

Spuro

Rastro

María Teresa García Gota

Tutor: Manuel Drago Díaz Alemán

Trabajo Final de Grado en Bellas Artes
Universidad de la Laguna, 2020



NOTA INTRODUCTORIA

El esperantismo es el esfuerzo por difundir en todo el mundo el uso de una lengua humanamente neutral, que no imponiéndose en la vida interna de los pueblos y sin pretender expulsar a las lenguas nacionales existentes, puede dar a la gente de diferentes naciones la posibilidad de comprensión mutua y constante. El esperanto podría servir así como lengua pacificadora. (Declaración Sesión inaugural del primer Congreso Universal de Esperanto. Ludwik Łazarz Zamenhof. 1905. Boulogne-sur-Mer)

El esperanto es una lengua creada con el fin de buscar un idioma universal unificador sin que éste tenga un carácter de dominación. No intenta sustituir las lenguas natales, sino que intenta crear un nexo comunicativo entre los seres humanos sin la necesidad de que se imponga una lengua colonizadora o con intereses político-económicos. Mantiene una riqueza cultural al mismo tiempo que genera puentes.

Dado que en este Trabajo de Final de Grado se aborda desde la consideración de los procesos socioculturales devenidos mediante la unión y la revisión de vestigios y huellas de distintas culturas, y entendiendo esta revisión holística como el punto de partida de una nueva creación en sí misma, tanto el título como los nombres de los apartados están en esta lengua.



ÍNDICE

RESUMEN	8-9
ANTECEDENTES	10-13
MAPADO: LA SONGA PROMENADO (CARTOGRAFÍA: EL PASEANTE ONÍRICO)	14-23
LA CIRKVITO-PASAGERO (EL PASAJERO DE CIRCUITOS)	24-35
ANALIZO KIEL SPIRITUA	36-47
METODOLOGIO (ANÁLISIS COMO METODOLOGÍA ESPIRITUAL)	
CONCLUSIÓN :LA CIRKOLO KIEL KUNORDI- NADO (EL CÍRCULO COMO COORDENADA)	48-67
ANEXOS	69-71
BIBLIOGRAFÍA	73-74



RESUMEN

Desde que el ser humano se gestó como tal, desde los inicios de la cultura, hemos sentido la imperiosa necesidad de dejar huella, un eco que combata contra lo perecedero, generar un recuerdo para la posteridad, acercándonos así a la inmortalidad.

Entendiendo el arte como herramienta comunicativa inherente única y exclusiva de nuestra especie, éste se nos presenta como un mediador del sujeto con su entorno.

Al desaparecer las viejas referencias, y disolverse los antiguos marcos y pedestales que delimitan, se hace necesario reconsiderar las interrelaciones del arte plástico con el espacio en general y con conceptos como paisaje o imaginario colectivo.

Se desdibuja la línea divisoria entre realidad y ficción. El sujeto interactúa a partir de una red que se ha ido creando en el mundo moderno por el cine, la televisión o fenómenos sociales globales como el turismo y más cercanamente por las redes digitales. Esta interacción en la nueva aldea global se realiza de manera casi instantánea, eléctrica.

La sobreestimulación “eléctrica” de informaciones e imágenes de la nueva cultura de masas ha terminado convirtiéndose en ruido de colmena sin espíritu. La desconexión íntima con el espacio natural y la sociedad, que este ruido genera en la humanidad post-moderna, hacen necesario detenerse en silencio a reflexionar, explorando respuestas a través del arte, ante las nuevas preguntas que le interpelan.

ANTECEDENTES

Hasta los años 60, la crítica e historia del arte siempre se habían basado en una visión historicista de éste. Al verse la historia también en el campo del arte de forma lineal, como un relato que va mutando a partir del pasado en concordancia con los intereses, necesidades, la particular cosmovisión y el resto de acontecimientos sociales e históricos de cada momento y cultura, pero sin que las aparentes rupturas no tengan sentido por la necesaria lógica evolutiva de cada período.

Frente a esta postura se alza el Estructuralismo, el cual cobra fuerza en los 60 primero a nivel lingüístico y antropológico. Para los estructuralistas el arte no es un organismo desarrollado a partir de una tradición precedente, sino que cada movimiento o época artística posee su propio lenguaje, significantes, signos y un sistema de equivalencias, lo que des-

poja al objeto-arte de la referencia necesaria a un origen. Más adelante, con el postestructuralismo, ya no tan solo la referencia al origen pierde sentido en la obra, la misma autoría tampoco parece importar demasiado. Esta revolución cultural libera a la obra de ideas tan clásicas, casi platónicas, como la originalidad y la finalidad.

Dentro de la órbita de esta línea de pensamiento, en la Escuela de Praga, Mukarovsky es uno de los autores que refuerza especialmente la semejanza entre signo lingüístico y signo artístico. En su texto *“El arte como hecho semiológico”*¹ defiende que la obra artística no puede ser identificada –tal como lo

1 Escritos de Estética y Semiótica del Arte. Jan Mukarovsky. 1977.



Long, R. (1994). A Circle in Huesca. [Intervención en el paisaje].

pretendía la estética psicológica clásica- ni con el estado de ánimo de su autor ni con ninguno de los estados de ánimo que evoca en los sujetos que la perciben: está claro que cada estado subjetivo de la consciencia tiene algo de individual y momentáneo que lo hace indescriptible e incommunicable en su conjunto, mientras que la obra artística está destinada a servir de intermediario entre su autor y la colectividad.

Toda obra de arte es un signo autónomo, constituido por la “obra-cosa” que funciona como símbolo sensorial, el “objeto estético” que se encuentra es la consciencia colectiva y funciona en tanto que “significación” y, finalmente, la relación respecto a la cosa designada. Lo peculiar de la creación artística reside en concentrar todos sus elementos en una relación mutua dentro del mismo objeto, convertido ahora en un conjunto único e indivisible, en una totalidad estructural. Así, según Mukarovsky, la obra como totalidad estructural se explica por sí misma, de manera autosuficiente.

