PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

MAGÍSTER EN ARTES
MENCIÓN ARTES VISUALES
VÍA CREACIÓN
FACULTAD DE ARTES
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

PARTIDO GENERAL:
CONVENCIÓN Y CONTRADICCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO

por

SEBASTIÁN MAZE RÍOS

Memoria de obra presentada a la Facultad de Artes
de la Pontificia Universidad Católica de Chile
para la obtención de título de postgrado en el Magíster en Artes
Mención Artes Visuales, vía Creación

Profesor guía:

José Tomás Rivas Palma

Junio 2022
Santiago, Chile

A mi madre, a mi padre, a Paula y Bruno

ÍNDICE

-INTRODUCCIÓN 3
-1. SUPERFICIE 5
-2. LA REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO 12
-3. LA CONVENCIÓN EN LA ORGANIZACIÓN DEL ESPACIO 22
-4. LA PLANIMETRÍA EN EL ARTE 28
4.1 El viaje de Juan Downey 33
4.2 La espera de Nasreen Mohamedi 36
4.3 La superficie de un plano antes de ser un plano de Juan Luis Martínez 41
-5. LA AMBIVALENCIA EN LA LECTURA DEL PLANO 44
Pieza 1: Partido General. Convención y contradicción en la representación del espacio 44
Pieza 2: Plano expansivo 47
Pieza 3: Caja de luz. Sistema espacial múltiple 49
-CONCLUSIÓN 52
-BIBLIOGRAFÍA 53
-ARTÍCULOS, PÁGINAS WEB Y ENSAYOS 54
-ÍNDICE DE IMÁGENES 55

INTRODUCCIÓN

Para poder introducir este proyecto de creación es pertinente señalar brevemente quién lo hace y por qué lo hace. Arquitecto de formación, artista de formación no académica y aspirante a Magíster en Artes. ¿Qué sentido tiene tomar ciertos recursos del ámbito arquitectónico y emplearlos en el campo del arte? De alguna manera, pretendo que la respuesta a la pregunta anterior sea incierta, indefinida, entrampada, compleja y que pueda ser respondida a lo largo de esta memoria con la propia obra como caso de estudio. Desearía que esta interrogante se plantee, por el contrario, a asuntos cerrados y resueltos, como una pregunta que permita una respuesta expansiva y que prevalezca la contradicción como idea de fondo.

El dibujo, en especial la planimetría bidimensional, constituyen el campo de estudio de esta memoria de obra. Un primer bosquejo, esquema o plano de organización, es una instancia creativa donde se empiezan a tomar las decisiones de cómo van a desenvolverse las personas en un espacio determinado.

La planimetría en planta es un medio empleado para proyectar, construir relaciones, organizar recintos y elementos que darán cabida a una configuración espacial. A esto se le llama en la disciplina arquitectónica *Partido General*. Es decir, tomar partido por algo que haga sentido, sea coherente y, en el mejor de los casos, genere una propuesta creativa en la distribución espacial. Mi proyecto se instala en la representación bidimensional del espacio planteando propuestas en dibujo con un *Partido General* que, contradictoriamente a lo habitual, intenta poner en jaque los medios convencionales para llevarlo a cabo. Un plano generalmente da instrucciones de cómo debe erigirse la materia para constituir un espacio concreto. Las distribuciones de recintos en mis planos, organizados de manera ambigua e inútil, tienen una baja probabilidad de ser llevados a cabo en la realidad, lo que derriba la funcionalidad implícita en un plano normal.

Una casa generalmente está organizada según patrones de orden y jerarquía que pocas veces cuestionamos porque la manera en la cual están relacionados los recintos responden a acuerdos culturales heredados. En esta problemática es donde mi proyecto se pretende mover, creando una investigación y cuerpo de obra que proponga un imaginario de relaciones interpersonales distintas a lo habitual, movilizado a través de planos

imaginarios. Mi proyecto no tiene como objetivo proyectar nuevas formas armónicas de habitar, sino que ahondar, tanto en la razón, como en lo absurdo de la representación del espacio en sí. De esta manera, se quiere cuestionar la convención que subyace en su organización, mediante la utilización de un lenguaje planimétrico bidimensional.

Si cambiamos la forma en que concebimos, producimos y leemos los planos, ¿podríamos permitir otras interacciones entre las personas?, ¿qué pasaría si intervenimos la lectura de dichos planos desde otro ámbito y propiciamos nuevas relaciones entre obra y espectador? Los planos suponen y proyectan un tipo de relaciones humanas en el espacio. ¿Cuáles son los tipos de relaciones humanas que proyecta un plano? Sin duda, muchos, pero ¿cuáles serían los tipos de relaciones que los planos de mi obra quisieran proyectar? Todas estas preguntas abren un campo de reflexión sobre las convenciones que se han asentado culturalmente en la manera que proyectamos aquello que eventualmente será construido para después vivirlo. Al final de esta memoria, en la conclusión, retomaré estas interrogantes con el propósito de que, luego del recorrido por los distintos capítulos, se plantee una posible respuesta.

Esta memoria, escrita en primera persona como registro de una serie de búsquedas y referencias que hacen legible la trayectoria para argumentar mi proyecto de creación, se propone, no solo ahondar en el tema específico de mi obra, sino que, además, llevar a cabo un análisis relacional (comparativo) de los asuntos investigados/creados en mi propio trabajo visual.

Para ahondar en algunas ideas y temas que se vinculan con mi proyecto, a continuación se presentan los cinco capítulos en que se desarrollan ideas y conceptos afines con mi obra, en tanto la manera de pensar lo que se hace, ejecutar lo que se piensa y reflexionar sobre lo que se comunica: 1. Superficie, 2. Representación del espacio, 3. La convención en la organización del espacio, 4. La planimetría en el arte y 5. La ambivalencia en la lectura del plano. De este modo, bajo estos cinco temas, esta memoria presenta las principales preocupaciones desarrolladas para mi proyecto de creación durante el programa de estudios del Magíster en Artes UC, con mención en Artes Visuales.

1. SUPERFICIE

Pensemos el mundo, o la masa terrestre, como la imagen de un sólido. Un cuerpo geométrico esférico cuya superficie, a pesar de sus irregularidades geográficas, en tanto sólido y líquido, es una membrana continua cuya imagen la tenemos siempre vista desde arriba. Esta relación de escala frente a lo que sabemos y lo que hemos visto del mundo o globo terráqueo, se presenta como algo profundamente extraño. En rigor, habitamos esa superficie en niveles, un poco más arriba o un poco más abajo, más profundo o más alto. Nuestra disputa con la gravedad es en la superficie. Es un mundo enorme y solo habitamos su piel. Esto, que me inquieta profundamente, se me presenta como un fenómeno extraño. Se podría ver de otra forma también; ¿qué es todo aquello que está bajo nuestros pies? Toda esa masa que no es espacio, pero está ahí y tentativamente, si la modificamos, aparece el espacio. Si hay algo ahí que no conocemos porque no lo vemos, ¿podemos extrañarlo? ¿Aquello desconocido puede estar sujeto a ser extrañado? En oposición a aquello, quizás no hay nada o al menos nada útil. A la superficie del mundo se le han añadido o fabricado cientos de miles de capas, una sobre otra. El acto de desentrañar el mundo ocurre porque extrañamos lo que quedó sepultado. Todo esto parecen ser meras reflexiones, sin embargo, mucho de esto es lo que inspira mi trabajo; planos que describen situaciones espaciales crípticas, sin una función coherente, que representan posibles configuraciones espaciales inútiles, donde los propios elementos de dichos planos, como muros, escaleras y suelos se diluyen, se separan y se desvanecen en la superficie.

Superficie en tanto suelo, pavimento, extensión de territorio, mapas y planimetrías que la representan y la condición de estar por sobre dicha superficie. Se trata de pensar que la superficie es el soporte de alteraciones que ponen de manifiesto problemáticas políticas, culturales, filosóficas y de ideas expansivas.

No es novedad que la gravedad es la responsable de nuestro peso sobre el mundo. Sin embargo, y tomando prestado el título de un libro de Peter Handke, *El Peso del Mundo* es aquello que nos afecta como seres pensantes. Más que constatar que la gravedad nos atrae hacia la superficie del mundo, el propio mundo ejerce su fuerza y peso hacia nosotros. Por lo tanto, podríamos establecer que físicamente pesamos sobre el mundo, pero este mundo pesa filosóficamente sobre nosotros.

Me gustaría hacer referencia, brevemente, a un libro escrito por el arquitecto colombiano Carlos Mesa que se titula *Superficies de contacto, adentro, en el espaci*o. Trata sobre la forma de mirar la superficie en la cual se mueve el cuerpo vivo del ser humano desde un enfoque poético, como si el cuerpo de una persona pudiese seducir o domesticar a la superficie mediante una serie de hábitos que dejan algunos trazos visibles y otros no visibles. El autor ve en la superficie una suerte de hoja o soporte que contiene todas las acciones y sus espectros, como si fuera una membrana que recuerda el andar y la presencia del ser humano en el tiempo.

> "El encanto de las superficies radica en la perseverancia de la sensualidad; en el mundo de lo viviente que se asoma en las figuras del orden"[1]. "Pero en cada trazo del orden, se repliegan disponibles las trazas del desorden, perceptibles solo ahí; en las figuras de la geometría".[2]

Estas dos citas del libro de Mesa se correlacionan y entablan un diálogo en torno a la geometría, en cuanto formas que ordenan, pero que, por alguna fisura, se manifiesta el desorden. Esto es muy significativo en las obras de artistas que proponen la superficie del mundo como una suerte de lienzo. No un lienzo en blanco, como aquella convención que se asocia al artista al momento de enfrentarse a su tela, sino que un lienzo plagado de información, entropía y caos. Esta última idea se desarrolla de manera muy profunda en el libro *Pintura el Concepto de Diagrama* de Gillez Deleuze. Parafraseando a este autor sobre la manera en que Cézanne creaba su obra, se establece que cuando el pintor se enfrenta a la catástrofe, la idea emerge, salta o asciende por medio del color, la composición y los matices.

> "En el acto de pintar existe el momento del caos, luego el momento de la catástrofe, y algo sale de allí, del caos-catástrofe: el color. ¡Cuando sale! Una vez más, no se excluye que nada salga de allí, no es seguro, no está dado de antemano".[3]

Esto me lleva a reflexionar que algo del caos siempre queda y acecha a las obras que interactúan con la superficie del mundo.

---

[1] Carlos Mesa, *Superficies de contacto, adentro, en el espacio*, pág. 41.
[2] *Op. cit.*, pág. 65.
[3] Gilles Deleuze, *Pintura, el concepto de diagrama*, pág. 28.

Todo lo anterior está correlacionado con ciertas proyecciones que se hacen mediante planos, las que, eventualmente, modifican la superficie.

El primer referente que voy a presentar ejemplifica de manera rotunda lo descrito en los párrafos anteriores. Se trata de la obra *Perimeters/Pavilions/Decoys* de la artista estadounidense Mary Miss ejecutada entre los años 1977 y 1978. En términos generales, es una perforación de una planicie de tierra para aumentar el espacio circundante e introducir parte de él en un foso. La propia artista describe su intervención de la siguiente manera:

> "En la pieza *Perimeters/Pavilions/Decoys*, uno de los elementos principales es un patio hundido. Caminas por un campo abierto, llegas a una abertura en el suelo de dieciséis pies cuadrados, bajas una escalera al patio hundido y descubres que el suelo por el que acabas de caminar está socavado: el patio se amplía a cuarenta pies cuadrados. Así que es como pensar que estás caminando bajo una fina piel de la tierra. No puedes saber cuánto se extiende la excavación hacia atrás debido a la oscuridad, por lo que no sabes cuánto está socavado el suelo por el que caminaste originalmente. Me parece interesante, de repente, estar inseguro de los límites de un espacio".[4]

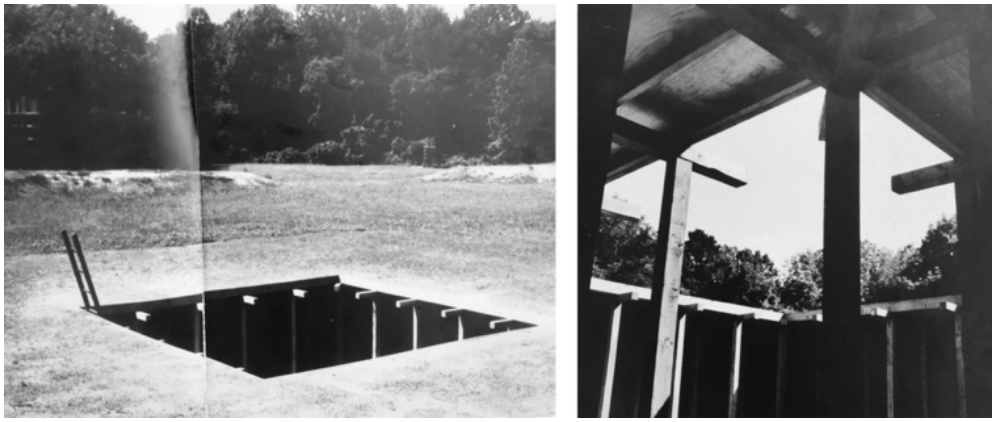

Imagen 1 - Mary Miss, Perimeters/Pavilions/Decoys, 1977-78

Es fascinante lo que señala Mary Miss sobre la inseguridad de los límites de un espacio subterráneo, al no saber cuánto está socavado bajo nuestros pies. El asunto de la penumbra, el cual a primera vista no deja ver la extensión de la intervención bajo la superficie, en mi opinión, hace operar la especulación para meditar sobre aquello

[4] Mary Miss, *Projects 1966-1987,* pág. 58.

desconocido. Para potenciar esta reflexión es pertinente citar el pensamiento de Mary Miss en torno a su trabajo:

> "Algo que siempre me convence es tratar de conectar lo conocido con lo desconocido. Nunca diría que mi objetivo es crear un mundo imaginario, pero me interesa cuestionar los límites físicos, espaciales o emocionales que damos por sentado. Estoy fascinada por los símbolos, las estructuras y las formas que siguen siendo consistentemente convincentes. Estoy muy interesada en la forma en que los espacios y las estructuras se pueden llevar a través del tiempo y seguir siendo potentes".[5]

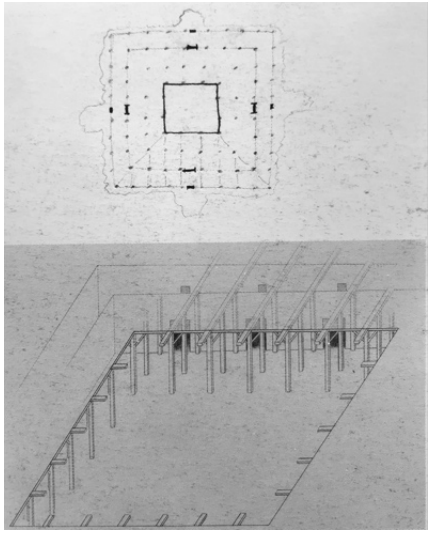

Imagen 2- Mary Miss, croquis y planimetría Perimeters/Pavilions/Decoys, 1977-78

En varios de sus trabajos Miss se inspira en formas o estructuras que ya fueron configuradas y se constituyeron como símbolos o herramientas gráficas, tales como mapas o planimetrías ancestrales. En algunas de sus obras, toma estos recursos conocidos y mediante una reinterpretación o alteración, introduce aquello desconocido que plantea con la creación de nuevos espacios.
Esta obra invita a descender a esta suerte de patio hundido, donde, además, una escalera es testimonio visual de esta invitación. El gesto es la socavación de la superficie para que aparezca un espacio desconocido con límites indeterminados.

