



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO**

**Habitar. Construcción del paisaje urbano  
y el proceso de la plancha perdida.**

**TESIS**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN ARTES VISUALES**

**PRESENTA:**

**MAYTE FERNANDA ANGELES DELGADO**

**DIRECTOR DE TESIS:**

**MAESTRO ALFREDO RIVERA SANDOVAL**

**CDMX 2019**



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.

**HABITAR**

**CONSTRUCCIÓN**

**DEL PAISAJE**

**URBANO**

**Y EL**

**PROCESO**

**DE LA**

**PLANCHA**

**PERDIDA**

# AGRADECIMIENTOS

En un ejercicio constante por agradecer, quisiera comenzar expresando mi profunda gratitud por la oportunidad que he tenido de formarme en la Universidad, por lo que se me ha ofrecido y compartido. Por las experiencias y todas las personas tan generosas y brillantes que llegaron a mi vida en consecuencia. El desarrollo de este trabajo fue complejo para mí, vino a concluir un periodo, y está atravesado por tantos otros, por ello, también me deja muchos aprendizajes, caminos y nuevas preguntas.

Quiero empezar con un agradecimiento sincero a Alfredo Rivera. Sus conocimientos, guía, acompañamiento y amistad han sido determinantes para la realización de esta tesis.

A mis tutores, Alejandra Ríos, Carmen Rossette, Homero Santamaría y Juan Naranjo ya que además de influir fuertemente en mi formación, hicieron posible la materialización de este proyecto pues animaron, apoyaron, leyeron, corrigieron y entregaron su tiempo.

Un especial y profundo agradecimiento a los maestros Maru Figueroa, Jesús Martínez y Pedro Ascencio, puesto que desde el comienzo me brindaron su apoyo, conocimientos, confianza y generosidad. Han sido parte importantísima de mi formación profesional y más allá de la institucionalidad, me han acompañado y alentado de manera personal, y eso lo agradezco verdaderamente.

Infinitamente gracias a mis papás que me animan, me apoyan y me aguantan, gracias por tanto amor, a pesar de que a veces los ponga en jaque. Definitivamente me han ofrecido lo mejor y brindado las bases para ser quien soy. A Fabi por ser completamente distinto a mi, y a pesar de ello, ser cómplice y hermano. Gracias a mi abuelito por siempre preocuparse tanto por mí, y a mi abuelita por seguir haciéndolo; así como a mis tías Teté, Carmelín y Laura. Y por último, gracias a Susan, Diana, Javo y Lalo, a Caro, Fer, Mariana, Fabián y Manu, por estar, por las risas, las locuras, los descubrimientos, la complicidad y las noches de café.

# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>13</b>
<b>CAPÍTULO 1</b> <b>REPENSAR LA CIUDAD</b>	<b>19</b>
<b>1.1 EL DESAFÍO DE LA CIUDAD POSMODERNA</b>	<b>22</b>
<b>1.2 NUESTRA CIUDAD LATINOAMERICANA</b>	<b>35</b>
<b>1.3 ¿ES POSIBLE EL HABITAR EN LA CIUDAD?</b>	<b>51</b>
<b>CAPÍTULO 2</b> <b>HABITAR EN EL TIEMPO Y EN EL ESPACIO</b>	<b>59</b>
<b>2.1 PRODUCCIÓN DE SENTIDO</b>	<b>62</b>
<b>2.2 EXPERIMENTAR LA CIUDAD</b>	<b>71</b>
<b>2.3 EL PAISAJE COMO PALIMPSESTO</b>	<b>77</b>
<b>CAPÍTULO 3</b> <b>PROPUESTA PROCESUAL DEL PROYECTO</b>	<b>87</b>
<b>3.1 EL GRABADO Y LA ESTAMPACIÓN</b>	<b>92</b>
<b>3.1.1 PLANCHA PERDIDA</b>	<b>114</b>
<b>3.1.2 ESTAMPA MODIFICABLE</b>	<b>132</b>
<b>3.2 EL LIBRO-ARTE</b>	<b>140</b>
<b>CAPÍTULO 4</b> <b>PROYECTO PLÁSTICO. HABITAR EN EL TIEMPO</b>	<b>149</b>
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>167</b>
<b>FUENTES DE CONSULTA</b>	<b>171</b>

Si yo fuera un texto, sería solo una frase; compleja, cristalina, y sorprendentemente simple. No pondría conclusiones estables ni hechos universales, simplemente ideas sentidas, pensamientos personificados y atmósferas. Sería físico, arraigado en la realidad. Sería tan ligero como una pluma o un aliento.

Si yo fuera un texto largo haría del tiempo mi guía. Las frases se desdoblarían irregularmente, o podrían sonar como un fuerte latido ejecutando con un ritmo sincopado. Las frases tendrían su inevitable acuerdo con el paso del tiempo. Sabrían qué momento correspondería a su ahora y estarían vivas en el lector justo antes y después de sus frases vecinas. Trazarían los contornos de un territorio temporal que engulliría al lector.

Si yo fuera un libro, sería poroso y tendría agujeros. Sus habituales coordenadas, como interior y exterior, quedarían liberadas. La gravedad y la antigravedad se convertirían en factores de mi ser-libro. Propondría al lector que leyera en todas las dimensiones, y esperaría que no olvidara inspirar profundamente y que dejara que las palabras circularan de su cabeza a sus pies, echando raíces en su cuerpo.

Leer es respirar, es devenir (fragmento)  
Olafur Eliasson



## INTRODUCCIÓN

En esta investigación me propongo, principalmente, poner de forma organizada y en papel lo que interviene en mi creación artística, pues me interesa que se tornen accesibles para el espectador los detonantes y las preocupaciones que existen en el trabajo del artista, así como la influencia que tienen en los procesos, metodologías y desarrollo de un proyecto, persiguiendo una reducción en el sesgo de “lectura” frente a la obra.

Este trabajo es resultado de mi vagar personal, de estudiante y como profesional en el área de las Artes Visuales. Pienso en Guillermo Fadanelli en *Elogio de la Vagancia* (2009) cuando habla del vagar como un modo de conocimiento o de apropiación de un mundo, no en el sentido de dominarlo, sino más bien de habitarlo desde dentro. Al darle tantas vueltas a los asuntos, ha sido un proceso largo y lleno de preguntas y obstáculos, así como pequeñas satisfacciones cuando creo encontrar caminos que me satisfacen. Así pues, es un pequeño rastreo de esos pasos, de una senda que a veces apenas me daba cuenta que iba andando.

En ese sentido, no pretende ser un sustento teórico de mi proyecto plástico, tampoco es un análisis formal de este, o un manual o estudio técnico de los procesos de la obra gráfica impresa. No pretende ser un estudio histórico pródigo, ni

-14- tampoco uno sobre arquitectura, urbanismo o sociología. No es una revisión sobre el estado del arte en la actualidad o una revisión de la obra de uno o varios artistas. Por el contrario, este trabajo representa una reflexión en torno a la práctica y los procesos en la creación de arte en la actualidad a partir de mi experiencia con un proyecto específico, y es por ello que busco que sea más una imagen de pensamiento, retomando a Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (1980), cuando proponen un libro como cualquier otra cosa: múltiple, con velocidades y territorios variables, con puntos de fuga, que no existe si no es gracias al afuera y en el exterior, un rizoma que no empieza ni acaba, sino que se encuentra en la media.

Para ello, a manera de ensayos práctico las ideas que me han generado alguna sensación de certeza respecto a mi práctica personal. Y con la premisa de lo compleja y/o ambiciosa que es ésta tarea, pretendo hacer visible la relación que se construye entre los factores contextuales, conceptuales y formales que hacen a la obra. Por ello, estructuro así el cuerpo del texto en cuatro capítulos:

El primer capítulo **-Repensar la Ciudad-**, tiene la intención de ser un marco contextual. Representa a los motivos que desencadenan un proyecto artístico, y a partir de los cuales resulta la investigación –visual, teórica, práctica, experimental, etcétera–, que se hace para conocer, entender y explorar los aspectos que nos llaman la atención de la realidad que vivimos. Después de localizarnos y generar una postura crítica frente al mundo, sigue el saber más de él, estar inmersos y nutrirse de ello. Si bien es una investigación teórica, es importante recalcar que absolutamente todos los aspectos de la vida o la cultura pueden aportar.

Debido a que mi trabajo ha girado en torno al paisaje urbano, busco hablar de la ciudad y sus propiedades como resultado de transformaciones, con historicidad y llena de formas resultado de ideologías concretas, pues en cada transformación que sucede hay una intención detrás. Con una morfología determinada por las acciones que suceden en ella y con múltiples problemas que se incrementan, propongo como necesario repensarla y repensarnos en ella.

En el segundo capítulo **-Habitar en el tiempo y en el espacio-**, realizo un desarrollo conceptual del proyecto, es decir, de la idea central que determina los motivos, la temática y la forma de las piezas. Exploro entonces, el sentido de habitar como un modo de generar relaciones y vínculos profundos con nuestro entorno, así como una estrategia de resistencia y de producción de sentido en la relación –yo-mundo– yo-otro.

El hecho de retomar la afectividad, las sensaciones y las emociones como un método de conocimiento y de implicación, es una postura fértil y regeneradora. Y ya que encuentro potencial en la percepción de la ciudad como un palimpsesto, o al palimpsesto como la forma de existir (construirse y destruirse) propia de la urbe, resulta una manera de ser flexible y de ser adaptada a las necesidades de sus habitantes, de cambiar todo el tiempo.

En el tercer capítulo **-Propuesta procesual del proyecto-**, se desarrolla una reflexión en torno a la forma de este. Mediante la aclaración de cuestiones técnicas deseo hacer visible que todas las características de una obra cargan un significado o, para decirlo de otro modo, sostengo que ninguna de las cualidades que la hacen ser son gratuitas y, por el contrario, se determinan o resultan de necesidades específicas en la creación al estar



-16- relacionadas de manera compleja y en múltiples niveles con el discurso y/o concepto.

Por tanto, la reflexión gira en torno al grabado y la estampación como práctica contemporánea, así como un planteamiento del lenguaje de la plancha perdida en xilografía como medio idóneo para la obra. Al tiempo, indago el Libro-Arte como soporte que potencializa la experiencia del espectador-lector al requerir de su participación activa, al requerirle apropiarse física y simbólicamente de la obra. Sumados el lenguaje y el soporte, son la forma que encontré ideal para problematizar el paisaje urbano y el espacio habitable.

Por ende, hasta aquí es un esfuerzo por tornar visible desde mi proceso específico, estos tres ejes que rodean el desarrollo de una obra o un proyecto: el contenido dado por el contexto y la conceptualización, y la forma como proceso. Así, con un breve desarrollo histórico me centro en hacer evidente la relación entre el paisaje urbano como palimpsesto, la experiencia del habitar y la materia como contenedor de historia, y más allá del rigor de un análisis histórico profuso pretendo sentar la base que permita situar la relación inicial de estos conceptos y su materialización en la obra. Estos tres aspectos diferenciados de los procesos creativos nunca van separados, o determinadamente en ese orden, puesto que las maneras en que suceden las ideas que ayudan a ir avanzando en la realización de obra –los métodos de trabajo adoptados, las intuiciones, los factores externos que influyen, o las experiencias que se adquieren y que sirven de motivo– son muy particulares y variadas en cada caso y no son unas más importantes que otras.

Por último, llegamos al cuarto capítulo en el que pretendo terminar de asentar y vincular el análisis y el trabajo de

investigación con una evidencia última: mi obra. **–Propuesta plástica. Habitar en el tiempo–** busca entretener las ideas expuestas, y además hacerlas evidentes en el discurso visual y material que realicé. En este sentido, con la indagación en cuanto las posibilidades del soporte, procuro reflexionar acerca de la influencia del paisaje en los modos de vida en las ciudades: proponer el habitar como un principio de resistencia al modelo de vida dominante y dar cuenta de ello mediante imágenes obtenidas del paisaje urbano, desarrolladas en el lenguaje de la xilografía con el método de plancha perdida. En este caso, las piezas Libro-Arte obtenidas, representan el vestigio o la materialización de una investigación formal y plástica que parte del principio del palimpsesto, que dejan ver la reescritura que los edificó y dejan ver el desgaste que ha sucedido en la placa, en la materia llena de rastros que dan cuenta de sucesos de vida y que dejan huella también en la estampa, evidencia de todo ello sobre el papel.

Por último, la presentación de esta investigación viene resuelta con una caja portadora de dos libros: el que contiene esta investigación en forma de texto, y un Libro-Arte, como resultado representativo de la investigación plástica. Si bien, el segundo es independiente del texto, me parece importante para generar un diálogo entre dos formatos distintos de libro, entre dos lecturas que requieren un cambio de postura por parte del lector que los hace posibles. Así mismo, quiero hacer la invitación a ver este texto como la frase cristalina y simple que sería Olafur Eliasson, sin conclusiones estables ni hechos universales, simplemente ideas sentidas y pensamientos personificados. Como el vagabundeo de la mente en físico, arraigado en mi realidad, y con la esperanza de que pueda hacer un eco en alguien o algo, detonar más ideas, más sentimientos, más afectos, más vínculos, más necesidades y más caminos.



## CAPÍTULO 1

# REPENSAR LA CIUDAD

En este primer capítulo, me interesa desarrollar ideas que giran alrededor del pretexto que detona mi trabajo: la ciudad y sus imágenes que recorremos y con las que nos relacionamos a diario. De este modo, mi trabajo ha sido derivación de diversas reflexiones que surgen a partir de mi cotidianidad, de experiencias y mi visión de ellas, así como de diversos procesos de aprendizaje que me han trastocado y formado, y que concretó en este trabajo. Así trataré de hacer un breve tejido de planteamientos que ayuden a tener un entendimiento de causas y consecuencias de lo que hoy vivimos como ciudad, para posteriormente, encontrar relación con el discurso visual que planteo, y apuntalar las metáforas visuales de mi proyecto plástico.

Con estas intenciones es que considero necesario replantear la manera en que pensamos la ciudad, puesto que a lo largo de la historia, ésta ha tenido diversas presentaciones. Dependiendo de cada cultura en las que surge, se ha ido desarrollando y manejando con variaciones, que en más de un caso vale la pena revisar. Es preciso aclarar que los elementos ideales a destacar, en la mayoría de los casos son solo eso: ideales que las sociedades siempre han querido alcanzar y que, por lo general, es por un periodo bastante breve durante el que dicho ideal es percibido.

-20- Es decir, por más que han existido buenas intenciones en medio de los numerosos errores y malos pasos que la humanidad ha dado, nunca han sido fuertemente presentes en una ciudadanía sin que ésta, tarde o temprano se pervierta, como para trascender y evitar la advertida "caída", es decir, el final que ha sucedido cada vez. Hoy día se dice que hay más de un indicador que nos advierte del error de nuestro andar tan ligero como conjunto humano en la Tierra. Anuncios que al parecer omitimos o ignoramos, tal vez por tener el hecho tan cerca que somos incapaces de dimensionar, por haber llevado una forma de vida en colectividad fallida y en cierto grado enferma, hasta consecuencias tan lejanas como las que tenemos enfrente.

Aunque mi tono es totalmente alarmista y desastroso, mi intención no es decir que no tenemos futuro, por el contrario me parece pertinente, como parte integrante de lo que hoy llamamos ciudad, repensarnos en esta situación, en este entorno y en este modo de vida específico que conocemos, pero que muchas veces no entendemos o nos absorbe, o simplemente concebimos como algo dado.

Es una situación común, identificar a la ciudad según la gran cantidad de población que vive en ella. Y en cierto sentido, sí se dejó de nombrar como aldea cuando las formas de agrupación tuvieron un aumento significativo de personas que vivían en ellas. Pero aunque es una característica que siempre se resalta, incluso hoy en día cuando el prefijo se modifica para las áreas urbanas inmensas y dispares, como sucede con la megalópolis, no es una propiedad determinante. En el hablar cotidiano cuando hablamos de ir a la ciudad pareciera que necesariamente nos referimos a la ciudad más grande de un territorio-nación (la metrópolis), aún siendo ciudad las medianas y pequeñas e incluso, los asentamientos con características formales rurales

son una forma de ciudad en su noción esencial.

También hay que decir que el sentido mismo de la ciudad, no se relaciona *a priori* con el sistema de organización económico y político que ahora conocemos, enganchado forzosamente a las normas, distribuciones y reconocimientos de un estado-nación, mucho menos ahora que se ve trastocado y permeado por las implicaciones que las relaciones globales tienen en los modos de enunciarnos y relacionarnos en el mundo.

Entonces, sin ser la forma de gobierno o el tamaño de organización en grupo lo que hace a la ciudad, iré hilando ciertas ideas y destellos que han sucedido en diversas colectividades, para encontrar el sentido fundamental y primero de lo que retomo como ciudad.

## 1.1 EL DESAFÍO DE LA CIUDAD POSMODERNA

Se han pensado distintos tipos de entorno ideal o de ciudad perfecta y, en muchos casos, los autores de tales ideas han sido muy precisos al respecto. Platón es uno de ellos, pues en busca del orden más elevado confiaba completamente en los procedimientos de la razón para lograr la medida y el control total, para lograr la perfección no solo en un ejercicio de geometría urbana sino al suponer inherente a la propuesta que todos los hombres racionales estarían dispuestos a convertirse en geómetras sociales, a limitar los modos de vida a la norma. En este sentido, no sólo estableció el tipo de ciudadanos que en ella vivirían y los dividió en clases claramente jerarquizadas, sino también haciendo de urbanista al trazar zonas definidas con un preciso orden geométrico, con cantidades específicas de casas, y por supuesto, un número ideal de 5,040 habitantes.<sup>1</sup>

Pero la realidad es que los ideales y arquetipos de ciudad se quedan casi siempre en objetivos lejanos y, en varios casos como el de Platón, debido a que la mirada es puesta en valores superiores y universales, se pierden de vista cuestiones de la vida misma inherentes al desarrollo y crecimiento del espíritu humano, estímulos vitales que sazonan el existir. Así por más perfecto y coherente que suene en teoría, en la práctica, en la vida cotidiana, no encuentran expresión alguna.

Así, pensar que un modelo perfecto basado en principios utópicos es posible y repetible para todos los grupos sociales,

---

<sup>1</sup> Lewis Mumford, *La ciudad en la historia: Sus orígenes, transformaciones y perspectivas* (Madrid: Pepitas de Calabaza, 2012), 302-309.

no es más que una pretensión que acabaría con la vida humana y sus particularidades. Cuando el pensamiento europeo se enfrentó a entender las ciudades en América, resultaban incomprensible su lógica, pues no basaban su organización comunitaria de recursos acumulables gracias a una agricultura estable por el acceso al agua, es decir, al erigirse cerca de un río. Por ejemplo, la cultura maya con una postura determinada por perspectivas cósmicas, implantaron un orden a partir de la energía espiritual concentrada en rigurosos cálculos matemáticos y en un sentido del tiempo propio, que creó una ciudad con formas simbólicas fuertes, sumamente relacionado con la naturaleza y los astros, pero que definitivamente escapa de las estrategias consideradas por el pensamiento europeo.<sup>2</sup>

En este sentido, si al volver la vista atrás los historiadores son capaces de definir ciertos objetivos y principios que las sociedades han tenido y han reflejado en sus diversos modos de vida, vale la pena preguntarnos cuáles serían esos objetivos, cuáles los principios y fundamentos que consideramos actualmente para determinar y priorizar en nuestros modos de vida.

Los asentamientos humanos antiguos, tanto provisionales como estables, siempre tuvieron en su origen aspectos sagrados de una conciencia temporal compleja, del peregrinar y de reunirse. En los trazados con mayor permanencia existía la idea de una réplica del universo, de un microcosmos hecho por el ser humano y vinculado con un mundo más allá del material. Siempre ordenando y priorizando su sentir de un algo que rebasa la presencia física, algo que está detrás de las cosas o las actividades, un sentido mágico y espiritual con el que se

---

<sup>2</sup> *Ibíd.*, 159-160.

es capaz de conectarse y comunicarse. Hoy en día este es un aspecto con una presencia mucho más débil o viciado por instituciones religiosas que facilitan, a la vez que digieren los procesos de simbolización de la vida y la normalización de las creencias humanas.

En buena medida, la culpa misma está el sistema económico que ha determinado el desarrollo de las ciudad al organizar a grandes cantidades de personas y alejarlas así, de los procesos completos y singulares de cada cosa, pues creando desunión en las diversas etapas de estos procesos y creando en consecuencia el trabajo super especializado<sup>3</sup> que ha privado al individuo de una visión mucho más panorámica de la vida, aislandolo en un único campo y modo de conocimiento y de entendimiento del mundo.

Las ciudades como grandes centros urbanos hoy son también símbolo de poder, de flujos y estrategias político-económicas a las que se les da la mayor importancia, dejando de lado la parte simbólica de la vida y la vida en conjunto lo que, evidentemente tiene sus repercusiones en la vida cotidiana de la sociedad al homogeneizar identidades, y suprimir la diferencia. Las acciones como ciudadano son, por supuesto, acciones que nos integran a la ciudad y su funcionamiento, pero cada vez más como elemento base para que una superestructura funcione y no como parte en las decisiones que influyen directamente sobre nosotros, como la democracia y los gobiernos representativos pretenden. Un sistema de producción y consumo en el que la mayoría se lleva el trabajo pesado, y su vida se ve absorbida en aras del trabajo y las expectativas de una recompensa por este. Pero, ¿cuál es esa recompensa?

Fragmento que representa la fundación de Tenochtitlan, y la conquista de Colhuacan y Tenayuca. Codex Mendoza. 1542.



3 Ibid., 177-179, 466.

La *civilización*, el *higienismo*, el *progreso*, la *evolución* o la *vanguardia*, son conceptos que se han generado desde el siglo XVII y son, ante todo, construcciones matizadas según los requerimientos del poder e imponen una distancia que impide el establecimiento de relaciones constantes y profundas con nuestro medio. Son mitologías que trajeron la modernidad consigo, de un avance humano que muchas veces parece más un retroceso. Basta con establecer la idea de que toda acción tiene consecuencias en distintos niveles, razonamiento que probablemente todos conocemos, pero que el discurso dominante actual trata de eludir. Por ejemplo, detengámonos a dimensionar una de las consecuencias del progreso y de la comodidad. Sin considerar los procesos de fabricación de las cosas, la forma en que llegan a nuestras manos, pero sí el consumo y desecho de todos los productos de uso cotidiano, podemos imaginar la basura que producimos, tanto orgánica como inorgánica y a donde va a parar. Así tenemos una imagen bastante catastrófica de la situación. Ahora bien si pensamos que “la mitad de la humanidad contamina para producir y la otra mitad contamina para consumir”<sup>4</sup> el problema no solo se duplica.

La ‘comodidad’ de vida como máxima, en la que solo basta con abrir una lata o un empaque para poder comer, o esperar máximo 15 minutos en un establecimiento de comida rápida, representan algunos de los grandes logros de la humanidad. De este modo, la basura es uno de los problemas mundiales más grandes que tenemos actualmente, cuando en otras sociedades se entendía que el desecho orgánico tanto de alimentos, como el animal (las heces), con todo el esfuerzo que había tomado llevarse algo a la boca, eran aún necesarios para revitalizar la

---

4 Rem Koolhaas, *Acerca de la ciudad*, trad. Jorge Sainz (Barcelona: GG, 2015), 91.

tierra que los alimentaría de nuevo, -sumado por supuesto, a que no necesitaban de tres tipos diferentes de envoltura para cada producto-, caminaban literalmente sobre excremento, y los cerdos, los pollos y los perros fueron los grandes limpiadores que evitaron muchas enfermedades.<sup>5</sup>

Ahora es una situación más bien incómoda. Nuestro higienismo y delicadeza ha llegado al grado de negar la basura, llevándola a acumularse en las afueras de la ciudad. Algo que resulta contradictorio si pensamos que en periodos relativamente cortos de tiempo la ‘mancha urbana’ se ha extendido como nunca antes en la historia: las grandes promesas de prosperidad económica han provocado desplazamientos que densifican áreas urbanas en muchos sentidos marginadas. La ciudad se estira para que todos puedan caber, aunque para la mayoría resulta más un padecimiento que un privilegio.

Así, ni aprovechada ni alejada, vivimos con sistemas inmunológicos más débiles en medio de toneladas de basura, aunque no queramos voltearla a ver. “En nuestra destrucción sistemática, no somos sólo tolerantes, sino entusiastas. Hemos aprendido a experimentar la basura como un lujo”,<sup>6</sup> como sinónimo de riqueza y prosperidad. La arquitectura actual, concebida como forma superior, minimalista, lujosa, con blancos brillantes que denotan una limpieza pulcra es, desde su concepción reciclable, apta para mutar en cuanto sea necesario y recibir las cualidades que sean, puesto que son contenedores neutrales, son desde su origen basura, un espacio basura y

---

5 Mumford, *La ciudad en la historia*, 492.

6 José Luis Prado, “Nunca fue tan hermosa la basura”, cap. 3 en *Distorsiones urbanas* (Madrid: Basurama, 2006).

-28- genérico<sup>7</sup> que, además, todo el tiempo puede ser tendencia, puesto que el capitalismo mundial estructurante con sus lógicas contradictorias<sup>8</sup> así lo determina.

Muchos de los espacios icónicos o funcionales que se construyen hoy día, más que ser un refugio, un hogar o un ágora, personifican la novedad y una ruptura con el presente, una necesaria transformación rápida del mundo, que tiene poco o nada del pasado, puesto que solo puede representar su propia condición de modernidad, actualidad o vanguardia,<sup>9</sup> y por ende riqueza y poder. De alguna forma, la ciudad global<sup>10</sup> busca – como antes se hacía con el trazado urbano en cuadrícula–, que cualquier visitante encuentre lo que necesite, que se sienta en el casa, y el enfrentamiento a una cultura distinta se suaviza o anula. Uno está en otro lugar, aunque no importa mucho cuál.

---

7 Tanto el concepto de **Espacio basura** como **Ciudad genérica**, los plantea Rem Koolhaas en dos ensayos con el respectivo nombre cada uno, compilados en *Acerca de la ciudad* (2015). El primer término refiere al orden espacial, a fragmentos tridimensionales, o bien a la idea abstracta-lógica; es una construcción mental que nombra a las dimensiones, que sin serlo de intención, se vuelven residuales, que son comerciales y faltas de significados profundos, pues dependen de la eliminación de la capacidad crítica en nombre de la comodidad y el placer. Por otro lado, la **Ciudad genérica**, se refiere a la manera en que estos espacios influyen en la esencia misma de la ciudad, siendo medida por su rendimiento y funcionalidad. A esta ciudad le importa solo el presente, por lo que la historia y la memoria estorban, y por ende, carece de identidad. Es lo mismo la localización que tenga, puesto que en su ser plano, cualquiera puede entenderla, la señalizaciones y el ciberespacio que se apoderó de grandes sectores de la vida urbana, hacen que sea una ciudad tan omnipresente que ha llegado hasta el campo.

8 Bolívar Echeverría, “La clave barroca de América Latina” (conferencia, Berlín, 2002).

9 Josep Maria Montaner, *La modernidad superada: Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*, 4a ed. (Barcelona: GG, 2002), 45, 146.

10 El concepto de **ciudad global** se le adjudica a Saskia Sassen, autora del libro *La ciudad global* (1991), y define a las ciudades con características adquiridas por efecto de la globalización y la urbanización, con constante actividad internacional –así como la infraestructura para ello–, influencias culturales provenientes del resto del mundo, reconocimiento internacional, es decir, con una determinante cualidad cosmopolita. Los claros ejemplos son Londres, Nueva York y Tokio, a las que se han sumado Sao Paulo, París, Amsterdam, Dubai y Hong Kong.