Bajo las premisas historicistas la escultura debía tener unas características concretas: era un monumento conmemorativo, elevado mediante un pedestal, separando así el lugar real, el actual,

de la escena que quiere ser recordada, habiendo pues una clara distancia entre el espectador y la obra heroica venerada. “Parece que la lógica de la escultura es inseparable de la lógica del monumento. En virtud de esta lógica, una escultura es una representación conmemorativa” (Rosalind Krauss. La escultura en el campo expandido. 1996. p. 63).

A partir del s. XIX, con autores como Rodin o Brancusi, pero sobre todo en el s. XX, la escultura abandona el pedestal, lo absorbe y se convierte en él. Cobra autonomía a través de sus materiales y su proceso creativo.

Sin embargo, al carecer ahora de características como tiempo y espacio se complica su definición. La escultura empieza a definirse como negación, es decir, una



Rückriem, U. (1995). Siglo XX. [Escultura pública].

combinación de exclusiones: lo que está en el paisaje, pero no es paisaje o lo que está en la arquitectura, pero no es arquitectura.

Arquitectura y paisaje a su vez se ven como opuestos, es decir, si el no paisaje y la arquitectura son opuestos del paisaje, y la escultura se encuentra en un término central, ¿no sería el resultado, a su vez, escultura y paisaje al mismo tiempo?

Rosalind Krauss en *“La escultura en el campo expandido”*² explica cómo éste se genera a través de las interrelaciones de los conceptos paisaje, no-paisaje, arquitectura y no-arquitectura y la escultura es lo que se encuentra entre todos estos conceptos.

Entendiendo pues así la escultura, aunque aplicable a cualquier obra artística, ésta se convierte en un interlocutor entre el sujeto y el espacio. Se establece un diálogo activo, invita a la reflexión porque ya no es un modelo de autoría, sino una relación entre semejantes. Siendo la obra en sí misma pedestal, exaltación, ésta facilita al espectador entrelazar la unión entre sus vivencias, es decir, le permite unificar su identidad con su comunidad

² La escultura en el campo expandido. Rosalind Krauss. 1996.

y con su entorno, el arte pasa a ser un elemento mediador.



González-Torres, F. (1991). “Untitled” (Portrait of Ross in L.A.). [Instalación].



Casás, F. (2003). Árboles como arqueología. [Escultura pública].



De María, W. (1977). The Lightning Field. [Escultura pública].



MAPADO: LA SONGA PROMENADO

CARTOGRAFÍA: EL PASEANTE ONÍRICO

Si bien esa nueva visión del arte que se produjo a partir de los 60 aportó un abanico de posibilidades, dado que la obra puede relacionarse con más espacios, también plantea otra pregunta fundamental: ¿cómo es nuestra relación con el espacio?

Creamos las ciudades, los pueblos, los senderos o las playas mediante la violencia, con el fin de encontrar una mayor eficiencia o comodidad. Restringimos, buscamos dominar la naturaleza imponiendo nuestros códigos, obligándola a existir en nuestras ruinas para posteriormente colonizar esos vestigios generando un ciclo infinito de control-adaptación-revisión. Por eso, quizás en esencia nunca hemos dejado de ser del todo nómadas, siempre estamos en camino, tan sólo ha cambiado el modo.

En su obra *“Las ciudades invisibles”*³, Italo Calvino describe ciudades de su propia creación, ciudades fantásticas que en su totalidad describen la ciudad moderna. Estas ciudades son descritas por Marco Polo, quien se nos presenta como un viajero imaginario, un paseante onírico. Se genera una curiosa relación entre lo real y la ensoñación, puesto que, pese a ser ciudades inventadas y descritas mediante diálogos ficticios, sus características son universales y aplicables a toda ciudad.

Se nubla la línea divisoria entre realidad y ficción. Esta relación se extrapola a los espa-

3 ^{Las ciudades invisibles.} Italo Calvino. 1998.

cios reales. El ser humano, tanto de manera individual como colectiva, es el que diseña el espacio mediante sus deseos y peticiones, las cuales no suelen realizarse totalmente desde la consciencia.

