



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO DE ARTES VISUALES

**“REDES URBANAS: LÍNEAS QUE SE TEJEN
Y CONVERGEN”**

**TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRÍA EN ARTES VISUALES
CON ORIENTACIÓN EN ARTE URBANO
PRESENTA
FLOR VELASCO GUTIÉRREZ**

**DIRECTOR DE TESIS:
MTRO .PABLO E. KUBLI**

MÉXICO, D. F., NOVIEMBRE 2011

UNAM
POSGRADO
Artes Visuales





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 mis padres
por enseñarme cuán fuerte
se puede llegar a ser.

REDES URBANAS:

LÍNEAS QUE SE TEJEN Y CONVERGEN

INTRODUCCIÓN

“Rastreo Visual y Teórico de la aplicación del concepto de Red”

CAPÍTULO I: “REDES Y CARTOGRAFÍA”

- 2.1 Rizoma
- 2.2 Redes Sociales y Teoría de la Red Urbana
- 2.3 Redes Cartográficas
- 2.3.1 El Mapa: las representaciones del poder
- 2.3.2 El Mapa: escritura, violencia y espaciamiento.

CAPÍTULO II: “REDES Y CARTOGRAFÍA EN LA INSTALACIÓN ACTUAL”

- 3.1 Conceptualización de la Instalación actual
- 3.2 Redes en la Instalación
- 3.3 Cartografía en la Instalación

CAPÍTULO III: “LAS LÍNEAS QUE SE TEJEN Y CONVERGEN” (PROPUESTA PERSONAL)

- 4.1 Definición de Meta-.Red
- 4.2 Línea de investigación de la serie
- 4.3 Proceso personal en la construcción de la obra
- 4.4 Análisis Formal

Conclusiones

Fuentes de Consulta

INTRODUCCIÓN

La presente tesis gira en torno al concepto teórico y visual de las implicaciones de la red visual y teórica y pretende explicar el surgimiento de la producción visual bidimensional y tridimensional paralelo a esta investigación.

Como cuestionamientos iniciales estaban las preguntas como: ¿En qué medida las redes urbanas delimitan nuestros recorridos? ¿Qué tanto las redes, entendidas como la organización de líneas que al desplazarse generan sitios de convergencia en donde existe la comunicación de ideas y deseos públicos y privados, están inmersas en nuestro entorno urbano y se tornan cotidianas ante nuestra familiaridad con ellas?

¿Cómo es que se genera la unión de las diferentes redes urbanas formándose una más que las abarca a todas y se define como la ciudad misma?

¿En qué medida las redes viales urbanas están también cargadas y consecuentemente configuradas por sus historias y relatos ciudadanos?

La hipótesis que surgió a raíz de estas preguntas fue entonces que la red es un ejemplo de la construcción de nuestro contexto actual en el que las partes dependen y funcionan mediante la interacción de una y la otra (a pesar de su apariencia fragmentada), dando sentido y forma no sólo a la realidad actual sino a las diferentes posibilidades creativas de entender y abordar nuestros problemas como sociedad.

A partir de ello la experimentación plástica y visual fue delimitándose puesto que dicha definición implicaba un tiempo y un espacio, es decir, la organización de líneas debía referir a algo concreto que tuviese forma real, por así decirlo. Mi definición de red fue localizada en la ciudad actual, la ciudad de México (hallando así la temporalidad) y como mencionaré más adelante, no sólo en el sentido visual que nos otorga el mapa sino también en la organización de los procesos y relaciones dentro de ella.

La representación ha sido una de las necesidades y actividades humanas más antiguas que se han logrado registrar. A lo

largo de los siglos, las representaciones han cambiado de rumbo y sus objetivos e intenciones se han diversificado. Sin embargo, la representación siempre ha sido un reto para el ser humano, una constante búsqueda de formas y temas que adherir además de constituir una necesidad para dejar huella en nuestro mundo, siempre en una constante de perfeccionamiento en las técnicas.

La representación es la manera con el que el ser humano se ha acercado y hecho comprensible su mundo. Desde las representaciones mágicas, religiosas, naturalistas y cotidianas hasta las más intelectuales y abstractas posibles. Sin embargo, resulta interesante conocer qué existe detrás de esta abstracción de la realidad apegada absolutamente a la subjetividad, misma que nos ha llevado a producir composiciones visuales que, como la evolución cerebral de niño a hombre, se fueron transformando en las más complejas estructuras geométricas racionales.

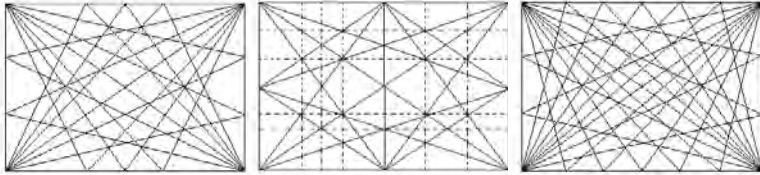
Las redes, según el teórico de arte Charles Bouleau (en su libro *Tramas: la geometría secreta de los pintores*), se implementan debido a la necesidad de representar con más claridad y exactitud no sólo a la naturaleza como entorno sino al hombre mismo, y es a partir del arte monumental, que los artistas se exigen a sí mismos la exacta interpretación de los espectadores acerca de la imagen y lo que el autor quiere decir, complicación surgida en, evidentemente, la gran escala y el movimiento del espectador. Lo importante aquí fue la relevancia de los múltiples trazos que los pintores hacían en los cuadros o bocetos de obras monumentales.

Un factor imprescindible en la creación y diversidad de estas redes dentro de las composiciones fue el marco. El marco establece el ritmo y la armonía que la composición debe tener y determina inevitablemente el acomodo de las formas dentro de él. El rectángulo fue también otro tipo de marco muy usado por pintores y dibujantes y las diagonales representan sus líneas elementales de organización: “el cruce de dichas diagonales determina, a través de su proyección sobre los lados, la mitad de éstos; se puede dividir entonces la superficie en cuatro

cuartos y trazar las diagonales de las mitades y luego de los cuartos del rectángulo total.”¹

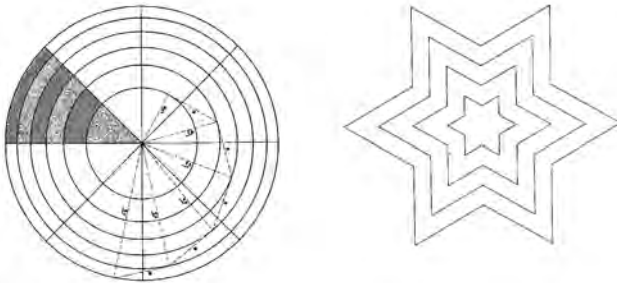
Estos son sólo algunos de los ejemplos que el autor menciona:

2



En cuanto a lo tridimensional, según el arquitecto Rafael Leoz (Madrid, 1921-1976) en su teoría de *Redes y Ritmos Espaciales*, existen dos tipos fundamentales de manifestaciones de redes que dividen o seccionan el espacio tridimensional cartesiano “obedeciendo a un sistema o a unas normas y no de forma arbitraria o anárquica.”³ Una es la que da origen a las redes que poseen un punto central o centro; la otra forma es la que posee infinitos puntos centrales sin jerarquía alguna. En la primera opción, partiendo de su centro disponer cuerpos geométricos con simetría central, haciendo que sus centros coincidan con el centro de la red. Los cuerpos, así, serán cada vez mayores pues crecerán infinitamente.

4



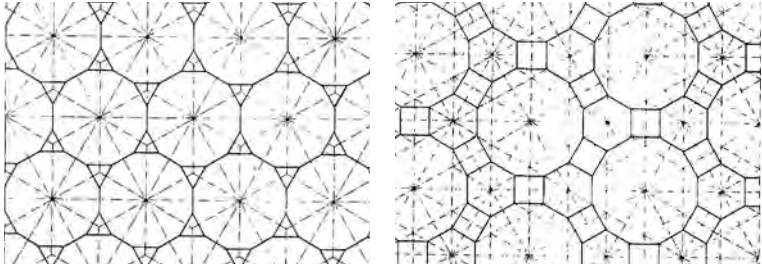
¹ Charles Bouleau. *Tramas: la geometría secreta de los pintores*. Madrid, Akal, 1996 P. 42

² *Ibidem*. P. 43

³ Rafael Leoz. *Redes y Ritmos Espaciales*. Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, México, 1981, p.57.

⁴ *Op. Cit.*, Leoz, p. 58.

En la segunda opción para dividir el espacio tridimensional, una serie de esferas o cualquier otro cuerpo geométrico con un centro de simetría radial, iguales, donde los centros estén organizados equidistantemente sobre planos paralelos, a su vez equidistantes entre ellos. Posteriormente si a estos cuerpos los cortamos en planos que atraviesen sus centros tendremos retículas con infinitos puntos singulares, únicos y centro simétrico radial.



5

Y como ejemplo de redes tridimensionales, Leoz nos habla del caso en el que los poliedros se unen para formarlas pero sin dejar espacios entre ellas, como caso concreto sólo el cubo, el prisma recto de base hexagonal regular, el rombododecaedro y el heptaparedo o poliedro de lord Kelvin.

Al hacerlos coincidir con sus caras, aristas y vértices correspondientes generan una red espacial llamada “conforme”.

6



5 Op. Cit., Leoz, p. 60.

6 Op. Cit. Leoz, p. 62.

Después de esta breve descripción de la estructura de red tanto tridimensional como bidimensional, hablaré del contenido y organización de mi trabajo.

En el primer capítulo hablo del concepto base que ilustra y ejemplifica la visualidad y teoría de la investigación, es el marco teórico que soporta el proyecto. Por un lado está el rizoma y por otro el mapa. Ubico en esta teorización determinados ejemplos que surgen también en la ciudad y que están regidos por este mismo concepto de red; es decir, las redes sociales, específicamente las que surgen a partir de la interacción e intercambio cultural, social, las que se crean en la familia, etc., (sin referirme a los espacios virtuales); y las redes cartográficas: mapas. Como mencioné, el concepto de red tiene una espacialidad y temporalidad y en este capítulo se da dicha localización. Al hablar de las redes sociales y la teoría de la red urbana pretendo resaltar que el concepto que utilizo sólo puede entenderse mediante una formalidad (visual) y al revés, es decir, ambos están íntimamente y necesariamente relacionados.

Así en el segundo capítulo realizo un rastreo de los artistas que han utilizado uno o ambos de los conceptos mencionados y han realizado propuestas bidimensionales y/o tridimensionales artísticas generalmente y en la mayoría de los casos dentro de la disciplina de la instalación. En este punto me topé con varios artistas que emplean el mapa y especialmente hacen una utilización política y social del mismo debido a su tradición de representación hegemónica del territorio y del que lo posee y por tanto lo describe. También expongo diferentes definiciones y aproximaciones para delimitar el término de “instalación” artística y las complicaciones que ello ha tenido debido a su gran amplitud en la producción nombrada con este término desde ya algunas décadas atrás.

En el tercer capítulo muestro el análisis formal y semiótico de mis piezas guiándome con la estructura semiótica de Nicole Everaert-Desmedt, el cual me parece que se ajusta a los procesos artísticos actuales y que da luz a la creación artística, demostrando que, a pesar de ser muy distinta a las creaciones científicas, tiene

también una organización propia, ejemplo en sí misma, única en cada momento y en cada creación. También muestro mi proceso de bocetaje, iniciando con las primeras ideas y dibujos que fueron enfocando y determinando lo que posteriormente iba a ser la construcción tridimensional.

Al ver mi planteamiento inicial, desarrollé mi proyecto y finalmente obtuve los resultados que muestro aquí, puedo decir que el proceso lo inicié con una concepción muy abstracta de lo que quería hacer, es decir, seguía aun mi proceso anterior de exploración de la red pero sin un referente visual encontrado espacial y temporalmente. La concreción del proceso en el mapa fue un paso que no había contemplado y que se fue dando a partir de la experimentación, bocetaje, cuestionamiento e investigación.

Concluyo que en la serie llamada *Mapa-Red* ejemplifico los supuestos de la hipótesis. La instalación consiste en cuatro fragmentos de mapa de la ciudad de México (3 de ellos forman uno de mayor tamaño) que pueden ser vistos juntos o separados. La construcción consiste en mapas tridimensionales, es decir, son paneles transparentes que de frente dejan ver un mapa y que están “tejidos” con líneas que corresponden a las vialidades de la ciudad y que viajan de un panel a otro formando redes. Los *Mapa-Red* son una metáfora de cómo entiendo la ciudad y sus relaciones internas y el mapa lo utilizo como representación que depende de la visión e interpretación de nuestro contexto. El mapa-red es una visión subjetiva, no precisa, no realista y caótica de la ciudad.

En cuerpo de la tesis acompaño fotografías del proceso de la investigación, haciendo las aclaraciones en cada paso. En ellas se puede ver las etapas y momentos de la realización en las que la misma construcción obligó a modificar las piezas, otorgándome nuevos cuestionamientos en cuanto a la construcción, conceptualización y formalización de las mismas.



RADES

DEL

TE

RI

TORIO

CAPÍTULO I:

REDES EN EL TERRITORIO

*Creía en infinitas series de tiempos,
en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes,
convergentes y paralelos.*

*Esa trama de tiempos que se aproximan,
se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran,
abarca todas las posibilidades.*

Borges, “El jardín de los senderos que se bifurcan”

1.1 EL RIZOMA

El rizoma es el modelo metodológico que se contraponen a lo que sus filósofos creadores Gilles Deleuze y Félix Guattari llaman: el *libro-raíz*. El libro raíz tiene, metafóricamente hablando, la forma de un árbol, es decir, es la organización que sigue la lógica binaria, la ley de lo Uno que deviene dos y así sucesivamente. Esta organización es, según los filósofos, la predominante en nuestra sociedad occidentalizada, pues todo en ella sigue la forma de un árbol en el cual existen las jerarquías, desde nuestro núcleo familiar, hasta nuestras formas de gobierno. El rizoma, por el contrario, se caracteriza por los principios de *conexión* y de *heterogeneidad* los cuales refieren a que cualquier punto del rizoma puede y debe estar conectado con cualquier otro, “Un rizoma no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias

relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales.”⁷ De *multiplicidad*, en el que sólo hay líneas contrario a los puntos y posiciones del sistema arbóreo. “Una multiplicidad no tiene ni sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones que no pueden aumentar sin que ella cambie de naturaleza [...]”⁸. De *ruptura asignificante*, es decir, que a partir de una interrupción de una línea, un quiebre en ella el rizoma puede continuar dando origen a una línea o dirección nueva. Y el último principio: *cartografía y calcamonia*, el cual plantea la existencia del *calco* como una estructura correspondiente al sistema arbóreo que da por sentado algo, ésto es, calca y reproduce su forma; opuesto al *mapa* que más bien construye: “el mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones.”⁹

Así, el rizoma representa esa raíz que posee las líneas que dibujan la red que la investigación persigue utilizar. Sin embargo, debemos ubicarlo en un contexto actual y por tanto se vuelve necesario delimitarlo, por interés y condición personal, al espacio urbano actual (que posteriormente se reducirá a la ciudad de México).

1.2 REDES URBANAS

En este punto es preciso aclarar que con el término “Redes Urbanas” estoy haciendo una alusión generalizada de las relaciones humanas e interconexiones que se generan en la actividad humana. No retomo ejemplos virtuales, sin embargo considero que las teorías y el concepto que construyo puede ser aplicable a la virtualidad.

Y hablando del caso concreto de la ciudad, puedo decir que ésta es también una red, una red que funciona a partir de los intereses de cada ciudadano en un espacio por demás extenso y diverso. La

⁷ Gilles, Deleuze & Félix, Guattari. *Mil Mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Introducción: Rizoma , Valencia, Pre-textos, 1997, p. 13.

⁸ *Ibidem*, p. 14.

