



UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES VISUALES
ESCUELA DE ARTES VISUALES

**ESPECIE QUE RECORRE
EL ESPACIO AL QUE SE ADAPTA**

MARGARITA KÜPFER PALMA

Memoria de grado presentada a la Escuela de Artes Visuales de la Universidad Finis Terrae
para optar al grado de Licenciado en Arte, Mención Escultura.

Profesor guía taller: Elisa Aguirre Robertson
Profesor guía preparación de tesis: Daniel Reyes León

Santiago, Chile

2013

Agradecimientos a:

Mis padres, amigos, Teresita Cruz, Nori Camerati, Carlos Albornoz.

Índice

Introducción	1
Capítulo Primero: Relación entre algunos conceptos en la Escultura Contemporánea.....	2
Problemática del Espacio en la Escultura Contemporánea	2
I. Espacio	7
II. Lugar/ No lugar	10
III. Recorrido.....	12
Capítulo Segundo: Límites entre arquitectura y escultura, necesariamente complementarios	17
Desarrollo de un dibujo espacial a través de la Línea	17
Proyecto	24
Proceso	28
Conclusión	34
Bibliografía	38
Índice Ilustraciones	39

Introducción

La motivación para realizar esta memoria se basa principalmente en profundizar lo que implica la problemática del espacio en la escultura contemporánea. Entendamos por problemática una tensión entre los límites de la escultura y la arquitectura de nuestra época; la escultura ha perdido su funcionalidad decorativa, ha salido de las casas y de los museos para insertarse en espacios públicos. Debido a que en la modernidad la arquitectura ha ido incrementando sus proporciones, que la escultura se ha ido desencajando de sus cánones.

El punto de encuentro con ésta problemática, se debe a un largo proceso de investigación en el taller de escultura, donde las características de cada obra me permitieron experimentar diferentes maneras de construcción. En los últimos años los proyectos de escultura los he guiado por una línea de trabajo, relacionada estrechamente con el espacio y la arquitectura. He utilizado la arquitectura del lugar como soporte para las obras y a ésta la he armonizado con la arquitectura del lugar. Así he experimentado en mi línea de trabajo, al sacar el plinto como soporte y lograr un trabajo escultórico adaptable a cada espacio escogido. Un objetivo fundamental del trabajo es crear un **recorrido**, un desvío en el tránsito normal de las personas (del lugar escogido), esto lo realizo y defino, en primera instancia, a partir de un trabajo con la **escala**.

El proyecto de investigación está organizado en tres capítulos, los cuales tienen los siguientes propósitos: explicar el desarrollo del proceso creativo, paso a paso; mostrar un análisis sobre la contextualización y la conceptualización; dar una conclusión de la relación que existe entre el trabajo plástico y los conceptos que lo interpretan, así como mostrar imágenes que den cuenta de todo esto. En paralelo a la explicación que realizo del proceso práctico y creativo, se expondrá un análisis del marco teórico basado en relaciones de conceptos, tales como: **espacio y arquitectura, no lugar y lugar, escala y recorrido**, entre otros; los cuales serán explicados dentro de la memoria.

Capítulo Primero: Relación entre algunos conceptos en la Escultura Contemporánea

Problemática del Espacio en la Escultura Contemporánea

Al hacer un recorrido por la historia del arte, uno fácilmente puede observar cambios drásticos en cuanto a las diversas vanguardias que logran establecerse en la historia por algunas generaciones, perdurando en libros o teniendo una trazabilidad con respecto a nuevos estilos o vanguardias de cada época. Se debe básicamente a una necesidad tanto política y social como cultural, de ir modificando las artes y las ciencias según los intereses, los conocimientos y los progresos. Es inevitable que el desarrollo entre generación y generación, nos lleve a una evolución; puede demostrarse, al hacer un análisis dentro de las artes en general, que son focos de visión hacia una sociedad y cultura a lo largo de la historia.

En este capítulo se hará una visión rápida en cuanto al desarrollo e influencias, desde una época en que la escultura comienza a evolucionar al sufrir diferentes cambios que condujeron a lo que hoy comprendemos como escultura.

La escultura tiene su problemática, es una de las ramas atrasadas del arte en cuanto a evolución y autonomía, en comparación a la pintura y otras artes, ya que comienza a dejar los cánones del clasicismo recién a partir en la década de los 60'.

Aparecen los primeros indicios de romper los esquemas ya en los años 20' por Marcel Duchamp, influenciado por artistas anteriores como Picasso -que rompe, con el Cubismo Analítico, el espacio concebido por el Renacimiento- y también por el Expresionismo Alemán, que buscaba exacerbar los sentimientos y emociones de los artistas de ese momento, relacionados a la destrucción, al suicidio, a la alienación y a la masificación. Les interesaba más mostrar sus sentimientos y emociones, que la realidad objetiva dada por el naturalismo clásico. Duchamp toma éstos referentes y se propone superarlos, ironiza sobre la nostalgia o el romanticismo entre el sujeto y el objeto, como también critica el concepto de autor. Pero no sólo critica el concepto de autor, sino también a la obra de arte en sí misma, lo que se logra al romper lo concebido como obra al resignificar los objetos. Está resignificación la creó en base a lo que hoy en día podemos

denominar reciclaje y que Duchamp denominó ready made. El ready made es una operación que, utilizando objetos cotidianos que son desplazados a un espacio de arte, transformando sus significados y desactivando sus funciones, para darle profundidad a la interpretación subjetiva por sobre la de uso.

Así es como expandió los límites del arte y constituyó las bases de su autonomía, al introducir elementos de uso cotidiano para desautomatizar sus significados y funciones, para darle profundidad a la interpretación subjetiva por sobre la óptica. Así es como expandió los límites del arte, al introducir objetos de la vida cotidiana, al transformarlos y resignificarlos por su elección como artista, es decir, que desde Duchamp en adelante el artista definirá lo que es el arte y no la sociedad.

Otra importancia que tiene, es que fue el primero en considerar al objeto como performático. Lo descubre con su obra *Rueda de bicicleta sobre taburete*, logrando la interacción del espectador, porque éste con su impulso personal puede darle movimiento a la rueda. En resumidas cuentas, su legado más grande fue habernos hecho entender que una experiencia artística no basta con estimularnos visualmente, ésta debe también invitarnos a pensar, a descifrarla y experimentarla, consiente e inconscientemente, a interactuar con ella. e experimentarla consiente e inconscientemente al interactuar con ella.

Como se nombró anteriormente, desde los años 60' se proponen nuevos conceptos para la escultura, dejando a un lado la obra clásica de la estatua o el monumento y al mismo tiempo el pedestal como soporte de la obra. En el texto *El espacio raptado: interferencias entre Arquitectura y Escultura*, de Javier Maderuelo, se comprende ésta idea:

“La descentralización de la obra escultórica, con su efecto asociado de desbordamiento de contorno, va a ser el paso más decisivo para que la escultura rapte el espacio que se encuentra o su alrededor y lo incorpore a su propia obra.”¹

Tomando esta cita, entonces se puede decir que la escultura ha tomado una noción moderna que ha surgido gracias a la relación que encuentra con la arquitectura y que

¹ MADERUELO, Javier. *El espacio raptado: interferencias entre arquitectura y escultura*. Editorial Mondadori, España, 1990. Página 197.

mutuamente se han complementado transmitiéndose algunas de sus características pero sin oponerse una con la otra, sino que de manera complementaria y necesaria con respecto a la visión y solución del arte de hoy.

El sujeto interactúa con el espacio con el fin de habitarlo y significarlo, es que el espacio ya no es sólo físico, sino también público. Por éste carácter público, es que el sujeto o la comunidad disponen de la escultura para significar los espacios y su relación con éste, generando así monumentos como la estatua; con la cual se determina la situación o condición del hombre con el espacio, como espacio ocupado. Es entonces ésta función social de significar los espacios y de habitarlos con figuras reconocibles, las que hacen de un espacio un lugar. Un lugar es aquel espacio que tiene una identidad o un carácter histórico, por lo tanto, la lectura de las obras que en éste espacio ocupado se erigen, tienen una sola mirada y la cual es impuesta, idea que queda muy clara en la siguiente cita de Marcela Ilabaca:

La escultura tradicional dispone espacialmente al observador, le impone un sitio y así un punto de vista. Ello, pone de manifiesto una concepción centralizada de la obra, en la que ésta ocupa un protagonismo de orden jerárquico que determina y condiciona la experiencia estética, pues al predeterminar la disposición del espectador en el espacio establece una lectura estandarizada, única y objetiva.

