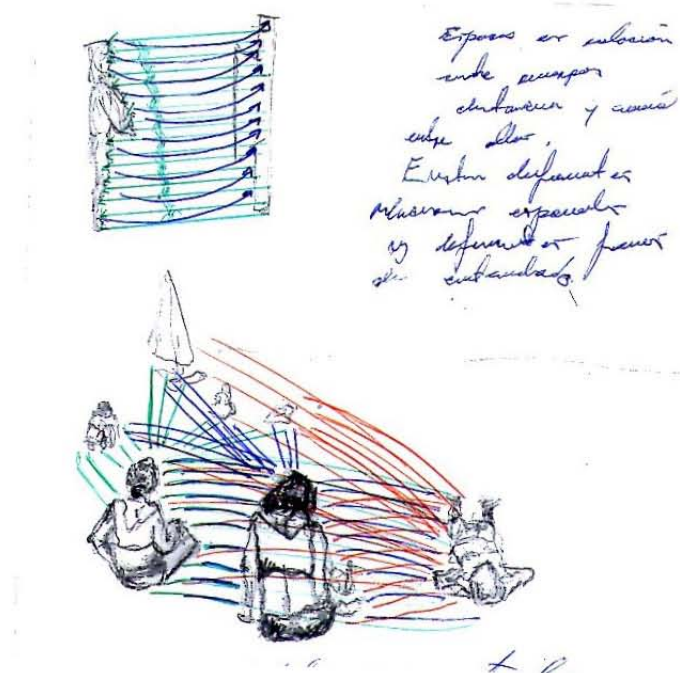


Figura 45: Amanda Bobadilla. *Registos de bitacora*. 2018. Grafito sobre marquilla. 16.6 x 23.9 cm. Archivo personal.

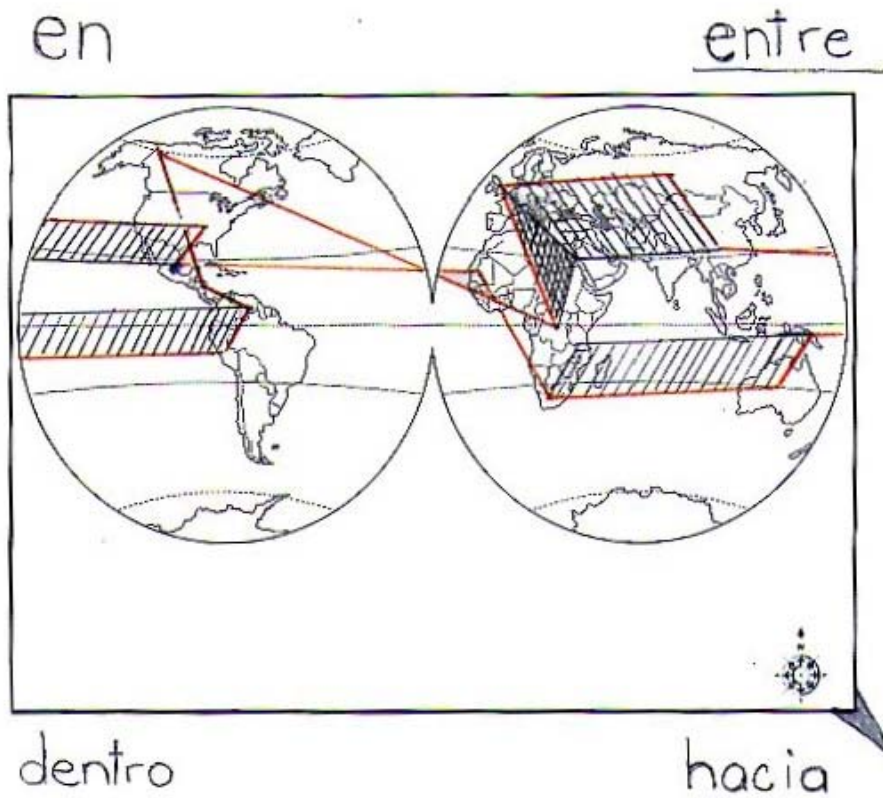


Figura 46: Amanda Bobadilla. *Registos de bitacora*. 2018. Grafito sobre marquilla. 16.6 x 23.9 cm. Archivo personal.

Pensamientos sobre nuestra ciudad.

Cuando alguien lo expresamos o expresáramos ya

La ciudad es un mundo, no solo por su tamaño, sino por su misma  
dinámica de multitud y rapidez. Todo siempre tienen a dónde dirigirse  
su camino les es tan constante que se vuelve parte de uno mismo.

La ciudad nos regala los más grandes contrastes junto con  
una amplia gama de tonalidades, pues hay ricos y pobres  
conviviendo en un solo lugar.

Las diferencias entre sectores [La aval es principalmente  
económica] clasifican en pocas palabras es lo que provoca  
un fractura motu proprio feroz entre desde la ciudad  
hasta una redolencia. Las fracturas callan un  
secreto la voz de los importantes.

---

Escrito por Amanda Bobadilla

Ubicación → vez / historia / Memorias

¿Qué nos proporciona frente al mundo?

Espacio plano - ang  $\square$   $\uparrow$  expansiones.

Texto para la  
parte de

abajo en un momento y de nuevo.

Reír de negro lo de otros.

Figura 47: Amanda Bobadilla. Registros de bitacora. 2018. Grafito sobre marquilla. 16.6 x 23.9 cm. Archivo personal.

→ stone page

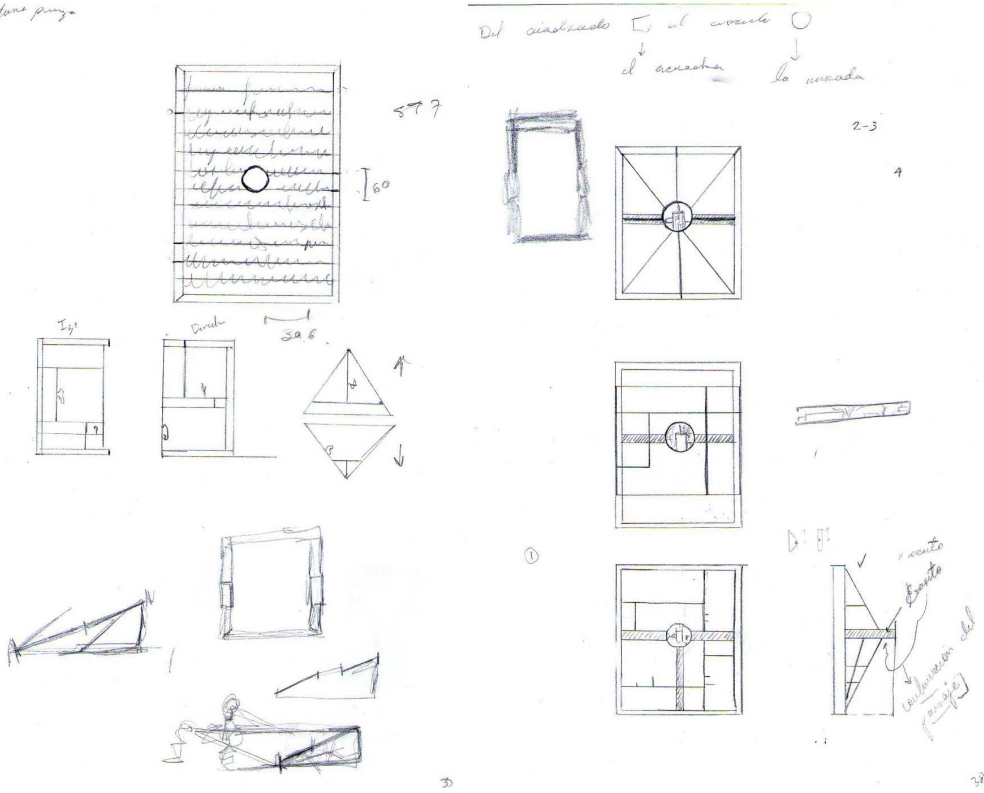


Figura 48, 49: Amanda Bobadilla. *Registos de bitacora*. 2018. Grafito sobre marquilla. 16.6 x 23.9 cm. Archivo personal.

