



EL LUGAR DE LA ESCULTURA

Gonzalo Pedraza

El texto que presento a continuación, es consecuencia de la exhibición *Modelos para ensamblar* de los artistas Soledad Pinto y Rodrigo Vargas. Como punto de partida los artistas se presentaron al concurso de Galería Gabriela Mistral, en el cual ambos salieron beneficiados individualmente con sus proyectos. Como parte del jurado, me fue encomendada la tarea de armar una curaduría desde las dos propuestas, generando un marco de trabajo que finalmente culminó en esta exhibición. Quise informar al lector de este proceso debido a que la dirección tomada por la curaduría fue la de observar y pensar, a modo de bitácora, los diferentes acontecimientos acaecidos en el proceso total de las obras, las que daban en cierta medida las luces para ingresar en un problema presente: repensar la idea de escultura dentro de la producción de arte contemporáneo.

En el proceso de análisis y selección de proyectos, como jurados nos preguntábamos la idoneidad de considerar formatos 'escultóricos' dentro de una galería de arte contemporáneo, y el concepto 'instalación' parecía ser el más adecuado para coincidir en un espacio de esta envergadura. Aún así, al revisar cada una de las propuestas de estos dos artistas, nos topábamos con cualidades tangenciales que las definían como escultóricas aunque no sabíamos determinar el por qué, y desde esa ambigüedad que nos ofrecía la categoría, y que solo la podíamos enunciar por medio de la intuición, aparecían variadas interrogantes: ¿qué es la escultura? ¿qué relación tiene con lo contemporáneo? ¿por qué estos artistas realizan objetos que se 'parecen' a esta definición? ¿cómo clasificamos un objeto producido en el contexto latinoamericano, a partir de un concepto netamente perteneciente a la primera modernidad europea?

Para poder apaciguar estas interrogantes, que por elementales se ponen filosas, el texto que se despliega a continuación parte estudiando la categoría de escultura desde variados flancos, con el objetivo de descubrir algún método o táctica de acercamiento hacia objetos que parecen ser esculturas, pero que solo nos dejan enunciar su estado ambivalente.

Esculturas corpóreas: un método para un objeto

La tradición de la escultura como parte del sistema de las bellas artes es tan compleja como la de la pintura y la arquitectura. Alcanzó su autonomía ya en el siglo XV, hasta el punto de poseer un parangón con la escritura -cuestión casi exclusiva del arte de la pintura- señala Gaurico, en su tratado "Sobre la escultura", de 1504:

Los escritores trabajan con palabras, los escultores con objetos; aquéllos narran, éstos expresan y muestran; aquéllos arrebatan, y no siempre, el delicadísimo sentido del oído, éstos deleitan la vista y embelesan a todos los hombres con tan bellísimo espectáculo.
(Gaurico: 53)

La comparación entre las artes visuales se efectuó, unos años antes, por parte de Alberti en su tratado "De Statua" (1464), allí distingue a este medio bajo sus modos de producción: por extracción (escultores), por añadido (los orfebres) y por la combinación de ambos (modeladores). A pesar de utilizar un abanico amplio para comprender esta práctica, el contexto del Renacimiento consideró a la escultura como un arte de la extracción y la pintura como un arte de la adición. Esto no significa que cada una se define en su totalidad bajo estos preceptos, más bien estas diferenciaciones se deben, en su mayoría, a cuestiones de jerarquía social y económica, es decir, referidas al sistema del arte. Leonardo planteaba que un escultor se diferencia de un pintor porque suda en su trabajo físico, mientras que el pintor hace su trabajo en condiciones propias de

un 'caballero'; hasta el propio padre de Miguel Ángel objetaba la profesión de su hijo, ya que no podía distinguir a un escultor de un cantero.

Aun así, se mantiene la idea esquemática de que la escultura es un medio de tres dimensiones –por tanto puede ser observada desde visiones múltiples–, se transforma respecto al espacio en donde se instala y es un arte de la 'realidad' antes que de ilusión. Ideas que siguen –o siguieron– en pie en el desarrollo de los siglos. Estas perspectivas dominantes son reafirmadas y, al mismo tiempo, desdeñadas por Baudelaire:

Ante un objeto extraído de la naturaleza y representado mediante la escultura, es decir, redondo, huido, en torno al cual se puede girar libremente, y, como el objeto natural mismo, rodeado de atmósfera, el campesino, el hombre primitivo, el salvaje, no sienten ninguna indecisión; en tanto que una pintura, por sus inmensas pretensiones, por su naturaleza paradójica y abstracta, los inquieta y perturba. (Baudelaire: 283)

En este menosprecio se mantiene la idea de un arte que se debe al material que se extrae de la 'naturaleza', al cual se le aplica cultura, llamada 'escultura', con el objetivo de otorgar forma y que como condición posee surtidas visiones; frente a ella la pintura es un arte del intelecto que se confecciona para un público 'refinado'. ¿A qué se acercaba el poeta francés con tal apreciación? Quizás al complejo vínculo entre lo salvaje y la escultura, es decir, un arte para receptores menos 'refinados', capaces de encontrar sosiego frente a una imagen volumétrica. Pero ¿a qué se debería? Baudelaire señala:

