

UCUENCA

Facultad de Artes

Carrera de Artes Visuales

Intersticios: Disección del objeto y del espacio cotidiano como posibilidad habitable en propuesta fotográfica experimental

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de
Licenciado en Artes Visuales

Autor:

Jorge Luis Arias Rodas

CI: 0105992051

Correo electrónico: jorge.ariasr@outlook.com

Directora:

Dis. Fabiola Virginia Rodas López, Mgst.

CI: 0103186342

Cuenca, Ecuador

08 de julio de 2022

Resumen:

El presente trabajo de titulación versa en torno a la exploración de los intersticios que suscitan en la vida cotidiana con un enfoque hacia el objeto y el espacio cotidiano que propone una mirada cuestionadora, como eje articulador, el estudio del intersticio como posibilidad habitable para llegar a simbolizar nuevas narrativas poéticas que permitan ser mediadoras y posibilitar nuevos conceptos que nos acercan a un habitar con el entorno. El arte trasciende la cotidianidad y descubre la forma de representar estados desde una mirada transformadora. A partir de una investigación exploratoria, se usa como dispositivos el diseccionar para el objeto, y la deriva para el espacio, como formas de encontrar las diversas clasificaciones intersticiales que están representadas en el marco de un foto libro artístico.

Palabras claves: Intersticios artísticos. Objeto cotidiano. Espacio habitable. Fotografía experimental.

UCUENCA

Abstract:

The present degree work deals with the exploration of the interstices that arise in everyday life with an approach to the object and everyday space that proposes a questioning look, as an articulating axis, the study of the interstice as a habitable possibility to symbolize new poetic narratives that allow to be mediators and enable new concepts that bring us closer to a dwelling with the environment. Art transcends the everyday and discovers the way to represent states from a transforming look. From an exploratory research, dissecting for the object and drift for the space are used as devices, as ways to find the various interstitial classifications that are represented in the framework of an artistic photobook.

Keywords: Artistic interstices. Everyday object. Habitable space. Experimental photography.

Introducción	10
CAPÍTULO I:.....	14
Referentes estéticos y teóricos del objeto	14
1.1 Cotidiano.....	15
1.2 Conceptos fundamentales del objeto	17
1.3 Corrientes artísticas y práctica objetual	20
1.3.1 <i>Cubismo</i>	21
1.3.2 <i>Dadaísmo</i>	23
1.3.3 <i>Ready made</i>	24
1.3.4 <i>Pop art</i>	25
1.3.5 <i>Poesía visual</i>	27
CAPÍTULO II:.....	30
Intersticios. Disección del espacio y el encuentro con el habitar	30
2.1 El espacio y su relación con la deriva.....	31
2.2 Intersticios.....	40
2.2.1 <i>Naturales</i>	43
2.2.2 <i>Artificiales</i>	44
2.2.3 <i>Simbólicos</i>	45
2.3 Los intersticios como posibilidades habitables.....	46
CAPÍTULO III:	51
Producción fotográfica	51
3.1 Referentes fotográficos, artísticos.....	52
3.2 Diseño de obra: Investigación y conceptualización.....	65
3.3 Propuesta fotográfica	71
Conclusiones	81
Recomendaciones	83

Anexos	84
--------------	----

Bibliografía	89
--------------------	----

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Pablo Picasso, <i>Naturaleza muerta con silla de rejilla</i> , 1912. [Técnica mixta sobre lienzo, 29 x 37 cm]. París: Museo Picasso.....	22
---	----

Figura 2. Andy Warhol, <i>Sopas Campbell</i> , 1962. [Técnica: polímero sobre tela 32 piezas de 50,8 cm x 40,6 cm.]. Museo de Arte Moderno de Nueva York.	27
---	----

Figura 3. Anónimo, <i>Visita, Excursión Dada en Saint-Julien-le-Pauvre</i> , 1921, París.	36
---	----

Figura 4. Guy Debord, <i>Guide Psychogéographique de París</i> , 1957. [Litografía sobre papel 59,4 x 73,8 cm]. Colección MACBA.	40
--	----

Figura 5. Gregorio Schneider, <i>Totes Haus Ur Rheydt - Serie A</i> , 1999. [Fotografías en blanco y negro, en 34 partes, 25,7 x 19,7 cm]. https://www.artsy.net/artwork/gregor-schneider-totes-haus-ur-rheydt-series-a	50
---	----

Figura 6. Chema Madoz, <i>Sin título</i> , 2009. [Fotografía]. http://www.chemamadoz.com/d.html	53
---	----

Figura 7. Jordi Larroch, <i>Filosofía</i> , 2013. [Fotografía]. https://jordilarroch.com/project/blanco/	53
--	----

Figura 8. Joan Brossa, <i>El huevo del caos</i> , 1988. [Fotografía-objeto 16,5 x 13,8 x 13,8 cm]. Colección MACBA.....	54
--	----

Figura 9. Nancy Fouts, <i>Double Dice on Cherry Stem</i> , 2011. [Fotografía]. https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/jun/04/nancy-fouts-obituary	55
---	----

Figura 10. Liliana Porter, <i>El hombre con el hacha y otras situaciones breves</i> , 2013. [Instalación site specific]. Colección Pérez Art Museum Miami.	57
--	----

Figura 11. Hamish Fulton, <i>France on the Horizon</i> , 1975. [Fotografía]. Cortesía Tate https://www.tate.org.uk/art/artworks/fulton-france-on-the-horizon-t03268	59
---	----

Figura 12. Richard Long, <i>A line made by walking England</i> , 1967. [Fotografía impresión en gelatina de plata sobre papel y grafito sobre tabla]. https://publicdelivery.org/richard-long-line-made-by-walking/	60
--	----

UCUENCA

Figura 13. Jeffrey Conley, <i>Granary Beam</i> , 2009. [Fotografía, Impresión en gelatina de plata, 22 x 22]. http://www.suntomoon.com/pages/jeffrey_conley_images_2014.html https://www.hartmanfineart.net/art/granary-beam	62
Figura 14. Doris Salcedo, <i>Sin título</i> , 2003. [Instalación, 1.550 sillas de madera, aprox. 10,1 × 6,1 × 6,1 m (33 × 20 × 20 pies)]. 8ª Bienal Internacional de Estambul.	63
Figura 15. Louise Bourgeois, <i>Fée couturière</i> , 1963. [Objeto, bronce, pintado de blanco]. https://alaintruong2014.wordpress.com/2014/10/30/exhibition-of-hanging-works-by-french-american-sculptor-louise-bourgeois-opens-at-cheim-read	64
Figura 16. Tabla valorativa [elaboración propia], 2022.....	72
Figura 17. Captura de pantalla corrección saturación, 2022.	75
Figura 18. Captura de pantalla mezclador de canales, 2022.	76
Figura 19. Captura de pantalla edición blanco y negro, 2022.....	77
Figura 20. Captura de pantalla medidas de márgenes, 2022.....	78
Figura 21. Captura de pantalla propuesta de portadas, 2022.....	78
Figura 22. Captura de pantalla diagramación, 2022.....	78
Figura 23. Captura de pantalla, diagramación y número de página, 2022.....	79
Figura 24. Captura de pantalla, diseño franja negra, 2022.....	79
Figura 25. Captura de pantalla composición, 2022.....	80

Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Jorge Luis Arias Rodas en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "Intersticios: Disección del objeto y del espacio cotidiano como posibilidad habitable en propuesta fotográfica experimental", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 08 de julio de 2022



Jorge Luis Arias Rodas

C.I: 0105992051

Cláusula de Propiedad Intelectual

Jorge Luis Arias Rodas, autor del trabajo de titulación "Intersticios: Disección del objeto y del espacio cotidiano como posibilidad habitable en propuesta fotográfica experimental", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 08 de julio de 2022



Jorge Luis Arias Rodas

C.I: 0105992051

“El arte es la única tarea suprema y actividad metafísica en esta vida.”

– Friedrich Nietzsche

Introducción

El intersticio se presenta como un medio enunciativo que permite tejer conocimiento desde lo oculto del diario vivir; lo que a simple vista no es mirado, y propone nuevas posibilidades de relación con el entorno. Gilles Deleuze (2007) aborda este pensamiento y lo relaciona con conceptos que señalan como «lo que está "entre", lo que no es ni "el uno" ni "el otro", sino que se encuentra en medio, es intermediario, mensajero, intermezzo» (p. 155).

En el transcurso de la vida cotidiana se observan elementos como los objetos y los espacios, los cuales habitan nuestro entorno diario y son vistos desde una perspectiva definida y limitada. Muchas veces estos elementos pasan desapercibidos, olvidados o a su vez son vistos para un fin específico. Objetos y espacios que no tienen conciencia, y que ofrecen mucho más allá de lo evidente. El arte plantea una respuesta a situaciones cotidianas al abrirnos un mundo con otras leyes, con otro ritmo, con otros ambientes, con otros entornos; al generar nuevas posibilidades de ver las cosas y la vida misma. A través de lo poético, se establece el gesto que es justamente lo que permite concebir que un elemento del diario vivir, adquiera un valor artístico. A partir de aquí surge la siguiente pregunta de investigación: ¿Es posible encontrar nuevas narrativas que generan los intersticios que están en los objetos y espacios cotidianos y representarlos mediante el lenguaje fotográfico? para resolver esta interrogante se propone un estudio teórico-práctico que permita relacionar las teorías derivadas del objeto con las prácticas artísticas, así también, la configuración del espacio y su relación con la teoría estética del caminar como forma de tejer y encontrar en el espacio la capacidad de producir y ver aquello que no es fácilmente evidente y llevarlo a una nueva posibilidad de creación; de esta forma se focaliza un horizonte hacia la posibilidad de habitar, entendiendo al habitar como la relación directa con el entorno. Se pretende aportar una nueva óptica que parta de una metodología exploratoria, a partir de referentes teóricos y artísticos

UCUENCA

para generar una mirada propia y aplicar estos conceptos a una propuesta artística en base a lo estudiado. Es importante entender que, en el ámbito artístico contemporáneo, la sugestividad que tiene el arte para conceder y transgredir ámbitos sociales/culturales conlleva un cumulo de posibilidades de imaginar escenarios posibles, así también, una reflexiva mirada que pretenda extraer nuevas maneras de comprender el espacio y el objeto que se habitan, y representarlo a través de la fotografía.

El enfoque de esta investigación está orientado hacia la búsqueda de los intersticios que suscitan en la vida cotidiana como generadores de nuevas posibilidades de significado, o estados de transición, entendiendo sus límites, bordes, grietas, nuevos caminos, etc. Por lo tanto, el objetivo principal de esta investigación será elaborar una producción enmarcada en el lenguaje de la fotografía artística a partir del estudio de los intersticios que surgen del objeto y espacio cotidiano como posibilidades de habitar.

El presente trabajo tendrá una metodología de investigación exploratoria que en un primer momento permitirá un acercamiento al observar e investigar estados concretos de la realidad, en este caso el objeto y el espacio en su conformación cotidiana, para luego analizar el producto artístico en función de la información visual recolectada. A partir de la localización de patrones significativos en la información, que una vez examinados, permita encontrar resultados a la pregunta de investigación planteada.

Por medio de la revisión de la teoría y referentes artísticos se ofrece la posibilidad de realizar un análisis de la teoría intersticial y sus distintas clasificaciones. Haciendo uso del “método experimental del ensayo con variaciones” (Moya, 2021, p. 29).

El paradigma de la interpretación basada en la atribución de significados subjetivos a partir de la observación, establece una relación comprensiva, participativa entre el objeto

UCUENCA

estudiado y el investigador. Además, por medio de la investigación cualitativa se analizarán los datos obtenidos desde diferentes miradas que permitan conectar los intersticios y la derivación de este en un producto artístico, al contrastar los diferentes valores que adquiere el objeto y el espacio en sus diversas interacciones con lo habitable.

La tesis se compone de tres capítulos de estudio con sus respectivos subtemas. El primero denominado: *Referentes estéticos y teóricos del objeto*, en el que se revisa desde lo cotidiano, diversos puntos de vista y teorías vinculadas al significado del objeto y su relación con las corrientes artísticas más pertinentes.

En el capítulo dos: *Intersticios. Disección del espacio y el encuentro con el habitar* se examina una mirada artística a la configuración del espacio. Se parte de investigar el intersticio para derivar sus distintas clasificaciones y el enfoque desde el habitar.

Finalmente, en el capítulo tres se aborda la construcción de la producción artística, partiendo de referentes artísticos y fotográficos, que servirán de inspiración tanto técnica como conceptualmente, para concluir con el diseño de la obra y la producción del foto libro digital.

Como resultado teórico se aportan reflexiones a partir de diversas formas de comprender el intersticio, la relación que existe entre el objeto cotidiano y el espacio cotidiano desde una posibilidad habitable. En cuanto al componente práctico, se genera una postura crítica y original en la forma de concebir la producción en el marco de la fotografía artística, desde el análisis con objetos cotidianos hasta la deambulación por el espacio para capturar formas fugaces y poéticas.

UCUENCA

La línea de investigación está en relación a la línea 1 acogida por la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, que gira en torno a los “Procesos creativos en las artes y el diseño”.

CAPÍTULO I:

Referentes estéticos y teóricos del objeto

“El objeto sirve al hombre para actuar sobre el mundo, para modificar el mundo, para estar en el mundo de una manera activa, el objeto es una especie de mediador entre la acción y el hombre” (Nardi, 1964, p. 2).

1.1 Cotidiano

Hablar de lo cotidiano a simple vista parecería hablar de un término banal, común, sin nada nuevo que ofrecer. Acostumbrados a una rutina que obliga adaptarse en torno al contexto con sus tiempos y límites, dotándolo de una sensación que impide generar nuevas posibilidades de perspectiva.

El término cotidiano, del latín *quotidianus* hace referencia a un hecho repetitivo, es decir, a un proceso que se hace todos los días. Un término bastante complejo de definir. Una construcción que se genera con el pasar del tiempo y teje modos individuales de vida, así pues, el individuo en base a sus preceptos naturales y en relación a su cultura va desarrollando su identidad como ser social. Al ubicarse en una sociedad conformada por individuos que comparten estructuras de organización y generan un mismo espacio en base a su cultura, se podría decir que todo ser humano independientemente de su condición real, está sujeto a vivir una vida cotidiana. Desde un punto de vista sociológico: “La vida cotidiana es el conjunto de actividades que caracterizan la producción de los hombres particulares, los cuales, a su vez, crean la posibilidad de la reproducción social” (Heller, 1987, p. 19).

Es así que, el individuo crea actividades concretas en base al surgimiento de intereses y circunstancias específicas y se establecen rasgos personales que, mediante la reproducción social, ocupan un espacio concreto, satisfaciendo sus necesidades tanto individuales, como colectivas. Así también, en la vida cotidiana existen factores externos al individuo que permiten un dinamismo en sociedad.

De este modo, la vida cotidiana es nutrida como menciona Uribe (2014) “de hechos y procesos dinámicos bajo la influencia de aspectos que provienen de condiciones externas

UCUENCA

al individuo, tales como: factores sociales, económicos, políticos y culturales en general, gestados en espacios y tiempos determinados con pluralidad de sentidos y simbolismos” (p. 101).

Le permite al individuo tomar sentido de pertenencia o no, enriqueciendo y adaptándose a nuevas formas de construirse a sí mismo. La vida cotidiana resulta entonces el proceso por el cual el ser humano experimenta el día a día y asimila los diversos factores que influyen en el desarrollo de su identidad.

En este sentido Velarde (2006) señala que:

Lo importante de la sociología de la vida cotidiana, es precisamente ver si ésta la hemos construido a partir de prácticas de libertad o convicción propias, o si las condiciones de un sistema capitalista en ocasiones no muy justo o racional nos lo ha impuesto. (p. 2)

Por consiguiente, al analizar la vida diaria estamos sujetos a comprender desde lo más profundo, el origen de nuestras acciones y de donde surge nuestro cotidiano. Actividades que resultan propias o son producto ajeno de reproducciones sociales y devenires históricos e influencias culturales que reproducen un hábito externo, alejándose de una mirada personal. Desde la visión de Lefebvre (1991) la vida cotidiana está constituida sustancialmente por:

La vida cotidiana, en un sentido residual, definida por ‘lo que queda’ cuando todas las actividades diferenciadas, superiores, especializadas, estructuradas, se han extraído para su análisis, se debe definir como una totalidad. Consideradas desde su especialización y su tecnicidad, las actividades superiores dejan un ‘vacío técnico’ entre ellas que se rellena con la vida cotidiana. La vida cotidiana está profundamente relacionada con todas las actividades, las engloba con todas sus diferencias y sus

UCUENCA

conflictos; es su punto de encuentro, su vínculo, su terreno común. Y es en la vida cotidiana donde toma forma y se configura la suma total de las relaciones que hacen de lo humano —y a cada ser humano— un todo. En ella se expresan y realizan esas relaciones que ponen en juego la totalidad de lo real, aunque de cierta manera que es siempre parcial e incompleta: amistad, camaradería, amor, la necesidad de comunicarse, el juego, etc. (Como se citó en Goonewardena, 2011, p. 32)

Es así que, mediante actividades divergentes y fragmentadas, recaen en una totalidad de situaciones llenas de emociones, necesidades, costumbres, etc., que permiten tejer relaciones humanas y dan forma a la subjetividad individual. Son formas en donde se deja espacio para la vida improvisada, el error, pero también para el deseo y la construcción.

1.2 Conceptos fundamentales del objeto

Abraham Moles (1972/1975) en su libro *Teoría de los objetos* menciona: “El objeto se ha convertido en el elemento esencial de nuestro entorno” (p. 11). Sin bien es cierto, desde un principio el hombre en su estado nómada a través del devenir constante en búsqueda y recolección de fuentes de supervivencia, aprendió a desarrollar distintas herramientas como generar fuego con diversas piedras, armas de caza, recolección de elementos; como hachas y huesos para elaborar utensilios, etc. A medida que la cultura avanzaba y las condiciones de vida eran mejor, su capacidad cognitiva permitió generar habilidades mucho más estables permaneciendo en un solo lugar. De esta forma se desarrollaron saberes y prácticas sedentarias que permitieron la búsqueda de soluciones a las necesidades de los pueblos, aproximándonos así, a mirar al ser humano como creador por naturaleza.

Como premisa para entender que se vive en sociedad y los objetos nos pertenecen conforme actuamos con el entorno, el objeto es visto desde un discurso semántico y funcional,

UCUENCA

es decir, como un ente para solucionar problemas y con carácter objetivo. El objeto es materia inanimada, lo que es fabricado y está sometido a reglas de elaboración (Nardi, 1964).

Al estar sometido a ciertos parámetros debidamente normalizados y funcionales indudablemente, el objeto se introduce a una actividad consumista y por ende, reproductiva. En ese sentido la sociedad industrial responde a las necesidades productivas en base a la fabricación y producción masiva de objetos, formando así, no solo objetos sino también consumidores. De este modo los objetos pasan a convertirse en mercancía, alejándose de su estado aurático como diría Walter Benjamín.

Por otro lado, (Baudrillard, 1968/1969) afirma que: “los múltiples objetos están, en general, aislados en su función, es el hombre el que garantiza, en la medida de sus necesidades, su coexistencia en un contexto funcional” (p. 6). En relación a esta cita cabe considerar que el objeto independiente de su forma, intención, tamaño o concepto, adquiere sentido, al momento en que el hombre mismo, le da una finalidad.

Al estar rodeado de más de 20.000 objetos cotidianos como hace referencia Donald Norman (1988/1990) en su libro *La psicología de los objetos cotidianos*, en el cual aborda la diversidad de artículos que existen a nuestro alrededor, cada uno con una finalidad distinta, estructurada de varias piezas y que es fuente de aprendizaje infinito, pero sobre todo, es un cierto efecto causado por la presencia introspectiva que deja cada objeto; desde su forma, hasta el tiempo en el que dicho objeto es consumido, admirado, aprehendido por el hombre. Así también, Nardi (1964) añade: El objeto se usa para un acto en específico, pero también para transmitir información. Siempre hay un significado detrás, más allá del uso del objeto.