⁹ *Ibidem*, p. 18.

filósofa Iris Marion Young (N.Y. 1949-2006) define a la vida citadina como “[...] un estar juntos de extraños, [...]”¹⁰ en un espacio público. Nos dice que desde los comienzos de las ciudades modernas, éstas han sido siempre calificadas como lugares en los que florece el desorden, lo artificial, el peligro, los crímenes, etc., contrariamente a las ventajas que podemos encontrar en ellas. Y es aquí donde las redes se localizan, pues Young ubica la vida social de la ciudad como una estructura de “[...] amplias redes de mediación temporal y espacial entre personas, [...]”¹¹ o grupos. En la ciudad interactúan así los individuos, las familias, los grupos sociales (homosexuales, adultos mayores, feministas, de diferencia racial, etc.) minoritarios o no, asociaciones, etc., existiendo una diversidad y multiplicidad relaciones entre ellos, ya sea económicas, de distribución, de intercambio, de transporte, de afectos. La autora encuentra que la ciudad es el sitio donde se hacen más evidentes las diferencias entre grupos o individuos; donde los espacios públicos albergan la gran diversidad de actividades que a su vez coinciden en un sólo lugar sin que necesariamente tengan que ver o persigan un mismo fin, estableciendo y reafirmando las identidades de los que estamos inmersos en la red.

Así, esta nueva red construida es, al igual que en el rizoma, una red donde se encuentran los discursos, y al decir se encuentran hay que decir que no implica que sea del modo más agradable y enriquecedor. Los discursos se encuentran como *textos* que chocan entre sí sin lograr una unificación o un concilio entre ellos. Esa es la diversidad citadina, la que crea el caos y da la estética urbana que construimos diariamente.

La ciudad puede ser vista entonces como un gran texto (meta-red), un conjunto de discursos que envuelven deseos e intereses públicos y personales, todos formando un “*metatexto*”¹². La ciudad lleva en su configuración la superposición caótica de nuestros

10 “[...] a being together of strangers, [...]” en Iris Marion, Young. *Justice and Politics of difference*, “City life and difference”, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1990, p. 240. *La traducción es mía*.

11 “[...] vast networks of temporal and spatial mediation among persons, [...]” en *ibidem*, p. 237. *La traducción es mía*.

12 Omar Calabrese. *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 33.

discursos, su esquizofrénica estética no es resultado de la casualidad, vivimos dejando las huellas de nuestras acciones en el espacio urbano. La *intertextualidad*¹³ semiótica es la que nos ayuda así a entender la estructura de aparente caos.

A continuación citaré *in extenso* a Italo Calvino:

[...]

Sire, estabas distraído. Justamente, de esa ciudad te hablaba cuando me interrumpiste.

¿La conoces? ¿Dónde está? ¿Cuál es su nombre?

No tiene nombre ni lugar. Te repito la razón por la cual la describía: del número de ciudades imaginables hay que excluir aquellas en las cuales se suman elementos sin un hilo que los conecte, sin una norma interna, una perspectiva, una explicación. Ocurre con las ciudades lo que en los sueños: todo lo imaginable puede ser soñado, pero hasta el sueño más inesperado es un acertijo que esconde un deseo, o bien su inversa, un temor. Las ciudades, como los sueños, están construidas de deseos y temores, aunque el hilo de su discurrir sea secreto, sus normas absurdas, sus perspectivas engañosas, y cada cosa esconda otra.

No tengo ni deseos ni temores -declaró el Kan-, y mis sueños los compone o la mente o el azar.

También las ciudades creen que son obra de la mente o el azar, pero ni la una ni el otro bastan para mantener en pie sus muros. De una ciudad no disfrutas las siete o las setenta y siete maravillas, sino la respuesta que da a una pregunta tuya.

[...]¹⁴.

Interpretando el texto, puedo decir que la ciudad se conforma, como Calvino lo expresa, de deseos y temores de sus habitantes. Sin embargo, está presente en el cuento el *hilo* que conecta los deseos y temores de unos, con los de otros. Los hilos son desde mi perspectiva, las líneas de las que Deleuze y Guattari hablan, líneas contrarias a los puntos y posiciones del sistema arbóreo.

¹³ *Ibidem*, p. 32.

¹⁴ Italo Calvino. *Las ciudades invisibles*. Madrid, Siruela, 1998, pp. 57 y 58.

La red por tanto se nos revela y como anteriormente mencionaba, con la intertextualidad inmersa en la ciudad: como un tejido de discursos que están relacionados entre sí. El concepto de intertextualidad presupone que todo puede ser un texto y que estos a su vez están relacionados con otros como el producto de una red significativa llamada *intertexto*.

El modelo de la red también ha sido encontrada en las estructuras sociales y algunos sociólogos y psicólogos las utilizan en el análisis y comprensión de grupos y personas relacionadas entre sí, éstas son llamadas *redes sociales significativas*: “Las fronteras del individuo no están limitadas por su piel sino que incluyen a todo aquello con lo que el sujeto interactúa –familia, entorno físico, etc.- [...]”.¹⁵ Es decir que las redes sociales, según el teórico Carlos Sluzki, son el conjunto de vínculos y líneas que nos conectan con nuestro entorno desde el familiar hasta el de los amigos, el escolar, laboral, comunitario, etc y se convierte en *significativa* en el momento en que forma parte de nuestra identidad y determina nuestra existencia. En palabras de uno de los pioneros en la investigación de las redes sociales, el antropólogo social John Barnes (Inglaterra, 1954), “una red se define como un campo social constituido por relaciones entre personas.”¹⁷

Esta red personal significativa posee, según Sluzki, características estructurales que le dan forma a la red en su conjunto de vínculos. El *tamaño*, es una de ellas y refiere al número de personas que conforman la red; la *densidad* refiere a la conexión entre miembros de la red independientemente del sujeto alrededor del cual se construye la red; la *composición o distribución*, es decir, que porcentaje del total de miembros de la red pertenece a diferentes núcleos, como la familia, los amigos, relaciones de trabajo o estudios y relaciones comunitarias y, a su vez, que tan cercanas son, es decir si son íntimas, con menos grado de compromiso u ocasionales; la *dispersión* es la distancia geográfica entre los miembros de la red; la *homogeneidad o heterogeneidad* que refiere al sexo, cultura, nivel

¹⁵ Gregory Bateson, citado en: Carlos E. Sluzki. *La Red Social: frontera de la práctica sistémica*. Gedisa, Barcelona, 1998, p. 37.

socioeconómico, etc.; *atributos de vínculos específicos*, compromiso en las relaciones, intensidad, historias en común, etc; y finalmente *tipo de funciones*, que nos habla del tipo de intercambio que se da en dichas relaciones, éste puede ser de simple compañía camino al trabajo, por ejemplo, y/o hasta de apoyo emocional.

De este modo, los caminos de la red se van construyendo de manera cotidiana y sin percatarnos de la multiplicidad que bifurcaciones que existen entre un vínculo y otro: “[...] la red social contiene, sostiene y es generada por las historias que constituyen la identidad de sus miembros, legitima la posición social de los participantes, es generada a la vez que depositaria de la existencia simbólica de sus miembros, y que esta red social personal es una estructura laxa cuyo centro es arbitrario, flotante y circunstancial.”¹⁶

Visto desde una perspectiva mayor, la idea de red, por ejemplo, puede conectar movimientos sociales como el movimiento gay con el movimiento feminista o de mujeres a fin de ampliar el combate de la lucha por los derechos de las minorías o grupos excluidos, es decir, los vínculos de la red pueden crear nuevas conexiones diversificando las posibilidades y relaciones unos con otros. El filósofo Euclides André Mance (Brasil, 1963) enfoca la idea de red a las demandas sociales y nos dice que un principio básico de esta noción de red “es que funciona como un sistema abierto que se autoproduce, esto es, como un sistema que se autocrea.”¹⁷

Para Mance la red posee las cualidades de *intensividad* y *extensividad*. La primera refiere a la posibilidad de que cada vínculo o nódulo como él lo llama, pueda conectarse con un número mayor de otros nódulos; la *extensividad* implica por tanto, la posibilidad de expandir la red a otros territorios.

¹⁶ *Op. Cit.* Sluzki. P. 150.

¹⁷ Euclides André Mance. *La Revolución de las Redes*. Co-editores: Ecosol, Delegación Azcapotzalco, Alcona, Acatl, Municipio de Ecatepec, BanMacondo, Gobierno del Estado de Michoacán, Indesol, UACM, FONDESO, STyFE del GDF, El Colegio de Tlaxcala, Tianguis Tlaloc, Movimiento Nacional por la Esperanza, SNTE Comité Nacional Democrático, Editorial Itaca, México, 2008, p. 38.

Mance nos habla de creatividad en las redes y menciona que es por su *diversidad* (diversidad de demandas), *integralidad* (aunque un nódulo colabore en las demandas femeninas también puede unirse a la lucha y demanda racial, por ejemplo) y *realimentación* (la posibilidad de que con la diversidad de demandas la red crezca transformando los nódulos y haciéndolos crecer, generando cada vez más y por tanto una red más extensa), que la red puede crecer creativamente.¹⁸

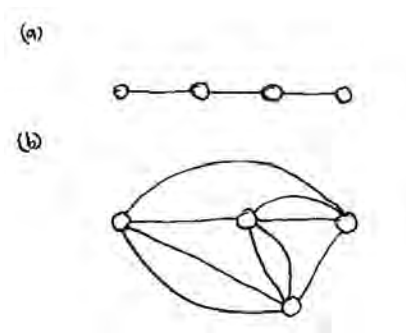
TEORÍA DE LA RED URBANA

La teoría de la Red Urbana es un modelo que intenta explicar las relaciones que ocurren en las conexiones de una ciudad a modo generalizado, donde las trayectorias están definidas por las actividades, intereses y necesidades de los habitantes de la misma. Las conexiones son la base de esta teoría, las cuales corresponden a la capacidad del intelecto humano de establecer nexos que nos permitan la comprensión de la naturaleza.

La propuesta planeada por el teórico Salíngaros, dice que la red debe contener un mínimo de conexiones para que esta pueda funcionar, es decir, para que sea una red activa en sus trayectorias.

Nos da el siguiente ejemplo visual (aéreo) donde se ilustra el nodo o la base de las conexiones.

19



¹⁸ CFR. *Idem.*

¹⁹ Imagen obtenida de Nikos A. Salíngaros. Teoría de la Red Urbana, versión en línea PDF en <http://zeta.math.utsa.edu/~yxk833/urbanweb-spanish.pdf>.

Los pequeños círculos de los que se fugan las líneas son llamados nodos; éstos son sitios de actividad humana que establecen las trayectorias, éstos pueden ser tiendas, oficinas, parques, restaurantes, etc.

Las líneas que unen estos nodos son llamadas conexiones y son simplemente las trayectorias de un nodo a otro, pueden ser cortas o largas, rectas o curvas.

Como consecuencia de estas dos formas tenemos la jerarquía, la cual se crea cuando la red urbana se auto-organiza, nos dice Salíngaros, dando origen a una estructura que posee niveles de conexiones. “Se vuelve múltiplemente conectada pero no caótica”²⁰ Las jerarquías refieren a los estratos de organización que comienzan por pequeñas calles hasta grandes avenidas que en ocasiones cruzan las ciudades.

En el caso de la imagen citada anteriormente, los nodos en a) están dispuestos en forma lineal aparentemente desde el aire y sus conexiones se ven reducidas; en b) los nodos están dispuestos de la misma manera pero la vista es de planta.

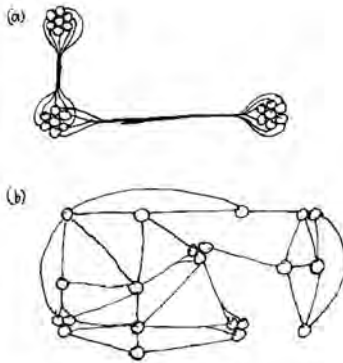
En este punto es importante mencionar que Síngaros dice que en ocasiones la vista aérea de una ciudad suele ser caótica o sumamente interconectada. Sin embargo, su interpretación visual no corresponde a lo que podría ser en su funcionamiento real o su capacidad para conectar y comunicar lugares con otros. “Lo que en realidad determina totalmente la forma de una red urbana funcional es la complejidad organizada y no los términos visuales.”²¹

Así, lo que realiza la red no sólo son los nodos de actividad humana o los sitios naturales o arquitectónicos sino las relaciones que existen entre ellos y su posibilidad de comunicarse uno con otro. “Cada elemento en un conjunto urbano tiene un significado en la medida que se relacione con las actividades humanas.” Sin embargo, su multiplicidad radica en las distintas posibilidades de comunicarse, es decir, los diferentes caminos que parten de un nodo a otro.

²⁰ *Ibid.* P. 2.

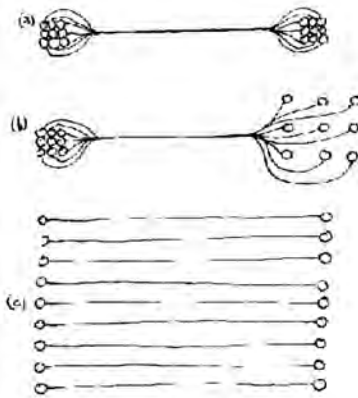
²¹ *Ibid.* P. 3.

22



Como vemos en las figuras anteriores, a) posee diversos nodos muy cercanos entre sí de los cuales nace una ruta o trayectoria propia que desemboca en la unión con otra, de mayor longitud pero que, debido a la diversidad de puntos de origen se torna saturada. En b) por el contrario, los nodos se ramifican en múltiples caminos que diversifican las posibilidades de trayectorias y no saturan una sola línea o camino, en esta opción es donde se forma la red.

23

22 *Ibid.* P. 4.23 *Ibid.* P. 7.

El ejemplo a) de la imagen es un modelo principal planteado para el siglo XX, llamado la *Ville Radieuse*²⁴, en el que la conexión es simétrica y no permite más que relaciones de pares. En el ejemplo b) como nos dice Salíngaros, las conexiones siguen concentrándose en una sola ruta aunque algunas se encuentren más dispersas que las otras. En el ejemplo c) se concluye que tanto a) como b) no constituyen una red pues tan sólo son conexiones que van de un extremo a otro sin complejizarse ni entramarse.

Para Salíngaros, la red urbana corresponde a la red mental o neuronal humana; donde la interacción de las redes de conectividad se da en distintos niveles y donde, en el caso de la mente humana, una idea o en el caso de la ciudad, una trayectoria, se forma por la unión de filamentos cercanos de una red. La variedad de alternativas de pensamiento responde al pensamiento racional así como a la efectividad en la ciudad.

Podemos decir entonces que los nodos necesitan estar conectados y al estarlo generan trayectorias que a su vez van generando nuevos nodos. Con el paso del tiempo la población de nodos y trayectorias crece de acuerdo a las necesidades de los habitantes y así la red se autogenera.

Salíngaros concluye:

“Yo afirmo que muchas trayectorias actuales son artificiales, decorativas, que no pueden ser forzadas a funcionar. Éstas

²⁴ La *Ville Radieuse* es un modelo teórico de ciudad ideal realizado en 1932 por el urbanista francés Le Cobusier como respuesta a las observaciones de ciudades, entre ellas Moscú. La ciudad ideal esta situada en un territorio sin accidentes geográficos y es un modelo que puede ser aplicado tanto para ciudades de reciente nacimiento como para ciudades ya establecidas. La *Ville Radieuse* posee una cabeza y un eje vertebral. Dicha cabeza está dividida en cuadros de 400 x 400 m donde en cada uno se sitúa un rascacielos cruciforme. Ésta zona es llamada la *cit  d affaires* y está separada del resto de la ciudad por una franja de 600 m de anchura. Posteriormente continua la zona donde se ubica el aeropuerto y la estación central de ferrocarril; les sigue la franja de zona hotelera y embajadas. La parte residencial en la *Ville Radieuse* esta dividida en cuatro partes, dos de cada lado del eje central. Seguida de las residencias esta la zona industrial, ubicada ahí para reducir las distancias de recorrido

corresponden a una línea incorrecta en un bosquejo. Para reparar las regiones urbanas existentes, necesitamos borrar esas líneas equivocadas; es decir, se eliminan o transportan las trayectorias que son inútiles y de tipo frustrante. Si no pueden ser fijas, las no-trayectorias existentes aíslan al edificio de una trayectoria funcional cercana, lo que representa un impedimento para generar el tejido urbano. En muchas regiones, tales no- trayectorias han sustituido a las trayectorias antiguas pero útiles, estableciendo así un patrón dañado que copiarán los planeadores urbanos.”