Como una nota al margen, que luego desarrollaré en los próximos capítulos, puedo decir que en varios dibujos que son parte de mi proyecto de creación, aparecen escaleras o

[5] *Op. cit.*, pág. 9.

trazos que podrían ser caminos, sendas o recorridos que incitan al desplazamiento en esos espacios hipotéticos representados. No obstante, en este capítulo seguiré sumando referentes. El segundo al cual quiero referirme sobre la superficie es *A line made by walking* del artista inglés Richard Long, obra realizada el año 1967.

Imagen 3 - Richard Long, A line made by walking, 1967

En este registro de la obra se muestra una línea en el paisaje, específicamente en una pradera, donde en el fondo se ven unos robustos árboles. Pero la fotografía, tomada en blanco y negro, no muestra donde empieza la línea ni tampoco donde termina, dado que esta, quizás, podría haber seguido entre los árboles. Richard Long tenía 22 años cuando caminó en ese lugar. En el libro *Wanderlust,* de la escritora Rebecca Solnit, se hace mención a esta obra señalando, de manera muy profunda, lo siguiente:

> "Su trabajo es a veces impresionantemente hermoso, y su insistencia en que el gesto simple de caminar puede vincular al caminante con la superficie de la tierra, puede medir la ruta como la ruta mide al caminante, puede dibujar a gran escala casi sin dejar huella, puede ser arte, es algo profundo y elegante".[6]

La insistencia en el ir y venir sobre un mismo eje, mediante el caminar, erosiona la superficie, o más bien, la hace aparecer entre la hierba. Esta interacción del hombre con la superficie del planeta se presenta como un gesto para dejar un testimonio. Acá se desplazó una persona cuya intención fue dejar un rastro, si no un trazo. No es lo mismo

[6] Rebbeca Solnit, *Wanderlust: Una historia del caminar,* pág. 413.

las huellas o senderos que responden a índoles utilitarias o funcionales para ir de un lugar a otro. Esta obra es un artificio que pretende dar sentido a algo nuevo, distinto. La duración de este sutil trazo en el paisaje prontamente será borrado por la naturaleza, sin embargo, recuerda a otro gesto en el territorio de tiempos ancestrales.

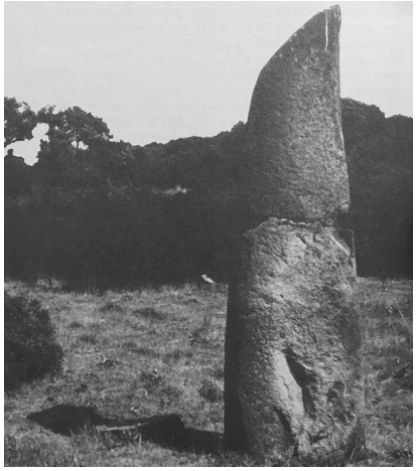

Imagen 4 - Menhir Sa Perda Iddocca, Laconi, Italia

El menhir. El alzamiento de una piedra y su disposición vertical sobre el plano horizontal. Las civilizaciones que alzaron estas piedras en el paisaje generalmente vivían con el recorrido, el desplazamiento y la trashumancia[7]. El acto de voltear una piedra e instaurar un punto de gravedad crítico en la superficie podría pensarse como una suerte de doble o espectro del habitante. Ese mero acto se presenta como una síntesis de los largos años de evolución para que la especie humana se erigiera sobre la superficie. Esto es una metáfora construida, un descubrimiento, otro artificio y como tal, una hazaña artística.
Esta manifestación del hombre en el paisaje de voltear y parar una piedra, claramente tiene otras connotaciones que la obra *A line made by walking* de Richard Long, sin embargo, comparten ese atrevimiento en la superficie, en tanto acto que la transforma e introduce un símbolo en la naturaleza.

Si los menhires se situaban en el territorio como parte de un sistema más complejo de trayectos y desplazamientos, estos dieron pie a las primeras representaciones de los sistemas de recorridos sobre la superficie del territorio. Uno de los cientos de grabados

[7] "Es muy probable que fuese el nomadismo y, más exactamente, el errabundeo, lo que dio vida a la arquitectura, al hacer emerger la necesidad de una construcción simbólica del paisaje" Francesco Careri, *Walkscapes, el andar como práctica estética*, pág. 28.

en las rocas de Val Camonica[8], en el norte de Italia, representa los sistemas de conexiones de la vida cotidiana de un poblado paleolítico. Este dibujo, tallado en una roca, es uno de los primeros mapas, sistema de trazados pensados en vista cenital, que reconstruyen y expresan, mediante símbolos, las figuras y tamaños de los distintos ámbitos de la vida de los hombres de aquella era. ¿Qué es lo que hizo a estos hombres emplear un sistema de representación, a modo de mapa, para dar testimonio de su andar en el mundo? Posiblemente, la necesidad de traspasar información o tener que explicar o comunicar a otro de su misma especie, un posible destino.

Es complejo elegir donde ubicar estas primeras manifestaciones en el mapa del conocimiento humano, en la historia, en el arte, en el testimonio cultural, en el registro de la existencia de la especie, en la capacidad de generar diferencias entre unos y otros o, netamente, en el ámbito político. Quizás en todas. Mi modo de entender estos fenómenos es que ahí se alza el impulso humano conducente a la creatividad. En el caso de las obras de Richard Long y Mary Miss, reaparece, en códigos de nuestros tiempos, el mismo sentido que originó esas otras acciones ancestrales.

[8] *Op. cit.,* pág. 37.

2. LA REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO

Sobre la representación del espacio han existido desde hace varios siglos dos modos esenciales para dar cuenta de este asunto. La *perspectiva* y la *planta*. De órdenes distintos en la configuración de la imagen, en tanto medio que retrata la realidad o crea un ámbito singular para comunicar una idea, cada una tiene su forma y planteamiento para representar las cosas. Si nos enfocamos en las corrientes artísticas que durante siglos emplearon la técnica de la perspectiva, donde la pintura y el dibujo eran los principales medios para dar testimonio de la realidad, la perspectiva fue y sigue siendo, quizás en menor medida actualmente, una herramienta que, además de ser metódica y técnica, tiene un alto poder para simbolizar cosas.

> "La perspectiva se nos da no solamente como una forma, solidaria de toda constelación epistemológica, sino también – para dar la vuelta a la metáfora y despojarla de toda connotación totalizadora – como un dispositivo paradigmático singular, eminentemente paradójico, y que obedece, por encima de las referencias a lo real y a lo imaginario, a una determinación propiamente simbólica, en la acepción formal del término".[9]

La construcción de las imágenes en los cuadros del arte de la antigüedad clásica, según lo afirmaba Erwin Panofsky en su libro *La perspectiva como forma simbólica,* no tenían la forma sistemática con la cual se emplea la perspectiva tal como la conocemos hoy, donde, si miramos una imagen con un eje vertical en su centro que ordena el espacio representado, todo converge en un solo punto de fuga. Sin embargo, en relación con el arte antiguo, es que Panofsky señala lo siguiente:

> "Las prolongaciones de las líneas de profundidad no convergen rigurosamente en un punto, sino que se encuentran (dado que los sectores del círculo en su desenvolvimiento divergen en cierta medida del vértice) convergiendo sólo débilmente de dos en dos en diversos puntos, situados todos sobre un eje común, produciendo la impresión de una raspa de pescado".[10]

---

[9] Hubert Damish, *El origen de la perspectiva,* pág. 36.
[10] Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica,* pág. 20.

Lo anterior citado se ejemplifica en la siguiente imagen donde las líneas que dan cuenta de la perspectiva se encuentran entre ellas en más de un punto de fuga.

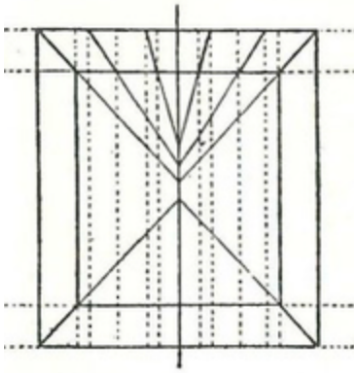

Imagen 5 - Perspectiva con más de 1 punto de fuga en el eje central, tipo raspa de pez

Esto, que aparentemente podría parecer un error o una falsa perspectiva, es propio de una cosmovisión donde aún existían múltiples incertezas sobre el espacio, lo infinito del universo y la geometría de la tierra. La construcción sistemática de la imagen a la cual se refiere Erwin Panofsky, método que busca la exactitud de lo que se quiere representar, no estaba desarrollado en aquella época porque claramente la forma de ver y entender el mundo era distinta. Esto, que puede parecer obvio, se instala dentro de una carrera del ser humano por comunicar la realidad con rigurosidad, pero desde que existen otros medios para representarla, el arte se desplaza hacia otras maneras de ver e incluso cuestionar la realidad. "Así como los artistas de la antigüedad no podían representarse un espacio sistemático, tampoco los filósofos de la antigüedad podían concebirlo".[11]

Es sabido que la perspectiva en el dibujo tiene formas de estructurar la imagen mediante el punto de fuga, la línea del horizonte, la posición del observador frente a dicha línea del horizonte y las diagonales que convergen en este punto. No obstante, es crucial pensar sobre la posición donde se sitúa el observador y qué se quiere transmitir con esto. "Los perspectores evolucionan a su antojo sobre el terreno, llevando cada uno, y dirigiendo donde mejor le parece, su propia pirámide visual, cuyos hilos se anudan en el punto del ojo".[12]

[11] Hubert Damish, *El origen de la perspectiva,* pág. 36.
[12] *Op. cit.,* pág. 48.

La historia de la perspectiva es tan vasta que sería un despropósito en esta memoria querer referirse a ella desde un enfoque secuencial en el tiempo. Medio de representación por antonomasia, el desarrollo de la perspectiva en la historia del arte ha ido cambiando según cambiaba la sociedad y su cosmovisión, los postulados filosóficos, la relación con lo divino, la posición del hombre frente a la inmensidad y tantos otros paradigmas que influyeron en los artistas para poder representar la realidad filtrada por el pensamiento de cada época. Hubert Damisch, en su libro *El origen de la perspectiva,* hace un exhaustivo recorrido para dar testimonio de la herramienta perspectiva a lo largo de la historia.

Hace ya varias décadas podemos retratar la realidad de manera científica (aparentemente inequívoca), donde diversos softwares nos dan la posibilidad de situar al observador, fugar más la imagen y probar varias maneras hasta llegar a aquella *vista*, como se dice en el ámbito arquitectónico, de aquella imagen que dé cuenta de una idea espacial que sea coherente con el espacio de lo real. Esa forma de hacer las cosas en el dibujo, modelando la imagen mediante la perspectiva, es algo que, en su constante evolución técnica, se ha ido aproximando a una construcción representativa, semejante a la manera fisiológica que tiene nuestro sistema visual de captar la realidad.

¿Qué es aquello que consideramos real? ¿Acaso la veracidad de una imagen construida bajo preceptos, ideas y métodos perspectivos acuciosos para retratar algo particular que se asemeje a la realidad, es más real que un cuadro abstracto? En ese sentido, en el estado del arte actual, ¿qué busca la representación mediante la perspectiva? O, dicho de otro modo, ¿qué quiere simbolizar? Estas preguntas podrían tener cientos de respuestas según el período en el cual se empleaba este sistema, pero llevado a lo que nos compete, dicho sea, la representación del espacio desde una reflexión artística contemporánea, estas interrogantes son clave para adentrarnos en parte de la obra personal que esta memoria pretende dar a conocer en mi proyecto de creación.

> "El que haga falta rechazar la perspectiva, trabajar en destruirla, emplearse en su deconstrucción, prueba hasta la evidencia que convendría hablar más bien de un espacio posterior a las razones. En cuanto a lo otro, no hay nada que decir que no tome necesariamente el camino, también secundario, de la negación"[13]

[13] *Op. cit.,* pág. 51.

El pintor Giorgio de Chirico, de origen griego y quien pasó la mayor parte de su vida en Italia, en sus *pinturas metafísicas*, nombre que le otorgó el poeta francés Guillame Apollinaire "refiriéndose a lo que hay más allá de la apariencia sensible de los fenómenos"[14], distorsiona las convenciones metodológicas de la perspectiva. ¿Pero por qué lo hace? Es posible sostener que, para transmitir desolación en sus pinturas, De Chirico fabricó un modo muy particular de alteración de la perspectiva. Claramente, no solo con esa estrategia se logra un espacio desolado. También están presentes en sus pinturas el asunto del color, la contraposición de arquitecturas de épocas distintas y los elementos mitológicos junto a objetos modernos, como si el tiempo y la coherencia espacial no importara. Las sombras son extremadamente alargadas, dando cuenta de un ocaso que se quiere llevar la luz y a las pocas personas que aparecen en sus cuadros. Lo singular en la configuración de las construcciones arquitectónicas que aparecen en las imágenes, es que tienen más de un punto de fuga. Es decir, cada edificio que el artista representa, posee dos o más puntos de fuga y generalmente aparecen casi siempre más de dos construcciones, por lo que la imagen general está conformada por diversos puntos de fuga y líneas del horizonte donde dichos puntos no convergen. Por ejemplo, en un edificio de corte clásico, sus pórticos obedecen a un método perspectivo, pero su cornisa y techumbre a otro. Esta dislocación introduce un asunto misterioso en estas pinturas llamadas metafísicas, que recuerdan a espacios oníricos y que no se supeditan a un pensamiento racional, en tanto forma de acercarse a la realidad consciente.

Si tuviéramos el afán de normalizar e introducir un orden sistemático en la obra de Giorgio de Chirico:

> "Estos dibujos nos resultarían mucho más tranquilos, menos inquietantes, menos metafísicos, ya que podrían tratarse de representaciones objetivas no inventadas, puesto que no habría nada que nos perturbe en la visión que tenemos de las cosas en general y no nos producirían ese sentimiento de descontrol que genera la combinación de varias perspectivas".[15]

[14] Gámez Millán, Sebastián. (2018). *Giorgio de Chirico: "pintor del misterio laico"*. Madrid, España. Descubrir el Arte. Recuperado de www.descubrirelarte.es
[15] Javier Santiago Villacrés Pino, *Giorgio de Chirico y la perspectiva no convencional, la perspectiva en la metafísica de De Chirico,* pág. 68.

No obstante, la obra de Chirico no tiene nada de anormal si lo vemos desde un prisma más poético. En sus pinturas metafísicas existe un riguroso cuidado para que aparezca el misterio o el enigma del ser humano, porque es el hombre quien está en sus obras. Los edificios y las cosas sí están ahí hechos de manera anormal, pero con el propósito de levantar un tipo de naturaleza humana que da cabida a sus interrogantes, dudas existenciales y aspectos que escapan a la razón.