Si nuestra manera de dominar la naturaleza hoy implica tener todo al alcance de un botón, tener el mismo café lleno de una decoración floral en cualquier lado del mundo o encontrar curas para enfermedades que nosotros mismos hacemos más fuertes, al tiempo que creamos entornos clínicos que niegan los cambios atmosféricos y el paso del tiempo, con las superficies más brillantes de la historia que reflejan la humanidad en su aspecto más superficial,<sup>11</sup> los sentidos profundos de la existencia humana en comunidad y sus implicaciones se han visto disminuidos.

Paradójicamente, el hecho de vivir en la ciudad microchip, telépolis, metápolis o ciudad informacional<sup>12</sup> que con los distintos tipos de tecnología podría ayudar a incrementar los lazos y las relaciones entre comunidades de todo tipo, y sin someterse necesariamente a las ‘ataduras’ del espacio geográfico es, por el contrario, la época en la que esta multiplicidad de relaciones y posibilidades que el gran progreso tecnológico ofrece, hace que estas sean cada vez más frágiles y sin vitalidad. Me vienen a la mente las fotografías de **The Transparent City** de Michael Wolf, que retrata ciudadanos a través de las ventanas

---

11 Rem Koolhaas, *Acerca de la ciudad*, 76.

12 La **ciudad microchip** de Toyo Ito, es una ciudad globalizada y alienante, surge al desaparecer el lado real del espacio urbano, compartiendo con el microchip la fluidez, la multiplicidad de capas y la fenomenalidad. La **ciudad telépolis** de Echeverría, describe a la ciudad en donde las organizaciones clásicas basadas en la territorialidad pierden sentido, pues la red de interconexiones vincula puntos distantes geográficamente; véase Mafalda Riveiro González, “Las ventanas indiscretas de Michael Wolf, una mirada a la ciudad a través del ojo de la casa”, *Arte y Ciudad - Revista de investigación*, n. 3 (Junio 2013): 85-94. La **metápolis** es una visión optimista de la influencia de la tecnología en la ciudad, pues abarca tanto la real como la virtual, y ve la indefinición de los límites como algo positivo que da cabida a mayor número de maneras de habitarse y ser habitado. Y la **ciudad informacional** de Manuel Castells, en donde piensa las visiones futuristas de la supremacía tecnología con aires demasiado ilusos, nos dice Castells, que es “una ciudad hecha de nuestro potencial de productividad y nuestra capacidad de destrucción, de nuestras proezas tecnológicas y de nuestras miserias sociales, de nuestros sueños y de nuestras pesadillas [...] es nuestra circunstancia”. Véase Alejandro Leal Menegus, *Un cuarto con vista* (Tesis de grado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004), 22-23.



*Transparent City n.95,*  
Michael Wolf, de la  
serie *The Transparent*  
*Cities*, 2008.

de edificios de vivienda masiva o de oficinas del distrito que ha servido para la experimentación arquitectónica en Chicago. Son edificios gigantescos con una capa exterior de cristal, que al amanecer, antes de que el sol salga o al final del día, muestran interiores con ciudadanos solitarios realizando todo tipo de actividades que incluso sorprenden. Pero solos, con conductas que a la vez son tan homogéneas como el espacio urbano en el que están. Ahora bien, si dichas fotografías son tomadas desde un edificio similar, las ventanas han dejado de ser esa interfaz con el exterior natural, ese recorte que enmarca en una medida humana la inmensidad del horizonte, para ser la vista de la repetición, del módulo y la homogeneidad, de la victoria humana sobre la naturaleza, la forma en que actualmente 'se domina al fuego' y nos reflejamos haciéndolo.

En este sentido, muchas de las costumbres de la actualidad se han alejado del aspecto ritual de la vida antigua, de su relación con la magia, la espiritualidad o lo metafísico en todos los niveles de la vida humana. Es decir, lo simbólico y lo poético han perdido fuerza como parte importante y enriquecedora de nuestras vidas, cuando antes incluso el origen mismo de las ciudades estaba determinado por ello. Una idea central y fundacional de estas fue el aspecto cuádruple en el mundo, es decir, su aspecto universal. La cuaternidad<sup>13</sup> como forma estructurante del trazado urbano y de la construcción de edificios y caminos fue determinante, pues al ser la ciudad el espacio hecho por el ser humano en la tierra, que refleja una cosmovisión total, representa en ella el mismo aspecto cuádruple que se encuentran en el mundo y/o en el cielo: los

---

<sup>13</sup> Carl Gustav Jung, es quien nombra así a este arquetipo presente en las civilizaciones antiguas. Yo retomo las ideas expuestas al respecto del ensayo de Belén León del Río, "La ciudad como símbolo de totalidad", *Arte y Ciudad - Revista de investigación*, n. 7 (abril 2015), y de los libros de Lewis Mumford, *La ciudad en la historia* y Jordi Borja, *La ciudad conquistada*.



-32- cuatro elementos, cuatro puntos cardinales, etcétera. Así, deriva también, un símbolo que representa la ciudad y es usado por varias culturas: el círculo y una cruz, el primero representando el lugar, la comunidad de personas y su identidad particular, mientras el segundo los flujos e intercambios, la movilidad, las relaciones y los encuentros.

La ciudad en sí misma inició como el sitio en el que entre todos los integrantes, lograrían un modo de cooperación y relación más compleja para obtener mejores condiciones de vida, pero ¿cuáles eran esas condiciones faltantes, si hoy día se reconsidera a las comunidades más compactas como el núcleo inicial de transformación, el barrio como plataforma física de hacer ciudad? Esto es debido a que en gran medida, las problemáticas actuales son bastante viejas y vienen en parte, de otorgarle demasiado poder a los grupos dirigentes o dominantes, que si bien su función original es la de controlar los recursos de la sociedad y tomar decisiones colectivas, con el tiempo, la supuesta comodidad que ofrecieron para la vida cotidiana, o la ocupación del tiempo libre y de esparcimiento, fue logrando que las mayorías se alejaran de los rituales al dejar de tener el propio templo en casa. También alejándose de los procesos de la vida en conjunto, de la participación constante en la política y la administración del lugar en donde vivían, o de la participación de la vida colectiva misma para tener más experiencias en privado o ir perdiendo interés en la participación constante de actividades en grupo, desde las religiosas hasta las charlas de banqueta.

Así mismo, una consecuencia en el espacio mental de los habitantes de nuestras ciudades, es la de perder el sentido del lugar, esa apropiación y significación de los espacios dándoles un carácter concreto, empírico y existencial, es decir, lleno de

experiencia personal, logrando que esté definido hasta los detalles, pero más allá de la naturaleza física de este.<sup>14</sup> Incluso la capacidad de identificación y orientación en las zonas que no nos son tan familiares, o la capacidad de hacer mapas mentales y construir la ciudad en la cabeza, con una lógica personal, y con grandes cantidades de imaginación son prácticas que se han olvidado. En gran medida se han perdido debido a la 'facilidad' que ofrecen los mapas digitales y localizadores gps, volviéndonos bastante inútiles a los que accedemos a dispositivos móviles cuando no los tenemos, pero nunca siendo comparables a las tramas subjetivas de quienes se permiten una experiencia mayor en sus trayectos cotidianos.

Por un lado, tenemos la ciudad formal con la que no necesariamente nos identificamos, pues suele ser más una imposición o grandes proyectos constructores medianamente estéticos, aunque por lo general descontextualizados que buscan a toda costa un beneficio económico sustancioso para los promotores. Estos rompen muchas veces con dinámicas colectivas, o excluyendo a grupos locales debido al costo que representa para ellos habitar nuevamente en los nuevos conjuntos. En muchos sentidos estos proyectos desde su concepción representan un desplazamiento forzado, y una 'limpieza' de zonas para su 'mejora'.

Por otro, la ciudad informal o la que en parte es considerada no ciudad, puesto que no está terminada, no está a la vanguardia, y muchas veces está en una pausa que parece eterna. Sumado a los espacios de tránsito atiborrados en los que se gasta gran parte de tiempo en traslados, o las plazas a veces con poca seguridad,

---

14 Para mayor desarrollo de la diferencia entre espacio y lugar, véase Josep Maria Montaner, *La modernidad superada*, 32, 36-38.

-34- y las grandes y grises infraestructuras para el automóvil, que cada vez reducen más el espacio público, tenemos resultante un paisaje urbano al que más bien le encontramos lo negativo.

Señala Oscar Olea que “dentro de este marco contradictorio que ofrece la urbe a la vida humana, la cotidianidad de la conducta se ha visto afectada hasta inscribirse dentro de una clara negatividad social”.<sup>15</sup> Y, si aumentamos el hecho de que las *zonas in* (no sólo esas, pero son destacables en el sentido de que son una imagen bonita de la ciudad), están determinadas por el consumo, o son parte de una ciudad marca,<sup>16</sup> nos podemos dar cuenta de que el desafío que tenemos enfrente es bastante grande. Esta propia negatividad en el paisaje urbano dado por las atribuciones y modos de distribución espacial, tiene efectos directos en el comportamiento y los modos de vida de las personas, surgiendo una sociedad fragmentada, llena de desconfianza, y donde el utilitarismo, el individualismo y el consumo son la norma, mientras que los contactos corporales y muestras de afecto, las relaciones profundas o el interés por el otro escasean.

---

15 Oscar Olea Figueroa, *Introducción al arte urbano* (Tesis magistral, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979), 9. A lo largo del texto, desarrolla la idea de negatividad urbana como premisa para su propuesta estética.

16 Véase Jordi Borja, *La ciudad conquistada*, Alianza Ensayos (Madrid: Alianza, 2003), 77-78. Retomo el concepto de *ciudad marca* para nombrar el fenómeno de generar una identidad y personalidad singular y reconocible de una ciudad para mostrarse y, de alguna manera, venderse ante los ojos del resto del mundo. En este sentido, los gobiernos han tenido una tendencia por registrar como marca el nombre de las ciudades, como ocurrió recientemente (2014) con la CDMX en una búsqueda de *orgullo y pertenencia* ciudadana. Jordi Borja menciona algunas de las modalidades o instrumentos de intervención del espacio urbano que favorecen la creación de una ‘marca’ y que generalmente son promovidos por intereses privados motivados por el éxito mediático y turístico. Entre ellos está el construir un edificio emblemático o fenómeno Guggenheim.

## 1.2 NUESTRA CIUDAD LATINOAMERICANA

El cosmopolitismo como visión de progreso en el entorno urbano, ha generado la necesidad de mostrar una imagen de cada ciudad que lo represente. Y en ese sentido, se ha dado paso más a la iniciativa privada como agente determinante en la edificación de ciudades oficiales: proyectos formales para las zonas financieras, para espacios de recreación o culturales, para zonas dedicadas al consumo, para infraestructura urbana y por supuesto, para vivienda, pero a un costo bastante gravoso.

Particularmente, las ciudades en América Latina son resultado de una historia colonial con grandes rupturas, de una cultura propia y de imposiciones externas, de la carencia y el ingenio frente a la necesidad, del saqueo y el intento por encajar en la idea de ciudad globalizada y mediática. A la vez, también fortalecen y gestan resistencias, lo que hace que dichas ciudades sean muchas veces casa de comunidades y agrupaciones conscientes de su particularidad y la diferencia como un valor importantísimo, más allá del capital y su lógica. Estos aspectos se han revalorizado, y hoy día son parte esencial de la teoría urbanística y arquitectónica con un enfoque pluralista.

En la Ciudad de México se encuentra una ejemplificación precisa. Antes de la conquista la planeación del espacio y su uso estaba en fuerte relación con el medio, con el cuidado de este y su mejor aprovechamiento. CDMX, como muchas otras ciudades latinoamericanas que se fundaron en el fondo de planicies y valles, después de ser colonizadas y desarrolladas bajo estrategias europeas, y demás proyectos parciales que prosiguieron, han crecido bajo una errónea o nula planificación

-36- urbanística<sup>17</sup> que rara vez plantea una visión integral.

La morfología de estas ciudades se vio transformada por el pensamiento de los conquistadores, adecuándose a un trazado en parrilla, rejilla o cuadrícula con un “centro” dedicado a los espacios y símbolos de poder y sometimiento del nuevo régimen –es decir, una plaza mayor, un centro de gobierno y una catedral–, lo que implicaba que la cercanía al centro o en su defecto la cercanía a las orillas o periferia dependía de la relevancia económica de la familia.<sup>18</sup> Mientras se seguían estos ideales provenientes de una tradición helenística y bastante ajena a la América Latina, ocurrieron múltiples cambios rotundos. Por ejemplo, la entubación de los ríos de la antigua Tenochtitlan a los cuales antes nos adaptamos, hoy representa la causa de muchos de nuestros problemas al haber dificultades con el saneamiento y el suministro de agua, con las inundaciones y el hundimiento de la ciudad.

Por otro lado, su escala no cambió mucho después de la caída de Tenochtitlán y hasta mediados del siglo XIX<sup>19</sup> cuando empieza a haber un crecimiento demográfico e industrial. Para el siglo XX, el crecimiento urbano es considerable, y en su primera fase (1900-1940)<sup>20</sup> se caracterizó por la Revolución y

---

17 Alberto Kalach, “México Ciudad Lacustre: el retorno al agua es posible”, *Ciclo Agua y metrópolis*, Fundación We Are Water (conferencia, Barcelona, 2016).

18 Sobre el trazado en damero o parrilla véase Mumford, *La ciudad en la historia*, 294, 326-330, 350, 507.

19 Alejandro Leal Menegus, *Un cuarto con vista*, 28.

20 Jaime Sobrino, “La urbanización en el México contemporáneo”, *Reunión de Expertos sobre: Población, Territorio y Desarrollo Sostenible*, CEPAL (conferencia, Santiago, 2011). El autor describe tres fases de desarrollo demográfico y urbano en México. La primera de 1900 a 1940, la segunda de 1940 hasta 1980, y la última de 1980 a 2010.



Mapa de Tenochtitlan por Friedrich Peypus, impreso 1524 en Nuremberg, Alemania. Xilografía coloreada. A la izquierda, el golfo de México (parte de Cuba a la izquierda); Tenochtitlan con el oeste en la parte superior.

la consolidación de un nuevo estado-nación que se valió de su vocación exportadora del petróleo mexicano, para que estas primeras décadas representaran un auge económico que se vio reflejado en el consecuente reordenamiento urbano. Para la segunda fase (1940-1980) el incremento de población en la ciudad se elevó poco más de nueve veces, y aunque las políticas públicas favorecieron la concentración de la población en las áreas ya urbanizadas,<sup>21</sup> el problema de vivienda siempre rebasó los límites.

---

21 *Ibid.*



Resulta necesario mencionar el proyecto de Nonoalco Tlatelolco (1964) de Mario Pani, al resultar sumamente representativo del pensamiento de su época. Siendo “la utopía del movimiento moderno construida a una escala que Le Corbusier soñó pero nunca llevó a cabo” y, en este sentido, “muchos dirían que Tlatelolco llevaba la idea modernista de la vivienda social a su conclusión lógica”.<sup>22</sup> A mediados del siglo XX representaba una visión del futuro materializada, una nueva era que democratizaría el acceso a la vivienda, aunque posteriormente, las opiniones puedan ser contradictorias. Por un lado sorprendiendo por

Plaza de las Tres Culturas, Armando Salas Portugal, 1966.



<sup>22</sup> Justin McGuirk, *Ciudades Radicales: Un viaje a la nueva arquitectura latinoamericana*, trad. Eva Cruz, Colección Noema (Madrid: Turner, 2015), 14.

las cualidades endémicas que hacen que se aplauda la *osadía latinoamericana* y, por otro lado, tachando de morgues en forma de torres a estos conjuntos homogéneos que parten del mismo ideal. Hoy día, con algunas modificaciones, son soluciones estéticas resultan fáciles y sin carácter en las nuevas iniciativas de construcción.

Dicho conjunto tiene una plaza incorporada, entre otros espacios públicos, llamada la Plaza de las Tres Culturas, una plaza que se encuentra a un lado de ruinas aztecas, el sitio donde los habitantes fueron derrotados definitivamente y, como sucede con la mayoría de los centros religiosos prehispánicos fueron menoscabados. A modo de símbolo del sometimiento y la dominación vividos, encima o a un lado se construyeron centros religioso de la nueva cultura impuesta, en este caso: la iglesia de Santiago Tlatelolco. La plaza se integra con estos dos monumentos, y se encuentran rodeados por el conjunto de bloques de departamentos marcando su importancia central en el conjunto, asimismo señalando el aspecto simbólico que vincula a un México en proceso de modernización con su pasado (específicamente la cultura precolombina y la colonial). Tristemente, “si esta plaza simboliza el nacimiento de una nación, también marca el nacimiento y la muerte de la planificación utópica moderna”.<sup>23</sup>

Este es un ejemplo muy adecuado para señalar la iniciativa que sucedió a mediados del siglo pasado, pues como este conjunto Mario Pani planeaba otros tres o cuatro (pensemos en el tamaño anterior al sismo de 1985), sin nombrar todos los proyectos que sí se llevaron a cabo. Estos últimos llamaron más la atención por su tamaño (como la unidad El Rosario, la más grande de

<sup>23</sup> *Ibid.*, 18.

América Latina) que por sus atributos arquitectónicos. Cabe mencionar, que muchas veces traían consigo la destrucción indiscriminada de zonas y la desaparición de una parte de la memoria colectiva en aras del progreso. Si bien tenían como objetivo el mejoramiento de la calidad de vivienda popular o social, en la práctica pasan a ser tácticas de higienismo, pues en vez de volver a ser habitados por los antiguos residentes del área, o por quienes no poseían un hogar, el acceso a estas viviendas fue enfocado para personas con mayor posibilidad económica para adquirirlos o fueron muchas veces ofrecidos como pago de favores.

Si el problema de vivienda ya era significativo cuando en 1936 el Estado comienza grandes proyectos de vivienda obrera o social, después del sismo de 1985 que provocó un colapso espacial, y con un significativo aumento de población y una gran pérdida de hogares ocasionada por dicho desastre, aumentó y produjo que se poblara en mayor medida las periferias. Si sitios como Ciudad Nezahualcóyotl ya llevaban una buena historia de desarrollo, construcción y apropiación de un espacio, muchos otros sitios en las periferias siguieron creciendo y poblándose de esta forma. Esto, bajó considerablemente la calidad de vida de la clase trabajadora al tener que transportarse al trabajo en áreas centrales de la ciudad. Y con el comienzo de la presencia de desarrollos inmobiliarios comerciales y especulativos, que desplazaban el límite de la ciudad cada vez, se comenzaron a formar zonificaciones con fraccionamientos exclusivos, que limitan la flexibilidad y el encuentro diverso.

Para la siguiente década, existieron esfuerzos por repoblar las zonas centrales al rehabilitar colonias como la Obrera, Condesa,

Álamos y Juárez, o campañas como “échame una manita”,<sup>24</sup> con la que se buscaba revitalizar los espacios públicos como el zócalo, y el arreglo de fachadas y edificios. Por el lado contrario, también es en los noventa cuando surge uno de los símbolos más fuertes de división y privatización, la fortaleza para residentes acomodados y acobardados, la zona habitacional de Santa Fé.

Este proceso de unidades exclusivas, es relevante para la consolidación de la morfología de la ciudad actual pues, entre otras cosas, es causante de una fragmentación de la ciudad debido a su privatización. Con un aumento de población que espanta y un problema de vivienda, ambos insostenibles con el presupuesto público, las responsabilidades frente al acceso real a la vivienda se fueron cediendo en gran medida a la institución privada, sin dejar de existir programas como el INFONAVIT o el INVI, pero ya no con la gran presencia que hubo el siglo pasado. En gran medida, el fracaso que muchos ven en dichas edificaciones sociales actualmente se debe a que, más allá de la construcción de los inmuebles, los planes a largo plazo y las estrategias de funcionamiento de estos fueron realmente pocas.

Son varios los problemas que se ocasionan al ser la iniciativa privada, con una perspectiva neoliberal, quienes tienen mayor presencia en el desarrollo urbano, pues básicamente su objetivo es el aumento de valor del suelo y obtener un gran beneficio de este. Por un lado, en el ámbito habitacional se generan dinámicas excluyentes y una agorafobia urbana,<sup>25</sup> es decir, a partir de la inquietud y la ansiedad que genera la gran urbe, con

---

<sup>24</sup> Jordi Borja, *La ciudad conquistada*, 108.

<sup>25</sup> Este concepto lo desarrolla Jordi Borja a lo largo de *La ciudad conquistada*, para este fragmento retomo ideas desarrolladas concisamente entre las páginas 203 y 211.

-42- una población gigantesca diferente a uno, y donde existe una gran mayoría de clase media para abajo, se difunde un discurso de miedo al otro, de miedo a la diferencia por el riesgo que ésta implica. Nos basta con pensar en uno de los ejemplos extremos que tenemos además, tan cerca: la agorafobia, por nombrarla de manera suave, de Estados Unidos. Podemos mencionar, en primer lugar, a las ya desarrolladas campañas ideológicas anti-terrorismo (la *Guerra contra el Terror*) que, entre otras cosas, surgen del racismo y del clasismo y los multiplican. O los últimos grandes debates respecto al muro en la división fronteriza con nuestro país para evitar la migración ilegal, iniciativa que claramente tiene su antecedente en la ideología de la doctrina Monroe que nunca ha dejado de proliferar en la potencia mundial promotora principal del capitalismo neoliberal. Tanto en esta dimensión internacional, como en la dimensión correspondiente a la ciudad-territorio, se promueve la adquisición de fortalezas que favorecen a unos cuantos privilegiados, privando de libertades a la gran mayoría.

Sumado a este síntoma de comodidad amurallada, el espacio público se ve cada vez más reducido, al volverse las plazas comerciales los centros de encuentro, o dándole más prioridad al automóvil que al transporte público y al peatón. Se provoca así, que se asuma que dicho espacio es el que queda, el residual. Y queriendo llenar el vaso, si consideramos que muchas veces el alumbrado, las banquetas y señalizaciones peatonales o los lugares de descanso y convivencia (fuera del hogar), y la seguridad en todos estos, son escasos o están inhabilitados, el escenario para el ciudadano no privilegiado cada vez se tiñe más negativamente.

Los programas de la iniciativa privada, e incluso los programas federales de transformación y regeneración urbana,

A logo for America ,  
Alfredo Jaar, 1987.



actualmente son en su mayoría determinados por la idea de la marca, en la que el “efecto Guggenheim”<sup>26</sup> juega un gran papel. Así, se genera una mejor cara de la ciudad y, en efecto, se vuelve la imagen pública de ésta, la fachada para vender al turismo, y en general al resto del mundo de lo que “es” cada ciudad. Esta estética económica tiene muchas veces un costo alto, monetariamente o en el sentido de la riqueza de la trama urbana y de la identidad de esta, debido a que muchos de los monumentos que juegan un papel importante, como los museos o grandes edificaciones financieras o comerciales, son más impuestas que integradas al contexto al que llegan a instalarse. Por tanto, la vinculación significativa que pueden generar con la mayoría, a lo mucho es debido a lo imponente de estos, o a un pensamiento aspiracionista determinado por el capital.

Esto nos da como resultado una ciudad en constante cambio, con distintas tipologías y modos de vida sumamente polarizados, en la que se prioriza la esteticidad o lo funcional frente a estímulos vitales y al desarrollo pleno del ser humano. Vivimos la época en la que la autoconstrucción y los exteriores de cristal se encuentran uno al lado de otro, generando fragmentación espacial y social, una desvinculación con el medio en el que vivimos, una gran pérdida de confianza en el Estado y sobre todo, una negación de la esencia misma de la ciudad como lugar de encuentro y de conocimiento a partir de la diferencia.

Como explican los Urban-Think Tank<sup>27</sup>: “La ciudad totalmente

---

26 Véase Justin McGuirk, *Ciudades Radicales*, 26-27. Se le nombra así, al hito arquitectónico que tuvo lugar en Bilbao para la regeneración urbana. España en este sentido, representó la fe en la arquitectura como fuerza civilizadora, al construir un museo tras otro, y al invertir tanto logrando la bancarrota de un sistema débil que servía de base.

27 Urban-Think Tank (U-TT), es un estudio formado por el venezolano Alfredo Brillembourg y el austriaco Hubert Klumpner, interesados en proyectos sociales en América Latina.

planificada es [...] un mito. Ahí radica el error histórico de los urbanistas y diseñadores y de los arquitectos: no son capaces de ver, y mucho menos de aprovechar, los aspectos informales de la vida urbana, porque carecen del vocabulario profesional que los describa”.<sup>28</sup> De este modo, el lugar pierde terreno al convencernos de que la estructura económica e ideológica actual es la única alternativa, se da paso a la Ciudad Genérica, a los *no lugares*, a un completo desarraigo que puede llevarnos a padecer la ciudad, más que experimentarla y habitarla.

Las ciudades de América Latina, con problemas exponenciados, han puesto en jaque y renovado diálogos en torno a la propiedad privada, al uso colectivo de los espacios públicos, la autogestión, la participación, el papel que juega el Estado en los proyectos urbanos y la significación del espacio habitable.

Por ejemplo, en México tras el sismo de 1985 y la crisis espacial que generó, ocurrió un fenómeno distinguible. Las redes de solidaridad y la autoorganización por parte de los afectados y todo aquel que quiso y pudo apoyar, fueron los protagonistas de este desastre, pues ante la ausencia de una respuesta por parte del gobierno, estas fueron las maneras de enfrentar el problema, e incluso de presionar en conjunto al estado. Las tomas *okupas* son otro ejemplo digno de mencionarse, pues plantean nuevas estrategias y paradigmas. En México, a partir la insuficiencia de los programas gubernamentales para dar solución al problema de vivienda surge en la década de los 80’s el Frente Popular Francisco Villa –FPFV por sus siglas–, conformado por varias organizaciones inmersas ya en el movimiento urbano popular y dedicada a la recuperación de tierras para ser ocupadas.<sup>29</sup>

---

28 Justin McGuirk, *Ciudades Radicales*, 37.

29 Enrique Reinoso (miembro del FPFVI), entrevista por Waldo Lao y Anna Flavia, *Rebelion.org*,

La gran ocupación para demostrarlo, la Torre de David<sup>30</sup> en Caracas, es el espacio de una comunidad antes sin casa, que hizo un espacio público en donde no lo había antes. Siendo el tercer rascacielos más grande de la ciudad, una torre que surgió por el gran optimismo de un hombre –David Brillembourg–, quien confió en la estabilidad económica venezolana y en que provocaría la necesidad de más espacios de oficinas. Planeaba que, entre otros, su grupo Confinanzas llegara a utilizar este complejo que se proyectaba como uno de lo más lujosos de Latinoamérica. La torre lleva su nombre. Casi a punto de terminarse, con un sector financiero debilitado y tras su muerte y la bancarrota de sus compañías, la Torre de David se quedó en manos del gobierno que no pudo hacer mucho más que dejarla ahí durante 13 años, representando el fracaso del optimismo de aquellos años, hasta que en 2007 un grupo de *okupas* llegó, y después trajo consigo a amigos y familiares, hasta llenar los 47 pisos del edificio: solo hasta el 28 con viviendas, debido a que el edificio carece de elevadores, y sumando unas tres mil personas que habitan en en el centro de la ciudad en esta aldea en vertical.

Los U-TT, lo llaman “laboratorio urbano”, pues ven en este espacio un valor determinante para las ciudades del futuro. La apropiación de un espacio que de entrada era destinado a unos cuantos, hoy representa una vivienda (no ideal, pues resulta bastante falta de servicios) para muchos que antes vivieron en las periferias, también de manera ilegal. Ahora cuentan hasta con gimnasios y zonas deportivas y recreativas en las alturas.

---

(enero de 2009), <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=78519>. El movimiento a lo largo de los años se ha ramificado en distintos grupos, como el Frente Popular Francisco Villa Independiente, o el de Izquierda Independiente, entre otros.