Según Moles (1975) “El papel fundamental del objeto es resolver o modificar una situación mediante un acto en el que se le utilice” (p. 15). Pero, la significación del objeto va mucho más allá de la visión funcional-denotativa/objeto-función, existe una connotación

UCUENCA

existencial de sentido del objeto, que se deriva de lo denotativo para llegar a lo simbólico. Sánchez (2005) se refiere “al carácter significativo de ciertos subsistemas o elementos de un objeto (calidad, accidentes y cualidades) y sus condiciones específicas dentro de un contexto y territorio de referencia única o perfectamente delimitada por el sistema (concepto)” (p. 14).

Se proponen expectativas y se deja espacio para el deseo y la esperanza, es decir, se desprenden recuerdos y se generan sentimientos individuales que van siendo parte de la vida misma, convirtiéndose en portadores de testimonios y simbologías de acciones y actos. Pero es interesante preguntarse: ¿De dónde nace ese apego hacia el objeto? en ese sentido, el valor de los objetos son mudables y transitan de acuerdo a varios factores, entre ellos:

Desde la perspectiva de Winnicott (1971/1993) quien hace referencia al objeto transicional:

Para designar a la zona intermedia entre el pulgar y el osito, entre el erotismo oral y la verdadera relación con el objeto, entre la actividad creadora primaria y la proyección de lo que se ha introyectado, entre el desconocimiento primario de la deuda y el reconocimiento de esta. (p. 18)

Al inicio de la vida humana esencialmente en la primera edad se desarrollan procesos que permiten al infante crecer y generar construcciones psíquicas que le serán necesarias a lo largo de la vida. Cuando un bebé experimenta en su fase primaria el deseo de llevarse el dedo a la boca, después el puño, y luego lo reemplaza con algún objeto exterior a él, como puede ser un oso, una manta, un objeto blando etc. Es en ese momento cuando el objeto nace de la necesidad de protección, para suplir el vacío que deja la madre, es decir, el objeto reemplaza y se conecta a la vez con la madre y por lo tanto el infante se apropia del objeto y le resulta cómodo y seguro. El infante crea ilusoriamente su realidad interna, para proyectar y llenar su mundo interior permitiéndose sentir independencia de sus progenitores. En suma, la transición es un puente entre el mundo interior, (el yo) y el mundo exterior (el no yo). El bebé pasa de una

UCUENCA

fusión con la madre, a otro que se relaciona como externo y separado de él. Lo que para él era madre-hijo uno solo, sabe que hay una realidad externa, y que efectivamente son dos seres, por tanto, el bebé se reconoce como ser propio. Entonces empieza la lucha por mantener la presencia de la madre, cuando ella no está. En este proceso simbólico, el objeto funciona como un producto independiente.

Pero a medida que el ser humano crece, los objetos transicionales también mutan, y lo hacen de acuerdo a la experiencia y al contexto en el que el hombre va desarrollando durante los años, así pues, se convierten en nuevos objetos, pero ya no son solo objetos, sino se transforman en actividades o pasatiempos que tienen la misma finalidad que un oso o un objeto. De cierto modo, todas las características del objeto transicional funcionan como receptores de lo que somos hoy, de manera que es el resultado de experiencias y construcciones que se transforman de un cierto estado a otro. Un objeto siempre tendrá un profundo significado, propio de múltiples lecturas.

1.3 Corrientes artísticas y práctica objetual

Entre los siglos XIX y XX estuvo marcado por fuertes momentos en los que se produjeron cambios sociales, económicos, políticos y filosóficos. El avance y desarrollo de la ciencia y la tecnología, paralelamente con el progreso del arte, fueron motores desafiantes e indispensables para generar una nueva perspectiva y aportar al presente de aquellos tiempos. De esta manera, el modo de hacer arte se transfigura y nace como respuesta el descifrar y fracturar estilos pasados. Dicho de otro modo, con el arte moderno el interés primordial fue el de abandonar y hasta cierto punto rechazar la imitación de la naturaleza renacentista y la idea de arte tradicional, y más bien, perseguir la innovación y generar una nueva función en la estética y teoría del arte.

UCUENCA

Seguidamente a principios del siglo XX, el término vanguardia se hace mucho más evidente y reafirma su concepción de ruptura en contra de estilos anteriores y en busca de la expresión íntima del ser humano. Los artistas empezaron a expresar lo más íntimo y así la satisfacción del hombre moderno. Es así que surgen varios movimientos artísticos de los cuales es pertinente mencionar a los siguientes: cubismo, dadaísmo, *ready made*, pop art y poesía visual por su inmanencia con el uso del objeto y la vida cotidiana.

1.3.1 *Cubismo*

Este movimiento artístico se desarrolló en Francia entre los años de 1904 a 1917; se deslinda completamente de la pintura tradicional y adopta nuevas formas de representación como formas abstractas geométricas, se aleja de la perspectiva y sugiere una cromática sobria, aunque con el paso del tiempo los colores se amplían. Entre los artistas más representativos están Picasso y Braque, que conjuntamente exploran y logran ser los pioneros en proponer nuevas formas de representación como es el collage.

De este movimiento se derivan el cubismo analítico y sintético; de los cuales el primer periodo corresponde a la fase analítica que introduce el estudio de la forma orgánica en su integridad, “los elementos plasmados en el cuadro se descomponen en diversas formas geométricas, sobreponiéndose de tal modo que resulta imposible identificar de qué se trata” (Cirlot, 1995, p. 4). Así también, haciendo uso de materiales como papeles, periódicos, telas, incluyéndose parte de la composición del cuadro.

Como lo señala Gombrich (1950/1999):

Sabemos que artistas de todas las épocas han tratado de llevar más adelante su solución de la paradoja esencial de la pintura: representar el volumen sobre una

superficie. El cubismo fue un intento, no de explicar esta paradoja, sino de explotarla para conseguir efectos nuevos. (p. 576)



Figura 1. Pablo Picasso, *Naturaleza muerta con silla de rejilla*, 1912. [Técnica mixta sobre lienzo, 29 x 37 cm]. París: Museo Picasso.

De ese modo Picasso incluye en su bodegón elementos de la vida cotidiana como tela, boquilla de pipa, el entretejido de una silla, el cordón, el uso de tipografía, hule, etc., y lo conjuga con el óleo, reflejando en el collage, superficies y texturas que se acercan al juego entre el uso del objeto cotidiano y la adaptación a la obra de arte. Con esta obra se pone fin al periodo del cubismo analítico y se da paso al cubismo sintético en cual confluye mucho más el uso de objetos de la vida diaria como cartas, etiquetas de botellas, frases de periódico, etc. Mediante la combinación de elementos “para el artista no hay medios de expresión dignos o indignos, sino que se puede servir de cualquiera si es capaz de transferirle su emoción” (Wescher, 1968/1976, p. 27). La visualidad de la forma es mucho más real, potencia las partes más importantes, el color es más vivo y reduce la figuración geométrica.

Es así que el cubismo marcaría una nueva forma de mostrar los elementos en el cuadro, pero además, sería referente para movimientos artísticos del siglo XX. Como menciona Herta Wescher (1968/1976): “En estas fantásticas creaciones Picasso se aproxima al objeto dadaísta” (p. 27).

1.3.2 *Dadaísmo*

Durante la Primera Guerra Mundial, entre un mundo conflictivo y secuelas angustiosas, se manifiesta en el arte, un gran repudio hacia la masacre que suscitó este hecho y se cuestionan los convencionalismos y la propia existencia del arte. En febrero de 1916 en Zúrich, en el famoso Cabaret Voltaire creado por Hugo Ball, fue la cuna de los dadaístas en el que un grupo de artistas e intelectuales se reunían con el fin de declamar poesía, producir y publicar poemas y canciones. Este movimiento se caracteriza por oponerse al pensamiento positivista, científico y de la razón, así también, el rechazo a las formas tradicionales de hacer arte. Estuvo en contra del mimetismo, los cánones de belleza y durante todo el desarrollo de este movimiento, fue un largo estar en contra de varias acciones y más bien, defendían la idea de la creación, desde el acto más natural y espontáneo del ser humano siendo parte de un estilo de vida. El azar se convierte en un estimulante para la creación artística. Tal como hace referencia Richter (1973)

Gracias a ella pudimos tomar conciencia del hecho de que quizás el universo conocido no nos era tan familiar como se pretendía hacernos creer. Sentíamos que habíamos penetrado en otro ámbito que se animaba en torno de nosotros como las olas del mar, se incorporaba a nosotros mismos, nos invadía, mientras una parte de nosotros, a su vez, se expandía en él. Lo que tornó decisiva dicha experiencia fue que no perdimos nuestra individualidad sino todo lo contrario. De ella extrajimos nuevas formas de energía y una suerte de euforia que se tradujo el plano de nuestra vida privada en toda clase de desbordes: la impertinencia, el insulto, los desafíos inútiles, los duelos ficticios, el escándalo, etc. (p. 57)

El movimiento anarquista exploró varios lenguajes del arte, concibiendo al caos, al desorden y al azar como formas de exploración de creación. La teatralización poética de la

vida cotidiana y la forma de expresión a través de la sátira, la burla y sobre todo el espectáculo, llevó a considerar al movimiento de libertad de espíritu y provocativo.

En palabras de De Michell (1966/1979)

El dadaísmo es, pues, no tanto una tendencia artístico-literaria, cuanto una particular disposición del espíritu; es el acto extremo del antidogmatismo, que se vale de cualquier modo para conducir su batalla. Así, lo que interesa a Dadá es más el gesto que la obra; y el gesto se puede hacer en cualquier dirección de las costumbres, de la política, del arte y de las relaciones. Una sola cosa importa: que tal gesto sea siempre una provocación contra el llamado buen sentido, contra las reglas y contra la ley. (p. 135)

Es así que la importancia del Dadaísmo fue más allá de la forma de arte, y más bien el interés estaba dado por la gestualidad del objeto, que se alimentaba de recursos retóricos y políticos de la vida cotidiana.

1.3.3 *Ready made*

El giro trascendental que se generó cuando Marcel Duchamp introdujo su obra *La fuente* (1917), al descontextualizar la forma tradicional de arte para proponer un significado de contenido conceptual, creando el término *ready made*, el cual se empleó para referirse a los objetos encontrados y convertirlos en piezas artísticas por decisión y arbitrariedad del artista, considerando la influencia que tiene el museo y la galería como espacio legitimador de la práctica artística. La acción artística de tomar objetos y ubicarlos en espacios de arte conlleva una nueva visión de este, permitiendo una resignificación del objeto o *ready made* mediante su poética artística. Esto ha permitido que sea la base para la creación en las diferentes prácticas artísticas.

Siguiendo esta línea, el empleo de objetos del diario vivir en la producción artística posibilita la generación de nuevas significaciones de carácter simbólico en el proceso de asimilación y lectura de la obra artística, poniendo en relevancia conocimientos y saberes que no necesariamente están avalados por el mundo académico y que no obstante de ello, tiene significaciones de gran profundidad para el ser humano en su relación social.

Con estas breves consideraciones, podemos darnos cuenta de la presencia del objeto en la práctica artística moderna y contemporánea y cómo los artistas han podido generar nuevas conexiones semióticas, simbólicas, expresivas y sensoriales a partir de los diálogos con el objeto encontrado. El mundo contemporáneo y los tiempos actuales, están plagados de objetos e imágenes de la sociedad de consumo, esto lo supieron explotar con gran propiedad los artistas del pop, quienes otorgaron sentido artístico al objeto. Las conexiones del objeto encontrado con el espacio artístico otorgan amplias posibilidades expresivas y sensoriales para la producción y práctica artística, toda vez que la cotidianidad conlleva una serie de situaciones que articulan el objeto con el ser humano, traduciendo sentido y correspondencia al hecho creativo y la narración intrínseca que poseen las piezas habituales en el diario vivir del individuo.

1.3.4 Pop art

El Pop Art surge a finales de 1950 en Inglaterra extendiéndose más tarde, a principios de los años 60 a Estados Unidos, como resultado de la resistencia y oposición hacia el Expresionismo Abstracto. El punto central del movimiento recae en la crítica ante la sociedad moderna, la cultura de masas, el consumismo, y los medios masivos de comunicación.

Su interés primordial se dirige al pueblo, por lo que “Arte popular” alude al reflejo de la vida y la cultura popular de masas de aquel entonces. Se aleja de la esfera de un arte elitista

UCUENCA

para comunicar de una manera más accesible y universal. Lo que permitiría generar conciencia en la forma de comprar y vender abundantemente. Tras la segunda guerra mundial el desarrollo de productos masivos que giran en torno a la moda, tecnología, etc., se vio reflejado en el consumo desenfrenado de masas, causa que llevaría a que los objetos se convirtieran en simples mecanismos reproducibles, desprendiendo el carácter de su originalidad para convertirse en objetos industriales seriados.

En su afán por representar el consumo, hicieron uso de medios y materiales como tiras cómicas, la publicidad, serigrafía, objetos utilitarios, carteles, fotografía, botellas. Influenciados por el movimiento Dadaísta que usaban un objeto del diario vivir, y lo elevaron a una categoría artística, los artistas del pop usaron la estrategia de la descontextualización y ciertos recursos para generar un nuevo enfoque, tales como refiere Gerardo Mosquera (1993) en su libro *Del Pop al Post* “a la alteración cuantitativa o cualitativa de la imagen u objeto banal, por ejemplo: fragmentación, ampliación, multiplicación, reducción, cambio de coloración, de textura o de material”(p. 120). Fue un arte polémico que puso en tela de juicio el papel del artista, y fue causa del origen del crítico de arte profesional.

Por otra parte, Honnif (2004) menciona:

Un artista como Andy Warhol ocupa con toda naturalidad un lugar en el olimpo de los ídolos pop, junto a los astros de la música y el cine. Y no sin razón. Retrospectivamente se ha evidenciado como el representante más importante del pop art por ser el más consecuente. (p. 6)



Figura 2. Andy Warhol, *Sopas Campbell*, 1962. [Técnica: polímero sobre tela 32 piezas de 50,8 cm × 40,6 cm.]. Museo de Arte Moderno de Nueva York.

La pretensión del artista refleja lo cotidiano y lo vulgar en la sociedad de consumo. A través de la técnica pictórica realizó 32 reproducciones y las expuso en la Galería Ferus de Los Ángeles, ordenadas de modo similar a la estantería de un supermercado. De esta manera la intención de acercar el arte al pueblo, usando una lata de tomate que fácilmente era encontrada en los hogares norteamericanos, provocaba una fuerte crítica al sistema capitalista. Al ver al objeto cotidiano reflejado en una dimensión artística, el espectador se ve sometido a una búsqueda reflexiva que en palabras de (Clavero et. al, s.f.), se dirá que: El ser humano no tiene una identidad que lo identifique y trata de encontrarla consumiendo. Pero sobre todo, su intención era la de encontrar en la vida de consumo, una dimensión distinta de representación, explorando la invención artística. “(...) si coges una lata de sopa Campbell y la repites cincuenta veces, lo que te interesa no es la imagen retiniana. Lo que realmente te interesa es el concepto que exige poner cincuenta latas en un lienzo” (Bourdon, 1989, como se citó en Encabo y Maluenda, 2018, p. 28).

1.3.5 Poesía visual

Desde los tiempos de la antigua Grecia, la poesía visual fue atribuida a los textos representados en los caligramas, un juego que se establece entre palabras, versos, dibujos,

UCUENCA

tipografía, collage. Más tarde, inspirados en las vanguardias al buscar innovación en la representación artística, Apollinaire fue el principal protagonista quien se encargó de difundir y evidenciar esta exploración artística, con un gran impacto y aceptación.

La poesía visual se define como la combinación entre palabras e imágenes con mínimos elementos, en el que la palabra se usa como trazo de un gran lienzo. La intención era hacer uso de estos escritos para la construcción compositiva y figurativa de los poemas.

A partir de Joan Brossa, se redirecciona a la poesía visual contemporánea que adquiere un valor ya no solo en la forma del texto, sino se convierte en un recurso poético que permite modelar y representar ideas, sentimientos, desde el objeto. El poema objeto es el resultado de esta exploración que permite detenerse en la forma de mirar o leer un nuevo objeto.

Sin dejar de ser lenguaje, el poema se escapa a otro mundo, el de los objetos, aquel en que puede apoyarse o meterse en una cueva, un medio de espacio, en el que pueden utilizarse escaleras para salvar niveles de diferente altura... y todo ello sin dejar de ser poema... el poema es una cosa, y lo ha hecho no sólo delante de nosotros sino a través nuestro, mediante nuestra lectura de las palabras que componen el poema. (...). Al igual que sucede con los poemas, ahora en sentido inverso, en los objetos, las imágenes desbordan el marco de lo que debe ser contemplado y se incorporan al de lo que debe ser leído o pensado, es decir, al marco del lenguaje, sin por ello perder la condición de objetos y de imágenes a contemplar. (Bozal, 1995, como se citó en Flores, 2014)

El poema objeto está ligado a usar nuevas formas de lectura que se combina entre la plástica y los recursos retóricos. Lo que conlleva establecer procesos de lectura no lineales, más bien es una alteración que sufre el poema para mostrar de manera atractiva e imaginativa

UCUENCA

una nueva posibilidad de significación. El término retórica visual acuñado por Barthes demuestra claramente lo que no consigue el texto, lo concibe la imagen, es decir, es un juego persuasivo que reflexiona el significado de la imagen que permite interpretar y decodificar desde la posibilidad del lector. En este sentido, la retórica expresada en la fotografía es un recurso que varios artistas exploran, y lo hacen a través de la metáfora, símil, etc.

2 CAPÍTULO II:

Intersticios. Disección del espacio y el encuentro con el habitar

“El andar condicionaba la mirada, y la mirada condiciona el andar, hasta tal punto que solo
los pies eran capaces de mirar”

Roberth Smithson (como se citó en Careri, 2002. p. 145).

2.1 El espacio y su relación con la deriva

El filósofo Henri Lefebvre (1974/2013) hace referencia al espacio como “un producto que se consume, que se utiliza, pero que no es como los demás objetos producidos, ya que el mismo interviene en la producción” (p. 14), una producción conformada por sociedades y procesos que suscitan en la vida cotidiana y son parte de un campo de acción, de intercambio, de flujos mercantiles, etc. El espacio se presta para formar sociedades, experiencias y sus diversas prácticas, pero a la vez, es resultado de las mismas. Entendiéndose entonces como un contenedor, pero a la vez siendo contenido.

De este modo, el filósofo disecciona una dialéctica de concepciones en la *Producción del espacio*, compuestos por “las prácticas espaciales, las representaciones del espacio y los espacios de representación. A cada una de estas dimensiones le corresponde, respectivamente, un tipo de espacio: el espacio percibido, el espacio concebido y el espacio vivido” (Lefebvre, 1974/2013, p. 15).

El espacio percibido hace referencia a la práctica, a la experiencia que suscita en la vida cotidiana tanto de la producción social como la reproducción. Vincula lo material, el uso del tiempo, la realidad urbana, el intercambio mercantil, el trabajo y la circulación e interacción social. Los espacios de cada individuo-sociedad, lo que conforma y lo que ocurre en la urbe, las calles, parques, casas y su percepción con los lugares de tránsito y de encuentro.

El espacio concebido lo relaciona con lo científico, con los discursos técnicos que sustentan la teoría desde la fundamentación, representada por especialistas que están relacionados a la rama científica. Un espacio ligado al poder, que incluye códigos, signos, que son establecidos por tecnócratas, urbanistas, arquitectos, etc. Así también, está regido por

UCUENCA

un orden que rige a las relaciones de producción social, es decir se debe a un orden en el espacio.

El espacio vivido es lo simbólico, que está compuesto de imaginarios que son codificados y representados en la búsqueda de nuevas realidades y concepciones espaciales definidos por sus usuarios y habitantes. Un espacio que sobrepasa el espacio físico por la carga simbólica que yace en sus conceptos. Es propio de artistas, filósofos, literatos que nutren de expresiones y deserciones de la realidad espacial.