Ilabaca, nos da a entender en su texto *De la escultura a lo escultórico: Aproximaciones al cambio de paradigmas* –de donde proviene la cita anterior–, que debido al soporte de la escultura –llámese plinto o pedestal– se logra destacar a la escultura del espacio común y ascenderla con solemnidad, generando así una distancia con el observador. Es una lectura impuesta, ya que su altura la hace impersonal y se dividen los espacios entre espacio representacional y espacio real. Por lo tanto, hoy podemos destacar una evolución en cuanto a interacción entre la presencia de la obra frente al público, ya que el plinto no es condición de soporte, se agrega a éste una relación con el entorno, la arquitectura o el mismo suelo, logrando una mayor cercanía con el espectador al no establecer condiciones o puntos de vista por parte del autor respecto al montaje de la obra, sino que deja que cada uno interprete en base a su propio imaginario.

Un referente clave, en una línea de mi investigación, es la alemana-venezolana Gertrud Goldschmidt (1939 - 1994), más conocida como Gego. Es interesante la forma en que su trabajo dialoga con el constructivismo (1913-1920). Éste movimiento fundado por el pintor y escultor ruso Vladimir Tatlin, se genera como respuesta al caos o a los conflictos de una época. Recurren a un arte abstracto, a las figuras geométricas y bien definidas, como a los materiales industriales (a lo que se debe el nombre). El constructivismo toma formas habituales o conocidas y crea nuevas a partir de éstas. Su estilo se basa en líneas puras y la relevancia está más en el proceso y en la técnica, que en la obra o producto en sí mismo. Estas características del constructivismo son observables en la obra de Gego, en la cual es fundamental la técnica, el procedimiento, las líneas y los materiales. Sus obras más populares son de los años 60' y 70' durante el apogeo del arte abstracto geométrico, el cual incorpora a la arquitectura y sus conceptos como parte importante en la escultura. De esta manera, Gego se sirve de la arquitectura, es decir, hace uso de ésta para generar un recorrido e integra al espectador casi de manera obligatoria, ya que su obra escultórica abarca completamente el espacio donde fue construida. Un ejemplo de este planteamiento es su obra *Reticularia*, donde trabajó con finos alambres fragmentados en módulos iguales, los que iba uniendo de manera minuciosa y limpia con un sistema de ensamblaje. Éste ejemplo y otras obras de Gego, tienen un modo de construcción similar a la de algunas de mis obras. Ambas trabajamos a partir de materiales blandos, fierro o hilos, utilizando principalmente las manos, para luego fragmentar el material en partes iguales y comenzar a construir en el espacio un dibujo a partir de la línea. Ésta se mantiene en el aire gracias a la tensión del material, el cual forma una estructura que al interceptar en aristas y vértices va formando un tejido suspendido que da cuenta del espacio que habita en esa sala. Algo delicado pero muy concreto. Desde esta geometría variable se delimita un lugar de entre todos los posibles creando finalmente un volumen espacial.

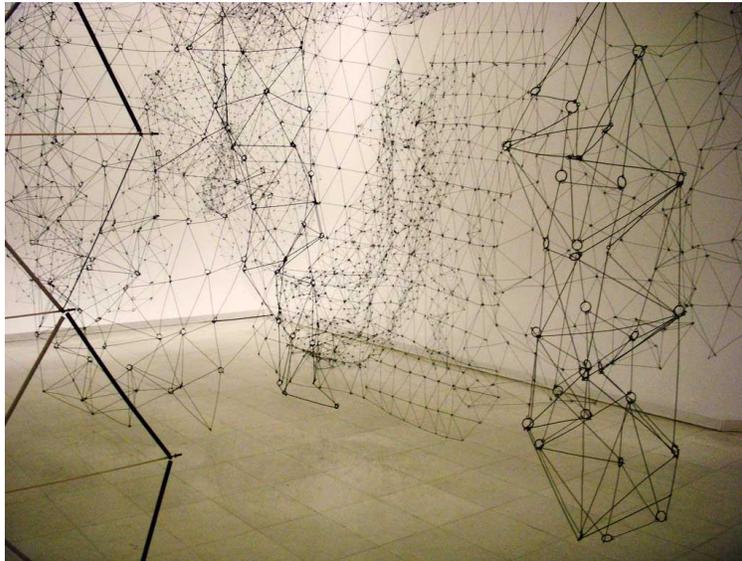


Ilustración 1: **Reticularia**, 1969

Al construir en el espacio un volumen, éste se debe adecuar de manera armónica al lugar arquitectónico escogido. Éste es uno de los puntos más importantes, ya que depende del volumen total y del dibujo espacial final, el objetivo de la obra; el cual sería la delimitación del **espacio** para involucrar al espectador y conducir un **recorrido**.

En cuanto al montaje, la forma se va construyendo a partir de **módulos** iguales, los cuales al irlos uniendo uno por uno se construye en el espacio el dibujo, para llegar a abarcar un volumen en el espacio que insinúe una delimitación en el tránsito normal del lugar escogido. En el caso de uno de mis trabajos se fabrican módulos iguales de planchas de fierro muy delgado con formas de una “ola”. Se hacen tres medidas de éstas diferentes, uniendo en un soldaje minucioso y limpio, creando la sensación de movimiento y dinamismo en el espacio. Cada módulo es fabricado manualmente, lo que comprende un trabajo donde no existe la automatización (precisión matemática y sin pausa), lo cual potencia la autenticidad como se refiere Sigfried Giedion: *en la actividad manual no puede existir un movimiento repetido exactamente a otro*².

No en todos mis trabajos pero en la mayoría de ellos, al igual que Gego, se genera un contraste con el lugar o ambiente, lo que se logra gracias a la importancia del material y

² GIEDION, Sigfried. *La mecanización toma el mando*. Editorial Gustavo Gil, Barcelona 1978. Página 62.

a la forma que se escoge para trabajar. De esta manera, ambas coincidimos en construir figuras orgánicas que se diferencian del ambiente. A la vez invita al espectador a participar en su interpretación, en base a su imaginación. De esta manera podríamos llamar a ambas obras, tanto a la obra de Gego como a mis proyectos: “obras abiertas”, que dejan al observador interpretar libremente en base a su conocimiento las ideas que concluyan de la obra en contemplación.

Ya hemos nombrado los conceptos básicos a los cuales esta tesina se refiere. Pero para llegar a una mayor profundidad de análisis debemos definirlos a cada uno en relación a la idea final de escultura para una mejor comprensión.

I. Espacio

Primero sabemos que existe un espacio en la realidad en el cual coexisten todos los seres vivos y las cosas. Es aquel medio donde nos desplazamos. Dentro de este espacio logramos diferenciar a las cosas de acuerdo a sus características bidimensionales o tridimensionales, esto es gracias a la capacidad de percepción de la profundidad y perspectiva al visualizar un objeto. Los objetos conforman parte del espacio, es decir, los volúmenes son un fragmento del entorno. Pero se complejiza aún más al pensar que también ese entorno-espacio no es solamente una parte del espacio exterior, de lo que conforma el mundo al cual conocemos como planeta, ya que éste último al mismo tiempo está inscrito en un espacio exterior a él, el universo que sabemos que existe aunque no lo vemos. En base a lo anterior, podríamos comenzar a clasificar al espacio en dos categorías como: espacio en el cual está inscrito todo lo que universalmente consideramos materia y no materia (lo lleno como también lo vacío), y por otro lado el espacio mental, subjetivo que tiene cada persona en relación a su percepción como espacio.

Kant define al espacio como la condición de los objetos pero no los objetos en condición del espacio: el espacio preexiste, es a priori, es la condición misma que requiere nuestra percepción empírica, ya que nosotros existimos en el espacio.

Al existir y ser parte del espacio podemos retribuir nuestras capacidades de percepción a las de creación. Somos capaces de crear, crear volúmenes, en este caso esculturas, donde a través de ellas podemos conformar nuevos espacios mediante la transformación de la materia. Al configurar el espacio, lo que estamos haciendo es una supuesta transformación del espacio real, verdadero, que ya existe por naturaleza.

El espacio es ilimitado e intangible pero el hombre es capaz de pensar sobre él al actuar en él desde su mundo interno subjetivo. El espacio está presente en todo y lo comprende todo, tanto lo material, inmaterial, grupal, social, cultural, político, e individual y otros.