30 Sobre la Torre de David véase Justin McGuirk, *Ciudades Radicales*, 177-207.

Con un gran sentido de autoorganización, han convertido lo que iba a ser el lobby del edificio en el sitio o la plaza para reuniones semanales, en las que se tratan temas concernientes al edificio, como de mantenimiento y seguridad, que ellos mismos atienden. Y, con la presencia mínima de un representante por piso, se habla del sentido colectivo en la vida, de su posición como *okupas* frente a las élites, y de lo difícil pero gratificante que puede ser el camino de la autogestión y autoconstrucción, pensando en la reivindicación de sistemas de organización con este principio. Por tanto, aún en el marco de la ilegalidad, tienen algo que decir, y todos los días lo ponen a prueba.

Volteando la mirada hacia Argentina, Milagro Sala es la lideresa responsable de la conformación y desarrollo de la Organización Barrial Túpac Amaru,<sup>31</sup> que al dejar de esperar y comenzar a organizarse son otro ejemplo distinguible. Pues con iniciativa propia, dejando fuera a las empresas constructoras privadas, y con al ayuda del ligero respiro económico que tuvo el Estado y su posibilidad de destinar fondos a causas sociales, Milagro, una mujer india kolla sin formación académica destacable, logró obtener un presupuesto para designar a la construcción de viviendas en su provincia. Con una excelente administración y una lógica infalible, destinó ese dinero para comprar materiales de construcción y para pagar a los futuros dueños de las casas el trabajo de construirlas, haciéndolo cuatro veces más rápido que una empresa privada, y con costes ridículamente distanciados. Entendiendo el entorno en el que vivía, y el motivo de la falta de acceso a la vivienda al alcance de una mayoría, eliminó los

---

31 Véase Justin McGuirk, *Ciudades Radicales*, 59-74, para consulta sobre Milagro Salas y la Organización Barrial Túpac Amaru. El nombre proviene del quechua, y significa serpiente resplandeciente. Debe su nombre a los dos personajes: Túpac Amaru, rey decapitado por los conquistadores en 1572 y a su descendiente, quien dirigió una rebelión indígena en Perú dos siglos más tarde.





*Diagramas de Venn  
(Bajo el reflector) ,  
Amalia Pica, 2011.*

factores que solo significaban una pérdida en la operación para tener vidas dignas.

Al ver los buenos resultados, los subsidios continuaron, siendo su presupuesto operativo total. Pero como buena agrupación planeada a futuro, poco a poco se fueron sumando programas para generar una organización integral: construyeron sus propias fábricas de materiales como ladrillo y acero, sus escuelas, hospitales, órganos administrativos y de seguridad. Eran un estado dentro de un estado. Y en el Alto Comedero, en el barrio El Cantri, que fue centro de operaciones de Túpac Amaru, se destacó también el espacio para el ocio y el encuentro teniendo parques con dinosaurios y una gran alberca, algo que para muchos representaba un lujo pero que ahora tenían a su alcance.

Lo malo de una agrupación altamente politizada y que entiende el poder de la organización, es que representa un gran peligro para quienes pretenden siempre sacar ventaja pasando sobre el otro. Esto llevó a que con el cambio de gobierno en diciembre de 2015, se dejarán de destinar fondos, se intentará dismantelar las fábricas y los centros generados, y se infundiera cierto miedo respecto a la ilegítima propiedad de sus casas. A Milagro Sala la encarcelaron acusándola de desviar fondos para la construcción de viviendas, y ahora tiene prisión preventiva en casa.<sup>32</sup>

Si bien resulta una tarea sumamente rebasante e incluso imposible de lograr, la formación de vínculos y soluciones ante las múltiples problemáticas que nuestras ciudades nos

---

<sup>32</sup> Actualmente continúa la espera, para saber si procede el juicio en el que es acusada junto con otras 22 personas. El caso es conocido públicamente como la Megacausa, y surge como respuesta al fallo dado a principios del año, que la condena a 13 años de prisión.

-50- presentan, no me parece del todo disparatado. En el medievo, la gente estaba acostumbrada a “vivir” al aire libre, los espacios públicos eran determinantes en el desarrollo humano y en los modos de vida. La fuente de la plaza y el baño eran sitios de esparcimiento y de diálogo, el sentido de comunidad era percibido y cultivado, pues se entendía que el contacto humano y la empatía con el otro y sus experiencias eran un hábito de intimidad que además de placentero era provechoso para la vida de cada uno, comprendiéndose uno mismo con ayuda de lo externo. Es en esta misma edad se comienza a desarrollar la vida privada, se inicia a pensar en privado y los espacios “vacíos” (espacios públicos) se fueron ocupando con todo tipo de infraestructuras.<sup>33</sup> Así llegamos a la situación que vivimos en la actualidad pero magnificada, con nuestra ciudad repleta de desconocidos y en la que caminar por la calle puede representar un peligro gigantesco, vaya que vale la pena probar alternativas.

---

33 Mumford, *La ciudad en la historia*, 478-496.

### 1.3 ¿ES POSIBLE EL HABITAR EN LA CIUDAD?

Al comenzar el capítulo, se establece que la ciudad no es ciudad por su gran tamaño y gran población, ni que tampoco la definía su situación de formar parte de una organización gubernamental integrada al sistema de estados naciones (pues muchas de las ciudades antiguas nacieron mucho antes que el Estado que ahora las acoge). Tampoco es sinónimo de urbanización, entonces, ¿cuál sería la esencia de ésta?

Por un lado, algo que realmente fascina de la ciudad, es el hecho de ser el sitio en el que el desorden y la fragmentación son síntomas de la proliferación de formas, materiales y el inabarcable pluralismo cultural<sup>34</sup> a pesar de que en gran medida, las causas del caos y la supuesta pluralidad tienen un claro origen en el sistema económico: la fragmentación asimismo es social. Pero ¿cómo es que este modelo podría funcionar? Comenzando como “representación del cosmos, como medio de traer el cielo a la tierra, la ciudad se convirtió en símbolo de lo posible”.<sup>35</sup> Y de maneras de coordinación y apoyo en grupo, como el control del agua colectivo, la modelación de la tierra, o la configuración y control de situaciones inestables de la naturaleza, de los que fueron surgiendo modos de cooperación más complejos y, como consecuencia, la expansión de las capacidades humanas.

Es decir, con la acumulación y regulación de bienes que sostenían a mayor cantidad de personas, se mejoraron las

---

34 Josep Maria Montaner, *La modernidad superada*, 150.

35 Mumford, *La ciudad en la historia*, 57.

-52- condiciones de vida, lo que dió lugar al aumento de la capacidad de transformación y adecuación de los espacios, según las surgientes necesidades humanas. El crecimiento social generó dinamismo, una mayor amplitud de opciones para el ejercicio de la libertad individual y el desarrollo de nuevos vínculos de solidaridad humana. Todas estas ventajas a su vez se fueron perdiendo de vista, los ejercicios de poder viciaron dinámicas colectivas a modo de obtener ventaja, o la desidia ocupó un lugar importante en la vida de las mayorías, quienes dejaron de tener interés y participación activa en asuntos públicos adaptando una vida políticamente vacía, pero obteniendo pequeños lujos o consolaciones, como lo que representó el espectáculo en la ciudad helenística decadente.

Pienso que es una definición acertada la que propone Jordi Borja: "La ciudad es una realidad histórico-geográfica, sociocultural, incluso política, una concentración humana y diversa (*urbs*), dotada de identidad o pautas comunes y con vocación de autogobierno (*civitas, polis*)".<sup>36</sup> Y remitiendo nuevamente a la Torre de David como ejemplo, me parece que el antes lobby del edificio, hoy plaza, resulta determinante al materializar la idea de las pautas comunes, de un territorio común que genera una identidad y una implicación en los intereses de la agrupación de la que se forma parte. En este sentido, juega hoy un papel de ágora y/o de consejo de ancianos, en un espacio que estaba planificado para ser un lujoso *no lugar*.

La ciudad, por tanto, es la gente. Es el estar predispuestos a la acción, a la exploración y a la conquista. Porque como generadora de sociedades nuevas, con dinámicas cambiantes a velocidades difíciles de seguir, la ciudad nunca puede representar algo

---

36 Jordi Borja, *La ciudad conquistada*, 21.

estático o completo y, por el contrario, suele ser excluyente y segregadora, lo que nos exige la transgresión, la conquista de nuevos derechos antes no considerados, o existentes, pero que no se llevan realmente a cabo.

Valorando que actualmente tienen más peso en los modos de vida y en el paisaje urbano de manera generalizada los negadores del derecho de encuentro, como el racismo, clasismo o la privatización del espacio, podemos afirmar que se debe a que cada vez nos hemos alejado más del sentido de comunidad, y de lo que implica formar parte de un grupo, pequeño, mediano, grande y gigantesco, pues es un hecho, que nos vemos afectados por cada uno de estos. La ciudad realmente supone un desafío: "hacer [...] de sus centralidades y monumentalidades, de la movilidad y accesibilidad generalizados, de la calidad y visibilidad de sus barrios, de la fuerza de integración de sus espacios públicos, de la autoestima de sus habitantes, del reconocimiento exterior, etc., unos entornos físicos y simbólicos que contribuyan a dar sentido a la vida cotidiana de la ciudadanía".<sup>37</sup> Voltrear la mirada al museo MACBA demuestra cómo se ha vuelto un espacio público lleno de vida con el encuentro de un grupo social determinado con interés común en patinar, que ha logrado apropiarse de un espacio y diversificar sus usos colectivos haciendo que exista actividad y convivencia, incluso los días que el museo con sus puertas cerradas no pinta ni determina la existencia de ese espacio social, da cuenta de ello.

En este punto me parece importante recalcar que, para la práctica en el arte, en estas problemáticas, diversidades, limitaciones, posibilidades, encuentros y conflictos que se existen y vivimos

---

37 *Ibíd.*, 281.

en el medio urbano, hallamos también un contexto en el que nos establecemos y desde el que nos enunciamos. Hallamos detonantes en ideas, imágenes, sensaciones, historias, ficciones, etcétera. Esto nos lleva a pensar y mirar de otro modo, a generar reflexiones y compartirlas. Quiero decir, que la ciudad no solo debe darse por hecho o consumirse como imagen y padecerse en la cotidianidad, sino que aún queda ocasión de vivir en ella bajo otros parámetros, de pensarla distinto, porque todo surge del pensamiento y es por ello que para el arte la ciudad no ha dejado de ser tema, motivo, espacio de creación, etcétera. Y, así como la creación artística se nutre de ello, siempre intenta devolver a la ciudad, a su gente, a su diversidad, a la vida en ella, esa posibilidad de reflexión, de cuestionamiento, de problematización, y/o de vinculación, generando diálogo y una estrecha relación simbiótica. Pues es con la ejecución de actos creadores, tanto por el artista como el partícipe del arte, que es posible contribuir a generar estos entornos significativos llenos de vida.

Hoy toca hacer ciudad sobre la ya existente, desarla, pensarla e inventarla, lograr un espacio para cada persona y cada grupo, garantizar la visibilidad de esas vivencias antes ocultas. Saludarnos en la calle y andar con menos prisa, exigir el derecho al tiempo libre, a la transgresión, o a ser felices. Pero con el estado de derecho se entiende que viene también una obligación para con el otro, para lograr una integración real. Volver a “la concepción del horizonte como coordenada de conocimiento”, pues ante ventanas de solitarios como las que retrata Wolf, “el horizonte se vive como experiencia vital, como anticipación de vivencias, como marco colectivo”,<sup>38</sup> y en ese sentido, el paisaje urbano es el marco que actualmente muchos



Plaza del MACBA  
Museo de Arte  
Contemporáneo.  
Barcelona, España.

compartimos. En un principio el origen del paisaje tuvo que ver con el descubrimiento del territorio a través del viaje, con el sentir ante la vastedad del territorio<sup>39</sup> –de su cualidad de incontenible, es decir, de algo que nos supera–, ahora el paisaje urbano es prácticamente antítesis al poetizar los espacios duros, cerrados y enteramente tocados por el humano, pero que de igual manera han llegado a resultar rebasantes y también generan reflexiones y cuestionamientos.

38 Josep Maria Montaner, *La modernidad superada*, 168.

39 Irene Grau García, *The Painter on the Road. De la pintura de paisaje a pintar en el paisaje* (tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2015), 30-32, 38,39.

Pienso necesario, repensar la parte simbólica de la vida humana, caminar las calles y vivirlas con todos los sentidos, recuperar la afectividad como método de conocimiento, para que las posibilidades que existen en la esencia de la ciudad, se hagan tangibles. Para que ésta, sea una afirmación de la voluntad colectiva más que un sitio de control y coerción impuesta, para que cada quien conquiste la ciudad a su manera.<sup>40</sup> Que la facultad promovida por el encuentro, de conocerse y comprenderse a uno mismo, haga también que cada quién sea capaz y tenga la posibilidad de tomar parte y tener voz en la conversación que le es común, pues es a través de la participación como solución y problema, y de la ejecución de actos creadores, en el arte y en la vivencia cotidiana, el pensamiento y las relaciones personales, que la ciudad es algo más que un espacio funcional, con fábricas y centros comerciales.<sup>41</sup>

El desarrollo espiritual humano, y los estímulos vitales fueron un día algo al alcance de todos, siendo prácticas cotidianas el cantar, bailar o representar, con canciones para actividades comunes, pensadas más para ser cantadas que para un espectador a quien dirigirse. Hoy día, resulta necesario tomar parte, renovarnos y pensarnos de manera distinta inmersos en una ciudad, que cada vez necesita ser más una ciudad-casa, que una ciudad de nadie. Y es a partir de esta ciudad-casa, de la experiencia del habitar y todo el contexto que necesariamente rodea esta posibilidad, que construyo mi propuesta plástica.

El vagabundeo<sup>42</sup> que planteo en este primer capítulo acerca de

---

40 Parte de la idea central del libro de Jordi Borja, *La ciudad conquistada*.

41 Mumford, *La ciudad en la historia*, 174.

42 Retomo nuevamente *Elogio a la Vagancia* (2009) de Guillermo Fadanelli por su propuesta del vagar como un modo de conocimiento o de apropiación de un mundo, no en el sentido de

la ciudad, su historia, sus transformaciones y sus fenómenos tiene la intención de hacer evidente que su forma, la visión de ésta como paisaje y sus cualidades físicas y visuales son resultado de procesos, acciones y cambios que han acontecido en el tiempo. Es decir, que es un espacio que contiene tiempo.

Múltiples factores afectan directamente nuestras formas de vida, de pensamientos, las formas sociales y por supuesto, la materia. Por ello, la ciudad reducida a sus cualidades matéricas resultantes de procesos particulares, son el motivo y detonante de sensaciones y pensamientos que cimientan mi discurso visual. La huella de la presencia del cuerpo, de nuestra existencia y sus consecuencias.

De este modo, propongo una metáfora visual a partir de pensar la materia como contenedor de historia –como registro de acción y tiempo–, y de observar su desgaste y sus propiedades como forma de relacionarse con un territorio. Dejar que el tiempo pase y se refleje, que nuestras acciones afecten los sitios que ocupamos, considero que en primera instancia, es una forma de vincularnos profundamente con un espacio, llenarlo de nuestra vida y de símbolos propios y comunes que nos permitan un habitar.

---

dominarlo, sino más bien de habitarlo desde dentro. El conocer como un vagar pero no de la mente, sino de un todo consciente.



## HABITAR EN EL TIEMPO Y EN EL ESPACIO

Las ciudades y las ideas e imágenes en torno a estas son radicalmente distintas según la manera en que cada quien puede acceder a ellas. Las de un turista no son las mismas a las de un trabajador, las de un residente a las de un usuario; los espacios que recorren cada uno, pueden tanto diferir como ser exactamente los mismos y esto no hace que sus experiencias se comparen. Sumado a una situación aspiracionista de imagen espacial que refleje riqueza, hemos dejado que estas apariencias y representaciones colonicen los espacios, lo que provoca que se vuelvan estáticos, sin capacidad de integrar las experiencias, el cambio y el tiempo. Como parte de este programa mundial de ciudades genéricas, la marca de la ciudad se torna lo esencial, mientras los vínculos profundos con la experiencia espacial se pierden.

En vez de ello, las relaciones memorables con la ciudad se tornan momentáneas y determinadas por el consumo, muchas veces dependientes de afirmaciones en la conversación y el medio digital para existir. Es decir, consumimos la propia imagen de ésta, registramos el hecho y la vendemos nuevamente a través de publicaciones transitorias o permanentes en nuestros perfiles. Son instantes fotográficos los que hemos privilegiado como experiencia y, pensando en el turismo y el *check-in*,<sup>1</sup> son

---

<sup>1</sup> La acción de registrarse al ingresar a un transporte o alojamiento, se ha extendido en la

bastante costosos, puesto que muchas veces hay que esperar en una fila y obtener el turno para protagonizar en una toma la escena del drama humano, la ciudad.

Como resultado tenemos una sociedad desarraigada y fragmentada, con la ficción de unión bajo una nación, mientras el pegamento de una sociedad como comunidad surge de vez en vez, y la competencia, el individualismo y la desconfianza permean las raíces más profundas del ser humano. El gran problema que esto supone, es la idea de poder existir sin tener que mirar al que está a un lado, sin preocuparse por nadie más que sea uno mismo (y los suyos). Pero en realidad, nadie puede llegar a conocerse, o desarrollarse sin antes conocer al otro, el propio entorno y todo lo que implica, conocer el mundo: "La historia de la vida espiritual no es sino una continuada búsqueda de la unidad entre nosotros y el mundo [...] El artista procura incorporar a la materia las ideas de su yo, a fin de conciliar con el mundo exterior lo que vive en su interior".<sup>2</sup> Lo que supone un constante diálogo, y no aquella idea del encuentro interior como primordial y elevado, y todo lo externo como lo superficial sin importancia, pues nos edificamos a partir de nuestras acciones, y de las consecuencias de estas. Y es en la búsqueda de comprender y reconciliarse con la realidad, que en el arte es posible encontrar un espacio para establecer un diálogo, para experimentarla y para crear nuevas realidades, nuevos tiempos y nuevos lugares; a través de dimensiones específicas, pero al mismo tiempo no definidas, no lineales, incluso infinitas, siempre expandidas por el contexto, por el espectador, siempre

---

actualidad, para checar cada visita a establecimientos o puntos de interés turístico a través de plataformas sociales.

2 Rudolf Steiner, *La filosofía de la libertad*, citado en Belén León Del Río, "La ciudad como símbolo de totalidad en el arte", 92.

modificables. El artista busca compartir la propia experiencia, la propia mirada y la propia postura, a modo de problematizar y vincular al otro, para que participe de este compartir.

Así, nos edificamos a la vez que edificamos lugares para habitar, y definitivamente hacerlo como islas no es la mejor opción. Pienso en el famoso poema de John Donne,<sup>3</sup> en el que con la analogía de un continente y una isla, versa sobre la complejidad de la humanidad, donde la suma de las partes es más grande que el todo, y la forma en que una falla o pérdida, nos afecta y disminuye. De este modo: "El único deber ser la ciudad, es la posibilidad de convertirla, (sin arquetipos) en el sitio donde cada ser humano, llevando al máximo las posibilidades de su capacidad de gozo, pueda entablar con los demás relaciones significativas".<sup>4</sup> Y siendo el sitio donde muchísimas experiencias concretas tienen lugar, también es plataforma de creación, y discusión, y es el arte una de las salidas posibles para dialogar entre experiencias, y hacer que la relación y conciliación con el mundo tome forma.

---

3 Meditaciones xvii:

¿Quién no echa una mirada al sol cuando atardece?

¿Quién quita sus ojos del cometa cuando estalla?

¿Quién no presta oídos a una campana cuando por algún hecho tañe?

¿Quién puede desoír esa campana cuya música lo traslada fuera de este mundo?

Ningún hombre es una isla entera por sí mismo.

Cada hombre es una pieza del continente, una parte del todo.

Si el mar se lleva una porción de tierra, toda Europa queda disminuida, como si fuera un promontorio, o la casa de uno de tus amigos, o la tuya propia.

Ninguna persona es una isla; la muerte de cualquiera me afecta, porque me encuentro unido a toda la humanidad; por eso, nunca preguntes por quién doblan las campanas; doblan por ti.

4 Oscar Olea Figueroa, *Introducción al arte urbano*, 140.

## 2.1 PRODUCCIÓN DE SENTIDO

A través de la historia, el ser humano ha mostrado su esencia simbólica en diversas expresiones mediante las cuales intenta manifestar algo más allá de los objetos o productos mismos. Es decir, influencias místicas, entendimientos del cosmos o cuestiones metafísicas en torno a la existencia humana.

Asímismo, prácticas rituales con fuertes cargas estéticas hoy son vistas en clase de Historia del Arte, pero me parece importante no olvidar el sentido original de éstas pues, más allá de una posible finalidad ritual, surgen de una necesidad de relacionarse y comprender el mundo que los rodea y su existencia en este. En nuestros días, se pretende que la producción de sentido de ser y de existir dependa del consumo, aunque esto implique que sea solamente por un instante, y la sensación se tenga que renovar con bastante frecuencia.<sup>5</sup> Incluso, esta composición orquestal puede llegar a presionar tanto en la desvinculación con nuestro medio y nuestras actividades que los proyectos personales y los intereses primordiales para cada persona



Reduce la velocidad ahora ,  
Justin Brice Guariglia, 2019,  
Somerset House, London.

<sup>5</sup> Jordi Borja, *La ciudad conquistada*, 121.



quedan olvidados, a cambio de pequeñas compensaciones de comodidad, lujo y riqueza.

Nuestro sentido de realidad está todo el tiempo mediado y comprometido con un discurso definido. Y muchas de las transformaciones que las ciudades han tenido en el tiempo, han tomado parte en el alejamiento que tenemos de la naturaleza y de procesos de la vida que antes generaban certezas en nuestra existencia.

La actualización diaria de las bolsas, seguida de la predicción del tiempo, forman un perfecto marco (temporal) de referencia que nos informa “oficialmente” de que el pasado reciente y el futuro próximo pertenecen a vuestro ahora [...] El cultivo del sentido del tiempo y del espacio opera, como podemos ver, a través de la representación. La predicción del tiempo atmosférico es nuestro termostato de experiencia mediada que nos permite saber si nos estamos congelando y en qué dirección sopla el viento. A través de estas capas de representación, se evacua nuestra sensación táctil inmediata del tiempo y de espacio (el “aquí y ahora”), y se sustituye por la televisión y los termostatos.<sup>6</sup>

Con la superespecialización del conocimiento, y la objetividad científica como máxima del progreso, nuestro panorama es cada vez más angosto, mientras que las grandes y rápidas transformaciones que provocan en la sociedad lo complejizan cada vez. La sensibilidad y, después, la afectividad, estaban en el centro del entendimiento inmediato del mundo, y el conocimiento de este, mientras que ahora, la separación de procesos y la fragmentación de actividades para su solución óptima ha provocado, también un alejamiento de significaciones profundas de la vida. Hemos configurado un hábitat hostil

---

6 Olafur Eliasson, *Leer es respirar, es devenir: Escritos de Olafur Eliasson*, ed. y trad. Moisés Puente (Barcelona: GG, 2012), 29.

que genera en el ser humano la presencia del desapego, “obligándolo a abandonar progresivamente la ritualización de su vida, sin proporcionarle ninguna alternativa equivalente”.<sup>7</sup> Y es por ello que me resulta importante recalcar que los entornos humanos como la ciudad, son primero que nada resultado de estrechos vínculos de la naturaleza, y con la propia actividad humana.

En la cultura griega encontramos grandes ejemplos de la forma en que actividades importantes para la vida se concretaron especialmente simbólicas, debido al diálogo que generan del yo con el mundo, la influencia primera de estas en el desarrollo de cada persona, y su consecuencia directa en las sociedad y sus principios vitales. El sanatorio de Cos, el oráculo en Delfos y los juegos en Olimpia, suponían como parte intrínseca, el viaje por voluntad, una retirada y un retorno, un enfrentamiento y aprendizaje del otro, de la ciudad vecina, con la que se comparte y/o se difieren costumbres. El viaje como práctica esencial para el desarrollo humano, al tiempo que cada una, era una práctica para la salud y el fomento de la relación cuerpo-espíritu para que fueran una misma expresión. Tuvieron también el teatro como espejo: generaron un espacio apropiado y fuera de lo habitual, para que a través de la imitación, cada quien se pudiese ver como lo veía el resto, y de este modo, dicha comprensión lograría que se trascendieran las malas conductas en la acción personal. Por otro lado, el ágora como antecedente directo del espacio público, como el lugar de reunión comunal, en el que la mercancía quedaba en segundo plano para dar lugar al intercambio de noticias y opiniones.<sup>8</sup> La parte funcional

---

7 Oscar Olea Figueroa, *Introducción al arte urbano*, 10.

8 Mumford, *La ciudad en la historia*, 233-253.



*Escultura pública en la periferia urbana de Monterrey, Tercerunquinto, 2003-2006.*

y utilitaria del hacer en la vida cotidiana, de ocupar un espacio y ser parte de una comunidad, eran relevantes, pero no como el entendimiento más allá de ello, que expresa el sentido mismo de lo humano.

Del lado negativo de la historia, también nos dejan la lección de lo que no hay que hacer, pues al cultivar la imagen congelada de la polis, del yo comunal y su posterior veneración, se logró que la importancia total recayera en los productos físicos de los rituales que en primer lugar, la habían hecho una cultura tan rica, logrando grandeza y majestuosidad arquitectura, o la adoración al cuerpo y su apariencia, pero en el fondo ocultando cierta podredumbre espiritual que carcomió poco a poco las raíces de la sociedad.<sup>9</sup>

Lograr, entonces, un entorno significativo, implica sin lugar a dudas, la presencia de conflicto, pues al ser tantas las voces, el disentir es una consecuencia natural e incluso, una muestra de salud psíquica. La negociación y la vocación de cambio, juegan en este sentido, un papel determinante al momento de emprender la vida en comunidad como marco de referencia. El reto hoy es lograr un equilibrio entre la libertad y la posibilidad individual, frente a la necesaria implicación colectiva.

La relación y contacto con el otro, pasear y saludar al vecino por la mañana, no dejan de ser actos simbólicos que más allá de la simpatía, implican una empatía capaz de generar redes. El identificar y reconocer al otro como alguien próximo o semejante, puede generar el sentimiento de solidaridad, lo que en varias ocasiones, ha conducido a asumir problemas colectivamente, y tomar parte en acciones políticas de las que muchas veces nos

---

9 *Ibíd.*

vemos excluidos. Al formar parte de una comunidad, al sentir pertenencia al mundo, se vuelve más fácil entender la manera en que, a la vez que estamos contenidos en el universo, lo contenemos también. Es decir, nuestra relación con el paisaje, específicamente el urbano, no es únicamente su representación, sino que la experiencia misma genera una interacción y por tanto, la responsabilidad espacial que tenemos, se hace visible.

Juhani Pallasmaa nos dice que “para entender, habitar y evaluar el espacio, resulta crucial reconocer su aspecto temporal [...] Las acciones de sus usuarios recrean continuamente sus estructuras”.<sup>10</sup> Por ende, somos co-productores del sitio en el que residimos y del que somos parte, nuestras acciones tienen consecuencias directas sobre la materia, el asfalto que pisamos se desgasta cada vez, y la intención de mantener la imagen del brillo y la atemporalidad de este, no hace más que dinamitar la creación de relaciones colectivas, de historias compartidas, y el sentido de pertenencia a un mundo, una ciudad, un sitio, que nos afecta y al que afectamos.