En palabras del filósofo Remo Bodei:

> "El alma imagina lo que no ve, lo que ese árbol, ese seto, esa torre le oculta, y vaga en un espacio imaginario, y se representa cosas que le sería imposible representarse si su vista se extendiese a todas partes, porque entonces lo real excluiría a lo imaginario".[16]

Y en palabras de Giorgio de Chirico:

> "En la sombra de un hombre que anda bajo el sol hay más enigmas que en todas las religiones pasadas, presentes y futuras".[17]

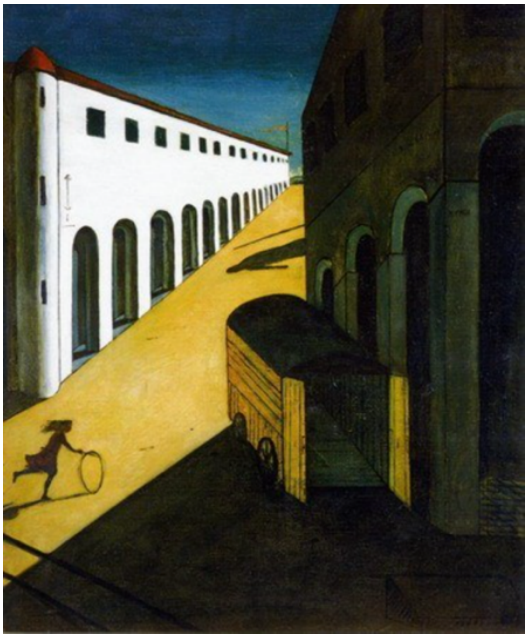

Imagen 6 - Giorgio de Chirico, Misterio y melancolía de una calle, 1914

[16] Gámez Millán, Sebastián. (2018). *Giorgio de Chirico: "pintor del misterio laico"*. Madrid, España. Descubrir el Arte. Recuperado de www.descubrirelarte.es
[17] *Op. cit.*

A continuación, voy a referirme y analizar una obra personal realizada hace algunos años, donde la idea es la representación de un espacio hipotético, incorporando, además, la problemática de la perspectiva. Se trata una pintura de gran formato sobre madera.

Desde un enfoque descriptivo, la obra está formada por cientos de recuadros que dentro de ellos contienen un gesto de un posible relieve, representado por una suerte de sombra, los cuales conforman un conjunto de elementos en perspectiva que sugieren un espacio. La perspectiva, que no es absolutamente estricta, es agudizada con un punto de fuga central donde se visualiza un límite. Todos los elementos compositivos del cuadro gravitan sobre una superficie concreta cuyo soporte, en este caso, es una placa de madera terciada. La imagen está delimitada por dos marcos pintados, uno que se acopla al borde y otro que se desprende, pero que en el eje central de la imagen se superponen. La obra se llama *Paseo*. El nombre de la pintura fue elegido al finalizarla y precisamente tiene que ver con toda la descripción anterior. Una situación espacial que nos invita a realizar un paseo visual, evidentemente trae consigo algo que incita a recorrer un espacio. Sin embargo, en esta obra hay una contradicción al respecto. La fuga de la perspectiva forma una profundidad exagerada, que incluso sugiere una succión en este espacio, pero los marcos superpuestos nos confirman que se trata de una imagen bidimensional, porque ellos se comportan como límites y detienen la mirada al borde de la obra. Entonces, estos marcos se comportan como si fueran una ventana para mirar lo que hay dentro, pero al mismo tiempo, ponen en dificultad el recorrido visual. Por otro lado, los cientos de recuadros que gravitan en la imagen, como representación de vacíos, refuerzan dicha dificultad. ¿Es posible avanzar de uno en otro? ¿a imagen creada es la representación de un espacio que inicia un paseo?

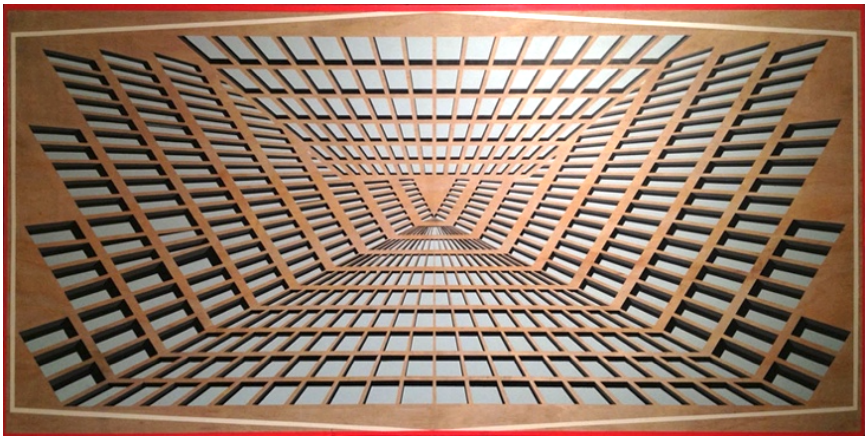

Imagen 7 - Sebastián Maze, Paseo, 2012

Esto, que nos es lo mismo que estoy desarrollando en mi proyecto de creación, tiene resonancias con el contrasentido de las cosas y el plantear la representación de posibles espacios que, recordando a De Chirico, transmiten algo enigmático. Al final, son dibujos sobre la superficie y es nuestra mente la que erige una posible dimensión espacial.

> "En Eudoxia, que se extiende hacia arriba y hacia abajo, con callejas tortuosas, escaleras, callejones sin salida, chabolas, se conserva un tapiz en el que puedes contemplar la verdadera forma de la ciudad. Pero si te detienes a observarlo con atención, te convences de que a cada lugar del tapiz corresponde un lugar de la ciudad y que todas las cosas contenidas en la ciudad están comprendidas en el dibujo, dispuestas según sus verdaderas relaciones que escapan a tu ojo distraído por el trajín, la pululación, el gentío".[18]

Esta cita, cuyo origen está en el libro *Las Ciudades Invisibles* de Italo Calvino, la encontré en un ensayo sobre la *Pianta Grande di Roma*, obra del arquitecto y topógrafo italiano Giambattista Nolli. Más abajo me referiré a esta obra en particular, pero antes me gustaría detenerme un poco en la frase de Calvino. Acá aparece nuevamente el tema de la veracidad en la representación. La verdadera forma de la ciudad no es comprendida del todo por aquel ojo distraído del transeúnte y necesita ser mapeada para dar cuenta de que todas las cosas están ahí con su justa medida. En un tapiz, está toda la ciudad, todas sus partes y cada rincón por donde cientos de personas pasan. Es decir, para que toda la ciudad entre en ese tapiz, hay que dibujarla a escala y proporción para que las verdaderas relaciones, que señala Calvino, sean tal como son.

Imagen 8 - Giambattista Nolli, Pianta grande di Roma, 1748

[18] Italo Calvino, *Las ciudades invisibles,* pág. 109.

La *Pianta Grande di Roma* o también conocida como *plano Nolli*, en honor a su autor, es la ciudad de Roma en Italia vista de forma cenital mediante un dibujo iconográfico en planta. El año en que se ejecutó este proyecto es 1748 y fue encomendado a Giambattista Nolli por el papa Benedetto XIV con el objetivo de "ayudar a definir gráficamente los límites de la nueva distribución de la ciudad, a partir de 14 *rioni* o distritos".[19] Esta obra es considerada uno de los planos más rigurosos y exactos de la antigua capital del imperio romano y sentó las bases para los levantamientos cartográficas de las ciudades europeas.

Existen dos referentes que precedieron este gran plano, los cuales fueron muy revisados por Nolli. Uno de ellos son los vestigios y fragmentos de la representación más antigua de Roma llamada *Forma Urbis Romae* realizada entre el año 203 y 211 d.C. Se trata de un gran mapeo que estuvo constituido por 150 placas de mármol, cinceladas con extremada precisión, con el dibujo en planta de los edificios más característicos del imperio de ese entonces. Lamentablemente, durante la Edad Media, estas placas fueron paulatinamente usadas como material para hacer cal, hasta que en 1562 fueron descubiertos algunos trozos en las inmediaciones del foro romano y desde entonces están al resguardo por su un enorme valor patrimonial. Justamente fue Nolli el que estuvo detrás de la loable labor de llevar los fragmentos de mármol para ser exhibidos en el museo capitolino en 1742. Cabe mencionar que el destacado artista Giovanni Battista Piranesi realizó numerosos grabados a partir de las piezas de mármol *Forma Urbis Romae* y colaboró en una edición a menor escala de la *Pianta Grande di Roma*.[20]

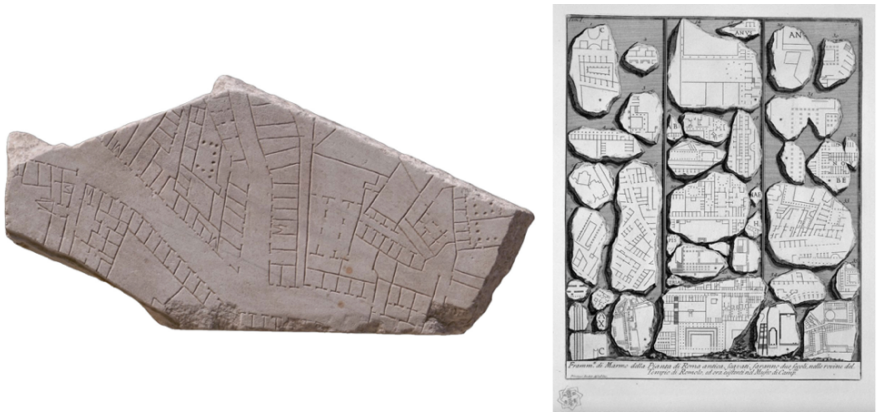

Imagen 9 - Fragmento de mármol de Forma Urbis Romae y grabado de Piranesi

[19] Fernando Roberto Chiapa Sánchez, *La Pianta Grande di Roma de Giambattista Nolli, 1748,* pág. 6.
[20] Estos referentes son presentados por Fernando Roberto Chiapa Sánchez en su ensayo *La Pianta Grande di Roma de Giambattista Nolli, 1748.* Recuperado de https://docplayer.es/15435691-La-pianta-grande-di-roma-de-giambattista-nolli-1748.html

El segundo referente, que fue crucial para el diseño y la expresión del dibujo de la *Pianta Grande di Roma,* fue otro plano realizado en 1551 por el cartógrafo italiano Leonardo Bufalini y conocido como *Roma.* Nolli rescata de este documento la forma en que se representan las plantas bajas de los edificios públicos de la ciudad y es algo que incorporará y perfeccionará en su propio proyecto.

Con esto, Nolli pudo tomar como impulso el arduo trabajo realizado en esas obras y elaborar un método de medición y expresión inigualables para su época. Recorrió y midió una infinitud de construcciones de distintos períodos con una rigurosa visión puesta en el emplazamiento y las relaciones del espacio público de los edificios con las calles. Su levantamiento de la ciudad incorporaba:

> "Desde los vestigios de la primigenia muralla defensiva del primer asentamiento romano en la colina del Palatino, pasando por edificios públicos emblemáticos como termas, templos y basílicas - algunos de ellos integrados notablemente a la dinámica de la época por arquitectos como Miguel Angel y Bernini -, hasta plazas y jardines, incluyendo sus elementos decorativos y su vegetación".[21]

Formado por 12 placas de cobre, cuyo formato es de 80 x 54 cm, el tamaño total de este gran plano es de 1.76 x 2.08 m. El área de la ciudad que se representa equivale a 20 km^2 con una escala de 1:2900. Una obra titánica y una pieza de arte inigualable con un enorme grado de exactitud para representar Roma en pleno período Barroco.

Imagen 10 - Giambattista Nolli, fragmento de la Pianta grande di Roma, 1748

[21] Fernando Roberto Chiapa Sánchez, *La Pianta Grande di Roma de Giambattista Nolli, 1748,* pág. 6.

Tal como lo mencioné más arriba, el *plano Nolli* tuvo la particularidad de representar los espacios públicos de la ciudad en continuidad espacial con las calles y lugares abiertos. Esto se expresa por medio de una técnica en el grabado de achurado unidireccional para dar cuenta de los llenos con una densidad de color negro en contraposición con los vacíos, que dejan el blanco del papel. Es decir, si vemos en detalle, el espacio público, las calles, plazas y los interiores de edificios, como por ejemplo iglesias, estaban conectados. Para otros edificios de carácter más residencial sin mayor valor arquitectónico, la manzana completa se expresaba en negro.

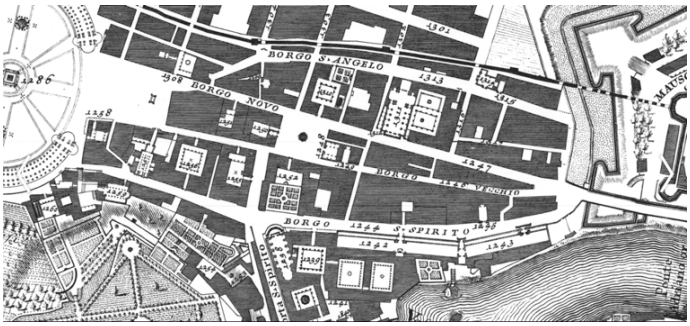

Imagen 11 - Giambattista Nolli, fragmento de la Pianta grande di Roma, 1748

Este medio de expresión, de llenos y vacíos para representar el espacio, llego para quedarse en la disciplina arquitectónica desde que Giambattista Nolli lo empleó en su increíble proyecto. Podemos ver miles de plantas de distintos tiempos donde lo sólido se expresa con tonos oscuros y el espacio o el vacío por medio de blancos o ausencia de color. Sin embargo, esto no fijó una ley o norma de dibujo para la correcta lectura de planos, pero sí ayudó a comprender de manera más expedita los dibujos en planta.

Todo esto es sumamente importante como antecedente para entrar en el análisis de mi obra personal y que esta memoria pretende dar a conocer. Esa forma de representar el espacio que está entre el lleno y el vacío de lo construido y que Nolli lo lleva a cabo con maestría, en algunos de mis dibujos lo utilizo de manera ambivalente, es decir, en un solo dibujo podemos ver que a los llenos se le atribuyen tonos negros y también tonos blancos. Asimismo, la representación del vacío puede ser en colores oscuros tanto como blancos. Estas decisiones, que pueden estar vinculadas a la doble perspectiva que De Chirico introducía en un mismo edificio para derribar la mirada racional de las cosas, se instalan en esa manera ambivalente descrita anteriormente para dar cuenta de otra cosa.

3. LA CONVENCIÓN EN LA ORGANIZACIÓN DEL ESPACIO

He mencionado anteriormente que una parte de mi obra son dibujos que se componen de elementos planimétricos, los cuales son ejecutados con técnicas diversas. Dibujos donde aparecen partes que son propias de la representación convencional del espacio arquitectónico, tales como muros, puertas, escaleras, pasillos, recintos y suelos. Estos elementos representados, al ser agrupados con un orden que carece de coherencia, sugieren una forma de habitar el espacio distinta a lo habitual al disponer cada uno de ellos sin un sentido constructivo aparente.

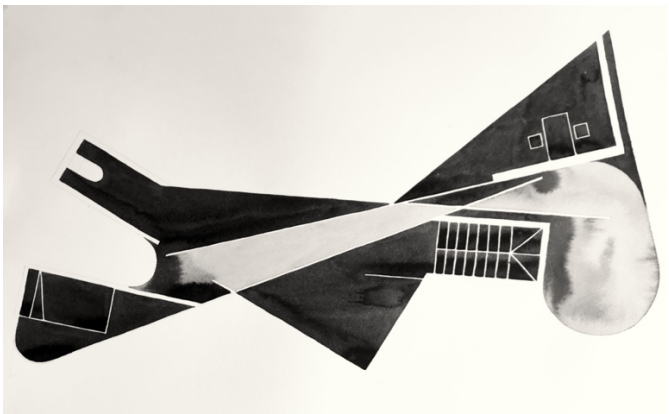

Imagen 12 – Sebastián Maze, Serie PG, sin título, 34 x 48 cm, 2019

En el siguiente capítulo busco reflexionar, trayendo algunas ideas del arquitecto y teórico inglés Robin Evans que aparecen en su libro *Traducciones*, particularmente en el apartado *Figuras, puertas y pasillos,* sobre la convención en la distribución de las plantas de arquitectura de distintas épocas.