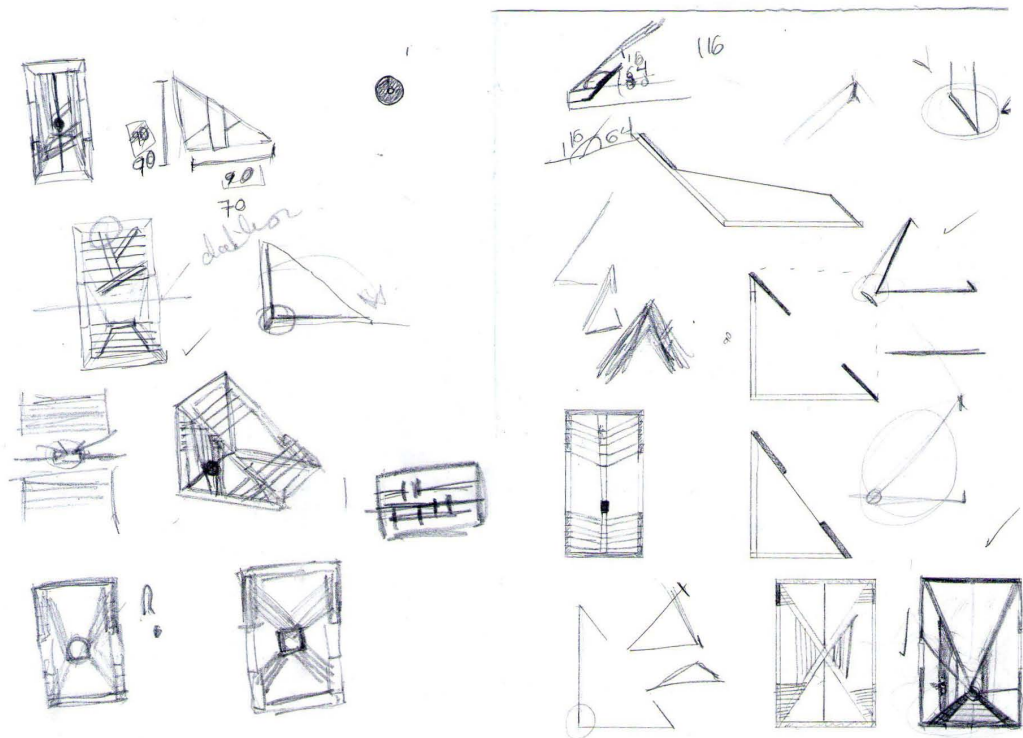


Figura 50, 51: Amanda Bobadilla. *Registos de bitacora*. 2018. Grafito sobre marquilla. 16.6 x 23.9 cm. Archivo personal.

## 3.3.2 Piezas

### Al Marco

Esta pieza fue la primera construida y con la que se planteó la problemática junto con sus ejes de investigación, está hecha de molduras de madera que se comienzan a transformar y modificar en el eje de profundidad. En un punto específico toda la composición escultórica queda enmarcada por los límites de las molduras de madera que hacen un cuadrado; por lo que el juego de las perspectivas, el tránsito y la transformación visual de la pieza se vuelve indispensable.

La pieza se coloca suspendida a la altura promedio del espectador, de manera que cuando el lector la vea, los juegos del encuadre y su rompimiento mediante el tránsito funcionen.

Los hilos que se van tensando en los espacios fueron elementos que fui explorando al tachar de los textos, de forma que trato al espacio como algo que contiene una narrativa y que se puede leer. Las líneas mantienen un orden y una distancia para que tengan las separaciones que puede haber en los enunciados de un texto.

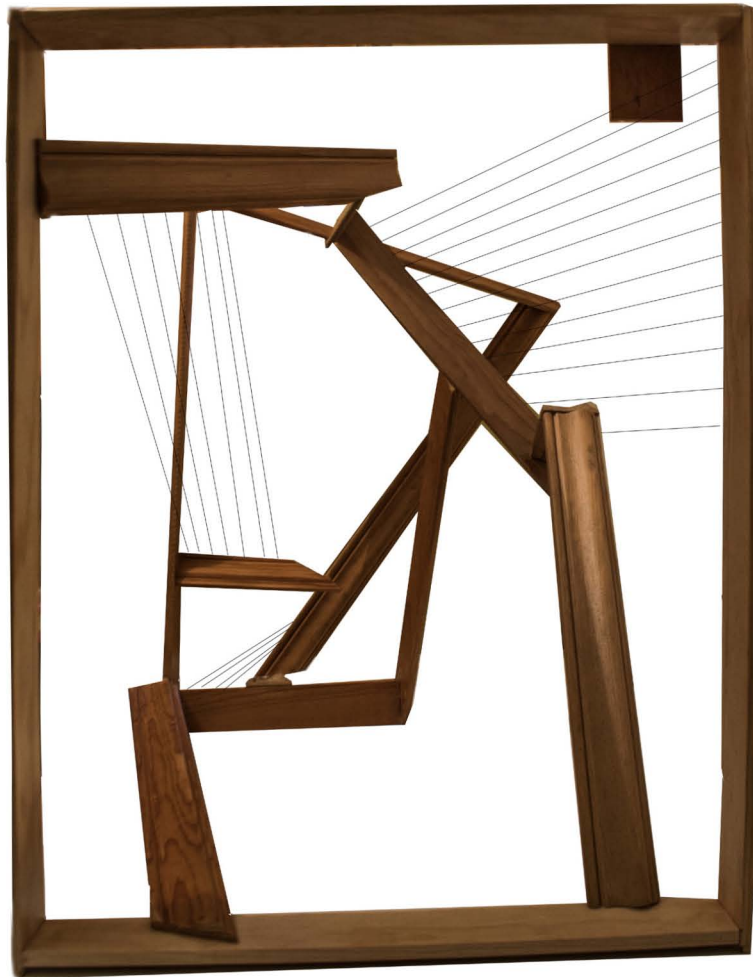


Figura 52: Amanda Bobadilla. *Al marco*. 2018. Vista frontal, registro digital, escultura de madera. 67 x 53 x 90 cm. Archivo personal.

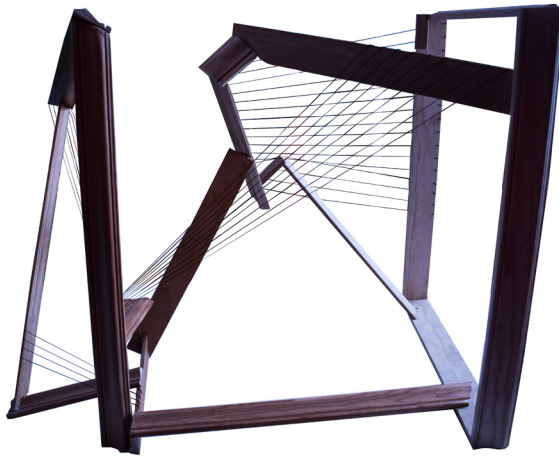
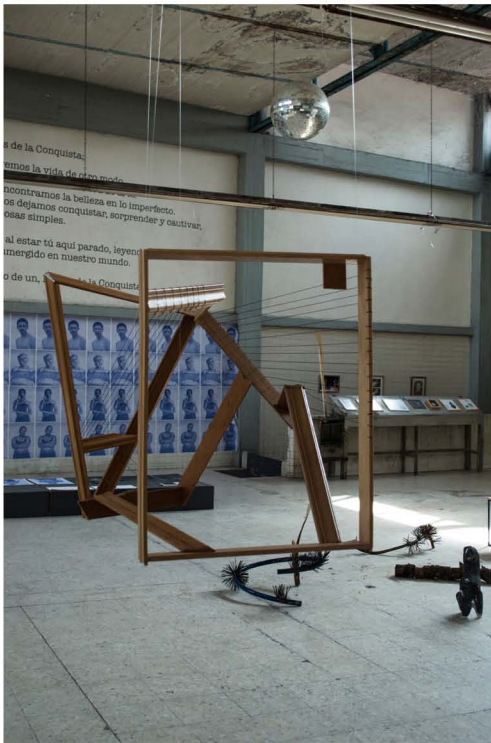


Figura 53: Amanda Bobadilla. *Al marco*. 2018. Vista frontal, registro digital, escultura de madera. 67 x 53 x 90 cm. Archivo personal.