Aun siendo el más desprecupado de los hombres, el más desgraciado o el más vil, mendigo o banquero, el fantasma de piedra se apodera de usted durante unos minutos, y le ordena, en nombre del pasado, pensar en las cosas que no son de la tierra. Eso es el papel divino de la escultura. (Baudelaire: 282)

La escultura como volumen dotado de ánima es el problema que podemos rastrear en la mayoría de los autores: “un arte de la realidad”, un “fantasma preso en un cuerpo”, son algunas de las frases que nos encontramos desde la literatura mística hasta historiadores del arte. Sin caer en esoterismos, podríamos lucubrar que un medio de las artes que posee la capacidad de construir volúmenes que interactúan con nuestros cuerpos, son dotados de un ánima en la medida que los espectadores se relacionan con un ‘otro’ parecido. El historiador del arte Hans Belting contribuyó de manera tangencial a los estudios sobre visualidad, al otorgar calidad material al concepto tan ‘abstracto’ de imagen. En su primer capítulo de “Antropología visual” considera a la triada Medio-Imagen-Cuerpo como algo fundamental: una imagen necesita de un medio para constituirse como tal, el cual aporta un soporte material para su manifestación (como es el caso de las estatuas para las imágenes volumétricas, los cuadros para las imágenes pictóricas, y la sala de cine y la televisión, para las imágenes en movimiento). Todo termina siendo una ‘escultura’ en la medida que las imágenes se sostienen en un cuerpo y aparece su condición material y táctil, que conjuga ánima y soporte, según Belting:

Puesto que una imagen carece de cuerpo, ésta requiere de un medio en el cual pueda corporizarse. Si rastreamos las imágenes hasta el más antiguo culto a los muertos, encontraremos la praxis social de otorgarles en piedra o en barro un medio duradero, que era intercambiado por el cuerpo en descomposición del difunto. (Belting: 22)

Al considerar la condición corporal de la escultura, entendemos a este objeto como un cuerpo que posee diversas condicionantes culturales y determinaciones históricas, solo accedemos a él en la medida que comprendamos una ‘biografía’ que actúa como método genealógico: pensar su proveniencia, su transformación como traductor de la ‘imagen’, las técnicas específicas aplicadas, sus tránsitos, las miradas que lo han juzgado,

su capacidad de afectar, su mutación por el paso del tiempo; y el 'autor' como puente para la suplantación sobre una materia que se teatraliza frente a los 'vivos'.

Los métodos se acondicionan a los objetos, y no viceversa. Tal es el caso de uno de los textos fundamentales para la historia del arte titulado "La escultura en el campo expandido" de la teórica norteamericana Rosalind Krauss, allí analiza la relación entre escultura, paisaje y arquitectura, a través de la obra de artistas de fines de los sesenta.¹ Krauss afirma: "Sin embargo, yo diría que sí sabemos lo que es escultura. Sabemos que se trata de una categoría históricamente delimitada, no universal". Su método es trabajar con la biografía corporal de un grupo de objetos realizados por artistas norteamericanos a mediados del siglo XX, pero ¿qué debemos hacer cuando nos topamos con artistas ubicados en coordenadas espacio-temporales disonantes?, ¿es aplicable la terminología 'escultura'?

(1) "Específicamente los años 1968 y 1970 en donde se concibe la 'necesidad' de un campo expandido respecto a las obras de Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Walter de Maria, Robert Irwin, Sol Lewitt, Bruce Nauman". (Krauss: 300)

El título del presente texto "El lugar de la escultura" parafrasea a "el lugar de la cultura", texto que fundamenta la teoría cultural realizado por Homi Bhabha (1994, 2002). Allí el autor analiza a grandes rasgos la idea de un sujeto poscolonial como un cuerpo que se articula en ambivalencias que amenazan al colonizador, afirmando: "La significación más amplia de la condición posmoderna está en la ciencia de que los 'límites' epistemológicos de esas ideas etnocéntricas son también los límites enunciativos de un espectro de otras historias y otras voces disonantes, incluso disidentes" (Bhabha: 21). La escultura es también una categoría etnocéntrica pero que tiende a la universalidad, su disonancia se manifiesta cuando exponemos una producción generada por cuerpos fuera de sus límites espacio temporales (la Italia del Quattrocento, o Norteamérica de los sesenta), cuando los objetos producidos son una extensión corporal que adquiere ánima y a los cuales nos podemos acercar a través del estudio de su biografía.