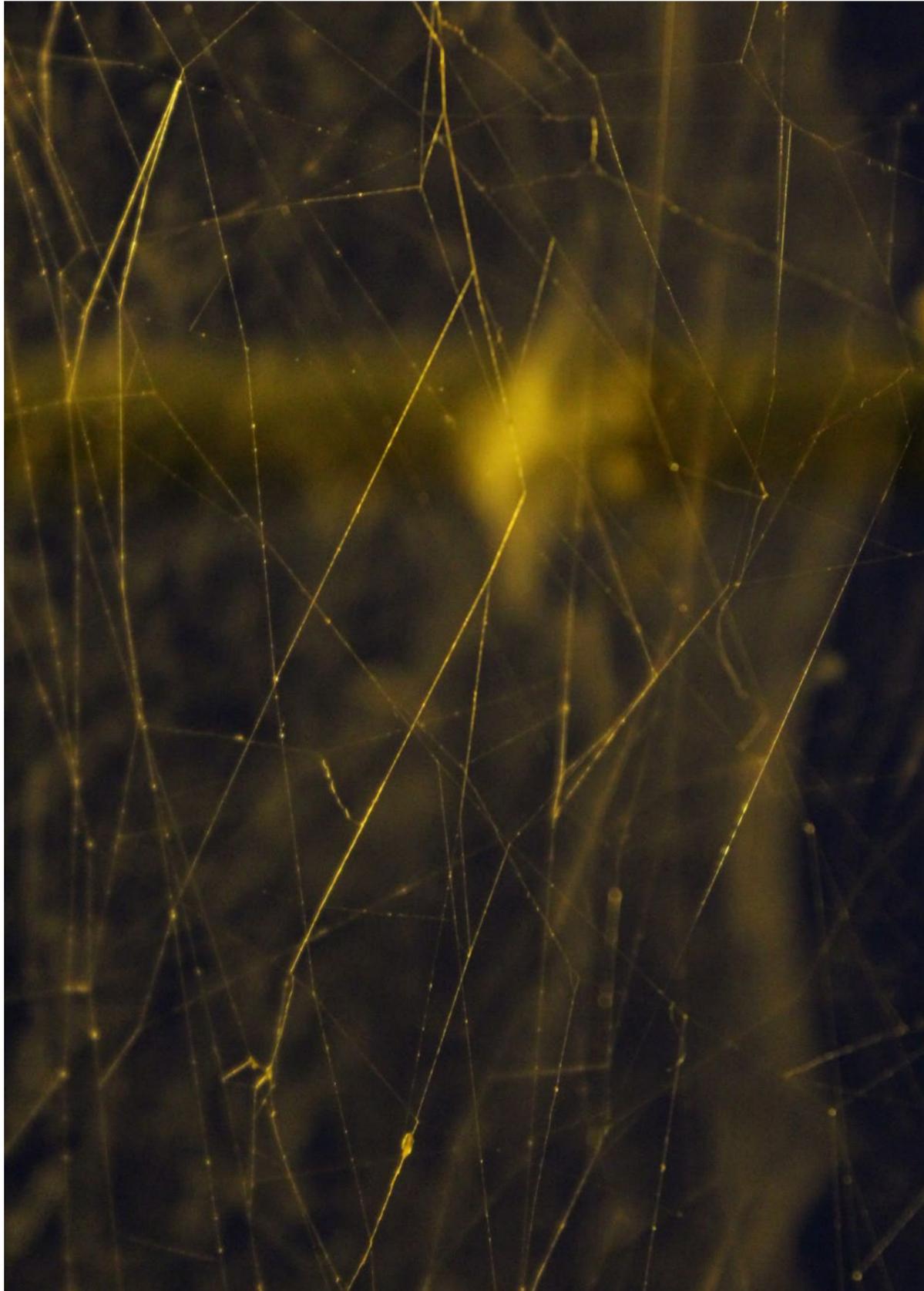
¿Si es el individuo para la sociedad o ésta para aquél?, preguntas. La cosa es clara: el para, la finalidad, no tiene sentido sino tratándose de conciencias y voluntades; el para es volitivo, lo natural es el cómo; lo intelectual el porqué. El para apunta a mi conciencia, el mundo y la sociedad son para mí, pero yo soy sociedad y mundo, y dentro de mí son los demás y viven todos. La sociedad es toda en todos y toda en cada uno. (Miguel de Unamuno. *Civilización y cultura*. 2018. p. 8)

El sujeto interactúa con el mundo mediante el imaginario colectivo. Este concepto que acuñó en 1960 el pensador y cineasta francés Edgar Morin en varios textos como *“El espíritu del tiempo”*⁴ y *“El cine o el hombre imaginario”*⁵, hace referencia a la suma de mitos y símbolos universales que, de manera continua,

4 El espíritu del tiempo. Edgar Morin. 1966.

5 El cine o el hombre imaginario. Edgar Morin. 2001.





S/T. [Fotografía]. (2015).

actúan funcionalmente como sustrato vivo de una mente colectiva. Se instaure una cultura producto del diálogo entre la industria cultural y el público. La eterna dicotomía entre mito y logos se presenta como un flujo de retroalimentación, la realidad se ve influida por el imaginario y viceversa.

Si el sujeto se relaciona consigo mismo de manera eléctrica, en tanto que biológicamente, funcionamos mediante impulsos electroquímicos, también podríamos decir que en cierto sentido el sujeto se relaciona con el mundo en forma de red eléctrica. . El conocimiento es empírico, todo razonamiento viene dado por la experiencia, por el contacto. Cualquier estímulo recibido va a ser procesado transformando el impulso eléctrico, y cualquier acción va a venir dada por la red que se genera, se crea un circuito en continuo movimiento, más o menos transitorio.

A su vez éste, el ser humano, interactúa con la sociedad también de manera eléctrica puesto que esta red implica siempre a un conjunto de individuos. Se crea un tráfico de personas, un circuito de cuerpos en movimiento, de cartografías basadas en estímulo-procesamiento-acción-reacción.

Por último, el espacio, tanto a nivel conceptual como formal, es necesariamente también eléctrico. Toda esta electricidad se sitúa en un “dónde”, un lugar de actuación para que el movimiento pueda ser llevado a cabo. Creamos el espacio y nos dejamos influir por él.