Figura 54: Amanda Bobadilla. *Al marco*. 2018. Detalle, registro digital, escultura de madera. 67 x 53 x 90 cm. Archivo personal.





Figuras 55 y 56: Amanda Bobadilla. *Al marco*. 2018. Registro digital, escultura de madera. 67 x 53 x 90 cm. Archivo personal.

# Ventana

La pieza ventana está hecha con una construcción de molduras de madera que hacen dos rectángulos unidos por un ángulo de cuarenta y cinco grados, lo cual alude a las páginas de un libro; dentro se insertó un pliego de papel albanene el cual contiene el dibujo de un plano y espacios vacíos que están acompañados de signos de puntuación.

De esta forma, se encuentran dos lenguajes en la pieza, el primero correspondiente al de la arquitectura y el segundo correspondiente a los caracteres particulares del texto, como comas, signos de admiración y exclamación, puntos, punto y comas, entre otros. Justo como la pieza *Al marco*, las formas de las oraciones siguen ahí, pero conformadas mediante rectángulos vacíos.

En la sección izquierda, se encuentra el dibujo del plano y en la parte central hay círculo vacío que permite observar el espacio que envuelve la pieza, así se hace una superposición de elementos, unos que son propios del dibujo técnico y otros que corresponden al espacio real. El dibujo se extiende hasta la sección derecha del plano, en el cual los renglones se van integrando a la composición del marco, estos rectángulos funcionan de la misma forma que el círculo, pero con las particularidades de las oraciones y del texto.

Tras el vacío de las líneas textuales se puede hallar un paisaje o una imagen que corresponde al lugar en el que la pieza se encuentra montada, a la vez estas líneas vacías se conjugan con el marco de la pieza al traspasar la ausencia del papel a la ausencia material, que finalmente rompe todo el marco y se continua mediante una línea de hilo negro.

Ventana es una obra que propone la lectura de un plano arquitectónico al encontrar huellas dentro del espacio, así como puertas, recamaras, entre otros. El plano se extiende hasta tocar las secciones con texto para finalmente generar un juego de miradas y de lecturas que varían en dependencia del cambio de código que cada persona es capaz de hacer.

Así, en correspondencia al lugar que ocupe el lector, este puede leer y relacionarse con los espacios de forma distinta, desde las líneas vacías que aluden a lo escrito y a lo narrativo, hasta su colocación dentro del plano.

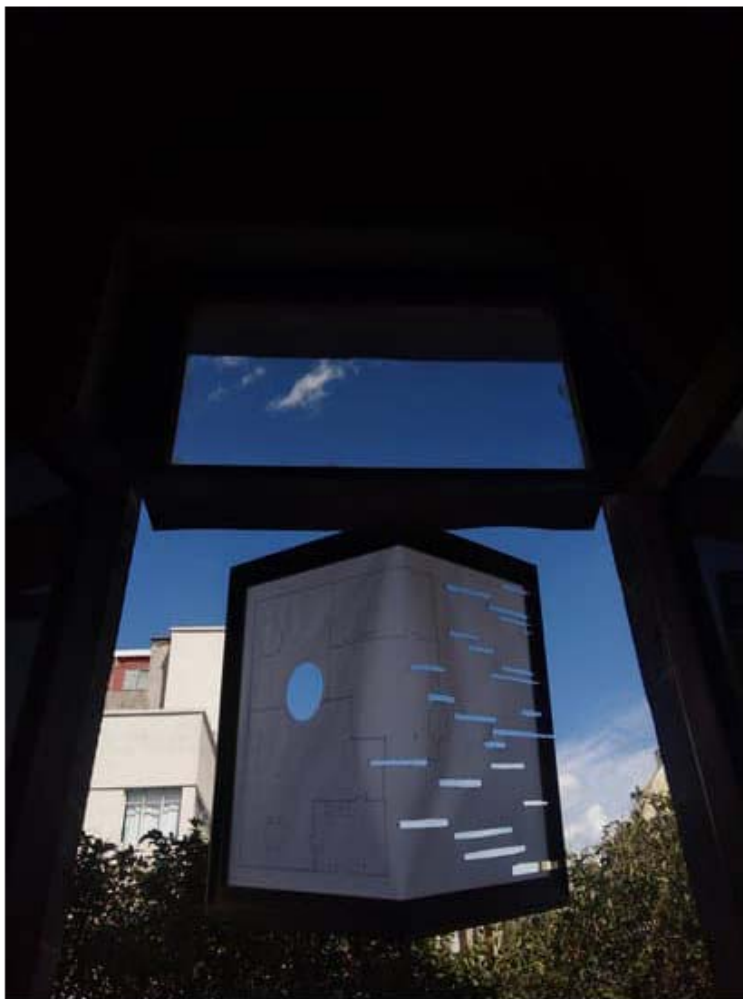
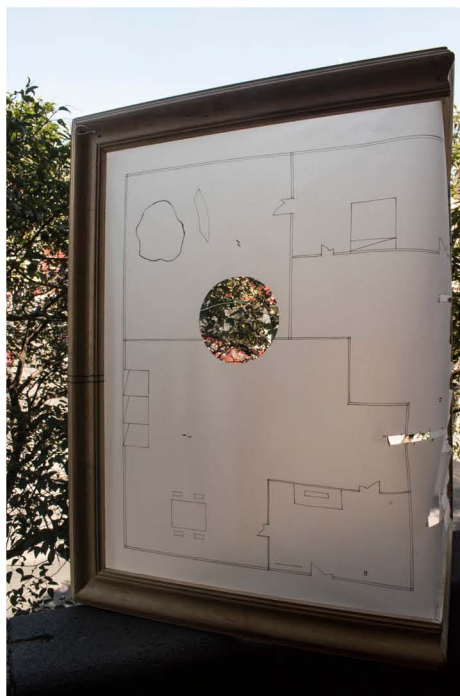


Figura 57: Amanda Bobadilla *Ventana*. 2019. Registro digital de instalación, escultura de madera y papel. 45 x 45 x 70 cm. Archivo personal.



Figuras 58 y 59: Amanda Bobadilla. *Ventana*. 2019. Vista lateral registro digital, escultura de madera y papel. 45 x 45 x 70 cm. Archivo personal. personal.



Figura 60: Amanda Bobadilla. *Ventana*. 2019. Vista frontal registro digital, escultura de madera y papel. 45 x 45 x 70 cm. Archivo personal.

## Poema al recorrido

La siguiente pieza utiliza elementos y recursos de las anteriores, pero esta hace énfasis en la narración, así como en el texto; se utiliza por primera vez el recurso del tachado de las palabras, explorado con anterioridad en diferentes bocetos y empleado en las otras piezas con formalidades distintas, como las líneas de hilo o los enunciados vacíos. A la vez la presencia del círculo al centro hace que la pieza sufra una interrupción tanto visual, como narrativa.

El texto corresponde a un par de ideas conjugadas y retomadas de mis apuntes en relación a lo que es recorrer y narrar, ya que nuestro contenido es algo que se narra o que se construye desde las historias personales. Este texto se escribió en tinta y en papel albanene, el cual permite la entrada de luces y sombras a un nivel muy bajo y con el que hago una conexión con la pieza Ventana desde el material.

En la sección que se encuentra detrás, existe una estructura de madera triangular construida con molduras que generan espacios de enmarcación diferentes a las otras piezas y desde los cuales generé tensiones con hilos siguiendo las líneas de un plano arquitectónico. Otro detalle importante es que las oraciones tachadas cambian su materialidad al momento en el que tocan el marco y se convierten en hilos, los cuales rodean el material y comienzan a dibujar los planos y tensiones que hay detrás. De esta forma, los hilos funcionan como marcadores y delimitadores espaciales; así, se emplea un juego espacial en la palabra y en el dibujo.

Finalmente, en toda la composición escultórica, lo que hace que exista una interrupción, entre lo que se lee y lo que se vuelve forma a partir de las molduras de madera, es el espacio en el que se inserta la pieza, en las siguientes imágenes, los árboles y todo lo que se encuentra detrás de la pieza juega con los elementos de composición y con el texto.