Es así que mediante este diálogo tripartito el filósofo francés propone concebir el cambio espacial por medio de la relación de estas tres esferas, fortaleciendo el dominio de los espacios de representación sobre las prácticas espaciales, siendo el espacio testigo inmediato de todo lo que sucede en la vida cotidiana (Lefebvre, 1974/2013).

Ahora bien, bajo estas premisas que nos sirven para tener una direccionalidad del espacio y su relación con lo social, nos centraremos en comprender cómo se configuran los espacios y sus desplazamientos por el transitar, analizando un breve recorrido por la historia y los procesos que giran alrededor del espacio.

Desde la visión de Francesco Careri (2002) quien encuentra en el caminar la posibilidad de configuración de los espacios tanto naturales como entrópicos, el caminar como postura interactiva con lo urbano, entendiendo la ciudad no en términos de urbanismo o de la arquitectura sino más bien, desde una mirada reflexiva y transformadora del caminante que transita los espacios. Así también, revisa las prácticas artísticas que tuvieron gran relevancia a inicios del siglo XX y su incidencia con el caminar.

Para empezar, en su libro de *Walkscapes. El Andar como práctica estética* hace referencia al espacio nómada y sedentario, los cuales han sido concebidos como formas

UCUENCA

primigenias y separadas de habitar, que han influenciado al momento de concebir el espacio. El espacio nómada está definido por todo aquello que se sitúa en movimiento constante, por lo tanto, es fugaz y vacío, mientras que el sedentario está constituido por estructuras estables y estáticas, por consiguiente, llenas.

Si para los sedentarios los espacios nómadas son vacíos, para los nómadas dichos vacíos no resultan tan vacíos, sino que están llenos de huellas invisibles: cada deformación es un acontecimiento, un lugar útil para orientarse y con el cual construir un mapa mental dibujado con unos puntos (lugares especiales), unas líneas (recorridos) y unas superficies (territorios homogéneos) que se transforman a lo largo del tiempo. (Careri, 2002, p. 44)

Por ende, la intención de abrir camino y de encontrar formas estables de orientación, que permiten un mapeo estructurado, viene dado por el desplazamiento y la percepción que surge al atravesar el espacio, ver aquello que nadie observa es una facultad para la conformación de una construcción cartográfica. En palabras de Careri -errar- definido como el espacio errático, es lo que permite atravesar hacia la búsqueda de información, alimento y de subsistencia. En consecuencia de esto, el paisaje y el territorio se vuelven apropiaciones mapeadas por su recorrido constante. Por contraposición al espacio cartografiado que se desarrolla en espacios conocidos, la práctica del errabundeo está determinada por un espacio que aún no está mapeado y que divaga sin un objetivo establecido, sin embargo, al igual que el nomadismo, el recorrido termina siendo el auge para configurar el espacio.

El acto de andar, si bien no constituye una construcción física de un espacio, implica una transformación del lugar y de sus significados. Sólo la presencia física del hombre en un espacio no cartografiado, así como la variación de las percepciones que recibe del mismo cuando lo atraviesa, constituyen ya formas de transformación del paisaje

UCUENCA

que, aunque no dejan señales tangibles, modifican culturalmente el significado del espacio y, en consecuencia, el espacio en sí mismo. (Careri, 2002, p. 51)

Entonces el mecanismo operativo que gira en torno a la construcción del espacio, viene dado por el carácter simbólico que produce el caminar. La esencia por la que circula es la de una intervención urbana, reconocida por medio de la acción alegórica que producen los espacios, por ello, sufren transformaciones tanto el espacio, como la percepción de quien lo recorre.

Por tal motivo, la transformación del espacio, además está sujeta a todo síntoma generado por la percepción de los sentidos. En concordancia con esto, Santos (1996) menciona que “Todo lo que vemos, lo que nuestra visión alcanza es el paisaje. Este puede definirse como el dominio de lo visible, lo que la vista abarca. No solo está formado por volúmenes, sino también por colores, movimientos, olores, sonidos” (p. 59). El paisaje entendido íntegramente como todo lo que abarca nuestra percepción y lo hace parte de este.

Por otra parte, dentro de este proceso de interacción con el espacio mediante el caminar, el *flâneur* ha impregnado una postura reflexiva y crítica, al entender el deambular como suerte de encontrar en el recorrido, toda posibilidad de exploración con lo urbano, pero también consigo mismo. Es un término que se originó en Francia a finales del siglo XIX que significa paseante. Charles Baudelaire lo describe como aquel individuo que transita por las calles sin un rumbo establecido, parecido a un antropólogo de la calle que mediante el movimiento teje el espacio y, en consecuencia, también la sociedad. Encontraba interesante el observar los pequeños detalles de la vida cotidiana y contemplar la multitud de la ciudad moderna, pero sin ser parte de esta, es decir, como un sujeto anónimo que miraba, pero no le gustaba ser mirado. El rumbo consciente del caminar permitió entender la ciudad como un ente vivo, fruto de sensaciones que se reflejan en sus pasos. La visión romántica de los

UCUENCA

escenarios parisinos llevó a reflejar lo estimulante por medio del *spleen*, entendiéndose a éste como un cúmulo de sensaciones que derivan de estados emocionales, ya sea de melancolía o de angustia que permiten generar nuevas experiencias vitales.

Así también, Walter Benjamin se refirió al término del *flâneur* como aquel individuo que se pierde, con un rumbo desorientado y encuentra en el espacio, nuevas formas de transformación. Fijándose en las posibilidades que generan los lugares por el cual transita; como lo hace aquellos vastos sentimientos que suceden en el transitar y que, al ser almacenados, forman el recuerdo.

Los detalles que crean el recuerdo, que crean instante, tienen siempre que ver con el espacio. Es éste el que permite confeccionar un mapa, una cartografía en el recuerdo y en el modo de recordar, que posibilita superar el tiempo, romper la relación recuerdo-tiempo y dar lugar a una realidad plegada, asentada siempre en la conexión con lugares y con los detalles que los caracterizan más propiamente. (Hernández, 1996, p. 115)

Estas dinámicas filosóficas de lectura hacen posible un repensar en cómo está constituido el espacio-tiempo. En donde acaecen historias individuales, pero también colectivas, lenguajes dormidos que se despiertan en el movimiento y un sin fin de etcéteras que se pueden hilar a partir de la percepción del espacio. Aunque en otro sentido, la crítica de Benjamín sobre el hecho de que la ciudad se convierte en capitalista mediante los escenarios de consumo que irradia por la ciudad, sesga, altera y produce efectos en la relación de sujeto-espacio. Así como lo señala, Villa (2020) “el acto de caminar termina atravesado por las lógicas del uso y la utilidad, hoy se camina con afanes, sin contemplar, sin implicarse con el entorno urbano, la tecnología, la velocidad y el consumismo” (p. 149). Se trata entonces de

transgredir los límites de la razón y dejar acaecer situaciones que permitan un retorno hacia lo profundo del espacio.

Ahora bien, bajo esta perspectiva del caminar y la conformación del espacio, es importante contextualizar mediante las diversas prácticas artísticas que han surgido en la historia, su relación con el caminar y la deriva.

La característica principal del dadaísmo fue la de fusionar el arte con la vida, desacralizar la forma tradicional de concebir el arte, apostando por eliminar todo tipo de jerarquía. A partir de aquí, surgen las deambulaciones que se dieron en la ciudad de París en el año de 1924 con la intención de representar lo cotidiano mediante los paseos, y la relectura de la ciudad banal, dejándose llevar por el azar. Se reunieron varios artistas en la iglesia de Saint-Julien-le-Pauvre para dar inicio a esta forma revolucionaria de aquel entonces de antiarte.



Figura 3. Anónimo, Visita, Excursión Dada en Saint-Julien-le-Pauvre, 1921, París.

Esta excursión por la ciudad fue recorrida sin un itinerario establecido que duró varios días, no dejó ningún rastro más que el hecho de documentar mediante fotografía, octavillas,

UCUENCA

relatos sin ningún tratamiento posterior. En palabras de Careri (2002), este *ready made* urbano “representa la primera operación simbólica que atribuye un valor estético a un espacio en vez de a un objeto” (p. 76). En ese momento no tuvo gran repercusión, sin embargo, sirvió de gran influencia para los surrealistas como forma de conectar el deambular con las partes inconscientes de la ciudad.

Seguidamente, el Surrealismo, movimiento representado por André Breton quien en su primer manifiesto de 1924 lo define como:

Sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral. (p. 13)

Se trata de un movimiento que proclama libertad de pensamiento y marca la oposición hacia la racionalidad. Influenciado por las corrientes freudianas y su relación con el inconsciente, busca formas de representación artísticas como el dibujo, pintura, escultura, cine que articulan en producciones poéticas ligado a lo onírico y a la parte más personal del ser humano. A diferencia de los dadaístas sus deambulaciones eran a campos abiertos, bosques, montañas, espacios alejados de la ciudad y marginales.

Utilizaba el andar -el acto más natural y cotidiano de la conducta humana-, como un medio a través del cual indagar y descubrir las zonas inconscientes de la ciudad, aquellas partes que escapan al proyecto y que constituyen lo inexpresable y lo imposible de traducir a las representaciones tradicionales. (Careri, 2002, p. 90)

Las deambulaciones permitieron conectar la parte afectiva con los espacios transitados, mediante el azar y el abandono, hasta el punto de llegar a un estado de hipnosis.

UCUENCA

Una forma de escritura automática que mediante el errabundeo, permite activar el espacio como ente vivo y las relaciones conexas entre el territorio, lo simbólico y lo inconsciente.

A partir de estas primeras deambulaciones, y sus posteriores exploraciones, nació la idea de unos mapas influenciales que permitiera comprender las dinámicas perceptivas del entorno en el transeúnte, a través de acciones como la pulsión y afecto sobre los diversos espacios.

Más adelante, a principios de los años cincuenta se origina la Internacional Letrista, que siete años más tarde se llamaría Internacional Situacionista. Los Letristas conciben la configuración de la realidad, como la vida que debía experimentarse en toda su plenitud. Por medio de sus deambulaciones nocturnas, dejándose llevar por el azar y el acontecimiento. Así pues, mediante la exploración urbana pensaban que era momento de que el deambular se convirtiera en mucho más que un estado de ensoñación, sino, en una experiencia pasional, activa, y por lo tanto, real. En tal sentido de convertirse en un estado situacional; de momento, pero vivida apasionadamente.

Por consiguiente, la relación entre política y arte se fusionan como manera de superar las lógicas sometidas por la sociedad capitalista, rechazan la condición de vida impuestas por el sistema capitalista. De este modo, las alternativas por superar el arte trajeron como consecuencia, una postura exploratoria en la vida cotidiana pensada en nuevas formas habitables y de comportamiento a través de la deriva.

Es aquí en donde se asienta por vez primera el término deriva, escrito en el *Formulario para un nuevo urbanismo* por Ivan Chtchglov, que lo relaciona con un espacio gradual que a través de sus habitantes sufre transformaciones y está en constante cambio (Careri, 2002). Sin embargo más adelante, su principal figura, Guy Debord (1959/1999) propone la teoría de la

UCUENCA

deriva en la que la define como “una técnica de paso rápido a través de ambientes variados” (p. 50), concepto que parte de la deambulaci3n de los surrealistas, pero esta vez yendo mucho m1s lejos al concebirlo como una actividad est3tica, que sucede bajo la fugacidad del tiempo y por lo tanto, est1 sujeta a experimentarse al m1ximo en tiempo presente. Las intervenciones parten de cierto azar pero no se sujetan en su totalidad a esta, debido a que las cartograf1as se producen con cierta planificaci3n sobre el territorio conocido. En esta perspectiva, el dejarse llevar por el recorrido, refleja estados emocionales que se producen en los lugares a la espera del encuentro con nuevas expectativas. As1 tambi3n, psicogeograf1as que pueden aparecer como relieves dispares en las ciudades que son pr3ximas a puntos de dif1cil acceso tanto de entrada y salida. De ah1 que el t3rmino de psicogeograf1a, aparece como la relaci3n que existe con el comportamiento humano, y los efectos que sucede en el territorio. En definitiva, son acciones que hacen de la deriva, una suerte de experiencias que dejan los contextos urbanos en el individuo, en donde lo importante no es la llegada sino, el proceso que se recorre.

Adem1s, sostienen la invenci3n de unas reglas propias mediante las cuales lo creativo y l1dico est1 presente en el tiempo libre, tiempo que no es utilitario bajo los t3rminos de la cultura capitalista. De este modo, la relaci3n espacio-tiempo se ve afectada por la integraci3n de estas formas experimentales m1s humanas-personales de construcci3n como lo son la libertad, los deseos, la pasi3n, la resignificaci3n del espacio colectivo, y la suma de experiencias que deja estas formas l1dicas de concebir a la deriva, como una operaci3n desnuda/emocional de ciudad.

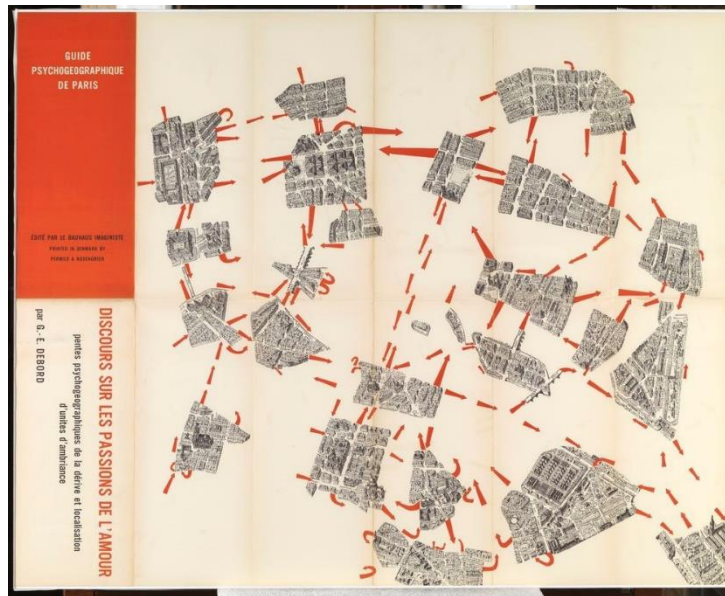


Figura 4. Guy Debord, *Guide Psychogéographique de Paris*, 1957. [Litografía sobre papel 59,4 x 73,8 cm]. Colección MACBA.

Debord se refería a que los recorridos deben hacerse entre dos o más personas, para que sea un encuentro mucho más objetivo en donde lo consciente e inconsciente lleguen a un punto neurálgico y de encuentro. Estos mapas inventados pretendían proponer la desorientación mediante fragmentos aislados, archipiélagos inconexos, caracterizando justamente a la propia deriva (Martínez, 2010), en donde se muestran espacios que claman por ser descubiertos, bajo los términos de la deambulación y el anhelo.

2.2 Intersticios

Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española el término Intersticio hace referencia a una “Hendidura o espacio, por lo común pequeño, que media entre dos cuerpos o entre dos partes de un mismo cuerpo” (RAE, 2014), mientras que el pensador francés Gilles Deleuze (2007) aborda este concepto y lo relaciona como conceptos que señalan «lo que está "entre", lo que no es ni "el uno" ni "el otro", sino que se encuentra en medio, es intermediario, mensajero, intermezzo» (p. 155).

UCUENCA

En este sentido hablar del “entre” supone un concepto complejo y variante. Para empezar, este término tiene su origen en la palabra latina “inter”, que expuesta aristotélicamente sería como el lugar de transformación que tienen todos los cuerpos (Flores, 2017).

Tal y como se muestra en algunos diccionarios latinos del verbo “*intersto*”, “*Interstitium*”: como lo que está situado entre, formada de un carácter temporal o espacial. Bajos estos mismos términos de lingüística, el entre y el inter son considerados como prefijos que se posicionan y sirven de conectores para formular categorías como intermedio, intermedial, intertextual, interconexión, etc. “Así, el prefijo entre-/inter- alude a la posición ‘en medio de varias cosas’ (entremezclar, interponer)” (Torres, 2009, p. 161). Así también, Valera (2011) afirma que: “El prefijo inter referencia a algo que se comparte entre varias opciones, pero al mismo tiempo, indica mutualidad y reciprocidad” (p. 107).

Es esta asociación que discurre entre infinitas posibilidades, el intersticio aparece como ese espacio como formador de conceptos. Tal como Foucault lo denomina como “espacios de saber”. Fajardo (2019) define al intersticio como:

Espacio de tensión entre sentidos y significados que se originan en el paradigma de la razón instrumental. Representa la pugna dialéctica y existencial entre razón y sensibilidad y representa un mundo potencial de nuevas propuestas epistemológicas para el desarrollo de la poética y la estética. (p. 7)

Mencionando nuevamente a Flores (2010) quien revisa teorías de grandes pensadores, sistematiza y propone una suerte de ejemplos de estas figuras intersticiales, las cuales giran en torno a: umbral, entre, medio, tercer espacio, intervalo, encuentro, límite, intermedio etc.

UCUENCA

Las nociones de “pliegue” (Zwiefalt), “umbral” (Schwelle) y “entre” (Zwischen) en Heidegger, la “Lógica del Y”, “umbral”, “medio” y el intermezzo en Deleuze, los conceptos Zwischenraum y Zwischenwelt en Arendt, el “entre”, el “con” y la “exposición” en Nancy. La noción de “tercero incluido” de Serres; la “lógica excursiva”, los indiscernibles e indecibles, el “himen” y el “entre” en Derrida; el “intersticio” en Foucault; la “excepción” en Agamben; el “entredós” y la relación de “tercer género” en Blanchot; el “intervalo” en Lévinas; la “esfera del entre” y el “encuentro” en Buber y en Theunissen; el sentido del ser como “metaxológico” en Desmond; el “inter” como el “verdadero lugar de la hermenéutica” en Gadamer; la “inter-subjetividad” en las filosofías dialógicas. (p. 3)

Se trata de un concepto polisémico que adquiere valoraciones distintas desde el punto de vista singular y contextual. No es lo mismo pensar un intersticio desde el espacio que surge entre dos cuerpos, que pensar como un límite o como un espacio de conocimiento. Son ranuras que nacen atravesadas por el espacio-objeto y confluyen en fuentes mediadoras de un mismo camino o, a su vez, entre dos opuestos. Es así que los intersticios se presentan como diversos conceptos y en ese sentido es válida la aceptación de entender a los intersticios como la configuración de nuevas estructuras conceptuales.

Proponer nuevos conceptos es justamente lo enriquecedor de este término porque deriva en varias posibilidades que lo articulan al objeto, al espacio y a la vida cotidiana. En base a un estudio académico realizado por (Herrera et. al, 2003) en la que aborda a los intersticios desde una perspectiva urbana, propone clasificar los intersticios de acuerdo a naturales, artificiales e intangibles. De esta manera, lo que se propone es tomar esta clasificación y redireccionarla al desarrollo del proyecto. Sin embargo, los intersticios

UCUENCA

intangibles, se ven reemplazados operativamente por intersticios simbólicos, lo cual abarca una carga integral al prefigurar los intersticios como habitables.

2.2.1 Naturales

Límites y bordes naturales impuestos por el medio ambiente, son accidentes que comparten una misma dificultad en su gran diversidad. Es un encuentro con otra entidad viva o parte de la misma, que delimitan estructuras naturales y responden a su carácter propio, genético. Son intersticios formados por líneas que difuminan o contornean el paisaje. En ese sentido, encontramos una gran diversidad como son los intersticios orográficos y secos. En cuanto a los orográficos están separados por el agua, como puede ser: montañas, cordilleras, colinas y los secos se refieren a los bosques, selvas. Por otro lado, están los intersticios hídricos o vías fluviales: orillas, ríos, lagos, mares, acantilados, abismos, playas.

Esta diversidad natural está conformada por ecotonos, también llamadas zonas de transición, las cuales se generan por un entrelazamiento entre dos ecosistemas con características diferentes. Responden a su función ambiental y a su nicho ecológico en donde las actividades de estos ecosistemas pueden ser de transportadores, organizadores, dispensadores, etc. Estas zonas de transición que por medio de la interacción adyacente entre las especies, confluencia una mayor riqueza biológica y otorga una fragmentación del hábitat, también denominada efecto borde.