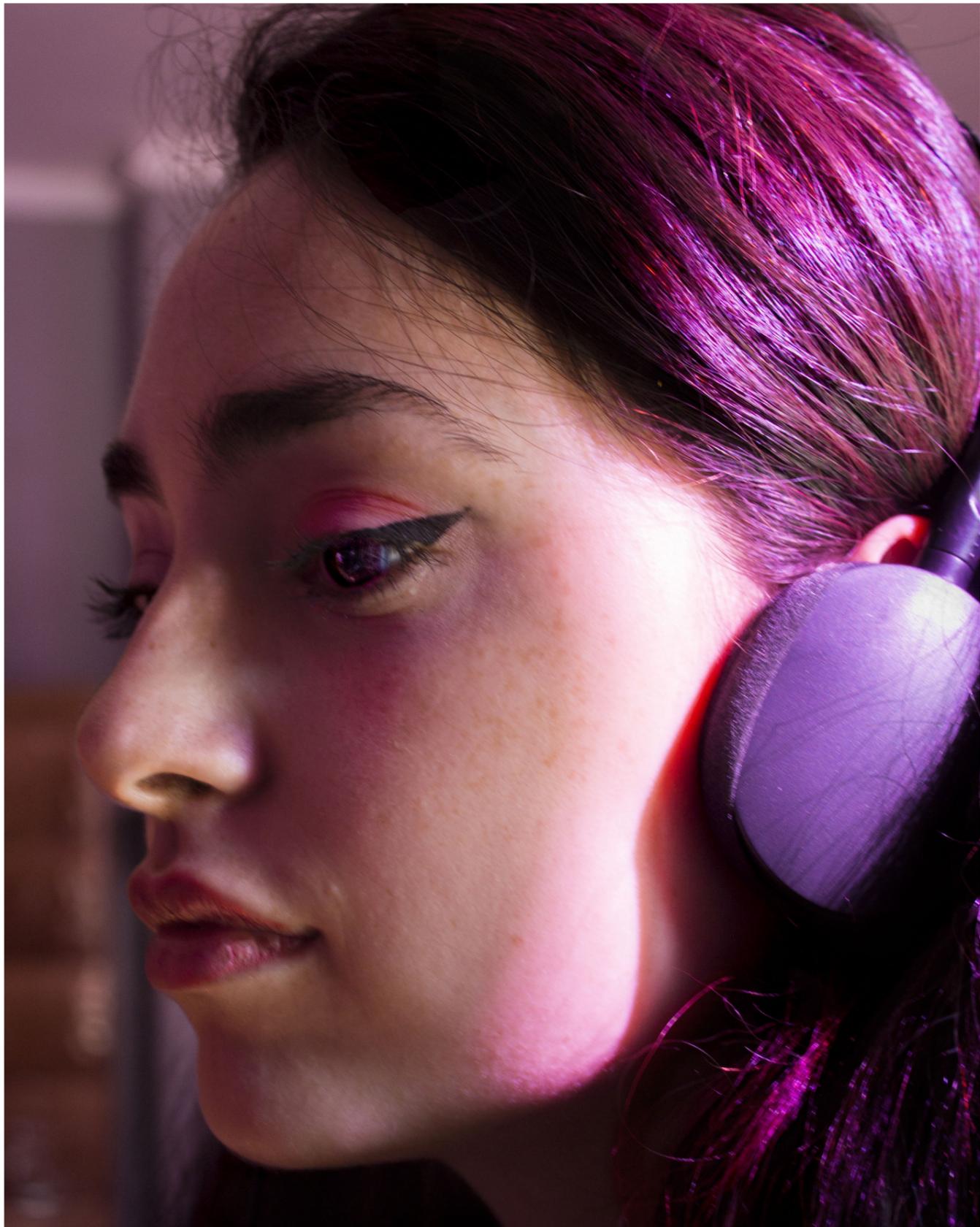
Esta red tiene como resultado una huella: la energía. Una energía que viene dada por todas estas conexiones, por las uniones, y se proyecta en el lugar, por lo que a su vez es devuelta al sujeto como estímulo. Es un ciclo sin inicio ni final puesto que el sujeto solo puede ser considerado como tal en relación con el entorno y éste es un constructo fruto del sujeto y la agrupación de sujetos. La energía es tangible, aparece en un espacio y tiempo determinado como impulso para un nuevo movimiento, lo que la hace también transitoria. Esto plantea a su vez una pregunta más: ¿qué sucede cuando la red eléctrica-energética se basa en la sobreestimulación?



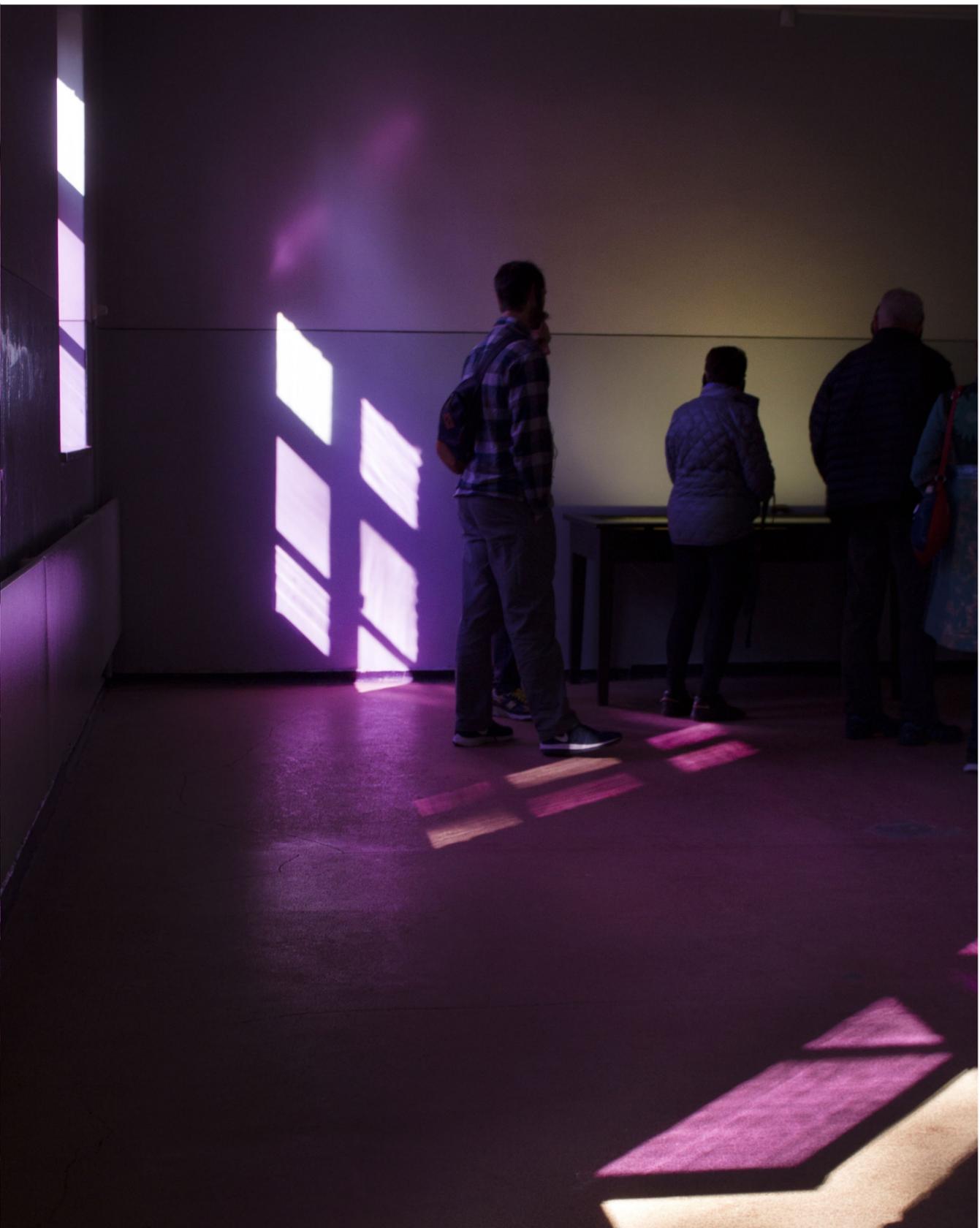
Serie Zaragoza: gris. [Fotografía]. (2017).