"Si algo describe una planta de arquitectura, es la naturaleza de las relaciones humanas"[22]

La frase anterior de Robin Evans se refiere a cómo la planta o plano en vista cenital, establece relaciones con los ocupantes de un posible espacio y da cuenta de la naturaleza humana en nuestra forma de interactuar. Muros, puertas, escaleras, ventanas y mobiliario se emplean para dividir y reunir el espacio habitado. En el mismo ensayo Evans enfatiza algo muy relevante sobre el espacio doméstico y su organización:

[22] Robin Evans, *Traducciones,* pág. 72.

> "Todo la habitual parece a la vez natural e indispensable; pero se trata de una falsa ilusión, que también tiene consecuencias, pues esconde el poder que la distribución habitual del espacio doméstico ejerce sobre nuestras vidas y, al mismo tiempo, oculta el hecho de que esta organización tiene un origen y un propósito".[23]

Si nos detenemos en la palabra **habitual**, que se asocia a aquellos hábitos o acciones reiterativas que como habitantes de determinados espacios realizamos, esta palabra remite a un acto naturalizado en nuestras vidas que, de tantas veces realizado, no requiere de objeciones.

En la arquitectura, por más contemporánea que pueda ser alguna obra en particular, generalmente subyacen convenciones en las relaciones de los recintos. De cómo nos movemos de un lugar a otro, de la privacidad y la exposición, sobre lo que antecede, lo que sigue, por donde nos movemos, la proxemia[24] entre las personas, lo público, lo doméstico y tantos otros ámbitos que estructuran nuestra forma de interactuar en un espacio configurado. Además, dichas configuraciones también responden a patrones culturales. Una casa en el Chile de la época de la colonia no tiene un esquema común con una casa japonesa del siglo XVIII. Ahora bien, no pretendo adentrarme en estos temas particulares de referentes locales, sino que lo que me compete en este capítulo, es entender el porqué de algunas relaciones espaciales, entendidas desde una distribución en planta, sobre la superficie y que puedan ser cuestionadas por medio de lenguajes de representación propios de la arquitectura como lo son las planimetrías.

La manera con la cual entendemos los planos, ¿está supeditada a nuestra forma **habitual** de habitar los espacios? Pienso que sí. Es por esto que, en el caso de no encontrar coherencias en el dibujo, nuestra mente se mueve hacia otros ámbitos visuales, cosa que mi proyecto personal busca provocar.

Si volvemos al dibujo en planta, el de una casa, por ejemplo, ese plano puede sugerir un modo de habitar, pero otra cosa es como se desenvuelven las personas que cohabitan dentro de ese esquema. Lo que pueda proponer, incluso dictaminar un plano de planta,

---

[23] *Op. cit.,* pág. 70.
[24] La proxemia estudia las relaciones de cercanía y alejamiento entre las personas durante una interacción, si es que hay existencia o ausencia de contacto físico, la distancia y otros asuntos sobre el cuerpo en el espacio. (fuente: Centro virtual Cervantes, www.cvc.cervantes.es)

finalmente no puede determinar a cabalidad la ocupación de los espacios tal como se proyectó. No obstante, independiente de si se logra o no el propósito de dicho plano, y parafraseando a Robin Evans, estos se instalan en la problemática fundamental de las relaciones humanas. Un plano de planta, en caso de que dicho dibujo se lleve a cabo como construcción en la realidad, organiza nuestro andar y forma de relacionarnos con los otros, como, por ejemplo, en un espacio doméstico.

Hacia el siglo XVI, en Italia, las habitaciones tenían más de una puerta, sobre todo cuando tenían contigua otra habitación. Era común pasar de una habitación a otra. Eso era habitual en la vida doméstica de aquellos años.

> "Al igual que con la multiplicación de puertas, no había nada fuera de lo normal en este hecho; era la regla de los palacios, villas y granjas italianas, una forma tradicional de comunicar habitaciones que apenas afectaba al estilo de la arquitectura, pero que, sin duda, afectaba al estilo de vida".[25]

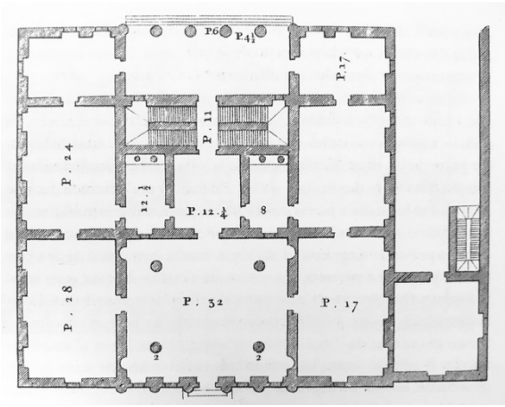

Imagen 13 - Andrea Palladio, palacio Antonini, Údine, 1556. Se puede ver en la distribución de esta planta los recintos comunicantes por más de una puerta o vano. En el centro, a los dos costados de la antesala, hay dos baños que también sirven de paso para las habitaciones.

En este escenario habitable de espacios intercomunicados, en que los integrantes de la familia o residentes tenían que pasar de un recinto a otro atravesándolos e impactando los actos que allí se desenvolvían, "La compañía era la condición habitual y la soledad el estado excepcional"[26]. Estar solo en este tipo de esquemas espaciales de cuartos intercomunicados carentes de pasillos o distribuidores era poco probable. Se impedía la

[25] Robin Evans, *Traducciones,* pág. 80.
[26] *Op. cit.,* pág. 81.

intimidad. Esto, curiosamente, era lo normal sobre la forma de relacionarse en proximidad que el espacio configurado otorgaba a sus ocupantes. No puedo sostener que era algo negativo o positivo, pero la puerta como elemento de tensión, en tanto umbral para pasar de un espacio a otro, conformaba el instante crítico.

La disposición del espacio doméstico, descrita de forma general en los párrafos anteriores, donde se propiciaba una vida gregaria que impedía el goce de la intimidad, fue desvaneciéndose entrado el siglo XVII.

> "Tal era la típica disposición del espacio doméstico en Europa hasta que fue cuestionado en el siglo XVII, y finalmente reemplazado en el siglo XIX por la planta con pasillos, una planta apropiada para una sociedad que considera de mal gusto la carnalidad, que ve el cuerpo como un recipiente de la mente y del espíritu en la que la privacidad es habitual".[27]

Cabe mencionar que en los tiempos que se proyectaban espacios comunicantes con recintos de más de una puerta, muchos núcleos familiares gozaban de servidumbre y estas deambulaban por todos los espacios. La aparición del pasillo se presentó como aquel no-espacio, o ese elemento no significante, a diferencia de los recintos donde se daban actos importantes y no el mero desplazamiento. En términos figurados, se podría afirmar que el pasillo, en esa época, fue un espacio que estaba fuera del corazón de la casa. Era ese espacio por donde se movían los ocupantes y sirvientes con el afán de toparse el mínimo de tiempo posible. Aparecieron como crujías o ejes que solo servían de circulación para que las personas no invadieran el espacio del otro a través de las puertas que sucumbían en los dormitorios y estancias.

El pasillo, como elemento arquitectónico de distribución, es tremendamente común en nuestras vidas. Además, es un espacio vinculante, o al menos así lo entendemos. Sirve para comunicar recintos y organizar las relaciones de los espacios. Sin embargo, su origen contrariamente fue para disminuir el vínculo entre las personas y que estas se toparan lo menos posible. Esto es una paradoja, dado que se inventa un tipo de espacio que vincula recintos para que las personas disminuyan el vínculo entre ellas y se dé la intimidad o el espacio privado.

---

[27] *Op. cit.,* pág. 105.

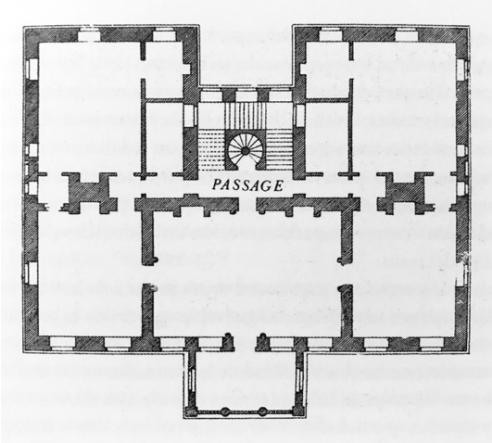

Imagen 14 – John Webb, Amesbury House, Wiltshire, 1661. En esta planta aparece la incorporación del pasillo "passage" en el eje central para vincular todos los recintos, no obstante, las habitaciones siguen conectadas por puertas o pasos, asunto que empezará a desaparecer paulatinamente. Se puede apreciar, en el núcleo donde está la escalera principal, una pequeña escalera de caracol para la servidumbre.

Respecto de mi propio proyecto, este asunto opera como un ejemplo. No pretendo resolver el dilema ni optar por un sistema u otro. La planta con o sin pasillos, o que las personas se topen en espacios comunicantes por varias puertas, no es un tema que me inquiete representar en mis planos, pero revisar esta breve historia en la distribución de las plantas y las razones que había detrás en la organización del espacio doméstico, es algo que nutre mi trabajo. Hoy la arquitectura es bastante audaz y propone nuevas formas de habitar que van más allá de estas convenciones. Lo que me interesa es tomar estos recursos propios del mundo de la arquitectura y organizarlos de otra manera, experimentando con disposiciones no usuales, tomando puertas, pasillos, muros, escaleras, superficies y pavimentos para representar, por medio de un plano hipotético, otras posibilidades espaciales.

El objetivo de mi trabajo es extremar estas disposiciones de los elementos en el espacio, los cuales, representados por medio del dibujo en planta, se mueven en el límite de lo que es y no es un plano. Con esto, las imágenes transitan hacia la naturaleza de lo abstracto y la composición de formas y figuras adquieren un valor en sí mismo. Esta última reflexión se desarrolla en profundidad en el capítulo cinco de esta memoria: *La ambivalencia en la lectura del plano*.

Lo anterior descrito en este capítulo señala, en términos generales, dos sistemas de desenvolverse en el espacio doméstico. Básicamente, uno es con pasillo y otro con espacios comunicantes entre recintos a través de puertas. Esto lo hemos visto infinitas

veces en nuestro andar cotidiano. ¿Cuántas puertas hemos cruzado en nuestras vidas? ¿Cuántos pasillos hemos recorrido? ¿En cuántos recintos hemos habitado, aunque sea un mínimo de tiempo? ¿Podríamos habitar dos espacios o cruzar dos o más puertas al mismo tiempo? Objetivamente, no podríamos, pero mediante una obra visual es probable que sí.

Sin un afán lógico-racional, mi trabajo propone ralentizar el tiempo, titubear antes de cruzar visualmente una puerta y estudiar la posibilidad de representar ese instante de decisiones superpuestas. Un plano puede, mediante su dibujo, retratar ese momento en donde dos o más decisiones en el espacio podrían suceder de manera simultánea. En el espacio real, optamos por lo que hacemos y dejamos otra posibilidad sin hacer. En el espacio representacional, el ojo avanza tentativamente por varios caminos y toma, simultáneamente, distintas opciones. Esto es algo que intento comunicar en mis dibujos y que se relaciona, además, con un pensamiento metafórico, dado que el espacio no solo es representado con el objetivo de ser habitado empíricamente, sino que se emplea como una herramienta para transmitir ideas contradictorias y expansivas, que van más allá de lo que habitual o convencionalmente significan las cosas.

4. LA PLANIMETRÍA EN EL ARTE

El plano como recurso gráfico o instrumento de trabajo artístico ha estado presente en diversas obras de corrientes modernas y contemporáneas a lo largo del siglo XX. En épocas donde la arquitectura y el arte estaban profundamente compenetradas, los métodos de hacer obra plástica en algunos pintores se asociaban directamente con la manera con la cual arquitectos organizaban la proyección de un espacio mediante técnicas planimétricas. Basta mirar los cientos de trabajos realizados en la Bauhaus para dar cuento de esto. Asimismo, el Constructivismo Ruso y los inicios de la abstracción geométrica estaban muy implicados con el pensamiento espacial arquitectónico. El arte moderno a principios del s. XX fue uno de los cimientos más fuertes en sentar las bases para la nueva arquitectura de ese tiempo.

Un referente clave para dar cuenta de lo anterior es El Lissitsky, artista polifacético, quién fue "la figura puente entre los movimientos Suprematista y Constructivista en Rusia"[28]. Dentro de la vasta obra de Lissitsky destacan sus pinturas llamadas *Proun* que dan testimonio de su preocupación por integrar el pensamiento arquitectónico en la pintura.

> "La palabra Proun, sin significado aparente, es un acrónimo de las palabras rusas «PROyect Utverzhdenia Novogo» (Proyecto para la Afirmación de lo Nuevo), que él definía como «una estación en el camino de la construcción de un nueva configuración (Gestaltung) que surge de una tierra abonada por los cadáveres de los cuadros y de sus artistas»".[29]

La frase del artista sitúa a sus creaciones en un estado de transición entre aquello que se presenta como un residuo de la pintura y se construye o reconstruye con una nueva configuración geométrica y volumétrica propia de la arquitectura contemporánea que se estaba gestando en esa época. Ahora bien, si nos situamos en ese tiempo, hacia finales de la segunda década del siglo XX, la arquitectura de corte moderno no era un asunto conocido por todos, sino que estaba recién apareciendo. Y es acá donde estas manifestaciones pictóricas iban a la par o incluso antecedían los postulados del

[28] Alarcó, Paloma. (2010). "*Proun", del artista soviético El Lissitsky.* Madrid, España. La Espina Roja. Recuperado de www.espina-roja.blogspot.com
[29] Alarcó, Paloma. (2010). *El Lissitsky.* Madrid, España. Thyssen Bornemisza Museo Nacional. Recuperado de www.museothyssen.org

movimiento moderno en arquitectura. Lissitsky decía que "Proun deja de ser cuadro y se convierte en edificio que ha de mirarse (girando a su alrededor) desde todos los ángulos"[30]. Edificios sin ornamentos conocidos para ese entonces, composiciones vistas de forma aérea con volúmenes puros, sentando las bases de un nuevo orden y una nueva forma de concebir el espacio por medio de la pintura y donde "las ideas de equilibrio y gravedad son sustituidas por una nueva ingravidez sin escalas".[31]

Punto y línea sobre el plano. No puedo dejar de referirme a este título y libro ya legendario en la historia del arte del siglo XX. Solo su nombre sintetiza la génesis de un nuevo sistema de organización para esa época de elementos pictóricos para la creación de órdenes abstractos. Tres elementos de interacción que también son propios del lenguaje planimétrico. Kandinsky no hacía planimetrías, sin embargo, planificaba, por medio de su obra, increíbles construcciones que insinuaban posibles espacios hipotéticos, queriendo alzarse por sobre la superficie, donde los elementos parecieran danzar entre ellos. En palabras del propio Kandinsky sobre el punto, su tamaño y sus límites en la gestación de su obra pictórica decía: "Intento aumentar el tamaño del punto hasta su límite extremo e incluso sobrepasarlo para alcanzar un momento en que la visión del punto desaparezca y en su lugar comience a latir el plano en su estado larval"[32]. Sus reflexiones, que en parte son aseveraciones sobre la composición de los elementos sobre la superficie del plano pictórico, me parece que pueden ser bastante homologables con la gestación de las planimetrías, que pertenecen a un universo más gráfico.