Esto es, en base a las propias características individuales, lo que define nuestra percepción personal subjetiva única del espacio exterior, del espacio vacío, y de la obra artística material. Las relaciones entre sí, de acuerdo a las experiencias, aprendizajes, motivaciones, impulsos, emociones, cogniciones, etc., almacenados a través de nuestra historia personal, tanto en la mente consciente como en el inconsciente. Todo lo cual se va internalizando y modelando en nuestro mundo interno o espacio interior a partir de la relación con el mundo externo, principalmente a través de las relaciones interpersonales básicas y más significativas, desde el nacimiento o desde antes de acuerdo a los puntos de vista psicoanalíticos, existencial, religiosos y otros. En base a esto, se va a interpretar subjetivamente, de forma única y diferente a todas las demás personas, todas sus percepciones de los distintos espacios, interno, externo, físico, corporal, material, inmaterial, e interpersonal. De ésta manera, el mundo externo al individuo y su mundo interno personal psíquico se determinan entre sí en su íntima interacción en cada momento con lugar, no lugar y espacios.

Esto mismo se aplica al artista, quien a través de su obra, plasma, expresa e intenta transmitir significaciones personales al observador, con la finalidad de provocar una interacción íntima con ésta, dentro de un marco de un espacio-tiempo-lugar y no lugar, determinados.

Se puede concluir, como comenta Javier Maderuelo, en su texto ya mencionado que:

...En este marco es asimismo coherente que se reconozca en el «minimal art» el gran despliegue en ese raptó, ya que no en vano se sumerge en la espesura del mundo a través de la experiencia perceptiva, expresando la presencia carnal de lo elemental en su evidencia. Por ello mismo, en esta manifestación no sólo importa lo estético de lo elemental y el cambio de escala como enfatizador de la evidencia, sino, aún más, ese desplazamiento desde el espacio interno y cerrado sobre sí mismo del objeto escultórico a un entendimiento de lo escultórico como generador del espacio virtual, asumido ya como material artístico a enarbolar.³

Este rasgo tiene que ver con el desbordamiento de los límites antiguos y modernos asumiendo relaciones entre la escultura y la arquitectura, entre lo que es un espacio íntimo ya más neutralizado, a lo que era antes en interferencia con respecto al espacio de carácter público o semipúblico. Llevándose entonces la escultura conceptos de la arquitectura, asumiendo una contratransferencia en su totalidad. Ninguna finalmente quiere retomar sus aspiraciones pasadas, sino complementarse en cuanto a interferencias estéticas y procedimientos artísticos en los espacios comunes ampliando sus investigaciones y límites. Javier Maderuelo lo explica de la siguiente manera en su texto:

Pretendemos deslindar, se sostiene desde el pórtico de la obra, las nuevas fronteras entre arquitectura y escultura surgidas como consecuencia de la apropiación, por parte de la escultura, del espacio interior, la geometría, la escala, los materiales e incluso las técnicas y procedimientos de la arquitectura y, por otro lado, estudiar cómo la arquitectura ha

³ MADERUELO, Javier. *El espacio raptado: interferencias entre arquitectura y escultura*. Editorial Mondadori, España, 1990. Página 197.

*asimilado algunas de estas nuevas propuestas espaciales, gestadas en el seno de la escultura.*⁴

Algunos artistas dejan apreciar al objeto únicamente como masa o a veces se distingue su construcción, donde el espacio interior se hace visible. En el volumen escultórico masa y espacio se interpretan como dos materias distintas. Se trata de dos cosas obvias con las que nos encontramos cada día, pero que para los escultores ambos tienen igual importancia. Se habla entonces del espacio donde la masa está inserta como también del espacio dentro de esa masa. Ese espacio es *absoluto, liberado de todo volumen cerrado, y lo representamos desde su interior, con sus propiedades específicas.*⁵

La visión del espacio de la masa en el campo escultórico contemporáneo comienza a tener relación con la arquitectura. Pareciera que intenta competir con ella, pero lo que hace es tomar las herramientas que utiliza como materiales industriales y fórmulas de construcción entregándole una mayor cobertura en cuanto a capacidad de creación de la obra.

II. Lugar/ No lugar

*Un **lugar** se entiende como espacio de identidad, nacional e histórico.*

*Un espacio que no se puede definir ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un **no lugar**.*⁶

La escultura a lo largo de su desarrollo en la historia ha tenido la necesidad de abrir su **escala** a mayores dimensiones. Recurre a ese espacio para abrirse a un público condicionado, a un sistema moderno caracterizado por superabundancia de acontecimientos. Esto debido a un mundo que sufre constantemente modificaciones físicas tanto en concentraciones urbanas, traslados de poblaciones y multiplicación de lo que llamaríamos los **no lugares**. Todo esto nace como resultado de la situación de

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibidem.*

⁶ AUGÉ, Marc. *Los no lugares*. Editorial Gedisa, Barcelona, 1998. Página 83.

postmodernidad donde los estudios etnológicos sitúan la necesidad en el centro mismo de la individualidad, impidiendo distinguir de la identidad colectiva la identidad individual.

Desde otro punto de vista, no se disocia el concepto de identidad colectiva que se da en el no lugar, de la identidad individual que se da en el lugar. Ambas interaccionan, son interdependientes y se pueden llegar a dar simultáneamente ya que el hombre necesita de estos dos espacios, a los cuales debe adaptarse para sobrevivir dentro de la sociedad contemporánea.

En consecuencia, la escultura ha podido ampliar sus capacidades tanto en dimensiones como en materiales industriales teniendo una relación a veces directa con la arquitectura, no por su funcionalidad, sino por la integración de materiales de construcción y la forma de método constructivo parecido al arquitectónico.

Los artistas, por lo tanto, intentan dejar al museo y la galería como espacios de exposición comunes e identifican en el espacio antropológico los **no lugares**, para entregarle una identidad y significación a través de su proyecto artístico. Entonces logra ser un **lugar**, donde el espectador tiene libertad de reconocer e identificar los signos expresados en el volumen llevados a su propio imaginario colectivo. Peter Eisenman muestra con claridad estos conceptos nombrados anteriormente en la obra *Homenaje al Holocausto* en la plaza de Berlín. Es un arquitecto norteamericano que se hizo conocido en el mundo de la arquitectura por ser uno de los fundadores e impulsores del llamado movimiento deconstructivista. Su propuesta se caracteriza por la superposición de geometrías, dando lugar a espacios truculentos, tortuosos, que transmitían sensaciones de caos y movimiento. La instalación de miles de rectángulos de hormigón parecieran ser como ataúdes inscritos en un suelo ondulado, ubicado cerca de la *Puerta de Brandemburgo* símbolo unido a los acontecimientos más sobresalientes de la historia europea del siglo XX. Es una encarnación dinámica de luchas y controversias, es un monumento marcado por cambios históricos trascendentales, fue trofeo de guerra y finalmente es una muestra de separación y reunificación. La obra actúa frente al monumento histórico en contraste al contexto, si bien el monumento connota una reunificación de la paz, la obra busca recordar un episodio

tortuoso de guerra. Los bloques están instalados de con forma de retícula, completando una gran superficie donde se puede caminar y desplazarse entre ellos. Su escala permite sentarse, aunque cada uno de estos rectángulos tiende levemente a una inclinación, lo que connota una sensación de mareo e inestabilidad. La obra es abstracta, a pesar de conformar el carácter de memorial, ya que cada uno de estos bloques representa una página del *Talmud Hebreo*. Por su escala y forma, invita al espectador a recorrerla, de esta manera podemos darnos cuenta al descubrir en cada uno de estos rectángulos la representación simbólica que implica el total del monumento.

III. Recorrido

Podemos darnos cuenta como la escultura comienza a alejarse de sus cánones tradicionales, llegando a tensionar los límites en relación a la arquitectura y paisaje. Me interesa entonces la manera en que el espectador se involucra con la obra no solamente de manera visual, sino que invitando a participar de ella, logrando finalmente que ese espacio tenga una identidad y significación única y diferente para cada individuo que lo está percibiendo. Se logra integrar una identidad al espacio al montar la obra en él.