En este sentido, el espacio y la materia contienen vida, cuentan múltiples historias, y por tanto, son contenedores de tiempos y acciones. Volviendo a símbolos originales, el círculo y los cuadrantes como representación de ciudad, también se ligan al espacio y al tiempo que la definen: el cuadrado como figura básica del espacio, y el círculo o la espiral, como el continuo flujo temporal. El entorno social es así, construido por la propia comunidad, a partir de referencias territoriales significativas que, en su historicidad, nutren el tiempo de quienes lo habitan: pasado, presente y futuro están contenidos y refuerzan el sentido

---

10 Juhani Pallasmaa, *Habitar*, trad. Àlex Giménez Imirizaldu (Barcelona: GG, 2016), 67.

de participar,<sup>11</sup> de una identidad compleja en la que todos encuentran visibilidad, más allá de una impuesta que pretende coerción social como aceptación de una relación contractual con un Estado. Dicha identidad no puede ser inamovible, sino un constante proceso, resultado de cada momento histórico, llena de huellas y cicatrices, imágenes, sensaciones, deseos y afectos que la construyen y nos permiten reconocernos en ella.

El arquitecto John Turner<sup>12</sup> conocido entre otras cosas, por teorizar en torno a la autoconstrucción y los proyectos de vivienda social, consideraba muy relevante la participación en la proyección y construcción de quienes iban a residir un espacio, puesto que la imposición de modelos muchas veces resultaba una barrera en el proceso de vincularse y significar el lugar. Al colaborar e implicarse, se provoca tanto satisfacción personal, como la estimulación del bienestar individual y social a largo plazo.<sup>13</sup>

El habitar es, entonces, el acto simbólico con el que organizamos, entendemos e interiorizamos el mundo, pero también el modo en que hacemos propio algún rincón de este, con el que nos identificamos especialmente, y por tanto, lo afectamos de manera positiva, pues somos conscientes de nuestro papel como agentes modeladores del entorno. Construir casas, monumentos, plazas, etcétera, y generar proximidad con las personas y los lugares es parte esencial del desarrollo humano, es la manera según la cual los seres humanos somos en la tierra, en la que edificamos nuestra existencia y la procuramos

---

11 Gabriela Contreras Pérez, “Comunidad y cultura”, *Espacios Tradicionales*, n. 1 (2013): 20.

12 Justin McGuirk, *Ciudades Radicales*, 41,76-79, 93-94.

13 *Ibid.*, 93.

y cuidamos, como lo hacemos con nuestro entorno. No al adueñarnos o pisoteando este, sino residiendo como parte, residiendo junto a las cosas.<sup>14</sup> Me viene a la mente, la historia de Luciano de Piedrabuena,<sup>15</sup> que como muchos encuentra en un lugar la posibilidad de habitar en comunidad, y el vínculo resulta tan fuerte, que no solo se vuelve su segunda piel, sino que es su piel, al llevar un tatuaje de barrio argentino en la espalda baja. O en el caso de la misma localidad, con la figura de Pepi, un artista del lugar que mucho tiempo usó las paredes de su residencia como lienzo, y provocó lugares de referencia colectiva, e hizo de la calle un museo con obras propias y de grandes maestros. Es así, como “todas las prácticas cotidianas interiorizan valores y normas que, frente a la posibilidad de cambios que amenazan su sentido comunitario, devienen espacios de resistencia”.<sup>16</sup> Y en una mirada más amplia, la producción de sentido y el habitar como principio y estrategia de resistencia, son ante un discurso que niega la vida, una postura frente el mundo y la propia existencia.

---

14 Martin Heidegger, “Construir, habitar, pensar” (conferencia, Darmstadt, 1951), 2 y 4.

15 Sobre el barrio de Piedrabuena, Luciano y Pepi véase Justin McGuirk, *Ciudades Radicales*, 55.

16 Gabriela Contreras Pérez, “Comunidad y cultura”, 20.

## 2.2 EXPERIMENTAR LA CIUDAD

Nuestro cuerpo se relaciona a cada momento con la calle, los edificios, el smog y los rayos UV, los *sensum* son recibidos, pero cada vez comprendemos menos nuestras prácticas y experiencias a través de los sentidos y por ende, la creatividad disminuye y la conducta colectiva se ve afectada por ello. En el medioevo, las personas solían viajar a las fiestas y mercados de comunidades vecinas, enriquecían su panorama con costumbres ajenas, que provocaban también, nuevas perspectivas de las propias. Cosechaban impresiones, lo que les educaba constantemente los sentidos, y todo ello lo llevaban a su trabajo en la orfebrería, su talla en piedra, su tejido o incluso al cocinar. Las canciones del día a día y en general, los acompañamientos de las labores cotidianas se transformaban, pues la estética y la sensibilidad no se separaban del simbolismo religioso o las necesidades prácticas.<sup>17</sup> El diálogo entre el ser humano y las cosas era la manera de vivir, lo que potencializa increíblemente las capacidades de decisión y desarrollo humano personal y colectivo.

Sentir como plataforma y estrategia de comprensión del mundo, facilita el cambio necesario ante nuevas dificultades a las que nos enfrentamos como sociedad, y en el contexto actual en el que la ciudad es casi omnipresente, tener conciencia de que al ser nuestro medio es un regulador de la conducta y estado mental colectivos.<sup>18</sup> Del mismo modo, nuestra práctica estética

---

17 Mumford, *La ciudad en la historia*, 500-503.

18 Oscar Olea Figueroa, *Introducción al arte urbano*, 38-39.

en ella estructura la vida cotidiana. Al lavarse las manos en tanto la responsabilidad que nos implica ser parte de un entorno, de algún modo emprendemos camino hacia nuestro propio término. De manera poética, Olafur Eliasson ejemplifica: "cuando veo a alguien bailar, danzo con él, invisiblemente, por dentro. El movimiento externo se transforma en presencia sentida [...] Como los objetos, los lugares y las comunidades, el cuerpo se pone en escena y se media. El contexto es su segunda piel, el tiempo su elemento".<sup>19</sup> Por otro lado Oscar Olea, afirma que la ciudad es la única obra posible, el proyecto colectivo al cual encausarnos, pues cuando se deja de reaccionar ante el deterioro del medio ambiente en el que nos desenvolvemos, es signo del estrés elevado que está a punto de destruirlo.<sup>20</sup>

En ese sentido, su importancia recae en la estructura significativa que construimos, los valores asignados producto de la relación que llevamos con ella, y la estima de acuerdo a la forma en que estos signos se adecuan al desenvolvimiento de las relaciones sociales. La dimensión emocional es entonces central en la esencia misma de la ciudad como medio y espacio del ser humano, como lugar para habitar. Resulta necesario pues, significar los objetos urbanos como producto de la relación social en el campo de la estética,<sup>21</sup> más allá de la utilidad, y comprender sensorialmente el acto de construir para generar espacio existencial, para comprender el sentido más cabalmente humano.

El medio urbano, como producto de relaciones de tipo capitalista, es también un espacio de control, que al tener un sistema

---

19 Olafur Eliasson, *Leer es respirar, es devenir*, 159.

20 Oscar Olea Figueroa, *Introducción al arte urbano*, 55.

21 *Ibíd.*, 88.

*La ciudad es para jugar. Virada cultural, Basurama, São Paulo, Brasil, 2013.*



económico dogmatizante, también absorbe la experiencia misma como objeto y producto para beneficio del capital. Juhani Pallasmaa señala que:

Nuestra cultura tecnológica, consumista y mediática consiste en intentos cada vez mayores de manipular la mente humana en forma de entornos tematizados, condicionamiento comercial y entretenimiento adormecedor. El arte tiene la misión de defender la autonomía de la experiencia individual y de proporcionar las bases existenciales para la condición humana.<sup>22</sup>

Por tanto, el hecho de voltear a las prácticas rituales, o a los modos místicos de entendimiento antiguo pretende reencontrar el sentido de las prácticas estéticas, reencontrarnos con nosotros mismos y nuestra esencia, con una auténtica capacidad de experimentar conscientes de las mediaciones que nuestros constructos implican, y es en esencia, una forma de resistencia.

Transformamos con el acto mismo de caminar puesto que definimos nuestra experiencia humana: "caminar es generar espacio y un sentido físico del tiempo",<sup>23</sup> a la vez que nos situamos en un contexto específico y nos vinculamos a él a través de las sensaciones. Creamos el espacio al sentirlo y al pensarlo, al tiempo que nos crea a nosotros, por ello "la belleza de una ciudad no está únicamente en la limpieza, la armonía y el cuidado formal de su fisonomía sino en que todo ello sea reflejo de la forma de vida de quienes lo habitan".<sup>24</sup> De este modo, el arte es una de las disciplinas que con terreno fértil para la problematización de nuestros entornos y nuestros modos de vida, es capaz de aportar, ya sea concretamente con arte urbano, o como temática y motivo, o como espacio de trabajo.

---

22 Juhani Pallasmaa, *Habitar*, 72.

23 Olafur Eliasson, *Leer es respirar, es devenir*, 145.

24 Oscar Olea Figueroa, *Introducción al arte urbano*, 179.

La responsabilidad que tenemos como cocreadores de nuestra realidad inmediata, y la forma en que influimos en la de los demás, y el habitar como estrategia de enfrentar el mundo, no solo tiene una recompensa de bienestar físico y enriquecedor sensitivamente, pues resulta estimulante para la mente y el desarrollo de la inteligencia y la creatividad. Pues ocupando un espacio, somos también uno, y nos construimos y transformamos constantemente.

El habitar en un modo esencial, es esa relación que tenemos con los lugares y a través de ellos. Y las imágenes y significados inscritos en los lugares, enriquecidos por la acción humana privada o colectiva, como obras de arte o espacios públicos pluralizados, son los detonadores emocionales que nos devuelven a nuestros primeros encuentros inocentes con el mundo,<sup>25</sup> a una producción de sentido y un entendimiento de nuestro ser en la Tierra.

Por otro lado, el habitar como resistencia también tiene otras implicaciones, pues como afirma Yásnaya Elena: "La resistencia, estemos orgullosos de ella o cansados de resistir, configura las relaciones y las experiencias de un mundo ordenado por medio de estructuras de opresión profundamente mezcladas, imbricadas entre sí. Es la prueba evidente de la opresión, pero es también lo que la niega, lo que promete destruirla".<sup>26</sup> Así, representa una postura definida frente a un discurso que pretende homogeneizar y borrar la diferencia.

En consecuencia, considero el habitar como estrategia y posicionamiento, como el modo que hace posible la construcción de entornos llenos de relevancia para las vivencias personales

---

25 Juhani Pallasmaa, *Habitar*, 101.

26 Yásnaya Elena A. Gil, "Resistencia. Una breve radiografía", *Revista de la Universidad de México* (abril de 2019): 22.

-76- y colectivas. Martin Heidegger nos dice que: "El habitar es la manera en que los mortales son en la tierra" y que "los mortales habitan en la medida en que conducen su propia esencia".<sup>27</sup> Plantea que en este entendimiento, que la experiencia de permanecer trae consigo también el sentido de cuidar, preservar de daño y amenaza, de estar satisfecho y en paz, y por tanto re-albergar las cosas en su esencia. Es decir, salvaguardar nuestro entorno y su forma de ser específico, proteger nuestra propia experiencia, es nuestro modo de entendernos como parte del gran continente, y no como islas, de permanecer resguardados en nuestra esencia, somos la tierra, a través de la experiencia cotidiana, y detrás de las actividades de cuidar y edificar.<sup>28</sup>

La comunidad y el arte se tornan primordiales al momento de organizar un entorno complejo con multiplicidad de voces, y conformarlo a través de objetos significantes que produzcan un lugar valioso para todos. Un espacio vivo que represente a dicha comunidad, y que represente un sentido esencial para cada uno de los integrantes, en virtud de poder hacer visible la manera en que nos toca el mundo. Así, con el arte posibilitamos espacios y tiempos fuera de la norma, no sólo a partir de la realidad que nuestro entorno y contexto nos ofrece, sino también con la creación y exploración de realidades distintas, pues a partir de la práctica estética y con un requerimiento sensorial, salimos de nuestra línea y de nuestros pasos para mirar desde fuera, desde otros ángulos.

La experimentación del espacio, concretamente de la ciudad como modo distinto de situarse en el mundo, trae consigo un par de consideraciones en relación al paisaje y como lo vemos.

---

27 Martin Heidegger, "Construir, habitar, pensar", 2 y 4.

28 *Ibíd.*

## 2.3 EL PAISAJE COMO PALIMPSESTO

La aparición de la ventana en la pintura del Renacimiento tal vez es el reflejo de la manera ya asimilada de recortar y distanciarse frente a una naturaleza inmensa así, las miniaturas insertadas en la oquedad de la ventana insertan una imagen la visión del ser humano ante el territorio. La ventana como marco de la vista del horizonte, era una forma conceptual de poder acceder al mundo en una dimensión humana, de poder vislumbrar la inmensidad incomprensible, y entendernos distintos, pequeños, y parte de ella. En su momento, el hecho de asomarse a esa ventana significó la autonomía del paisaje como género pictórico. Hoy los cristales como paredes externas modifican completamente ese sentir, y me parecen sintomáticos de la ambición humana por dominar la naturaleza, cuando por el contrario nuestro residir es una relación dialéctica y no autoritaria. Hoy día, la transparencia solo revela aquello de lo que no podemos formar parte,<sup>29</sup> y las ventanas hacia el exterior son artefactos electrónicos: el teléfono inteligente, los computadores y la televisión, son nuestras interfaces para interiorizar el mundo.

La concepción de paisaje surgió en el ámbito del arte para designar un género de pintura, aunque posteriormente se ha tratado el tema como investigación sobre lo que supone en sí mismo. Es por ello, que al teorizar al respecto se vuelve más bien un término complejo y extenso, siendo un producto cultural que no se reduce a su realidad física, que no existe en la naturaleza o en las transformaciones humanas de ésta,

---

29 Rem Koolhaas, *Acerca de la ciudad*, 77

sino que es un constructo: “una elaboración mental, que los humanos realizamos a través de los fenómenos de la cultura”,<sup>30</sup> es decir, supone necesariamente distanciamiento y cultura. Irene Grau<sup>31</sup> nos plantea el surgimiento del paisaje a partir del viaje y del desplazamiento primario que implica la acción de caminar, puesto que ambos interponen la distancia necesaria con el territorio para que exista una apreciación o contemplación estética y, siguiendo esta idea, retoma a Martin de la Soudière para reafirmar que “el paisaje es una distancia que se adopta con respecto a la visión cotidiana del espacio”.<sup>32</sup> El paisaje urbano como tema, actualmente es una forma de poetizar y problematizar los espacios que a falta de la característica amplitud que la naturaleza poco intervenida por el humano tiene, se vuelven adversos y duros y, en este caso, es el detonante de mi discurso plástico.

La ciudad nace del pensamiento, del imaginario y la creatividad, pero no es posible sin pasado, sin memoria que permita la creación de un entorno significativo. En gran medida, dicho pasado ha dejado huellas y cicatrices, las acciones y sucesos han incidido sobre la materia que les permitió ocurrir. La vida propia penetra en la materia, y el tiempo se hace presente, no de manera lineal, sino fundiendo imágenes, sensaciones y pensamientos en el escenario de la propia vida. Nuestra relación

---

30 Javier Maderuelo, “Paisaje: un término artístico”, en VVAA., *Paisaje y arte*, editado por Javier Maderuelo (CDAN, Madrid, 2007): 12, citado en Irene Grau García, “The Painter on the Road. De la pintura de paisaje a pintar en el paisaje”, 26.

31 Para el siguiente planteamiento retomo las notas en torno al concepto de **paisaje** de la tesis doctoral de Irene Grau García, “The Painter on the Road. De la pintura de paisaje a pintar en el paisaje”, 27-32.

32 Alain Roger, *Breve tratado del paisaje*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2007, p. 32, citado en Irene Grau García, “The Painter on the Road. De la pintura de paisaje a pintar en el paisaje”, 27.

con nuestro pasado cultural y biológico se puede reforzar al entender la ciudad misma y su forma paisajística como resultado de un proceso. Cada modificación como resultado de un acto pasado que influyó en el camino que se tomó.

Aunque somos sujetos en y del tiempo, la tendencia ha sido promover imágenes estáticas, como con la ciudad, que ella misma se ha convertido en una representación, perdiendo referencias temporales colectivas, puntos de llegada y trazos hacia un futuro. En búsqueda del progreso, se han sacrificado la memoria como fuerza que edifica en el futuro, la conciencia crítica de nuestro ser histórico. J. M. Montaner nos dice que, “precisamente, una de las misiones clave del arte en la metrópolis ha de ser la de colaborar a desvelar estos vestigios, recuerdos y fuerzas”<sup>33</sup> puesto que todo se sitúa dentro de un proceso, y es por ello que el cambio es intrínseco a nuestra existencia, a nuestras organizaciones y a nuestros espacios.

El reconocimiento a través de prácticas y relaciones, y la multiplicidad de estas, afectan el espacio construido dependiendo de distintos criterios, ideales o funciones. El propio uso provocar un desgaste afecta dichas intenciones, de tal modo que heredamos tejidos urbanos con mezcla de morfologías variadas, de distintos periodos históricos que pueden o no ir perdiendo valor para los habitantes del lugar. Actualmente, el uso de la grandeza para generar impacto, o el abuso en las fachadas espejo, solo dejan ver que el pegamento ha triunfado sobre la integridad de los materiales<sup>34</sup> y sus lenguajes propios, así como la imagen sobre la experiencia al negar el paso del tiempo, y la generación colectiva de historicidad. De

---

33 Josep Maria Montaner, *La modernidad superada*, 176.

34 Rem Koolhaas, *Acerca de la ciudad*, 61.



-80- este modo, se privilegia sobre todo la funcionalidad bajo una lógica económica.

La erosión, el desgaste, los parches y las modificaciones, humanizan las obras edificadas, y hacen visible su sentido abierto al tiempo y a la transformación, por ende, a ser habitados. Al percibir nuestros entornos como resultado de distintos tiempos y procesos, como capas reformadas y re-escitas, nuestra conciencia de la experiencia se enriquece con un tiempo cultural háptico, materializado y reflejado en nuestros objetos y espacios, se vuelve tangible. El destruir y construir más allá de ser polos opuestos, son momentos necesarios en una relación simbiótica del paisaje que se modifica, que es en un modo palimpsestico. El tiempo y la materia nunca dejan de tener un vínculo y depender uno del otro para hacerse presentes. De este modo, se puede denotar la comprensión y la armonización de nosotros mismos con el medio que habitamos, un sentido de pertenencia que posibilita una cierta confianza en el futuro del que somos participamos desde ya.

El tiempo pues, se concentra en el espacio, y fortalece nuestra relación con el mundo, pues no son dimensiones objetivas, independientes o ajenas a nuestra conciencia.<sup>35</sup> Teniendo esto en cuenta, planteo la metáfora del palimpsesto en relación con dicho proceso de construcción de la ciudad, y su resultado en una imagen viva que superpone distintas huellas de vida pasada, presente y futura, contenidas en la materia: reflejo de recuerdos, anhelos, afectos, deseos, imaginarios y memorias.

Con este sentido temporal y geográfico interiorizado, considero que el habitar se torna una estrategia determinante para

*Eventos Funggi II,*  
Paola de Anda,  
Parallel /// Oaxaca, 2018.



35 Juhani Pallasmaa, , 115.



*Eventos Funggi II,  
Paola de Anda,  
Parallel /// Oaxaca,  
2018.*

recuperar la dimensión simbólica de la vida, para recuperar el espacio como lugar, para el desarrollo completo y pleno de la vida.

Al vernos capaces de tomar cierta distancia del territorio que recorreremos y ver su dimensión espacial como contenedor de la historia, también podemos mirar la forma en que esa historia se escribió sobre la materia. Muchas de las transformaciones visibles son impuestas por revoluciones ajenas al sentir colectivo, por finalidades progresistas, y sus significados pudieron haber generado negatividad frente a esas referencias; otras tantas son soluciones prácticas o necesarias, son resultado de procesos de autoconstrucción. Pero el tiempo mismo es un agente que va borrando las incisiones sobre las capas, las erosiona y nosotros somos agentes importantes en esa erosión, pues al recordar u olvidar los significados originales o las reacciones que nos provocan los objetos en el espacio, ocultamos o visibilizamos experiencias. Así mismo, nuestras sensaciones tienen peso como acciones, y el defender de ser necesario, los espacios ante la higienización que pretende siempre mantener "limpio" y "nuevo" el paisaje, o saber determinar cuando una referencia ha dejado de ser relevante para la identidad colectiva, se vuelve un derecho y obligación del habitante.

Los niveles territoriales que han surgido como resultado de estos borrones, incisiones, re-escrituras y modificaciones, dejan ver un territorio futuro en construcción que de hecho, ya está presente, y por supuesto, un pasado que nos ha permitido llegar al punto del que hoy partimos. Cuando se dice que hoy toca hacer ciudad sobre la ciudad, el sentido palimpséstico como manuscrito modificado cada vez, pero que deja ver los textos pasados, se vuelve también vigente, como un manuscrito flexible y abierto al usuario, al lector y al escritor que muchas

veces son el mismo, y que tienen la obligación de transgredir y reclamar lo que aún no se ha otorgado o considerado para el desarrollo vital humano. La Tierra como lugar de la posibilidad y la ciudad como reflejo de la vida de quienes la habitan, habitaron y habitarán, son el reto para quienes aún vemos posible un modo distinto de caminar, y de significar nuestros pasos por el mundo.

Así, en el arte como en la ciudad, los espacios y las piezas artísticas, son opciones o modelos, contruidos por el humano y de alguna forma mediadores de realidad para el usuario y/o espectador. Es por ello que las propuestas en el arte no buscan generar verdades sino, a partir de compartir de las experiencias y situaciones propias del artista, comenzar o aportar a una reflexión, diálogo y sobre todo crear interés por parte del espectador-activador de las obras, para que la constante modificación y negociación en torno a problemáticas comunes, esté siempre vigente y siempre abierta a todas las voces. Olafur Eliasson reflexiona al respecto diciendo que al insistir en que el usuario coproduce las obras a través de sus percepciones y expectativa él intenta crear situaciones donde la obra desaparece como algo estable en sí mismo y en su lugar, establece un compromiso entre la obra como sistema experimental y su usuario que piensa y experimenta.<sup>36</sup> Es pues, a partir de las expectativas y la percepción que una obra puede repercutir en alguien, sus posibilidades y alcances se fortalecen, y los modos, espacios y tiempos específicos pueden y deben tener lugar como posibilidad de experimentación de la realidad.

La práctica artística es sumamente variada y personal, con metodologías que si bien también varían, puede tener aspectos

---

36 Olafur Eliasson, *Leer es respirar, es devenir*, 103.

similares y consideran ciertas líneas de trabajo relevantes para esclarecer al creador y al espectador lo que se pretende desarrollar discursivamente. En mi particular situación, la ciudad y el hogar han sido motivo y tema de mis proyectos, a veces casi sin darme cuenta, fueron apareciendo recurrentemente y en diversas presentaciones en mis procesos, para luego ir definiéndose y presentandome nuevos problemas y nuevas preguntas. Es en este sentido, que mi investigación y reflexión en torno a los motivos y la temática que generaron en mí una gran curiosidad, surgen de las vivencias y del contexto en el que vivo, para a partir de ello establecer mi investigación plástica y conceptual.

La propuesta que en este trabajo de investigación desarrollo, resulta de usar el palimpsesto como metáfora visual y procesual para la construcción de imágenes que giren en torno a elementos del paisaje urbano. Es a través de la plancha perdida, como medio análogo del proceso mismo de creación y modificación constante del medio que habitamos, que genero un discurso visual que insiste en la materia, el desgaste, el tiempo, la percepción y la experiencia como conceptos necesarios habitar un espacio, en este caso el espacio de la ciudad. De este modo, también pretendo problematizar los procesos de creación y las formas y medios ocupados como aspectos de suma relevancia en este proyecto.

Con el tiempo, la materia como contenedor de historia, la huella, la transferencia, la superposición, la destrucción de matriz y entre otras ideas y momentos constitutivos, planteo la obra gráfica en la que me apropio de las particularidades que estas aportan en la generación de un lenguaje único, intrínseco a la madera, a su talla y estampación. Por tanto, el siguiente capítulo, considera ser una reflexión en cuanto a la práctica del

-86- grabado y la estampación como práctica contemporánea, a la vez que detalla y explica en el sentido formal, las intenciones del proyecto.

## CAPÍTULO 3

# PROPUESTA PROCESUAL DEL PROYECTO

El sentido de habitar visto como una relación profunda con un medio, un espacio y un tiempo específicos, interiorizados y por ende significados; como el erigir y procurar el mundo del que somos parte,<sup>1</sup> actualmente suena para muchos romantizado y poco posible ante un panorama capitalizado, duro y permeado por una idea de progreso y riqueza bastante definida. Así mismo, las responsabilidades colectivas de coexistencia se han cedido, pues se espera que las iniciativas de propuesta y solución en las situaciones de este ámbito, sean resueltas por quien tiene el poder, mientras cada quien resuelve su propia situación como si no existiera vínculo alguno con lo otro. Ante estos antecedentes sociales es que pretendo el habitar como una vía posible, y también como estrategia de resistencia, incluso en un medio tan hostil como lo es la ciudad, y del que muchos somos parte. Y a partir de este concepto, pretendo desarrollar una reflexión y construcción de un discurso visual.

Participar y sentir pertenencia, así como comprender la diferencia como elemento que detona el diálogo y la negociación, no sólo provoca riqueza cultural y de experiencia, además es algo que todos tenemos en común.<sup>2</sup> Veo que de este modo, la forma

---

<sup>1</sup> Hago referencia a las ideas desarrolladas por Martin Heidegger en la conferencia "Construir, habitar, pensar".

<sup>2</sup> Olafur Eliasson, *Leer es respirar, es devenir*, 94.



-88- de pensarnos y entendernos cambia completamente frente a los valores implícitos en las sociedades capitalistas, que por el contrario promueven identidades fijas y pocas voces, lo que genera diálogos restringidos por conceptos limitados a una visión polarizada en blanco o negro.

Es en torno a esta problemática que he encauzado mi obra en el último par de años, virando en distintos proyectos con necesidades específicas, pero en una constante relación sinérgica. Esto ha dado paso al enriquecimiento de dichas intenciones, y al surgimiento de nuevas posibilidades que no tenía previstas. Esta salida específica a la que encauzo mi trabajo de investigación, es un buen ejemplo de lo que no tenía advertido.

Parto de centrar la atención en el sentir y experimentar del modo que cada quien puede hacerlo, como estrategia y plataforma de comprensión del mundo, y de nuestro ser en el mundo, puesto que “el encuentro más íntimo con una ciudad es el del eco de los propios pasos” y “la ciudad y el cuerpo se complementan y se definen mutuamente”.<sup>3</sup> Esto aplica en el sentido específico de nuestra condición inmersos en la ciudad, pero en realidad refiere también a un marco general de nuestros medios y/o entornos, agrandando, cambiando o particularizándolos. Al darle importancia a la voz propia, el afecto, el deseo, la imaginación, los sueños, etc., encuentran un lugar en nuestras acciones diarias, y nuestros lugares se llenan de significados, muchos de ellos compartidos, lo que evoca empatía y sentido de comunidad.

Esta postura de pararnos y enfrentar lo que nuestro actual mundo

representa, es un arranque muy valioso para la construcción de una visión crítica frente a él, y una detonación en cuanto a las posibilidades de nuestro ser y existir de un modo mucho más cercano al placer que al estrés, al deseo que a la velocidad, al ocio que a la procrastinación, a soñar que a la presión, al afecto que al desecho, al significado que al desapego. Por tanto, planteo defender la autenticidad de la vida y de los estímulos vitales, así como de la experiencia personal como relevante más allá de construcciones normalizadas –como la medición del tiempo por un reloj–, y encuentro a partir de la observación de los espacios que habitamos y de los paisajes que nos rodean, un espacio fértil para que florezca esta relación recíproca con la Tierra.