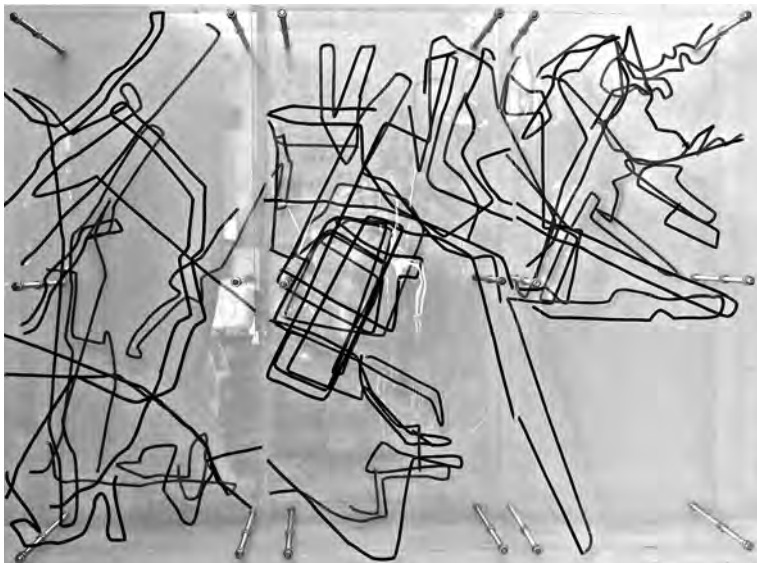
Es claro que la interpretación de esta teoría considera la visualidad como algo importante, pero es más importante aún la funcionalidad y efectividad que la red proporciona. Más que una red visual es una estructura teórica que posee las características de una red y funciona como tal. La red en el sentido de trayectoria y funcionamiento abstracto a una visualidad.

1.3 REDES EN EL MAPA: LAS CONEXIONES EN EL TERRITORIO

Como ya mencioné en la definición de Meta-Red, me interesa retomar el mapa desde el concepto de Deleuze y Guattari pues es ahí –desde mi perspectiva- donde se abre la posibilidad de la tridimensionalidad cartográfica. El mapa para ellos, es una posibilidad de representación rizomática del territorio que lejos de describir pretende plantear la posibilidad de representaciones, trayectorias dentro de la misma, caminos, situaciones que cambian crecen, se rompen, continúan, etc.

hacia el trabajo de los ciudadanos. Recintos como escuelas, sanitarios, zonas recreativas, centros comerciales, etc se localizan en esta franja pero en los espacios libres, entre los bloques residenciales y el pie de los mismos. Al nivel de las residenciales y de cada lado del eje vertebral se ubican dos edificios destinados a ser centros cívicos. Finalmente está la zona industrial que se divide en: área de manufacturas, almacenes generales e industria pesada. Así vemos que la *Ville Radieuse* es un modelo estructurado a partir de franjas que corresponden a un eje vertebral y que sigue una simetría. Xavier Monteys. *La Gran Máquina, la ciudad en Le Cobusier*. España, Ediciones del Serbal, 1996.

Sin embargo, quiero partir desde el análisis del mapa como lo hemos conocido y entendido siempre, como un referente en la historia de la humanidad y en la historia de las representaciones que en ocasiones se han valorado como artísticas por su contenido interpretativo, simbólico y experiencial.



La seguí: tomó el metro Chapultepec y transbordó en Pino Suarez, de ahí se dirigió a Taxqueña... a pasó lento y en la mano una bolsa de cartón que cubría el aguardiente, pensaba en los muertos: los que la abandonaron y los que había abandonado.

1.3.1 EL MAPA: LAS REPRESENTACIONES DEL PODER

El intento por comprender y aprehender nuestro entorno se remonta a la conciencia misma del ser humano. Nuestra gran curiosidad y naturaleza exploradora nos ha llevado a crear diversos y variados instrumentos que poseen en su interior un doble discurso: por un lado, se nos revelan como el producto de la experimentación con

la naturaleza y por otro, llevan consigo el poder de la herramienta que abre aun más puertas de eso desconocido.

El mapa es uno de esos instrumentos que guarda esta doble esencia y que posee una historia por demás interesante y misteriosa.

El mapa considerado el más antiguo de la humanidad es una tablilla cuneiforme de arcilla encontrada en las ruinas de lo que fue Babilonia. En ella se muestra Mesopotamia esquemáticamente representada.

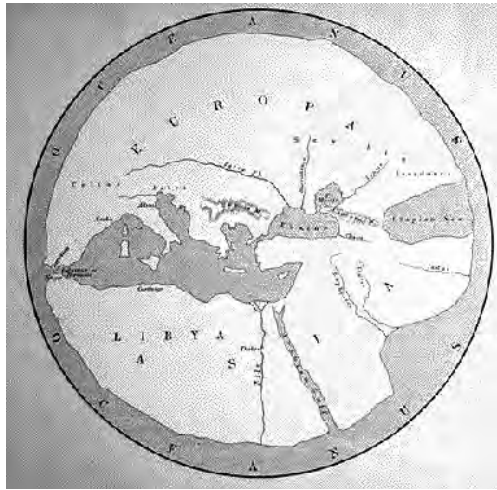
Debido a las dificultades que la misma naturaleza imponía, los grupos humanos debían buscar lugares favorecedores a su existencia. “Así nació la costumbre de transmitir a los de su grupo las direcciones y las distancias que los separaban de los lugares geográficos donde abundaban la caza y la pesca, o donde residían las tribus rivales.”²⁵ Así, se conocen mapas primitivos hechos con materiales como conchas y fibras de palmera, piedras, huesos, madera, cortezas de árbol, etc.

Por supuesto las representaciones del entorno han variado según la sabiduría de los pueblos acerca de la naturaleza pero también según su ideología y religión, siendo entonces los mapas representaciones de mitos, cosmogonías, fantasías, temores que se plasmaban en imágenes mucho más poéticas de lo que nuestros mapas precisos hoy nos otorgan.

Los mapas chinos del siglo III a.C. distribuyen la organización del mundo entorno a su territorio, es decir, centralizan su posición. Uno de los primeros mapas atribuidos a los griegos, hecho por Hecateo de Mileto en el siglo VI a.C., sitúa a Delfos en el centro del mismo, acrecentando la idea de que esta ciudad era ‘el ombligo del mundo’ con un evidente afán de enaltecer la cultura griega.²⁶

²⁵ Carlos A. Turco. *Los Mapas, Breve Historia del Mundo y su Imagen*. Argentina, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1968.

²⁶ *Ibidem*, p. 7.



27

Mapa de Hecateo de Mileto siglo VI a.C. (Se conservan 374 fragmentos de Ges Periodos ["Viajes alrededor de la Tierra"] -obra en la que viene contenido este mapa- la mayor parte citados en el léxico geográfico Étnica, compilado por Esteban de Bizancio).

Es a Dicearco en el año 300 a.C. al que se le atribuye el principio de red en la cartografía, pues divide el mapa con un meridiano y un paralelo dando origen a la zona septentrional y meridional. Eratóstenes de Crene posteriormente, decide agregar líneas equidistantes a éstas, dando así formalmente origen a una red.

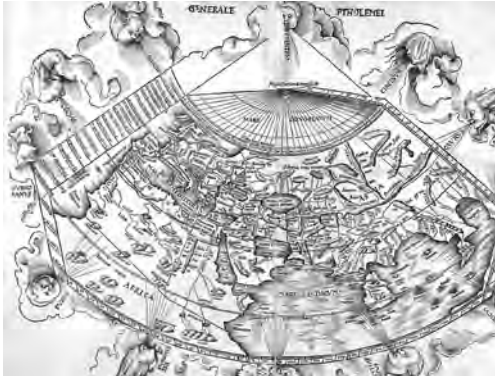
Es con Hiparco de Rodas que la longitud y latitud interviene en la representación geográfica y crea las proyecciones hasta hoy usadas, la estereográfica (para mapas celestes) y ortográfica (para mapas terrestres).

Como es bien sabido, los viajes marítimos –fundamentalmente de comercio y colonización- contribuyeron a esa expansión del conocimiento geográfico. Ptolomeo fue un importante recopilador de esta cartografía a quien se le deben las llamadas proyecciones cónicas.

Ptolomeo difunde la teoría geocéntrica, imagen que duro 14 siglos.

27 Imagen obtenida de: <http://www.arqweb.com/locusaugusti/urbis6.jpg>

28



Mapa de Ptolomeo, 150 contenido en el libro *Geographia*.

En el mapa romano “Orbis Terrarum”. El mundo forma parte de su imperio, además de dejar atrás la idea de la Tierra esférica retomando la plana y redonda con fines políticos.

29



Mapa Romano “orbis terrarum”, año 27 a.C.

Durante la Edad Media la cartografía giro en torno a la idea del disco plano y la Biblia fue la gran fuente de información donde se

28 Imagen obtenida de: <http://servicios.bne.es/media/img/Image/exposiciones/mapasrecuperados/ptolomeo1513.jpg>

29 Imagen obtenida de: <http://www.arqweb.com/vitrum/urbiso.jpg>

describía la Tierra. Un particular despliegue de fantasía ocurrió en este período, que dejó en la oscuridad al rigor geométrico logrado por los griegos. La fe dio rienda suelta a la imaginación.

30



En el siglo XV con Fray Mauro el Medioevo comienza a extinguirse. Su mapa marca para muchos cartógrafos la transición entre la Edad Media y el Renacimiento debido a su nuevo ordenamiento de elementos en el plano además de generar nuevas rutas que desconocidas que incitaban a la navegación.

31



Mapa de Fray Mauro siglo XV

30 Imagen obtenida de: <http://valdeperrillos.com/books/cartografia-historia-mapas-antiguos/cartografia-alta-edad-media>

31 Imagen obtenida de: <http://www.urbipedia.org/images/thumb/2/26/FraMauroMao.jpg/350px-FraMauroMap.jpg>

Posteriormente, como resultado de la navegación genovesa, surgen los portulanos o cartas portulanas, las cuales se concentran en la representación de costas, mareas y vientos. Éstas poseen la característica de introducir tres elementos importantes en su dibujo: la toponimia (la escritura de los nombres de los puertos), la orientación (ubicando Norte, en la parte superior de mapa, Sur, en la inferior, Este, en la parte derecha y Oeste en la parte izquierda del mapa) y el trazado de rumbos (**los rumbos** de los vientos se trazaban en relación a los cuatro puntos cardinales y sus puntos intermedios; cada uno de los ocho vientos principales tenía su propio nombre y, dependiendo de la complicación de la carta, se señalaban los 16 medios vientos o los 32 cuartos de viento indicadores de los rumbos). Ésta última, creaba una red que los marineros debían interpretar.

32



Portolano atribuido a Pietro Vesconte, Italia. 1325.

32 Imagen obtenida de: <http://valdeperrillos.com/books/cartografia-historia-mapas-antiguos/cartografia-para-navegantes-portulanos>

Sin embargo, Turco no comenta que son realmente los árabes los que tienden el puente que permite pasar del Medioevo al Renacimiento, “nuevamente los mapas iban a obedecer a las leyes geométricas y astronómicas, dentro de las cuales las habían circunscrito los griegos.”³³.



Mapamundi de Martín Waldseemüller, 1507.

Opuesto a esto, el mapa ha sido también la mirada de la hegemonía de la Historia. La representación subjetiva de los poderosos y la visión de los colonizadores. El mapa es la inscripción de la violencia del poder en el territorio: el Norte y el Sur, Oriente y Occidente, el centro y la periferia.

El mapa nos otorga una pequeña parte de la “realidad”, es un pequeño fragmento de representación de lo que quiere ser expuesto y se desea que los demás vean, recorran y conozcan. No sólo es una guía de posibles recorridos sino la estructura impuesta para esos recorridos.

“Igual que el mapa, la tarjeta postal, en sus juegos de fragmentación, no divide sino que reúne, comprime, reduce, resume, escribe, dicta.”³⁴

³³ *Op Cit.* Turco Greco, p. 39.

³⁴ Estrella de Diego. *Contra el Mapa*. Madrid, Ed. Siruela, 2008, P. 19.

La existencia del mapa ha sido fundamental para la colonización, los viajes de exploración brindaban la posibilidad de escribir lo visto: los caminos, los animales, la vegetación, la riqueza, la población y la vida en otros lugares. Los mapas no sólo describían la disposición territorial de los sitios ‘encontrados’ sino lo que estaba contenido en ellos. Así, los mapas contituyeron un emblema de poder, de posesión, de presencia en el mundo. Los personajes de la aristocr cia de los países colonizadores aparecían en sus retratos acompañados de un mapa, que lejos de ser parte de su escenario cotidiano, era un elemento que exaltaba su importancia en la Historia por medio de la imagen.

35



Marcus Gheeraet el Joven, Isabel I de Inglaterra, 1592.

35 Imagen obtenida de: <http://alenaar.wordpress.com/2007/10/12/historia-del-abanico-ii-de-la-antiguedad-al-neoclasicismo-por-virginia-segui-collar/>

El mapa es por un lado, un instrumento para conocer, para explorar, estructurar y organizar, por otro, un instrumento para dominar. Su tamaño es una escala de lo real, es la posibilidad de observar en un fragmento que es comprensible y aprehensible.

La teoría del “espacio absoluto” prefigurado por la geometría euclidiana, funda las bases de la perspectiva desde el siglo XVI y por tanto el paradigma de las representaciones posteriores. Así, el geógrafo y crítico de la cartografía, Brian Harvey plantea la naturaleza imparcial en la realización misma de los mapas partiendo de que los cartógrafos eran de antemano personas que pertenecían a cierto nivel económico, a cierta raza y género. Dichos personajes por tanto poseían y estaban empapados de cierta ideología reinante en su ámbito, por lo que el sistema de perspectiva configuró el canon de representación de la cartografía: “Al ser una estrategia de representación de la realidad, termina por asociarse a cuestiones ideológicas y, más concretamente, a una fórmula de control que la clase dominante –Occidente en última instancia- establece sobre el resto.”³⁶

En *Contra el Mapa*, Estrella de Diego, escritora, profesora universitaria de arte e investigadora española (Madrid, 1958), analiza una tarjeta postal en la que se encuentra la representación de un mapa de Islandia a la espalda de esta. Dicha tarjeta fue impresa para Sir Joseph Banks, geógrafo acompañante del Capitán Cook en sus viajes (desde 1768 hasta 1779). En la postal aparece la isla con ciertos detalles referenciales en todo mapa y justo sobre ella se encuentra escrito el nombre: Mr Banks. La disposición del nombre en la composición hace dudar acerca de lo que implica dicha señalización; es decir, si el nombre está ahí porque es una postal realizada para el sujeto con dicho nombre o si el nombre está ahí para enfatizar la presencia Occidental en el territorio representado.

³⁶ *Ibid.* P. 32.



Vermeer, *el Geógrafo*, 1668-69. (Ahora está en la colección del Instituto Städelsches Kunstinstitut en Fráncfort del Meno).

Con plena conciencia y en oposición a esto, los surrealistas, en 1929, dan a conocer un nuevo mapa del mundo. Publicado en la revista *Variétés*, el “Mapa del Mundo” la geografía estaba distorcionada: “Se trataba, parece obvio de un mapa impreciso, lleno de errores: un *mal mapa* en el que nada estaba donde se supone que debía estar, ni tenía el tamaño que debía tener.”³⁸ Un mapa trastocado en el que se hacía evidente una postura subversiva; la península Ibérica sin presencia, China reducida, un gran énfasis en París que es Francia o viceversa.