Serie Zaragoza: gris. [Fotografía]. (2017).



Serie *Auschwitz: morado*. [Fotografía]. (2018).



Serie *Auschwitz: morado*. [Fotografía]. (2018).

LA CIRKVITO-PASAJERO

EL PASAJERO DE CIRCUITOS

Vivimos en una constante sobreestimulación, la red eléctrica ha pasado a sustentarse en un permanente e intenso tráfico de imágenes. De tal manera que la oferta supera, por mucho, siempre a la demanda, por lo que se crean falsas necesidades y deseos para poder mantener indefinidamente ese nivel de superproducción.

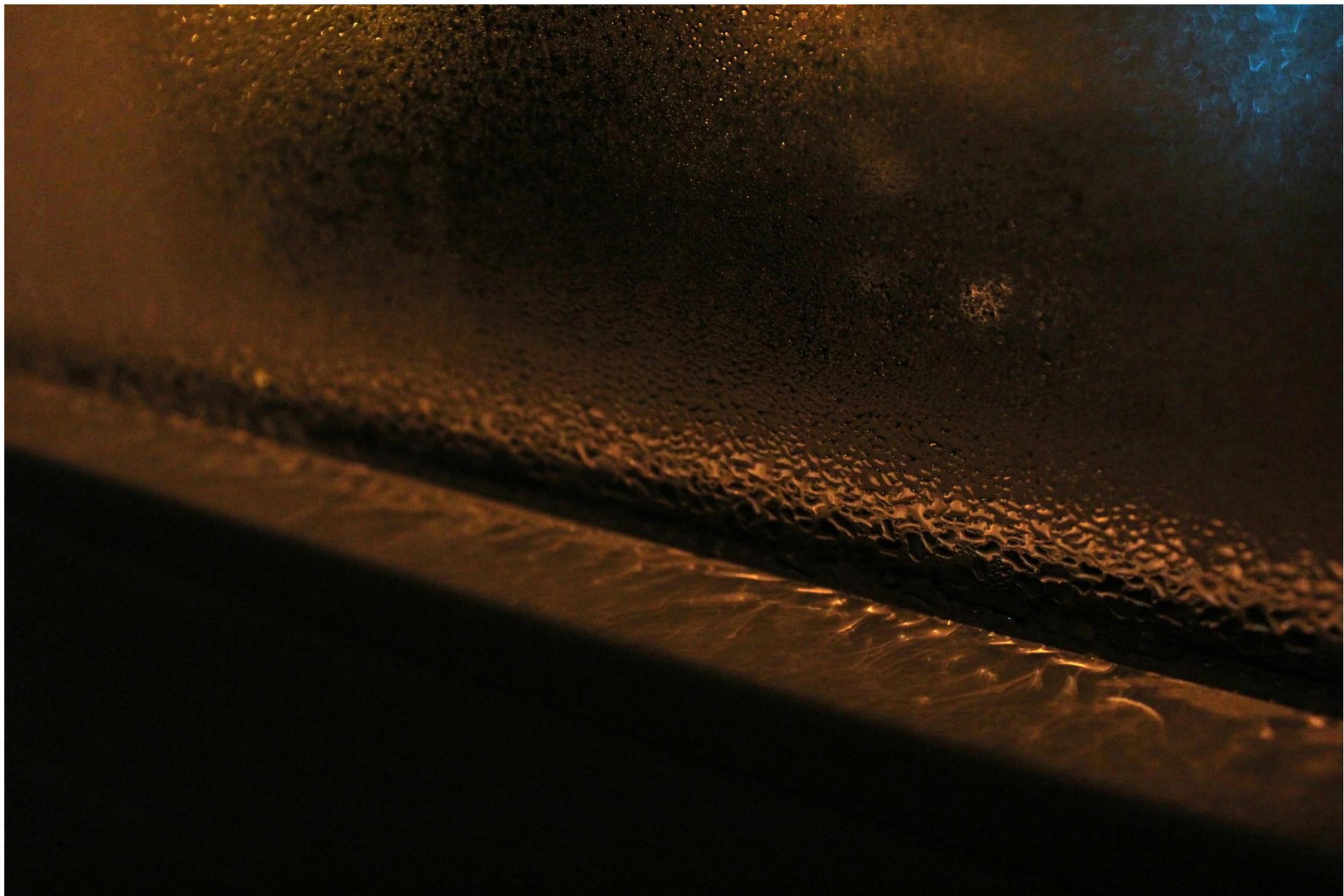
Los discursos se basan en la subjetividad y la relatividad posmoderna, en lo que se ha definido como post verdad; por lo que el abanico donde elegir es tan inmenso que optamos por ser adoctrinados.

Esta red, que es el todo, se basa, por otro lado, en la ley de la conservación de la energía: la energía ni se crea ni se destruye, se transforma. Si alguna de las partes que configuran el todo, en este caso el espacio y la sociedad, trabaja con demasiada energía el resto, en este caso el sujeto, la reduce compensatoriamente. Aceptamos toda la información que nos viene dada por el entorno, abrazamos ciegamente lo que afirma que deben ser nuestros pensamientos, nuestros deseos, nuestras necesidades, y, como la carga energética es tan inmensa, la postura del sujeto es la de dejarse llevar puesto que él no necesita generar movimiento, ya lo hacen otros por él. Esto, evidentemente, nos lleva a un radical desequilibrio, el sujeto no está en consonancia con el resto de elementos. Finalmente, al no estar equilibrados los papeles, la vivencia acaba cayendo en la rutina y el tedio.