Pienso de este modo al paisaje urbano como una forma determinada por los procesos de transformación que ha sufrido, con arquitectura de diversas épocas, transformaciones intencionadas por la estética, la funcionalidad, o la solución de necesidades más allá de las intenciones de su origen, con capas de pintura infinitas, con fachadas antiguas que se sostienen frente a construcciones que por dentro son totalmente nuevas, con edificaciones temporales como las del comercio informal, con stickers y pintas, con carteles y murales, con ventanas, balcones y azoteas, con plantas que los llenan de vida, con casas que dejan las barillas para un nivel a futuro, o con cuartos ya construidos pero en obra negra en espera de poder ser habitados. Con una riqueza en la trama urbana sobre todo cuando se da lugar a la intervención y al desarrollo de todos los aspectos de la vida, incluso los considerados informales, que escapan a la lógica del urbanista o el arquitecto.

Parte del potencial que encuentro en la percepción del paisaje urbano para una resignificación de la vida, está en la relación

---

3 Juhani Pallasmaa, *Habitar*, 51.

y simbolización de los lugares, en comprender su morfología como resultado de un proceso, de acciones e incisiones resultado de distintos tiempos, de distintas necesidades, deseos e ideologías. Entender al paisaje urbano construido en capas, en etapas, y como una imagen actual –pero no exenta de cambio– en la que participan todos los tiempos, pues hay huellas y rastros que dejan ver lo que ha pasado, lo que se ha logrado, lo que se ha deseado o lo que sucede ahora. Y en ese estado actual ya se deja ver lo que se piensa a futuro, lo que se pretende...

Es dicha comprensión del paisaje en donde hago la analogía con el palimpsesto, que a pesar de que ha sufrido cambios y reescrituras, borrones y cancelaciones deja ver rastros del pasado, y en su esencia misma queda permeado el cambio posible a futuro. Así mismo, en mi exploración en cuanto imagen impresa, específicamente en xilografía, encontré también un vínculo con el proceso de grabado y estampación en plancha perdida que desarrollaré con mayor amplitud adelante. Esto, me permite relacionar directamente la construcción de las imágenes de mi proyecto con la construcción del paisaje mismo, a partir de la similitud existente en sus constantes modificaciones, múltiples momentos e insistentes huellas sobre la materia de acciones realizadas, de la vida.

Es así como propongo las distintas particularidades en las cualidades formales de mi propuesta, pues en medio de la experimentación, el descubrimiento de los procesos y un acercamiento al entendimiento del medio, he encontrado un modo de contener en la forma ciertas ideas centrales para mí, como son la participación, la experiencia, la responsabilidad, el afecto, y el habitar, en la obra y en la manera propuesta para acercarse y apropiarse de ella. En virtud de ello, el resto



Una ciudad asediada bajo el ataque de un campamento, ilustración de un no identificado Nuevo Testamento, 1551.

del capítulo pretende un desarrollo explicativo, discursivo y conceptual de las condiciones formales de las piezas concretas que este camino pretende.

### 3.1 EL GRABADO Y LA ESTAMPACIÓN

Considero relevante comenzar desarrollando con ciertas cuestiones en torno a los lenguajes, herramientas y procedimientos con los que construyo la imagen, es decir, a partir del Grabado y/o de las Artes Gráficas. Para esta tarea mis referencias principales son Juan Martínez Moro con *Un ensayo sobre grabado (a principios del siglo XXI)*, y la tesis doctoral de Concepción García Sánchez: *Procesos de creación en técnicas mixtas a través de la xilografía*. Encuentro muchas coincidencias en cuanto a las ideas que se esbozan en ambos trabajos, pues tienen la similitud de que, a través de la aclaración de términos técnicos que pueden generar opacidad para la comprensión y el acercamiento a los procesos y a la imagen impresa, establecen un camino a la intención primera de hacer una revisión del grabado en cuanto sistema de representación del mundo, lenguaje, instrumento, forma de trabajo, proceso y práctica artística, dejando sin dudas su vigencia en el discurso artístico contemporáneo más allá de la visión hermética y tradicionalista en la que suelen encasillarse estas técnicas.

Es común en el medio usar los términos de *grabado* y *obra gráfica* de manera arbitraria para aglutinar los procedimientos de reproducción gráfica. Estos, con la existencia de una imagen sobre un soporte o matriz, facilitan su traspaso o reproducción a otro soporte.<sup>4</sup> Sobre todo, es común nombrar de este modo a la imagen ya traspasada al papel que soporta la estampa. Pero en la vastedad de procesos, hay unos cuantos que no implican

---

4 Juan Martínez Moro, *Un ensayo sobre el grabado (a principios del siglo XXI)*, 2a ed., Colección Espiral (México: ENAP UNAM, 2008), 25.

un proceso de grabado, ni la obra gráfica o las artes gráficas se limitan a estos procesos.

Norberto Chaves en su ensayo *¿qué es lo gráfico?*,<sup>5</sup> busca acercarse a una definición del término desde muchos ángulos, concluyendo que su uso varía (no arbitrariamente) según la disciplina o el discurso del que forma parte. Retomo ciertas definiciones un tanto abiertas para comenzar a generarnos una idea.

La cualidad de gráfico se le da a todo aquello que comunica visualmente a través de formas, a todo comportamiento escrito, visual, gestual, que haga una representación real o ficticia de algo. La gráfica abarca las manifestaciones concretas, físicas e intencionadas de este fenómeno, que no se limitan tampoco al diseño gráfico o las artes gráficas sino que abarca todo tipo de objetos o representaciones. Hasta este punto podemos abarcar lo visual, lo abstracto, lo simbólico, lo sistemático, lo codificado, lo autónomo frente al lenguaje verbal,<sup>6</sup> como nociones acumuladas en torno al concepto de gráfica. También sostiene que para definir al objeto gráfico es necesario que adopte un uso comunicacional, es decir, que se relacione con otros signos en un sistema. En ese sentido surge el lenguaje gráfico, término también común en el medio de las artes visuales, que refiere al que surge de los tres elementos básicos (punto, línea, plano o mancha) claramente expresos, generando un sistema con múltiples posibilidades en la bidimensión, y que en consecuencia suele tender a la simplificación desde su esencia limitada a tres componentes, y a un alto grado de expresividad.

---

5 Para explicar los términos de gráfico y gráfica, así como derivados recurro a Norberto Chaves, "¿Qué es lo gráfico?", *Trayecto Publicidad Liccom* (blog).

6 Norberto Chaves, "¿Qué es lo gráfico?", 8.

Las artes gráficas, hoy en día abarcan disciplinas como el grabado, la estampación, el dibujo, la fotografía, pero también las realizadas por un gremio con un enfoque fuera del arte, que se dedican a la reproducción técnica de la imagen (de origen gráfico) en múltiples soportes, con diversas finalidades, y de maneras industriales. Pero enfocándonos en el medio artístico, la obra gráfica es toda aquella que hace uso del lenguaje gráfico, cargada de contenido estético, simbólico, discursivo, que no necesariamente se limita al papel como soporte, ni a técnicas tradicionales ni a la reproducción.

Acercándonos más a la particularidad del grabado, en nuestro idioma suele llamársele así a la disciplina que abarca muchas técnicas de generación de una matriz para su traspaso con la posibilidad de reproducir la imagen. En el inglés se utiliza *printmaking*, para referir a estos sistemas de estampación con una traducción literal del hacer (making) impreso (print). Como mencionaba, se nombra así también a la estampa, es decir, a la imagen ya trasladada al soporte. Incluso los certámenes y las instituciones usan de este modo el término lo que en mi opinión puede ser factible en la mayoría de los casos, pero en otros tantos resulta de una incomprensión del medio, de los procesos y las consecuencias de estos. Así mismo, para entender las cualidades de los procesos comprometidos y comprender así las implicaciones de la práctica, del lenguaje concreto y las consecuencias directas en el mensaje, la imagen y su expresividad.

En la realización de obra gráfica mediante la reproducción técnica suelen haber dos momentos correlativos: el grabado y la estampación. Concretamente, el grabado es aquel hecho de generar un registro fijo en una matriz que puede ser de diversos materiales para generar con esto la imagen, es decir,

Juego de cartas, por la parte posterior tiene impreso el escudo de armas de los Albani de Ondedei. Xilografías del siglo xvii.





-96- se obtiene una plancha grabada.<sup>7</sup> El segundo momento es el de la estampación, en el que dicha matriz es entintada para poder trasladar la imagen a un soporte distinto, manualmente o con ayuda de una prensa. La “copia” resulta de manera invertida por el fenómeno de espejo que genera la impronta. Solo basta pensar en los sellos con texto en los que la matriz tiene todo claramente al revés.

Además, hay procesos en los que no hay momento de grabar como el caso del *monotipo*, en el que la tinta se coloca sobre la placa superficialmente, y un intento por repetir la imagen, sería un intento por repetir los gestos, lo que deja un margen de error grande. También hay grabados que no están pensados para estamparse, como lo fueron las tablillas cuneiformes, los realizados sobre esculturas o los que tienen la intención de que la placa misma sea la obra. Es por ello que resulta importante la separación de estos dos momentos para no asumirlos como inseparables, así como tener claro que la situación de

---

7 Sobre los tipos de procesos de grabado y estampación: Martín Riat, *Técnicas Gráficas. Una introducción a las técnicas de impresión y su historia* (Burriana: Versión 3.00, 2006); y “Choose a Process - Guide Tour”, *Graphics Atlas*, Image Permanence Institute, Collage of Art and Design at Rochester Institute of Technology. El grabado abarca muchas técnicas de diversa naturaleza, pero unidas por la intención de hacer estable una imagen sobre una placa, mediante el registro fijado de esta. Los métodos pueden ser directos, como tallar con una gubia sobre madera, o indirectos con la utilización de procesos químicos, o físicos que hacen que alguna sustancia fije la imagen. Pueden clasificarse según el sistema de estampación, o de la forma en que se hace la transferencia de la tinta al papel en cuatro tipos: Los primeros dos dependen de la creación de diferencias de relieve; primero, el grabado en relieve o tipografía, en los que la tinta que se coloca en la superficie que representa el área no tallada, y el segundo tipo por el contrario, el grabado en hueco o calcografía, guarda la tinta en las depresiones grabadas, mientras la superficie es limpiada. El tercer tipo es el de los sistemas de impresión planográfica o grabado en plano –como la litografía–, en donde la superficie queda lisa, pero existe diferencia entre las zonas que aceptan la tinta y las que la rechazan gracias a un proceso químico. El cuarto tipo es el grabado de tamiz o permeografía, en los que se delimitan las zonas a través de las que se deja pasar la tinta y las que no, en estos entran la serigrafía o las plantillas o stencils. Esta clasificación es usada para los sistemas de estampación tradicionales, que en otras clasificaciones representan los métodos pre-fotográficos, frente a los fotomecánicos, los fotográficos y los digitales.

espejo que resulta en la estampa es una nueva presencia, una nueva dimensión propia del medio, y un nuevo gesto que no es parecido a ninguno otro, posee una problemática y unos recursos específicos.

Es sabido que la situación de reproducción y el carácter de obra múltiple, o hasta el origen de dichos procedimientos con una finalidad práctica, suele hacer que incluso hoy en día se demeriten, se valoren como inferiores frente a obras “únicas”, como son las pictóricas, o se piense que pierden de alguna manera su cualidad de auténtico. Es por ello que también surge una normatividad que establece el mercado para la obra gráfica impresa y numerada,<sup>8</sup> que pretende hacer una cantidad definida de copias idénticas para su comercialización, pero acotando la cantidad de estas frente a procesos industriales de reproducción. De este modo surge la edición, el conjunto de estampas que son repetición de la imagen, cada una única y original. De cierto modo, este tipo de diferenciaciones pueden ser útiles, pero también pueden estorbar mucho en la libertad del proceso creativo que se nutre con las características y limitaciones particulares, generando por el contrario, restricciones y eliminando posibilidades.

Siguiendo esta idea, Concepción García afirma que “el mundo tecnológico contemporáneo de la posmodernidad, plantea una ambigüedad sobre el valor de lo auténtico y con ello vemos que el acotado espacio de la obra gráfica original con carácter único, se establece como espacio innecesario”.<sup>9</sup> Claro es que

---

8 El término más aceptado es el de obra gráfica impresa y seriada. “Lo que establece la obra seriada es un reto al dominio mercantilista y plusvalista en la cultura occidental, y no hablamos sólo en términos económicos, sino preferentemente ideológicos.” Juan Martínez Moro, *Un ensayo sobre el grabado (a principios del siglo XXI)*, 30.

9 Concepción García Sánchez, *Procesos de creación en técnicas mixtas a través de la xilografía*



Proceso de  
estampación de  
Raúl Cadena Rosas,  
2015.

sobra para el quehacer artístico, pero resulta bastante necesario para la especulación en el mercado del arte. La **multiplicidad de lo único**<sup>10</sup> surge de manera positiva y contraria a las ideas retrogradadas mencionadas, con lo que el concepto de realidad se disuelve en un reflejo a través del espejo que supone la matriz, afectando directamente la experiencia del individuo y adentrándolo al universo de lo múltiple y lo fragmentado.<sup>11</sup>

Esta expansión de la imagen, da lugar a un modelo distinto que ofrece la estampación, posibilidades distintas al relacionarse con la obra. Las posiciones de compositor-intérprete, lector-traductor son ocupadas tanto por el creador como el espectador, haciendo ambos un ejercicio creativo a la vez que interpretativo.<sup>12</sup> Su difusión se potencializa y el acercamiento a la obra se torna un campo de posibilidades.

En su origen, el grabado que tiene la intención de estamparse se hizo en madera, y daba solución a la necesidad de reproducir imágenes en libros, ya que para los copistas era una empresa inmensa transcribir además de ilustrar cada ejemplar. Para el siglo xv, ya era significativa su presencia siendo el libro de texto y de estampas del humilde.<sup>13</sup> Fue sobre todo desarrollado en Alemania pues era a través de esas impresiones en papel que la comunicación de mensajes y la dogmatización se hacían posibles. Y es esta proliferación de la xilografía primitiva

---

(Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2012), 22.

10 Idea desarrollada por Juan Martínez Moro, *Un ensayo sobre el grabado*.

11 Concepción García, *Procesos de creación en técnicas mixtas a través de la xilografía*, 15,16.

12 Juan Martínez Moro, *Un ensayo sobre el grabado*, 68.

13 Paul Westheim, *El grabado en madera*, 2a ed., Breviarios 95 (México: FCE, 2013), 132.

el antecedente directo de una gran tradición expresionista alemana. Por el contrario, en Italia esta necesidad ya estaba resuelta con las pinturas y las esculturas que se encontraban en las calles e iglesias, y con un hábito del andar en la ciudad, era en los recorridos que se miraban y asimilaban los mensajes religiosos.

La dos últimas décadas del siglo xv y las tres primeras del xvi constituyen un lapso, en realidad no muy largo, en que aparecen aquellas xilografías clásicas que sobre todo en Alemania llegaron a ser propiedad artística del pueblo y siguen siéndolo en nuestros días. Un arte menor, en que el espíritu alemán manifestó lo mejor de su idiosincrasia. La xilografía era entonces –como ha vuelto a serlo en la actualidad– la pasión de la época.<sup>14</sup>

En los inicios de la xilografía, aparece la figura del artesano entallador encargado de hacer posible la repetición técnica de dibujos a partir de hacer una matriz de madera estable, y esto mucho antes de que se pudiera reproducir la escritura de este modo. Concepción García afirma que “su trabajo de “copista” de originales y entallador de tacos, aún sin reconocimiento, fijó las pautas de la cultura impresa, sobre las cuales aún hoy se sustentan los principios del conocimiento”.<sup>15</sup> Incluso, basta pensar que para aprender de los grandes maestros que no están presentes en nuestros museos cercanos, necesitamos hacerlo a través de libros o través de plataformas digitales en la web 3.0, con imágenes que reproducen de manera técnica las obras de arte. Es decir, el surgimiento de la xilografía también hizo que poco a poco se fuera construyendo un referente y modelo de la realidad, que conforme las posibilidades técnicas

---

14 *Ibíd.*, 134.

15 Concepción García, *Procesos de creación en técnicas mixtas a través de la xilografía*, 43.

fueron transformándose también se transformó, pero que tienen su antecedente directo en la stampa xilográfica, incluso conceptualmente. La posibilidad de apropiarse del objeto que ofrece la reproducción técnica de la imagen, por un lado amplió su accesibilidad, y por otro lado, el uso de imágenes “base” o tacos que se utilizaron para diversas finalidades ilustrativas, conformarán nuevos modelos de representación del mundo.<sup>16</sup>

De este modo, con una finalidad específica, el grabado en madera comienza a dar sus primeros pasos manteniendo una relación fuerte con la historia del libro y con un nuevo modo de acercarse a la realidad, un nuevo campo de descubrimiento tanto para el entallador como para el consumidor.

Juan Martínez Moro desarrolla con ayuda de Heidegger y Gadamer, un planteamiento muy rico en cuanto al grabado desde la técnica, y que Concepción García continúa, pero enfocándose más a la consecuencia de esta: el lenguaje xilográfico. Son estas las ideas que por lo general se dejan de lado al subvalorar al grabado y la estampación como arte menor, o como encargados únicamente de copiar y difundir, sin considerar la posible riqueza en planteamientos discursivos que el medio trae consigo.

Como una solución nueva, no todo estaba resuelto, y muchas de las imágenes que se pretendían reproducir eran dibujos con trazo de contorno, lo que suponía un vaciado de las formas y las contraformas, para que en la superficie solo quedaran esas líneas que definirían los objetos. Con el tiempo las intenciones y las imágenes a reproducir se complejizan, al igual que el oficio, que se tornó más bien hacia la interpretación de las imágenes,

---

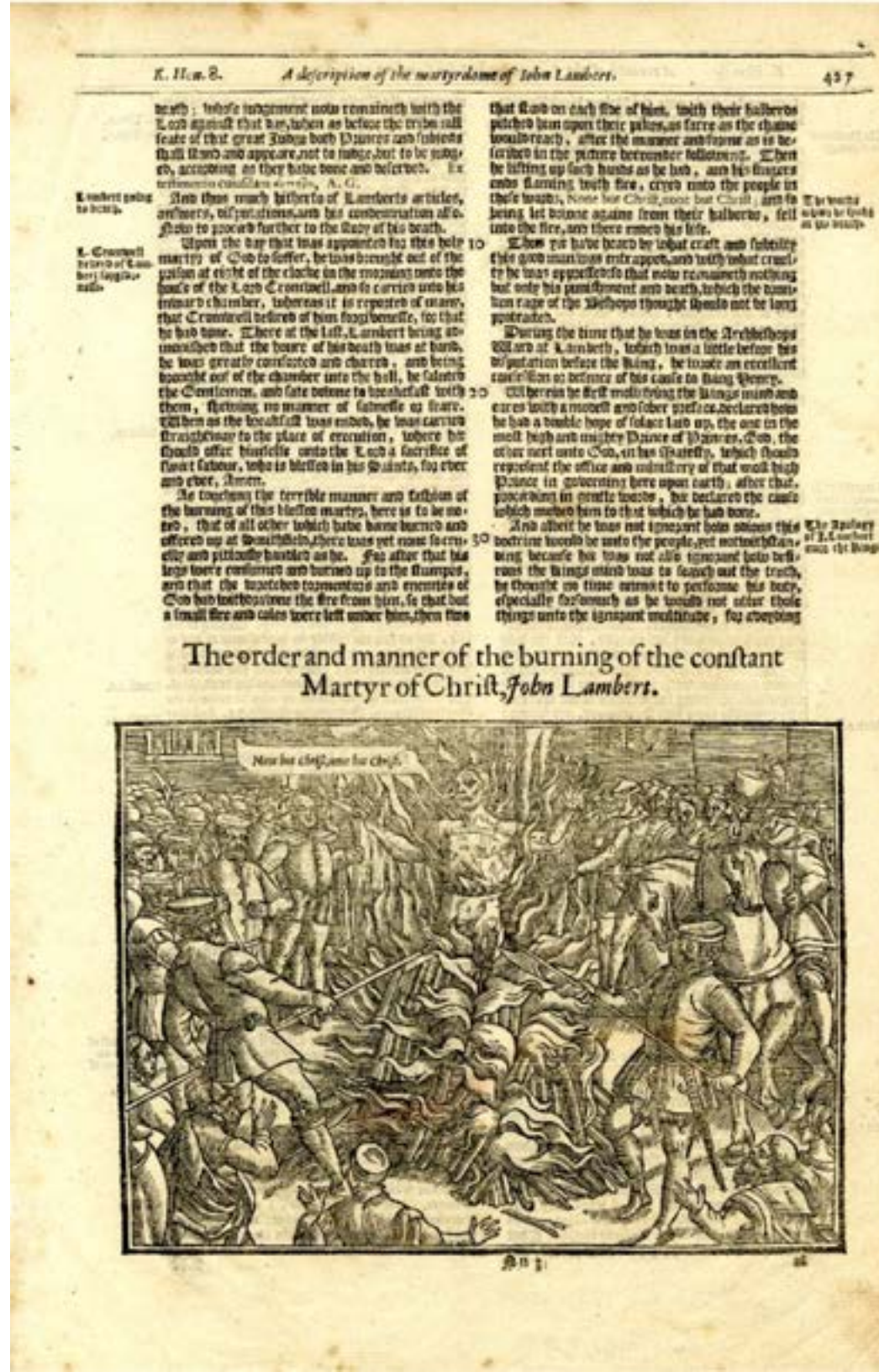
16 *Ibíd.*

es decir, se traducían<sup>17</sup> las tonalidades y texturas de pinturas, o de motivos obtenidos de la propia realidad, en la dureza de la tabla de madera. Conforme se llevaba a cabo el hacer, se fueron definiendo y encontrando las particularidades del lenguaje que este medio ofrece, y en vez de tratar de imitar el gesto directo del dibujo que deposita materia sobre el soporte, se comenzó a entender la naturaleza del grabado en relieve, que conlleva quitar materia de la plancha para dejar sólo la superficie que dejará la impronta, generar luz con el trazo de la talla, en un “plano” negro, que es la matriz en un principio. Y con ello comenzó una etapa que Westheim describe con intenciones de preciosismo técnico, de mostrar la capacidad de gradaciones ricas en tonos, y por tanto, de grabados con una cantidad de trabajo impresionante y sumamente virtuoso.<sup>18</sup>

17 Al referir a la noción de traducir, retomo algunas acotaciones conceptuales que encuentro en la introducción a la antología de traducciones *Sucede que soy América.*, publicada por la Cooperativa Cráter Invertido. En esta se define de la siguiente manera: “Una traducción es un texto que, aunque dependiente del original, existe libremente por sí mismo. Los cánones literarios en los que se mueven ambos textos no se corresponden. Traducir implica un ejercicio de lectura participativa, de agencia y producción de textos intermedios que abren los significados del original.” Y luego sigue: “El traductor se asume como sujeto crítico/ sujeto creativo que lee, interpreta, re-contextualiza, traslada y reescribe un texto dentro de un contexto particular. Ese contexto particular puede ser reescrito infinitas veces por infinitas voces diferentes, dada la infinita pluralidad de realidades, experiencias y lecturas posibles a través del espacio, el tiempo y sus implicaciones.” Siguiendo estas ideas, las traslado a la imagen y su traducción de un lenguaje a otro, que aunque pretenda copiar o generar una imagen equivalente, cada medio provee de ciertas características intrínsecas de las que no se puede prescindir.

18 Paul Westheim, *El grabado en madera*, 19-20, 151-153, 181. Cabe señalar que para esta etapa, aún el virtuosismo, es un gran esfuerzo por ir en contra de la naturaleza tosca de la madera de hilo, y con la finalidad de reproducir dibujos detallados, será poco a poco abandonada por el auge del grabado calcográfico o huecograbado, que facilita la prolijidad de la imagen sin tanto esfuerzo requerido por la madera. Y es hasta finales del siglo xviii y hasta el xix que se vuelve a retomar la xilografía con gran fuerza, pero con un cambio radical: sobre una plancha con características distintas. Una plancha de madera de pie, que con una fuerte corporalidad, pero una relativa suavidad al ser trabajada, permitía la talla con buril (una herramienta usada en grabado en metal), y con esto un detalle en el trabajo muy fino. También con esta nueva posibilidad, lo que el grabador sigue intentando es ocultar el lenguaje intrínseco que ya intuyó, detrás de la imitación del dibujo.

Xilografía con el mártir protestante John Lambert siendo quemado por la horda, con guardias y una multitud por todos los lados. Ilustración de la página 427 de una edición del siglo xvi de John Foxe, “Actos y Monumentos” (‘Libro de los mártires’).



Pero lo más importante hasta este punto es la semilla sembrada en cuanto al entendimiento del lenguaje gráfico, y de la imagen impresa totalmente independiente de cualquier otra disciplina. La técnica, en este sentido, no debe de ser una fórmula o regla para un hacer mecanizado (dice Heidegger que τέχνη nunca significa la actividad de un hacer), sino que “aquel que ostenta la habilidad manual se caracteriza esencialmente por sus cualidades intelectuales [...] la *tecknê* en Dédalo es esencialmente conceptual”.<sup>19</sup> Martínez Moro hace referencia también a *Estética y hermenéutica* de Gadamer, en donde define la técnica como la capacidad espiritual de idear, planear y bosquejar con la intención de dirigir el hacer. De este modo va sumando a un planteamiento que refuta cualquier argumento basado en las limitaciones del grabado con carácter “artesanal”, en especial en relieve,<sup>20</sup> que más que tener un campo de acción definido por una técnica y tradición inalterable a partir de sus limitaciones-aportaciones de carácter material y procesual, ofrece un campo muy fértil de experimentación.

Revisando nuevamente las primeras intenciones, la generación de una matriz, supone el registro estable de una imagen para poder multiplicarla y así divulgar conocimiento. Pero en su calidad de imagen en proceso, de guardar potencialmente la imagen, necesita una inversión de ésta para la futura impresión: “En la imagen impresa, la realidad aparece representada -interpretada- a través de los procesos técnicos y los lenguajes formales que realiza el grabador (sea artista o técnico) sobre ese

---

19 Juan Martínez Moro, *Un ensayo sobre el grabado*, 37.

20 En una intención por jerarquizar y perpetuar situaciones auráticas en las obras de arte, en este caso en la obra impresa, se pretende que las técnicas de grabado en relieve como la xilografía, sean arcaicas y burdas frente a técnicas ‘más finas’ como el huecograbado o a la litografía.

espejo que organiza la matriz”.<sup>21</sup> Y en la necesidad de grabar la imagen “al revés” se genera un cambio en el pensamiento, pues al tallar y observar los resultados, la imagen que vemos no nos deja visualizar por completo lo que resultará de la impresión. Nos dice Moro, que “el lugar del grabador está en el campo de lo virtual, en un medio no definitivo, no inmediato [...], en un tiempo siempre demorado”,<sup>22</sup> puesto que las acciones directas sobre la materia son acciones que pensadas para un segundo momento de estampación, están de alguna manera alejadas de su realidad primera, de su condición tangible frente a nosotros. Lo que vemos y lo que hacemos no es exactamente lo que resultará al ser impresa la placa, a pesar de lo controlado que podamos tener el proceso, siempre queda ese ocultamiento propio de la imagen impresa, de no dejarse ver por completo.