El mapa plantea, según de Diego tres cosas: 1) el nuevo diseño que los surrealistas perseguían enfatizando las zonas de interés para ellos; 2) que no hay mapa objetivo sino que la representación depende del lugar del cual se definen los espacios y el contexto de quien lo hace; y 3) aludía a la política colonial de Francia desde el siglo XVIII y que imperaba hasta la publicación del “Mapa del Mundo”.

³⁷ Imagen tomada de: <http://age.ieg.csic.es/hispengeo/principal.htm>

³⁸ *Ibid.* P. 13.



1.3.2 EL MAPA: ESCRITURA, VIOLENCIA Y ESPACIAMIENTO

Como he venido mencionando, el dibujo que constituye al mapa es también entendido como una forma de escritura, en el sentido que describe y estructura una serie de pensamientos y experiencias provenientes de nuestras concepciones del otro y su contexto.

El problema de la escritura es planteado desde un punto, aparentemente lejano, pero, considero, interno al problema formal de la imagen cartográfica.

Jacques Derrida (El-Biar, Argelia francesa 1930-2004) expone una interpretación acerca de las teorías de Sigmund Freud acerca de la memoria: existen dos tipos de células que intervienen en el proceso de lo que llamamos “memoria” y que él llamó *abrirse-paso* o *rejas de contacto* ⁴⁰, aludiendo al proceso violento que implica la impresión de una imagen; estas son por un lado las neuronas permeables (), que no oponen alguna resistencia y por tanto no retienen ninguna huella de la impresión (neuronas de la percepción) y “otras neuronas () opondrían rejas de contacto a la cantidad de excitación y conservarían así su huella impresa; éstas «ofrecen,

³⁹ Imagen obtenida de: <http://aequatorlabquito.blogspot.com/>

⁴⁰ Derrida menciona que estas denominaciones son a nivel de modelo metafórico y no de descripción neurológica. Jacques Derrida. *La Escritura y la Diferencia*. Barcelona, Ed. Anthropos, 1989, p. 276.

pues, una posibilidad de representarse (*darzustellen*) la memoria». Primera representación, primera puesta en escena de la memoria. (La *Darstellung* es la representación, en el sentido vago de la palabra, pero también a menudo en el sentido de la figuración visual, y a veces de la representación teatral. Nuestra traducción variará según la inflexión del contexto.)⁴¹ Esto es, para que halla una impresión, según Freud, debe haber resistencia a ella y en este juego de imprimir y resistirse, en este abrirse-paso se da la violencia que funda la representación y la necesidad de permanecer.

Pero también nos dice que el abrirse-paso no sólo concierne a la fuerza que ello implica sino a la creación de los lugares a través del tiempo. Explica que existen unas terceras neuronas () de percepción. De éstas nace una “dificultad aparentemente inaudita”⁴² que se abre-paso del tiempo puro que une al espaciamiento: la periodicidad. Es decir, la memoria no se presenta una sola vez sino que se repite. Y se repite, expone, al menos tres veces: en la primera inscripción de las percepciones no hay acceso aún a la consciencia (inconsciente); la segunda impresión es *preconsciente*; es hasta la tercera impresión, ligada a las representaciones verbales y que corresponde al Yo, donde se hace consciente. Surge entonces la idea de *localidad psíquica*⁴³ donde nacen los grados preliminares de la imagen.

El juego aquí es entre la vida y la muerte, entre la representación y inexistencia de la misma. Esta máquina de representación, como la llama Freud, es una lucha entre la muerte y la finitud en psíquico.

Es así como Derrida interpreta la metáfora freudiana de el abrirse-paso como la fundación de la espacialidad y la violencia implícita en la escritura o impresión de una representación en términos de imagen.

Derrida también, en su libro *la Violencia de la Letra*, nos habla de la escritura desde Lévi-Strauss, y los indios Nambikwara, pequeño grupo de indígenas nómadas que según Lévi-Strauss están dentro

⁴¹ Jacques Derrida. *La Escritura y la Diferencia*. Barcelona, Ed. Anthropos, 1989, p. 276.

⁴² *Ibid.* P. 282

⁴³ *Ibid.* P. 296.

de los más primitivos del mundo, situados en Francia. Cuenta que el territorio indígena está atravesado por una *picada*, es decir, un camino mal trazado y casi indiscernible entre la maleza; pero también lo atraviesa otra línea, esta vez de telefonía, colgada en postes picados por las termitas. Dicho pueblo carece de el sistema de escritura que nosotros poseemos, o al menos entendido como tal.

Partiendo de la prohibición interna al grupo indígena de mencionar su nombre propio, Derrida identifica esto como una primera violencia: el nombrar; “[...] tal es la violencia originaria del lenguaje que consiste en inscribir en una diferencia, en clasificar, en suspender el vocativo absoluto. Pensar lo único dentro del sistema, inscribirlo en él, tal es el gesto de la archiescritura: archi-violencia, pérdida de lo propio, [...]”⁴⁴

Así, Derrida nos dice que la escritura favorece a la potencia esclavizante pues se hace la distinción entre los pueblos con escritura y los pueblos sin escritura, ya que sin la existencia de esta surgen dos condiciones según Lévi-Strauss: la primera es que desaparezca la idea y el proyecto científico de la transmisibilidad de la verdad por el derecho; y la segunda, que en el neolítico no se haya dado algo como lo que hoy conocemos por escritura. Se sabe que hubo escrituras anteriores al alfabeto, otros sistemas de escritura fonética o sistemas muy próximos a fonetizarse.

Posteriormente, reconoce que no es sólo un poder esclavizante propio de la ciencia sino también de la sociedad, es decir, más que responder a una necesidad científica responde a una necesidad social de poder. Lo explica recordando que las pequeñas sociedades o grupos que poseen la escritura generan jerarquizaciones y diferencias políticas.

⁴⁴ Jacques Derrida. “La Violencia de la Letra: de Levi-Strauss a Rousseau” en *De la Gramatología*. Revista Observaciones Filosóficas, 2006, p. 11.

CAPÍTULO:

REDES Y

CARTÓ-

GRAFÍA

EN LA INS-

TALACIÓN

ACTUAL

CAPÍTULO II:

REDES Y CARTOGRAFÍA EN LA INSTALACIÓN ACTUAL

En este punto del desarrollo de esta tesis me enfrento al problema de conceptualizar la expresión artística que se ha denominado instalación y a su vez con el problema de relacionar esta disciplina con la producción de redes plásticas o conceptuales dentro de ella. Llamo a ambos aspectos problema puesto que por un lado, el término *instalación* ha sido definido por diferentes autores que a su vez nos explican la complejidad de dicha delimitación conlleva, pues las representaciones actuales de arte se han diversificado de tal manera que es difícil que una simple palabra logre englobar todo aquello que se produce y al revés, es imposible que la producción se apegue a los términos de lo que un teórico de arte ha logrado definir. Por otro lado, el rastreo de formas plásticas o conceptuales de red que estuvieran situadas en la disciplina llamada *instalación* fue difícil debido a la poca producción de éstas en el área. Sin embargo, expondré los representantes de las obras encontrados que me parece que guardan una relación cercana con mi tema.

2.1 CONCEPTUALIZACIÓN DE LA INSTALACIÓN ACTUAL

Primero, quiero citar a Claire Bishop pues me parece que en esta mención acerca de la instalación podríamos empezar la reflexión: “[...] installation is the latest dominant trend in a succession of artistic forms (which have included the fresco, the icon and the painting) that all serve as ‘models of the world’. Indeed, installations should appear to the viewer as ‘a kaleidoscope of innumerable “paintings””⁴⁵. Así, comienza diciendo que la instalación es algo que tiene que ver con las disciplinas clásicas y que las retoma para cumplir sus muy particulares objetivos. Es decir que, según Claire Bishop, la instalación es una disciplina que proviene formalmente de las antiguas expresiones plásticas pero que también retoma al ícono, signo que aparece a lo largo de la historia del arte, asumiendo así que la instalación carga con los mismos lenguajes de la pintura y la escultura, por ejemplo.

En este sentido y retomando a la escultura como un antecedente de tridimensionalidad, Aurora Noreña, en su artículo titulado *Instalaciones Artísticas*, (partiendo de la reflexión acerca de la instalación que fue resultado de la convocatoria que lanzó el Palacio de Hierro en 1995 para exponer en los aparadores de las tiendas de Durango, en la colonia Condesa, y de 20 de Noviembre, en el Centro de la Ciudad de México) dice que la instalación –y las “nuevas” expresiones artísticas- son tan sólo un reflejo de la complejidad posmoderna y que en su comparación constante con la escultura: “ambas se desarrollan en tiempo y espacio real, pero la instalación es de naturaleza efímera y no objetual, aunque estructure toda una serie de objetos.”⁴⁶ Es por ello que carece de valores decorativos, pues

45 [] la instalación es la última tendencia dominante en la que existe una sucesión de formas artísticas (las cuales han incluido el fresco, el ícono y la pintura) que han servido como modelos del mundo . De hecho, las instalaciones debían verse por el espectador como un caleidoscopio de innumerables pinturas . . . Claire Bishop. *Installation Art, a Critical History*. New York, Routledge, 2005, p. 17. *La traducción es mía.*

46 Noreña, Aurora. (1999, Febrero 5). *Instalaciones Artísticas*, *Pinto mi Raya*. P. 14.

su situación objetual corresponde a la afirmación de un concepto atrás que se reafirma la construcción objetual en su totalidad pero no al hacer una fragmentación de la misma.

Otro aspecto que se ha resaltado en la conceptualización de la disciplina, es su cualidad contextual, es decir, que ésta propone una nueva forma de experimentar un sitio que a su vez “[...] es alterado cuando los objetos usados por el artista no están dirigidos a crear una imagen sino un contexto [...]”⁴⁷ Lo que nos lleva a decir que una instalación puede estar pensada para un sitio específico o puede surgir a partir de la reflexión de la condición espacial y temporal de un sitio en especial. A esto agregaría que la instalación también puede surgir de la reflexión de una situación de cierto contexto histórico y así, la cuestión plástica o visual o sensorial corresponde a la identificación de un fenómeno y puede entonces insertarse en los sitios donde se hace evidente tal o cual fenómeno atractivo a nuestra sensibilidad.

La diversidad de materiales, la participación activa del espectador y la conjugación de otras disciplinas aparentemente separadas del arte llevan a que la instalación se convierta en algo de gran diversidad, difícil de tipificar y sobre todo de delimitar. José Manuel Springer, en su artículo *Instalación, arte que provoca el intercambio*, nos dice que a diferencia del Modernismo artístico que se caracterizó por su separación de la ciencia –a excepción del Cubismo y Futurismo– “la instalación ha borrado ese límite con la tecnología en ocasiones usándola como instrumento de la imaginación, en otras como ampliación de los sentidos y de la percepción de la realidad.”⁴⁸

En este intento de delimitación del término, pero analizando el fenómeno desde la percepción implícita en la obra, Claire Bishop ubica 4 formas de aproximarse a la historia de la instalación que van de acuerdo a la manera en que son experimentadas por el observador.

⁴⁷ Springer, José Manuel. (1994, Octubre 10). La Instalación, arte que provoca el intercambio. *Pinto mi raya*. P. 12.

⁴⁸ *Idem*.

La primer forma de aproximación se enfoca en el sujeto psicológico o psicoanalítico; es decir, obras que introducen al espectador en un ambiente de ensimismamiento psicológico, parecido al sueño (dicha aproximación se basa en las teorías de Sigmund Freud). La segunda forma es más cercana a la teoría del filósofo francés Merleau-Ponty (Francia, 1908-1961) por lo que es organizada entorno al modelo fenomenológico y la mirada del sujeto. La tercera forma se basa nuevamente en teorías Freudianas y refiere al impulso de muerte. La aproximación recurre a las ideas freudianas del líbido y la desintegración subjetiva. Por último, la cuarta aproximación refiere al tipo de intalación que situa al espectador activo de la instalación artística como un sujeto político y del cómo los filósofos postestructuralistas, Laclau (Buenos Aires, 1935) y Mouffe (Bélgica, 1943) y sus críticas a la democracia han influido en la concepción de intalación en el espectador.

Por tanto, bajo la concepción de Bishop, la instalación es el tipo de arte que postula un sujeto observador que físicamente entra en la obra y la vive o experimenta. Por un lado, el arte instalación “activa” al sujeto espectador y por otro lo “desactiva”. Lo *activa* pues la instalación se recorre, rodea y en ocasiones se entra a ella a diferencia de la pintura o la escultura, por ejemplo. La instalación no representa sino *presenta* el color, las tecturas, el volumen, la luz, activando así la sensorialidad inmediata y participación física del sujeto espectador contraria a la mera contemplación estética. Lo *desactiva* pues forma parte del arte del siglo XX que se opone a la visión Renacentista de situar al hombre como el centro de una representación pictórica. Así con el cubismo por ejemplo, que presentaba diferentes puntos de vista a la vez, sujeto racional centro de la representación se destruye. Posteriormente en los 70’s proliferan las teorías estructuralistas que vienen a reforzar el argumento de que cada ser humano posee una perspectiva diferente “fragmented, multiple and *decentred* – by unconscious desires and anxieties, by interdependent and differential relationship to the world, or by pre-existing social structures.”⁴⁹

⁴⁹ fragmentada, múltiple y descentralizado por deseos y ansiedades inconscientes, por relaciones interdependientes y diferenciales con el

Volviendo a los modos o formas de aproximación del espectador a la obra instalación, mencionaré algunos de los ejemplos que la autora utiliza. En el primer caso, ubica a Ilya Kabakov (Rusia, 1933) con *The Man Who Flew into Space from his Apartment* de 1985. Dicha instalación es un ejemplo de lo que el artista llama “instalación total” pues presenta un escena intimista en la que el espectador, al cual llama “actor”, entra.

Ahora, para Freud los sueños contenían 3 características de gran importancia: a) que consisten primordialmente en imágenes; b) tiene una estructura compuesta: si se analizan como una totalidad parecen ser absurdos y sólo pueden ser comprendidos analizando cada una de sus partes por separado; y c) la posibilidad de que cada elemento del sueño pueda ser reemplazado por una palabra o silaba, es decir, alcanza una conexión verbal.

Claire Bishop encuentra estas mismas características en el concepto de “instalación total” de Kabakov. Nos dice que al igual que en los sueños, la escena que se nos presenta en la instalación total requiere de asociaciones creativas que articulen un significado específico. Sin embargo, como en los sueños, dichas asociaciones de elementos deben separarse, una a una para ser leídos de manera simbólica.

La instalación de Kabakov alude la vida soviética durante el comunismo, casas, escuelas y con ello pretende traer elementos que cada una de la gente que vivió y que puede reconocer como parte de su propio pasado. Bishop, nos dice, citando a Kabakov, que es capaz de “orientar a una persona dentro de sí misma, apelando a el centro interior de su memoria cultural e histórica”⁵⁰.

... mundo, o por estructuras sociales preexistentes Op. Cit. *Installation Art*. P.13. *La traducción es mía*.

⁵⁰ Op. Cit. *Installation Art*. P. 17.

51



The Man Who Flew into Space From His Apartment. 1996. Kobakov.

Escenario abandonado, pareciera que un torbellino pasó por ahí. Como suspendido, como rastros, huellas del pasado, Kobakov nos permite imaginar la situación última que pudo ocurrir en el lugar. Es documento de una escena que nunca ocurrió pero que permanece en la imaginación de los que la observamos como prueba de que, al menos imaginariamente, algo ocurrió.