¿Qué imágenes acompañan al paseante? Se concibe como el protagonista de la vida urbana, el actor principal del mundo. Desde esta lógica todos se convierten en “extras” de los demás. El paseante avanza por cansadas escenografías sembrando las horas de sueños colectivos. (Fernando Vizcarra. *Las ciudades nómadas: notas sobre comunicación y cultura urbana*. 1996. p. 84)

En este punto el que un día fue un paseante onírico que transitaba entre lo real y lo imaginario deja esos viajes atrás para ser un mero pasajero pasivo de circuitos. No hay una observación, no hay un análisis para que pueda haber una vivencia, hay tan solo supervivencia, se deja llevar por la gran colmena que le rodea; aunque resulte paradójica esta imagen, sobre todo si se compara con los enjambres naturales de las abejas que parecen dotados de la inteligencia o el espíritu de la masa.





Serie *Oporto: naranja*. [Fotografía]. (2016).



Serie *Oporto: naranja*. [Fotografía]. (2016).

Al enjambre digital le falta un alma o un espíritu de la masa. Los individuos que se unen en el enjambre digital no desarrollan ningún nosotros. Este no se distingue por ninguna concordancia que consolide la multitud en una masa que sea sujeto de acción. El enjambre digital no es coherente en sí. No se manifiesta en una voz. Por eso es percibido como ruido. (Byung-Chul Han. En el enjambre. 2014. p. 16)

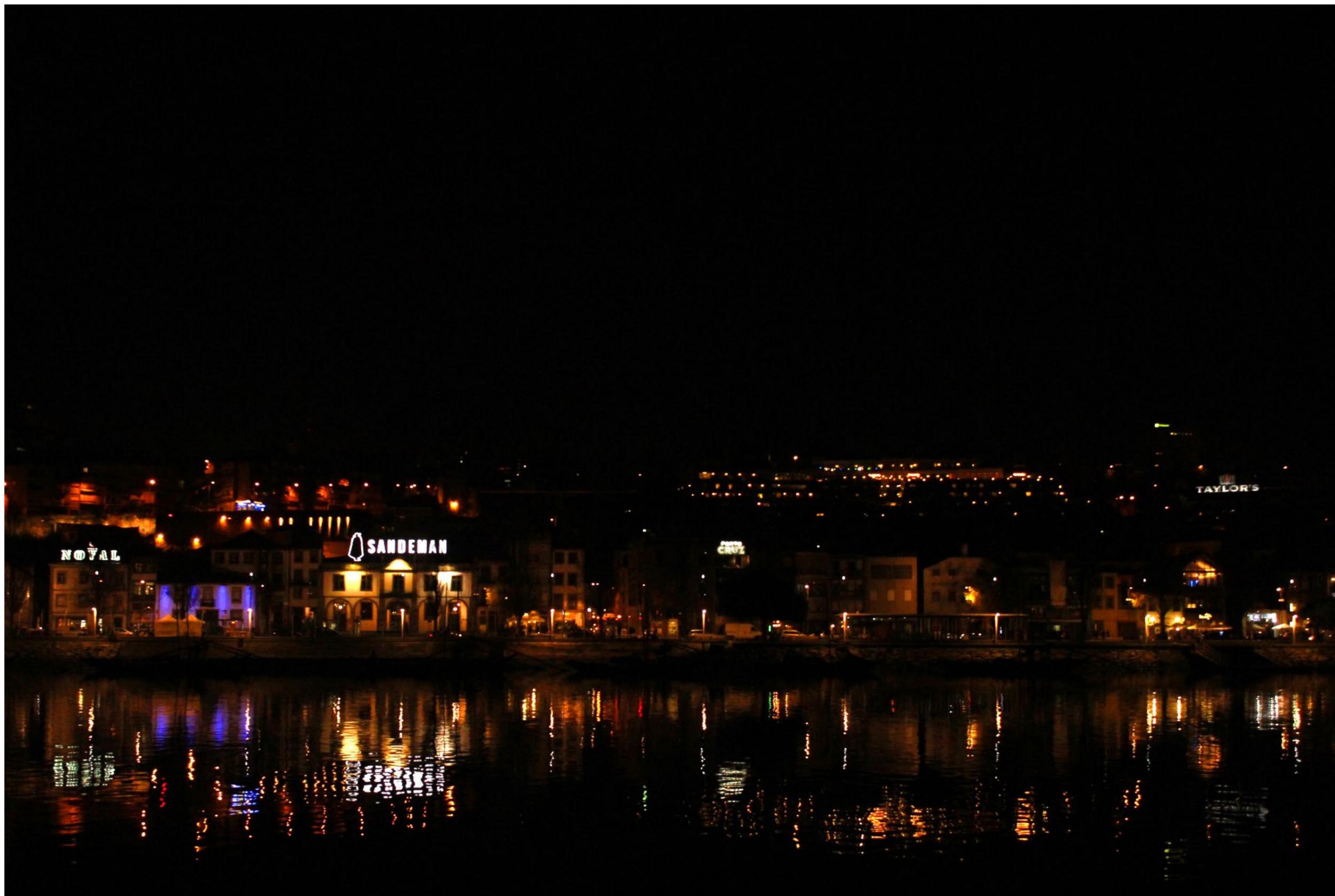
El no-lugar de Augé⁶, que posteriormente definiría Bauman en *“Modernidad líquida”*⁷, ha dominado el todo, va mucho más allá de la ciudad puesto que se basa en la relación sujeto-espacio y ésta es de absoluta desconexión. Hay intentos de reconectar con el espacio, pero son superficiales puesto que no hay una unión sustancial con él. Hay, si acaso, uniones con espacios concretos en momentos concretos; lo que lleva al sujeto a una posterior insatisfacción al “volver a la realidad”.