> "La línea geométrica es un ente invisible. Es el rastro que deja el punto al desplazarse y, por lo tanto, es su producto. Emerge con el movimiento cuando el reposo del punto se destruye por completo. Hemos pasado de lo estático a lo dinámico".[33]

Los escritos de Vassily Kandinsky sobre el punto, la línea y el plano son muy profundos al darle vida propia a estos elementos. El dinamismo, que empieza a aparecer en la medida que el punto comienza a vitalizarse, a transformarse en una línea y dejar una huella en el plano de la superficie, recuerda a las partituras musicales y conlleva a mirar su obra como

---

[30] *Op. Cit.*
[31] *Op. Cit.*
[32] Kandinsky, Vassily, *Punto y línea sobre el plano*, pág. 34.
[33] *Op. Cit.* pág. 63.

si fuera silencio y sonido, que está muy presente en sus reflexiones sobre el vínculo entre la pintura y la música.

> "Agredir a la naturaleza con la abstracción, darles vida a los cruces azarosos, donde las fuerzas intrínsecas de los puntos y planos confluyen, se mezclan y luego vuelven a dispersarse. En sumo, hacer ambigua una forma única, esto es, enquistar la contradicción en una imagen".[34]

La frase anterior citada, que pertenece al libro referenciado de Kandinsky, contiene varias palabras que orbitan en el pensamiento que está detrás de mi proyecto. La dispersión, los cruces azarosos, la ambigüedad y la contradicción, son términos que se pueden encontrar en la organización o, mejor dicho, la desorganización de los elementos que confluyen en la superficie de mis dibujos. Justamente son esas palabras las que permiten derribar la función utilitaria de una planimetría.

Obras como *Tensión Suave* de Kandinsky de los años 20, la cual da la impresión que fue ejecutada con regla y compas, instrumentos muy propios del dibujo técnico, comunica cierto racionalismo compositivo y, a mi modo de ver, se relaciona con mis dibujos. Esta obra, o el conjunto de piezas que el pintor desarrollo en esos años de enseñanza en la escuela Bauhaus, tienen un origen compositivo más planimétrico.

Creo necesario hacer un puente a la mirada latinoamericana sobre la planimetría en el arte. Con un enfoque contemporáneo, Graciela Speranza hace un análisis de algunas obras de artistas latinoamericanos en el libro *Atlas Portátil de América Latina*, *Arte y Ficciones Errantes,* donde se abordan temas como los traslados, los recorridos en la ciudad, el viaje y otras acciones que tienen su representación por medio de mapas, planos y recursos gráficos afines. Mirado desde un encuadre escalar, se podría afirmar que el mapa es el padre del plano; es el gran plano sobre el mundo. Los cartógrafos vivían, sentían y recorrían el territorio del mundo para poder abarcar todo lo que iban conociendo y llevarlo a un medio para retratar y dar testimonio de lo existente. El mapa "imagen paradójica, es la representación más precisa del mundo y a la vez la más abstracta".[35]

---

[34] *Op. Cit.* pág. 35.
[35] Graciela Speranza, *Atlas Portátil de América Latina, arte y ficciones errantes,* pág. 23.

Graciela Speranza plantea, además, sobre la obra del artista argentino Guilllermo Kuitca, una idea que resulta muy inspiradora y se conecta, directamente, con las intenciones y temáticas de mi obra personal: "El plano se fue expandiendo, ganando espesor ilusorio, girando sobre su eje, variando las perspectivas y las escalas, abriéndose a otras artes y lenguajes, como si lo alentara la ilusión de contenerlo todo".[36]
Numerosas obras de Kuitca son mapas alterados, fragmentos de ciudades desdibujadas, planos agrietados, rutas dislocadas, masas y vacíos, pedazos de ciudades irreconocibles vistos de forma aérea. Porque la condición de un mapa es siempre esa vista cenital, desde arriba, para tratar de abarcarlo todo.

Siguiendo con el análisis de Speranza sobre la obra de Guillermo Kuitca, y en particular una realizada el año 2008, que no tiene título, la descripción resulta muy propositiva y potente en relación con mi obra:

> "Bloques enteros del mundo parecen haberse resquebrajado como rascacielos sacudidos por un sismo y otros simplemente han desaparecido, dejando blancos inexplicables. Porque ¿Qué podría significar un vacío en un mapa? Vienen a la mente toda suerte de cataclismos y desastres, terremotos, erupciones volcánicas, tsunamis, explosiones nucleares, choques de civilizaciones, crisis internacionales, insurrecciones y guerras, pero la obra no ofrece ninguna pista, ni siquiera un título que oriente la mirada, y consigna solo una fecha que quizás evoque la debacle financiera que arremolinó al mundo en 2008".[37]

Imagen 15 – Guillermo Kuitca, Sin título, 2008

[36] *Op. cit.,* pág. 41.
[37] *Op. cit.,* pág. 44.

Sobre la definición de lo que es un mapa, se puede entrar desde varias aristas, pero, para efectos de lo que interesa en esta memoria, en el capítulo *Lewis Carrol: un mapa en blanco*, del libro *Ensayos sobre el silencio, Gestos, mapas y colores* de Marcela Labraña, se hace mención a varias ideas sobre los mapas que J.B Harley desarrolla en su ensayo *La nueva naturaleza de los mapas* y la siguiente definición es sugerente:

> "La percepción usual de la naturaleza de los mapas, explica Harley, es que son espejos, representaciones gráficas de algún aspecto del mundo real y, aunque los cartógrafos llamen a su quehacer indistintamente arte o ciencia del trazado de mapas, "la ciencia a ganado la competencia entre estas dos opciones".[38]

Lo anterior descrito, posiciona a los mapas en el área científica, pero hace referencia a un origen artístico o no meramente utilitario y técnico. "Los ensayos sobre la historia de la cartografía reunidos en *La nueva naturaleza de los mapas* de Harley recuerdan que los mapas son construcciones sociales y no meras descripciones objetivas y asépticas".[39]
Bajo este prisma, podríamos considerar a los cartógrafos como artistas del testimonio. Testimonio que está supeditado a ideas preconcebidas del ser humano en el territorio y no solo como una copia exacta de la realidad.

Retomando la obra de Guillermo Kuitca y anticipando lo que viene a continuación en este capítulo, me gustaría incorporar la definición de *artistas cartógrafos* para dar cuenta sobre la forma como crean ciertas obras y los lenguajes representativos que emplean. El artista traza la realidad de infinitas maneras, pero algunos toman los recursos conocidos del lenguaje de mapas o planos y hacen de aquella realidad algo supuestamente más empírico, pero eso depende de qué es lo que las ideas quieren comunicar. Uno puede tomar elementos gráficos que se usan para reflejar las cosas de la manera más fiel posible y construir otra realidad abismante, poética, irracional y contradictoria.

A continuación, profundizaré en la obra de tres artistas que se aproximan al lenguaje planimétrico: desde la concepción de un mapa, en el caso del artista chileno Juan Downey, de misteriosas perspectivas y dibujos, en el caso de la artista india Nasreen Mohamedi y

---

[38] Marcela Labraña, *Ensayos sobre el silencio, Gestos, mapas y colores,* pág. 156.
[39] *Op. cit.,* pág. 155.

de un *proto plano* o una imagen que está a punto de ser un plano, del poeta visual chileno Juan Luis Martínez. Para efectos de esta memoria sobre mi proyecto de creación, los tres artistas referenciales en cuestión, son representativos del concepto *artistas cartógrafos*. En el caso de Mohamedi, quise darme una libertad en la lectura de su obra, yendo un poco más allá e interpretando sus dibujos como si fueran planos o mapas que se alzan y se introducen en el espacio cambiando el punto de vista mediante la perspectiva.

4.1 EL VIAJE DE JUAN DOWNEY

Invisible Energy in Chile Plays a Concert in New York, obra del artista chileno Juan Downey es un dibujo a lápiz, en código de mapa, cuya vista cenital sobre el planeta tierra muestra el continente de América. Lo que se muestra, además del continente, es el viaje de una música producida en Chile mediante energía electromagnética, la cual se entiende que viene desde el espacio, se eleva y se dirige hacia un satélite, simbolizado como disco de vinilo, para luego seguir viajando hacia Nueva York y aterrizar en un concierto vanguardista en un teatro de la ciudad. El año de este proyecto es 1969, lo cual hace evidente que Downey fue visionario al pensar un proyecto de este tipo, con tecnologías que, al día de hoy, presentan un enorme desafío. ¿Cómo energía electromagnética, que viene viajando por el espacio hace millones de años luz, es la responsable de componer una música en Chile que sonará en Nueva York? Y lo más fascinante, es la forma en que el artista representa su idea. Se eleva por sobre la tierra, utilizando el conocido recurso de los mapas y grafica las distintas partes del proyecto. Da para reflexionar que el propio Downey es el que se sitúa miles de kilómetros por sobre el globo terráqueo y casi como un Dios, ve su idea y la determinación de su dibujo nos transmite que el artista está seguro que eso va a suceder más temprano que tarde.

"La ciudad desmaterializada es la red de comunicaciones electrónicas, el circuito neural que une a seres individuales a pesar de la distancia, generando así una comprensión del espacio-tiempo relativista"[40]. Esta frase pertenece al texto *Tecnología y más allá* que Downey publicó para *Radical Software* en 1973. Si nuestras mentes entran a un nivel superior de percepción y comunicación, ¿podríamos viajar telepáticamente, no solo a otras mentes, sino que a toda la energía circulante del universo? Si así fuera, la superficie,

[40] Juan Downey, *Tecnología y más allá*, Radical Software, Volumen II, Nº5, 1973, pág. 3.

en tanto suelo que soporta nuestros actos, perdería su protagonismo, cosa que sí empezó a suceder hace un par de décadas con la forma en que nos comunicamos virtualmente. Sebastián Vidal, curador de la exposición *Juan Downey, El Nudo de la Vida*, realizada el año 2020 en el espacio de arte *Il Posto*, Santiago, Chile, se refiere en el catálogo de la muestra sobre una parte de esta obra: "desde la mayoría del espacio costero del territorio que pertenece a Chile, surge una suerte de oscura nebulosa que se extiende y amplifica hacia el extremo izquierdo de la obra y que tiene la leyenda *energía electromagnética*"[41]. Esta descripción no es menor, porque afirma que el país de origen del artista es el que, a todo su largo, interactúa con energía cósmica. Es decir, la eclosión creativa entre ondas electromagnéticas y el límite de Chile con el océano es lo que origina la música que viajará hacia Nueva York. A mi modo de ver esto, existe una relación biográfica con el artista. Juan Downey, con su genialidad visionaria que viene de quien sabe dónde, viaja desde Chile hacia los lugares de la vanguardia del arte contemporáneo y presenta su música, hace su arte. Según Vidal, en este trabajo, "se puede ver como el impulso de Downey por establecer redes artísticas y tecnológicas en el continente americano se anuda a través de medios de punta, como la interconectividad satelital"[42]. El "gesto artístico efímero con tecnologías"[43] fue tomado por varios artistas de vanguardia, quienes, a través de su obra, daban testimonio de los avances cibernéticos de aquella época, los cuales podrían ser empleados para interconectar América Latina con países del Primer Mundo.

[41] Sebastián Vidal, Catálogo de la exposición *Juan Downey. El Nudo de la Vida*, Il Posto, 2020. Pág. 46.
[42] *Op. cit.,* pág. 7.
[43] *Op. cit.,* pág. 8.

En esta obra me parece que la lectura es más objetiva y el recurso del mapa se utiliza para reflexionar y especular sobre un desarrollo artístico-tecnológico de vanguardia. Es el dibujo de un proyecto para ejecutarse con nuevos medios, que para ese entonces eran poco probables, pero que hoy sería altamente posible llevarlo a cabo.

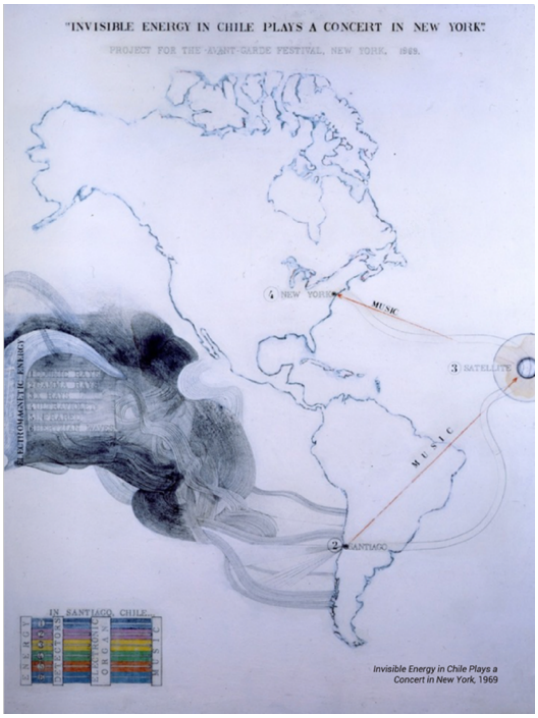

Imagen 16 - Juan Downey, Invisible energy in Chile plays a concert in New York, 1969

4.2 LA ESPERA DE NASREEN MOHAMEDI

La espera forma parte de una vida intensa. Este es el nombre de la retrospectiva de la artista Nasreen Mohamedi en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de España el año 2015[44]. Resulta inquietante asociar esta frase misteriosa al trabajo de la artista india que ha desarrollado un cuerpo de obra formado por rigurosos dibujos a lápiz grafito. Líneas dispuestas en el papel, como si fueran planos o representaciones que casi configuran espacios, que están entre la bidimensionalidad y la tres dimensiones, que coquetean con la perspectiva de manera sutil y que por medio de densidades tensionan la superficie que soporta el dibujo. Estos dibujos en la obra de Mohamedi no solo se pueden entender de manera aislada, dado que la artista también retrata temáticas similares por medio de la fotografía. ¿Pero, qué es eso misterioso que está presente en la obra de Nasreen Mohamedi? ¿Por qué la exposición se titula de esa manera? Si revisamos sus fotografías, vemos que el lente de la cámara se dirige a zonas, lugares o espacios donde hay dos entes en interacción o en contraste. Caminos, bordes, surcos, torres de agua, el encuentro del agua con la arena, imágenes donde estos elementos se presentan como si fueran dibujos en el paisaje. En sus fotografías, nunca expuestas en vida, el ojo de la artista ponía el foco donde podría existir una composición de sus dibujos, pero sin ejecutarlo, únicamente observando y capturando.

Imagen 17 - Nasreen Mohamedi, Sin título, 1970

[44] La exposición, organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y The Metropolitan Museum of Art de Nueva York en colaboración con el Kiran Nadar Museum of Art de Nueva Delhi, despliega su obra -que unifica pensamiento y acción- a través de intersecciones entre su vida y su arte, mostrando dibujos, fotografías, pinturas y collages, con especial énfasis en el trabajo desarrollado por Mohamedi a lo largo de los años 70. Recuperado de www.museoreinasofia.es

En el trabajo plástico de la artista se pueden ver cientos de trazos y ejes en composiciones que sugieren espacialidades y otras que no alcanzan a alzarse para representar un espacio tridimensional. Hay una suerte de disputa con la superficie, donde a veces un conjunto de líneas y densidades se agrupan, se disponen y se alzan en el espacio y otras decaen. Aparentemente, parecieran ser sistemas estáticos, pero el entrelazamiento y cruce de estas líneas otorgan movimiento a la imagen sin exagerar ni pretender ser piezas extremadamente cinéticas.

A veces hay obras que comunican saturación y complejidad en los entramados y otras que simplemente agrupan pocos elementos, casi en vías de desaparecer del plano. En sus trabajos de los años 70, el material empleado se reduce a papel y lápiz grafito, dos elementos tan simples, pero que en su obra son suficientes.