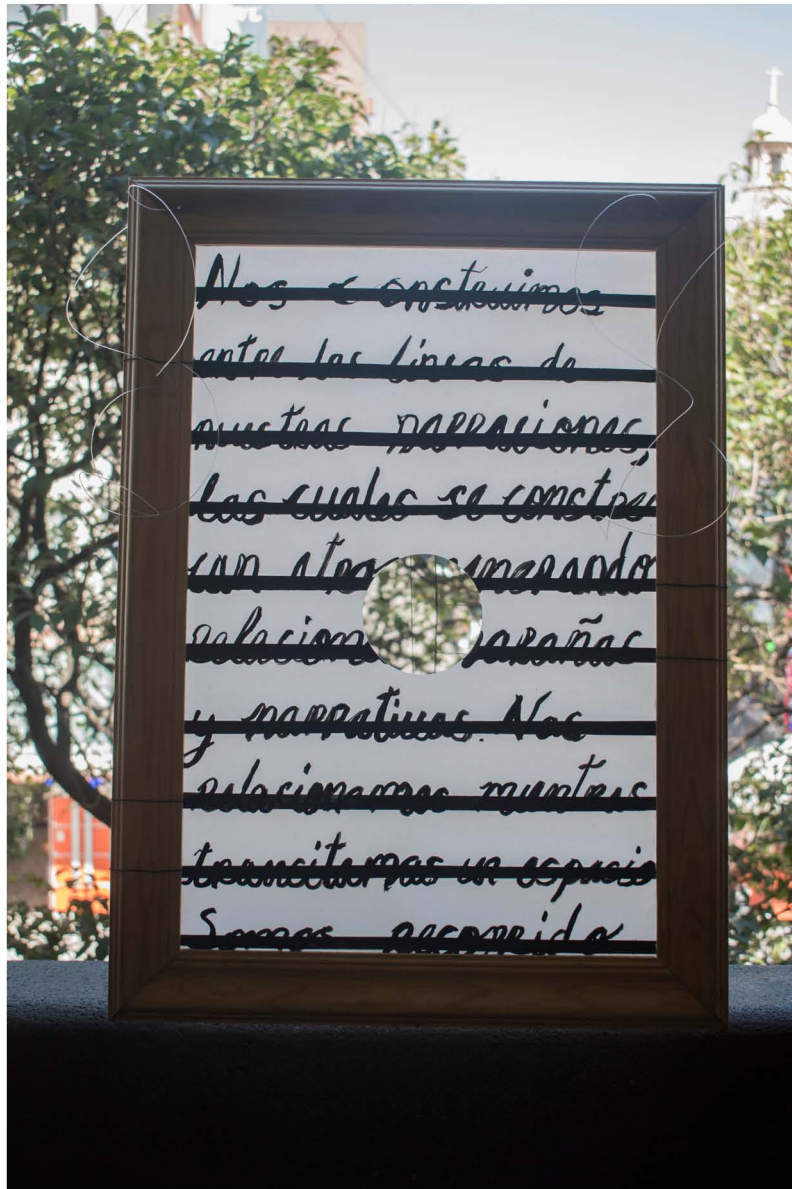


Figura 61: Amanda Bobadilla. *Poema al recorrido*. 2019. Vista frontal registro digital, escultura de madera y papel. 50 x 50 x 70 cm. Archivo personal.

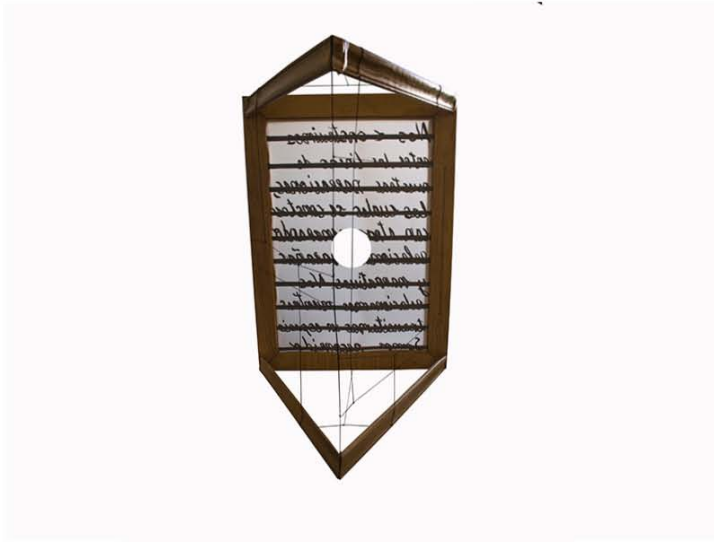


Figura 62 y 63: Amanda Bobadilla. *Poema al recorrido*. 2019. Vista trasera y lateral. Registro digital, escultura de madera y papel. 50 x 50 x 70 cm. Archivo personal.



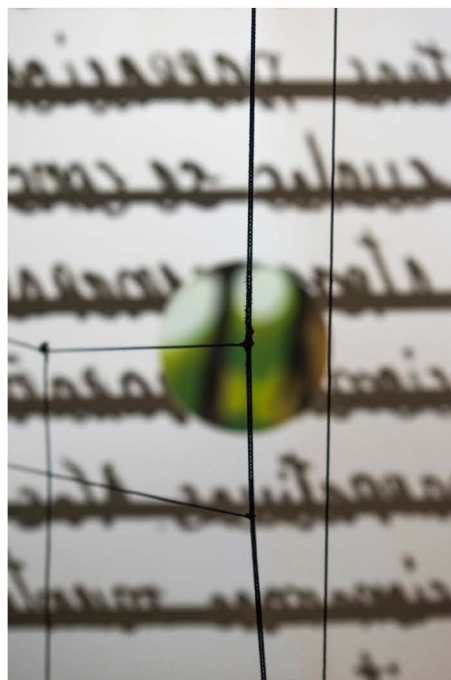


Figura 64 y 65: Amanda Bobadilla. *Poema al recorrido*. 2019. Detalle.  
Registro digital, escultura de madera y papel. 50 x 50 x 70 cm. Archivo personal.

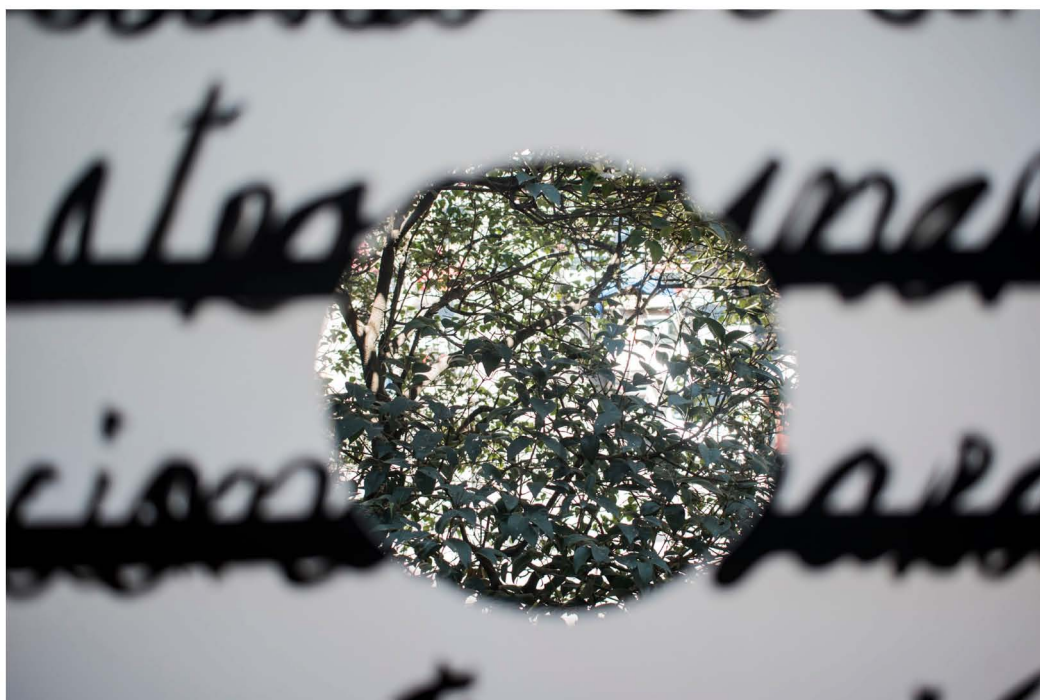


Figura 66: Amanda Bobadilla. *Poema al recorrido*. 2019. Detalle. Registro digital, escultura de madera y papel. 50 x 50 x 70 cm. Archivo personal.