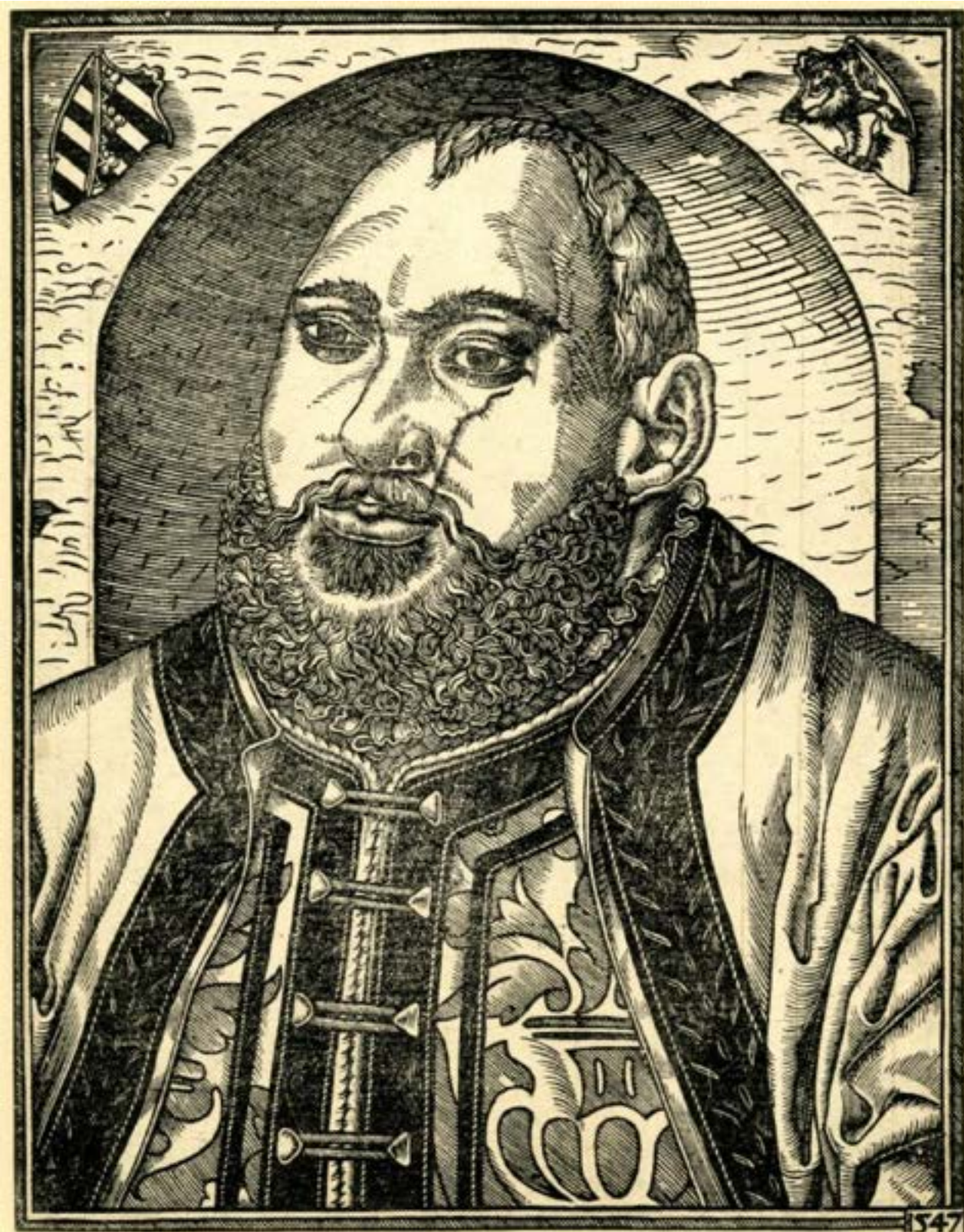
Esta característica a su vez da pie a una propiedad relevante que ofrece el proceso creativo del grabado, pues es necesaria una dialéctica en cuanto a la anticipación, la experimentación y la estampación como manera de mostrar las acciones. Por tanto, también sucede la generación de un pensamiento gráfico que todo el tiempo genera estrategias de reflexión, de proyecto y de intención para la solución de las imágenes grabadas y estampadas.

Con estas consideraciones, poco a poco se fueron entendiendo los atributos que aporta la estampa, así como la naturaleza del grabado en madera. Como mencionaba antes, hay una diferencia importante entre la acción de dibujar y la acción de grabar, que podrían verse como opuestas. Al dibujar con grafito o tinta, por poner un ejemplo, lo que se hace es colocar este

---

21 Concepción García, *Procesos de creación en técnicas mixtas a través de la xilografía*, 36.

22 Juan Martínez Moro, *Un ensayo sobre el grabado*, 37.



< Xilografía alemana con el retrato del Elector John Frederick I, el Magnánimo, Lucas Cranach, el Mayor, 1547.

material sobre el soporte, y cada trazo o mancha que vayamos haciendo representa una forma positiva, una “marca negra” que va dejando nuestra acción directamente sobre el papel. Por el contrario al grabar, con cada trazo o talla que hacemos con la gubia se quita material de la plancha, quitamos superficie de ésta que no será entintada, lo que genera en la estampa, un trazo blanco dado por el papel como soporte de la impronta. En este sentido pensando en un tratado de la imagen claroscurota lo que dibujamos con la talla puede ser la luz, dejando intactas las zonas de mayor oscuridad; también podemos pensar en los espacios negativos o la contraforma como lo que dibujamos con la gubia, dejando sin tallar la superficie que nos dará como resultado la forma positiva estampada.

Pienso también, que en esta acción reflexiva del hacer del entallador, o grabador posteriormente, se encuentra la semilla de una noción que se desarrollará después en el arte moderno y en adelante, que es considerar el soporte de entrada como forma que influye ya en la imagen, pues con la interacción que existe dada por este trazo que elimina materia para producir las zonas blancas de la imagen –un blanco dado por el papel–, se comienza a pensar en las estrategias de organización de la imagen a partir de las posibilidades que ofrece el grabado en relieve: de manchas negras o blancas, de líneas negras o blancas, que pueden ser tanto forma como contraforma, dependiendo de las intenciones que se planteen en la composición.

De este modo poco a poco se han ido descubriendo y explotando las condiciones particulares de la técnica, dejando de pensarse como limitaciones para aprovecharlas como elementos que de entrada ya dicen algo. Un claro ejemplo es la dureza e irregularidad de la madera cortada en el sentido

de la fibra, que frente a la madera de pie<sup>23</sup> es calificada como hostil. La resistencia que presenta la veta sumada a la intención imitativa del dibujo, dió como resultado los grabados primitivos de los siglos xiv y xv, que después es retomada por los artistas del siglo xx, además fuertemente influenciados por la xilografía japonesa apenas conocida para ellos.

Es hasta este punto que el aprovechamiento de la esencia del proceso como parte del mensaje (de la imagen), es mucho más consciente. Y a partir de la hostilidad del material, se proponen formas con un grado de síntesis, trazos expresivos, líneas irregulares, masas de negro con gran impacto, fructíferos contrastes con el blanco del papel, es decir, impresiones de fuerza expresiva con una escasez de recursos.<sup>24</sup> También en la exploración del gesto y en la búsqueda específica del lenguaje xilográfico, se empieza a incursionar en el uso de tintas de color, de varias matrices para una estampa, así como tomar en cuenta la "imagen base"<sup>25</sup> que de principio tiene la matriz, dada por las naturaleza veteada de la madera, para aprovecharla e integrarla a la imagen final estampada. Se le dá así importancia al soporte y sus cualidades materiales y visuales que conllevan posibilidades expresivas específicas.

Adicionalmente, las posibilidades de estampación también reclaman su lugar e importancia. Edvard Munch como el gran prototipo del grabador, encarnó este nuevo personaje que en el siglo xx significa ser artista a la vez que artesano, como nos

---

23 Estas planchas son de madera obtenida del corte transversal de los árboles, por el contrario, la madera de hilo en la que el corte es longitudinal, deja como resultado placas en las que se ven las vetas de la madera.

24 Concepción García, *Procesos de creación en técnicas mixtas a través de la xilografía*, 76, 120.

25 *Ibíd.*, 72.

dice Paul Westheim. A mi parecer, la propia figura del artista en el campo del grabado, empieza a perfilar la figura del artista contemporáneo, ya no determinado por una disciplina, o limitado a una tradición fija, sino que comprende que según sus propias necesidades expresivas y discursivas, la obra va tomando forma:

La intención de Munch –es importante señalarlo– no es traducir el asunto de una técnica a otra y limitarlo a adaptarse a las condiciones especiales de cada una de ellas. No es que primero exista su visión y que ésta luego se modifique según el material usado. Se trata de un proceso muy distinto: la específica posibilidad expresiva propia del óleo, del aguafuerte, de la litografía o del grabado en madera, las particularidades del material y de la técnica determinan ya la concepción y se condensan en obras que no son variaciones sobre el mismo tema, sino creaciones independientes, y cada una de ellas es nueva y muy diferente de las otras. Esto no significa de ningún modo que Munch sujete su finalidad artística a la estructura peculiar de la técnica que escoge sino que ésta se le convierte en parte de la finalidad artística.<sup>26</sup>

Al referirse a la aptitud de artesano que retoma el grabador vanguardista, Westheim se refiere a la implicación que toman muchos de ellos, destacablemente Munch, en los procesos, no solo de la talla, sino también de estampación. Cabe aclarar que muchos artistas pueden participar en uno, todos o ninguno de los pasos del proceso de creación de una obra gráfica impresa, y es común dejar la parte de la edición de las estampas a un taller, en donde un impresor, es decir, un técnico experto se hace cargo de esta tarea. Es así como Munch es ejemplar también en este campo, pues con gran libertad y conocimiento procesual experimenta, cortando sus placas en piezas para

---

26 Paul Westheim, *El grabado en madera*, 196.

-110- poder entintar por zonas, y no limitándose a la idea de edición, incluso jugando con las posibilidades, estampó sus placas de muchas maneras distintas, variando las combinaciones de color buscando acercarse a las imágenes internas que tenía en mente.<sup>27</sup> Es el claro ejemplo del artista que entiende que “la condición técnica del grabado se establece, pues, entre dos polos, uno que representa la norma y otro que es la posibilidad de digresión e innovación”,<sup>28</sup> que más que ser una búsqueda con la finalidad de encontrar esa innovación, sea consecuencia del interiorizar el lenguaje y la técnica, para lograr que el medio ocurra como extensión de los sentidos del ser humano, como plantea McLuhan.<sup>29</sup>

Así, Munch no deja de ser mencionado, porque representa nuevamente la semilla que posteriormente permite el crecimiento y florecimiento de la estampación como momento creativo, con posibilidades de variaciones de una misma placa o conjunto de placas, o como momento mismo de la generación de una imagen “total” al repetir, variar, yuxtaponer y/o superponer una o varias placas para hacer la stampa. Incluso al punto de que la stampa no provenga de una imagen grabada, sino del entintado de cualquier objeto capaz de dejar una impronta.

Es por ello, que me parece importante insistir nuevamente en la diferencia, relación y/o independencia de estos dos momentos de la imagen impresa: el grabado como creación de una matriz, y la estampación como la transferencia de la imagen a un papel,

---

27 *Ibíd.*, 192-204.

28 Juan Martínez Moro, *Un ensayo sobre el grabado*, 37.

29 Marshall McLuhan, *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, (Barcelona: Paidós, 2008), 117-189, citado en Concepción García Sánchez, *Procesos de creación en técnicas mixtas a través de la xilografía*, 71-72.

La chica gótica >  
(Brigitte III),  
Edvard Munch, 1930.





-112- existiendo o no una matriz. Tener esto presente, y el breve esbozo histórico que he planteado, me parecen pertinentes al problematizar la obra derivada de estos procesos, pues la imagen que resulta tiene cargas simbólicas y discursivas importantes, al tener un lenguaje completamente determinado por la sucesión de acciones que lo hacen posible.

*Melancolía I,*  
Edvard Much, 1896.



*Melancolía III*  
(dos versiones de entintado),  
Edvard Much, 1902.



### 3.1.1 PLANCHA PERDIDA

Haciendo esta clara separación profundizaré ahora en el método de grabado del que parte la obra propuesta en este trabajo: la plancha perdida. Para ello vuelvo la vista hacia antes de que existiera esta libertad explorativa del medio y sus posibilidades, cuando el grabado en madera era visto sólo posible a partir de una placa y su única huella impresa, cuando incluso se asociaba con la monocromía –en negro– por ser la más común presentación de este. Ante la normalización de esta imagen impresa en el siglo xvi, en Italia no fue muy popular al percibirse como dura y contrastada, por lo que surge el *Camafeo*<sup>30</sup> como respuesta. La matriz se fragmenta para construir la imagen a partir de dos, tres o más placas con las que se resolverán distintos valores tonales. Esta separación de la imagen en tonos, también supone un importante cambio en el pensamiento visual, en torno al proceso y el lenguaje de un modo aditivo, debido a que nuevamente se pospone el resultado tanto como el número de placas necesarias para la estampa final: cada capa se va sumando.

En su surgimiento, la intención de transición tonal determinaba el proceso a seguir. La primera placa es para tallar los valores más altos –las luces que van a ser dadas por el blanco del papel– y la tinta utilizada es de tonos claros, amarillos o con gran luminosidad para ser el tono siguiente a la luz. En la siguiente placa se tallaban los brillos anteriores más los valores luminosos que dará la primer tinta; para ello se diferencía esta placa con

30 Sobre el *Camafeo* véase Concepción García Sánchez, *Procesos de creación en técnicas mixtas a través de la xilografía*, 127-134.

un tono un poco más bajo –un tono medio en caso de ser tres placas–. Las matrices pueden ser muchísimas para hacer una gradación de tonos muy prolija, pero siempre se termina con una última placa en la que la superficie solo conserva las formas contorneadas, o las sombras profundas, por lo que es entintada con negro o algún tono de gran oscuridad. Esta última es llamada plancha madre o taco matriz.

Este método es el antecedente de todos los sistemas de reproducción gráfica de la imagen a color, y fue un modo de trabajo común entre los artistas renacentistas italianos que encontraron en ella un juego para la creación con una imagen que resultaba dulcificada –en comparación con las estampas negras alemanas–, con un aspecto “acuareleado”, y que podía ser muy cercano a un dibujo con intenciones claroscuro y/o volumétricas trabajado a partir de una grisalla.

Con una preocupación determinada por la esteticidad y amabilidad de la imagen, comienza esta variante de grabar y estampar, que de nuevo representa el origen:

Las transformaciones de las tecnologías tienen un carácter de evolución orgánica, ya que todas ellas son extensiones de nuestro ser físico [...] Una respuesta al mayor poder y velocidad de nuestro cuerpo extendido consiste en generar nuevas extensiones. Toda tecnología crea nuevas presiones y necesidades de los seres humanos que la engendraron. Las nuevas necesidades y respuesta tecnológica nace de nuestra adopción de tecnologías ya existentes, es un proceso sin fin.<sup>31</sup>

31 Marshall McLuhan, *Comprender los medios de comunicación: Las extensiones del ser humano* (Barcelona: Paidós, 2008), 216, citado en Concepción García Sánchez, *Procesos de creación en técnicas mixtas a través de la xilografía*, 137.



< San José, el Evangelista de rodillas a la izquierda, adorando a la Virgen y al Niño Jesús, Federico Barocci. Xilografía a tres tintas (Camafé), Italia, 1530-1600.

Es en este sentido, que la fragmentación de la imagen con el Camafé llega como modo posible a los artistas del siglo xx, destacablemente para el desarrollo de esta investigación a Picasso. Este artista destacado tuvo gran entendimiento del lenguaje gráfico e incursionó en todos los medios posibles por lo que su obra es muy versátil. De este modo, encontró en el proceso del camafé un campo de trabajo fructífero y lo adoptó, puesto que “cualquier técnica no puede hacer más que sumarse a lo que somos”<sup>32</sup>:

Después de la Segunda Guerra Mundial, trabajará en litografía a color en el taller Murlot. Pero será cuando se instale en el sur de Francia, y alejado de los talleres parisinos, cuando tras las dificultades técnicas y el contacto con el impresor Arnera, se iniciará en el grabado en linóleo, para realizar unos carteles. De ahí surgirán las impresionantes series de linograbados a color entre 1950 y 1963. Picasso inicia sus estampaciones continuando la técnica del camafé de Ugo da Carpi, pero finalmente soluciona el proceso simplificando al máximo los medios. Ejecuta y pone en marcha el proceso denominado “método reductivo”.<sup>33</sup>

Dicho método es una variante que emplea un solo taco para resolver la diversidad tonal necesaria. También llamado **plancha perdida**, consiste en ir considerando nuevamente de los tonos más claros a los más oscuros, tallando y estampando el primero, para volver a tallar sobre la misma placa el siguiente, y repitiendo las veces necesarias.

Supone cierta atención respecto a su naturaleza, pues implica un menor control en cuanto a la construcción de la imagen, y

---

32 Marshall McLuhan, “El medio es el mensaje”, cap. 2 en *Proyectar la Comunicación*, comp. Jesús Martín-Barbero y Armando Silva (Bogotá: TM Editores, 1997), 59.

33 Concepción García, *Procesos de creación en técnicas mixtas a través de la xilografía*, 165.

evidentemente un tiraje acotado a las copias que se impriman desde un comienzo con el primer estado de la plancha, pues con cada paso dado, ese estado anterior de la matriz es modificado y deja de ser posible para su repetición. Cada una de las fases intermedias van quedando en el pasado y al final la matriz solo conserva las zonas oscuras, o las que corresponden a la última impresión superpuesta a las anteriores. En este tratamiento tradicional puede representar una superficie que vamos reduciendo poco a poco conforme vayamos adentrándonos en la oscuridad de nuestra imagen, pues iniciamos solo tallando los puntos de mayor luz, para avanzar en una gradación tonal hasta terminar casi por quitar la mayor cantidad del área inicial. Cabe aclarar que definitivamente no está limitada a ello.

De un inicio, el método reductivo surge como una solución que lleva al mínimo los recursos del medio, pero buscando una solución similar a la del camafeo, de una imagen fragmentada por el color o el tono, y debe sus nombres al proceso concreto de grabado, al reducir la matriz, quitarle materia o superficie, aunque en la estampación, la situación sea más bien de adición. Esto supone muchas posibilidades y aportaciones al lenguaje gráfico, pues la reducción de la placa, al menos la de madera puede llevarse a las últimas consecuencias, mientras que la estampación no está determinada de una única manera, pues dependiendo de las intenciones, puede repetirse, variar la posición o la tinta, superponer o yuxtaponer. Otra de las características distintivas que pueden ofrecer tanto el camafeo como la plancha perdida en su impresión debido a las repetidas improntas sobre un mismo soporte, es el efecto también aditivo que existe con el color, pues la superposición de tintas va afectando a los tonos siguientes, dejando respirar y vibrar en la imagen todos los tonos ocupados, a diferencia de las estampas de placas fragmentadas para el entintado a varias

tintas, o el camafeo que secciona para que cada color tenga su propia presencia sobre el blanco del papel.

Con este sistema de grabado y de estampación desarrollo mi proyecto plástico, pues encuentro tanto en el proceso como en el resultado un medio idóneo para ello. Pienso que la manera en que el paisaje mismo se construye –en este caso el paisaje urbano–, es análoga a la forma en que construyo la imagen que habla de él, con la idea del palimpsesto como estado de transformación, pues a partir de la “limitación” a la matriz única considero que las posibilidades son realmente ricas, pues es contenedora de historia, materia que testifica acciones y momentos.

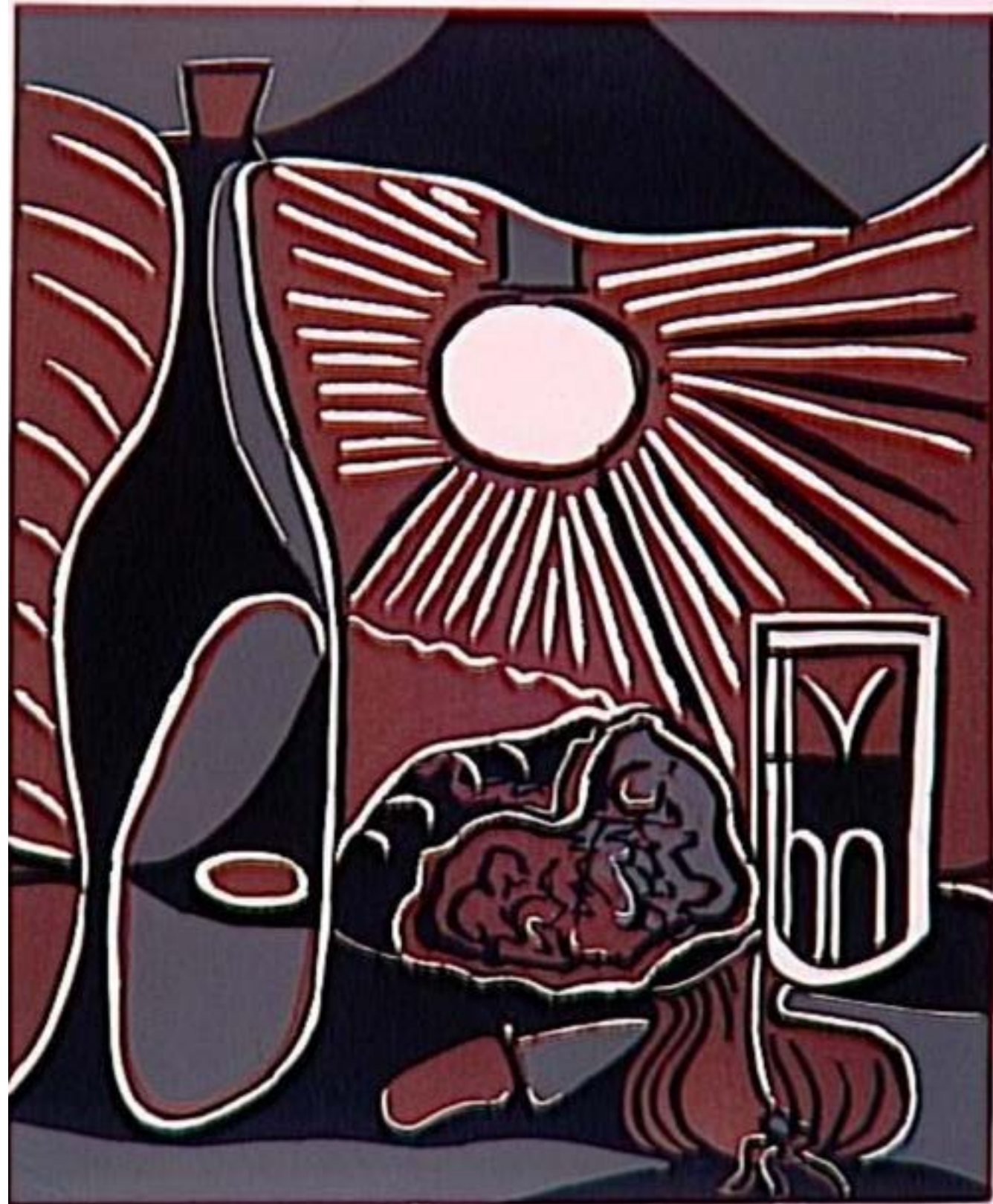
Como primer momento, el proceso de la plancha perdida, al hacerse en capas, da cuenta de cada huella que distintas acciones e incisiones dejan. Metafóricamente huellas de vida que penetra en la materia, de la destrucción necesaria para levantar algo distinto pues cada capa-impresión conlleva acciones, tiempos, incisiones, procesos, enfriamientos y calentamientos, etc. Más aún, al exigir que a partir de la misma matriz se obtengan distintas impresiones –que se irán sumando para llegar a la estampa final– es necesaria la destrucción de la placa de madera para ir construyendo la imagen. Me parece importante en este punto insistir en en las cualidades materiales de la plancha de madera que elijo para este discurso, partiendo de su imagen base que da una textura dada por las fibras y las vetas –que de por sí tienen una connotación temporal dada por su surgimiento y formación anual–, sumado a que con la característica chapada de las hojas de triplay, es posible retrabajar chapa a chapa la imagen.

En este sentido, el modificar lo que antes estaba o borrarlo por completo para volver a escribir las intenciones, para mejorar o añadir al resultado, es justo como el proceso de levantar un hogar, de transformar un hábitat. Esto provoca un desgaste en la matriz irreversible, y permite ver el paso de la acción humana, y del grabador. Ver los distintos estados por los que ha pasado la materia, con la certeza de no poder volver atrás, pero con la posibilidad de modificar cada vez, pues ninguna construcción es total.

Relaciono el palimpsesto con el proceso de grabado de la madera. Como menciono arriba, debido a que la matriz en su forma industrial de triplay o contrachapado, es una hoja constituida por finas chapas o capas de madera pegadas transversalmente con resinas y mediante calor y presión. Al ser trabajada en un modo tradicional con el método reductivo, implica ir aminorando la superficie para que con cada talla e impresión, dejen ver algunas zonas del estado anterior. Pero sus características materiales, permiten no depender únicamente de la primera superficie, pues con más chapas debajo que constituyen la placa, es posible deshacerse por completo de una, para tallar en la siguiente y en la siguiente. Esta escritura o suma de trazos, deja en la placa una imagen muy relacionada con la de los manuscritos que se han borrado para escribir de nuevo en ellos, pues incluso llevando la matriz al extremo, van quedando ciertos rastros de las tallas anteriores, dadas por la tinta que la madera absorbió o por las incisiones profundas que permanecieron.

Las características de este desarrollo que se reflejan en la propia madera, y su clara separación y diferencia con las improntas que resultan, me parecen significativas pues guardan en la esencia misma del proceso, la manifestación de la materia como

*Bodegón con  
bocadillos I,  
Pablo Picasso, 1962.  
Estampa realizada  
con el método  
reductivo a cuatro  
tintas en una  
placa de linóleo.*





< *Bodegón con bocadillos II*, Pablo Picasso, 1962. Esta segunda estampa es del estado final de la placa de linóleo.

contenedor de historia, de acciones y tiempos distintos que se acumulan en un objeto. El taco resulta una "evidencia del paso del tiempo, producto del secuenciado proceso de trabajo".<sup>34</sup>

La acción de llevar la plancha al extremo, de buscar las últimas consecuencias al incidir en ella, es una propuesta que ya se ha hecho con distintos resultados, e incluso puede ser visto como un ejercicio con el objetivo de comprender el medio, perderle el miedo a la matriz y conocer sus alcances y posibilidades de modos distintos, pues se busca agotar las posibilidades físicas y plásticas. En muchas ocasiones, el cambio es registrado con un tiraje de estampas en cada etapa, así al ver la secuencia, el proceso se vuelve palpable para el espectador, y es muy probable que el lenguaje también se haga más evidente a los ojos del inexperto. En este caso, la propuesta guarda la intención de también manifestar que la materia desgastada en sí misma es depósito de hechos y acciones, y existe en un estado potencial de cambio todo el tiempo.

Tanto la madera misma, como la impresión que hace posible, se vuelven objetos contenedores de actos de destrucción y construcción, de pasado, de presente y de futuro. El estado que guarda en su esencia el palimpsesto es el de la posibilidad de transformación, ya que con una historicidad encerrada en su disposición actual, no deja nada más claro, que su próximo derivar, su constante metamorfosis, su potencial mutabilidad.

A partir de construir y revelar un mundo en la profundidad<sup>35</sup> con la necesaria destrucción y desgaste de la placa, un proceso casi alquímico de obtención de la imagen comienza. La experiencia

---

34 Juan Martínez Moro, *Un ensayo sobre el grabado*, 41.

35 Juan Martínez Moro, *Un ensayo sobre el grabado*, 40.



*Flauta Mágica: Paloma (estado I-X),  
William Kentridge, 2006.*  
En orden secuencial, de izquierda a  
derecha y de arriba a abajo, la serie de  
los diez estados de la misma placa.

-126- del grabador en ese procedimiento tiene dos maneras de revelarse, con la placa y con las estampas resultantes, su último registro que es y existe sólo gracias a la sucesión de acciones y decisiones tomadas, y por supuesto, da cuenta de ello con un lenguaje determinado.