"Debe haber espacio mucho más allá de lo lógico"[45], escribía Mohamedi en sus diarios. En el artículo de la revista Art Journal *Fugitive Lines: Nasreen Mohamedi, 1960-75,* escrito por Emilia Terracciano, se hace referencia a esta misteriosa reflexión de la artista a modo de conjetura. La frase parte de una manera no conclusa, con cierta ingenuidad y con mucha intuición. Se ve que la artista tiene ideas de certezas de un mundo donde la lógica es secundaria. Dicha lógica es de segundo orden, ya que el espacio prima como un ámbito más allá de nuestro pensamiento racional. Los dibujos de Mohamedi parecieran construir meticulosamente esa frase. En su obra plástica hay un comienzo de crear una representación espacial, porque la artista emplea métodos que recuerdan el dibujo técnico y la planimetría, pero que no terminan de cerrar una idea lógica. No alcanzan a configurar un espacio, sino que dan pie para que los trazados se expandan y abandonen todo atisbo que los haga anclarse en un dibujo planimétrico convencional supeditado a los cánones de la razón.

[45] Emilia Terracciano, *Fugitive Lines: Nasreen Mohamedi, 1960-75.* Artículo publicado en el volumen 73 de Art Journal en la primavera de 2014. Pág. 44-59.

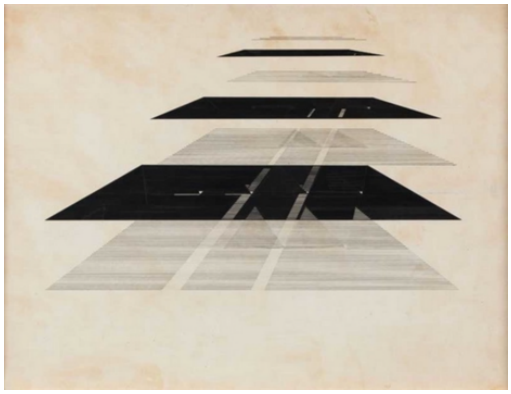

Imagen 18 - Nasreen Mohamedi, Sin título, 1970

Si analizamos brevemente una parte de la vida de la artista buscando convergencias con su obra, Nasreen Mohamedi tuvo una relación particular con el desierto. Oriunda de Karachi que en la década de los 40 pertenecía a la India Británica y criada en Bombay bajo las costumbres de los Sulaymanis, la artista, poco después de estudiar arte en Londres, paso algunos años viviendo con su padre, fotógrafo en Bahrein, Estado Insular desértico del Golfo Pérsico.[46]

Imagen 19 - Nasreen Mohamedi, sin título, 1970

"Se podría especular que el vacío del desierto indujo en Mohamedi un estado de desapego"[47]. Y en su obra sí que hay vacío, el cual aparece en contraposición con la presencia de sus cúmulos de líneas superpuestas que gravitan sobre la superficie del papel. El soporte de dicho papel, se presenta como un vacío blanco, donde se suspenden sus

[46] *Op. cit.*
[47] *Op. cit.*

composiciones lineales. El blanco crudo del fondo de sus obras, a su vez, recuerda el desierto, en tanto material sin límites lleno de luz. La presencia de los grises y negros, mediante trazos con diversos espesores y densidades, configuran métricas y ritmos, como si fueran notas musicales sobre una partitura. El desapego, que la cita anterior señala en relación a la vacuidad del desierto, hace pensar en un territorio en extensión, donde la ausencia de elementos singulares incita, a quien habita ese paisaje, a compenetrarse consigo mismo. Esto no es nada nuevo. Basta recordar la experiencia que la historia nos entrega sobre las andanzas de Jesús durante 40 días en el desierto. "La fuerte aridez del desierto, hace que uno se separe de una manera diminuta, de una manera clara y vital"[48].

Después de visitar el desierto de Arabia, según se relata en el ensayo revisado, Mohamedi, mediante estas frases, daba testimonio de su experiencia, la que plasmaba en sus obras. La aridez a la que se refiere podría asociarse a la desolación que nos lleva a ausentarnos de la realidad. Separarse del mundo, como puntos diminutos, pero aunque seamos puntos ínfimos, visto desde una perspectiva empírica, nuestro ser es enorme y vital.

La historiadora del arte Andrea Giunta, en su reciente libro *Contra el Canon: El Arte Contemporáneo en un Mundo sin Centro,* se refiere a la obra de Nasreen Mohamedi desde una mirada en torno a las abstracciones simultáneas que se dieron en la época de posguerra entre las décadas del 60 y 70 en regiones centroeuropeas, estadounidenses, así como en Latinoamérica y Asia. Desde una mirada crítica, señala que el arte no céntrico o no hegemónico, llamado periférico por dichos centros del arte, mantienen una suerte de continuidad de la abstracción suspendida por la segunda guerra mundial y que en otras partes del mundo, sobre todo en Brasil y Argentina, se dan con vigor y fuerza al incorporar acciones que vitalizan la relación entre arte y vida. La obra de Lygia Clark y Hélio Oiticica da cuenta de este asunto[49]. Este no es el caso específico de Nasreen Mohamedi, pero su obra da cuenta de su territorio, de su historia y de una mirada distinta sobre la abstracción geométrica. A primera vista uno asocia sus composiciones a Malévich, El Lissitsky, Kandinsky y Agnes Martin, e incluso, si no se supiera su procedencia, no sería extraño pensar que se trataría de una artista occidental. Ciertamente, tuvo una experiencia académica europea en un período de su vida, pero tal como se menciona anteriormente en este capítulo, experimentó una fuerte conexión con el desierto, con sus raíces, con la

[48] *Op. cit.*
[49] Andrea Giunta, *Contra el cánon: El arte contemporáneo en un mundo sin centro.* Pág. 64.

partición de la India y con su identidad árabe. “Su biografía, tanto como sus dibujos, nos acercan a una calma sostenida, a escasos movimientos, a un tiempo detenido que la artista parece haber querido mantener imperturbable”.[50]

En palabras de Andrea Giunta, los pocos textos encontrados en los diarios de Nasreen Mohamedi “remiten a la necesidad de organizar el tiempo, eliminar lo accesorio, centrarse en la observación detallada de situaciones contradictorias”[51].

Algunas frases citadas en el texto de Giunta que pertenecen a los diarios de Mohamedi entre 1969 y 1974:

> -“observar algunos objetos bajo una luz diferente, sonido + vibraciones (estudiar), movimiento vacío”
> -“aprovechar lo mínimo al máximo”
> -“una terrible necesidad del instante en el que cada partícula se materializa”[52]

La obra de Mohamedi es leve y sutil, pero a su vez densa y profunda. Se mueve en los matices del blanco hacia el negro. No necesita más colores. Dibujaba con lápiz grafito, sin sofisticaciones ni materiales complejos, como queriendo pasar desapercibida.

La espera forma parte de una vida intensa se tituló la retrospectiva de Nasreen Mohamedi en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. ¿Será que para pasar desapercibido habrá que esperar toda la vida, intensamente, para que eso acontezca?

---

[50] *Op. cit.,* pág. 60.
[51] *Op. cit.,* pág. 66.
[52] *Ibidem.*

4.3 LA SUPERFICIE DE UN PLANO ANTES DE SER UN PLANO DE JUAN LUIS MARTÍNEZ

Es probable que desde hace algunos siglos, todos los días del año se realicen planos en todo el mundo para diversas funciones. Planos de ingeniera, de arquitectura, de construcción, de paisajismo, de estrategias bélicas, de mecanismos, y cambiando de escala, de mapas, cartografías, planos de océanos, orbitas y hasta donde pueda llegar el intelecto del ser humano para proyectar con sistemas de representación planimétrica. Todo esto en vista cenital, desde arriba mirando hacia abajo y casi siempre mirando hacia la superficie.

Pero no todos los días aparece una persona que se le ocurre hacer un plano antes de ser un plano y que, además, nunca va a llegar a serlo, al menos con cierto grado de realidad. Porque la virtud de un dibujo planimétrico, al menos en arquitectura, es constituir, mediante de una serie de elementos, una configuración hipotética del espacio.

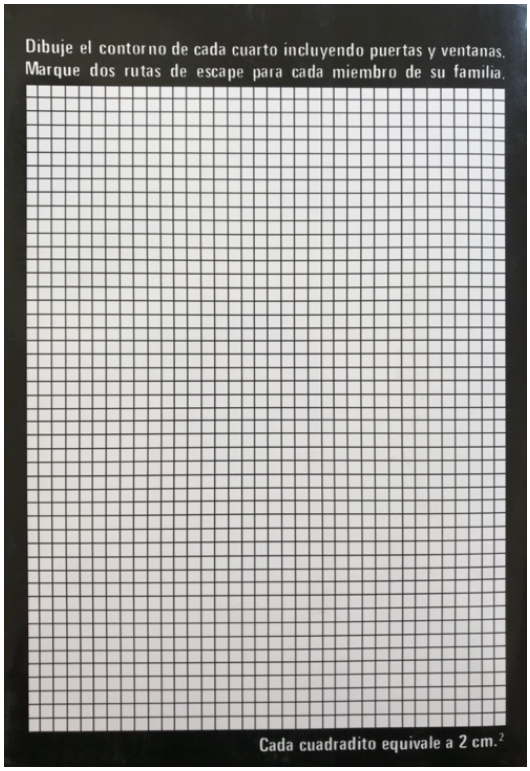

Imagen 20 - Juan Luis Martínez, contraportada de La Nueva Novela, 1977

Juan Luis Martínez, el misterioso poeta visual chileno, en la contraportada de su primer libro, *La Nueva Novela* de 1977, presenta las bases para trazar un plano, pero es altamente improbable que pueda serlo. La imagen contiene una cuadrícula, recurso archiconocido para proyectar y proporcionar elementos de un plano de planta, y sobre dicha cuadrícula la siguiente instrucción escrita: "Dibuje el contorno de cada cuarto, incluyendo puertas y ventanas. Marque dos rutas de escape para cada miembro de su familia"[53]. Esto perfectamente se podría llevar a cabo, dependiendo del grado de destreza del que lo ejecute. Sin embargo, si nos detenemos en lo que sale escrito en la parte inferior de la imagen: "Cada cuadradito equivale a 2 cm^2"[54], no es posible llevar a cabo el plano, porque la escala que se le otorga a cada cuadrado de la grilla lo obstaculiza. Ni siquiera una puerta cabe en la cuadrícula, pero, por otro lado, esto despierta la imaginación y la contraportada se presenta como un señuelo para recorrer el interior del libro. "Creo que al lector, consciente de la inoperatividad de la escala, no le resultará tan sorprendente esta desgarradora confesión del padre, porque sabrá de antemano que no habiendo plano, tampoco hay casa, ni menos rutas de escape"[55]. Esta cita corresponde a un capítulo del libro *Ensayos sobre el silencio* de Marcela Labraña, donde hace un fascinante análisis de esta imagen y la resonancia que tiene en el interior de *La Nueva Novela*. La autora asocia la contraportada con otras imágenes en el interior del libro y con el único poema como tal: *La desaparición de una familia*.

La imposibilidad de llevar a cabo el plano, con los elementos de una casa y trazar entre ellos las rutas de escape, hace que todo esto no exista, ni exista la familia, el padre, ni nada, pero refuerza el hecho de que si puede existir en nuestra imaginación.

Para no quedarnos solamente con el análisis visual de la contraportada en cuestión, dentro del libro, desde un enfoque literario, se presentan innumerables caminos truncados o anomalías que provocan desorientación en el lector. Esta breve descripción sobre *La Nueva Novela* puede ser robustecida con la idea de *laberinto* que Leonello Bazzurro presenta en su ensayo *Por los Laberintos de Juan Luis Martínez y lo que allí se encuentra*, ensayo que forma parte de la Colección N.º2 Anticipos de D21 Proyectos de Arte.

---

[53] Frase superior que aparece en la Contraportada del libro *La Nueva Novela* del poeta visual Juan Luis Martínez.

[54] Frase inferior que aparece en la Contraportada del libro *La Nueva Novela* del poeta visual Juan Luis Martínez.

[55] Marcela Labraña, *Ensayo sobre el silencio. Gestos, mapas y colores*, pág. 180.

El autor señala que:

> El libro-objeto de Martínez no representa sino que es y funciona como un laberinto multicursal o un *maze* saturado de signos visuales, verbales y materiales que carecen de un centro de significado. Varios comentaristas de Martínez (Ayala 2010; Polanco 2015; Labraña 2017) han sugerido que entrar en *La Nueva Novela* es entrar en un laberinto semiótico o una casa de espejos que confunde y seduce a sus lectores-espectadores."[56]

Hace algunos años adquirí este libro y la contraportada me despertó un apasionado interés en la génesis de los planos, de cómo imaginamos las cosas y proyectamos, por medio de una superficie, la posible alteración de otra superficie. Como arquitecto, los planos son como nuestra sombra, siempre están con nosotros, pero la contraportada de *La Nueva Novela* me hizo pensar en otras posibilidades con el dibujo en planta. Lo ambiguo, imaginar espacios truncados, pensar los planos como supuestos laberintos e introducir la poesía en el dibujo proyectual.

Al final, la superficie que representamos siempre estará tentada por nuestra imaginación.

[56] Leonello Bazurro, *Por los Laberintos de Juan Luis Martínez y de lo que allí se encuentra,* Colección Nº2 Anticipos, pág. 24. Cabe señalar que la palabra *maze* en inglés significa laberinto, pero un tipo de laberinto multicursal, es decir, con varios caminos que desorientan y que es diferente a un laberinto unicursal que tiene una sola entrada para llegar a un centro. Esto se explica en detalle en este ensayo citado.

5. LA AMBIVALENCIA EN LA LECTURA DEL PLANO

Este último capítulo tiene como propósito reflexionar sobre aquello que la obra de este proyecto de creación comunica. Esto no pretende ser una guía o manual de cómo podemos descifrar lo que se presenta, sino que propone distintas vías de acceso a la obra y el espectador podrá entrar por una, por otra o simultáneamente por varias.

Imagen 21 – Sebastián Maze, Serie PG, sin título, 34 x 48 cm, 2020

En mi proyecto se emplean sistemas de representación por medio de planos que requieren de una lectura más detenida, sin embargo, una mirada ágil de la obra se instala en un campo visual más indeterminado. La condición ambivalente de cada imagen permite hacer lecturas de la obra tanto como un plano y su concepto, como de formas que tienen que ser vistas, es decir, apreciadas. A continuación, revisaremos de manera particular las partes que este proyecto de tesis presenta respecto de las tres obras que lo componen, que, siendo distintas en sus formatos y métodos de ejecución, dialogan entre ellas. El marco teórico en el cual ocurre ese diálogo, fue anteriormente descrito en esta memoria.

PIEZA 1: Partido General. Convención y contradicción en la representación del espacio (24 dibujos de 34 x 48 cm)

El aspecto planimétrico presente en mi trabajo pone el foco en la superficie del dibujo, particularmente en la comprensión visual de una planta. Configurada desde un punto de vista cenital, la planta requiere de la lectura de un código preestablecido para quienes

estén o no familiarizados con la imagen de un plano. El concepto y configuración visual de una planta tiene un modo para acceder, ver y leer lo que allí se representa. Este código de lectura, asociado a convenciones gráficas como, por ejemplo, la manera de representar los llenos y vacíos en el espacio, tiene su historia, asunto que ya ha sido revisado en el capítulo dos de esta memoria respecto al plano Nolli. Y claro, si pudiésemos atender esas convenciones, en cuanto estrategia visual, para poder pensar los planos como un asunto inteligible, el entendimiento de la planta se agiliza y permite, dinámicamente, imaginar el espacio. Eso es una cosa y otra es todo aquello que se organiza dentro de la planta. Bajo este aspecto, mi trabajo pone en cuestión dichos códigos o convenciones y organiza situaciones espaciales que se proyectan de manera truncada, es decir, no tendrían posibilidad empírica de existir, quizás, como aberraciones. Lo anterior, tomando como principio que el plano es una proyección o proyecto de algo que eventualmente podría ser construido.