Necesitamos “escapadas” basadas en pretextos vacíos, repetimos clichés a modo de mantra: “me encanta la montaña, se respira paz”, “no hay nada mejor que tomar el sol en la playa”, etc. Aquí la cuestión es que quizás al sujeto no le gusta la montaña ni la playa, sino que rechaza aspectos del espacio que habita, puesto que es un espacio alienante. Esto se repite en su relación con la sociedad, no es que le guste entrar en una discoteca abarrotada pagando consumiciones tres veces más caras de su valor habitual, es que no le gusta haber salido de un turno de diez horas en una oficina. No podemos conectar con el espacio ni con la sociedad si ni siquiera podemos definir qué nos aportan, nos limitamos a engullirlos y aceptarlos. Como consecuencia el pasajero harto de la sobrecarga busca el no-estímulo.

Transita espacios y se relaciona con su entorno como un autómatas, los “viajes” son un medio y no un fin en sí mismo. Esto, además de retroalimentar la desconexión, lo deshumaniza, lo convierte en un híbrido entre máquina y bestia.

6 Los no lugares espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad Marc Augé. 1993

7 Modernidad líquida, Zigmunt Bauman. 2002.



Serie Oporto: naranja. [Fotografia]. (2016).



Serie *Oporto: naranja*. [Fotografia]. (2016).



ANALIZO KIEL SPIRITUA METODOLOGIO

ANÁLISIS COMO METODOLOGÍA ESPIRITUAL

Hay un diluvio de publicaciones y, sin embargo, nos hallamos en una pausa espiritual. La causa es una crisis de la comunicación. Los nuevos medios de comunicación son admirables, pero producen un ruido enorme. El medio del espíritu es el silencio. Sin duda, la comunicación digital actual destruye el silencio. Lo adictivo que engendra el ruido comunicativo, no es el modo de andar del espíritu. (Byung-Chul Han. En el enjambre. 2014. p. 26)

El pasajero necesita volver a ser paseante para recobrar su condición humana, el equilibrio con el todo, y el único medio para lograrlo es la indagación.

Debe haber una redistribución de la energía, que va desde lo individual a lo colectivo. El ser humano es un zoon politikón, por lo que para que la redistribución o nueva energía sea armoniosa tiene que sustentarse en la unión.

La nueva energía ha de basarse en el análisis, en mirar en lugar de ver. Debemos observar qué electricidad emana del espacio, de la sociedad y qué electricidad invertimos y proyectamos nosotros mismos. Tras el análisis el sujeto debe actuar consecuentemente, no basta con que alcance un estado de lucidez, éste debe llevar consigo una acción. El nuevo movimiento lleva de manera intrínseca la proyección de nuevas energías de las que se puedan nutrir el espacio, la sociedad y por tanto el sujeto. La espiritualidad es ese estado de consciencia, de catarsis colectiva, la consonancia entre los elementos que configuran el todo.



Con-tacto. [Happening]. Cuevas de Cañart, Teruel. (2019).

Éste es el hecho continuo que subyace a la autoconciencia; sin mundo no tendríamos autoconciencia, y sin autoconciencia no habría un mundo para nosotros. Lo que se consume en este acto de tangencia, por decirlo así, es la vida: no un proceso teórico, sino lo que designamos con la expresión «vivencia», presión y contrapresión, posición frente a las cosas que a su vez son también posición, poder vivo en nosotros y a nuestro alrededor que se experimenta y está constantemente ahí en el placer y el dolor, en el miedo y la esperanza, en la aflicción por aquello que pesa insuperablemente sobre nosotros, en la dicha por aquello que estando fuera del yo se le ha entregado como propio: no un espectador, el Yo, que se sienta ante el escenario del mundo y que experimenta prepotentemente la misma facticidad, con independencia de que en dicho escenario actúen reyes o bufones y patanes, sino acción y reacción. Por ello ningún filósofo ha convencido nunca a los que en él se hallan de que todo aquello es representación, escenario, y no realidad. (Wilhelm Dilthey. *Crítica de la razón histórica*. 1986. p. 124)





Con-tacto. [Happening]. Cuevas de Cañart, Teruel. (2019).

Según Dilthey el análisis de la conciencia proporciona el medio para captar la esencia de la vida cotidiana y del espíritu partiendo de las vivencias inmediatas del «Yo». Dado que el sujeto no existe sin el mundo, el sujeto corresponde siempre al mundo. La vivencia aparece como la experiencia original interna del espíritu humano que antecede a cualquier forma de conciencia que lleve a cabo la división representativa entre sujeto y objeto. El espíritu vivo se desarrolla en formas históricas, pero el proceso histórico no existe, existe un mundo histórico, cíclico, pendular, que no se puede entender como lineal, siempre es circular.



Con-tacto. [Instalación]. Centro de Interpretación de Cuevas de Cañart, Teruel. (2019).



Con-tacto. [Instalación]. Centro de Interpretación de Cuevas de Cañart, Teruel. (2019).



Con-tacto. [Instalación]. Centro de Interpretación de Cuevas de Cañart, Teruel. (2019).



LA CIRKOLO KIEL KUNORDINADO

EL CÍRCULO COMO COORDENADA

La obra artística tiene un papel fundamental dentro de la red del todo. Funciona como intermediaria, como nexo entre los elementos que lo conforman. Se sitúa en un espacio concreto para unos observadores concretos, lo que hace que tenga el potencial de evidenciar la necesidad del equilibrio, de ser motor de la espiritualidad, pero para lograrlo debe ser coherente.