En el Segundo tipo de aproximación nos habla de la instalación minimalista de Robert Morris (Missouri, 1931) titulada *Untitled (L-Beams)* de 1965. “The inert uneventfulness of these pieces, in wich composition and internal relationships are stripped down to the simplest geometrical structure, often leads people to proclaim that Minimalism is inhuman, anti-expressive and therefore boring art.”⁵² nos dice

⁵¹ Imagen obtenida de: <http://www.orbit.zkm.de/?q=node/19>

⁵² *La perfección inerte de estas piezas, en las cuales la composición y relaciones*

Morris. En dicha pieza, nuestra conciencia de la relación entre ella misma y el espacio donde es mostrada aumenta por un lado, y por otro la pieza nos obliga a poner atención en nuestro propio proceso perceptual entorno a ella. Los *L-Beams* provocan una experiencia perceptual que precede a la cognición pues, siguiendo a Merlau-Ponty, la cosa es inseparable de la persona que la percibe y nunca puede ser en sí misma pues depende de la mirada del sujeto. La percepción para el filósofo no es una cuestión de visualidad únicamente sino que involucra todo el cuerpo como en el caso de esta instalación.

Los *L-Beams* representan lo opuesto a nuestra organicidad. Cuerpos fríos, blancos, lisos se enfrentan ante nuestra corporalidad rica en pliegues, formas, colores, defectos, imperfecciones. Frialdad expresiva, perfección infinita que jamás será parte del que la contempla... jamás será Yo. Siguiendo a Monty, esa perfección depende de mí mirada para ser perfecta, mi mirada imperfecta que me dice que eso fuera de mí es perfecto, mi mirada determinada por mi imperfección que me dice que aquello no soy Yo.

53



Robert Morris. *L-Beams*, 1964 en The Green Gallery.

internas están develadas en la estructura geométrica más simple, a menudo lleva a la gente a decir que el Minimalismo es inhumano, anti-expresivo y por tanto un arte aburrido. La traducción es mía. Op. Cit. Installation Art. P. 51.

53 Imagen obtenida de: <http://artintelligence.net/review/?p=529>

54



Robert Morris. *L-Beams*, 1964 en The Green Gallery.

La tercera forma de aproximación a la instalación artística es llamada por Bishop *Mimetic Engulfment*. En este caso ubica la instalación de Bill Viola (Nueva York, 1955) llamada *Tiny Deaths* de 1993.

La instalación consta de tres pantallas que proyectan imágenes de sombras humanas en plena oscuridad y que a su vez reflejan nuevas sombras de los espectadores que caminan en la oscuridad del lugar.

En este tipo de instalaciones la posibilidad de localizarse a sí mismo en relación con un espacio determinado se elimina. Por el contrario se crea obscuridad, confusión e indeterminación de los propios límites.

55



Bill Viola *Tiny Deaths*, 1993 (en Musée d'Art Contemporain Lyon, France).

54 Imagen obtenida de <http://srg.cs.uiuc.edu/Palace/projectPages/kabakovArt.html>

55 Imagen obtenida de: <http://www.duangel.com/media/features/viola/BV15.html>

Viola hace evidente, nos demuestra nuestro gran miedo a lo único que sabemos ocurrirá en algún momento: la muerte. Disolución de nuestros límites, oscuridad, confusión de los contornos, indefinición que la atmósfera nos provoca. ¿Qué somos además de esa angustia que vivimos? ¿qué somos además de mi pensamiento desesperado buscando una salida? ¿qué somos en ese instante en el que no hay nada que me permita saber que aún soy y puedo seguir siendo?

La cuarta aproximación es también nombrada Activated Spectatorship y refiere, como ya se había mencionado, a la participación del espectador, es decir, éste se vuelve activo en la pieza artística, donde esta idea de ser espectador activo es una práctica estética politizada. Y diciendo esto, Bishop no refiere a un arte político, simbólico, con uso de propaganda política o postura política determinada, si no que es un arte que sigue algunos modelos políticos que se han utilizado para incluir al sujeto que precencia la obra.

El ejercicio político se lleva a cabo en los lugares en los que se da el arte, museos o calles, lugares determinados para exponer piezas artísticas y no referendums o votaciones. Considero importante este desplazamiento de tareas, por así llamarles, puesto que ocurren de manera importante y recurrente en el campo artístico y no en el campo político, al menos de una manera eficaz o exitosa.

Un gran referente de ello es evidentemente Joseph Beuys (Alemania, 1921-1986) con la *escultura social*, pero muchos otros han continuado esta tradición. Un ejemplo que nos da Bishop de esto es la instalación de Santiago Sierra (madrid, 1966) *Workers who cannot be paid, remunerated to remain inside cardboard boxes* del 2000.

El controversial trabajo de Sierra envuelve las complejas relaciones entre el artista, la gente que trabaja para la creación de su obra y los espectadores. "Sierra's installations often imply that silence can be as forceful as speech."⁵⁶

Dicha instalación expuesta en Alemania, consistió en cajas improvisadas de cartón donde se ocultaban refugiados chechenos, los cuales no podían trabajar puesto que en Alemania era ilegal ser

⁵⁶ Las instalaciones de Sierra generalmente implican que el silencio puede ser tan fuerte como el discurso. La traducción es mía. Op. Cit. *Installation Art*. P. 120.

remunerado siendo un refugiado. Por esta misma razón la galería no podía anunciarlos como tal. En el trabajo no sólo se hace evidente las condiciones humanas de los individuos chechenos en Alemania sino las acciones y salidas que provocan las exclusiones sociales.

Dibujando los límites de la moral, Sierra trabaja con ella hablando de ella. ¿Existe la moralidad en el arte? Dice *Demian* de Herman Hesse: *creo que si la música me gusta tanto es por su carencia de moralidad. Yo diría que el arte es producción humana envuelta y formada de emociones, pasiones y moralidad en su estructura, pero en el momento en el que se separa de nosotros, en el momento en el que somos dos, la obra y el artista esa moralidad se expone a las otras, a ser reconocida o interpretada por los otros. Se aísla de nuestra moralidad para pertenecer quizás a nuevas.*

57



Santiago Sierra, Trabajadores que no pueden ser pagados remunerados para permanecer en el interior de cajas carton (*Workers who cannot be paid, remunerated to remain inside cardboard boxes*), 2000. Cortesía de Lisson Gallery, Londres.

57 Imagen obtenida de: <http://bombsite.com/issues/86/articles/2606>

Las opciones de aproximación son múltiples y ponen en juego las múltiples posibilidades sensoriales, perceptuales y humanas, todo aquello que nos conforma física y emocionalmente. La instalación es, desde mi perspectiva, un juego perceptual y conceptual que hace evidente nuestra realidad humana. Es una expresión que *presenta*: nos da la posibilidad de incorporar objetos de la vida, materiales, discursos que parecen extra fuera del arte. Pero también es una expresión que *representa*: los objetos o materiales y formas llevan un discurso más allá de lo que se ve; al igual que la pintura o la escultura o cualquier disciplina clásica, la instalación presenta una imagen que debe ser leída más a fondo, al igual que cualquier cuadro del renacimiento, las imágenes, las piezas, las estructuras y recursos plásticos y visuales contienen información, alegorías, referencias a otras imágenes o quizás a otras ideas.

2.2 REDES EN LA INSTALACIÓN

León Ferrari es un artista visual argentino nacido en Buenos Aires en 1920. A lo largo de su carrera ha realizado diferentes tipos de trabajos visuales, dibujos, objetos, libros de artista, collage, imágenes políticas, etc. Sin embargo, me interesa resaltar su producción escultórica donde principalmente trabaja con alambre y formas caóticas, entramadas, saturadas visualmente y abstarctas.

Sus esculturas en alambre refieren a distintas concepciones del espacio: los alambres ponen en evidencia las relaciones del espacio con el vacío. Éstos son unidos con nudos o aros y luego con soldadura de plata. “La crítica celebró inmediatamente estas esculturas, las describió como ‘erizos y poliedros metálicos, logrados con notable destreza y espíritu’ (La Nación, 20-10-61), como obras dotadas de ‘gracia lineal, ritmo, fina arquitectura’ (Clarín, 18-10-61).”⁵⁸

En 1965, crea la pieza titulada *Torre de Babel*. De gran tamaño (220 cm de altura por 85 de diámetro) fue realizada con chapas y alambres retorcidos. Es un proyecto de arte colectivo que persigue

⁵⁸ <http://leonferrari.com.ar/files/leon-ferrari---cronologia.pdf>. P. 9.

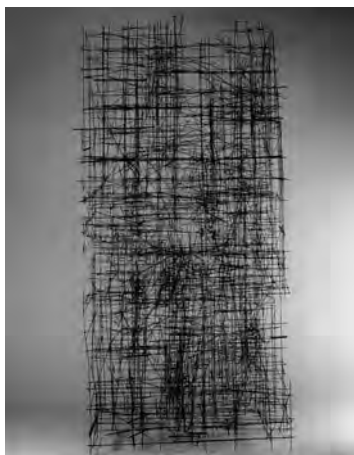
la idea del “babelismo” al ser pensada desde un principio para ser realizada por varios artistas.

Escribe en su cuaderno:

“Hacer una cosa sin unidad, con diferentes sensibilidades [...] o hacerla entre varios. Hacer una torre de Babel y agregarle cosas de otros: Heredia, Marta Minujín, Wells, Santantonín, Badii, Althabe, Stimm, todo mezclado, todo babélico, el babelismo. Puede ser uno que arme la torre con cosas de todos, o mejor, hacerla entre todos, tachándose, cubriéndose [...]”⁵⁹ Después de seis meses de trabajo, *Torre de Babel* es terminada.

Posteriormente deja de trabajar con este tipo de materiales y no es sino hasta 1977 cuando las retoma. En estas esculturas Ferrari continuo con sus anteriores recursos plásticos donde predominaba la línea recta pero ya no las estructuras anudadas, de alambres y chapas retorcidos.

60



Leon Ferrari. *El hombre*, 1962.

Esta pieza en particular representa para mi la construcción de voluntades y deseos humanos. Caótica y enmarañada, es una red

⁵⁹ *Ibid.* P. 13.

⁶⁰ Imagen Obtenida de: <http://www.leonferrari.com.ar/>

que se contiene en una estructura geométrica. Pareciera que el movimiento de sus líneas van hacia dentro, como formando algo más fuerte y concentrado, ya sin recobecos. Telaraña atrapando su presa.

61



Leon Ferrari. Torre de Babel. 1964.



62 Leon Ferrari. Esculturas en alambre. 1977.

61 Imagen obtenida de: <http://www.leonferrari.com.ar/index.php?/project/ceramicas-y-maderas--ceramics-woods/>

62 Imagen obtenida de: <http://www.leonferrari.com.ar/index.php?/project/ceramicas-y-maderas--ceramics-woods/>

Otra artista importante que considero trabaja con un recurso similar al de una red es Cristina Iglesias (España, 1956). Artista plástica, escultora española, que ha desarrollado su trabajo en instalación combinando y experimentando con una gran cantidad de materiales como resina, hierro, cristal, hormigón, alabastro, etc.

Su instalación *Corredores Suspendidos* son tres corredores colgantes sin muros externos, sin anversos ni reversos los cuales componen un laberinto de metal entretejido.

En una entrevista habla de sus corredores:

“Es un viaje a alguna parte y, como toda mi obra, está relacionada con el lugar que ocupa, en este caso es un espacio muy singular. La sala DC del Ludwig tiene dos visiones a dos alturas y es de unas proporciones, digamos, importantes, 20x20x12 metros. Quería ocuparlo de una manera que el visitante viviera una experiencia total y a la vez hubiera momentos en que pudiera distinguir los límites. Los tres corredores están suspendidos, entramos en una construcción cuyas paredes nos llegan por encima de los tobillos y podemos sentir cómo esto nos afecta. Paseamos por una pieza pero después tenemos momentos en que podemos elegir si entramos o no en otra. Y esos pasillos que quedan entre ellas son espacios ocupados, no sólo por las personas, también por las sombras. Todo eso forma parte del plan. Es una obra que en principio da seguridad, porque te recoge; pero está suspendida, se puede ver desde arriba, incluso te puede marear si se mueve un poco.”⁶³

Laberinto entramado, la obra de Cristina nos invita a recorrer su interior como encerrados en una red orgánica. La luz entra por los espacios que las líneas tejidas deja y crea a su vez una nueva red en el piso. Se cierra el laberinto: la red rodea de pies a cabeza al paseante, lo envuelve y lo fragmenta, imprimido, sombra y luz en él.

⁶³ Entrevista a Cristina Iglesias en: <http://salonkritik.net/04-06/>

64



Cristina Iglesias. *Corredor Suspendido*. 2006.

65



Cristina Iglesias. *Corredor Suspendido*. 2006.

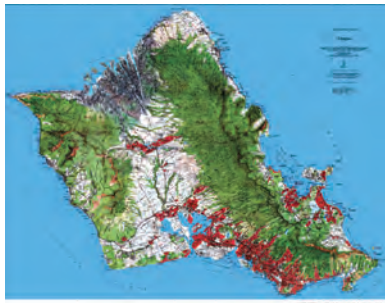
64 Imagen obtenida de: <http://tallersystemsesarq.wordpress.com/2007/11/12/referencias-cristina-iglesias/>

65 Cristina Iglesias . <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/i/z.htm>

2.3 CARTOGRAFÍA EN LA INSTALACIÓN

Desde el recurso cartográfico, encuentro a Satomi Matoba, artista visual japonesa que reside en Hiroshima. Satomi toma mapas actuales y los trabaja digitalmente para generar nuevos y utópicos resultados visuales. Así por ejemplo, crea el mapa Utopía que está compuesto por la parte norte del territorio de Hiroshima y la parte sur de Pearl Harbor.

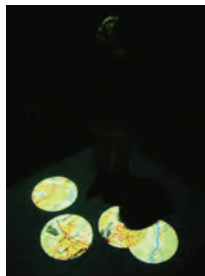
66



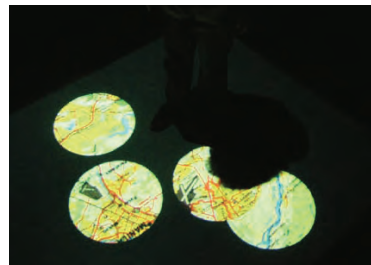
Satomi Matoba. *Utopía*. 1998-2007

***Utopía*, la imagen que nos hemos creado del mundo, la imagen que armamos mediante nuestros deseos. Mapas utópicos que revelan los deseos Occidentales de poder; mapas utópicos que delatan la imaginación del navegante. Utopía una y la otra a fin de cuentas.**

67



Utopia WORLD (an installation view)
©2007
digital animation, 11 minutes long



66 Imagen obtenida de: <http://satomimatoba.hp.infoseek.co.jp/top.htm>

67 Imagen obtenida de: <http://satomimatoba.hp.infoseek.co.jp/top.htm>

Su sitio web nos recibe con el siguiente comentario acerca de su trabajo:

“A nomansland exists in between cultures, @ This idea stemmed from my experience of living between two cultures. Marginal people who live in the nomansland need constantly to renegotiate one’s space between conflicting systems. That is a difficult situation. However I feel a threshold to a utopia is hidden here. Becasuse the rules that seemed unshakable in the center of a culture lose power in this frontier, and that makes the impossibles within a cultural framework possible, at a risk to lose oneself in an unbearable sense of dislocation. My work explores such nomansland, I dissolve familiar space in order to reconstruct the world, contemplating an ambiguous open ended potential in the act of shifting boundaries.”⁶⁸

Satomi reconoce a partir de su sensibilidad un fenómeno que ocurre en su lugar de origen que determina su condición humana y su perspectiva ante el mundo entero, y a partir de esto construye una nueva imagen que representa la conceptualización de una utopía –como ella la llama- apropiándose de dos imágenes correspondientes a distintos sitios reales que confluyen y en un nuevo mapa.