En definitiva, estos límites que son parte del paisaje se convierten en significaciones profundas debido a que modifican la energía, recorren la materia y generan información. El concepto de intersticio se manifiesta en este ámbito natural por una diversidad de formas expresivas, compuestas por los arcaísmos y *modus operandi* contextual de las formas de vida que encontramos en la naturaleza.

2.2.2 *Artificiales*

Es el entorno construido que está impuesto de manera artificial, es decir, está pensado intencionalmente siendo resultado de la creación del hombre para una cierta actividad u objetivo. Una línea ficticia por la cual se fragmenta y se divide en fronteras, carreteras, vías, rieles, autopistas, objetos. Son formas que subyacen, arquitecturas que interrumpen lo natural para formular nuevas estructuras. Para diferenciar entre lo artificial de lo natural, (Aristóteles, trad. en 1995) menciona que:

Algunas cosas son por naturaleza, otras por otras causas. Por naturaleza, los animales y sus partes, las plantas y los cuerpos simples como la tierra, el fuego, el aire y el agua pues decimos que éstas y otras cosas semejantes son por naturaleza. Todas estas cosas parecen diferenciarse de las que no están constituidas por naturaleza, porque cada una de ellas tiene en sí misma un principio de movimiento y de reposo, sea con respecto al lugar o al aumento, a la disminución o a la alteración. Por el contrario, una cama, una prenda de vestir o cualquier otra cosa de género semejante, en cuanto que las significamos en cada caso por su nombre y en tanto que son productos del arte, no tienen en sí mismas ninguna tendencia natural al cambio; pero en cuanto que, accidentalmente, están hechas de piedra o de tierra o de una mezcla de ellas, y sólo bajo este respecto, la tienen. Porque la naturaleza es un principio y causa del movimiento o del reposo en la cosa a la que pertenece primariamente y por sí misma, no por accidente. (p. 128)

Si bien es cierto que lo natural tiene un caudal evolutivo propio, lo que distingue a lo artificial es su carácter técnico regido por la estabilidad. Aquí el filósofo se refiere al arte como la *téchne*; la técnica que carece de rasgos naturales y por tanto funciona como

UCUENCA

productora de intencionalidades. De este modo, pensar en lo intencional nos lleva a encontrar los siguientes intersticios artificiales:

1) Paramentos: muros, cerramientos, arquitecturas.

2) Vías: vehiculares, férreas.

3) Fronteras: terrestres, internas, externas.

4) Umbrales: puertas, entradas, accesos.

5) Vacíos: *Terrain vague*, parques, estacionamientos o lugares públicos abandonados, zonas sin uso, zonas contaminadas, puertos.

2.2.3 Simbólicos

Aquí el Intersticio se presenta por configuraciones abstractas que se dilatan entre los espacios intermedios a manera de disparidad o por lo que es lo mismo, mediante contrastes que se derivan en una relación de ambigüedad que se establecen entre los distintos elementos. Se convierte en una relación complementaria formada por dialécticas simbólicas que representan umbrales de posibilidades. Si apelamos a un ejemplo se podría entender como: lo que está entre lo abierto/cerrado, lleno/vacío, efímero/duradero, orden/caos, continuo/discontinuo, permanente/pasajero, etc. Así también, estas dialécticas se dejan ver como intersticios de incertidumbre, siendo resultado en su totalidad de varios grados de información y recubrimiento de significados y relaciones.

-Intersticio producido por la tensión y la fuerza que mediante el impacto de acción, oscila y produce efectos que permiten condicionar el espacio prefigurando en grietas,

UCUENCA

fracturas, vacíos. Son articulaciones y movimientos que se crean por el cruce y por lo tanto, producen efectos de resistencia y de quiebre.

-Intersticio como lugar, entendiéndose como límite en donde se cruzan actividades, acciones, y surgen múltiples propuestas que desbordan y constituyen una identidad propia.

-Intersticio como espacio intermedio, génesis del lugar inestable que yace entre dos situaciones, medios, estados, lugares (diferentes) y es propenso al nacimiento de lo ambiguo, dotado de un lenguaje propio en medio de su contexto. Es la respuesta de lo externo/interno y su encuentro con la superficie. No tiene forma definida porque está ligada temporalmente a sufrir cambios. Esta dinámica de separar lo uno de lo otro requiere cualidades de transformación, siendo portadores de energías simbólicas para que lleguen a un culmen, de la cual su esencia deviene mayoritariamente de lo efímero e inestable.

-Intersticio como límite. Punto de encuentro tangencial que delimita y rectifica un correcto uso del espacio valiéndose de procedimientos armónicos que dan lugar a un encuentro simbólico. A veces estos límites están formados por rupturas y zonas intermedias.

-Intersticio como imposición. Atraviesa obligatoriamente su contexto cualquiera que esté fuera, produciendo espacios intermedios los cuales son fruto de fracturas y dividendos que llevan a un estado de conflicto y proponen limitaciones.

2.3 Los intersticios como posibilidades habitables

Una vez que se haya patentado los intersticios como espacios intermedios, el cual sirve para la edificación de varias formas de significado de acuerdo a su tejido contextual. En este apartado se hará alusión a investigar las formas de habitar en donde se producen imaginarios y confluyen sus ramificaciones dentro de estos encuentros, grietas o vacíos que

dejan estos espacios del entre. Antes de explorar esta posibilidad, se debe entender qué es lo habitable, de dónde surge y cómo se relaciona con los intersticios.

Habitar, es estar en la tierra, es la esencia misma de relacionarse con el entorno. Es ocupar un espacio. Nos dice Martin Heidegger (1994) en su apartado de *Construir, habitar y pensar*, que el habitar es un proceso al que se llega mediante la construcción. Se entiende la construcción como el acto de permanecer, residir, habitar, pero así también, es un intercambio constante de vigilia que se nutre interna y externamente mediante la percepción de los sentidos, así mismo el estado más esencial del ente vivo que se sitúa en proteger y resguardar lo construido. “El rasgo fundamental del habitar es este cuidar (mirar por)” (Heidegger, 1994, p. 131). De este modo, el habitar es el medio por el cual lo vivo se relaciona con el mundo de diversas formas. Entonces se puede comprender que el habitar es el lugar de la esencia presente, en el espacio intermedio, tanto el habitante como lo habitado intercambian flujos. “Habitar supone ser conscientes de los espacios, abandonarse a su materia, a su presencia, dejarse afectar por ellos” (Lema, 2021, p. 40).

Residir en un vacío o cobijar un espacio conlleva desde lo profundo de todo ser vivo, su capacidad de enfrentar contra toda adversidad, la posibilidad para encontrar un espacio en donde pueda surgir vida. Se trata de reconocer el entre y dejarse llevar por el recorrido que traiga consigo. En algún momento del proyecto, nace la necesidad de situar a lo habitable como eje temático que permita encontrar modos habitables en los diversos intersticios estudiados, explorando sus dinámicas, vacíos y contradicciones.

La expresión “modos de habitar” sugiere que existen distintas formas o modos de ocupar y organizar un territorio y de construir el “espacio habitable” en sus múltiples manifestaciones materiales. Pero la acción de habitar no consiste sólo en ocupar espacios construidos, los modos de habitar son actos culturales en los que se integran

UCUENCA

las respuestas materiales con las concepciones acerca del mundo, del sentido de la vida y del sentido mismo de habitar. Los modos de habitar dotan de carácter especial cada fragmento del hábitat humano, son fuente de diversidad y lo enriquecen. (Saldarriaga, 2019, p. 23)

Estos modos de habitar que se enriquecen de acuerdo a su diversidad, articulan nexos que permiten integrar procesos de encuentro. Un intercambio infinito de ideas, sentimientos, diálogos, procesos, formas de vida, que concede experimentar un sinnúmero de posibilidades, gracias a los intersticios los cuales se habita. Aquí la pregunta sería ¿Es posible habitar el vacío, es posible habitar la grieta, el hueco, el umbral, un límite; en definitiva, el intersticio?

Por consiguiente, es importante conectar con la clasificación de los intersticios a los modos habitables, los cuales se pueden encontrar en distintas maneras que parte desde lo natural, artificial y simbólico. Tal como podemos ejemplificar desde el hecho natural, que conlleva un reconocer en el modo de habitar el proceso que sufre transformaciones de adaptación al medio para la sobrevivencia. Un animal que teje su nido con el objetivo de cobijar y cobijarse, tomando como recurso el proceso de construcción natural. Así también, encontramos otras formas habitables en lo simbólico, aquello que representa un valor significativo, que guarda memoria, y lo hacemos parte de la vida. Un objeto que refleja un recuerdo, que revive en la memoria. Un olor que cuenta historias de un tiempo, o lugares y espacios que van mucho más allá de pensar en un concepto funcional de habitar. Se eleva de lo íntimo, a lo esencial que es justamente encontrar y tejer procesos que están dados artificialmente y sirven como entes para ser mediadores entre la experiencia que surge al incurrir en estos espacios. En definitiva, “Habitar, para el individuo o para el grupo, es apropiarse de algo. Apropiarse no es tener en propiedad, sino hacer su obra, modelar, formar, poner el sello propio” (Lefebvre, 1970/1978, p. 210).

Si apelamos a un símil artístico, Gregor Schneider en su obra *Haus ur/Totes Haus ur* nos muestra simbólicamente intersticios que dialogan en contraste con un mundo simbólico. El espacio es un escenario ficticio que se dilata entre lo imaginario y lo real. Se trata de una casa que externamente se ve normal, sin embargo, cuando se recorre, se muestran distintos escenarios que juegan con la percepción, lo onírico y lo imaginario. Intersticios que se generan por medio de nuevas circulaciones de espacios laberínticos, como puertas imposibles, ventas inesperadas, falsas divisiones, caminos sin salida, habitaciones sometidas a modificaciones. Es una dimensión paralela que anula la función habitual de la casa y lo que hace es perder la relación con el espacio y escribir transformaciones del habitar que ocurren en los intersticios.



UCUENCA

Figura 5. Gregorio Schneider, *Totes Haus Ur Rheydt - Serie A*, 1999. [Fotografías en blanco y negro, en 34 partes, 25,7 x 19,7 cm]. <https://www.artsy.net/artwork/gregor-schneider-totes-haus-ur-rheydt-series-a>

Entonces, se puede evidenciar que los intersticios se prestan para configurar diversas formas de habitar y generar nuevas lecturas que parten de estados conflictivos, pero también de esperanzas que se tejen desde lo más natural de la vida. El habitar es estar siempre junto aquello que nos rodea.

3 CAPÍTULO III:

Producción fotográfica

“Fotografiar, es poner la cabeza, el ojo y el corazón en el mismo punto de mira”

(Henri Cartier Bresson, 2003, p. 11).

3.1 Referentes fotográficos, artísticos

En referencia a los artistas que vinculan su práctica creativa con el objeto y enfatizan la esencia del objeto como punto de partida para la elaboración de su obra, así como su relación con el contexto, la sociedad, la poética, narrativa y dialéctica que emergen del objeto en su cotidianidad y en el escenario artístico, se pueden incluir a los siguientes:

Chema Madoz

Fotógrafo español considerado como el poeta de lo cotidiano, influenciado por el surrealismo y el dadaísmo, es un creador de imágenes que articula una mirada poética mediante el recurso de la metáfora, la ironía, pero sobre todo su enfoque está en la poesía visual. Encuentra en los objetos comunes un sin número de posibilidades de representación, apoyado en los recursos literarios. Madoz crea, descompone, y descontextualiza objetos y los representa creativamente mediante el uso del blanco y negro haciendo que las obras tengan un aire honesto y propio, con un estilo minimal. Aborda la alteración de los objetos y propone una nueva intención en su significación.



Figura 6. Chema Madoz, *Sin título*, 2009. [Fotografía].

<http://www.chemamadoz.com/d.html>

Madoz menciona que el espectador juega un papel muy importante al momento de percibir la imagen, es un diálogo con lo fugaz, lo impermanente. Sus obras no tienen nombre, puesto que el autor considera que es el espectador quien tiene la libertad de ejercer una lectura poética sobre la imagen.

Jordi Larroch

Generar un nuevo sentido a los objetos es parte de su interesante trabajo en el cual la poesía y la fotografía confluyen, dotando de un discurso sutil, conceptual, a veces perspicaz, y optimista, dejando espacio para la construcción imaginativa y reflexiva del espectador. La mirada artística al traducir objetos cotidianos y analizarlos mediante la poesía para materializarlos en un lenguaje plástico, es consecuencia de ver en el objeto infinitas posibilidades de imaginación, situados en la emotividad y carga simbólica que evocan los objetos.



Figura 7. Jordi Larroch, *Filosofía*, 2013. [Fotografía]. <https://jordilarroch.com/project/blanco/>

UCUENCA

Descontextualizar e imaginar significados nuevos mediante la metáfora permite que su obra se convierta en poesía hecha imagen. El aspecto sencillo y minimal es un denominador común en la mayoría de sus fotografías, el monocromo como parte de entender la simpleza y la fuerza de lo representado.

Joan Brossa

Poeta y dramaturgo catalán nacido en 1919, influenciado por las vanguardias y el surrealismo, abarca el comienzo de la poesía visual al retratar sus versos en objetos cotidianos, en el cual se mezcla para combinar poema-objeto dotado de carga simbólica y conceptual a sus obras y pone a prueba las dimensiones y límites de la poesía, experimentando a través de lenguajes como el teatro, poesía, escultura y artes performativas.



Figura 8. Joan Brossa, *El huevo del caos*, 1988. [Fotografía-objeto 16,5 x 13,8 x 13,8 cm]. Colección MACBA

Los elementos que confluyen en su itinerario artístico son la descontextualización, metáfora, inquietudes cotidianas, transgresión de la imagen y la denuncia de actos sociales.

UCUENCA

Entonces, se puede decir que la magia ocurre al momento de unir dos simples objetos y se convierten en fuertes significados. Los objetos finalmente toman otra concepción, que la de un simple artefacto, adquiriendo una interrelación entre el lenguaje verbal y visual, que permite ser contemplado y leído.

Nancy Fouts

Artista y fotógrafa británica, marca una sinuosa distinción entre lo irónico y lo lúdico, deja espacio para la construcción imaginativa y lo conjuga con objetos de la vida diaria. Por medio de la relación y la metáfora constituye un nuevo objeto y significado.



Figura 9. Nancy Fouts, *Double Dice on Cherry Stem*, 2011. [Fotografía].

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/jun/04/nancy-fouts-obituary>

Pone en duda la concepción de los objetos, entre lo natural y artificial, y su forma de representación radica en la empatía y la forma poética sencilla y expresiva.

Liliana Porter

Creadora de un micro mundo en donde la condición humana es el escenario evolutivo y trascendente, genera diálogos poéticos en torno a la vida cotidiana por medio de la metáfora como recurso retórico, cuestiona lo real y lo ficticio. Como menciona Talavera (2012) “El

UCUENCA

mundo de la vida cotidiana toma sentido porque es un mundo construido colectivamente por las interacciones de los sujetos que lo habitan y los objetos que lo forman” (p. 4), así pues, ¿Es válido preguntarse la influencia de la vida cotidiana en la transfiguración de los objetos? En esta obra en particular se aborda al método sociológico como protagonista del análisis de este trabajo artístico. Al estudiar de lo general a lo particular, partiendo por tres ejes como lo son el capital, campus y el habitus.

Con relación al capital, la acumulación de los escenarios políticos, económicos, sociales y culturales que gira en torno a la vida cotidiana, constituyen recursos que corresponden a la fijación de una identidad humana que se va otorgando, conforme se adquiere un proceso constructivo de vida. En ese sentido, al relacionarse con objetos cotidianos que vienen de procesos industrializados para un consumo de masas, comercio, ocio, hasta amuletos u objetos con alta carga simbólica. Cualquiera fuere su uso, se transfigura en el marco de la creación artística para dotar de un sentido estético, conceptual y reinsertarse a un determinado espacio en el circuito artístico. Yendo más allá, “El hombre con el hacha y otras situaciones breves” (2013), representa una figura que, dentro de la actividad productiva, genera un ejercicio de poder, es decir, el objeto cotidiano se convierte en un instrumento de acto político. Por otro lado, en la cronología de la historia, se puede evidenciar el papel de ciertos objetos que representan al siglo XIX, como el piano de cola. Y otros de la cultura popular del siglo XX como son: el Che Guevara, Mickey Mouse, Elvis Presley, etc. Lo que Porter sugiere, viene dado por un replantear el espacio-tiempo, el pasado y el presente de cada individuo.

El campus se ve representado por el espacio que se crea en la instalación artística, configura escenas múltiples, que posibilita el imaginario y la ficción del espectador. Crea un recorrido de figuras pequeñas, pero a la vez de un detenimiento en cada acción. La diversa

UCUENCA

temporalidad y procedencia de los objetos confluyen en diálogo con el otro, se van construyendo arquitecturas en el tiempo y formas de lo humano. Porter hace una retrospectiva al reconocernos dentro de esta composición como seres pasajeros con propiedades infinitas de creación y relación. También propone una prospectiva al reconocer que el espacio, la circunstancia de nuestra vida se basa en replantearse el lugar donde se está, el sentido de vida que se lleva y la posibilidad de cambiar y reescribir la historia. (Solimano, 2019).



Figura 10. Liliana Porter, *El hombre con el hacha y otras situaciones breves*, 2013.

[Instalación site specific]. Colección Pérez Art Museum Miami.

Representa una instalación con varios objetos rotos, o casi rotos, de diversos materiales, funciones, colores que están expandidos de forma dispersa. Se observa a un hombre, con el hacha en mano. La escala es diversa y asciende conforme avanza el escenario de los objetos.

La artista recrea un diálogo con los objetos, a partir de conceptos del tiempo y el espacio, entre lo real e imaginario. Dialoga con objetos de diferentes tiempos, se juntan historias, escalas, objetos banales. El hombre con el hacha, destruye a medida que el tiempo

UCUENCA

pasa y desaparecen funciones, sin embargo, todas las intenciones están ahí, no desaparecen, se transforman por el espectador que va reconstruyendo. La obra fue realizada en el 2013, basada en cuentos, historias, poemas que son de inspiración para su creación.

Por otro lado, en cuanto a referentes artísticos que usan o significan el espacio, se puede encontrar a las prácticas artísticas traducidas a distintos lenguajes. A continuación, se expondrán referentes que usan el espacio desde distintas perspectivas y lo convierten en una experiencia estética.

Hamish Fulton

Artista británico precursor del Land Art, cuando era estudiante empezó a interesarse por encontrar un propio lenguaje artístico, más tarde se inició en la escultura y en el arte post conceptual. A inicios de los años 70 su travesía del caminar junto a Richard Long, llevó a que sea considerado el artista del caminar. Su concepto gira en torno al reconocer el espacio mediante el recorrido, considera al proceso de caminar como la forma más directa de encontrar en el paisaje, la relación física y sensible con la naturaleza; lo efímero, lo impermanente, la huella, etc. Establece una relación de experiencia poética con la fotografía, al reflejar la memoria del paisaje, el diálogo con el paseo y el imaginario simbólico de la naturaleza.



Figura 11. Hamish Fulton, *France on the Horizon*, 1975. [Fotografía]. Cortesía Tate
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/fulton-france-on-the-horizon-t03268>

Para Fulton el caminar no solo era un proceso que deviene de la práctica sino además lo consideraba ya en sí, como un acto artístico. “Camino sobre la tierra para estar ligado a la naturaleza (...) El carácter de un paseo no se puede predecir. Un paseo es práctica, no teoría” (Fundació Per amor al’art, s.f.). Para Fulton la acción artística sucede en conexión con la naturaleza, todo lo que se va encontrando, las huellas que se deja, las piedras que transforman el paisaje, las distintas formas de vida que tejen el paisaje, es lo que hace de sus obras, un hecho artístico sensible y poético.