En la modernidad, la relación del individuo con la obra toma un gran giro, pues ya no será la sociedad ni el artista los que impongan una significación o una lectura única o dirigida respecto a la obra. Al traspasar su límite histórico o monumental, la escultura es más abierta respecto a su significación y a su interpretación, ya que a partir de las vanguardias artísticas históricas el papel del observador como interactuante tendrá un rol fundamental y será éste quién le dará una propia interpretación y valor, según cómo pueda relacionarse con ésta. Por lo tanto, en la modernidad, la escultura permitirá una nueva relación entre el sujeto y el espacio, permitiéndose experimentar y reflexionar a través de la interacción con éste; punto que señala – en su texto ya mencionado – Marcela Ilabaca:

“ya no será el que observa, sino el que recorre, volviéndose parte del rendimiento de la obra empujado desde su propia intermediación al lugar. El

sujeto se presenta ante el espacio consiguiendo una visión sobre las cosas y de sí mismo en medio de las cosas”.⁷

La escultura sirve como medio de interrelación entre la materia-espacio- persona. Te hace consciente del contexto y espacio en el cual estas inscrito. Muchas veces la percepción del espacio es guiada por el artista a través de su obra al manejar tamaños y materiales con los que puede jugar con la apreciación de este. Un referente en este campo es el trabajo de Christo y Jeanne Claude, con su impresionante manejo de la escala, proponen al espectador una visión fragmentada de la obra, te sitúa en una posición incómoda al no poder percibir la obra fácilmente de manera completa.

La obra de Christo se enmarca dentro de la corriente denominada Land-art (*arte-Tierra*), que tiene como principal característica la utilización del paisaje como soporte o escenario de la obra artística. La modificación del medio ambiente y del comportamiento humano continúa siendo su meta esencial.

Se ha hecho recurrente en su propuesta y es la de envolver o repetir. Envolver desde un árbol hasta un edificio, cambiando la percepción y relación que se tiene ya sea con la construcción o con el paisaje circundante. Quizás uno de los casos más emblemáticos es su propuesta para el Reichstag en 1995, en el cual el edificio del Parlamento Alemán fue cubierto con más de 100.000 m² de tela y 15 km de cuerda, para ser visto durante 3 semanas por más de 5 millones de personas.

También su propuesta ha abarcado paisajes naturales como es el caso de los 178 árboles del Parque Berower en Riehen, al noroeste de Basilea en Suiza, donde uno de los aspectos más destacables de la propuesta era la heterogeneidad que se generaba a partir de una solución base muy simple, y cómo esta cambiaba completamente la percepción de la naturaleza y realidad.

La segunda característica es el uso de la tela y el color como materia propia de sus proyectos. Se emplea un material dúctil, que permite dar cuenta del objeto o elemento que

⁷ ILABACA, Marcela. *De la escultura a lo escultórico: Aproximaciones al cambio de paradigmas*. www.esculturas.cl/pdf_esculturas/delaesculturaaloescultórico.pdf

está siendo intervenido, pero que por las propiedades propias y opacidad del material se reduce a su forma o aspecto más esencial, desapareciendo los detalles y exaltando su condición más plástica, lo cual se ve acentuado mediante el uso de colores y contrastes radicales.

El tercer elemento es la escala. En base una operación simple, se tiene la cualidad de poder adquirir una escala que supera completamente a la arquitectura y que adquiere una dimensión de territorio, ya sea mediante el cubrimiento de un hito específico o la repetición estratégica y puntual de un elemento, por ejemplo un paraguas, como en California o Japón y un umbral como en el caso de The Gates en el Central Park de Nueva York.

También existen los espacios de Daniel Burén, quien te hace parte de la obra de forma didáctica. Gracias al material que utiliza y a la escala como también a la elección de los espacios arquitectónicos donde crea su obra. Intenta evitar los espacios museísticos convencionales primando su actividad en espacios públicos.

Propone una interactividad entre el individuo y su entorno. Con la obra *Excentrique(s), travail in situ*, instalación en el Grand Palais, reafirma su tendencia armonizando la arquitectura del lugar junto con la obra, convirtiéndose en uno solo. Esta intervención efímera remite al juego espacial, a estimular la percepción del espectador. Crea una experiencia única a través de la instalación de pilares que sostienen óvalos translúcidos de



colores, dependiendo del recorrido que escojas es como contemplarás los cambios en el espacio. Burén toma en cuenta la luz que contiene el espacio intervenido y es gracias a ella que la obra cumple su objetivo. De esta manera obra y espacio se unen.

Ilustración 2: **Excentrique(s), travail in situ**, 2012

Instalación en el Grand Palais

Artistas emergentes

Carlos Ortúzar, propone emplazar su obra en espacios públicos dentro de conjuntos arquitectónicos, urbanísticos o ecológicos. Trabaja a partir de materiales como acrílicos, acero inoxidable, aluminio, integrando la luz a través de una geometría simple. Una de sus obras más apreciadas es el monumento al General Schneider en Santiago. Con sus grandes dimensiones y figura pulida, lisa y simple, logra armonizar con el paisaje. Otra de sus obras que quiero destacar es Escultura Cinética, para la Compañía Industrial de Tubos de Acero.



Donde demuestra su interés en la plástica por la ciencia y movilidad.

Ilustración 3: Escultura Cinética, 1981

Acero

7,20 X 15 mt.

Compañía Industrial de Tubos de Acero. Santiago, Chile

Matilde Pérez, destacada artista chilena y exponente principal de la tendencia cinética.

Su interés por el dibujo y las formas simples orienta su obra a un trabajo concentrado en los conceptos como el orden y la geometría. De esta manera comienza a involucrarse profundamente con el arte cinético. Es, ejemplo de algunas de sus obras, la Instalación Lumínica en el frontis del primer mall del país, el Apumanque. Esta obra marca un hito inicial en las relaciones entre arte, tecnología y contexto urbano en la historia del arte local. El mural de metal se diferencia del resto de sus obras ya que además de jugar con la psicología de la percepción y reunir formas geométricas, el fenómeno óptico ya no es

ilusión, sino que movimiento real en base a la electricidad creando un juego de luces de colores. Transforma el frontis del mall en una instalación artística que complementa con la arquitectura y que cualquiera que transite por ahí podría contemplarla.

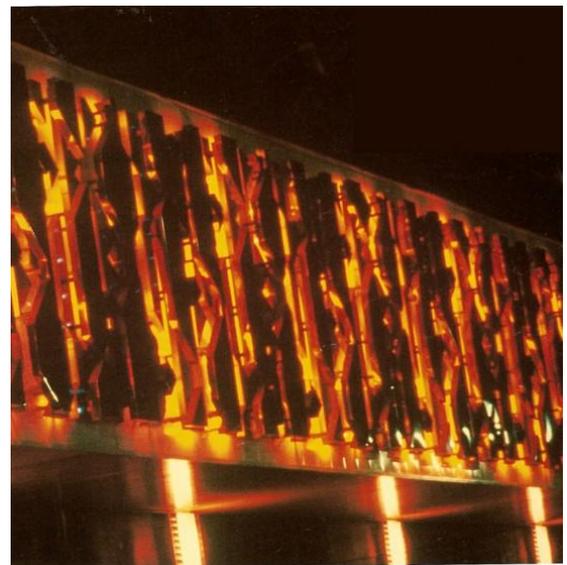
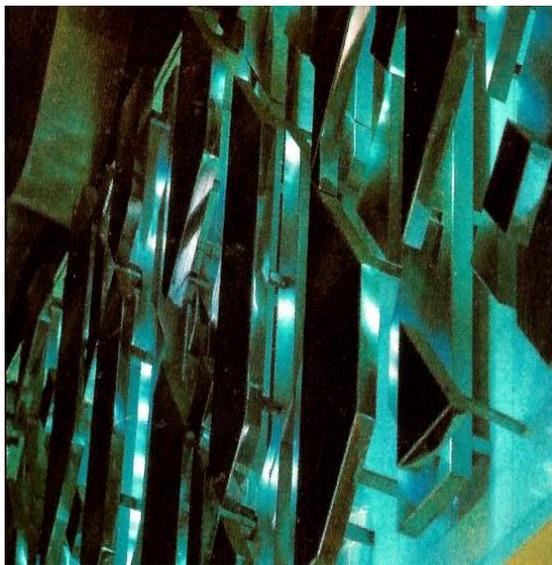


Ilustración 4: **Instalación lumínica**, 1982

70 mt de largo

Actualmente instalada en Campus Lircay de la Región del Maule

Capítulo Segundo: Límites entre arquitectura y escultura, necesariamente complementarios

Desarrollo de un dibujo espacial a través de la Línea

Para comprender de mejor manera el proceso evolutivo de esta investigación, presentaré a continuación trabajos escogidos que tienen relación entre ellos. Son instalaciones que tienen conexión con la arquitectura del lugar, algunos con la intención de delimitar un espacio como también conseguir utilizar la estructura del lugar como soporte de la obra. De esta manera surge la idea de cada escultura espacial, las que logro construir con diferentes materiales a través un trabajo manual.