Satomi trabaja con la idea de frontera y construye nuevas imágenes no sólo con mapas sino también con fotos de diferentes lugares

⁶⁸ <http://satomimatoba.hp.infoseek.co.jp/top.htm>. Una tierra de nadie existe entre las culturas. Esta idea proviene de mi experiencia de vivir entre dos culturas. La gente marginada que vive en la tierra de nadie necesita constantemente renegociar su espacio entre ambos sistemas de conflicto. Esta es una situación difícil. Sin embargo, aquí percibo el umbral de una utopía oculta. Porque las reglas que parecían inquebrantables en el centro de una cultura pierden poder en esta frontera y eso crea lo imposible dentro de un marco cultural posible, con el riesgo de perderse a sí mismo en un insoportable sentimiento de dislocación. Mi trabajo explora esa tierra de nadie, disuelvo el espacio familiar para reconstruir el mundo, contemplando un ambiguo potencial de apertura indefinida en el acto de cambiar fronteras. *La traducción es mía. Citado tal cual como está escrito y redactado en la fuente.*

que históricamente representan sitios en conflicto uno con el otro reforzando su contante cuestionamiento acerca de la *tierra de nadie*.

69



Leon Ferrari. *Planeta*. 1979

En la muestra “Re(in)sistencia con palabras ajenas” se pudieron ver cucarachas entre bellas plumas, frascos con ratas, fotografías de calaveras descompuestas donde la imagen de Bush se hace presente. El artista envió sus provocadoras “electronicartes” por mail a amigos y conocidos, y luego las recreó en gigantografías y cajas, que se exhibieron en la muestra. Entre otras inquietantes imágenes, se ve un ejército de cucarachas con la bandera norteamericana invadiendo el mundo (Planeta) y a George Bush vomitando aviones de guerra. Hay también “electronicartes” con calaveras descompuestas simbolizando la guerra. Las “electronicartes” condensan la crítica anti-imperialista frente a la Guerra contra Irak.

Ironía y sarcasmo en la obra de Ferrari. Recuerda a los juegos de niños, donde se crea una situación mezclada de realidad y fantasía: insectos horribles invasores del mundo, grandes, tan grandes como una isla avanzan con un paso zig-zageante y nervioso como el de cualquier insecto, pero con la finalidad y voluntad humana del que los mueve. Juegos que nos ayudan a representarnos el mundo en pequeña escala, a interpretarlo, no sé si a entenderlo.

69 Imagen tomada de: <http://www.negroponic.co>

Jorge Macchi (Buenos Aires, 1963), artista visual argentino que ha trabajado con la imagen de la ciudad y realiza mapas de ellas. “En Liliput los países que formaban un planisferio se distribuyen azarosamente sobre un papel blanco, como papeles caídos desde cierta altura. Esta caída no ha afectado solamente a la posición, sino también a la naturaleza de los países y su escala en la representación. En el ángulo inferior izquierdo una tabla indica las distancias relativas en milímetros entre las diferentes ciudades.”⁷⁰

71



Jorge Macchi. Liliput, 2007 Collage. 130 x 180 cm

Collage del mundo, ahora tenemos nuevas distancias y nuevos tamaños. Sería como pensar que la organización territorial fue un asunto de azar. Los trozos de papel de Macchi guardan esa visualidad espontánea: lo que sucede en la imagen es algo casual y tan sutil y etéreo que el viento puede romperlo.

⁷⁰ *Idem.*

⁷¹ <http://www.jorgemacchi.com/cast/obra21.htm>



72 Macchi. *Buenos Aires Tour*, 2004.



73 Macchi. *Buenos Aires Tour*, 2004.

Buenos Aires Tour, consta de 8 itinerarios que reproducen la trama de líneas de un vidrio roto sobre el plano de la ciudad de Buenos Aires. En los trayectos se eligieron al azar 46 puntos de los cuales la guía otorga información escrita, fotográfica y sonora. Estos 46

72 Imagen obtenida de: <http://www.jorgemacchi.com/cast/obra14.htm#>

73 Imagen obtenida de: <http://www.jorgemacchi.com/eng/batour/bsastouros.htm>

puntos coinciden con los cruces de calles y avenidas importantes. Pero las rutas de *Buenos Aires Tour* que traza el mapa de Macchi, no tienen que ver con el Tour vendido por las agencias de viaje o publicidad. Encima de los puntos se contemplan objetos, fotografías y textos recogidos en la trayectoria que responden a personas reales. Macchi, relaciona las narraciones personales con la historia social de la ciudad a unos meses afectada por la crisis nacional. Mapa donde cada línea es una historia y cada trayecto es un pedazo de vida resuelto en un vector que se repite en la monotonía de la vida. Sin embargo, nunca será el mismo, siempre habrá una nueva experiencia, compañeros de trayecto distintos: hoy quizás me encontraré al vendedor de discos, mañana veré de reojo a la mujer de los ojos grandes y pestañas pesadas que tanta curiosidad me dá.

74



Irene Dubrovsky, Cartografía y Astronomía, 2009.

74 Imagen obtenida de: <http://iredubrovsky.blogspot.com/>

75



Dubrovsky. *Cartografía y Astronomía*, 2009.

La serie *Cartografía y Astronomía* es la mirada de Dubrovsky (Argentina, 1972), artista argentina también, que trabaja con la tecnología de *Google Earth*. Tomando zonas geográficas como Argentina, Cuba, el polo sur, etc, la artista se apropia de estas imágenes satelitales para reinterpretarlas con tejidos de papel artesanal en circunferencias de tela que después pinta con acrílico y así conforma las dimensiones visuales del planeta.

Esta figuración cartográfica a la que el espectador se enfrenta plantea un cuestionamiento acerca de la mirada, lo real y el espacio, en donde el proceso evidencia la intención: como punto de partida se encuentra la tecnología que otorga la posibilidad de “observar” un espacio geográfico, posteriormente, la artista selecciona una zona de su interés y por último esto se presenta a la mirada del espectador.

Todos mapas, todas interpretaciones, como siempre han sido. Cada uno dando relevancia a lo que su autor desea. Representaciones de poder, de guerras, de segregación, de voluntades y deseos, utopías.

75 Imagen obtenida de: <http://www.artnet.com/artwork/426054677/cartografias.html>

Mapas que coinciden o queremos que coincidan con la realidad de alguna forma: tomaré mi mano y diré que cada línea es un camino que habré de elegir. Siempre, en mi historia de vida, habrá correspondencia entre mis líneas de la mano y los caminos que debo escoger en la realidad. Mapa de mi historia sería mi mano, mapa de ubicación subjetivo: mañana tomaré la ruta derecha y quizás hoy... quizás hoy, la que no debí haber tomado nunca.



**CAPÍTULO III:
LAS
LINEAS
QUE SE
TEJEN Y
CONVERGEN
(PROPUESTA
PERSONAL)**

CAPÍTULO III:

LAS LÍNEAS QUE SE TEJEN Y CONVERGEN

{PROPUESTA PERSONAL}

“Este dibujo lo hizo pensar en un pájaro, un ave de presa quizá, con las alas extendidas, cerniéndose en el aire. Un momento más tarde esta lectura le pareció demasiado rebuscada. El pájaro se desvaneció y en su lugar vio únicamente dos formas abstractas unidas por el diminuto puente que Stillman había formado al ir hacia el Oeste por la calle Ochenta y tres. Quinn se detuvo un momento para reflexionar sobre lo que estaba haciendo. ¿Estaba garabateando bobadas? ¿Estaba desperdiciando la tarde estúpidamente o estaba intentando descubrir algo? Se dio cuenta de que cualquiera de las dos respuestas era inaceptable. Si estaba simplemente matando el tiempo, ¿por qué había elegido una forma tan trabajosa de hacerlo? ¿Estaba tan confuso que ya no tenía el valor de pensar? Por otra parte, si no estaba únicamente entreteniéndose, ¿qué pretendía realmente? Le pareció que estaba buscando una señal. Estaba escudriñando el caos de los movimientos de Stillman en busca de un destello de intencionalidad.”⁷⁶

El siguiente capítulo está impreso de subjetividad, advierto que mi búsqueda jamás fue buscar una interpretación fiel del territorio a partir de una red. Tejé cables atravesando el acrílico transparente teniendo en mente líneas que viajaran como avenidas y calles en una ciudad. Nunca me importaron los nombres de éstas, su tamaño real o su correspondencia con otras. Tuve en mente siempre el ir y venir de la vida, como un vagabundo.



Se bajó del andén desesperadamente, pateo la puerta y escupió restos de comida. Era menos gorda de lo que parecía, quitando la inflamación corporal, las 7 playeras, vestido, mayas y calcetas... quizás no era tan gorda. Vivía sobre cartones, comía pan con rajitas; caminaba siguiendo una idea.

3.1 DEFINICIÓN DE META-RED

Para introducir el concepto de meta-red es preciso retomar el principio cartográfico de Deleuze y Guattari pues es el *mapa*, desde mi perspectiva, la *meta-red* que unifica y presenta y representa al conjunto de redes significativas que van más allá de lo meramente personal sino que establecen los vínculos y relaciones entre habitantes de un territorio como la ciudad, por poner un ejemplo.

Deleuze y Guattari en su ensayo *Lo liso y lo estriado*, hacen la diferenciación entre estos dos tipos de espacio. Mencionan que “en el espacio estriado, las líneas, los trayectos tienen tendencia a estar subordinados a los puntos: se va de un punto a otro. En el liso, ocurre justo lo contrario: los puntos están subordinados al trayecto. [...] En el espacio liso, la línea es, pues, un vector, una dirección y no una dimensión o una determinación métrica.”⁷⁷ El espacio liso es aquel en el que las referencias son afectivas, de relatos, de trayectos de historias de acontecimientos, vivencias, emociones fuera de recurrir a las referencias establecidas territorialmente o institucionalmente.

Así como en las redes, el espacio liso se “distribuye” se “abre” dependiendo de las líneas, es decir de las conexiones, de los trayectos, de las relaciones; al contrario del espacio estriado que delimita, restringe y cierra las posibilidades.

El mapa es entonces un espacio liso, y el calco uno estriado. El mapa representa la multiplicidad de posibilidades, el mapa implica posibilidades. Mi mapa es tridimensional, es la unión de mapas, imágenes bidimensionales que se encuentran y tejen en la tridimensionalidad de los discursos que no pueden disociarse unos de otros. La Meta-red es la unión de las redes, es el resultado que deviene de la interrelación, superposición y conexión de las redes políticas, sociales, económicas, culturales, todas aquellas que puedan existir y que se entre mezclan y transparentan unas con otras, develando una a la otra, enlazando una a la otra, implicando una a la otra, formando, evidentemente de una multiplicidad de *textos*. *Textos* que se tejen, textos que son discursos políticos, relatos históricos, leyendas urbanas, intercambios económicos, música, demandas sociales... *Textos* complejos ya en sí mismos que se extienden como hilos o líneas que viajan y se tejen, siempre en distintas direcciones, que se interrumpen y continúan en otros espacios y en otros tiempos. Mapa de una ciudad, meta-red de una ciudad que no es una estructura definida y permanente, meta-red de una ciudad que se reconstruye a cada instante y que jamás podrá ser igual a otra.

⁷⁷ Delleuze y Guattari. *Mil Mesetas, capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-textos, 1997, p. 487.

3.2 LÍNEA DE INVESTIGACIÓN DE LA SERIE

El objetivo inicial de mi investigación fue explotar el recurso de la red como una estructura humana producto de una organización mental y racional social, la cual funciona como medio para fragmentar, dividir, organizar, abarcar, envolver, excluir, distinguir, etc., pensando que dicha estructura de trama se encuentra establecida sobre cualquier otra condición orgánica que no responde a un orden racional, una *naturaleza*, como la llamé en mi investigación. Esta estructura u organización se asemeja a lo planteado en mi capítulo 2 entorno a la violencia y espaciamiento; donde interpreto a Derrida desde una perspectiva Freudiana de *abrirse-paso* como un momento de violencia sobre el espacio o como antes dije sobre la *naturaleza*.

Continúo con ese recurso de violencia pero lo encuentro en un territorio. Después de haber sido un recurso mucho más general logro encontrarlo en la espacialidad de una ciudad, donde visual y teóricamente se encuentra el entramado. El mapa es entonces la representación de esta violencia específica localizada en un espacio como la ciudad donde las trayectorias se *abren-paso* para crear conexiones entre diferentes lugares. Los caminos funcionan así, desde mi perspectiva como procesos violentos de nueva creación de territorialidad y recorridos en los cuales el trayecto es la vía que avanza fragmentando, atravesando, dividiendo, violentando espacios. En esta fragmentación encontramos que las ciudades se caracterizan y se hacen únicas: esta el norte y el sur, el centro y la periferia, las calles aisladas, sin salida, los puentes, las avenidas largas que atravisan gran parte del territorio; las zonas marginadas, donde la construcción de los caminos se dio de manera mucho más aleatoria y no planeada, con una estética distinta a las zonas turísticas. Tenemos una ciudad, ciudad de México, diversa, distinta en cada punto, afrancesada en unas zonas, colonial en otras, rural, con resagos de campo y espacios de cosecha delimitados por banquetas y carreteras.

Perseguir el recurso de la red ahora ubicado en el mapa me permite construir una ciudad que en la visualidad de sus

trayectorias refleja su complejidad caótica en ocasiones, su entramado, sus relaciones, su sociedad y la violencia interna en la construcción consciente e inconsciente de la misma.

3.3 MODELO PARA EL ANÁLISIS DE LA OBRA

Para poder analizar formalmente mi proceso artístico en la construcción de mis mapa-red tomo como modelo creado por Nicole Everaert-Desmedt (Bruselas, 1947) basado a su vez en la semiótica de Pierce (Massachusetts 1839- 1914), en torno a la creación artística. Primero expondré el modelo y posteriormente buscaré alojar mi proceso plástico personal en él.

El modelo tiene como punto de partida la distinción establecida por Kant en la *Crítica del Juicio* entre las categorías de *lo posible* y *lo real* donde nos dice que justamente es el pensamiento humano el único que logra distinguir entre esta dos.

Tomando en cuenta esto, Pierce crea lo que llama *terceridad*, es decir, una tercera categoría que hará que las otras dos cobren una relación aun mas importante, siendo esta el simbolismo o el orden de lo simbólico. Las tres categorías que forma Pierce refieren a la experiencia humana pues nos explica que la *primeridad* es el campo emocional (lo posible), la *segundidad* el campo de lo práctico (lo real) y la *terceridad* el campo de lo intelectual, lo social, la *cultura*, el campo se los signos que estructuran nuestro pensamiento.

“El pensamiento humano es un pensamiento simbólico, por eso es capaz de operar una distinción entre lo real y lo posible. Sin embargo, esa distinción se realiza a costa de una separación. Para captar, distinguiéndolos, lo real y lo posible, se necesita un distanciamiento.”⁷⁸

⁷⁸ Nicole Everaert-Desmedt. *¿Qué hace una obra de arte? Un modelos peirceano de la creatividad artística*, versión en línea en: <http://www.unav.es/gep/EveraertUtopia.html>

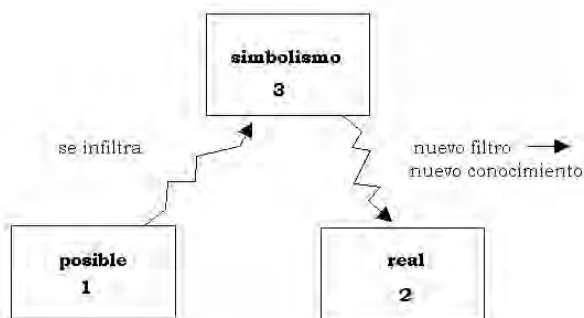
Es decir que, durante la primeridad, las emociones y sensaciones se experimentan en indistinción de la totalidad, como un sonido, un color, como lo bello, lo terrible, etc. Es una concepción sin límites, total y por ello no corresponde al dominio del lenguaje.

Durante la segundidad, ese sonido o ese color que poníamos de ejemplo anteriormente, toma un límite y se convierte en “rojo” “azul”, etc., es campo de la segundidad lo particular de aquellas emociones y sensaciones experimentadas en la primeridad. Dicha particularidad cobra un tiempo y un espacio determinados.