En *Modelos para ensamblar* nos aproximaremos, por tanto, desde esta condición: el estudio biográfico de dos cuerpos dispuestos en Galería Mistral que tienen en común el ensamble: Soledad Pinto desde el relieve, al fotografiar espacios en ruinas para llevarlos a impresiones digitales a escala, ensamblando cada papel al muro del lugar de exhibición y recreando la primera imagen desde la fantasmagoría de la ausencia; y Rodrigo Vargas en la creación de un cuerpo en tres dimensiones, un módulo flotante en la galería, hecho de bombillas de plástico blancas unidas por medio de alfileres.

Ensamble oral

Rodrigo Vargas se define como escultor. Su trabajo comprende la definición de un modelo natural que sirve como esquema, el descubrimiento de objetos que puedan reproducir la imagen elegida, el ensamble entre ellos a través de técnicas parecidas al ejercicio del tejido, generando módulos para construir el ensamble final: un gran cuerpo que se condice con el modelo natural elegido y que se instala en medio de una sala cúbica que funciona como hornacina. En *Modelos para ensamblar* presentó *Estructura simple* un gran cuerpo formado por 40.000 bombillas de plástico unidas por medio de alfileres, de 13 metros de largo, por 2 metros en su parte más ancha, que flotaba camuflado en el espacio cúbico de la sala 2 de Galería Gabriela Mistral.

Las imágenes que se instalan en sus esculturas, vienen del agua. Esta materialidad informe posee, al observarla desde una mirada microscópica, variadas estructuras rígidas que hacen impensable su presencia en este medio. Cada una esta dotada de cierta particularidad que el artista recoge y la vuelve macro. El agua mirada desde la cultura visual constituye uno de los principales recursos naturales que han sido explotados por la representación, por ejemplo el género del paisaje, la marina, el turismo; vitrinas que la apropian de manera homogénea. El ejercicio visual de Vargas considera el aumento, de mirar 'dentro de las aguas' hasta encontrar un prototipo volumétrico que pueda

ser teatralizado en un espacio. Su escultura posee movimiento, los espectadores solo atestiguamos su presencia congelada a través de objetos que de lejos se ven como una masa informe y que de cerca nos sorprenden al estar presentes, tímidamente, en nuestras actividades cotidianas.

Tejer utilizando materiales mínimos se condice con las prácticas de cestería (a partir de fibras como juncos, mimbre o carrizo). Los tejedores, a través de elementos propios de su territorio, generan objetos con una utilidad específica: mesas, sillas, canastillas, diversos muebles, que podemos adquirir en ferias artesanales y que se ubican en nuestras casas para cumplir con sus funciones de contención y esparcimiento. Vargas extrae también sus elementos 'propios', en este caso bombillas plásticas que pueden ser adquiridas por mayor a un módico precio. El material plástico es sacado de contexto y reutilizado para un fin estético. En el caso de Vargas es por la necesidad de forma, que debe ser saciada con el menor costo, como un consumo obsesivo de cosas que mínimas se vuelven máximas al acumularse materialmente y subir de precio en su conjunto.

La elección tiene que ver también con una preocupación constructiva por parte del autor, al elegir elementos que rectos se vuelven curvos al afectarlos con tensores –en este caso alfileres– generando la sensación de movimiento y fuerza entre las partes, como si en algún momento fuera a adquirir 'vida' por su estado de tensión permanente.

En un trabajo anterior el artista produjo una composición bajo el mismo precepto de extraer desde el agua esquemas visuales, utilizar elementos rectos y tensarlos, y ubicarlo dentro de una hornacina. En este caso fue el módulo de exhibición de la librería Metales Pesados. Eligió alrededor de 5.000 mil cucharas de plástico blancas, que unidas por chinchas

metálicos formaron un 'cardumen'. Al igual que en *Estructura simple* se ocupó el mismo proceder, no deja de llamar la atención que ambos objetos formen esquemas venidos del agua y que sus materiales además tienen contacto con medios líquidos que finalizan en la boca. Esta cuestión coincidente puede proponer alguna clave de lectura.

Poner objetos en la boca para alguna actividad social es algo aceptado culturalmente, la bombilla y la cuchara son puentes entre dos medios: el líquido y la boca, su actividad nutritiva se deslinda y se vuelve a semantizar como un actividad de placer, de autoerotismo situado en la boca tal como lo planteó Freud en su 'fase oral'. Las bombillas –como las cucharas– acumuladas y ensambladas, ingravidas en el espacio, generaban una imagen estrafalaria: los espectadores se debían a estos objetos que habitualmente vemos posados sobre sus bocas, las cuales al igual que el esquema visual de la escultura dependen del agua. Ese acercamiento libidinal hacia el objeto, se paralizaba al encontrar puntas filosas: los alfileres que funcionan como sostén y que relacionan estos elementos para conformar una imagen congelada. El deseo que producía la escultura se volvía desencuentro, al generar –siguiendo con Freud– el temor que nos producen las cosas cotidianas, ahora teatralizadas con su 'ánima' en una sala de exhibición de arte.