Ilustración 5: Línea de construcción en el espacio I, 2011

2x 1.30x 2.50 mt.

Taller Universidad Finis Terrae

Ambas obras son instalaciones en base a una construcción espacial, donde la delimitación de espacios tiene por objetivo inutilizar un espacio. De esta manera se involucra al espectador, ya que propone por su tamaño y altura, un desvío en el tránsito normal del taller.



Ilustración 6: **Línea de construcción en el espacio II**, 2011

2x 3x 1.50 mt.

Taller Universidad Finis Terrae

La materialidad y la técnica funcionan en contraste dependiendo del contexto que se intervenga. Se utiliza un material que se diferencie con el ambiente, como por ejemplo el hilo; material precario, que por lo general tiene la función de unir, amarrar, sujetar o coser, de manera que aquí se destaca por sí mismo, porque lo encontramos como un material visible que pasa a ser de un material bidimensional a uno tridimensional.

En la primera instalación destaca el color blanco del hilo, con el fin de que se incorpore al soporte, en éste caso las paredes desde donde está sujeto. En el segundo caso, el hilo de la instalación es plateado, de esta manera sobresale el brillo a la luz natural del día. Estas instalaciones de hilo se construyen únicamente con las manos, desplazando entonces a la tecnología como herramienta principal.

La línea funciona como dirección en ambos trabajos, sirviendo de guía para construir, de manera que la estructura al irse tejiendo va creciendo continuamente, de manera azarosa e irregular. En el primer caso, su volumen es en base a una retícula de triángulos que comienza sujetándose primero por una estructura hecha de un hilo más grueso por donde se van tejiendo estos triángulos en distintas direcciones, funcionando como planos que quieren llenar los vacíos que existen entre los hilos. En el segundo caso, la construcción del volumen también es en base a triángulos los que concluyen en un mismo punto donde van sujetos. Estos se forman gracias a los planos creados por las líneas,

pero ésta vez sujetos por clavos en la pared y suelo, funcionando estos como estructura y soporte.



Ilustración 7: Línea de construcción en el espacio II, detalle.

Ésta técnica utilizada abre posibilidades infinitas para construir en el espacio, ya que desde una estructura como base se puede tejer en direcciones diferentes, formando planos y finalmente un volumen a partir de ellos.

Existe una tensión entre los hilos, lo que ayuda a sostener la figura y lograr la visualidad de los espacios vacíos que se dejan ver entre los planos construidos. Estos planos son los que finalmente le dan volumen al dibujo en el espacio. Es la transparencia como materia, la que da cuenta del espacio y aire que atraviesa a la forma. Pero aunque exista esta tensión, sigue siendo un volumen frágil y vulnerable, ya que se mantiene suspendido a la altura de una persona baja hacia arriba, estando al alcance del tamaño y visión de todos.

El volumen está inscrito en las paredes, connotando una tensión al observar que los hilos atraviesan las paredes de manera que intentan unirlos, pretendiendo ser parte o una extensión de ellas. Resulta ser un tejido artesanal que pareciera que nace desde la pared mediante un trabajo silencioso y delicado, donde cualquier accidente brusco que caiga en él lo rompería. Situación compleja con respecto al lugar, porque al actuar como una extensión de la pared, divide en dos ambientes el taller, por donde se transita normalmente para guardar o sacar materiales pesados y/o de gran tamaño desde un lado hacia el otro; por lo tanto, dificulta el paso, obligándonos a adecuarnos a su dimensión.

El taller se caracteriza por tener un ambiente ruidoso y no tan sólo en sonido, sino también en cuanto a lo visual; se genera un desorden por el conjunto de diferentes estructuras en proceso de construcción, junto a la observación de distintas maquinarias tecnológicas que frecuentemente son utilizadas para facilitar el proceso de creación de la obra. Esta característica contrasta con los trabajos construidos a base de hilo y se asemejan al de fierro.

El objeto u obra actúa en contraste al contexto al notar una figura orgánica, armonizar con la arquitectura, es decir, al ser parte de ella al adecuarse a su formato, pero que finalmente es inútil desde el punto de vista arquitectónico ya que éste es funcional, de carácter decorativo. Mientras que desde el punto de vista artístico es una intervención ya que sólo se sostiene de ella provocando una nueva concepción del espacio. Es una figura ficticia que contrasta con la realidad del lugar, da pie a la imaginación al que explore en

ella, comportándose como una “obra abierta”⁸ a la subjetivación del espectador. Como dice Umberto Eco en su texto sobre la Obra Abierta:

Nadie duda de que el arte sea un modo de estructurar cierto material (entendiendo por material la misma personalidad del artista, la historia, un lenguaje, una tradición, un tema específico, una hipótesis formal, un mundo ideológico); lo que se ha dicho siempre, pero siempre se ha puesto en duda, es, en cambio, que el arte pueda dirigir su discurso sobre el mundo y reaccionar ante la historia de donde nace, interpretarla, juzgarla, hacer proyectos con ella, únicamente a través de este modo de formar; mientras que solo examinando la obra como modo de formar (convertido en modo de ser formada gracias a la manera como nosotros, interpretándola, la formamos) podemos reencontrar, a través de su fisonomía específica, la historia de la cual nace.

A continuación, analizaremos otra instalación, esta vez con otra materialidad y forma de construcción. De igual manera se puede considerar una construcción espacial, ya que el volumen es creado a partir del espacio considerado entre la figura y la pared. Es la delimitación de este espacio lo que logra la tridimensionalidad en la escultura, otorgándole un papel importante a la arquitectura ya que, nuevamente, funciona como soporte de la obra.

La materialidad y técnica también funcionan en contraste al lugar, al igual que los trabajos anteriores presentados; se le hace énfasis al proceso de construcción más que a la figura total, ya que es en el proceso donde se destaca el trabajo manual e intuitivo cuando la obra va tomando forma. En esta instalación se escogió un material blando que se pudiera manipular con las manos la figura que se quisiera. También es un material plano al que le otorgué una figura para luego producirla en módulos iguales y construir el volumen total. Este volumen intenta ser una figura orgánica a la que enfatizo un movimiento y una proyección hacia el espectador, al intentar alejarse de la pared que es su soporte, dando la sensación de continuidad.

⁸ ECO, Humberto. *Obra Abierta*. Editorial Planeta-Angostini S.A, Barcelona, 1994.

Se escogió el material también por lo brillante y reflectante, porque me interesa jugar con el color y reflejo del material, al cual cualquier movimiento cercano a él lo afectaría. Destaco así el movimiento del espectador, ya que es uno de los objetivos principales en mis trabajos: lograr que éste se involucre con la obra, al estar incitado a observarla, recorrerla, a respetar su espacio y materialidad.



Ilustración 8: **Sin Título**, 2012

1.50x 2x 1 mt.

Taller Universidad Finis Terrae

Es a partir de este último trabajo donde decido continuar lo que es hoy mi proyecto de grado; con estas mismas concepciones del trabajo, tanto el material utilizado como técnicamente, ya que me acomoda el modo de construcción y la materialidad por sus características principales: que es blanco y reflectante. Otro punto importante que quiero rescatar del material es que, cumple con ser un material resistente, sólido, al cual puedo lograr trasladar sin necesidad de desarmar y que tiene mayor perdurabilidad en el tiempo. Gracias a lo anterior pude imaginar infinitas formas para lograr concretar en una idea final el proyecto de título. Ésta incluye los conceptos destacados anteriormente en todos los trabajos.

Me interesa entonces la manera en que el espectador se involucra casi inevitablemente con la obra, ya que siempre está instalada en espacios de tránsito, dificultando el paso normal del lugar debido a su tamaño y altura. Es así como intervengo con mi obra un recorrido, al delimitar un espacio neutro con una figura orgánica, la cual está formada por la acumulación de módulos repetidos y fabricados manualmente, los que entregan a la percepción movimiento y sensación de continuidad, logrando finalmente que ése espacio tenga una identidad y significación.