La terceridad es la mediación entre ambas. “La terceridad es la categoría de la ley, de la regla. Pero una ley no se manifiesta sino a través de hechos que la ponen en práctica, es decir, en segundidad; y esos mismos hechos materializan calidades, es decir primeridad.”⁷⁹ Tanto la primeridad como la terceridad son categorías de la generalidad, de la totalidad puesto que en el primer caso, se refiere a lo posible e indistinto mientras que en el otro caso la generalidad crea una síntesis concreta que llamamos ley o pensamiento simbólico.

Nicole nos dice que los códigos simbólicos son los que nos permiten captar la realidad, la cual no es pura sino está filtrada por ellos. Y aquí es donde tienen lugar las interpretaciones y más concretamente las interpretaciones artísticas pues implican el momento de decostrucción y reconstrucción de dichos códigos que filtran nuestra “realidad”. La experiencia artística es el momento subversivo en el que se utiliza el simbolismo establecido pero se modifica para crear un nuevo filtro de interpretación.

⁷⁹ Nicole Everaert-Desmedt. *La Comunicación Artística: una interpretación Peirciana*. Versión en línea en: <http://www.unav.es/gep/Articulos/SRotacion2.html>



Hay en el arte y en la ciencia una infiltración de lo posible como incertidumbre y caos que modifica el simbolismo preexistente y nos otorga un nuevo conocimiento de lo real. Sin embargo en el arte el objetivo se concentra en la captación de lo posible mientras que en la ciencia es lo real lo que predomina.

“La obra de arte resulta siempre de una tentativa de materializar fuerzas, intensidades virtuales, del orden de la primeridad. El artista se encuentra, en ciertos momentos privilegiados, en contacto directo con la primeridad. Pero, para captar las fuerzas de la primeridad y expresarlas, para darles forma, para comunicarlas, el artista debe construir su propia red simbólica, y por eso tiene que deshacer, más o menos, el simbolismo preexistente.”⁸¹

Haciendo una diferenciación entre arte y ciencia, se nos explica que el artista –ubicándose en este proceso- experimenta la primeridad como un sentimiento que lo invade, pero que no tiene forma ni límites para explicarlo. Posteriormente, mediante la *abducción*⁸²

⁸⁰ Nicole Everaert-Desmedt. *¿Qué hace una obra de arte? Un modelo peirceano de la creatividad artística*, versión en línea en: <http://www.unav.es/gep/EveraertUtopia.html>

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² “La producción de la obra empieza por una abducción. Pero, mientras la abducción científica consiste en formular una hipótesis como solución a

se formula una hipótesis que quizás pueda explicar lo que experimenta y lo invade. Así, mediante una deducción el artista plasma en su obra la hipótesis antes realizada, es decir le da forma y límites a la primeridad, a lo posible, dándole las características apropiadas y que definen lo que experimenta creando así un objeto autoreferencial. En este lapso el artista le va otorgando detalles y precisiones a su obra para que finalmente, y por inducción, pueda ser juzgada por él mismo siempre teniendo como referencia el primer instante en el que se vio sumergido en la primeridad. El artista, por tanto, no busca una correspondencia con lo real y no es esto en lo que se basa para juzgar sus “resultados”. No busca la verdad, sino más bien, como ya mencioné, se remite a lo posible vivido y revisa si existe una adecuación y correspondencia entre su objeto creado y la primeridad.

“Una buena obra de arte es la expresión inteligible de una cualidad de sentimiento sintetizada bajo la forma de un signo”⁸³

La obra de arte tiene entonces la finalidad de hacer inteligibles las cualidades de lo posible, es decir de un sentimiento, emoción, etc., a partir de signos. Aquí se reemplaza la noción de “belleza” como elemento necesario en el arte y se reemplaza por lo razonable, por el sentimiento razonable, la primeridad hecha inteligible. Peirce llama a esto el “pensamiento icónico”.

un problema conceptual, la abducción o hipótesis artística consiste más bien en tratar de plantear el problema, en “dejar venir” cualidades de sentimiento, intentar captarlas, “pensarlas”, considerarlas como apropiada.”

Ibidem.

⁸³ ANDERSON, D (1987). Creativity and the Philosophy of C. S. Peirce. Martinus Nijhoff, Dordrecht, p. 80.

3.4 ANÁLISIS FORMAL

Debido a que el modelo semiótico anterior hace evidente la metodología artística de una manera muy general, considero que se pueden ubicar en ella múltiples producciones artísticas, cada una con sus propias sutilezas y precisiones pero que pueden ser remitidas y explicadas dentro de esta.

El importante énfasis que se le da a la abducción, es decir, a la generación de una hipótesis que interpreta una sensación pero que no busca la verdad en un resultado me parece de suma importancia para mi proceso puesto que mi investigación plástica fue entorno a la realización de mapas que, en el sentido estricto de la palabra, debías corresponder a una realidad territorial o al menos tratar de acercarse a ella.

PRIMERIDAD

Comienzo diciendo, a la luz de Nicole, que mi proceso de aproximación a la idea y visualidad de la red se origina en la localización de una apariencia caótica que la ciudad nos otorga. Considero que esta sensación de caos y entretejimiento visual sin descanso (textura y/o saturación de líneas) es, antes de ser una estructura racional entramada, un recurso de lo posible, una primeridad que me invade al recorrer y vivir el territorio ciudadano. Es una experiencia de totalidad vista de este modo, donde el caos nos envuelve, violenta y domina como la única forma de vivir, caminar, avanzar en los trayectos, relacionarnos.

SEGUNDIDAD

Es en este punto donde la abducción que menciona Peirce tiene lugar pues realizo una hipótesis en la que el caos y totalidad que abraza y **violenta**.

Al situar esa primeridad en un mapa en específico de la ciudad, la totalidad se convierte en algo particular que toma forma y objeto: el mapa de la ciudad de México. Comencé explorando las redes

ciudadanas –de las que hablé anteriormente, que tienen que ver con las relaciones y actividades humanas- encontré que el mapa se tejía del mismo modo que en mi primer proyecto pero de forma mucho más arbitraria e irregular, es por ello que ubiqué una relación con el rizoma.

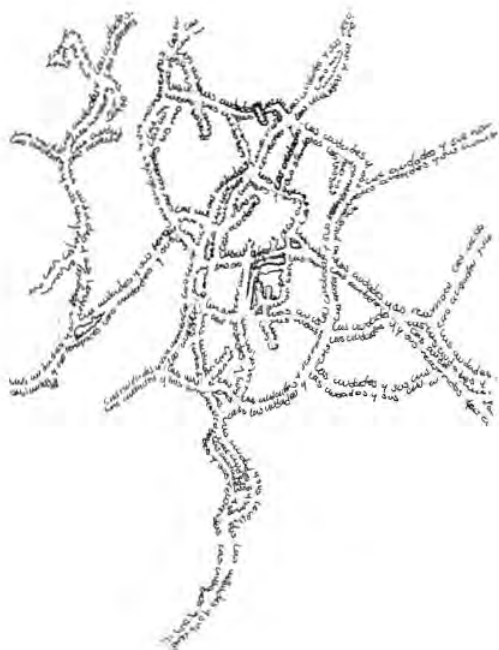
Retomando el cuento de Italo Calvino (citado en el primer capítulo), hallé una metáfora visual a las relaciones que se establecían en la ciudad y traté de hacer un símil que se asemejaba a una poesía visual. Los bocetos consistían en una serie de dibujos donde la escritura (que correspondían también a menciones del cuento de Italo donde se habla de características de la ciudad) formaba las avenidas más sobresalientes de la ciudad.

Posteriormente fui conservando tan solo los caminos en los bocetos e intercalando dos colores que contrastaran para así subrayar aun mas la importancia del primer elemento o recurso fuerte en la investigación que es la red.

El mapa de la ciudad de México comenzó a cobrar cada vez más importancia visual y se convirtió en el siguiente recurso a utilizar.

Posteriormente comencé a relacionar el mapa urbano con una estructura similar que simulaba o podría interpretarse como una ciudad. Esta eran los diagramas que se utilizan para armar circuitos, pues al observar un circuito encontré un cierto parecido en su organización a la de una ciudad vista desde arriba. Hice bocetos sin embargo no los utilice para la construcción de la obra pues consideré que formaban parte de una distinta estructura visual, pues se basaban en puntos y líneas que jamás se cruzaban ni establecían redes ni trayectorias entrelazadas o que se atravesaran.

BITÁCORA







PROYECTO URBANO

REDES

11/10/12

+ las superficies URBANO

Mapas de la ciudad de México

con ejes y vialidades principales

"Las ciudades son un conjunto de muchas cosas: monumentos, edificios, signos de un tiempo, sus lugares de juego, como definen todos los libros del tiempo de la escuela, pero estos tiempos me lo ven como de mercancías, son también tiempos de películas, de dramas, de recuerdos" - Lebbeus Woods



periferias de desamparo

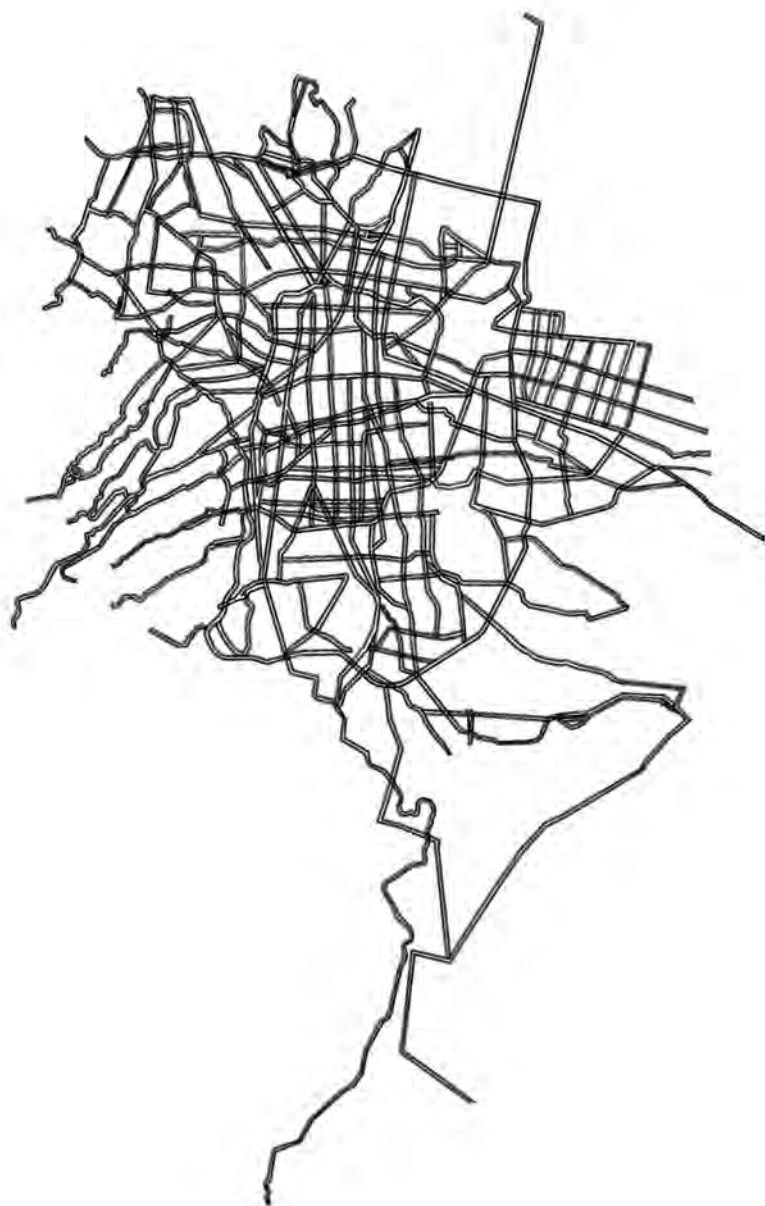


Desamparo
Distrito Federal

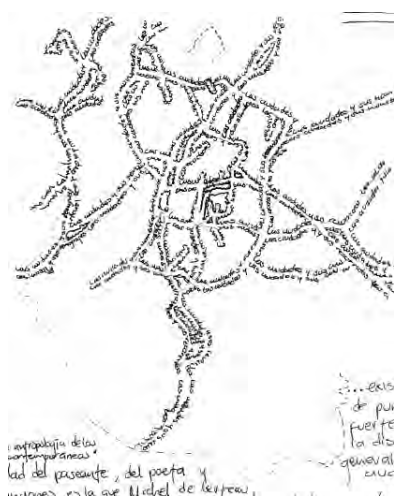


líneas principales que salen de la zona periférica del D.F.









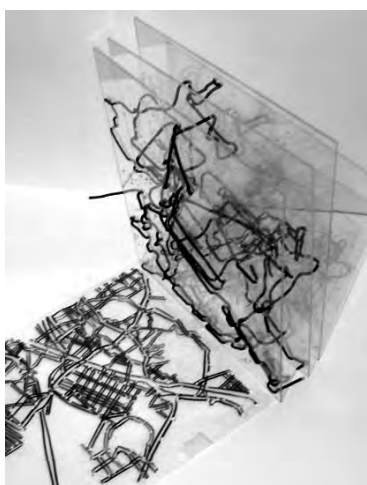
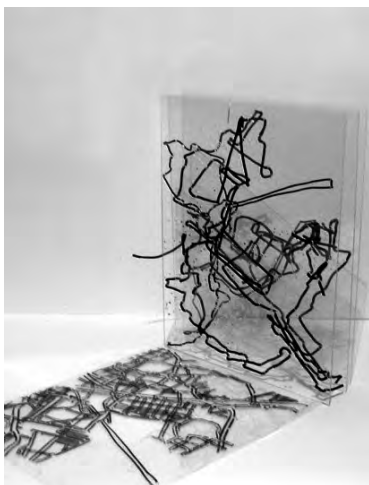
La perdí: se escabuyó entre los puestos. Lo último que percibi fue cuando robó una caja de cartón pequeña y adentro colocó una piedra. Se puso a agitarla, el ruido la hacía sonreír. Era la primera vez que la veía sonreír; siempre tuvo una expresión de dolor, al principio creí que le dolía el estomago, lo tenía muy inflamado. Después llegué a la conclusión de que algún recuerdo la atormentaba.

TERCERIDAD

Al encontrar en la red una posibilidad para *unir* puntos y *trazar* trayectorias que significaran los recorridos humanos que se van estructurando, decidí establecer diferentes planos donde se hiciera evidente la **unión, el trazo y el entrelazamiento** que una red implica. Fragmenté la bidimensionalidad característica del mapa y construí tres planos que las líneas de trayectorias o rutas viales atraviesan. Los planos son transparentes pues me interesa que el mapa sea visto de frente como tal, la ilusión visual frontal sigue siendo la imagen de un territorio.