Ensamble táctil

La artista visual Soledad Pinto ha desarrollado una línea de investigación que pesquisa imágenes de diversos cauces, las que son documentadas por medio de fotografías, para posteriormente imprimirlas a escala –en serigrafía y/o impresión láser–, generando un gran número de láminas que son ensambladas y adheridas al muro del espacio de exhibición. Utilizar volúmenes para generar imágenes que se adosan y amparan en un muro, que tienen un punto de vista central –en donde se compone la imagen– y que puede ser recorrida corporalmente para entrar en sus recovecos o salientes, son algunas de las características de esta línea de construcción, al igual que el caso de Vargas,

se encuentra en un punto ambiguo e indefinido dentro de lo que consideramos bajo la categoría de escultura, y particularmente en este caso: el relieve. Ahora, según la idea de su condición corporal, ingresaremos a su biografía y relataremos su historia.

Para la exhibición *Modelos para ensamblar* la artista documentó fotográficamente dos fachadas de espacios en desintegración, uno ubicado en Santiago y otro en Taipei. Al entrar en la galería podíamos ver la fantasmagoría de dos grandes muros con sus respectivas ventanas en blanco y negro, titulado *Ahora* –en serigrafías en blanco y negro– y en el fondo un colorido muro titulado *Sobre pesos* –formado por impresiones láser a color–, respectivamente. Este conjunto de imágenes volumétricas se volvieron táctiles y vívidas en *Modelos para ensamblar*.

Las imágenes que se instalan en sus relieves son extraídas de espacios sin uso, que podríamos decodificar como ruinas. Si bien en el caso de Taipei se registró la parte de atrás de un edificio, en Santiago se basaba en un edificio abandonado y que se encontraba en malas condiciones. Considerar la plasticidad en lugares sin cuidado, se asemeja a la idea de construir una experiencia estética fuera de los modelos habituales de belleza –la mayoría de la ideología arquitectónica actual considera la higiene y utilidad máxima como condición sine qua non– un arte de la destrucción no solo se basa en descubrir el desecho, sino entenderlo en su dimensión corpórea: sucia y disfuncional, en donde las historias de ciertos habitantes, sus escenas cotidianas y objetos, terminan mezclados y materializados en pedazos de muros, vidrios quebrados y pequeños islotes de material. La ruina sería un documento cultural de nuestra condición natural, la que ahoga la idea de 'cultura' y la vuelve un bello ejemplo de barbarie. La artista defiende la idea de que estos espacios diluyen las ideas polares de interior y exterior: al observarlas por fuera estamos dentro y viceversa, nuestro ojo se da el lujo de viajar por medio de recovecos y espacios sin sentido, generando una experiencia incorpórea.

Hay varios procedimientos presentes en la obra. Primero la fotografía que actúa como herramienta de documentación, segundo la impresión a escala de la imagen, y tercero su disposición en los muros. La materialidad dominante es la impresión: una hoja que adquiere tinte a través de serigrafía y/o tinta láser; se adhiere pigmento a un elemento precario, un papel que absorbe la imagen y que trasciende en un espacio al unirse con las piezas indicadas, como un rompecabezas se reconstruye la imagen como una suerte de “restauración” abstracta del lugar desintegrado. Como si la ruina y su materialidad también se va descomponiendo a pedazos, la artista los recoge imaginariamente y los escenifica para un espectador distante de la primigenia experiencia.

No es una imagen idéntica, su riqueza radica en la superposición de capas, una sobre otra produce en algunos casos planicies de pigmentos –la planitud como regla propia de la pintura abstracta– y en otros, salientes que brotan del muro, y que proponen una trampa al ojo. El relieve le da una condición de ‘realidad’, y termina siendo escultura en la medida que suplanta el ánimo perdida de un espacio que parece muerto.

Es interesante el efecto visual y de recepción que ocurrió particularmente con esta obra. La artista presenta su trabajo, posterior al terremoto ocurrido en Chile el 27 de febrero del presente año. La ruina se instaló visualmente en el imaginario, se vivió la tragedia a través de la experiencia in situ, pero también se construyó una idea de ‘terremoto’ a través de los medios de comunicación. Una de las materialidades fue el papel: portadas de diarios y revistas llenaban el paisaje entregando fotografías documentales de varios espacios en estado de ruina. La obra, sin tener presente esta idea, parecía también pasquín, entregaba la información estetizada y a distancia, convirtiendo la tragedia en algo bello. La ‘realidad’ del suceso se basaba también en la condición ‘real’ de las imágenes documentadas, que ofrecían la invención de un hecho natural a través de diversos canales o cuerpos que la traducían. En este caso dos murallones que en su

escena se comunicaban con nuestra óptica, que miraba con deseo los recovecos, los colores, las manchas, las grietas que nos ofrece el arte puesto en relieve. Allí, como nueva poseedora del ánimo, su composición se hacía cargo de la descomposición que significó el terremoto.