Richard Long

Artista inglés, quien interviene en el paisaje con acciones sencillas, usa el espacio y dialoga entre la acción y la forma de observar. Al igual que Fulton, su práctica está en el errabundeo, la diferencia radica en que Long usa elementos como piedras, elementos de la

naturaleza, ajustando o marcando un gesto in situ. “He decidido hacer arte andando, utilizando líneas y recintos, o bien piedras y días” (Careri, 2002, p. 145).



Figura 12. Richard Long, *A line made by walking England*, 1967. [Fotografía impresión en gelatina de plata sobre papel y grafito sobre tabla]. <https://publicdelivery.org/richard-long-line-made-by-walking/>

El fundamento de Long está en la gestualidad que realiza mediante el caminar, como manera de sentir el espacio y la forma infinita de concebir el paisaje. Se enfoca en una arquitectura fugaz e impermanente, así también, una línea infinita que puede atravesar el paisaje.

La imagen de la hierba hollada contiene en sí misma la presencia de una ausencia: la ausencia de la acción, la ausencia del cuerpo, la ausencia del objeto. Por otra parte, se trata sin duda del resultado de la acción de un cuerpo y de un objeto, algo situado a

UCUENCA

medio camino entre la escultura, la performance y la arquitectura del paisaje. (Careri, 2002, p. 146)

Mediante el uso del claroscuro, diferencia la acción del paisaje dejando en el horizonte la indefinición de la línea, el esquema compositivo geométrico y una simpleza con un gesto radical. En definitiva, Long apuesta su práctica en el andar y crear acciones sencillas cartografiando los lugares por donde transita y entendiendo al espacio como un gran lienzo por el cual se puede dibujar.

Jeffrey Conley

Fotógrafo de la ciudad de New York con una simplicidad y técnica compositiva altamente sublime, la naturaleza es el éxodo de inspiración, el estudio del paisaje urbano y su narrativa son escenas minimalistas a blanco y negro, con una predisposición a capturar estados meditativos naturales, usa el proceso de impresión y grabado de platino y paladio generando una riqueza distintiva en sus fotografías.

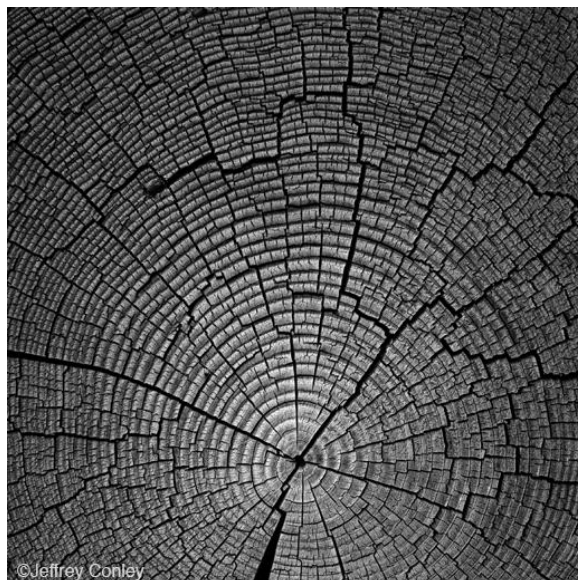


Figura 13. Jeffrey Conley, *Granary Beam*, 2009. [Fotografía, Impresión en gelatina de plata, 22 x 22]. http://www.suntomoon.com/pages/jeffrey_conley_images_2014.html
<https://www.hartmanfineart.net/art/granary-beam>

La fotografía es para mí una especie de meditación que amplía mi percepción del mundo existente y en evolución que nos rodea. Busco refugio y simplicidad en mis fotografías y encuentro una resolución personal y una realización que espero sinceramente que otros también experimenten. (Conley, s.f.)

Doris Salcedo

Artista referente del arte contemporáneo colombiano, se define como una artista del tercer mundo quien reflexiona sobre el poder que tienen los espacios y su contexto, pone en evidencia los conflictos sociales-políticos a través de la yuxtaposición de objetos cotidianos y los aborda en un contexto, de modo que la relación entre forma y contenido se contraponen mediante un carácter altamente simbólico y crítico a la vez.

En su obra “Chairs”, pensada para la bienal de Estambul, en la que reflexiona fuertemente sobre el concepto de violencia, toca el trasfondo histórico migratorio del país, el desplazamiento, pérdida y desesperación. En su recorrido por la ciudad, Salcedo, otorgó un gran valor a los espacios abandonados, los cuales en épocas pasadas, eran ocupados por judíos y griegos exiliados de sus edificios.

Lo que interesa de esta obra está en la pertinencia en cómo aborda el espacio y pone en tela de juicio qué es ocupar un espacio.



Figura 14. Doris Salcedo, *Sin título*, 2003. [Instalación, 1.550 sillas de madera, aprox. $10,1 \times 6,1 \times 6,1$ m ($33 \times 20 \times 20$ pies)]. 8ª Bienal Internacional de Estambul.

Las sillas como objetos que son ocupados por los seres humanos, que en esta ocasión vendría a ser un rol invertido, las sillas ocupan un espacio que es propio de los seres humanos. El espacio lleno-vacío, la ambigüedad entre la presencia y la ausencia, entre lo individual y colectivo, así también entre la unión y la sociedad o por otro lado, lo nuevo-viejo, orgánico-doméstico.

En relación a comprender el espacio, la obra además sugiere entender que los objetos pueden ser habitables en medida que otorgamos una resignificación al espacio y se evidencia la esencia de lo que en algún momento tuvo una presencia. En ese sentido, lo habitable se relaciona no solo con el ser humano, sino que cruza formas, transgrede tiempos, objetos, espacios y lo lleva a una dimensión más equilibrada con la vida en sí.

Louise Bourgeois

Artista francoestadounidense icónica del arte contemporáneo del siglo XX, su línea de producción está centrada en reflejar lo habitable, el espacio y la relación intimista con su vida. Analiza la emotividad del espacio y su relación con la catarsis; sus obras son autorreferenciales, sin embargo, empáticamente universales, relatos personales que tejen introspecciones influenciadas por sus sentimientos más profundos.



Figura 15. Louise Bourgeois, *Fée couturière*, 1963. [Objeto, bronce, pintado de blanco].

<https://alaintruong2014.wordpress.com/2014/10/30/exhibition-of-hanging-works-by-french-american-sculptor-louise-bourgeois-opens-at-cheim-read>

Estructura en yeso formada con espacios reducidos, que se asemejan a un nido o colmena o hasta referir a un contenedor, como es el vientre materno. Complejas cavidades y superficies que aluden al refugio y a la protección, asociándolo al lado más primitivo del ser vivo y la función del habitar.

3.2 Diseño de obra: Investigación y conceptualización

Investigación

Este proyecto nace a partir de la pandemia suscitada en 2020, momento ideal para encerrarnos en nuestra propia forma de habitar y conformar una mirada introspectiva al entorno y a los objetos que nos rodean, los cuales han estado siempre formando parte de la vida cotidiana. La consecuencia que deja esta experiencia, parte de ser consciente del protagonismo profundo que ocupan los objetos y el espacio en el entorno diario. Estamos habituados a circular sin poner atención a las estructuras que nos construyen como seres humanos, estas configuraciones, aunque parezcan minúsculas, son sustanciales para la transformación y el desarrollo de nuestra propia vida.

Muchas veces estos elementos pasan desapercibidos, olvidados, limitados o a su vez, son vistos para un fin específico. Objetos y espacios que no tienen conciencia y que ofrecen mucho más allá de lo evidente. Entonces, ¿cómo encontrar estas nuevas formas que parten de la conciencia puesta en la vida diaria y que asumen los objetos y espacios cotidianos?

Moles y Careri hacen referencia a los objetos y espacios como mediadores. De este modo resulta interesante encontrar un término bastante enriquecedor que abarque esta posibilidad de entender lo que es ser mediador y sus diversas convergencias como lo son los intersticios. A partir de aquí, la pregunta sería entonces ¿Es posible encontrar nuevas narrativas que generan los intersticios que están en los objetos y espacios cotidianos?

Para llegar a la respuesta se usa un enfoque de investigación exploratoria que propicie un primer acercamiento al analizar e investigar estados concretos de la realidad, en este caso el objeto y el espacio en su conformación cotidiana. A partir de la localización de patrones significativos en la información, que una vez analizados, permite encontrar resultados a la

UCUENCA

pregunta de investigación planteada. Adicionalmente, a través de la revisión de la teoría y referentes artísticos se ofrece la posibilidad de realizar un análisis acerca de la teoría intersticial y sus distintas clasificaciones. Esto gracias al paradigma de la interpretación, basada en la atribución de significados subjetivos a partir de la observación, estableciendo una relación comprensiva, participativa entre el objeto estudiado y el investigador. Además, por medio de la investigación cualitativa se analizan los datos obtenidos desde diferentes miradas que permitan conectar los intersticios del objeto y espacio en la derivación de este, en un producto artístico, contrastando los diferentes valores que surgen del objeto y el espacio en sus diversas interacciones con el entorno.

Una de las formas más apropiadas para evidenciar el resultado de esta investigación, es la posibilidad que ofrece la fotografía, al ser un lenguaje que permite contar una narrativa desde un aspecto altamente visual y poético, pasando por el manejo de la técnica y su carga expresiva. Vendrá a ser también, una figura mediadora entre el acto encontrado y la técnica representada. Casi como un acto performativo, que permite repensar la práctica fotográfica, desde el hecho de ir en busca de fotografías y abordarlas desde diversas dinámicas, que genera experiencias al explorar, observar, invertir, recorrer, etc. Esta capacidad de contar una historia en las fotografías, conlleva ser contenedor de experiencias en una búsqueda incesante que devenga de un contexto y una forma particular de capturar la imagen, Es así que, la coherencia se ve marcada por el concepto y la técnica usada.

Por otro lado, al considerar la presencia humana un factor incluyente en el estudio de las calificaciones intersticiales, es importante mencionar que el ser humano dentro de este proyecto toma un protagonismo secundario, al ser visto desde un papel de observador/creador. Debido a que la intención principal del proyecto, se centra en focalizar y delimitar metodológicamente el tema de estudio y responder al objetivo principal del proyecto. Hecho por el cual desde un

UCUENCA

inicio de la investigación se planteó dirigir un enfoque netamente hacia el objeto y el espacio, como temas de estudio. Así pues, las fotografías responden a un registro del objeto y del espacio en relación a su clasificación intersticial. Sin embargo, la presencia humana en el intersticio configura una conexión poética con el desarrollo del proyecto, ya que mantiene una búsqueda exploratoria con el objeto y el espacio, que pretende sobretodo, ser testigo de un escenario que se va construyendo con el devenir transitorio de los intersticios y toma su morada, en la representación fotográfica. De este modo, la intención es enfatizar la mirada a determinados elementos que tienen significaciones temporales, dotadas de memoria que mediante su lectura, permite desarrollar una experiencia que haga ver lo que está detrás, es decir, no el objeto ni el espacio en sí, sino más bien, la relación que tiene ese elemento en nuestra vida, mediante la captura de sutilezas de lo humano, y el percibir posibilidades de ser objeto entre los objetos. También es parte de una reflexión que nos muestran los espacios y los objetos al ser conscientes de lo efímero e impermanente que implica la materia, el espacio y lo cotidiano. La presencia humana se ve reflejada en el transcurrir del tiempo, y lo que se registra son ausencias (intersticios) que conviven en presencia. La presencia humana se evidencia desde el hecho experimental, desde la deriva. Marca su ausencia, pero a la vez se presenta transformado en médium tal como lo hace el objeto y el espacio, y a la vez precisa una conciencia que parte del mundo interno para ser ofrecido como un banquete consumido por el ser humano.

El proceso metodológico práctico involucra un acercamiento directo con el objeto y el espacio cotidiano, para representar fotográficamente desde la perspectiva habitable. Investigar, explorar y experimentar tanto el objeto como el espacio en el marco de lo cotidiano, y el uso de metodología que parte de la observación y datos cualitativos, que en este caso vendrían a ser el registro del total de las fotografías tomadas.

En cuanto al objeto:

UCUENCA

1. Se parte de tomar fotografías en ángulos diversos a objetos de la infancia, es decir, la parte interna de los juguetes, su reflejo y contornos superficiales.
2. El encuentro del dibujo como forma de encontrar los mecanismos internos de los objetos y sus articulaciones funcionales.
3. Se usa la fotografía nuevamente para registrar objetos que representen significaciones personales y vivenciales: manillas, amuletos, anillos, tejidos.
4. Se deriva por el territorio personal, cocina, estudio, bodega, caja de herramientas, aparador, patio, biblioteca, etc.
5. Con estos artículos se empieza a sacar fotografías que están influenciadas por autores que en su práctica artística, modifican, añaden o montan elementos a la composición fotográfica. En este paso se experimentó con gran parte de objetos hilando elementos que permitan una construcción de la mano de la retórica de la imagen, usando la metáfora, la ironía, oxímoron, haiku, etc. Gracias a estas modificaciones se regresó a una búsqueda con el lápiz y papel, a imaginar, construir, superponer, dialogar, repensar, analizar, borrar, escribir. Nuevas formas que representen un significado con el tema principal del proyecto. Es decir, desde el vacío, ausencia, transformación, límites, etc. Todo lo que infiere en el significado de intersticio. Adicionalmente, mientras transcurría la investigación, se alimentó de mayor posibilidad creativa al encontrar la triada intersticial desde una posibilidad habitable. El gesto que el autor propone para su expresión artística está en lo poético. En evidenciar o representar el motivo poético en el objeto cotidiano. Encontrando así, la posibilidad de representación conceptual y técnica del objeto cotidiano como posibilidad habitable.

En definitiva, el dispositivo metodológico para encontrar los intersticios en el objeto parte de lo poético, con el fin de modificar su significado y sus valores representativos.

UCUENCA

En cuanto al Espacio:

1. A partir de la teoría investigada por la deriva y su perspectiva del caminar, se parte la búsqueda de recorrer la ciudad de Cuenca, en distintos sectores desde la urbe hacia lo periférico. Para esto, se trabajó en varias sesiones y fases que permitan construir y registrar estados, sensaciones, percepciones a través del caminar. Empezando en el centro histórico, el puente roto, plazas, parques.
2. Se renunció a la forma tradicional de caminar y observar a luz del azar, la posibilidad de una nueva lectura del espacio, visto desde la intención de un flâneur que observa y mantiene silencio.
3. En una tercera fase, se pretendió analizar hacia que espacios intersticiales se abocaba el interés fotográfico, formando un mapa que guíe y registre de acuerdo a la triada intersticial, en su mayoría un foco hacia lo natural y artificial.
4. Una vez sensibilizado con las formas de habitar de lo natural, sus formas de vida y las irrupciones matéricas de su espacio. Se estableció precedente deambular por territorios en plena naturaleza como es el Cajas y sus alrededores.
5. Se recorrió un zoológico, las orillas de los ríos, bosques, llanuras y montañas como el Plateado y el Cojitambo.
6. El proceso de registro fue siempre fotográfico, pero además las experiencias influyeron en mayor medida a conseguir fotografías que van mucho más allá de lo técnico y lo hacen artístico, que es el reflejo y la descarga de la emotividad que brinda la naturaleza del proyecto. Ir en busca y encontrarse con posibilidades que se permiten evidenciar en un archivo fotográfico formado por 150 imágenes que revelan todo este proceso de entender el espacio y el intersticio, al morar y establecer una conexión directa desde el habitar.

Conceptualización

Esta propuesta artística se enfoca en las distintas narrativas que generan los intersticios, siguiendo un eje articulador que viene a ser lo habitable. Diseccionar, refiere al hecho de analizar minuciosamente tanto el objeto como el espacio, los distintos tipos de intersticios ya estudiados y de acuerdo a su clasificación, generar una mirada artística, expresada en una serie de fotografías.

Los intersticios como se hizo referencia son “entres”, espacios de transición que devienen en diversas formas expresivas, como son: grietas, vacíos, límites, bordes, espacios intermedios, etc. Por lo que permite edificar conceptos y abordarlos desde la posibilidad de habitar.

Intersticio como posibilidad habitable, es el resultado de un proceso investigativo, marcado por el desplazamiento de la mirada, con un enfoque hacia los objetos y espacios cotidianos, donde la poesía visual, el caminar y la exploración, son dispositivos que permiten llegar hacia un encuentro con distintas clasificaciones de manifestaciones de intersticios. Estas clasificaciones intersticiales tienen como fin, detonar nuevas posibilidades sobre la incidencia que tiene en nuestra vida, procesos esquemáticos inconscientes, que son ahogados por el discurrir del tiempo, quedando en lo racional, una simple finalidad. Es un gesto meditativo del entorno diario, que posibilita un eco simbólico y poético de ser consciente del entorno que nos rodea.

La obra confiere una serie de fotografías clasificadas según los tipos de intersticios, que parten conceptual y técnicamente de teorías derivadas de la naturaleza, lo artificial y lo simbólico; el espacio cotidiano y los objetos envueltos en poesía visual. Es una invitación a imaginar nuevas posibilidades que existen en nuestro entorno cotidiano, un intento por

UCUENCA

descifrar nuevos significados, que posibilita un eco de conformación simbólica y poética que infiera en el espectador una suerte de develamiento, al reconocer en el objeto y espacio desde el encuadre de lo cotidiano, una posibilidad habitable.

3.3 Propuesta fotográfica

Las fotografías se rigen a un proceso como se mencionó en capítulos anteriores a una exploración del objeto cotidiano, el espacio y lo habitable. Al ser un desarrollo experimental que en ocasiones se parte de un boceto definido, en otras se busca, se fotografía, se parte del error, de lo inesperado de lo fugaz, etc. Así pues, el resultado generado fue una gran cantidad de fotografías. Para esto se vio necesaria la elaboración de un foto libro pensado como un aporte artístico que permita evidenciar los diversos tipos de intersticios que se encuentran en la vida cotidiana desde la narrativa visual. Una manera de diálogo que conecte tanto lo conceptual como lo técnico que permita al lector sumergirse en un estado subjetivo. En ese sentido, las estéticas de las fotos giran en torno a un hilo conductor que viene a ser el blanco y el negro como símbolo de ambigüedad, oposición, sutileza, pulcritud y sobre todo para resaltar y recalcar cierto grado de potencia en el sentido mismo de la fotografía. Sin espacio para interrupciones cromáticas que desvirtúen el contenido de la imagen.

Edición de fotografías

Se realizaron un total de 150 fotografías, de las cuales pasaron a un proceso de selección, que consistió en tres fases, cada una con un rigor específico. Proceso por el cual permitió valorar la imagen de acuerdo a distintos aspectos, que se detallan a continuación:

1. En la primera fase, se seleccionaron fotografías de acuerdo a la pertinencia con el título, el objetivo general y el concepto. Resultando fotografías que estén en relación directa con el tema del proyecto.

2. En la segunda fase de selección, se elaboró una estructura metodológica que permitiera valorar la imagen desde un aspecto mucho más técnico, siendo estas: composición, técnica y narrativa.


TABLA VALORATIVA	
Fotografía:	
Composición	<ul style="list-style-type: none"> -Encuadre: Horizontal -Perspectiva/ángulo: Picado -Proporción: 3:2 -Distribución de pesos: Elementos inferiores que ocupan una mayor atención, sin embargo, gracias a la sombra existe un equilibrio tanto de distribución y contraste.
Técnica	<p>Exposición</p> <ul style="list-style-type: none"> -Diafragma: F 8.0 -Sensibilidad: 100 -Velocidad de obturación: 1/200 -Estilo: Minimal-Blanco y negro
Concepto-Narrativa	<p>Intersticios-Objeto cotidiano-poesía visual- Espacio-Habitable.</p>

Figura 16. Tabla valorativa [elaboración propia], 2022.

Esta metodología valorativa se usó en cada fotografía preseleccionada, permitiendo corregir y ajustar elementos necesarios ya sean tanto compositivos, técnicos o narrativos.

UCUENCA

3. En la tercera fase se consideró la carga denotativa que proporciona cada imagen, es decir, su aspecto externo y su lectura objetiva de la imagen. Así también, lo connotativo, que hace referencia a una lectura subjetiva, motivo de múltiples apreciaciones y valoraciones expresivas, emotivas y estéticas. Finalmente, se conjuga con un análisis perceptivo; que infiera en el estado interpretativo-transformativo del lector, y comprensivo, al proponer un contraste sólido y digerible con las fotografías finales.