## Punto de partida

Para la siguiente propuesta el material no varió demasiado, se utilizaron molduras más delgadas y una estructura de madera hecha por material sin detalle, este esqueleto de madera genera un punto de fuga en su composición y hace que los marcos se separen y se deformen de su composición normal. Se generó así un rectángulo dividido en dos y separados por una distancia en la que los extremos del marco cambian de dirección y ángulo.

Por el centro, se hizo con la estructura en el cual se encuentra un círculo pintado de negro para destacar y hacer evidente el punto de encuentro entre los materiales y el punto de fuga dentro del recuadro. En la parte de enfrente se agregó la figura de ubicación tomada de las plataformas de ubicación digital como Google Maps, y se distorsionó como los mismos marcos que se colocan en otras direcciones.

De forma subsecuente, se le agregó a la pieza hilos que marcan una guía entre el signo de ubicación y el espacio real que la pieza utiliza, de manera que abarca al espectador y genera una unión con él de modo directo. Dentro del recuadro, y de la pieza, hay paredes de texto extraídas de diferentes periódicos de la ciudad de México en diferentes fechas, las cuales marcan espacios, sucesos y tiempos en su lectura.

Punto de Partida juega con la ubicación del espectador bajo la pieza y el marco que encierra un espacio y una composición generada por los hilos, los textos y el espacio que se puede observar a través de los vacíos que se generan. De esta manera el espectador juega parte de la composición de la pieza al colocarse abajo, entre los hilos que parten de la pieza y se abren hasta el nivel del lector.



Figura 67: Amanda Bobadilla. *Punto de partida*. 2019. Vista frontal. Registro digital, escultura de madera y papel. 70 x 50 x 50 cm. Archivo personal.



Figuras 68 y 69: Amanda Bobadilla. *Punto de partida*. 2019. Vistas laterales. Registro digital, escultura de madera y papel. 70 x 50 x 50 cm. Archivo personal.



Figura 70: Amanda Bobadilla. *Punto de partida*. 2019. Vistas laterales. Registro digital, escultura de madera y papel. 70 x 50 x 50 cm. Archivo personal.

## 3.4 Reflexiones finales

Este último apartado está dedicado al análisis de la información hasta ahora acumulada, de la salida del proyecto y las reflexiones que se asentaron gracias a los intereses que surgieron tras un proceso creativo.

Las actividades creativas que llevaron a la identificación de los intereses, son, no solo desde la perspectiva de esta propuesta, sino también en la experiencia de diferentes profesores, así como de diversos artistas, un proceso sincero, tan cercano al artista que la claridad es fácil de encontrar.

El proceso se define honesto porque parte de un momento de la vida en el que se quiere poner atención, en el que se ha encontrado una situación con la cual se puede trabajar y en donde diferentes intereses convergen. De forma que los materiales, las sensaciones, las reflexiones y las posibilidades de creación se encuentran en un recuerdo, en el cual se ve reflejado el contexto automáticamente por suceder en un territorio específico.

Así pues, los ejercicios creativos que otorgaron la sustentabilidad suficiente al tema del proyecto son un acierto, ya que los temas no salen de mirar la situación de alguien más, o de aprovechar ciertos acontecimientos tanto sociales como políticos para poder generar piezas o un trabajo artístico, en el cual ni siquiera se está inserto uno como individuo en el problema o ambiente que se enuncia y se cuestiona.

El tema de la ubicación, así como su relación con la perspectiva, el emplazamiento y el movimiento fue un campo difícil de asentar, pues la cuestión y aquello acerca de lo que se quería reflexionar era un poco difuso, por consiguiente, era confuso para aquellos a quienes se les exponía el tema; tras varios intentos tanto de bocetos como de piezas, así como ensayos en relación a lo que se quería plantear, la declaración cada vez se pulió más hasta llegar al resultado más óptimo.

Una vez que el *statement* fue nítido para el presentador, se pudo comenzar a trabajar de forma más fluida y con un propósito más limpio que en momentos anteriores. Cada pieza, así como cada boceto o acercamiento al fin del proyecto fue completamente esencial, hasta aquellos que en su momento se sintieron inútiles o sin sentido y fueron desechados, ya que brindaron señales del camino o de las otras posibilidades que el proyecto podía tomar.

Es propio decir que el arte, entre varias de sus funciones, y propósitos que son mencionados por profesionales, creadores, teóricos, etc., figura un papel de presentador de reflexiones, preguntas, respuestas y contextos.

Así pues, todas las piezas hechas enuncian los procesos por los que se ha pasado, así como las reflexiones y los comentarios que cada cuestión puede construir.

El proyecto *Ubicaciones Móviles* se edifica en el hecho de que la ubicación fija, provoca una sola perspectiva y genera un marco de entendimiento, así como de representación de la realidad único, el cual contiene las concepciones básicas del externo tan consolidadas que una alteración en su escenario es imposible.

La propuesta se llevó a cabo al tomar en cuenta el contexto tanto económico como social de la ciudad de México, sin embargo, el objetivo no es poder cambiar la situación de desigualdades y fricciones existentes por la inmovilidad, pues como se mencionó en párrafos anteriores, el arte señala, presenta y re direcciona; se busca hacer presente la problemática bajo un esquema formal.

Dicho esto, el proyecto no tiene como fin representar los problemas desencadenados de un contexto político o social, no está involucrado de forma directa para poder hacer un comentario sobre estos, el contexto social se ha utilizado como ejemplo cercano para generar un diagrama o un sistema formal desde el cual partir. Al hacer un análisis de cómo funciona la ubicación en cuanto al contexto social, las bases se solidificaron y se comenzó a construir desde los marcos, la perspectiva tradicional, los puntos de fuga y la narración.

El objetivo, por lo tanto, siempre ha sido la claridad en la presentación de las reflexiones o de las inquietudes por medio de las formas, de las composiciones y la concordancia de los materiales; así, las piezas que conforman el proyecto son aciertos en la amplitud de las dudas y del razonamiento que se obtiene en el desarrollo.

La re definición de un concepto no es solo un ejercicio de reflexión, tiene que tener una sustentabilidad tan amplia y tan objetiva, que se pueda asentar y poder funcionar como un concepto transformado, el completo cambio de su definición tal vez no está contenido en esta investigación, pero si se tienen las bases y las razones por las cuales mover el concepto en su campo de significado es necesario. Es indispensable re direccionar la palabra ubicación para apuntar al contexto actual en el que los encuadres ideológicos existen en dependencia del territorio; a la vez, los medios digitales han hecho del ejercicio de localizar y de trasladarse de un lugar a otro, una dinámica completamente distinta que, por ser una actividad básica en nuestro día a día se tiene que explorar, cuestionar y reflexionar.



El proyecto cubre las necesidades de pensar los espacios que cada individuo ocupa, pues en la época contemporánea gracias a todas las plataformas virtuales y las oportunidades que los medios digitales dan, ubicarnos en la realidad es un ejercicio que cada vez se vuelve más complejo, de forma que otorgar detonantes de reflexión es el fin del proyecto. De la misma manera, la importancia de la mirada y su cuestionamiento, así como desdoblamiento de sus componentes son elementos que se han presentado como aciertos en las piezas, aunque en seguida se hayan puesto en juicio por el lector.

Cada resultado de esta investigación produjo diferentes variantes, tanto de interpretación, como de caminos a seguir, los cuales tenían que ser descartados o aprobados en relación al contenido del mensaje, por lo tanto, las variabilidades y los recursos que han aparecido se acumularon para la producción de otras piezas, de esta forma el interés en la creación y en la continuación con la indagación persiste y se amplía hacia otros horizontes y hasta diversos medios o prácticas.



# Conclusiones

La presente tesis refleja el tránsito que como estudiante y como artista he recorrido, ya que en la labor de producción y de teorización existen diversas maneras de hacer, cuyas características enriquecen las ideas, proponen nuevas salidas formales, visuales, etc.

El camino recorrido hasta ahora ha estado influenciado por varios instructores cuyas definiciones y prácticas difieren demasiado, pero de los cuales se ha podido tomar aprendizajes, así como reflexiones o preguntas, en relación con la labor como artistas, las cuales hasta ahora son parte de mi formación no sólo como artista, sino como persona.