Bibliografía

- BHABHA, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, (1994) 2002. Traducción de César Aira.
- BAUDELAIRE, Charles. *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor, (1845) 1999. Traducción de Carmen Santos.
- BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz, (2002) 2007. Traducción de Gonzalo María Vélez Espinosa.
- GAURICO, Pomponio. *Sobre la escultura*. Madrid: AKAL, (1504, 1969) 1989. Trad. Maria Elena Azofra.
- KRAUSS, Rosalind. “*La escultura en el campo expandido*” (1978). En: *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, (1985) 1996. Traducción Adolfo Gómez Cedillo.

MODELOS PARA ENSAMBLAR**Soledad Pinto / Rodrigo Vargas****Curador: Gonzalo Pedraza**

15 de Julio al 20 de Agosto de 2010

Texto

Gonzalo Pedraza

Diseño piezas gráficas

Rodrigo Dueñas

Asistencia montaje Soledad Pinto

Laura Leonicio

Asistencia montaje Rodrigo Vargas

Daniel Báez, Adolfo Martínez

Registro Fotográfico

Jorge Brantmayer, Soledad Pinto

FICHA TECNICA**Sala 1, Soledad Pinto**

Estas obras intentan re-territorializar (a escala real, en el espacio de la galería) edificios y volúmenes urbanos en estado de desintegración y desuso, a partir del pliegue, repetición y ensamblaje de impresiones digitales y serigrafías.

Sobrepesos, 2010. Instalación. Impresión láser color sobre papel. 547 x 250 x 80 cm.

Ahora (Now), 2010. Instalación. Serigrafía blanco/negro sobre papel. 380 x 300 x 50 cm.

Sala 2, Rodrigo Vargas

Estructura simple, 2010. Escultura plástica realizada a partir del ensamblaje de 40 mil bombillas transparentes y 36 mil alfileres metálicos. Las dimensiones de la obra alcanzan los 13 m. de largo por 2 m. de ancho y profundidad. La obra pone en tensión el sistema de trabajo artesanal utilizado en la producción de un objeto con forma orgánica y la materialidad del mismo, constituido por objetos industriales, sumamente simples en su geometría. Éstos, en su conjunto, constituyen una estructura somática, traslúcida, que deja entrever el complejo trabajo de construcción.

Soledad Pinto

www.solepinto.com

Nació en Temuco, Chile en 1978. Actualmente vive y trabaja en Londres, Inglaterra. Licenciada en Artes en la Pontificia Universidad Católica de Chile y Master in Fine Art en Wimbledon College of Art, University of the Arts London. Ha expuesto individualmente: *Suspended objects*|*Objects in suspension*, Kunst in Kolderveen, Nijmegen, Holanda; y *No longer, not yet*, Grass Mountain Artist Village, Taipei (2010). Entre sus exposiciones colectivas se encuentran: *Modelos para Ensamblar*, Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile; *Nor Corridor*, Standpoint Gallery, Londres, Inglaterra; *Interface*, MLAC Università La Sapienza, Roma, Italia; *Once Upon a Time*, 91mQ, Berlin, Alemania (2010); *MFA Now "Identity, Self I" y "Identity, Self II"* en Praxis International Art, New York y Miami, USA; *Street Hacker 2*, Centro de Extensión Universidad Católica, Santiago, Chile (2009); *Transleat me*, espacio de exhibición independiente, Atenas, Grecia (2008); *MA in Fine Art Degree Show*, WCA, University of the Arts London, Inglaterra (2007); *A Mantra for Peace*, Charles B. Wang Centre, Stony Brook University, New York, USA (2006); *Estrategias y Referentes*, Galería Aníbal Pinto, Temuco, Chile (2005); *Paisaje Pictórico*, Centro Cultural de España, Santiago, Chile (2003). Entre las distinciones y becas destacan: Map 2010- 2011 Programme Laureate, Pépinières européennes pour jeunes artistes, Francia (2010); beca entregada por The Netherland Foundation for Visual Art, Design and Architecture, Holanda (2010); Artist-in-Residency Program Fellowship, AIR Taipei, Taiwán (2010); MFA Now, International Painting Competition, USA (2009).

Rodrigo Vargas

www.esculturas.cl

Nació en Santiago de Chile en 1980. Actualmente vive y trabaja en Santiago de Chile. Es Licenciado en Artes Visuales, mención Escultura, de la Universidad de Chile. Ha expuesto en *Modelos para Ensamblar*, Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile; *Librería Metales Pesados*, Santiago, Chile (2010); *Cabeza de Ratón*, Museo MAVI, Santiago, Chile; *El metal es Infinito*, Municipalidad de Ñuñoa, Santiago, Chile (2009); *Cabeza de Ratón*, Museo MAVI, Santiago, Chile (2008); y en otras exposiciones colectivas en Fundación Frei, Santiago, Chile (2003); Ilustre Municipalidad de Padre Hurtado, Santiago, Chile (2002); y en el Instituto Nacional de la Juventud, Santiago, Chile (2001).

El primer modelo que se muestra en la figura 1.1 es el modelo de la estructura de la organización.