Resulta adecuado volver a McLuhan, quien nos dice que nos convertimos en lo que vemos, puesto que los medios y el mensaje implícito en su lenguaje específico tiene sus efectos no "al nivel de las opiniones o de los conceptos sino que cambian las proporciones de los sentidos o las pautas de percepción de modo continuo y sin resistencia alguna".<sup>36</sup> Cada modelo con el que tenemos contacto, media nuestras experiencias y sentidos de manera casi subliminal, pues impacta profundamente y sin darnos cuenta, en los sentidos, en la energía personal, en la configuración de nuestra conciencia y de la experiencia, e incluso en el modo en que miramos la realidad.

En ese sentido, pienso que retomar procesos antiguos de producción de imagen, en primera instancia, es ir en contra y/o contrastar con la producción visual de última tecnología y por lo general la acogida en nuestro tiempo. Esto no quiere decir que un modo u otro sea mejor, que alguno esté errado, desactualizado, o el usarlo sea un acto de retroceso, como el progresismo bien podría decir. Por el contrario, estas alternativas tienen una lógica completamente distinta, alejada de la velocidad, del alta resolución, de la hiperrealidad, incluso del consumo eficiente, ya que pone al espectador en un posible problema, pues exige de él detenerse y observar esa diferencia. Con un cambio en los modos de ver, como decía antes, se ve afectada la forma en que tenemos nuestras experiencias, y

---

36 Marshall McLuhan, "El medio es el mensaje", 66-67.

darle peso al tiempo en su dimensión abierta y no lineal, nos sitúa en un contexto que podemos hacer nuestro. Más allá de ser técnicas o medios anacrónicos, que hayan muerto o que no tengan una voz posible en el discurso contemporáneo, me parece que poseen condiciones favorables para examinar los sistemas de representación del mundo, incluir dimensiones y preguntas nuevas, lejos ya de la situación aurática, la unicidad y lo auténtico como características que dan valor a la obra de arte. Detenerse es también darle tiempo a observarse uno mismo reflejado en lo externo, lo que hace posible vincularse de una forma consciente y consecuente, posibilita el habitar.

Retomo del medio artístico a un gran referente formal y conceptual, que con una mirada a su trabajo puede ampliar muchas de las ideas expuestas en este texto. Ese es Anselm Kiefer (Donaueschingen, 8 de marzo de 1945), artista alemán que al profundizar en la realidad del ser humano en su trabajo, se enuncia en contra de muchos de sus contemporáneos que consideraba cerebrales y fríos. "Su trabajo se desarrolla en ese ambiente de recuperación de la pintura desde una óptica más postmoderna, más transversal, en la que los lenguajes se gestan a través de una mezcla de técnicas y de contenidos".<sup>37</sup> Con el pasado nazi, los mitos nórdicos, la ópera wagneriana, la cábala y la alquimia como referentes, temas, motivos y/o detonantes, tiene una extensa obra que no se limita a la figura del artista determinado por una disciplina, sino que explora libremente medios y sus lenguajes según sus necesidades expresivas.

En su pintura a través de capas de todo tipo de materiales como tierra, ceniza y paja, u objetos como sillas, ropa, rocas o hélices, y su transformación por la intemperie, por la

---

37 Concepción García, *Procesos de creación en técnicas mixtas a través de la xilografía*, 316.





*The Rhine,*  
Anselm Kiefer,  
collage de xilografías,  
goma-laca y acrílico  
sobre lienzo, 1993.

acción de quitar y colocar materia, genera obras cargadas de simbolismo, pues “semejante al alquimista utiliza la materia para transformarla en algo más espiritual y llegar al individuo y al conocimiento”.<sup>38</sup> Estableciendo una fuerte relación con el tiempo, la historia y la memoria, metamorfosea los materiales y encuentra en la destrucción, la posibilidad de renacer pues “sus procesos de acumulación, se corresponden con los sedimentos de la historia, de la humanidad y de la tierra”.<sup>39</sup> Como decía, no se limita al lienzo, incursionando en el grabado, la estampa, la instalación, la intervención, el libro, entre otros. Y en este caso, enfocarnos en el grabado resulta relevante. Con una clara preocupación histórica como plataforma de construcción de un futuro, muchos de sus grabados dialogan directamente con la historia del grabado y de su papel como ilustración en los libros, sobretodo con las expresiones primitivas del grabado alemán, como lo es el libro *Crónicas de Núremberg*.<sup>40</sup>

Por ello, lo retomó como referente en primera instancia desde el discurso material, y la presencia de la dimensión temporal. Siguiendo esta premisa, Kiefer encuentra también en la madera un recurso tan fértil que incluso pareciera que se vuelve obsesivo, como muestra su serie de desvanes en los que piso, techo y paredes son evidentemente de madera, y que en cierto sentido, representan el olvido y la memoria como sitios de almacenaje de objetos viejos o familiares. “En el arte gráfico, la madera es la única matriz con imagen previa, de tal modo que todo lo que se construya a partir de ella convivirá

---

38 *Ibid.*, 319.

39 *Ibid.*, 321.

40 *Ibid.*, 330.

con su huella, con el recuerdo de su memoria histórica".<sup>41</sup> Y con la premisa de que la materia es contenedor de la historia, Kiefer aprovecha la madera y sus vetas que reflejan la vida del árbol, como lenguaje ideal para rostros, retratos de personajes alemanes cruciales a lo largo del tiempo, para paisajes, para bosques, etcétera, con la connotación temporal siempre presente. Así pues, con una intención clara de la dimensión temporal en su discurso, utiliza este y otros recursos formales que constituyen una obra realmente admirable y sumamente completa. Por lo que también ejemplifica y llena de contenido los planteamientos en torno a la estampa y el libro-arte que desarrollaré adelante.

41 *Ibíd.*, 341.



*Libro Der Rhein,*  
Anselm Kiefer,  
Xilografía sobre  
emulsión, 1983.

### 3.1.2 ESTAMPA MODIFICABLE\*

Los alcances de la obra gráfica impresa, han sido asumidos muchas veces como limitados a una única consecuencia de estampación, e inseparables del grabado. Pero es un hecho que considerar esta fase como independiente y como momento creativo con problemáticas y recursos propios, hace posible una reflexión más amplia y abre el panorama a posibilidades antes no pensadas.

Puede ser útil el rastreo de las razones por las que el tratamiento de estos procesos ha tomado ese curso, y ciertamente es fácil comprender que con una finalidad primera bastante clara, en lo subsiguiente se siguiera concibiendo del mismo modo: como el recurso para reproducir de forma idéntica –o lo más parecido a ello– una imagen, al grado de normalizar la producción de estas en la práctica artística. Pero a lo largo del siglo xx este propósito mismo se cuestiona, y aún más, cuando los procesos tradicionales dejan de ser portadoras de la “tarea” de la reproducción técnica de la imagen, y pasan a ser obsoletas para ese objeto, puesto que procedimientos fotográficos e industriales llegan a “sustituirlos”. Este hecho no es la razón única de la reflexión que surge en cuanto a los medios empleados, pero pone en la mesa más presión para la problematización de los considerados “antiguos” o “tradicionales”.

Así la estampación como registro se libera para usar las placas con mucha más libertad, desde entintados de distintos colores, la cancelación de zonas o la repetición y variación de las impresiones

\* Este término lo ocupo para nombrar las posibilidades que existen más allá de la obra gráfica impresa y seriada –que busca que la reproductibilidad de la imagen esté regulada–, para dar lugar a todas las formas y variaciones que se pueden hacer a partir de una o varias placas, dando lugar incluso, a copias únicas, pero obtenidas con sistemas de grabado y de estampación.



^  
Melancholia ,  
Anselm Kiefer,  
Collage de  
xilografías, acrílico  
y goma-laca sobre  
lienzo, 1982-2013.

que se harán de ella en la misma o distintas estampas. En ese sentido, la placa ya no es un objeto sagrado, sino que se instrumentaliza y los fines son más bien comunicativos y expresivos.

La estampa, y en general los medios de reproducción técnica de la imagen, no son sólo democratizadores, como nos dice Walter Benjamin,<sup>42</sup> sino que llegan a provocar un cambio “de un arte dominado por el <<valor para el culto>>, a convertirse en uno profano, en el que predomina en cambio un <<valor para la exhibición>> o <<para la experiencia>>”.<sup>43</sup> Y en este sentido la repetición infinita, la yuxtaposición o superposición de las improntas, así como el salirse del formato clásico del papel son consecuencias orgánicas. Ver múltiples veces la silla eléctrica de

42 Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. Andrés E. Weikert (México: Itaca, 2003).

43 Bolívar Echeverría, “Introducción” en Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su*



*Melancolia*,  
Anselm Kiefer,  
Collage de  
xilografías, acrílico  
y goma laca sobre  
lienzo, 1982-2013.

Andy Warhol con distintos colores brillantes de fondo genera un discurso distinto, así como entrar a una sala con sus paredes y piso repletas de los insectos gigantes de Regina Silveira; es decir, los planteamientos plásticos y/o visuales se modifican.

En contraste, el hacer de la placa un instrumento hace que su fin tenga que ver más con los lenguajes que el medio utilizado provee, o con la acción de traspasar una imagen más allá de la multiplicación de esta, que queda siempre como opción, pero no como imposición:

El hecho de elaborar una matriz o matrices para la construcción de una imagen es perfectamente pertinente para el objetivo del ejemplar único, [...] y su finalidad, en la actualidad, no difiere de la de otros medios que se realizan con sus procesos específicos, precisamente por lo específico de sus resultados.<sup>44</sup>

Esta presencia que distancia la imagen grabada de la estampada, así como la apertura que da pensarlo como proceso para llegar un lenguaje concreto dio pie a la repetición de una misma impronta para la construcción de la imagen, la superposición de la misma o distintas placas, así como ocupar la importa para incorporarla a otros formatos, no limitándose a la estampa tradicional, como una mancha bien delimitada y colocada sobre papel.

Pienso en las posibilidades que encuentra Kiefer al ver el grabado como un fragmento repetible, y la estampa como esas piezas que en consecuencia poseen en su esencia el proceso que las origina. Así, separadas de un resultado específico las ocupa

---

*reproductibilidad técnica*, 13.

44 Concepción García, *Procesos de creación en técnicas mixtas a través de la xilografía*, 49.

para componer lienzos, libros, y demás formas, por lo general, de gran formato, aunque ninguna de sus matrices alcanzan ni la mitad de ese tamaño total. También sin tomar la estampa como objeto de culto, inamovible o necesariamente completo en sí mismo, interviene, oculta, encima, sin limitarse a tinta, pintura o cualquier material asumido como "artístico". En su caso, contextualiza muy bien su producción en grandes formatos o en la forma del libro, dialogando siempre con la intención de que el grabado en madera simboliza también, la incorporación de una técnica con una larga y distinguida tradición de arte alemán.<sup>45</sup>

En este sentido, en mi proyecto planteo la construcción de las imágenes y las distintas piezas a partir de una sola matriz, insistiendo en las huellas que guarda de todas las incisiones que la van destruyendo para construir la imagen. Por ello, en la estampación considero que a partir de esa misma placa, se obtengan distintos impresos con las variaciones necesarias -de tinta, de posición, de cantidad de veces impresa, de presencia o de ausencia de cada capa-, para la creación de múltiples resultados únicos, y pensados para el formato de libros-arte.

De este modo, me parece adecuado ocupar el concepto de estampa modificable, no como el contrario a la obra gráfica impresa y numerada, sino para nombrar la posibilidad de encontrar distintos resultados constructivos de la imagen con el juego y la experimentación que la transferencia y la creación de improntas permiten, y sin la necesidad de replicar los variados resultados de forma estable y constante. La estampa así, no está sujeta a la multiplicación idéntica, pero no deja de requerir del grabador e impresor una postura abierta a un diálogo, pues ante el problema de construir esta estampa infinitamente abierta,

---

45 *Ibíd.*, 326.

la dialéctica generativa,<sup>46</sup> el proyecto virtual, y el pensamiento gráfico y estratégico que exige la presencia de la imagen impresa se hacen aún más necesarios.

En esta propuesta, busco la construcción de la estampa como un todo, a partir de las múltiples improntas sumadas, pues la plancha solo representa un fragmento repetible a consideración, que dejando sus huellas de forma variada, irá sumando capas de tiempo, capas de acciones, capas de historias. Resulta entonces importante tener presente que al hablar de lo múltiple y de lo fragmentado, o de la reproducción técnica de una imagen, se plantea un panorama infinito de posibilidades y combinaciones, que no solo hablan de un proceso técnico variado o experimental, sino de una búsqueda y un requerimiento específico de características y de resultados, después de todo comunicativos, que solo el medio gráfico impreso hace viable.

También me parece importante, considerar el sentido del palimpsesto o de lo palimpséstico para esta etapa de estampación, pues con la acumulación y variación de diversos estados, que en cada uno de los momentos se suman a la imagen total, que cancelan o añaden presencias, a veces preservando zonas, a veces reescribiendo sobre otras, me parece semejante al proceso con el que va derivando el paisaje mismo, y luego el paisaje en imagen cargada de historicidad. Me apropio de esta noción del manuscrito borrado y reescrito, ya modificado y abierto a ser modificado nuevamente como metáfora visual que deja ver el desgaste y la huella de lo que le ha acontecido, en la placa con la presencia de la materia llena de rastros que dan cuenta de sucesos de vida, y en la estampa que es evidencia de ello sobre el papel.

---

46 Idea desarrollada en Juan Martínez Moro, *Un ensayo sobre el grabado*.



De izquierda a derecha, de arriba a abajo:  
*Variante de cabeza*, del libro ilustrado *Non Vouloir*, Pablo Picasso, 1942.

*Variante de bañista*, del libro ilustrado *Non Vouloir*, Pablo Picasso, 1942.

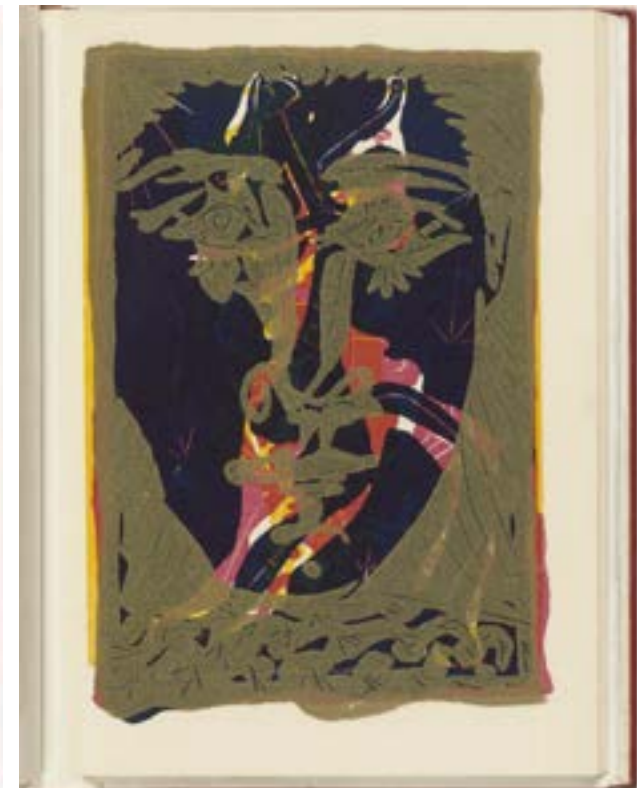
*Variante de mujer en un sillón*, del libro ilustrado *Non Vouloir*, Pablo Picasso, 1942.

*Variante de danzante*, del libro ilustrado *Non Vouloir*, Pablo Picasso, 1942.

*Variante 5 de cabeza, bañista, y mujer en un sillón superpuestos* del libro ilustrado *Non Vouloir*, Pablo Picasso, 1942.

*Variante 6 de cabeza, bañista, mujer en un sillón y danzante superpuestos* del libro ilustrado *Non Vouloir*, Pablo Picasso, 1942.

*Variante 7 de cabeza, bañista, mujer en un sillón y danzante superpuestos* del libro ilustrado *Non Vouloir*, Pablo Picasso, 1942.



## 3.2 EL LIBRO-ARTE\*

Por último, resulta necesario hablar del soporte que utilizo para las piezas propuestas, así como tener ciertas consideraciones de su naturaleza y cualidades. Ese soporte es el libro, cuya historia sucedió de manera muy cercana a la historia de la stampa, así como sus múltiples cambios y transformaciones, pero con el tiempo, con la especialización de los procesos y con tecnologías desarrolladas emprendieron distintos virajes, y de cierto modo, consiguieron una especie de independencia una de la otra. Pero ciertamente, el diálogo que existe entre ambas es muy fructífero y rico, sobre todo cuando en el siglo xx, el campo de las artes plásticas y visuales se amplía y encuentra en este formato un espacio importante para la creación.

Se encuentra así, un soporte para romper los límites de los lugares del arte, en particular con los conceptualismos que parten de los planteamientos Duchampianos, lo que provocará que esta práctica sea bastante extendida durante los años de 1960-1970.<sup>47</sup> El libro entonces, se vuelve un campo de expansión y de aprovechamiento de recursos que nuevamente son específicos y dados sólo bajo este formato, y con una propuesta en relación con el arte y una necesidad específica de ser libro, surge este espacio del libro-arte.

\* Este concepto lo retomo de Bibiana Crespo Martín, *El libro-arte. Concepto y Proceso de una creación contemporánea* (Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 1999). Ella lo encuentra más apropiado, diferenciado de libro de artista, usado comúnmente para abarcar una gran variedad de estas creaciones, pero que puede generar confusión, pues todas ellas no están delimitadas o definidas por el hecho de que sea un artista quien los elabore.

47 Concepción García, *Procesos de creación en técnicas mixtas a través de la xilografía*, 342.

Para empezar, la proximidad que existe con el objeto, la manipulación manual que exige para poder recorrerlo y su necesario requerimiento háptico, modifican por completo las experiencias y las narrativas posibles frente a otros formatos.

Por otra parte, el libro-arte también representa o es resultado de un ideal moderno de difusión democrática del arte, puesto que con la reproductibilidad técnica y la necesidad de sacar al arte de las galerías, museos o mercados inaccesibles que marcaban una gran distancia con las mayorías, se apropiaron lugares antes no pensados, pero mucho más comunes y de fácil acceso. El libro se suma a muchos productos que una mayor cantidad de personas podían adquirir, y de alguna manera, apropiarse de forma natural y directa de ellos, tanto física como simbólicamente. En el medio bibliográfico, con la imprenta que vuelve poco a poco mucho más económica la producción de cada ejemplar, la difusión y la accesibilidad a la información e imagen impresa, y con un panorama amplificado en las artes gráficas y sus posibilidades visuales, el libro-arte se encuentra ante un nuevo horizonte.

La proximidad manual hace que la relación con el espectador modifique sus términos, pues los contenidos se vuelven evidentes y presentes, los imaginarios y reflexiones encuentran una forma tangible de manifestarse, pues el libro existe también como archivo, tanto como objeto privado e íntimo, a la vez que público y documentable, lo que posibilita que cada original múltiple encuentre lugares que son inalcanzables dentro del espectro del único original. Dicha cercanía e intimidad, la posibilidad de ir al propio paso y al ritmo propio en la lectura de la pieza, hace que las distintas vinculaciones con ésta, estén potenciadas por el espacio privado que ofrece, un canal comunicativo abierto a intercambios particulares e infinitos al



< *Libro Número 141,*  
Keith A. Smith, 1989.

mismo tiempo, dependientes del usuario que activa y actualiza la obra. En este sentido, la imagen impresa trae consigo toda una postura frente al mundo puesto que existe únicamente bajo el modo de la reproducción, y la asume como momento esencial de su propia constitución. Resulta irremediamente una propuesta discursiva post-aurática, abiertamente profana y emancipada.<sup>48</sup>

Al ser un objeto con un aspecto espacial y temporal que lo define, es un soporte que requiere de una necesaria proyección y previsión por parte del hacedor del libro que propondrá ciertas pautas para el lector, y la prevención y/o expectativa por parte del lector, al que el mismo libro le solicita ser leído de forma diferente a lo acostumbrado, de forma que se marcará la linealidad narrativa con las elecciones que se toman al recorrer un libro-arte. De este modo, posee la cualidad de hacer posible un nuevo sentido del tiempo cinematográfico, secuencial y pictórico<sup>49</sup> y, en cierto sentido, el libro como obra de arte es un ensayo sobre la dimensión temporal que se reescribe cada vez que es leído.<sup>50</sup>

---

48 Bolívar Echeverría, "Introducción", en Walter Benjamín, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, 16-18.

49 Marshall McLuhan "Galaxia Gutenberg", citado en Juan Martínez Moro, *Un ensayo sobre el grabado*, 100.

50 Juan Martínez Moro, *Un ensayo sobre el grabado*, 100.



Resulta significativo insistir en la necesaria participación del espectador-lector y su importante parte en la creación de la obra, pues la hace posible en el acto de lectura y la reactualiza cada vez. Es relevante en el sentido de que ésta no se construye como objeto terminado, sino como opción o modelo, como sistema experimental y debido a ello, “las experiencias de estas no se basan en una esencia que se encuentra en la obra en sí, sino en una opción activada por los usuarios”,<sup>51</sup> lo que quita la idea de la obra autónoma, cerrada y estable, para dar lugar a la experiencia individual, al sentido particular del tiempo y del espacio. Al encontrar este sitio para experimentar y sentirnos haciéndolo se toman decisiones y se dan pasos para “transitar” la obra. La relación que se establece con el espectador puede ser mucho más vinculada, y ser entonces, una obra que se reescribe con la situación singular de cada lector.

Como menciono antes, el objetivo final del proyecto, se piensa en forma de libros-arte a modo de contenedor de las estampas, debido a esta gran capacidad de relación con el espectador. Poseen secuencia, texto y forma que como un todo, generan una experiencia de lectura distinta. Al respecto Bibiana Crespo reflexiona que “quizás lo que determina su clasificación y aumenta lo que representa su gran potencial, más que cualquier otra cosa, son las demostraciones de su sensación de lectura”.<sup>52</sup> Por lo que es un objeto pensado con las cualidades de un libro como lo táctil, lo espacial y lo temporal, pero con las consideraciones de su ficiencia reflexionadas para tener un significado, permitiendo al lector “explorar más allá de las

---

51 Olafur Eliasson, *Leer es respirar, es devenir*, 68.

52 Bibiana Crespo Martín, *El libro-arte. Concepto y Proceso de una creación contemporánea*, 92.

convenciones lógicas del lenguaje y de la racionalidad de la página impresa en dos dimensiones”.<sup>53</sup>

Como primera parte del proceso, la exploración del lenguaje y las cualidades que ofrece la plancha perdida, se previó la creación de varios ejemplares únicos a partir de grabar y regrabar una matriz, componiendo y construyendo las imágenes impresas. En esta primera fase del diálogo con la estampación y el libro-arte busco desarrollar una clara referencia a lo material, a la erosión, la acción, el desgaste, el cambio, etcétera, en ella para empezar a perfilar la dimensión temporal. Posteriormente a la elaboración de estos, juego con sus dimensiones físicas que permiten la creación de espacios, momentos y sus secuencias. Y, por último, considero hacer uso de las posibilidades de la reproducción de la imagen de manera industrializada para su difusión y la expansión de su presencia. Es por ello que veo en el libro posibilidades importantes en el terreno comunicativo que además, al tener una gran carga temporal, hace de la participación en él un modo muy útil de sumar a la experiencia que da la imagen construida y modificable.

Es bajo estas consideraciones que planteo una forma de producción-elaboración que va de la mano con el contenido de cada pieza, siendo la estructura propuesta y la morfología resultado de un proceso, un resultado específico, y sobre todo, cargado de las huellas y rastros de las acciones que lo produjeron. Busco que cada libro, sea un objeto a la vez que íntimo, común a cualquiera, que sea contenedor de una historicidad particular que lo elaboró, pero sujeta a la modificación que el lector le hará, que sea la materialización de acciones, de paisajes, de

---

53 *Ibíd.*



vivencias, su documento o archivo que atestigua su suceder, a la vez que experiencias y andares del que se permita apropiarse de la pieza.

Ensayando con distintas posibilidades de recorrido al apoderarse del objeto y “jugar” con él, sin el aura que una obra de arte puede tener, considero que de las distintas soluciones alguna de ellas sea parte de la presentación de esta tesis, pues al acompañar la parte escrita de la investigación, pretendo que se genere un diálogo entre ambos tipos de libro y de lectura requerida. Pero sobre todo, acompañar y hacer eco de la intención primera: generar una aproximación a la práctica artística, a una especie de esquema de los procesos creativos, y de alguna forma crear una relación evidente de los rasgos esenciales de estos. Y, en este punto, sigue siendo pertinente insistir en la pluralidad de modos, de experiencias y de praxis que pueden modificar dicho esquema, darle mayor peso a la línea conceptual, o a la formal, que pueden eludir ciertas partes del proceso o de los aspectos que yo expongo, o llevarlos a cabo de forma menos visible.

## PROYECTO PLÁSTICO HABITAR EN EL TIEMPO

Para concluir este trabajo, me parece importante hacerlo con breve descripción más particularizada del desarrollo de este proyecto de investigación y experimentación. Pues en mi trabajo a partir de imágenes del recorrido cotidiano, busco problematizar las relaciones que tenemos con el espacio y nuestra experiencia en éste. Así mismo, me interesa invitar a generar un vínculo desde la singularidad de cada espectador, indagando y jugando con el impacto que implica situarse e implicarse como práctica fértil.

Ahora bien, las características formales del proyecto **Habitar en el tiempo**, surgieron de la paradoja que guarda en su esencia el grabado en relieve, y en su caso llevado al extremo: la plancha perdida en madera. La xilografía en primera instancia, al presentar resistencia por sus fibras y la compactación a la que es sometida para formar una hoja de triplay, conlleva un esfuerzo importante de quitar materia para poder construir una imagen con su impronta. La necesaria transformación de una matriz a partir de destruirla, de modificar su forma estable e íntegra para poder construir algo distinto y ese deber destruir para construir, contiene una carga poética que detonó las posteriores relaciones establecidas.

Sumado a ello, utilizo como recurso gráfico el proceso que conlleva la plancha perdida, debido a que acentúa dichas



connotaciones en los cambios sufridos por la materia para resultar algo distinto, pues al partir de una única matriz, a cada paso hacia un nuevo estado, se pierde la posibilidad del aspecto anterior, ya que se desgasta más y más, para añadir más y más a la nueva creación: la imagen impresa. En ese sentido, el uso de la madera por su imagen base dada por las vetas, sumada a la posibilidad cambiar de chapa para reescribir lo grabado, es determinante en la construcción del discurso material.

Parto también de la experiencia que tuve de ver el proceso de construcción de mi casa familiar, encontrando evocativas las cualidades en la naturaleza de dicho medio, para establecer una relación con los motivos que abordo, puesto que encuentro similitud en la forma de construir la imagen con el curso de las transformaciones que han sufridos nuestros hábitat –en este caso la ciudad–, vinculándolos principalmente con la figura del palimpsesto. Considero que toda morfología es resultado de un proceso específico, y ello es visible y rastreable en la materia. Tanto la ciudad como la plancha grabada y la imagen impresa, son vestigios de acciones y pausas, de borrones y de reescrituras, de destrucción y construcción. Son el pasado del que han derivado, son su estado actual y son su potencial cambio a futuro, su apertura a seguir el curso del tiempo y seguir modificándose.

Y es frente a la estética del paisaje que pretende consolidar la idealización de la novedad, del lujo, y de la cultura del consumo y del desecho, que insisto en hacer evidente el paso del tiempo sobre la materia como forma de resistencia al implicarse y situarse, incluso de sentir pertenencia. Es por ello que, si bien parto del paisaje y del necesario distanciamiento para su contemplación, retomo sus detalles y sus cualidades para insistir en las propiedades matéricas del espacio en el que vivimos, y

en la materia como contenedor de historia para desarrollar mi discurso visual.