Proyecto

Para lograr la realización del proyecto de grado existieron diferentes etapas del proceso creativo para llegar a concluir la obra. Es importante mencionar los pasos a seguir que se elaboraron, para entender la evolución que sufrió la idea del proyecto en cada una de sus etapas.

En una primera etapa se definieron los conceptos ya estudiado anteriormente para luego construir a partir del impulso y la creatividad, la forma final de la obra. Se construyeron diferentes maquetas en greda, palos de maqueta y alambre, concretándose esta última como la más adecuada para definir la figura total.

Al definir ya la forma en alambre, se creó una maqueta a escala, en fierro, la que precisará cada detalle y proceso de construcción que se deberá realizar en la obra final. Esta maqueta cumple un rol relevante en cuanto a proceso de construcción analítico de la obra, ya que demostrará primero si es posible llevarla a la escala real, segundo presentará todos los pasos precisos a seguir al momento de llevarlo a una escala mayor; en este sentido, éste es el momento del proceso donde el error es esencial, gracias a él se aprende y se modifican las maneras de cómo construir la obra. Es el único momento donde el error puede ser parte del proceso puesto que en el formato real todos estos pasos deberán tener su justa precisión sin equivocación, sino no se logrará conseguir el objetivo, en cuanto a la importancia de la forma y cumplimiento de la fecha de presentación.