El segundo modelo que se muestra en la figura 1.2 es el modelo de la estructura de la organización.

El tercer modelo que se muestra en la figura 1.3 es el modelo de la estructura de la organización.

El cuarto modelo que se muestra en la figura 1.4 es el modelo de la estructura de la organización.

El quinto modelo que se muestra en la figura 1.5 es el modelo de la estructura de la organización.

El sexto modelo que se muestra en la figura 1.6 es el modelo de la estructura de la organización.

El séptimo modelo que se muestra en la figura 1.7 es el modelo de la estructura de la organización.

El octavo modelo que se muestra en la figura 1.8 es el modelo de la estructura de la organización.

El noveno modelo que se muestra en la figura 1.9 es el modelo de la estructura de la organización.

El décimo modelo que se muestra en la figura 1.10 es el modelo de la estructura de la organización.

El undécimo modelo que se muestra en la figura 1.11 es el modelo de la estructura de la organización.

El duodécimo modelo que se muestra en la figura 1.12 es el modelo de la estructura de la organización.

El treceavo modelo que se muestra en la figura 1.13 es el modelo de la estructura de la organización.

El catorceavo modelo que se muestra en la figura 1.14 es el modelo de la estructura de la organización.

El quinceavo modelo que se muestra en la figura 1.15 es el modelo de la estructura de la organización.

El dieciséimo modelo que se muestra en la figura 1.16 es el modelo de la estructura de la organización.

El dieciséimo modelo que se muestra en la figura 1.17 es el modelo de la estructura de la organización.

El dieciséimo modelo que se muestra en la figura 1.18 es el modelo de la estructura de la organización.

El dieciséimo modelo que se muestra en la figura 1.19 es el modelo de la estructura de la organización.

El dieciséimo modelo que se muestra en la figura 1.20 es el modelo de la estructura de la organización.

El dieciséimo modelo que se muestra en la figura 1.21 es el modelo de la estructura de la organización.

El dieciséimo modelo que se muestra en la figura 1.22 es el modelo de la estructura de la organización.

El dieciséimo modelo que se muestra en la figura 1.23 es el modelo de la estructura de la organización.

El dieciséimo modelo que se muestra en la figura 1.24 es el modelo de la estructura de la organización.

El dieciséimo modelo que se muestra en la figura 1.25 es el modelo de la estructura de la organización.

El dieciséimo modelo que se muestra en la figura 1.26 es el modelo de la estructura de la organización.

El dieciséimo modelo que se muestra en la figura 1.27 es el modelo de la estructura de la organización.

El dieciséimo modelo que se muestra en la figura 1.28 es el modelo de la estructura de la organización.

El dieciséimo modelo que se muestra en la figura 1.29 es el modelo de la estructura de la organización.

El dieciséimo modelo que se muestra en la figura 1.30 es el modelo de la estructura de la organización.



