Los primeros años de formación fueron dedicados a la exploración mediática, a la apertura de horizontes en el medio con el fin de poder guiar interés hacia alguna práctica en específico, ya fuera dibujo, pintura, escultura, fotografía o grabado. Mis estudios se inclinaron hacia las prácticas escultóricas y fotográficas, la mayoría de obra temprana se asentaba en los medios digitales, ya fueran video o fotografía digital; sin embargo, con el tiempo se complementaron con los lenguajes tridimensionales que la escultura brinda; por consiguiente, se ampliaron los campos de significación y de presentación.

Las prácticas que asentaron los intereses fueron particulares del taller de Interdisciplina impartido por el profesor Francisco Quesada, desde el cual pude asentar mis intereses y encontré una visión a fin en relación al arte; a la vez, se complementaron las ideas y las maneras de entender el arte con los talleres de modelado impartidos por Norma Barragán y los de fotografía impartidos por Brenda Anayatzin.

El territorio teórico y de reflexión de las razones de hacer, y la actualización de lo que sucedía en la época contemporánea con el arte, así como sus componentes tanto históricos como sociales fue intervenido por diversos profesores, entre ellos cabe mencionar a Víctor Noxpango, Karina Rojas, Ximena García y Lorena de la Peña. Quienes fuera de cumplir con su deber como maestros, son buenos colegas con los que tener una charla en relación a la práctica artística se vuelve amena.

Con la contribución de cada una de las personas mencionadas junto con las colaboraciones con otros profesores vinculados con instituciones externas como lo son el Centro de la Imagen, el Centro Nacional de las Artes (CENART) y la Asociación Ernst Saemisch, pude concretar mis intereses, mis planes, mis salidas formales de proyecto, mis ideas, todas las posibilidades que los medios hoy en día otorgan, etc.

Así fue como se consolidó mi práctica no solo en un medio o de una sola forma, sino que mis producciones tridimensionales van completadas con exploraciones en el video, en el audio, en el dibujo, en la fotografía y hasta en la escritura creativa cuando se es necesario; por lo tanto, es toda una mezcla de formas que conforman el tema y le agregan particularidades.

El proyecto *Ubicaciones Móviles* fue creado bajo una escena abstraída de una vida común cuyas características fueron un detonante de reflexión y de propuesta, el cual, tras varios análisis y varias preguntas no sólo de mi instructor, sino de mis compañeros y colegas más cercanos, pudo tomar forma y consolidar sus pilares de investigación e indagación.

Las inclinaciones hacia los temas tanto sociales como políticos siempre han estado presentes en la creación de las piezas, en las ideas y en los pensamientos que se desatan de alguna conversación. Toda expresión o toda imagen que sea creada contiene el contexto y algún comentario de quien la ha construido. Por consiguiente, es imposible separar al autor de su producción y esta del contexto.

Así, desde un pequeño ejercicio de observar mediante una mirilla, se descubrió la diferencia de espacios, la inmovilidad que se tiene al momento de mirar y comprender la escena de un espacio exterior, el tránsito de la mirada de un lugar a otro; subsecuentemente, se buscó en el contexto una estructura que tuviera los mismos elementos que los anteriores y fue el momento en que las diferenciaciones por zona, comportamiento, territorios, contexto, así como por perspectivas se hicieron presentes. ¿Quién mira?, ¿qué mira? y ¿con qué herramientas hace una lectura?

Puesto que mis pilares de investigación fueron el movimiento, la tridimensionalidad y el espacio, mis referentes se vinculan de forma directa con estos conceptos, entre ellos los más importantes son: Jorge Oteiza, Eduardo Chillida, Alexander Calder, Lygia Clark, Esther Ferrer y Hito Steyerl.

Aunque sus prácticas son distintas, cada uno ofrece a su manera diferentes aproximaciones a los conceptos de esta indagación; Chillida y Oteiza se aproximan al espacio desde su obra y desde las críticas o los artículos que han escrito acerca de ellos, lo mismo sucede con Lygia Clark y Esther Ferrer, cuyas prácticas se combinan entre lo escultórico, el performance, la instalación y las exploraciones textuales, particularmente con Esther Ferrer.

En el campo teórico los referentes más importantes fueron Alexander Broadie pues hace una reflexión compleja de la ubicación, a la vez, la teoría del emplazamiento construida por Manuel Angel Vázquez Medel fue un gran apoyo, puesto que es una teoría que convierte un concepto tan evidente, en un sistema complejo que se inserta en los comportamientos

sociales y las extensiones territoriales. Estos autores dieron paso a que las conjunciones entre el emplazamiento, la ubicación y el movimiento sean más sencillas de proponer y más fáciles de construir desde una forma.

Hito Steyerl ha sido una figura importante en los temas de perspectiva, pues sus investigaciones en relación a los nuevos medios fueron de mucha utilidad, ya que su producción actualmente ha cambiado un poco de rumbo y se ha permutado con las herramientas virtuales.

El proyecto no proporciona una lección, no pretende que los lectores cambien su sistema de lectura o de interpretación, no brinda conocimiento procesado; propone un pensamiento y reflexión, convoca las experiencias con un detonante y requiere de la atención del que la mira para poder construir preguntas respecto a lo que se mira.

Actualmente, tanto los bocetos, como las piezas nuevas se mueven entre diferentes medios tales como, dibujo, escultura y arte digital, sin dejar atrás los pilares desde los que partió la investigación y teniendo en cuenta que siempre la manera de entender la ubicación y mis preocupaciones se transforman.

El interés de poder estar en un lugar particular e inmóvil, pero a la vez poder hacer un recorrido desde una pantalla y hallarse en otro lado es una situación digna de explorar, sin dejar de lado que también en ese ejercicio de tránsito, la perspectiva se multiplica y el movimiento es esencial, aunque solo sea en potencia y de forma completamente virtual. A la vez, el hecho de tener en imágenes el registro de la existencia de una zona es algo que me llama la atención, hacer una comparación entre un recorrido virtual y uno real es algo que también me parece interesante.

En las últimas composiciones se han utilizado signos de ubicación y de tránsito que pertenecen a los mapas y en específico a la plataforma Google Maps o Google Earth, las cuales permiten un tránsito virtual en un lugar específico o permite la exploración de sitios a lo que no se tiene acceso de una forma tan fácil. Así mismo, me interesa abordar las exploraciones territoriales desde un programa que brinda al usuario diferentes perspectivas para la contemplación de un sitio.

La investigación presente me llena de satisfacción no por el hecho de terminarla, sino también porque permite una búsqueda para la sustentación teórica, por consiguiente, los caminos académicos que existen después de la licenciatura, ya sean en cursos extra, diplomados, maestría o doctorado es algo que se mantiene en mis planes, ya que siempre hay algo que aprender, escribir, mostrar, explorar o descartar. Mis intenciones de salir del país por medio de una beca de posgrado me han llevado a estudiar idiomas y no renunciar a esa posibilidad.

Mi producción, en todos los medios, ha continuado y de manera paralela llevo a cabo la búsqueda de referentes tanto artísticos como teóricos, esta es una actividad tan necesaria como la de mirar a mis recuerdos y poder establecer los recursos o los materiales, es un proceso ya marcado que por ahora me ha brindado los resultados esperados.

Del mismo modo, continuaré con mi formación académica, espero exponer, trabajar en taller, tomar registros de mis piezas y difundir mi obra como hasta ahora lo he hecho.



# Bibliografía

Alberti, L. B., (1996) De la pintura. Ciudad de México, Servicios Editoriales de la facultad de Ciencias.

Barrero, M., (2001) "Intuiciones dinámicas y pensamientos "in - stables" de una escultura en movimiento. Alexander Calder" en Anales de historia del arte No.11, pp. 313 - 327.

Broadie, A., (2007) "Duns Scotus on Ubiety and the Fiery Furnace" en British Journal for the History of Philosophy, pp. 1 - 20.

Cassirer, E., (1998) Filosofía de las formas simbólicas. Segunda edición en español ed. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Escalera, A. M. M. d. I., (2004) "Interdisciplina" en Escuela y arte, Antología, Tomo 1, pp. 25 - 46.