Una vez seleccionadas las fotografías finales, se procedió a elegir el modo de distribución y ubicación en la maquetación. Adicionalmente, en este proceso se vio necesario incluir un nombre a cada fotografía, el criterio por el cual se eligió el título de cada fotografía responde a la intención de evidenciar las posibilidades definitorias de intersticio, es decir, los títulos son la definición de intersticio desde la perspectiva del autor. A partir de la clasificación intersticial se permitió reflexionar la narrativa oculta que encierra cada imagen, que puede ser, desde el límite que impone todo espacio, una posibilidad de conocimiento, o tejer una serie de reflexiones simbólicas. Para lo cual, se propone una palabra que expresa metafóricamente, lo oculto de la imagen. Como ya lo mencionaba Llorenç Raich Muñoz, existe un motivo poético y este es el resultado de un sentido narrativo no visible, un puente entre lo que no se ve y lo representado, por ello se pensó desde el intersticio como respuesta y complemento. También pretende ser un indicio que deduce hacia una búsqueda introspectiva de experiencias, tal como Minor White define la teoría de la equivalencia como un efecto o experiencia que trae consigo un reconocimiento simbólico, emocional y exploratorio a través de la fotografía. En efecto, la interpretación de cada fotografía se ve sujeta a despertar un significado personal en el espectador, permitiendo expresar un sentimiento o estado poético que conduzcan en términos visuales a simbolizar un nuevo sentido a las distintas fotografías, las cuales llevan consigo una suerte de trascendencia en la geografía de lo cotidiano.

Para el proceso de post-producción se usó el programa Adobe Photoshop, el cual permitió ajustar ciertos elementos de la fotografía que vienen dados por la estructura valorativa analizada. En un primer momento, se tiene en consideración que no toda fotografía es apta para ser concebida en blanco y negro, por eso aquí también es importante discernir y definir, que fotografía tiene posibilidad técnica y cuál no. Como se mencionó en la sección de investigación, el interés artístico de usar el blanco y el negro pretende transmitir la esencia de una narrativa que se acerque a lo emotivo, permitiendo concentrar mayor interés en la simplicidad y el detalle de la imagen representada.

Una vez tomada las fotografías con una cámara digital Canon EOS 77D, se colocan en Photoshop, aquí se trabaja con varios métodos no destructivos para convertir la imagen de color, a blanco y negro. La intención de trabajar distintos métodos que van desde clave alta y clave baja depende de la naturaleza de la fotografía y su relación expresiva al contar una narrativa visual que hile un sentido estético, profundizando en el protagonismo que se quiera reflejar en cada elemento de la fotografía. Se usa clave alta en imágenes que permitan evocar una ambientación de sutileza, armonía, y simplicidad. Enfatizando en la presencia de luz y reduciendo los tonos oscuros. Por el contrario, en clave baja el apoyo que se da mediante el aumento de contraste, y la baja predominancia de luz, es producir un cierto efecto dramático y curioso que permita impregnar lo místico en la fotografía.

Se parte de la herramienta de Tono/Saturación que permite graduar la saturación, en la que se llega (-100) y se obtiene un aspecto totalmente monocromo. Se matiza suavemente con el tono más adecuado. Sin embargo, es importante mencionar que no existe un único método a usar, según el resultado de la fotografía se combina con otro método o elemento para un mejor resultado. En este caso la intención de contrastar los tonos está dada por la ambientación, al

considerar que el reflejo del puente provoque un cierto grado de unión flexible con el agua, las siluetas de los elementos, etc. Lo que faculta un rescate al reconocer las texturas representadas y la fuerza expresiva de las formas.

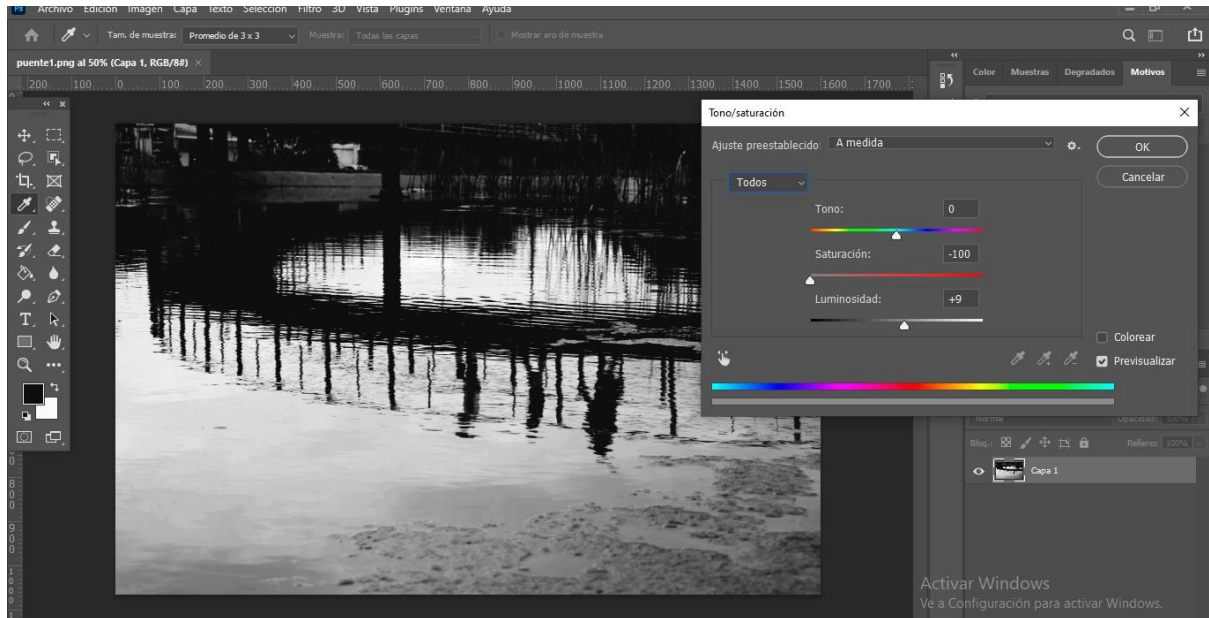


Figura 17. Captura de pantalla corrección saturación, 2022.

El mezclador de canales también es un método importante ya que permite usar toda la información de la foto, permitiendo ajustar la relación entre el rojo, verde y azul, no sin antes seleccionar la opción de monocromo. Este método versátil juega con los porcentajes de cada canal de color en función de lo que se quiera conseguir, los valores positivos se acercan a los blancos y por el contrario los negativos, harán más oscura la imagen. Lo que permite es crear tonos más intensos, buscando también la naturalidad al mantener un equilibrio en el manejo de los tonos y facilitando la comprensión del volumen en la imagen.

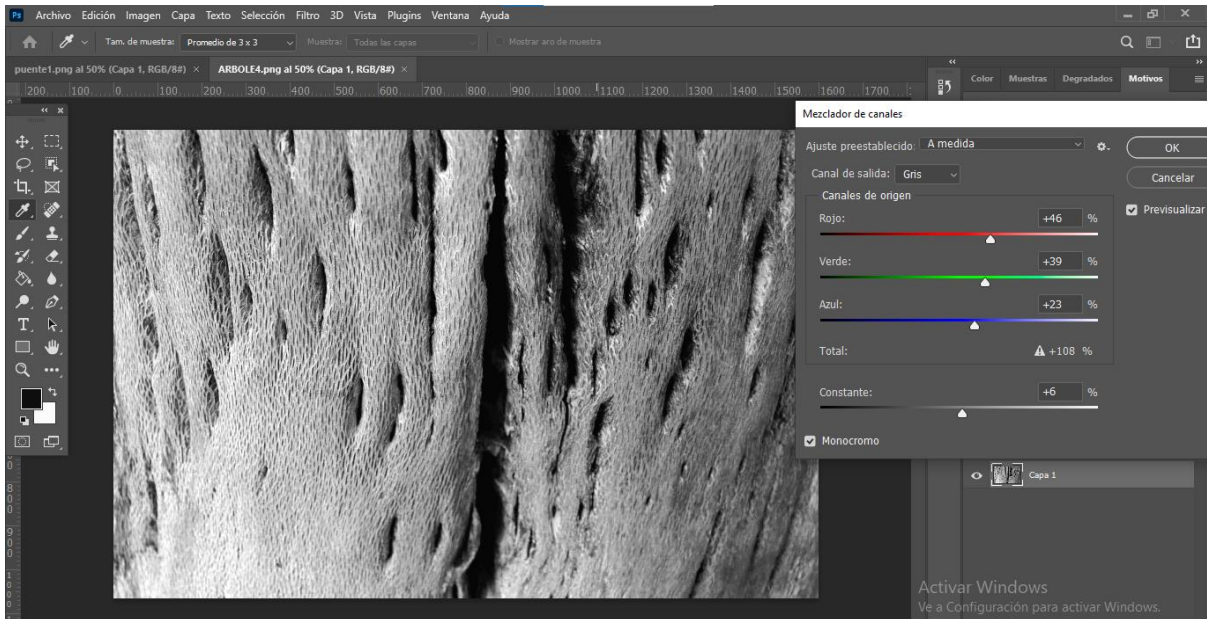


Figura 18. Captura de pantalla mezclador de canales, 2022.

Blanco y negro es una herramienta que representa una conversión por defecto. Aquí el proceso es intuitivo al entender la dinámica de los valores tanto si colocamos el cursor hacia la derecha o izquierda con el objetivo de oscurecer o aclarar los tonos para encontrar el mejor resultado. La finalidad de este método supone un equilibrio entre los medios tonos, generando un impacto sutil, pero a la vez provocativo.

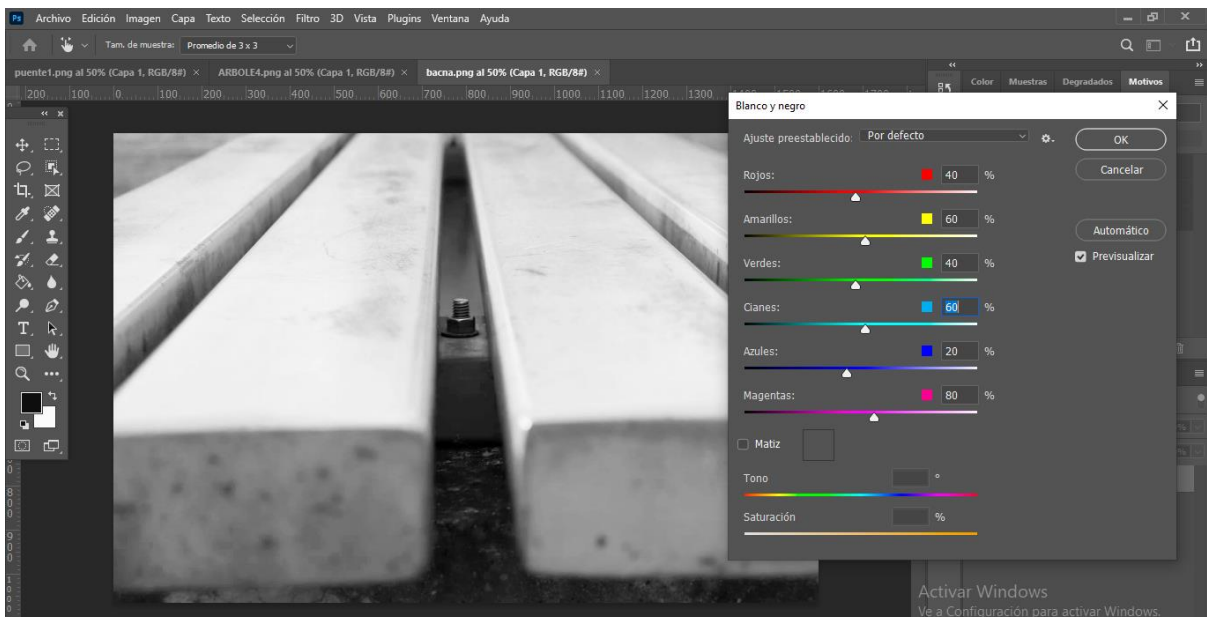


Figura 19. Captura de pantalla edición blanco y negro, 2022.

Estos modos de conversión a blanco y negro no se rigen a un método en específico debido a que cada imagen tiene un aire distinto, por lo cual es importante examinar y complementar el resultado en relación a otros elementos como la luz, el contraste, la saturación. Es decir, es una búsqueda constante que al final otorga un alcance bien logrado.

Diagramación y maquetación del foto libro

Una vez seleccionadas las fotografías definitivas, se procede a realizar la diagramación en Adobe Ilustrador. El foto libro tiene un diseño minimalista que va acorde con las fotografías a blanco y negro propuestas. El formato planteado está con una retícula de 24 x 18 cm con un margen de 2,5 cm de cada lado, con un total de 42 páginas. Este formato responde a la gran mayoría de fotografías ya que su encuadre es horizontal y la distribución en la hoja queda bien encuadrada, es decir, su encaje está definido por el centro de interés, la regla de los tercios, el horizonte y la proporción equilibrada de acuerdo al formato de hoja.

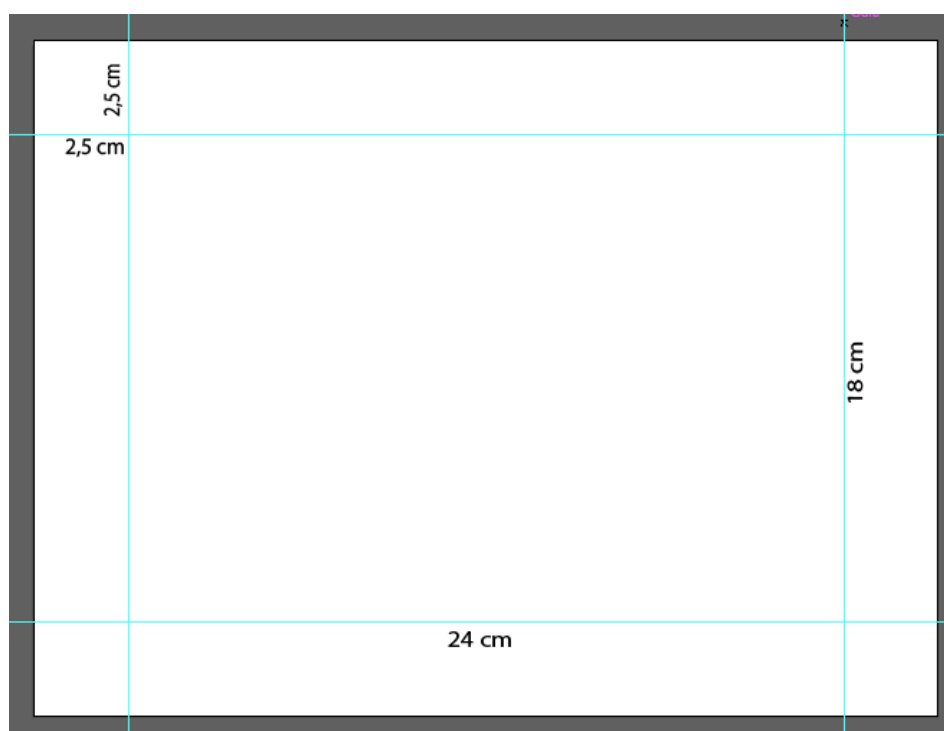


Figura 20. Captura de pantalla medidas de márgenes, 2022.

En cuanto a su estructura se inicia con la portada, para eso se realizan dos opciones de portadas, se usa la tipografía *Segoe UI Symbol* a 12 puntos.

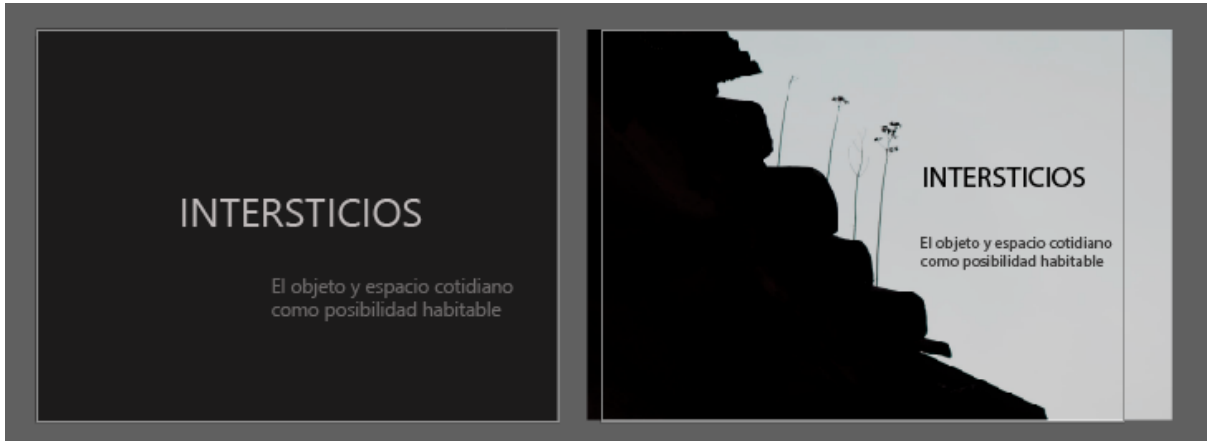


Figura 21. Captura de pantalla propuesta de portadas, 2022.

A continuación, se deja una página en blanco y se ubica información del autor, y en la siguiente página se escribe un breve prólogo estructurado en dos columnas.

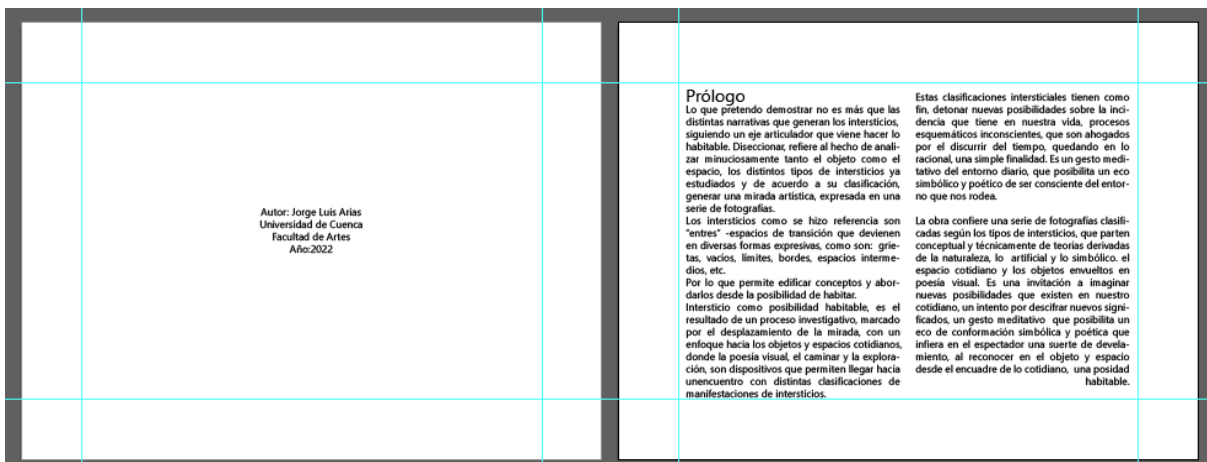


Figura 22. Captura de pantalla diagramación, 2022.

Se parte de la portada para generar una línea gráfica monocroma, los títulos están sobre el fondo negro y las fotografías y textos sobre el fondo blanco. A continuación, se escribe el

UCUENCA

texto y su respectiva característica de intersticios. A partir de aquí la numeración se hace evidente debajo de cada fotografía y en la parte inferior de todas las hojas, se ubica una franja de color negro.