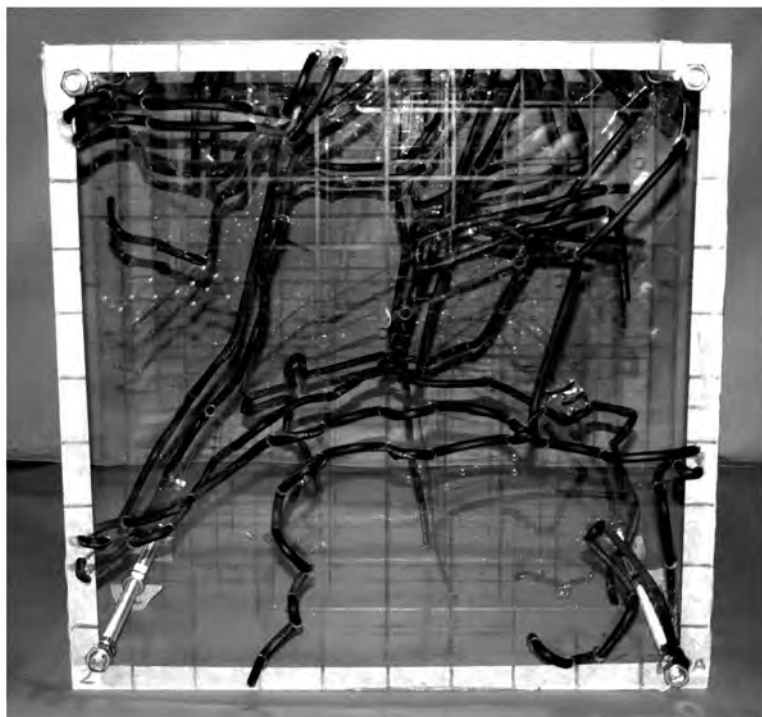
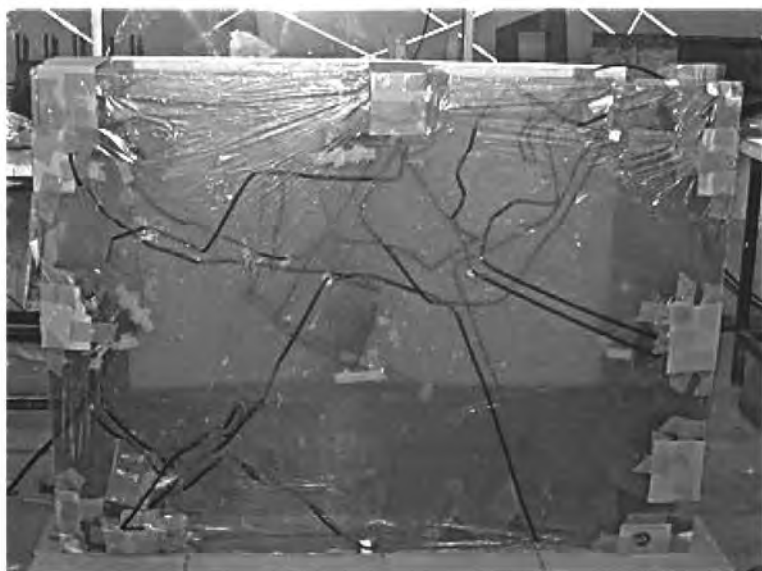
Elegí los materiales de acuerdo con la materialidad de la ciudad: el cable para mí significa la múltiples redes que la ciudad tiene. Los cables son las relaciones y las conexiones que establecemos y funciona como el hilo que teje las trayectorias de la ciudad.

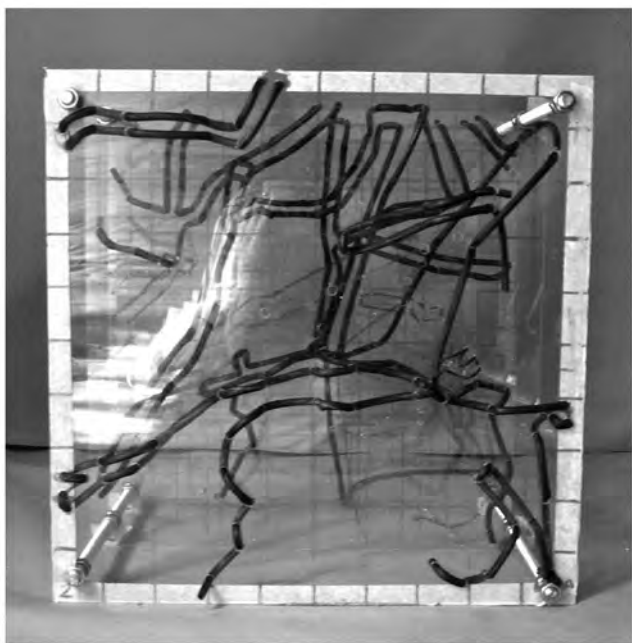
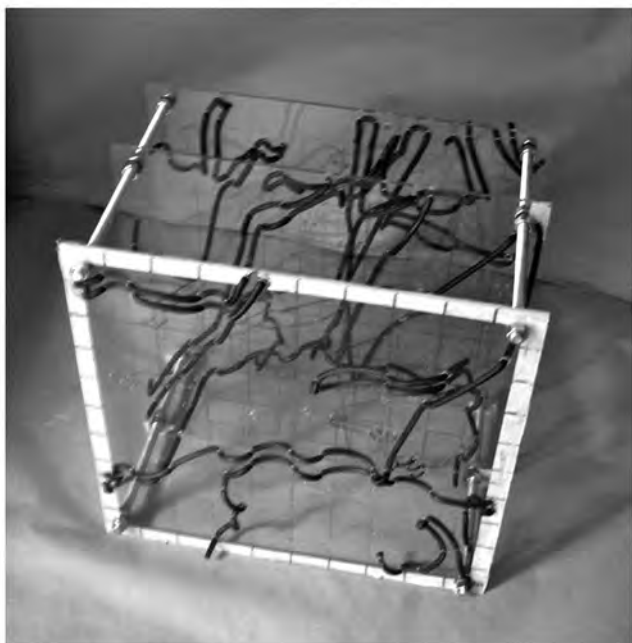
El acrílico transparente elimina la posibilidad de dividir los planos y elabora un dibujo frontal que permite ver de frente la imagen total del mapa



4.4 PROCESO PERSONAL EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA OBRA









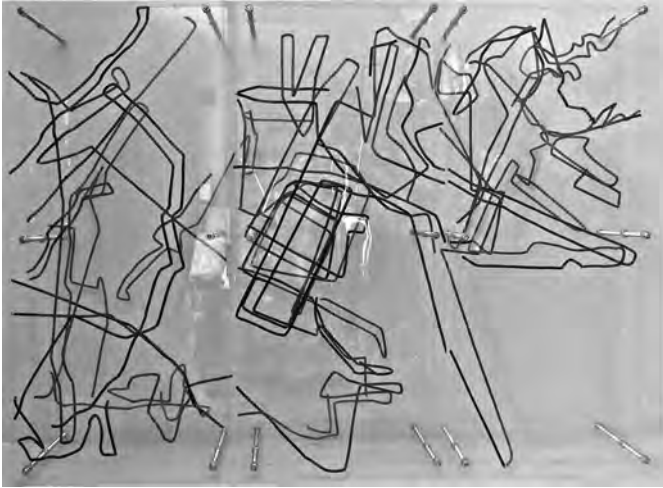
Es una instalación dividida en 4 módulos de diferente tamaño y consistencia llamados Mapa-Red. En cada uno de los módulos encontramos una estructura rectangular con 3 planos iguales en acrílico unidos con líneas de metal o varillas roscadas en cada uno de sus vértices atravesándolas. Las 3 placas generan un espacio interior que en sus laterales podemos observar y en los que se ven líneas o una estructura amorfa. En el anverso y reverso de la estructura encontramos una gran cantidad de oquedades por las que emergen líneas de plástico negro donde se crea una maraña y formas orgánicas sobre los planos. La parte evocativa corresponde a un mapa de la ciudad de México.

La instalación tiene como propósito aludir o evocar el mapa geográfico de la cd. de México del que partí para desarrollar mi proyecto plástico, haciendo una simulación de posibles cambios en el mapa transcrito en los objetos que presento. La apropiación del mapa geográfico la he modificado para que emerjan una serie de módulos que posiblemente contengan mapas de simulación o perspectivas caóticas, desordenadas y rizomáticas de las trayectorias y relaciones ciudadinas.

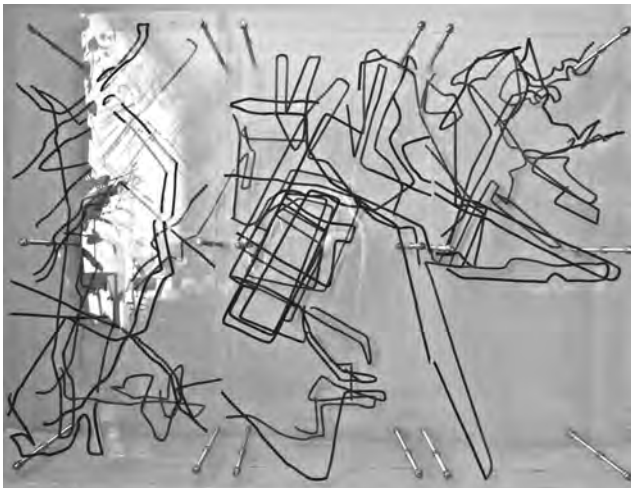
Los materiales con los que trabajé la instalación son de aparente transparencia utilizando el acrílico y el cable de plástico. El contraste entre la transparencia de los planos y la línea oscura generan un equilibrio para visualizar y entender la construcción y mi propuesta de definición de meta-red.

Por otro lado, la luz y la sombra que provoca la instalación en el espacio que es colocada corresponde a un juego de diferentes tonos de sombras con destellos de luz que dan colores producto del reflejo en la transparencia.

MAPA-REDES:



Iba y venía: creí que vivía en el centro, iba mucho por allá. Le gustaba ver la catedral, aunque sólo por fuera, creo que la idea de Dios le molestaba. Un día se fue de ahí hasta Villa de Cortés caminado, me pareció ver que iba hablando, pero nunca pude entender sus palabras, el alcohol y la furia distorsionaban lo que decía.

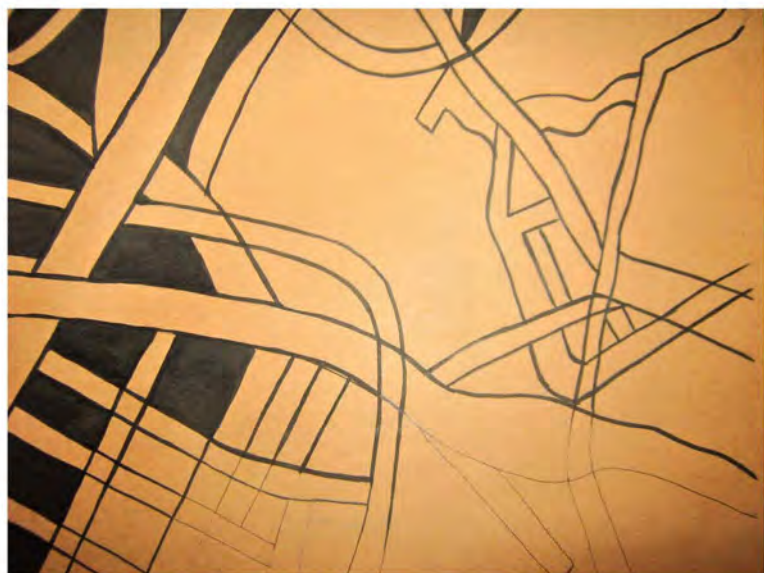






Nunca supe su historia, nunca supe si tenía familia, si estaba enferma, si estaba sola, si perseguía a alguien o si tan sólo iba y venía buscando algo o alguien. Sus pasos eran lentos pero firmes y seguros, sus caminos eran múltiples pero jamás dudó al elegirlos, parecía que tenía un mapa en su mente que la guiaba a su destino: caminar.







CONCLUSIONES:

El mapa-red intenta representar una visión personal de los caminos y trayectorias que se tejen en una ciudad como es la ciudad de México. Es un mapa que representa la red de posibilidades de avanzar, ir y venir en una de vida o en muchas quizás.

El proyecto partió de la red visual, cualquiera, aunque formalmente debía ser rizomática, no me interesaba una construcción de trama, simétrica o reticular. Posteriormente, la encontré en el mapa de mi ciudad. Comencé con la idea de trayectos y, como se ve en los bocetos iniciales, las letras funcionaban como un relato, de manera más acertada, considero. Pienso que al usar el recurso caligráfico, la red hablaba mucho más de un relato, por la relación cercana con la escritura. Al modificar esto por líneas, pienso que se hizo más evidente la red, como estructura rizomática, y se hizo más obvio un dibujo interno que hablaba de un recorrido. Sin embargo perdió la conexión vivencial.

Por el contrario, los mapas bidimensionales que posterior a la instalación armé, recuperaron en cierta medida la posibilidad de ambas propuestas. El collage y la selección de textos para ello me permitió recobrar un poco de lo que había abandonado con la caligrafía.

Concluyo diciendo que el proceso de experimentación fue enriquecedor pues descubrí posibilidades formales que no había reconocido o pensado incluso desde el inicio. Tal es el caso de la transparencia, que constituyó un recurso difícil y valioso al mismo tiempo. Me permitió hacer la construcción tridimensional, pues me otorgaba solidez para tejer la red y a la vez planos que se armaran uno tras otro sin ocultarse entre ellos. De aquí surgió entonces la posibilidad de un mapa tridimensional. Sin embargo esta transparencia creo una visión mucho más

compleja de lo que ya en sí el rizoma implicaba. La transparencia complicaba los ángulos de visión y hasta el momento sigo pensando que los limita, es decir, me dejó una visión totalmente frontal del mapa y empobreció las visiones laterales o aéreas.

El juego de sombras resulta aún ambivalente: por una parte me atrae como la posibilidad de textura visual que me otorga más redes y más líneas; por otro es información que debe ser considerada pues complejiza la visión y depende del tipo de luz y ángulos de iluminación.

Hablando de los elementos de aluminio, considero que de igual forma son cuestiones formales que modificaron la propuesta. Al tener que dividir el mapa en bloques debido a su tamaño y peso, e integrar las varillas, el dibujo del mapa se fragmentó y se hizo modular, esto le hizo perder la volatilidad de la estructura que hasta ese momento no era tan evidente; es decir, hasta antes de los módulos, el cable viajaba entre el acrílico como si este lo sostuviera, haciendo en ocasiones pensar que no existían bloques, sino sólo líneas: había cierta ilusión.

Pienso que las piezas terminaron siendo o reflejando una preocupación más formal que experiencial, por así llamarlo. Mi preocupación fue desde un inicio, ambos sentidos, una sosteniendo a la otra.

FUENTES DE CONSULTA:

- BARBER, Peter (Compilador). *El Gran Libro de los Mapas*. Barcelona, Paidós, 2006.
- BISHOP, Claire. *Installation Art, a Critical History*. New York, Routledge, 2005.
- BOULEAU, Charles. *Tramas: la geometría secreta de los pintores*. Madrid, Akal, 1996.
- CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles*. Madrid, Siruela, 1998
- CALABRESE, Omar. *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid, Cátedra, 1999.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *Mil Mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre.Textos, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *De la Gramatología*. Revista Observaciones Filosóficas, 2006.
- . *La Escritura y la Diferencia*. Barcelona, Ed. Anthropos, 1989.
- DIEGO, Estrela de. *Contra el Mapa*. Madrid, Siruela, 2008.
- LEOZ, Rafael. *Redes y Ritmos Espaciales*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, 1981.
- LOMNITZ, Larissa Adler. *Redes Sociales, Cultura y Poder: ensayos de antropología Latinoamericana*. México, FLACSO sede México, 1994.
- MANCE, Euclides André. *La Revolución de las Redes*. Co-editores: Ecosol, Delegación Azcapotzalco, Alcona, Acatl, Municipio de Ecatepec, BanMacondo, Gobierno del Estado de Michoacán, Indesol, UACM, FONDESO, STYFE del GDF, El Colegio de Tlaxcala, Tianguis Tlaloc, Movimiento Nacional por la Esperanza, SNTE Comité Nacional Democrático, México, Editorial Itaca, 2008.
- NOREÑA, Aurora. (1995, febrero 5). *Instalaciones Artísticas, Pinto mi raya*, 13.
- PEDOE, D. *La geometría en el arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

READ, Herbert. *Imagen e Idea*. México, FCE, segunda edición, 1965.

SLUZKI, Carlos E. *La Red Social: frontera de la práctica sistémica*. Barcelona, Gedisa, 1998.

SPRINGER, José Manuel. (1994, octubre 17). La Instalación, una síntesis, *Pinto mi raya*, 17.

----- (1994, octubre 10). La instalación, arte que provoca el intercambio, *Pinto mi raya*, 49.

TURCO, Carlos A. *Los Mapas, Breve Historia del Mundo y su Imagen*. Argentina, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1968.

YOUNG, Iris Marion. *Justice and the Politics of Difference*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1990.

PÁGINAS WEB

<http://www.arqweb.com>

<http://valdeperrillos.com>

<http://www.urbipedia.org>

<http://satomimatoba.hp.infoseek.co.jp>