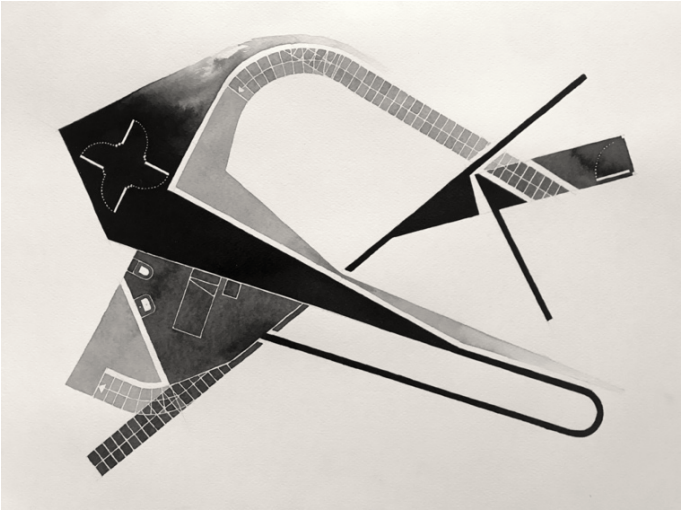

Imagen 22 - Sebastián Maze, Serie PG, sin título, 34 x 48 cm, 2022

Por consiguiente, en términos generales, la obra plantea algunas formas alternativas de abordar la lectura de un plano. En primera instancia, intenta derribar los códigos que se le asignan a elementos llenos y vacíos, como, por ejemplo, la representación de un muro y el espacio libre que estaría contiguo a este. Otra instancia o estrategia para abordar el entendimiento del dibujo en planta, está sujeta a las contradicciones que el dibujo introduce para alterar las convenciones propias de leer un plano arquitectónico. No obstante, en la mayoría de los dibujos, dichos muros se representan como si fuera el aire (espacio negativo) que se une al fondo de la superficie blanca del papel, y al mismo

tiempo, se representan por medio de gruesos trazos negros que se orientan como un elemento continuo (espacio positivo). Todo esto, en un mismo dibujo, para poner en tensión la forma convencional de verlo.

Lo anterior, eso que describe un modo distinto de entender y apreciar un plano dibujado, se refiere directamente a la serie *Pieza 1* formada por 24 dibujos en pequeño formato elaborados con tinta sobre papel de alto gramaje. Estos, además, son independientes unos de otros. Cada dibujo tiene su propio esquema y una singular manera de agrupar distintos elementos arquitectónicos para configurar una idea de representación espacial afectada por un evidente grado de ambivalencia.

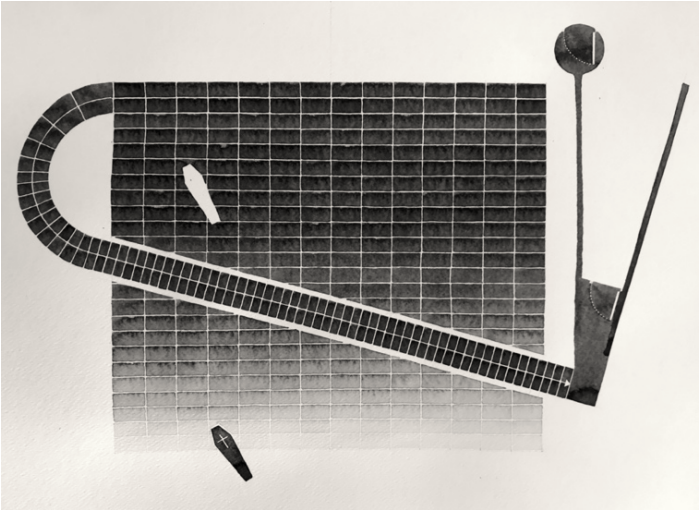

Imagen 23 - Sebastián Maze, Serie PG, sin título, 34 x 48 cm, 2021

En términos materiales, la tinta y el agua empleada para cubrir superficies del papel y configurar áreas, que en su representación conforman tipos de espacios, dada su condición acuosa, se mezclan para dar cuenta de cierta inestabilidad o dilución de la materia. Esto se ejecuta para que, hipotéticamente, el propio piso representado por donde circulamos en un determinado recinto, se diluya o desvanezca.

Cada dibujo está rodeado del blanco del propio papel donde se traza. El plano gravita en este fondo blanco, asociado a un exterior indeterminado, un vacío sin nada dentro. Esta afirmación, desde la mirada de autor, introduce un aspecto enigmático al dibujo, al estar rodeado de algo que no sabemos, pero que está ahí, tal como está ahí todo el exterior que

potencialmente rodea a ese espacio vacío, representado en blanco. Entonces, se produce una paradoja, ya que ese potencial exterior es también un interior del vacío.

Lo expresado anteriormente, da por hecho que aquel que ve la imagen situada en el dibujo de un plano, inevitablemente asume o integra un modo planimétrico de lectura. ¿Qué otra cosa vemos si no es desde ese modo? Sin duda, además de estas alternativas o maneras opuestas de ver la imagen de un plano, deben existir muchas otras. A modo de acotar las posibilidades de lectura de la obra, este capítulo se concentra en esa característica ambivalente del dibujo. Tanto línea proyectiva que sitúa un muro en el territorio, como línea que demarca su carácter imaginativo.

PIEZA 2: Plano expansivo (10 Láminas de 110 x 77 cm)

Los dibujos descritos en la *Pieza 1*, que conforman parte de este proyecto, corresponden a representaciones espaciales de escala más doméstica, como si fueran habitáculos o espacios interiores, herméticos. Cada dibujo se planteó bajo un sistema compositivo autónomo. No hay señales visuales claras de conexión entre ellos y, además de tener el mismo formato, no forman parte de un sistema mayor. A diferencia de estos, la obra *Pieza 2*, se trata justamente de lo contrario. Son planimetrías que dependen o establecen vínculos con la composición del par que tiene a su lado, arriba o abajo. Esta serie se planteó bajo la lógica de la interconexión.

Imagen 24 - Sebastián Maze, Serie Plano expansivo, sin título, 2 láminas, 110 x 77 cm, 2021-2022

Formado por 10 láminas de 110 x 77 cm dispuestas en sentido horizontal, 5 arriba y 5 abajo, este gran plano continuo tiene como propósito que el ojo se desplace ágilmente a

través de los distintos ejes, líneas y recorridos que presenta la obra y se detenga en los cúmulos donde convergen estos elementos. Al igual que en *Pieza 1,* aparecen recursos propios de la representación arquitectónica en planta, como puertas, escaleras, muros y suelos, pero se disponen de manera más dispersa buscando una disgregación de las partes, como si dichos recursos flotaran en la superficie incongruente. La intención de esa disgregación pretende, justamente, introducir la ambivalencia en la lectura del plano. ¿Cuánto hay ahí de plano y cuánto deja de serlo para dar pie a imágenes de otro orden? A modo de conclusión de esta memoria, desarrollaré el alcance de esa pregunta respecto de mi trabajo como artista visual.

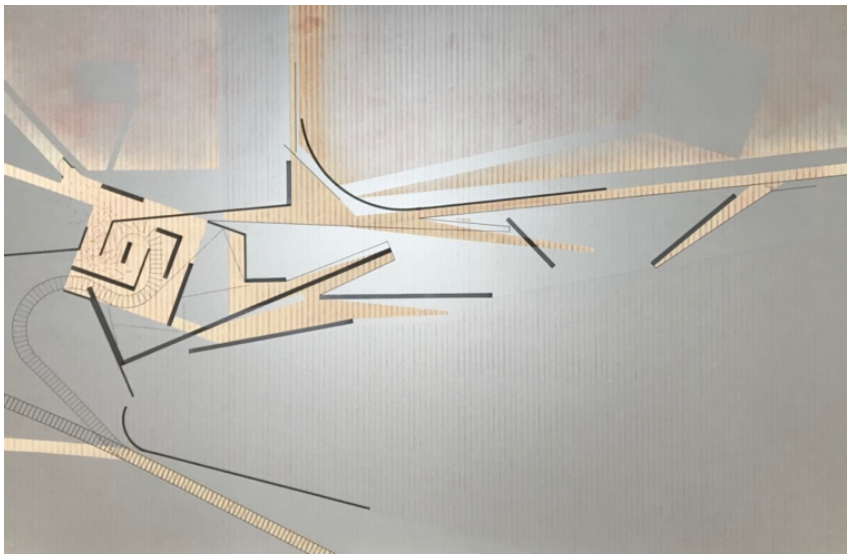

Imagen 25 - Sebastián Maze , Serie Plano expansivo, sin título, 110 x 77 cm, 2021-2022

En cuanto a su composición y ejecución, cada lámina por su reverso tiene una trama lineal vertical de líneas rojas de tiza para establecer un trazado o una suerte de preexistencia en el papel translúcido donde se ejecuta cada planimetría. Por el anverso, se dibuja el plano con todos los elementos descritos anteriormente para después volver a voltear la lámina y aplicar color y, mediante cintas adhesivas, desdibujar zonas para que estas se acoplen con las composiciones del otro lado de la superficie. Esta explicación, de carácter más técnico, es necesaria para dar a entender que la obra se dibuja por ambos lados, aprovechando la virtud de transparencia que tiene el papel empleado. Esta característica, además, permite que las cosas que se trazan por un lado, por el otro lado, se desdibujan o se dislocan. Por ejemplo, superficies delimitadas por líneas que representan suelos o escaleras por el frente del dibujo, por la parte de atrás, el área de color de estos elementos

se desplaza y no coinciden del todo con lo que aparece al otro lado. Esto busca aumentar el tiempo de asimilación de la composición, como si por un costado del papel pasará una cosa y por el otro ese gesto o movimiento estuviera ralentizado o sucediendo a otro ritmo. Este asunto también está vinculado al carácter ambivalente, pero desde la manera en que se crea la imagen. Se plantea un diálogo o disputa entre las partes de la composición, por el anverso y reverso del papel ocurren cosas distintas, pero a la vez integradas. Se puede ver que, por un lado, se marca la línea y por el otro aparece su espectro o el ruido que deja atrás cada elemento de la cara frontal de la obra.

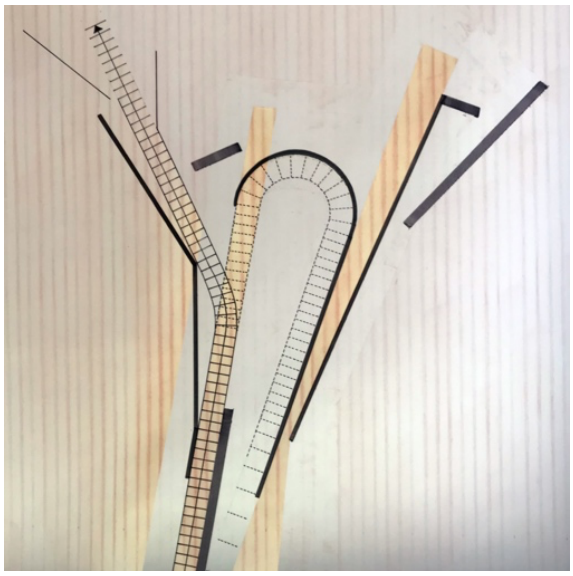

Imagen 26 - Sebastián Maze, Serie Plano expansivo, detalle, 2021-2022

PIEZA 3: Caja de luz – sistema espacial múltiple (objeto retro iluminado de 100 x 100 x 30 cm)

Los dibujos explicados anteriormente, que pertenecen a un sistema de representación bidimensional, requieren ser vistos e interpretados colgados en el muro o dispuestos en una superficie y, así, entrar a imaginar el espacio. A continuación, me referiré a la *Pieza 3* que corresponde a una obra instalatoria que emplea un sistema de representación por medio de una maqueta. Este trabajo consiste en erigir un sistema de planos superpuestos de manera tridimensional mediante un modelo a escala. No pretende ser la construcción exacta de un posible plano, sino más bien, propone especular e interpretar el espacio de los dibujos, pero en este caso, de manera constructiva por niveles.

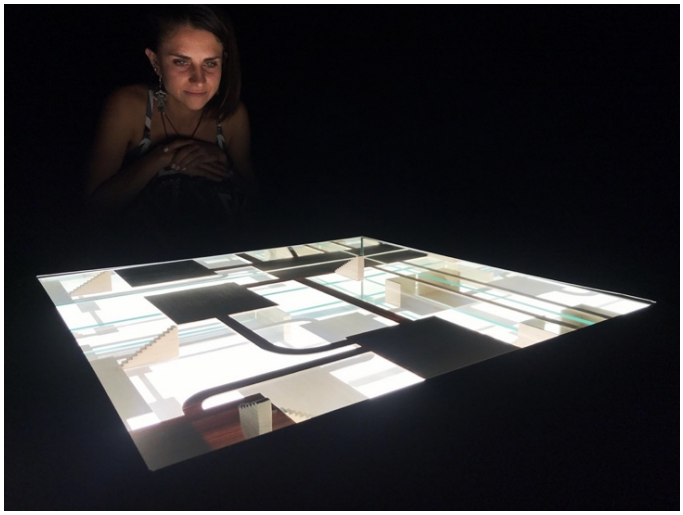

Imagen 27 - Sebastián Maze, Caja de luz, 100 x 100 x 30, 2020

Dicha obra se titula *Caja de luz - Sistema espacial múltiple* y consiste en un objeto de 120 x 120 x 30 cm pensado para ser instalado en un cuarto con luz tenue. Está formado por un núcleo lumínico que en su interior contiene una maqueta a escala de 3 niveles que representa un espacio con límites reflejos infinitos. Sobre bandejas de vidrios superpuestas, se disponen una serie de recorridos y escaleras, esta vez en madera de balsa, que invitan al espectador a observar y reflexionar sobre esta simulación espacial. La construcción interior está rodeada por espejos y encapsulada por un contorno piramidal de acero pintado color blanco, como si se tratara de un plinto.

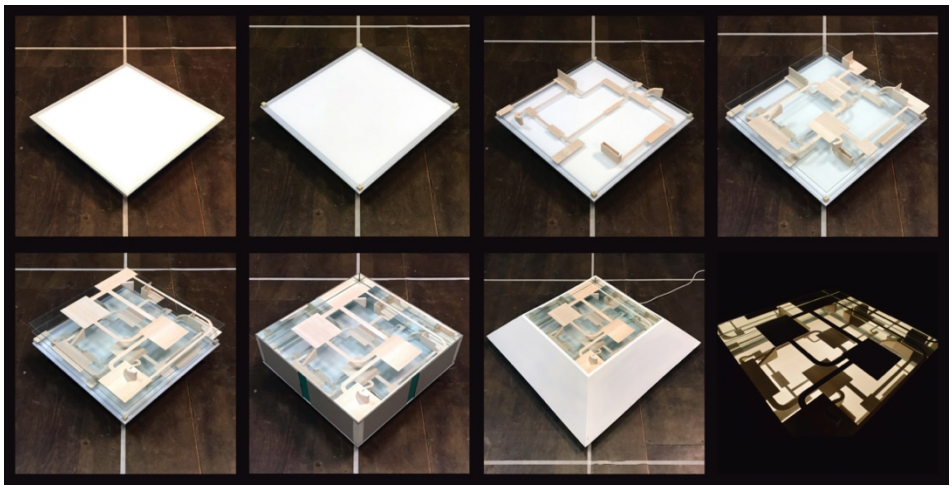

Imagen 28 - Sebastián Maze , Secuencia de montaje caja de luz, 2020

El espectador, al entrar a la sala, vislumbrará un resplandor en el suelo y, al acercarse lentamente, irá descubriendo que en el interior del objeto hay un mundo amplio y a la vez pequeño, con otro tipo de relaciones espaciales.