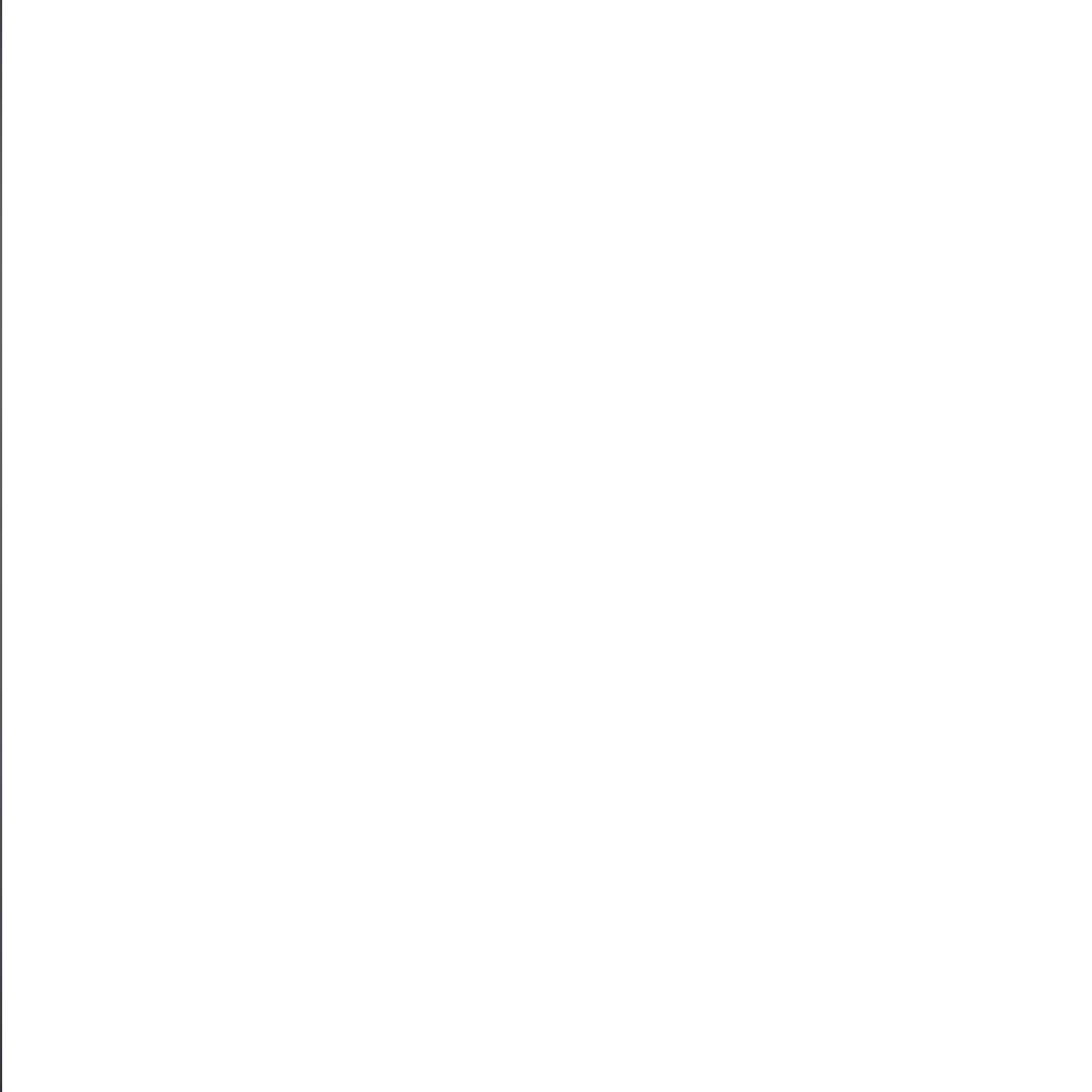
臺北市政府警察局
中正第一分局
巡邏

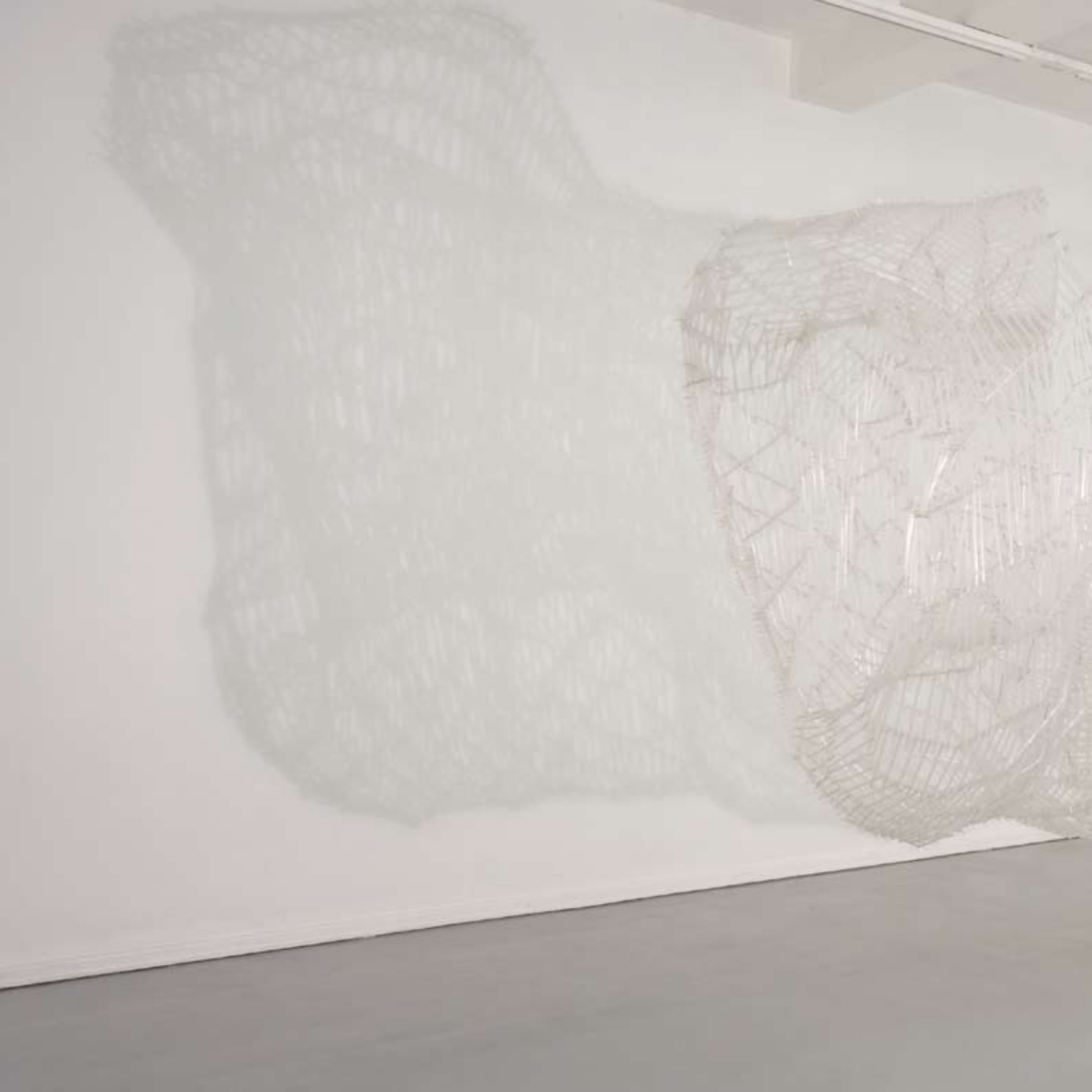
東防-07















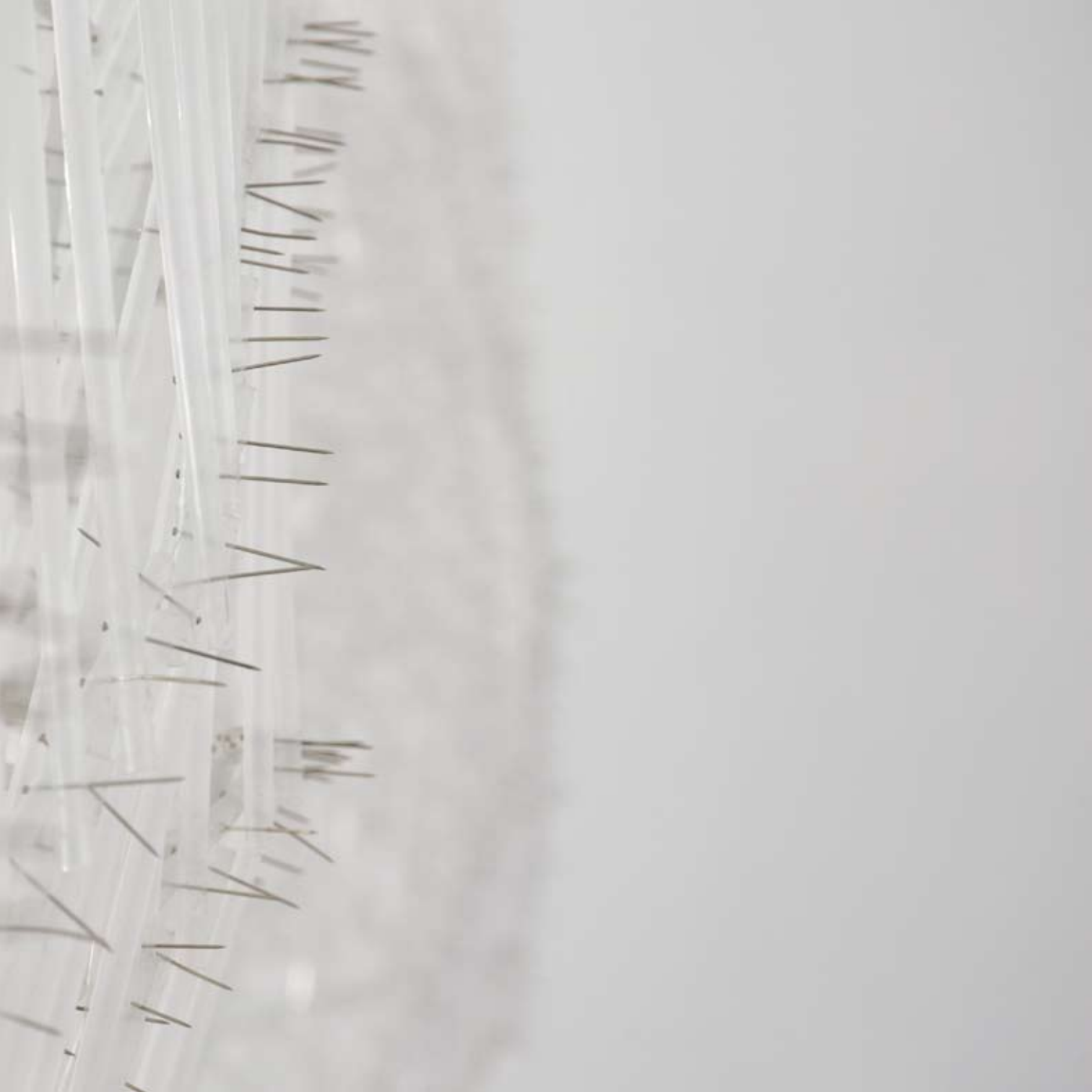
















“Muy interesante la relación de las dos propuestas con disciplinas como la arquitectura, urbanismo y la biología. Por otra parte, el detalle y su totalidad muestran un trabajo incesante y profundo. Creo que se articulan muy bien en los específicos espacios. Obras potentes y con alto contenido. Gracias.”

Alejandra Rojas C.

“La escultura de bombillas lo máximo, casi sentí entrar en el vientre con un exterior peligroso.”

Anónimo