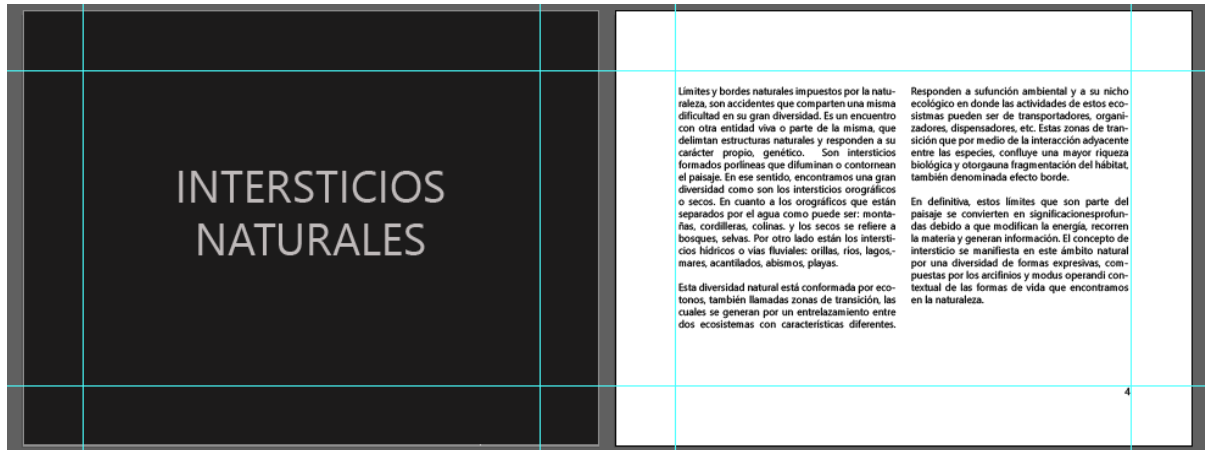


Figura 23. Captura de pantalla, diagramación y número de página, 2022.

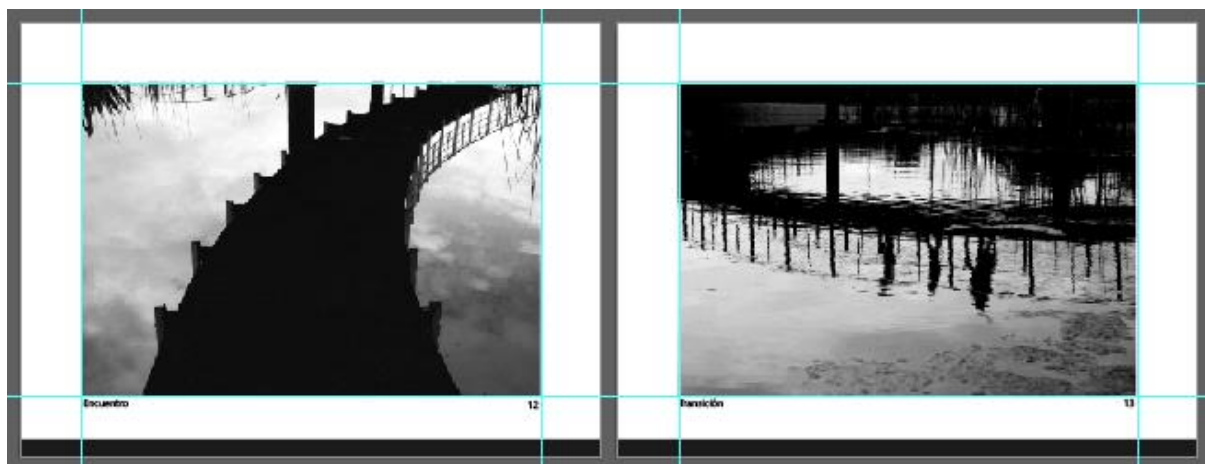


Figura 24. Captura de pantalla, diseño franja negra, 2022.

Aquí se muestran todas las fotografías que tienen relación con esta clasificación y lo mismo se repite con los demás intersticios. El título de cada fotografía está ubicado en la parte inferior izquierda. Para la parte final, la contraportada lucirá de color negro.

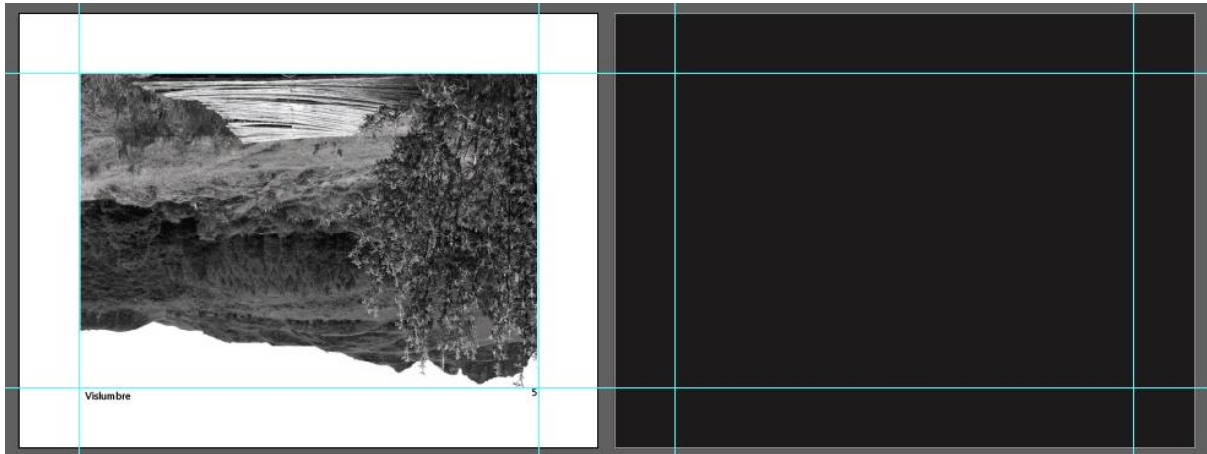


Figura 25. Captura de pantalla composición, 2022.

El foto libro está presentado mediante la plataforma Yumpu, que al ser un recurso virtual, permite un gran alcance para su visualización. La característica de esta plataforma es que permite apreciar de manera continua las fotografías. A continuación, se evidencia el link del foto libro en formato pdf: <https://www.yumpu.com/es/document/view/66903257/intersticios-el-objeto-y-el-espacio-cotidiano-como-posibilidad-habitable>

(Se recomienda visualizarlo en pantalla grande).

Conclusiones

En virtud de la investigación planteada es posible sostener que dentro de lo cotidiano, los elementos que conforman nuestra vida; los espacios y objetos, aquellos que representan e influyen en nuestro entorno, son formadores de significado y mediadores entre las distintas posibilidades de habitar desde el intersticio. Esto ha permitido generar un diálogo reflexivo que conduce a diversas narrativas que vienen dadas por las calificaciones intersticiales, las cuales han sido fruto de una metodología exploratoria formada por dispositivos como es la disección, el análisis y la resignificación del objeto; que al redibujar, clasificar y descomponer, se consolidan mediante recursos como lo poético y simbólico permitiendo así, descifrar los intersticios en el objeto cotidiano. En cuanto a la configuración del espacio; la deriva, el caminar y toda una teoría estética sujeta a este tema fue lo que permitió encontrar los intersticios en el ámbito del espacio cotidiano. La observación fue el factor principal para llevar a cabo esta investigación al analizar y explorar los espacios que se encuentran en los centros urbanos, pasando por zonas de relieve alto, por el comportamiento de la naturaleza, etc. La investigación de referentes artísticos, fotográficos y filosóficos fue inspiración para conectar una producción orientada a generar un diálogo narrativo con los intersticios naturales, artificiales y simbólicos desde una posibilidad habitable que fue expresado en un foto libro. Las fotografías son presentadas como narrativas que permiten mirar lo cotidiano de la vida, desde una mirada distinta. Lo que permite responder al cumplimiento del objetivo y la problemática planteada.

Por otro lado, esta investigación me permitió cumplir con una expectativa personal de descifrar el intersticio en el sendero artístico. Desde que inicié el encuentro con el arte, el intersticio se presentó como un concepto enigmático. Ahora, puedo decir con certeza que el arte es justamente ese intersticio que está compuesto de límites, dificultades, dicotomías, pero

UCUENCA

también de umbrales y procesos transitorios. Un intersticio que abarca un sinfín de facultades y logra abstraerse hacia distintas dinámicas; un éxodo que permite generar desde el conocimiento sensible un comienzo posible.

Finalmente, el intersticio se presenta como un espacio de reflexión en todas estas dinámicas propuestas, es un respiro hacia un diario vivir que prolonga la absolución de un sistema regido por la fugacidad cotidiana. Estos intersticios planteados resuenan como posibilidades de ver aquello que está en nuestra vida, pero que no es aprehendido a observar desde otro punto de vista.

El aporte que rige la presente investigación es la aplicación de este término visto, analizado y representado desde una visión artística. Así también, es un llamado a repensar a profundidad cuál es la relación con los objetos y espacios que interactuamos a diario, aquellos que no prestamos atención y están ahí. Es un llamado a la consciencia, un respiro hacia nuevos horizontes que nos brinda el arte. Tal como menciona Picasso (s.f.): “el propósito del arte es lavar el polvo de la vida cotidiana de nuestras almas”.

Recomendaciones

La presente investigación es el comienzo para explorar en futuras propuestas nuevos caminos que conduzcan al desprendimiento más minucioso de los intersticios, combinándolo o haciendo un enfoque desde problemáticas sociales, políticas o culturales. Conectarse aún más con la posibilidad que nos ofrece la naturaleza, sus límites, bordes, fronteras. Pensar desde los espacios marginales y su relación con los espacios intermedios. Así también, concebir lo poético en el objeto cotidiano hasta generar reflexiones que vayan mucho más allá de un vínculo afectivo, con estrategias fotográficas que permitan reflejar ámbitos del diario vivir, desde una mirada distinta. Tenemos una puerta abierta hacia una posibilidad explorable.

Anexo 1. Glosario

Arcifinio. Hace referencia a una superficie con límites naturales.

Aura. Walter Benjamín refiere que cada obra de arte es única y original, concebida en el tiempo y espacio adecuado desde su creación.

Automatismo Surrealista. Es una forma de creación artística en el que se suprime el estado racional- consciente para dar paso al inconsciente como dominio en el proceso de producción.

Disección. Análisis o examinación sobre algún tema.

Ecotono. Zona de transición entre distintos sistemas ecológicos.

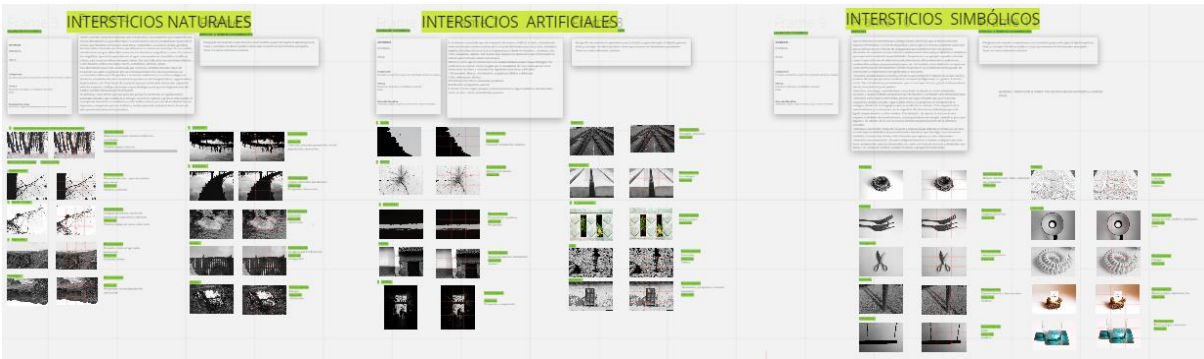
Mimetismo. Efecto imitativo, semejanza, copia natural.

Semiótica. Disciplina encargada del estudio de la significación y de los procesos comunicativos a través del lenguaje de los signos.

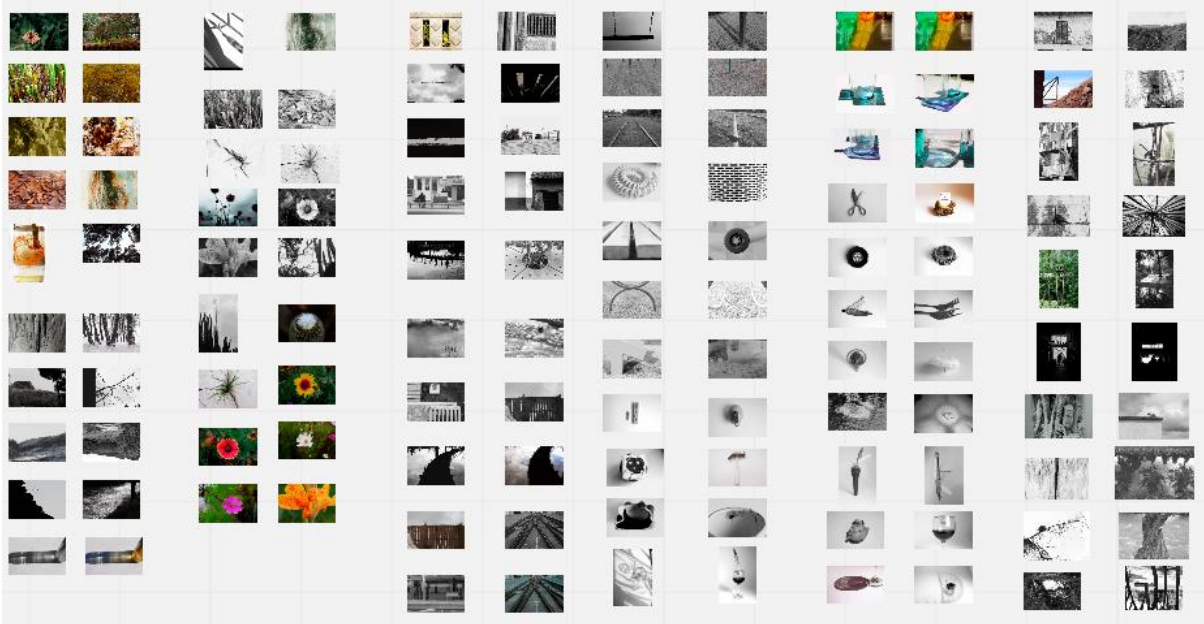
Semántico. Rama de la lingüística encargada del estudio del significado, las palabras y oraciones.

Transfiguración. Acción sujeta de modificaciones y cambios.

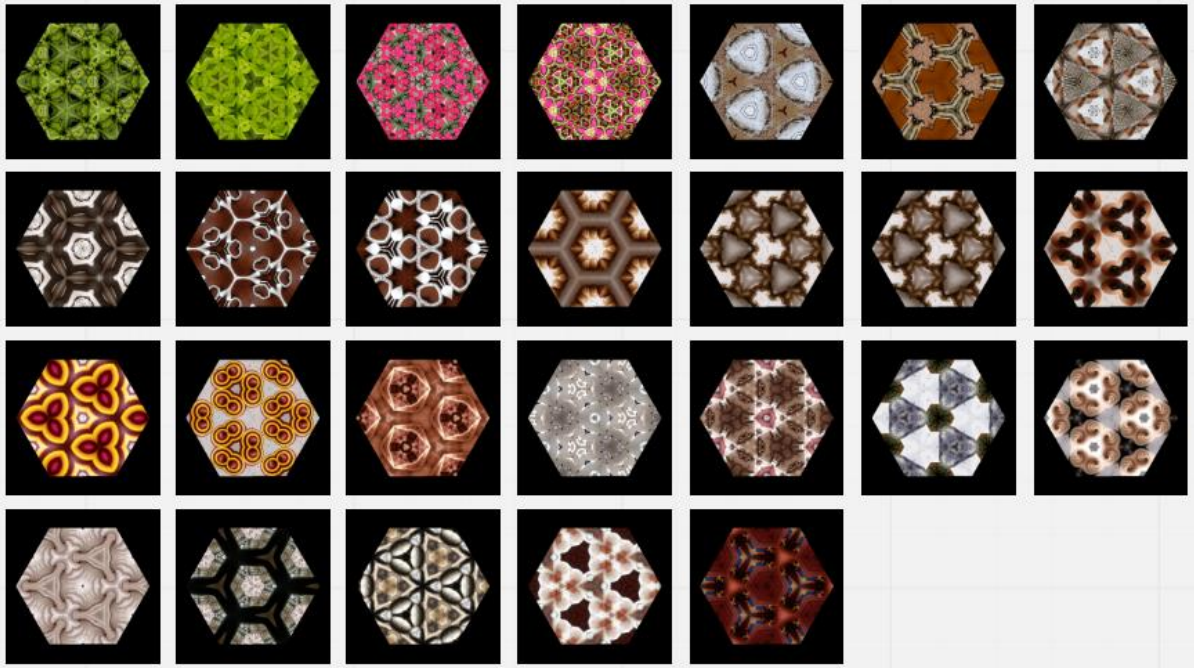
Anexo 2. Ideas fotográficas



Clasificación de intersticios



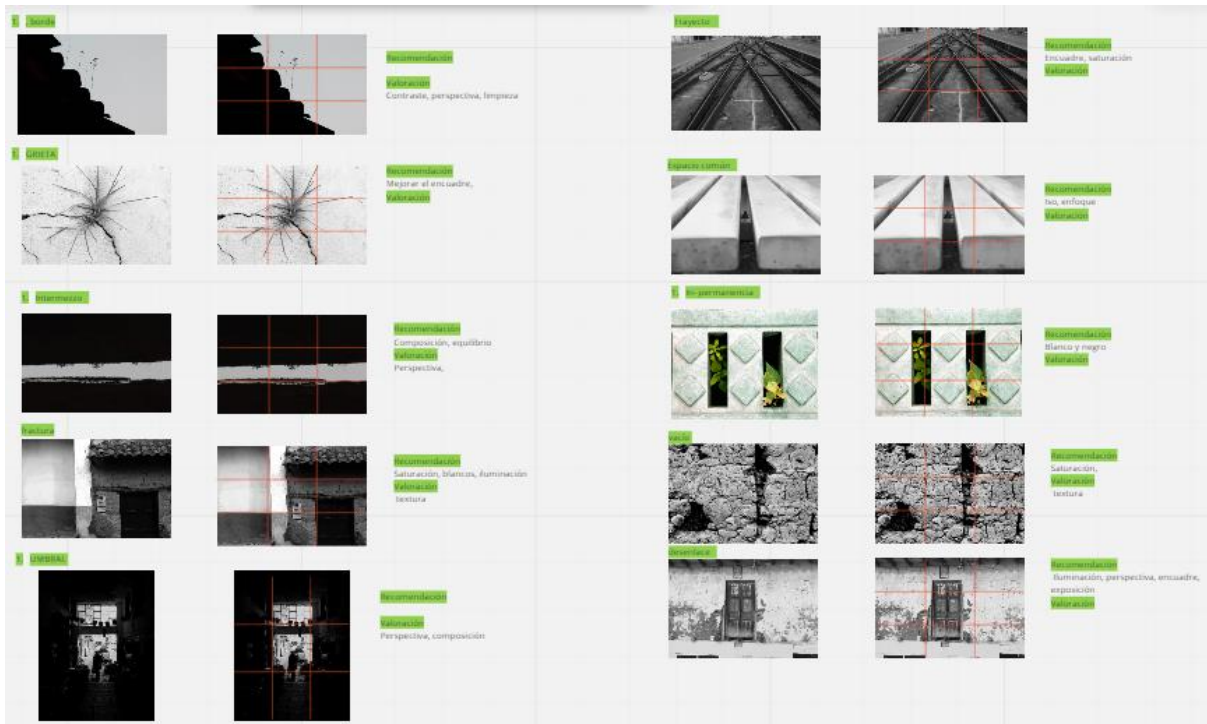
Vista general de fotografías



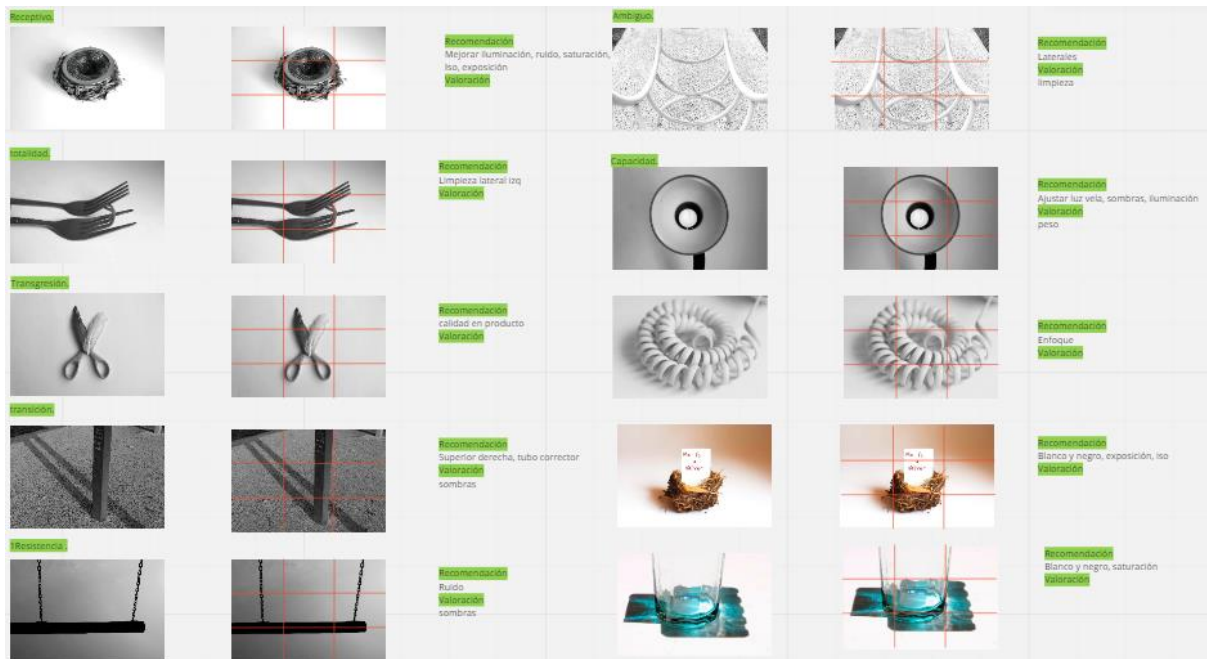
Mosaico de intersticios en caleidoscopio