Así mismo, experimenté con las posibilidades que la plancha perdida y su estampación pueden tener. Pues jugando con sólo una matriz, y tratando de llevarla a sus últimas consecuencias realicé impresiones indefinidas en distintas composiciones creando estampas modificables: utilizando como herramienta la matriz, para componer imágenes más grandes ocupando cada impronta como un módulo, jugando con su repetición, superposición o yuxtaposición, imprimiéndola con distintas tintas y en diversas posiciones. Y repitiendo el proceso con cada uno de los estados de la placa.

En cierto sentido, esta construcción modular ya habla de una fragmentación de la imagen, o del construir a través del fragmento, lo que me interesaba para insistir en el proceso que implica la ciudad, como forma que va más allá de la suma de las partes y en la que confluyen una multiplicidad de factores. Es por esta razón que nunca podemos abarcarla por completo. Me gusta mucho la reflexión que hace José Ortega y Gasset en *Meditaciones del Quijote*,<sup>1</sup> al mencionar un antiguo adagio germánico en el que se preguntan cuántos árboles hacen una selva o un bosque o cuántas casas una ciudad, para hablar de la esencia misma de estos espacios que son posibilidad más allá de lo visible. Habla de su cualidad de profundidad, puesto que sus formas inmediatas a nuestros ojos, no nos dejan ver todo lo que es en realidad –¡¡los árboles no dejan ver el bosque!!– pero solo puede hacerse presente mediante esta superficie que no nos deja ver.

---

<sup>1</sup> José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote* (Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1914) 69-75.

Es en esta idea de los paisajes visibles que no nos dejan ver los invisibles, y la sensación provocada por la conciencia de ello, que encuentro el formato del libro como un espacio ideal para recorrer la ciudad. La necesaria sucesión de espacios y momentos que hojear y leer un libro implica, es similar al andar con los propios pasos la ciudad cambiando de sitio en sitio a su debido tiempo. Más aún, la imposibilidad de ver el todo, la necesaria contemplación a través de la ventana del paisaje, las edificaciones que no dejan ver las edificaciones que están más lejos como condición de fragmento espacio-temporal son, en ese sentido, condiciones análogas a las del libro-arte.

Así, como resultado de esta investigación y experimentación visual, resultaron seis libros-arte estampados con una placa de xx. Los pliegos impresos que obtuve, también los intervine con improntas de barilla y dibujando sobre ellos, para después cortar, doblar y encuadernar en las distintas formas presentadas, buscando que resultaran objetos para su exploración y juego.

Sin querer particularizar más en los detalles discursivos de la obra presentada, continuó y finalizo esta investigación con el registro fotográfico de los procesos y de libros realizados bajo estas premisas.



**DISTINTOS ESTADOS DE LA MATRIZ Y DIFERENTES TINTAS UTILIZADAS**

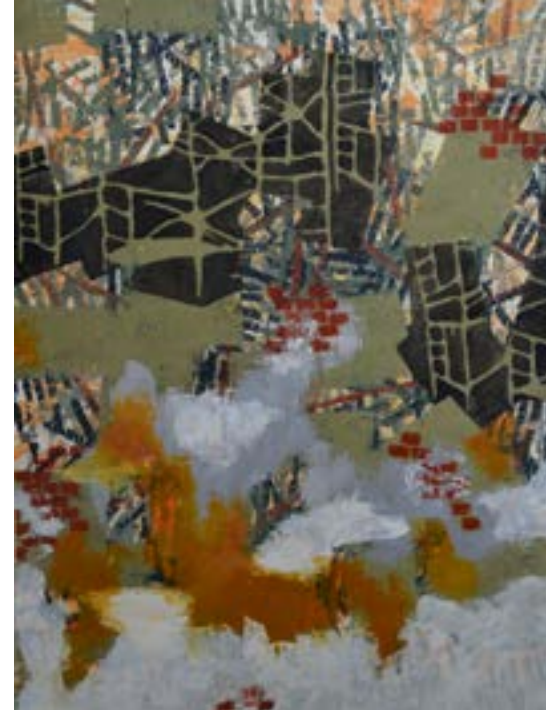




ALGUNAS ESTADOS REPRESENTATIVOS DE LOS IMPRESOS



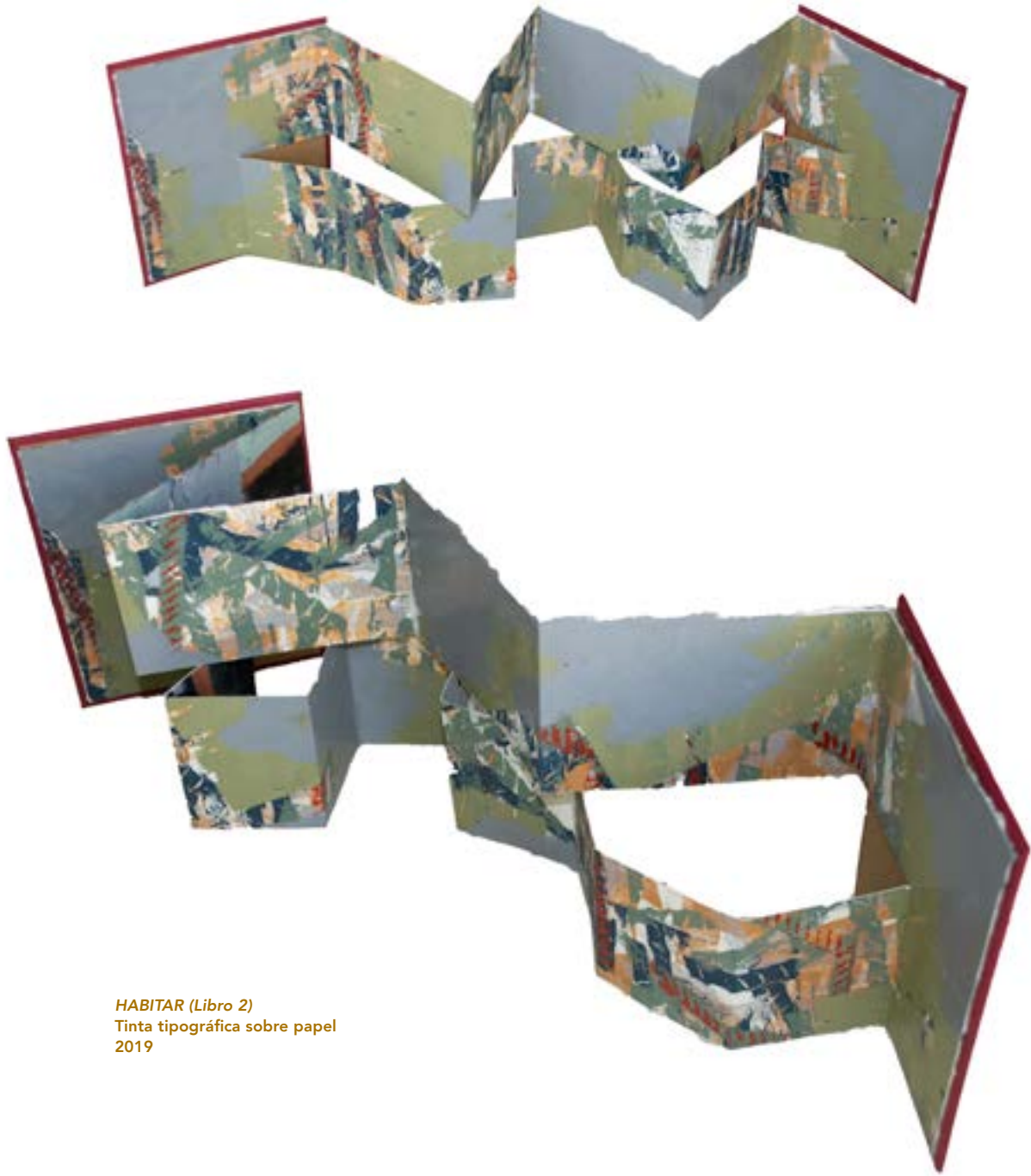




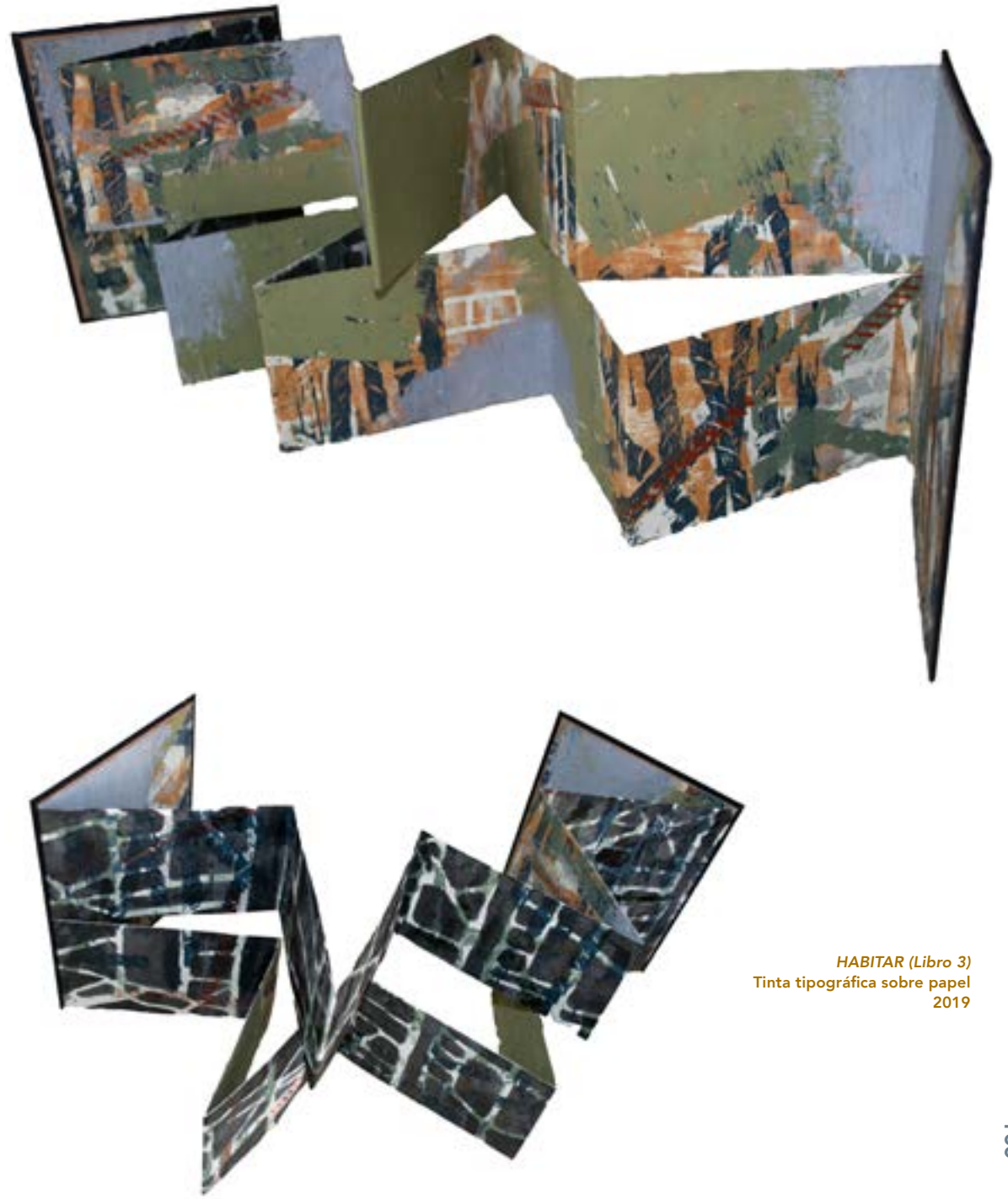
## PIEZAS RESULTANTES HABITAR EN EL TIEMPO



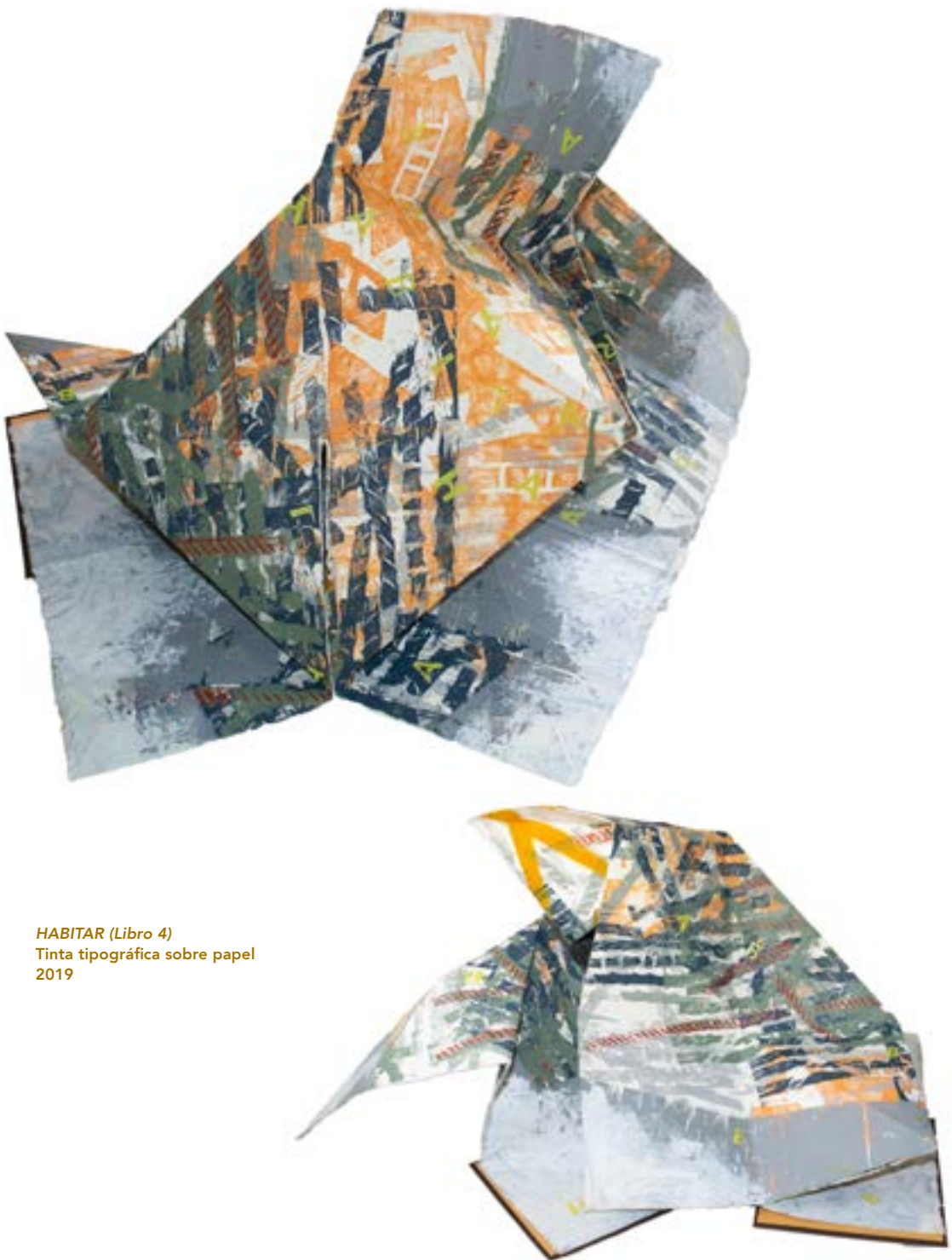
*HABITAR (Libro 1)*  
Tinta tipográfica sobre papel  
2019



*HABITAR (Libro 2)*  
Tinta tipográfica sobre papel  
2019



*HABITAR (Libro 3)*  
Tinta tipográfica sobre papel  
2019



*HABITAR (Libro 4)*  
Tinta tipográfica sobre papel  
2019



HABITAR (Libro 5)  
Tinta tipográfica sobre papel  
2019





*HABITAR (Libro 6)*  
Tinta tipográfica sobre papel  
2019



## CONCLUSIONES

Este trabajo de investigación tiene su origen en el contexto de mi creación artística, y mi interés por entender y entenderme dentro de ese marco de acción y producción. En ese sentido, también es una especie de conclusión de una etapa de aprendizaje. Un fragmento definido y estructurado para compartir estas pequeñas ideas y reflexiones, específicamente y con la premisa de un proyecto particular. Así, me es posible establecer las siguientes apreciaciones que si bien son concluyentes, creo que solo son pautas adaptables y transformables según las circunstancias y necesidades de cada lector:

Hoy día, resulta necesario tomar parte, renovarnos y pensarnos de manera distinta inmersos en una ciudad, que cada vez necesita **ser más una ciudad-casa**, que una ciudad de nadie. Por ello, dejar que el tiempo pase y se refleje, que nuestras acciones afecten los sitios que ocupamos, y prestar atención en el sentir y experimentar los espacios, considero que en primera instancia es una forma de **vincularnos profundamente** con estos, llenarlos de nuestra vida y de símbolos propios y comunes que nos permitan un **habitar**.

**La ciudad es algo más que un espacio con fines funcionales** y la experiencia que podemos lograr en ella puede ir más allá de la pauta capitalista globalizada. Más allá de las fábricas y los centros comerciales, la ciudad es la gente y todos los aspectos informales de la vida que la enriquecen. Es posible hacer esto tangible mediante el encuentro: el conocerse y conocer al otro, para tener voz en la conversación que nos es común; mediante la participación como solución y problema, y la ejecución de actos creadores en el arte y en la vivencia cotidiana, en el pensamiento y las relaciones personales.

**El paisaje urbano es un palimpsesto.** La ciudad es espacio que contiene acción y tiempo, es decir, es resultado de procesos determinados y por tanto, es huella de la presencia del cuerpo, de nuestra existencia y sus consecuencias. Al observar las capas y los momentos de transformación de la ciudad –el desgaste, los parches, los borrones, las re-escrituras– y entenderlas como vestigio de deseos, anhelos, imposiciones, colonización, etcétera, se evidencia su carácter palimpséstico. Por tanto, el paisaje es imagen viva que superpone distintas huellas de vida pasada, de vida presente y la posible transformación futura. Es por ello que, si bien parto del paisaje y del necesario distanciamiento para su contemplación, retomo sus detalles y sus cualidades para insistir en las propiedades matéricas del espacio en el que vivimos, y en la materia como contenedor de historia para desarrollar mi discurso visual.

**El lenguaje como forma es resultado específico del medio y del proceso que lo generó.** La importancia que se le ha dado a los procesos generó una apertura en el panorama disciplinario, buscando que los lenguajes y los espacios para el

arte se extiendan y la falsa autonomía y universalidad del arte no impida dar forma a las múltiples experiencias de la realidad. En ese sentido, los procesos y la metodología para la creación de propuestas artísticas –el contenido dado por el **contexto** y la **conceptualización** de este, y la forma como **proceso**– son variados y particulares según las inquietudes y necesidades de cada creador.

El lenguaje xilográfico y la obra gráfica impresa son **sistemas de representación del mundo**. Más allá de las falacias construidas alrededor de estas como medio arcaico o anacrónico, son procedimientos con un resultado específico, un lenguaje particular. Las normas establecidas para la obra gráfica impresa son una posibilidad pero dicha producción no está limitada a ello, ya que el grabado y la estampación, dadas sus cualidades gráficas, reproducibles, de transferencia, etcétera, pueden fungir como medio, instrumento, y/o proceso con el cual construir una obra visual.

**La plancha perdida tiene connotaciones temporales y matéricas** importantes además de ser un método reductivo del proceso. Esto es debido a su incapacidad procesual de guardar cada etapa de manera estable, re-escribiéndose y borrándose pero siendo siempre contenedor de historia. La imagen impresa resultante con sus cualidades de registro de acciones grabadas, como documento es un objeto que testifica lo sucedido: también es vestigio de cada momento acontecido.

**El libro-arte es ideal como soporte final para esta obra.** Por un lado, reitera y subraya cualidades de la imagen gráfica impresa y su reproductibilidad como parte constitutiva de las piezas, y por otro, aporta un espacio de proximidad e intimidad para



-176- vincularse y apropiarse de la obra pues como objeto que necesita ser leído, ofrece posibilidades en cuanto a sus dimensiones espaciales y temporales, recorriendo la ciudad al hojear el libro.

Así, esta Tesis representa mi intención por entender, organizar y visibilizar esta reflexión en torno a la práctica y los procesos en la creación de arte en la actualidad, partiendo de mi experiencia.

## FUENTES DE CONSULTA

- > A. Gil, Yásnaya Elena. "Resistencia. Una breve radiografía". *Revista de la Universidad de México* (abril de 2019): 20-27. Acceso 15 de junio de 2019. <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles-files/80ee3de7-f0fc-4a8d-a97e-c97d32c0beb6>.
- > Benjamín, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducción de Andrés E. Weikert. Introducción de Bolívar Echeverría. México: Itaca, 2003.
- > Borja, Jordi. *La ciudad conquistada*. Alianza Ensayos. Madrid: Alianza, 2003.
- > Calvino, Italo. *Las ciudades invisibles*. Edición de César Palma. Traducción de Aurora Bernárdez. 23a ed. Biblioteca Calvino. Madrid: Siruela, 2013.
- > Chaves, Norberto. "¿Qué es lo gráfico?". *Trayecto Publicidad Liccom* (blog). Acceso el 20 de marzo de 2019. <https://publicidadliccom.files.wordpress.com/2013/03/quc3a9-es-lo-grc3a1fico-chaves.pdf>.
- > Contreras Pérez, Gabriela. "Comunidad y cultura". *Espacios Tradicionales*, n. 1 (2013): 18-25. Acceso 12 de noviembre de 2018. <http://espaciostransnacionales.org/wp-content/uploads/2014/10/2-Comunidadycultura1.pdf>.
- > Crespo Martín, Bibiana. *El libro-arte. Concepto y Proceso de una creación contemporánea*. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona, 1999. Acceso 10 de octubre de 2018. <http://hdl.handle.net/10803/2563>.

- > Echeverría, Bolívar. "La clave barroca de América Latina" (conferencia, Berlín, 2002). Acceso enero de 2019. <http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/La%20clave%20barroca%20en%20America%20Latina.pdf>.
- > Eliasson, Olafur. *Leer es respirar, es devenir: Escritos de Olafur Eliasson*. Edición y traducción de Moisés Puente. Barcelona: GG, 2012.
- > García Gil, Luis y María Jesús Muñoz Pardo. "Ciudad Steinberg, cartografía de una metrópoli". *Arte y Ciudad - Revista de investigación*, n. 3 (junio 2013): 95-114. Acceso 21 de diciembre de 2018. <http://www.arteyciudad.com/revista/index.php/num1/article/view/109/256>.
- > García Sánchez, Concepción. *Procesos de creación en técnicas mixtas a través de la xilografía*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2011. Acceso 8 de octubre de 2018. <https://eprints.ucm.es/15258/1/T33251.pdf>.
- > "Choose a Process - Guide Tour". *Graphics Atlas*. Image Permanence Institute, Collage of Art and Design at Rochester Institute of Technology. Acceso 10 marzo 2019. <http://www.graphicsatlas.org/guidedtour/>.
- > Grau García, Irene. *The Painter on the Road. De la pintura de paisaje a pintar en el paisaje*. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Valencia, 2015. Acceso 2 de junio de 2019. doi: 10.4995/Thesis/10251/63462.
- > Heidegger, Martin. "Construir, habitar, pensar" (conferencia, Darmstadt, 1951). Acceso 25 de agosto de 2018. [http://www.lugaradudas.org/archivo/publicaciones/fotocopiotea/39\\_heidegger.pdf](http://www.lugaradudas.org/archivo/publicaciones/fotocopiotea/39_heidegger.pdf).
- > Kalach, Alberto. "México Ciudad Lacustre: el retorno al agua es posible". *Ciclo Agua y metrópolis*. Fundación We Are Water (conferencia, Barcelona, 2016). Acceso 3 de julio de 2019. [https://www.wearewater.org/es/mexico-ciudad-lacustre-el-retorno-al-agua-es-posible\\_275561](https://www.wearewater.org/es/mexico-ciudad-lacustre-el-retorno-al-agua-es-posible_275561).
- > Koolhaas, Rem. *Acerca de la ciudad*. Traducción de Jorge Sainz. Barcelona: GG, 2015.
- > Leal Menegus, Alejandro. *Un cuarto con vista*. Tesis de grado. Universidad Nacional Autónoma de México, 2004. Acceso 3 de noviembre de 2018. <http://132.248.9.195/ppt2004/0332733/Index.html>.
- > León Del Río, Belén. "La ciudad como símbolo de totalidad en el arte". *Arte y Ciudad - Revista de investigación*, n. 7 (abril 2015): 67-96. Acceso 13 de agosto de 2018. <http://www.arteyciudad.com/revista/index.php/num1/article/download/204/309>.
- > López-Aranguren Blázquez, Juan y Ben Castro Terán, eds. *Distorsiones urbanas*. Madrid: Basurama, 2006. Acceso 24 de septiembre de 2018. [http://basurama.org/b06\\_publicacion\\_distorsiones\\_urbanas.htm](http://basurama.org/b06_publicacion_distorsiones_urbanas.htm).
- > Martínez Moro, Juan. *Un ensayo sobre el grabado (a principios del siglo XXI)*. 2a ed. Colección Espiral. Ciudad de México: ENAP UNAM, 2008.
- > McGuirk, Justin. *Ciudades Radicales: Un viaje a la nueva arquitectura latinoamericana*. Traducción de Eva Cruz. Colección Noema. Madrid: Turner, 2015.
- > McLuhan, Marshall. "El medio es el mensaje", cap. 2 en *Proyectar la Comunicación*. Comp. Jesús Martín-Barbero y Armando Silva. Bogotá: TM Editores, 1997, 55-69.
- > Montaner, Josep Maria. *La modernidad superada: Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. 4a ed. Barcelona: GG, 2002.
- > Mumford, Lewis. *La ciudad en la historia: Sus orígenes, transformaciones y perspectivas*. Madrid: Pepitas de Calabaza, 2012.

- Olea Figueroa, Oscar. *Introducción al arte urbano*. Tesis magistral. Universidad Nacional Autónoma de México, 1979. Acceso 9 de septiembre de 2018. [http://132.248.9.195/ptd2012/sin\\_sello/0677732/Index.html](http://132.248.9.195/ptd2012/sin_sello/0677732/Index.html).
- Ortega y Gasset, José. *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1914. <http://www.hugodelcastillo.com/Documentos/meditacionesdelq00orte.pdf>.
- Pallasmaa, Juhani. *Habitar*. Traducción de Àlex Giménez Imirizaldu. Barcelona: GG, 2016.
- Riat, Martín. *Técnicas Gráficas. Una introducción a las técnicas de impresión y su historia*. Burriana: Versión 3.00, 2006. Acceso 20 de marzo de 2018. [http://www.riat-serra.org/tecn\\_g\\_3.pdf](http://www.riat-serra.org/tecn_g_3.pdf).
- Riveiro González, Mafalda. "Las ventanas indiscretas de Michael Wolf, una mirada a la ciudad a través del ojo de la casa". *Arte y Ciudad - Revista de investigación*, n. 3 (junio 2013): 85-94. Acceso 28 de septiembre. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4704368>.
- Sobrino, Jaime. "La urbanización en el México contemporáneo". *Reunión de Expertos sobre: Población, Territorio y Desarrollo Sostenible*. CEPAL (conferencia, Santiago, 2011). Acceso el 5 de julio de 2019. [https://www.cepal.org/sites/default/files/events/files/jaime\\_sobrino.pdf](https://www.cepal.org/sites/default/files/events/files/jaime_sobrino.pdf).
- Westheim, Paul. *El grabado en madera*. 2a ed. Breviarios 95. México: FCE, 2013.