Maquetas a escala 1:5



Ilustración 9: Maqueta Alambre

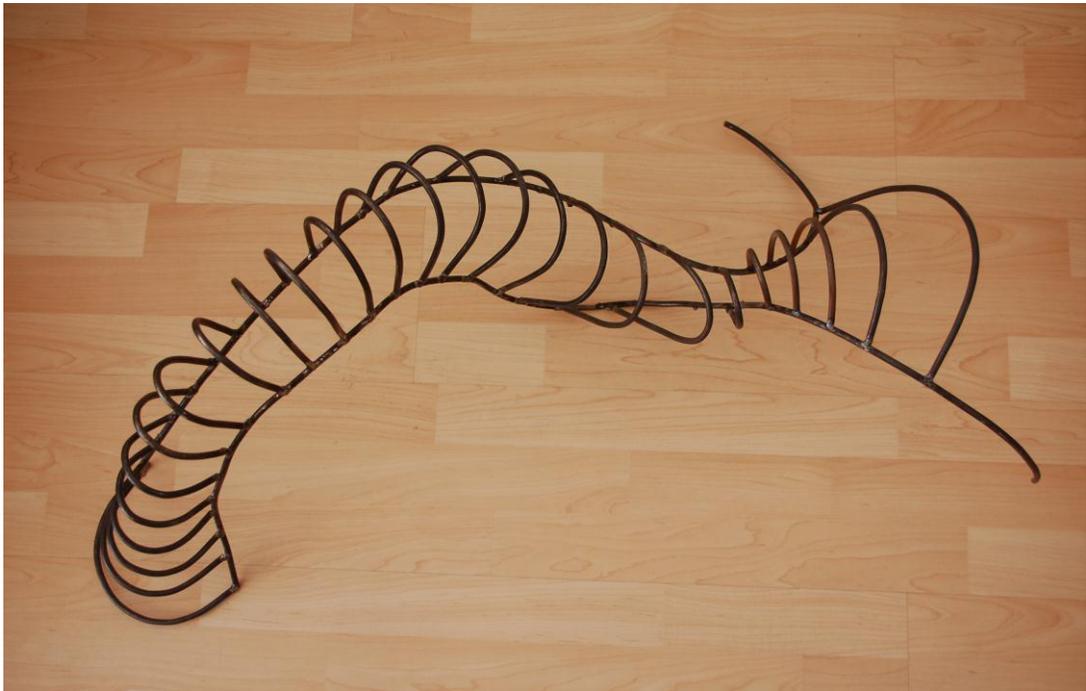


Ilustración 10: Maqueta Fierro

Bocetos

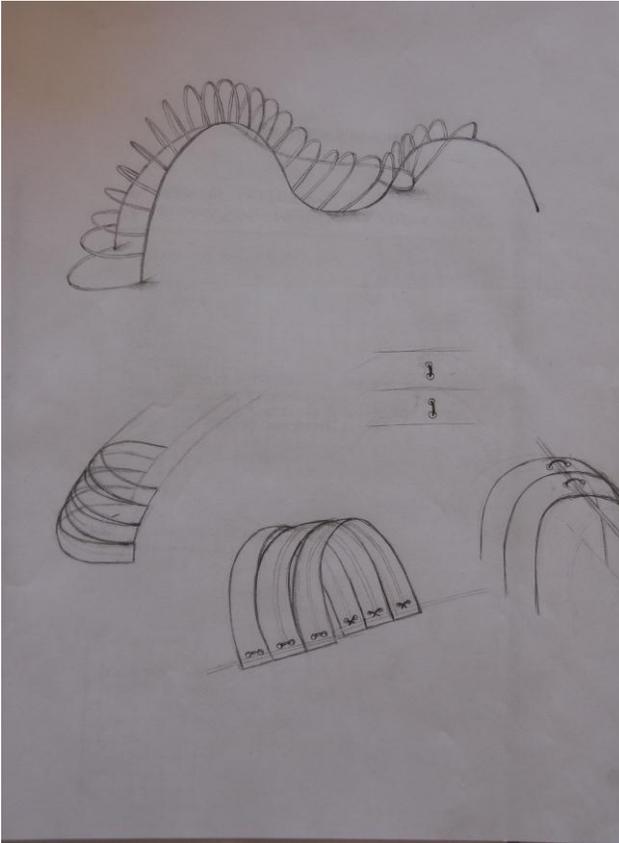


Ilustración 12: Boceto

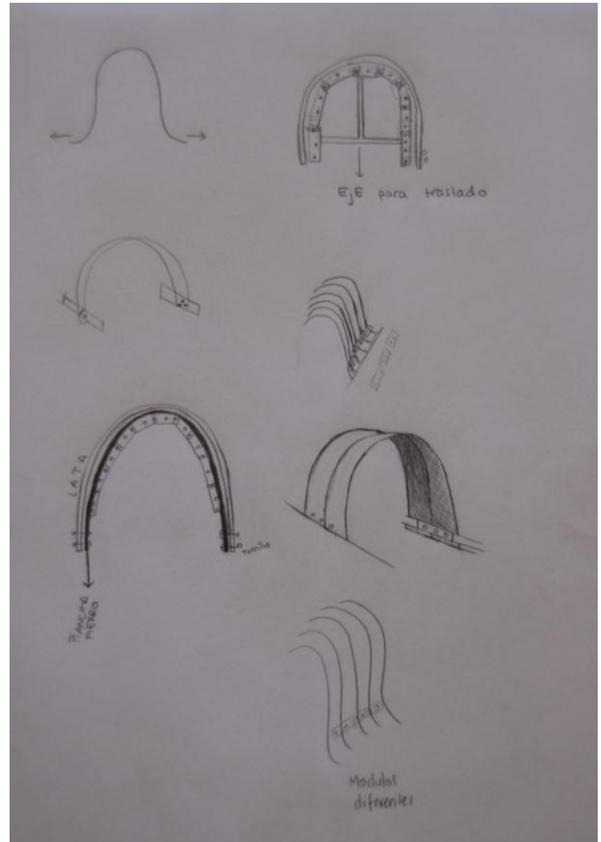


Ilustración 11: Boceto

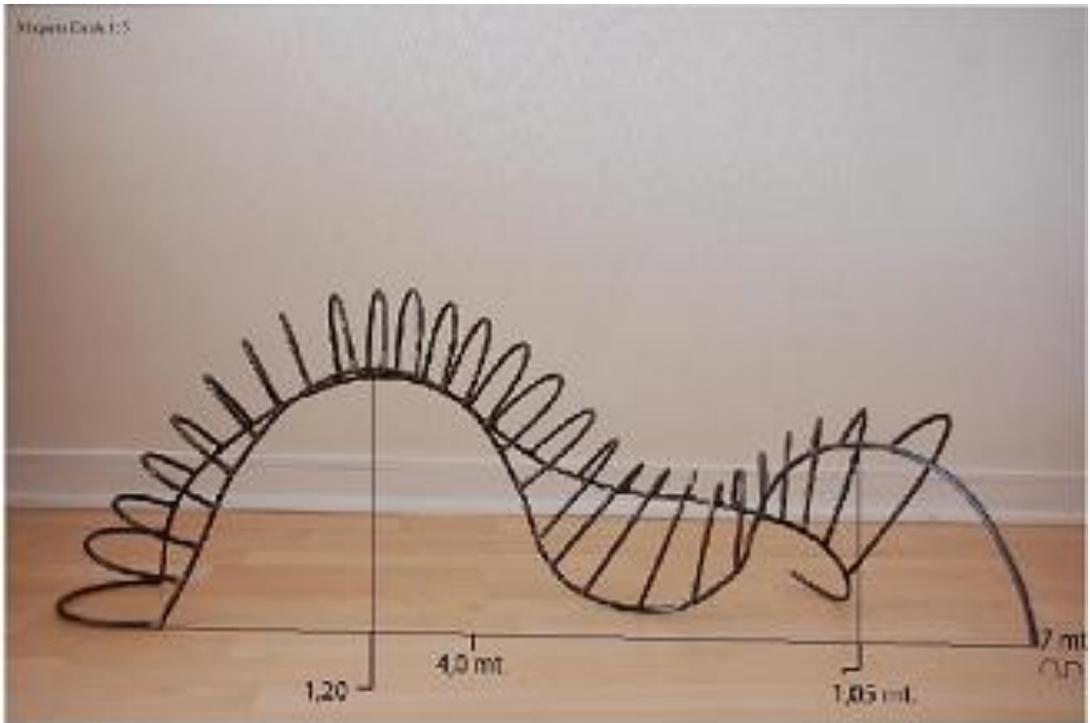


Ilustración 13: Maqueta a escala 1:5 - Estructura en fierro

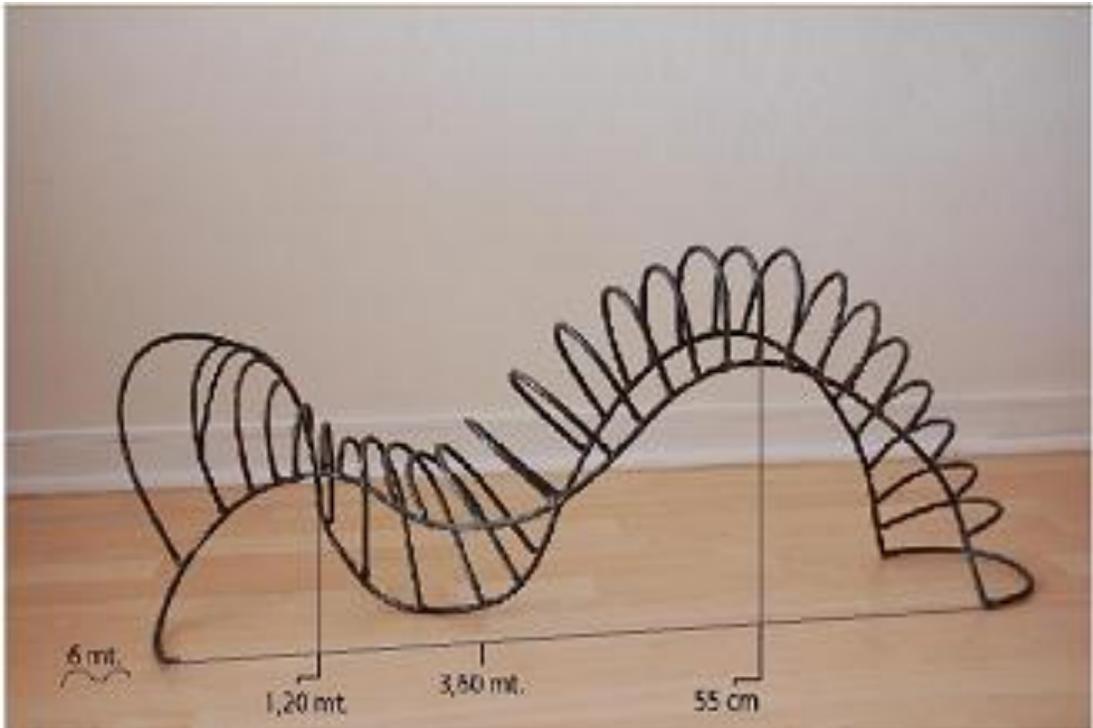


Ilustración 14: Maqueta a escala 1:5 - Estructura en fierro

Proceso

Se comienza a construir en un galpón de grandes dimensiones donde el espacio es adecuado para trabajar en la escultura. Es aquí donde tomamos a la maqueta y sus dimensiones a escala para empezar a construir. Primero me conseguí barras de fierros de 6mm circular. Luego se inventan diferentes soportes desde el suelo para sostener en el aire a los dos ejes centrales respecto a su altura y longitud real. Las dimensiones de cada argolla de la maqueta son llevadas a escala 1:5 a la escultura, éstas tienen la función de unir y mantener la rigidez de ella. Todavía la escultura es flexible y no se mantiene completamente quieta, esto es por su longitud. Al ser tan largos los fierros se comportan de forma elástica. Tomando en cuenta estas características se crea otra capa de fierro pero esta vez serán pletinas, las que van soldadas en el espacio que existe entre cada argolla. Y desde estas pletinas también se soldarán otras con forma de argolla, buscando una armonía entre pletinas y el fierro circular. De esta manera también se logra rellenar la escultura, formando un esqueleto más completo, lo que favorece también a la visión de ella ya que consigue diferenciarse aun más del paisaje donde irá inscrito.

Se trabajó siempre en frío, ya que las características y dimensiones de los fierros escogidos lo permiten.

Al terminar de soldar todas sus piezas, la lavé con agua para oxidarla. Después la oxidé aun mas con ácido muriático en los detalles de soldadura y pletinas. Finalmente la barnicé.

La última etapa del proceso es llevarla al lugar donde fue escogido instalarla. Para esto tuve que conseguir un camión del tamaño adecuado a la escultura, como también tres personas más que me ayudasen a subir, bajar e instalar la obra.



Ilustración 15: Fotografía proceso constructivo



Ilustración 16: Fotografía proceso constructivo



Ilustración 17: Fotografía proceso constructivo



Ilustración 18: Fotografía proceso constructivo

Escultura Final



Ilustración 19: **Kamerati**

2013

4.20 x 1.70 x 2.00 mt.

Universidad Finis Terrae

Patio Central Facultad de Artes Visuales



Ilustración 20: Fotografía Escultura Final

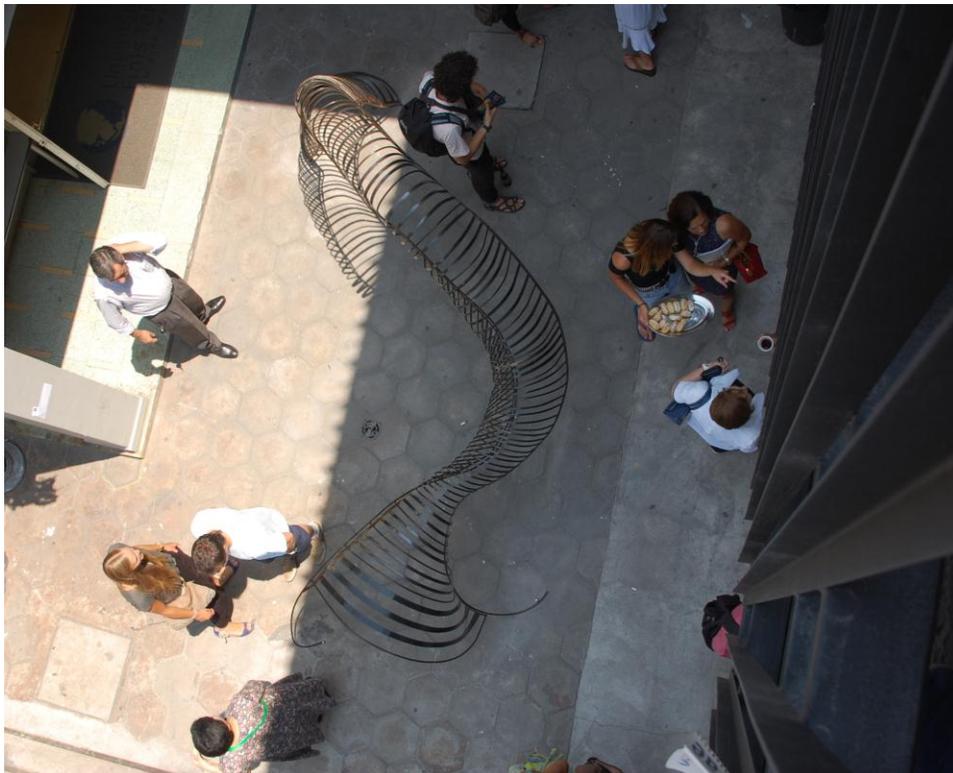


Ilustración 21: Fotografía Escultura Final

Conclusión

Estamos ya acostumbrados al exceso de estímulos y de paisajes capitalistas como los boulevard, supermercados y autopistas, que a menudo pasamos por alto los encantos de ciertos paisajes cotidianos. Tanta información, sucesos, interacciones y aglomeración de gente, que se necesita crear nuevos lugares o mejor dicho significar los no lugares, para darle aires de renovación a los espacios con los que interactuamos. Éste sirve como método de desalienación y como reencanto con el entorno.