<p>1 Elementos arboles, bosques, límites, bordes, divergencia</p> <p>Bifurcación de hojarque El bien y el mal</p>	<p>Recomendación Mejorar el encuadre, balance de blancos en el fondo.</p> <p>Valoración Distintos planos, texturas, Trazos arboles de la copa pueden emprenderse conforme al centro de la copa o más. V de simetría, vde agudeza y formas.</p>	<p>1 Transición</p> <p>Recomendación Contraste, encuadre, perspectiva, escala, degradación, abstracción</p>
<p>2 Conocimiento</p>	<p>Recomendación Elementos de más, capas de arboles, peso visual.</p> <p>Valoración Texturas, contraste</p>	<p>1 Encuentro</p> <p>Recomendación Limpiar elementos que distraen.</p> <p>Valoración Perspectiva, abstracción</p>
<p>3 Resolir, ensaño</p>	<p>Recomendación Limpieza de blancos, corrección iluminación, saturación y contraste.</p> <p>Valoración Texturas, dibujo de ramas sobre cielo</p>	<p>Recomendación Saturación</p> <p>Valoración abstracción</p>
<p>4 Imposición</p>	<p>Recomendación Encuadre, cielo corregir ruido, iluminación.</p> <p>Valoración Contraste, forma,</p>	<p>Vinculo</p> <p>Recomendación Arreglar la parte inferior laq</p> <p>Valoración ambigüedad</p>
<p>5 Similitud</p>	<p>Recomendación</p> <p>Valoración Perspectiva, escala degradación, abstracción</p>	<p>Vinculo</p> <p>Recomendación Blancos.</p> <p>Valoración abstracción</p>

Análisis valorativo de fotografías-naturales

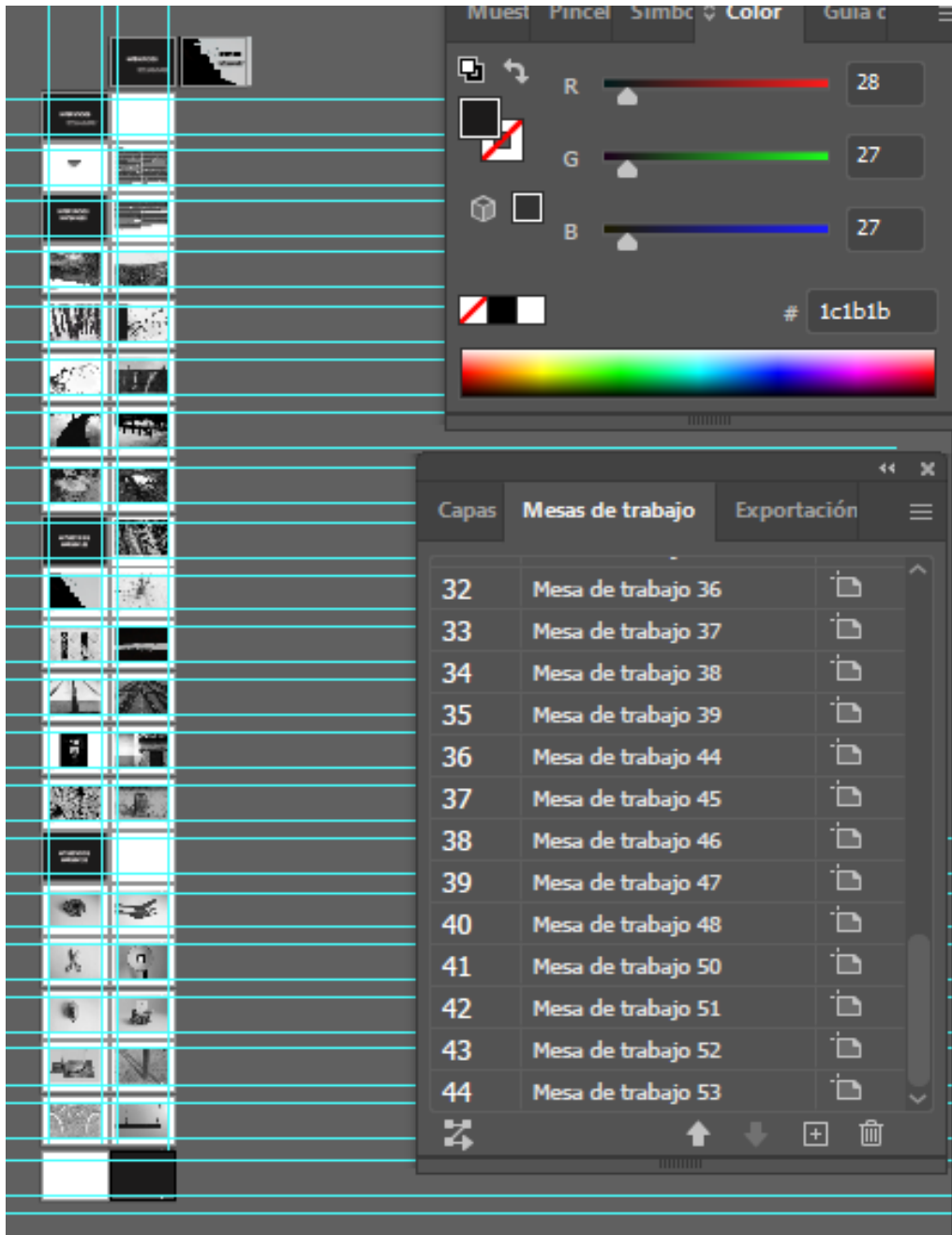


Análisis valorativo de fotografías-artificiales



Análisis valorativo de fotografías-simbólicas

Anexo 3. Diagramación y maquetación del foto libro



Maquetación en Adobe Ilustrador

Bibliografía

ARISTÓTELES. (1995). *Física. La Naturaleza y lo natural* (Trad. G. Echandía). Editorial

Gredos, S.A. (Trabajo original publicado s.f.).

<https://www.um.es/noesis/archivo/2020/Physica.pdf>

BAUDRILLARD, J. (1969). *El sistema de los objetos* (Trad. F. González Aramburu). Siglo XXI.

https://monoskop.org/images/1/18/Baudrillard_Jean_El_sistema_de_los_objetos_1969.pdf

BRETON, A. (1924). *Primer manifiesto surrealista*.

<https://omduart.files.wordpress.com/2016/08/breton-andre-primer-manifiesto-surrealista.pdf>

CARTIER BRESSON, H. (2003). *Fotografiar del natural*. Gustavo Gili S.A.

<https://docplayer.es/88651882-Fotografiar-del-natural.html>

CARERI, F. (2002). *Walkscapes. El andar como práctica estética* [Libro electrónico]. Gustavo

Gili

S.A. https://ia601600.us.archive.org/6/items/sesion4_201702/Careri%20Franco%20-%20El%20andar%20como%20pr%C3%A1ctica%20est%C3%A9tica.pdf

CIRLOT, L. (1995). *Primeras vanguardias artísticas*. Labor, S.A.

http://www.terras.edu.ar/biblioteca/9/9AyE_CirLOT_Unidad_4.pdf

CLAVERO, J., CASTRO, M., LUNA, J., Y RAFAEL, L. (s.f.). *Contrapublicidad*.

<https://archivo.argentina.indymedia.org/uploads/2013/08/contrapublicidad.pdf>

CONLEY, J. (s.f.). *Bio*. jeffreyconley.com. Recuperado el 26 de febrero de 2002, de

<https://www.jeffreyconley.com/Asset.asp?AssetID=76699&AKey=8KMSY3KT>

DE MICHELI, M. (1979). *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (Trad. Linares, P). Alianza

Editorial. (Original publicado en 1966).

<https://secretariadycv.files.wordpress.com/2017/04/de-micheli-m-las-vanguardias-artc3adsticas-del-siglo-xx-completo-ilovepdf-compressed.pdf>

DEBORD, G. (1999). *Internacional situacionista* (Trad. L. Navarro). (Vol. 1). Literatura Gris. (Original publicado en 1959).

https://monoskop.org/images/d/da/Internacional_Situacionista_Vol_1.pdf

DELEUZE, G. (2007). *Dos regímenes de locos*. Textos y entrevistas (Trad. J. Pardo). Pre-textos. <http://www.medicinayarte.com/img/Deleuze-Dos-Regimenes-de-Locos-.pdf>

ENCABO, E Y MALUENDA, I. (2018). Cincuenta latas. Repetición Pop en la obra de Andy Warhol y Robert Venturi. *Cuaderno de notas*.

https://oa.upm.es/53575/1/INVE_MEM_2018_289590.pdf

FAJARDO, R. (2019). Intersticios Semióticos; lo posible como modo de ser: Herramientas para la investigación en arte. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*, 24(41).

<https://doi.org/10.22456/2179-8001.97213>

FLORES, A. (2014). *Poemas-objeto: posibilidades*. Poesía Visual en el aula de filosofía.

Recuperado el 02 de enero de 2022.

<https://pvenelauladefilosofia.jimdofree.com/material-docente/otras-posibilidades-de-la-pv-en-el-aula/poemas-objeto-relacionar-es-pensar/#:%7E:text=Un%20poema%2Dobjeto%20es%2C%20literalmente,%2C%20re-pit%C3%A1moslo%2C%20un%20objeto%20nuevo>

FLORES, I. (2010). Pensar el entre, contribuciones para una crítica de la razón intersticial.

XLVII Congreso de Filosofía Joven: Filosofía y crisis a comienzos del S. XXI.

<http://hdl.handle.net/10201/95143>

FLORES, I. (2017). *De la metaxología. El problema del entre en el pensamiento*

contemporáneo [Tesis doctoral]. Universitat Autònoma de Barcelona.

<https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/457557/ifa1de1.pdf?sequence=1>

FUNDACIÓ PER AMOR A L'ART. (s. f.). *Hamish Fulton*. Recuperado el 23 de enero de 2022, de

https://fpaa.es/pt_arte/hamish-fulton-trabajo-en-

[proceso/#:%7E:text=%E2%80%9CCamino%20sobre%20la%20tierra%20para,es%20](https://fpaa.es/pt_arte/hamish-fulton-trabajo-en-proceso/#:%7E:text=%E2%80%9CCamino%20sobre%20la%20tierra%20para,es%20)

[pr%C3%A1ctica%2C%20no%20teoria.%E2%80%9D](https://fpaa.es/pt_arte/hamish-fulton-trabajo-en-pr%C3%A1ctica%2C%20no%20teoria.%E2%80%9D)

GOMBRICH, E. H. (1999). *La Historia del arte* (Trad. R. Torroella). Diana, S.A. (Trabajo original publicado en 1950).

<https://historiadelararteuacj.files.wordpress.com/2016/08/gombrich-ernst-h-historia-del-arte.pdf>

GOONEWARDENA, K. (2011). Henri Lefebvre y la revolución de la vida cotidiana, la ciudad y

el Estado. *Urban Artículos y notas de investigación*, 02. Recuperado el 13 de

diciembre de 2021. <http://polired.upm.es/index.php/urban/article/view/1488/1985>

HEIDEGGER, M. (1994). *Conferencias y artículos* (Trad. E. Barajau). Ediciones del Serbal.

http://medicinayarte.com/img/heidegger_conferencias_%20articulos.pdf

HELLER, A. (1987). *Sociología de la vida cotidiana*. (2da edición). Península.

<http://www.afoiceeomartelo.com.br/posfsa/Autores/Heller,%20Agnes/Sociologia%20>

[de%20la%20vida%20cotidiana%20parte1.pdf](http://www.afoiceeomartelo.com.br/posfsa/Autores/Heller,%20Agnes/Sociologia%20de%20la%20vida%20cotidiana%20parte1.pdf)

HERNÁNDEZ, D. (1996). La creación del instante. La Balsa de la medusa. *Biblioteca Prensa histórica*, 37, 114–117.

<https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.do?control=BVPH20120008564>

HERRERA, V., LESMES, S. Y MOURE, M. (2003). *Intersticios* [Tesis de grado]. Pontificia Universidad Javeriana.

<https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/41524/HerreraViviana2003PI.pdf?sequence=4&isAllowed=y>

HONNEF, K. (2004). *Pop Art*. Taschen. <https://es.scribd.com/document/333029707/Honnef-Klaus-Pop-Art>

LEFEBVRE, H. (1978). *De lo rural a lo urbano* (Trad. González). Península. (Original publicado en 1970). https://proletarios.org/books/Lefebvre-De_lo_rural_a_lo_urbano.pdf

LEFEBVRE, H. (1991). *Critique of Everyday Life*. [Crítica de la vida cotidiana]. (Vol. 1). Verso. <https://chisineu.files.wordpress.com/2012/08/lefebvre-henri-the-critique-of-everyday-life-vol-1.pdf>

LEFEBVRE, H. (2013). *La producción del espacio* (Trad. Martínez. E). Capitán Swing Libros, S. L. (Original publicado en 1974). <https://istoriamundial.files.wordpress.com/2016/06/henri-lefebvre-la-produccion-del-espacio.pdf>

LEMA, J. (2021). Del habitar al hábito. Posibilidades del espacio suspendido. *Tsantsa. Revista de investigaciones artísticas*, 12. <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/tsantsa/article/view/4048/2860>

MARTÍNEZ, L. (2010). El retorno del flâneur: hacia una cartografía de la deriva. *Imafronte*, (21-22), 197–207. <https://revistas.um.es/imafronte/article/view/200941/163581>

MOLES, A. (1975). *Teoría de los objetos* (Trad. L. Bacin). Gustavo Gili. (Obra original publicada en 1972). https://monoskop.org/images/3/30/Moles_Abraham_Teoria_de_los_objetos_1974_ES.pdf

MOSQUERA, G. (1993). *Del pop al post*. Arte y Literatura.

MOYA, M. (2021). *La investigación-creación en arte y diseño: teoría, metodología, escritura*.

Santa Clara: Feijóo. <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/36659>

NARDI, P. (1964, septiembre). *El arte y la cultura en la civilización contemporánea*

[Coloquio]. Roland Barthes Semántica del objeto, Venecia, Italia.

<https://aprendizaje.mec.edu.py/dw->

[recursos/system/content/0c59c97/content/Barthes,%20Roland%20\(1915-](recursos/system/content/0c59c97/content/Barthes,%20Roland%20(1915-)

[1980\)/Barthes,%20Roland%20-%20Sem%C3%A1ntica%20del%20objeto.pdf](1980)/Barthes,%20Roland%20-%20Sem%C3%A1ntica%20del%20objeto.pdf)

NORMAN, D. (1990). *La psicología de los objetos cotidianos* (Trad. F. Fontera). Nerea.

(Original publicado en 1988).

https://www.loop.la/descargas/disenho/Psicologia_objetos_cotidianos%20-

%20Donald%20Norman.pdf">%20Donald%20Norman.pdf

RAE. (2014). intersticio | Diccionario de la lengua española. «Diccionario de la lengua

española» - Edición del Tricentenario. <https://dle.rae.es/intersticio>

RICHTER, H. (1973). *Historia del dadaísmo*. Nueva Visión.

<https://es.scribd.com/document/506058339/Richter-Historia-Del-Dadaismo-Cap-1>

SALDARRIAGA, A. (2019). ¿Cómo se habita el hábitat? Los modos de habitar. *Procesos*

Urbanos, 6, 22–33. <https://revistas.cecar.edu.co/index.php/procesos->

<urbanos/article/view/454>

SÁNCHEZ, M. (2005). *Morfogénesis del objeto de uso. La forma como hecho social de*

convivencia. (2da edición). U. Jorge Tadeo Lozano.

<https://expeditiorepositorio.utadeo.edu.co/bitstream/handle/20.500.12010/1926/pdf->

morfogenesis_del_objeto_de_uso_-_pag.pdf?sequence=1&isAllowed=y

SANTOS, M. (1996). *Metamorfosis del espacio habitado*. (1ra edición). Oikos-tau.

<http://sgpwe.izt.uam.mx/files/users/uami/prunier.delphine/metamorfosisdelespaciohab>

<itado-Santos.pdf>

SOLIMANO, P. (2019). Liliana Porter El Museo del Barrio. *Artnexus*.

<https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/60a4354b79514f7ed7a83bab/111/liliana-porter>

TALAVERA, M. (2012). El valor del objeto en lo cotidiano. *TOG*, 9(16), 1–12.

<https://www.revistatog.com/num16/pdfs/presentacion.pdf>

TORRES, M. (2009). Revisión histórica del tratamiento de los prefijos inter- y entre-en la lexicografía académica española. *Cuadernos del Instituto Historia de la Lengua*.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3037279>

URIBE, M. (2014). La vida cotidiana como espacio de construcción social. *Procesos Históricos*, 25, 100–113. <https://www.redalyc.org/pdf/200/20030149005.pdf>

VARELA, A. (2011). Génesis semiótica de la intermedialidad: fundamentos cognitivos y socio-constructivistas de la comunicación. *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, 16, 95–114.

https://doi.org/10.5209/rev_CIYC.2011.v16.5

VELARDE, S. (2006, abril). *Ciclo temáticas, problemáticas en sociología*. Sociología de la vida cotidiana, Ciudad Juárez, México.

https://www.academia.edu/8230027/Sociolog%C3%ADa_de_la_vida_cotidiana.

VILLA, K. (2020). *Pasear con el paseante: Walter Benjamín, la pregunta por el flâneur y el sujeto del capitalismo*. [Tesis psicológica]. 15(2), 148-162.

<https://doi.org/10.37511/tesis.v15n2a8>

WESCHER, H. (1976). *La historia del collage. Del cubismo a la actualidad* (Trad. E.

Vázquez). Gustavo Gili. (Trabajo original publicado en 1968).

<https://pdfcookie.com/documents/la-historia-del-collage-herta-wescher-j267q737rrl4>

WINNICOTT, D. W. (1993). *Realidad y juego* (Trad. Mazía. F). Gedisa, S.A. (Trabajo original publicado en 1971).