González, E. B. et al., (2006). "Espacio" en Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico. Madrid: Akal.

Heidegger, M., (1970) "El arte y el espacio" en Eco 112, pp. 113 - 120.

Kepes, G., (1970) El movimiento: su esencia y su estética. Ciudad de México: Organización Editorial Novaro.

Krauss, R., (1996) "La escultura en el campo expandido" en La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos. Madrid: Alianza, pp 289 - 303.

Medel, M. A. V., (2014) Teoría del Emplazamiento: aplicaciones e implicaciones. Sevilla: Alfar.

Michaud, Y., (2007) El arte en estado gaseoso. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Pablo Pérez Navarro, V. N. C., (2008) "Cuando el espacio se vuelve lenguaje: territorios, nación e identidades en las ciencias sociales" en Signo y Pensamiento vol. XVII., pp. 17 - 21.

Panofsky, E., (2003) La perspectiva como forma simbólica. Barcelona: Tusquets.

Pimentel, L. A., (2001) EL espacio en la ficción, ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos. Ciudad de México: Siglo veintiuno editores.



Pochat, G., (2008) "Historia de la estética y la teoría del arte" en Historia de la estética y la teoría del arte . Málaga: Akal, pp. 128 - 159.

Popper, F., (1967) Los orígenes del arte cinético y el movimiento virtual. Ciudad de México: Escuela Nacional de Artes Plásticas.

Proust, M., (1976) En busca del tiempo perdido. Madrid: Alianza .

Soto, G., (1996) "El papel de los esquemas en la representación de la información espacial por el lenguaje" en Lenguas Modernas vol. XXIII, pp. 25 - 48.

Steyerl, H., (2014) "Un experimento mental sobre la perspectiva vertical" en: Los condenados de la pantalla. Buenos Aires: Caja Negra Editora, pp. 15 - 33.

Ways of seeing. (1972) Película dirigida por Michael Dibb y John Berger. Reino Unido. BBC.

# Anexo

## Primer Capítulo

Figura 1: Buonarroti, Miguel Ángel. *Piedad del vaticano* 1498 – 1499.  
Escultura en mármol, Ciudad del Vaticano.  
<http://arquitectura.blogspot.com/2015/05/la-piedad-de-miguel-angel-buonarroti.html>



Figura 2: Clark, Lygia. *Casulo No.2*, 1959. Pintura sobre metal. BOL - O  
email grátis do Brasil | Ligia Clark, Geométrico, Artistas (pinterest.com)

Figura 3: Clark, Lygia. *Planos en superficie modulada* (estudio) (56), 1920  
– 1988. Grafito y gouache sobre papel. Colección del TATE. Londres.  
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/clark-planes-on-modulated-surface-study-56-t13711>

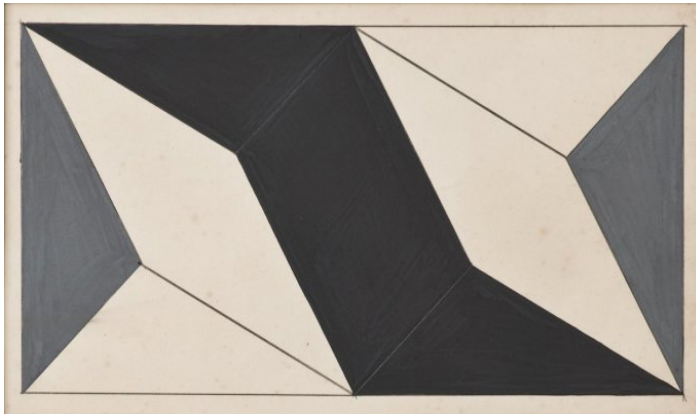


Figura 4: Clark, Lygia. *Planos en superficie modulada*, 1957. Grafito y gouache sobre papel. Alison Jacques Gallery. Londres.  
<https://www.alisonjacquesgallery.com/exhibitions/7/works/artworks9352/>

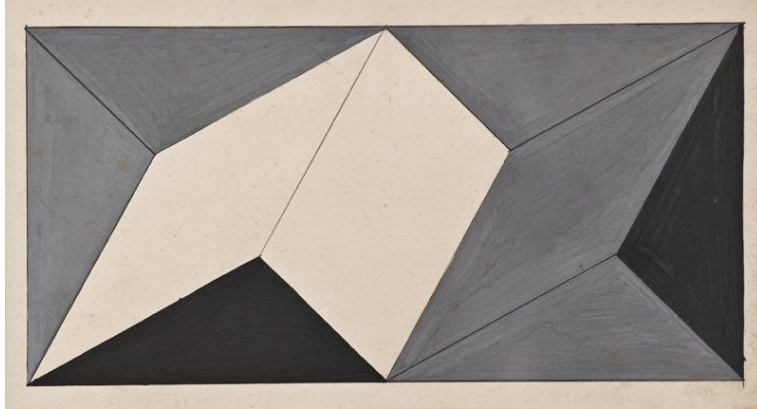


Figura 5: Clark, Lygia. *Planos en superficie modulada (estudio) (61)*, 1920 - 1988. Grafito y gouache sobre papel. Colección del TATE. Londres.  
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/clark-planes-on-modulated-surface-study-61-t13712>

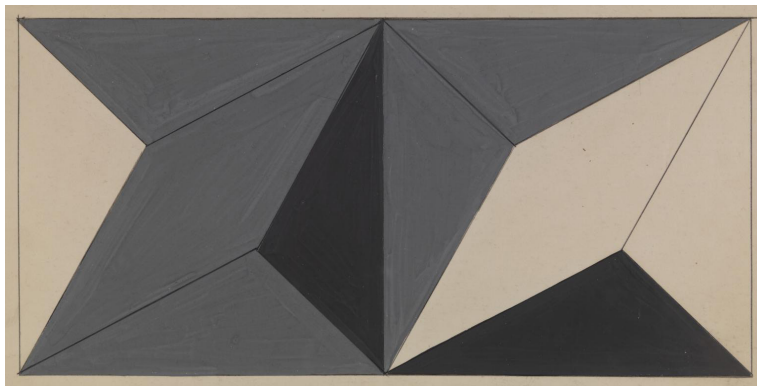


Figura 6: Clark, Lygia. *Planos en superficie modulada no. 1*, 1957. Pintura industrial sobre madera. Colección privada, Sao Paulo.  
<https://postwar.hausderkunst.de/en/artworks-artists/artworks/contra-relevo-kontra-relief-1>

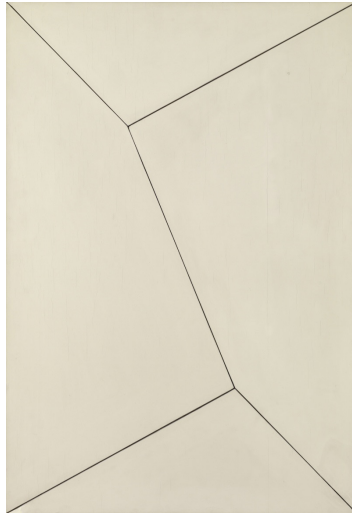


Figura 7: Calder, Alexander. *Ritou*, 1936. Escultura. Museo Reina Sofía. Madrid. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/ritou>

Figura 8: Clark, Lygia. *Bicho contrario II*, 1920 – 1988. Soldadura y ensamblaje. Galería Alison Jacques. Londres.  
<https://clavesdelartelatinoamericano.wordpress.com/2014/04/26/obras-legitimadas-lygia-clark/>

## Segundo Capítulo

Figura 1: Botticelli, Sandro. *La adoración de los reyes magos*. 1470 – 1475. Óleo sobre lienzo. The National Gallery, Londres.



## Tercer Capítulo

Figura 1: Bobadilla, Amanda. *Serie de bocetos*. 2018. Fotografía digital. Archivo personal.

Figura 2: Bobadilla, Amanda. *Serie de bocetos*. 2018. Fotografía digital. Archivo personal.

Figura 3: Bobadilla, Amanda. *El distrito*. 2018. Grafito sobre papel. Archivo personal.

Figura 4: Bobadilla, Amanda. *Serie de bocetos*. 2018. Collage. Archivo personal.

Figura 5: Bobadilla, Amanda. *Serie de bocetos*. 2018. Collage. Archivo personal.