Se cree que en la modernidad hay un exceso de lugares, cuando en realidad lo que tenemos es un exceso de no lugares, pues todos los que reúnen a la gente, como los centros comerciales, bombas de bencina, aeropuertos y calles, son lugares de tránsito; donde la heterogeneidad del grupo y su desplazamiento, no permiten una identificación con el espacio.

“Kamerati” tiene la intención de crear una experiencia estética que nos revele una nueva concepción de lo comprendido como espacio, ya que en la modernidad todo pareciera ser concreto, práctico, funcional, útil o material, donde se deja de observar lo invisible, lo intangible o las posibilidades existentes dentro de los espacios. Los espacios son entendidos como lugares físicos, de ocupación o construidos, por esto es que se pierde la intuición de la expansión y la extensión, la lucidez respecto a la interacción entre las materias y las posibilidades de espacio dentro de los espacios. Esta falta de relación más amplia, de noción o proyección del espacio, es uno de los incentivos que motiva mi obra. Al momento de concientizar lo que es el espacio, en una zona donde no se ha construido, podemos relacionarnos con éste de una manera lúdica e imaginativa. Podemos darle una nueva significación al lugar, ya que haciendo uso del volumen se puede visualizar la invisibilidad del espacio y crear uno nuevo a través de éste.

Los materiales y los diseños industriales nos provocan un cierto distanciamiento emocional, debido a lo impersonales que son, ya que son elementos de carácter fríos, duros y rígidos. Tomando en cuenta estas características de los materiales industriales, al momento de escogerlos, es que me he preocupado de darle a la obra, a través de la técnica y la forma, una percepción de movimiento que permite una relación con lo orgánico, no sólo

mediante la forma sino también permitir una visibilidad hacia el espacio interior de esta misma. La intensión está en confrontar o tensionar lo orgánico con lo industrial, es decir, se convierte el material industrial en un material y una estructura orgánica, no sólo por el dinamismo de la forma, sino también por la construcción artesanal. Al momento de construirla se ha prescindido de la herramienta debido a que el material del fierro permite amoldarlo. Pero el distanciamiento con su materialidad u origen contrasta, ya que la cualidad de transparencia permite un acercamiento por parte del espectador, donde se reconoce interactuando con la escultura y la forma curva en ésta le da un movimiento que aleja al material de sus características industriales, tales como de su quietud, impenetrabilidad, aislación y superficie lisa.

La interacción del espectador está en el recorrido o viaje que hace con la mirada y con su desplazamiento. La interacción del sujeto le otorga un nuevo significado al espacio, el cual suscita la escultura al interrumpir en éste. La interacción del espectador tiene una misma función que los módulos que conforman a “Kamerati”, ya que las miradas globales o en conjunto (las miradas individuales a como colectivas), permiten la comprensión de la obra; cada división de estructura de módulo es distinto de los otros, es único, es particular, pero en conjunto los módulos son parte de una obra mayor.

La tensión entre lo orgánico y lo industrial está también presente en los patrones, puesto que se relacionan con una construcción en serie. El trabajo en serie es particular del trabajo artesanal, donde cada módulo o pieza se repite pero de manera única, sin ser iguales una de la otra. La minuciosidad de la construcción artesanal del revestimiento o ensamblaje de los módulos, capta al espectador, lo intriga y lo induce a relacionarse íntimamente con la obra, ya que el espacio interior de ésta le comparte una profundidad de la cual no puede quedarse indiferente.

El movimiento, la flexibilidad y la adaptación de la escultura al espacio arquitectónico o lugar de instalación, ayudan también a la interacción con el espectador. Es también necesario destacar que la obra es abierta, es decir, no impone un significado o concepto respecto a sí misma o por el autor. Por lo tanto, la interpretación de la obra es libre, varía de acorde a la experimentación, crítica o valoración de cada persona; es entonces una obra flexible en cuanto a forma y fondo.

“Kamerati” permite la emoción de encontrarnos ante algo nuevo que nos incita a involucrarnos, a querer experimentar su dimensión y a detenernos en un paisaje que podríamos en otra oportunidad no contemplarse. El lugar adquiere un nuevo significado a través del viaje o recorrido de una escultura que delimita el espacio, lo define nuevamente creando un espacio distinto dentro y fuera de éste mismo.

Con éste proyecto he querido innovar en mi línea de investigación o estilo de trabajo, ésta vez no sirviéndome de la arquitectura o usándola como soporte de mis esculturas. La intención es delimitar el espacio de una parte del patio de la Universidad. Al situar la escultura en un lugar abierto, se permite el movimiento ya que no lo limitan murallas o paredes de una sala y continúa con la sensación orgánica que la escultura en sí misma lleva. Es en éste lugar abierto donde el impulso de libertad del proyecto continúa. Además apoya la interacción con el espectador y el desplazamiento de éste, para generar un recorrido más allá de lo visual. Es el mismo espacio abierto –sobre todo por no llevar un techo-, las sombras reflejadas de la figura en el suelo, los factores del entorno inciden en que el ambiente tenga esa atmósfera de apertura y movimiento, ratificando la esencia de la obra. Se puede decir, que tanto el espacio interior de la obra como su entorno al aire libre, permiten una intimidad entre el objeto y el observador.



Ilustración 22: **Fotografía Escultura Final**, detalle

Bibliografía

Augé, M. (1998). Los no lugares, Espacios del anonimato. Barcelona: Gedisa.

Augé, M. (2003). El tiempo en ruinas. Barcelona: Gedisa.

Eco, H. (1994). Obra Abierta. Barcelona: Planeta-Angostini S.A.

Giedion, S. (1978). La mecanización toma el mando. Barcelona: Gustavo Gili.

Ilabaca, M. (2012). De la escultura a lo escultórico: Aproximaciones al cambio de paradigmas. Revisado el 20 de noviembre de 2012 desde Internet:
www.esculturas.cl/pdf_esculturas/delaesculturaaloescultórico.pdf

Maderuelo, J. (2008). La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo. Madrid: Akal.

Maderuelo, J. (1990). El espacio raptado: interferencias entre arquitectura y escultura. España: Mondadori.

Perec, G. (2003). Especies de espacios. España: Montecinos.

Índice Ilustraciones

Ilustración 1: Reticularia , 1969	6
Ilustración 2: Excentrique(s), ravail in situ , 2012	14
Ilustración 3: Escultura Cinética , 1981	15
Ilustración 4: Instalación lumínica , 1982	16
Ilustración 5: Línea de construcción en el espacio I , 2011	17
Ilustración 6: Línea de construcción en el espacio II , 2011	18
Ilustración 7: Línea de construcción en el espacio II , detalle.	19
Ilustración 8: Sin Título , 2012	22
Ilustración 9: Maqueta Alambre	25
Ilustración 10: Maqueta Fierro	25
Ilustración 11: Boceto	26
Ilustración 12: Boceto	26
Ilustración 13: Maqueta a escala 1:5 - Estructura en fierro	27
Ilustración 14: Maqueta a escala 1:5 - Estructura en fierro	27
Ilustración 15: Fotografía proceso constructivo	29
Ilustración 16: Fotografía proceso constructivo	29
Ilustración 17: Fotografía proceso constructivo	30
Ilustración 18: Fotografía proceso constructivo	31
Ilustración 19: Kamerati	32
Ilustración 20: Fotografía Escultura Final	33
Ilustración 21: Fotografía Escultura Final	33
Ilustración 22: Fotografía Escultura Final , detalle	37