Con esta obra, experimento en la expansión de los límites que puede afectar a tres planos ejecutados sobre superficies de vidrio transparente que, entre ellos, se soportan por algunos objetos tridimensionales, como escaleras o muros, pero que al reflejarse estos por sus cuatro lados, se comportan como un sistema expansivo multiplicándose horizontalmente. Todos estos elementos están dentro de un cuerpo geométrico piramidal, cuya cúspide está cortada para dar cabida al espacio representado a escala. Esta decisión, además, podría resonar con los cráteres de volcanes, que son vistos desde arriba, pero altamente imposibles de habitar en su interior.

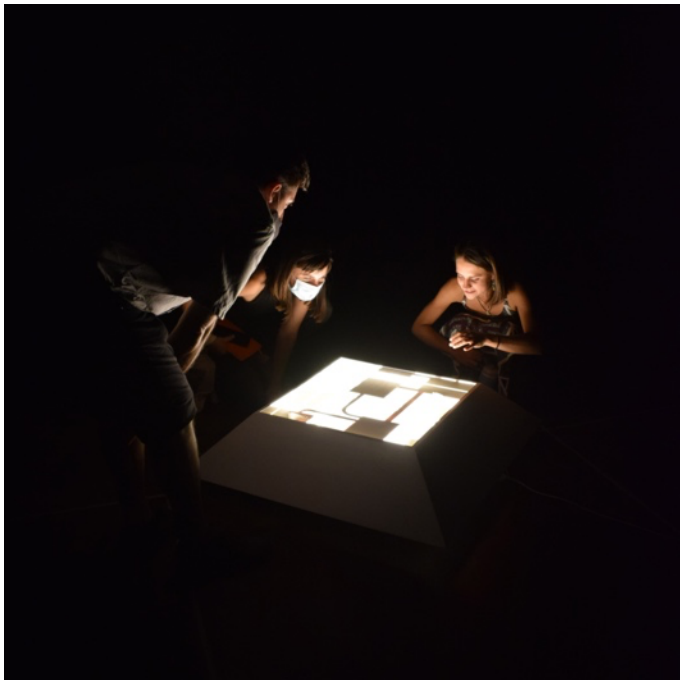

Imagen 29 - Sebastián Maze, Caja de luz, 100 x 100 x 30, 2020

La caja de luz se presenta como una suerte de monolito emplazado en el suelo, rodeable y que invita a detenerse, observar lo que pasa en su interior y reflexionar sobre nuestra propia relación con el espacio, sus ambigüedades y dificultades para pensar sus límites. El espacio demuestra estar más allá de nuestra capacidad de concebir lo inconmensurable.

CONCLUSIÓN

¿Cuáles serían los tipos de relaciones que los planos de mi proyecto quisieran proyectar? Esta pregunta, que formulé en la introducción de esta memoria, debiera tener su respuesta aquí, en esta conclusión o cierre. Pero no me resulta fácil abordar esa premisa, porque es una interrogante que, a mi modo de ver y con la intención de que así sea, es compartida con el espectador, es decir, con quien ha visto la obra.

En el último capítulo sobre *La ambivalencia en la lectura del plano*, es probable que uno se pregunte también por la ambivalencia en las intenciones del autor que creó esas imágenes. Esto me lleva a pensar en el sentido de lo que hago estando en el limbo entre la arquitectura y el arte. Algunos dibujos, que en parte se accede mediante una lectura planimétrica, dan cuenta de cierta contradicción en la organización del espacio que se representa, como si el que habitara ahí dentro, se perdiera en un escenario de situaciones incoherentes. Esto, desde mi perspectiva, resuena con la condición de complejidad que, como seres humanos, padecemos. Otros dibujos, que permiten alejarse de dicha lectura, se pueden asociar a composiciones libres y formas más abstractas.

Como arquitecto, si tomara el camino de erigir tridimensionalmente en la realidad lo que mis dibujos representan, probablemente el asunto contradictorio en el espacio prevalecería, pero la ambivalencia en la lectura de la obra desaparecería. Es el propio dibujo en dos dimensiones el que, mediante una técnica artesanal distinta a lo habitual en la ejecución de planos, permite abrir un campo imaginativo que no se supedita a los códigos convencionales para leer planimetrías.

Este camino recorrido junto a los planos, desde una perspectiva artística, que se inició poco antes de comenzar este magíster y cuyo trazado se fortaleció estos dos años de estudio, ha sido muy enriquecedor para tener ciertas certezas de qué es lo que me mueve como creador de imágenes.

BIBLIOGRAFÍA

-Speranza, Graciela, *Atlas portátil de América Latina, arte y ficciones errantes*, Editorial Anagrama, Buenos Aires, Argentina 2014.

-Giunta, Andrea, *¿Cuándo empieza el Arte Contemporáneo?*, Fundación ArteBa, Buenos Aires, Argentina 2014.

-Giunta, Andrea, *Escribir las Imágenes, Ensayos sobre Arte Argentino y Latinoamericano*, Siglo Veintiuno Editores S.A., Buenos Aires, Argentina 2011.

-Giunta, Andrea, *Contra el cánon: El arte contemporáneo en un mundo sin centro*, Siglo Veintiuno Editores S.A., Buenos Aires, Argentina 2020.

-Mesa, Carlos, *Superficies de contacto, adentro, en el espacio,* Mesa Editores, Medellín, Colombia 2010.

-Handke, Peter, *El Peso del Mundo*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, Argentina 2003.

-Deleuze, Gilles, *Pintura, el Concepto de Diagrama*, Editorial Cactus, Buenos Aires, Argentina 2007.

-Careri, Francesco, *Walkscapes, el Andar como Práctica Estética*, Editorial GG, Barcelona, España 2013.

-Downey, Juan, *Tecnología y más allá*, Radical Software, Volumen II, Nº5 1973.

-Vidal, Sebastián, Catálogo virtual de la exposición *Juan Downey. El Nudo de la Vida*, Centro de arte Il Posto, Colección Solari del Sol 2020.

-Martinez, Juan Luis, *La Nueva Novela*, Ediciones Archivo, 3º edición, Santiago, Chile 2016.

-Labraña, Marcela, *Ensayos sobre el silencio, gestos mapas y colores*, Ediciones Ciruela S.A, Madrid, España 2017.

-Evans, Robin, *Traducciones,* Editorial Pre-Textos, Girona, Catalunya, España 2005.

-Figacci, Luigi, *Piranesi, The Complete etchings*, Taschen, Alemania 2018.

-Verstegen, Ian, Ceen, Allan, *Giambattista Nolli and Rome*, Studium Urbis, Roma, Italia, 2013.

-Miss, Mary, *Projects 1966-1987*, Architectural Association, London, England 1987.

-Panofsky, Erwin, *La perspectiva como "forma simbólica",* Tusquets, Barcelona, España 1973.

-Damish, Hubert, *El origen de la perspectiva,* Alianza editorial, Madrid, España 1997.

-Solnit, Rebecca, *Wanderlust: Una historia del caminar*, Hueders, Santiago, Chile 2015.

-Kandinsky, Vasili, *Punto y línea sobre el plano*, Ediciones Libertador, Buenos Aires, Argentina 1998.

-Calvino, Italo, *Las ciudades invisibles*, Ediciones Siruela, Madrid, España 2007.

-Karode, Roobina; Kapur, Geeta; Ananth, Deepak; Giunta, Andrea, *Nasreen Mohamedi, La espera forma parte de una vida intensa,* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España 2015.

ARTÍCULOS, PÁGINAS WEB Y ENSAYOS

-Gámez Millán, Sebastián. (2018). *Giorgio de Chirico: "pintor del misterio laico".* Madrid, España. Descubrir el Arte. Recuperado de www.descubrirelarte.es

-Villacrés Pino, Javier Santiago. (2020). *Giorgio de Chirico y la perspectiva no convencional, la perspectiva en la metafísica de De Chirico.* Recuperado de https://oa.upm.es/62856/1/TFG_Jun20_Villacres_Pino_Javier.pdf

-Chiapa Sánchez, Fernando Roberto. (2011). *La Pianta Grande di Roma de Giambattista Nolli, 1748,* Recuperado de https://docplayer.es/15435691-La-pianta-grande-di-roma-de-giambattista-nolli-1748.html

-Alarcó, Paloma. (2010). "*Proun", del artista soviético El Lissitsky.* Madrid, España. La Espina Roja. Recuperado de www.espina-roja.blogspot.com

-Alarcó, Paloma. (2010). *El Lissitsky.* Madrid, España. Thyssen Bornemisza Museo Nacional. Recuperado de www.museothyssen.org

-Downey, Juan. (1973). *Tecnología y más allá*, Radical Software, Volumen II, Nº5.

-Terracciano, Emilia. (2014). *Fugitive Lines: Nasreen Mohamedi, 1960-75.* Artículo publicado en el volumen 73 de Art Journal. Pág. 44-59.

-Bazurro, Leonello. (2021). *Por los laberintos de Juan Luis Martínez y de lo que allí se encuentra.* Ensayo que forma parte la colección Nº2 Anticipos de D21 Proyectos de Arte. Recuperado de https://www.d21virtual.cl/2021/09/30/coleccion-n2-anticipos/

ÍNDICE DE IMÁGENES

-Imagen 1 - Mary Miss, Perimeters/Pavilions/Decoys, 1977-78

Fuente: Miss, Mary, *Projects 1966-1987*, Architectural Association, London, England 1987.

-Imagen 2 - Mary Miss, croquis y planimetría Perimeters/Pavilions/Decoys, 1977-78

Fuente: Miss, Mary, *Projects 1966-1987*, Architectural Association, London, England 1987.

-Imagen 3 - Richard Long, A line made by walking, 1967

Fuente: https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/richard-longs-line-made-walking/zarina-hashmi-sobre-una-linea-trazada

-Imagen 4 - Menhir Sa Perda Iddocca, Laconi, Italia

Fuente: Careri, Francesco, *Walkscapes, el Andar como Práctica Estética*, Editorial GG, Barcelona, España 2013.

-Imagen 5 - Perspectiva con más de 1 punto de fuga en el eje central, tipo raspa de pez

Fuente: Panofsky, Erwin, La perspectiva como "forma simbólica", Tusquets, Barcelona, España 1973.

-Imagen 6 - Giorgio de Chirico, Misterio y melancolía de una calle, 1914

Fuente: https://www.historiadelarte.us/surrealismo/giorgio-de-chirico-misterio-y-melancolia-de-una-calle-1914/

-Imagen 7 - Sebastián Maze, Paseo, 2012

Fuente: Pintura de elaboración propia.

-Imagen 8 - Giambattista Nolli, Pianta grande di Roma, 1748

Fuente: Verstegen, Ian, Ceen, Allan, *Giambattista Nolli and Rome*, Studium Urbis, Roma, Italia, 2013.

-Imagen 9 - Fragmento de mármol de Forma Urbis Romae y grabado de Piranesi

Fuente: Figacci, Luigi, *Piranesi, The Complete etchings*, Taschen, Alemania 2018.

-Imagen 10 - Giambattista Nolli, fragmento de la Pianta grande di Roma, 1748

Fuente: Verstegen, Ian, Ceen, Allan, *Giambattista Nolli and Rome*, Studium Urbis, Roma, Italia, 2013.

-Imagen 11 - Giambattista Nolli, fragmento de la Pianta grande di Roma, 1748

Fuente: Verstegen, Ian, Ceen, Allan, *Giambattista Nolli and Rome*, Studium Urbis, Roma, Italia, 2013.

-Imagen 12 - Sebastián Maze, Serie PG, sin título, 34 x 48 cm, 2019

Fuente: Dibujo de elaboración propia.

-Imagen 13 - Andrea Palladio, palacio Antonini, Údine, 1556

Fuente: Evans, Robin, *Traducciones,* Editorial Pre-Textos, Girona, Catalunya, España 2005.

-Imagen 14 - John Webb, Amesbury House, Wiltshire, 1661

Fuente: Evans, Robin, *Traducciones,* Editorial Pre-Textos, Girona, Catalunya, España 2005.

-Imagen 15 - Guillermo Kuitca, Sin título, 2008

Fuente: https://www.speronewestwater.com/artists/guillermo-kuitca#tab:slideshow;slide:3

-Imagen 16 - Juan Downey, Invisible energy in Chile plays a concert in New York, 1969

Fuente: Vidal, Sebastián, Catálogo virtual de la exposición *Juan Downey. El Nudo de la Vida*, Centro de arte Il Posto, Colección Solari del Sol 2020.

-Imagen 17 - Nasreen Mohamedi, Sin título, 1970

Fuente: Karode, Roobina; Kapur, Geeta; Ananth, Deepak; Giunta, Andrea, *Nasreen Mohamedi, La espera forma parte de una vida intensa,* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España 2015.

-Imagen 18 - Nasreen Mohamedi, Sin título, 1970

Fuente: Karode, Roobina; Kapur, Geeta; Ananth, Deepak; Giunta, Andrea, *Nasreen Mohamedi, La espera forma parte de una vida intensa,* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España 2015.

-Imagen 19 - Nasreen Mohamedi, Sin título, 1970

Fuente: Karode, Roobina; Kapur, Geeta; Ananth, Deepak; Giunta, Andrea, *Nasreen Mohamedi, La espera forma parte de una vida intensa,* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España 2015.

-Imagen 20 - Juan Luis Martínez, contraportada de La Nueva Novela, 1977

Fuente: Martínez, Juan Luis, *La Nueva Novela*, Ediciones Archivo, 3º edición, Santiago, Chile 2016.

-Imagen 21 - Sebastián Maze, Serie PG, sin título, 34 x 48 cm, 2020

Fuente: Dibujo de elaboración propia.

-Imagen 22 - Sebastián Maze, Serie PG, sin título, 34 x 48 cm, 2022

Fuente: Dibujo de elaboración propia.

-Imagen 23 - Sebastián Maze, Serie PG, sin título, 34 x 48 cm, 2021

Fuente: Dibujo de elaboración propia.

-Imagen 24 - Sebastián Maze , Serie Plano expansivo, sin título, 2 láminas, 110 x 77 cm, 2021-2022

Fuente: Dibujo de elaboración propia.

-Imagen 25 - Sebastián Maze , Serie Plano expansivo, sin título, 110 x 77 cm, 2021-2022

Fuente: Dibujo de elaboración propia.

-Imagen 26 - Sebastián Maze, Serie Plano expansivo, detalle, 2021-2022

Fuente: Dibujo de elaboración propia.

-Imagen 27 - Sebastián Maze, Caja de luz, 100 x 100 x 30, 2020

Fuente: Fotografía de objeto de elaboración propia.

-Imagen 28 - Sebastián Maze , Secuencia de montaje caja de luz, 2020

Fuente: Fotografía de objeto de elaboración propia.

-Imagen 29 - Sebastián Maze, Caja de luz, 100 x 100 x 30, 2020

Fuente: Fotografía de objeto de elaboración propia.