Figura 6: Bobadilla, Amanda. *Serie de bocetos*. 2018. Collage. Archivo personal.

Figura 7: Bobadilla, Amanda. *Registos de bitacora*. 2018. Apuntes. Archivo personal.

Figura 8: Bobadilla, Amanda. *Registos de bitacora*. 2018. Apuntes. Archivo personal.

Figura 9: Bobadilla, Amanda. *Registos de bitacora*. 2018. Apuntes. Archivo personal.

Figura 10: Bobadilla, Amanda. *Registos de bitacora*. 2018. Apuntes. Archivo personal.

Figura 11: Bobadilla, Amanda. *Registos de bitacora*. 2018. Apuntes. Archivo personal.

Figura 12: Bobadilla, Amanda. *Registos de bitacora*. 2018. Apuntes. Archivo personal.

Figura 13: Bobadilla, Amanda. *Registos de bitacora*. 2018. Apuntes. Archivo personal.

Figura 14: Bobadilla, Amanda. *Registos de bitacora*. 2018. Apuntes. Archivo personal.

Figura 15: Bobadilla, Amanda. *Serie de bocetos*. 2018. Fotografía digital.

Archivo personal.

Figura 16: Bobadilla, Amanda. *Serie de bocetos*. 2018. Fotografía digital. Archivo personal.

Figura 17: Bobadilla, Amanda. *Interespacios*. 2018. Fotografía digital. Archivo personal.

Figura 18: Bobadilla, Amanda. *Interior – Exterior*. 2018 Registro de video. Archivo personal.

Figura 19: Bobadilla, Amanda. *Interior – Exterior*. 2018 Registro de video. Archivo personal.

Figura 20: Bobadilla, Amanda. *Interior – Exterior*. 2018 Registro de video. Archivo personal.

Figura 21: Bobadilla, Amanda. *Continuidades I*. 2018 Registro de video. Archivo personal.

Figura 22: Bobadilla, Amanda. *Continuidades I*. 2018 Registro de video. Archivo personal.

Figura 23: Bobadilla, Amanda. *Continuidades I*. 2018 Registro de video. Archivo personal.

Figura 24: Bobadilla, Amanda. *Aproximaciones narrativas*. 2018 collage y tinta. Archivo personal.

Figura 25: Bobadilla, Amanda. *Aproximaciones narrativas*. 2018 collage y tinta. Archivo personal.

Figura 26: Bobadilla, Amanda. *Aproximaciones narrativas*. 2018 collage y tinta. Archivo personal.

Figura 27: Bobadilla, Amanda. *Aproximaciones narrativas*. 2018 collage y tinta. Archivo personal.

Figura 28: Bobadilla, Amanda. *Aproximaciones narrativas*. 2018 collage y tinta. Archivo personal.

Figura 29: Bobadilla, Amanda. *Aproximaciones narrativas*. 2018 collage y tinta. Archivo personal.

Figura 30: Bobadilla, Amanda. *Aproximaciones narrativas*. 2018 collage y tinta. Archivo personal.

Figura 31: Bobadilla, Amanda. *Aproximaciones narrativas*. 2018 collage y tinta. Archivo personal.

Figura 32: Bobadilla, Amanda. *Registos de bitacora*. 2018. Apuntes. Archivo personal.

Figura 33: Bobadilla, Amanda. *Registos de bitacora*. 2018. Apuntes. Archivo personal.

Figura 34: Bobadilla, Amanda. *Registos de bitacora*. 2018. Apuntes. Archivo personal.

Figura 35: Bobadilla, Amanda. *Registos de bitacora*. 2018. Apuntes. Archivo personal.

Figura 36: Bobadilla, Amanda. *Registos de bitacora*. 2018. Apuntes. Archivo personal.

Figura 37: Bobadilla, Amanda. *Registos de bitacora*. 2018. Apuntes. Archivo personal.

Figura 38: Bobadilla, Amanda. *Registos de bitacora*. 2018. Apuntes. Archivo personal.

Figura 39: Bobadilla, Amanda. *Registos de bitacora*. 2018. Apuntes. Archivo personal.

Figura 40: Bobadilla, Amanda. *Registos de bitacora*. 2018. Apuntes. Archivo personal.

Figura 41: Bobadilla, Amanda. *Registos de bitacora*. 2018. Apuntes. Archivo personal.

Figura 42: Bobadilla, Amanda. *Registos de bitacora*. 2018. Apuntes. Archivo personal.

Figura 43: Bobadilla, Amanda. *Registos de bitacora*. 2018. Apuntes. Archivo personal.

Figura 44: Bobadilla, Amanda. *Registos de bitacora*. 2018. Apuntes. Archivo personal.

Figura 45: Bobadilla, Amanda. *Registos de bitacora*. 2018. Apuntes. Archivo personal.

Figura 46: Bobadilla, Amanda. *Serie de bocetos*. 2018. Collage. Archivo personal.

Figura 47: Bobadilla, Amanda. *Registos de bitacora*. 2018. Apuntes. Archivo personal.

Figura 48: Bobadilla, Amanda. *Registos de bitacora*. 2018. Apuntes. Archivo personal.

Figura 49: Bobadilla, Amanda. *Registos de bitacora*. 2018. Apuntes. Archivo personal.

Figura 50: Bobadilla, Amanda. *Registos de bitacora*. 2018. Apuntes. Archivo personal.

v

Figura 51: Bobadilla, Amanda. *Registos de bitacora*. 2018. Apuntes. Archivo personal.

Figura 52: Bobadilla, Amanda. *Al marco*. 2018. Vista frontal, registro digital, Escultura de madera. Archivo personal.

Figura 53: Bobadilla, Amanda. *Al marco*. 2018. Vista lateral, registro digital, Escultura de madera. Archivo personal.

Figura 54: Bobadilla, Amanda. *Al marco*. 2018. Detalle Registro digital, escultura de madera. Archivo personal.

Figura 55: Bobadilla, Amanda. *Al marco*. 2018. Registro digital, escultura de madera. Archivo personal.

Figura 56: Bobadilla, Amanda. *Al marco*. 2018. Registro digital, escultura de madera. Archivo personal.

Figura 57: Bobadilla, Amanda. *Ventana*. 2019. Registro digital, escultura de madera y papel. Archivo personal.

Figura 58: Bobadilla, Amanda. *Ventana*. 2019. Vista lateral, registro digital, escultura de madera y papel. Archivo personal.



Figura 59: Bobadilla, Amanda. *Ventana*. 2019. Vista lateral, registro digital, escultura de madera y papel. Archivo personal.

Figura 60: Bobadilla, Amanda. *Ventana*. 2019. Vista frontal, registro digital, escultura de madera y papel. Archivo personal.

Figura 61: Bobadilla, Amanda. *Poema al recorrido*. 2019. Vista frontal, registro digital, escultura de madera y papel. Archivo personal.

Figura 62: Bobadilla, Amanda. *Poema al recorrido*. 2019. Vista trasera, registro digital, escultura de madera y papel. Archivo personal.

Figura 63: Bobadilla, Amanda. *Poema al recorrido*. 2019. Vista lateral, registro digital, escultura de madera y papel. Archivo personal.

Figura 64: Bobadilla, Amanda. *Poema al recorrido*. 2019. Detalle, registro digital, escultura de madera y papel. Archivo personal.

Figura 65: Bobadilla, Amanda. *Poema al recorrido*. 2019. Detalle, registro digital, escultura de madera y papel. Archivo personal.

Figura 66: Bobadilla, Amanda. *Poema al recorrido*. 2019. Detalle, registro digital, escultura de madera y papel. Archivo personal.

Figura 67: Bobadilla, Amanda. *Punto de partida*. 2019. Vista frontal, registro digital, escultura de madera y papel. Archivo personal.

Figura 68: Bobadilla, Amanda. *Punto de partida*. 2019. Vista lateral, registro digital, escultura de madera y papel. Archivo personal.

Figura 69: Bobadilla, Amanda. *Punto de partida*. 2019. Vista lateral, registro digital, escultura de madera y papel. Archivo personal.

Figura 70: Bobadilla, Amanda. *Punto de partida*. 2019. Vista lateral, registro digital, escultura de madera y papel. Archivo personal.