Tiene que hacer de “sabueso”, partir de la base de que la separación real/imaginario es difusa, de que todo son estímulos eléctricos en red que generan huellas, energías. En este punto la obra debe investigar el cómo, cuándo, dónde y por qué de esta energía, lo que hace que para que tenga sentido, la obra tiene que tener un carácter relacional con un entorno concreto. Una vez la obra haya encontrado respuestas a estas preguntas debe compartirlas con el espectador, para que éste pueda nutrirse de su lucidez y alcanzar una espiritualidad a la que por naturaleza tiende.

La representación, ya sea a nivel formal o conceptual, de la obra que busca la espiritualidad podría ser el círculo.

En primer lugar, porque el círculo acota, delimita, es cerrado. Genera un espacio para la reflexión del sujeto sobre ese entorno en específico y en un tiempo determinado. Esa limitación espacio-temporal es la que permite recrearse en una posterior liberación. El círculo debe tener la capacidad de ampliarse o reducirse si es necesario. Puesto que las energías son pendulares y efímeras, tiene que adaptarse a las necesidades del entorno.

En segundo lugar, porque encarna el cambio. Es la transitoriedad y el movimiento, es el antagonismo a lo estático, a la recta.

Por último, porque es cíclico y eterno. No tiene principio ni fin; si lo tuviera dejaría de ser lo que es. Esto provoca que el sujeto que se encuentre dentro del círculo y consiga alcanzar el estado espiritual comprenda que su existencia carece también en un sentido enfático de principio y fin, es un engranaje, una pieza o, si se quiere, una historia más, aunque necesaria, dentro del gran relato del todo.



Belenus. [Instalación]. Ermita de San Benito, Orante, Huesca. (2020).



Belenus. [Instalación]. Ermita de San Benito, Orante, Huesca. (2020).



S/T. [Fotografía]. (2020).



S/T. [Fotografía]. (2020).



Belenus. [Instalación]. Ermita de San Benito, Orante, Huesca. (2020).



Aquí. [Happening]. Río Gállego, Zaragoza. (2020).



Aquí. [Happening]. Río Gállego, Zaragoza. (2020).



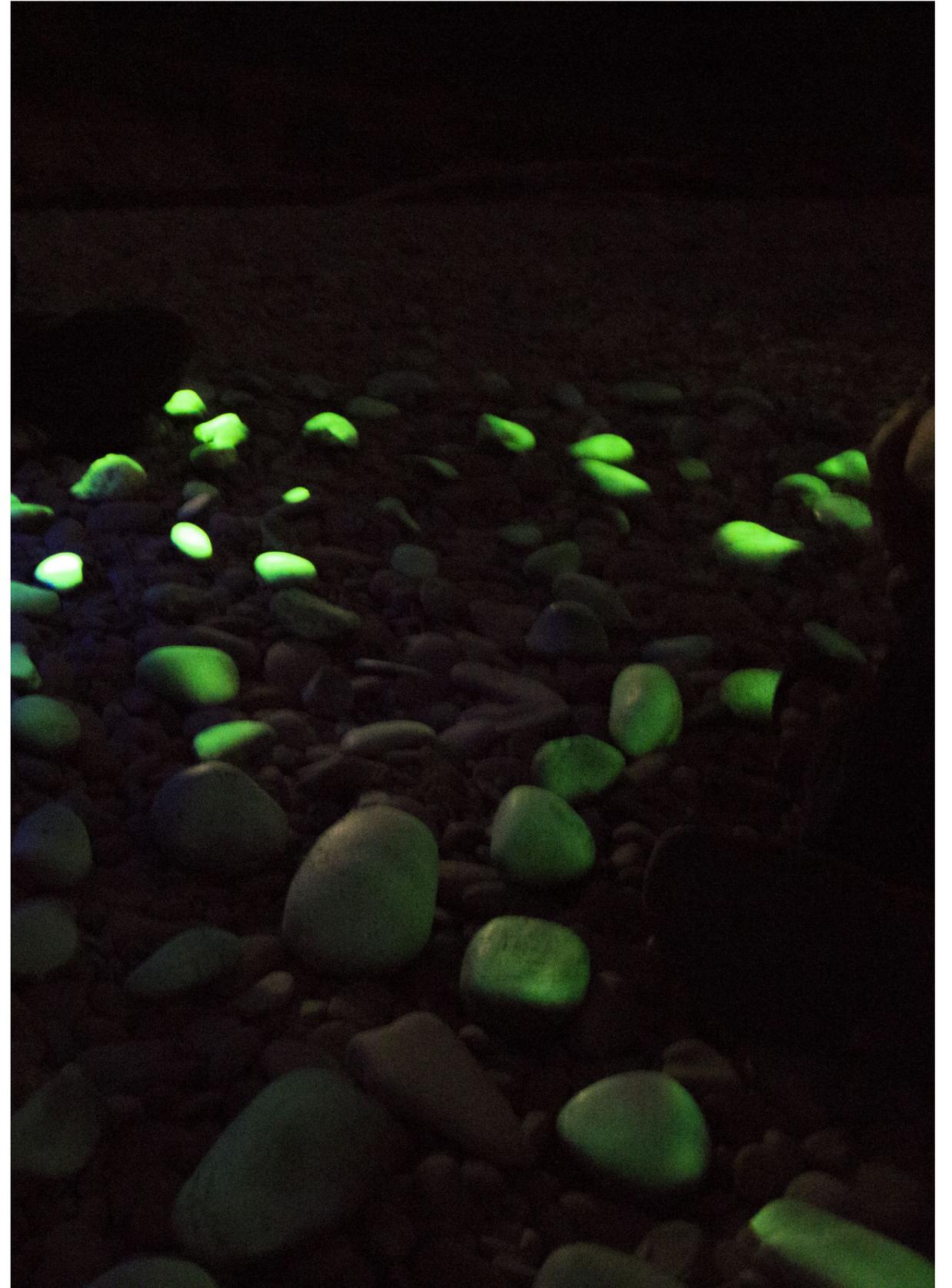
S/T. [Fotografía]. (2020).



Aquí. [Happening]. Río Gállego, Zaragoza. (2020).



Aquí. [Happening]. Río Gállego, Zaragoza. (2020).



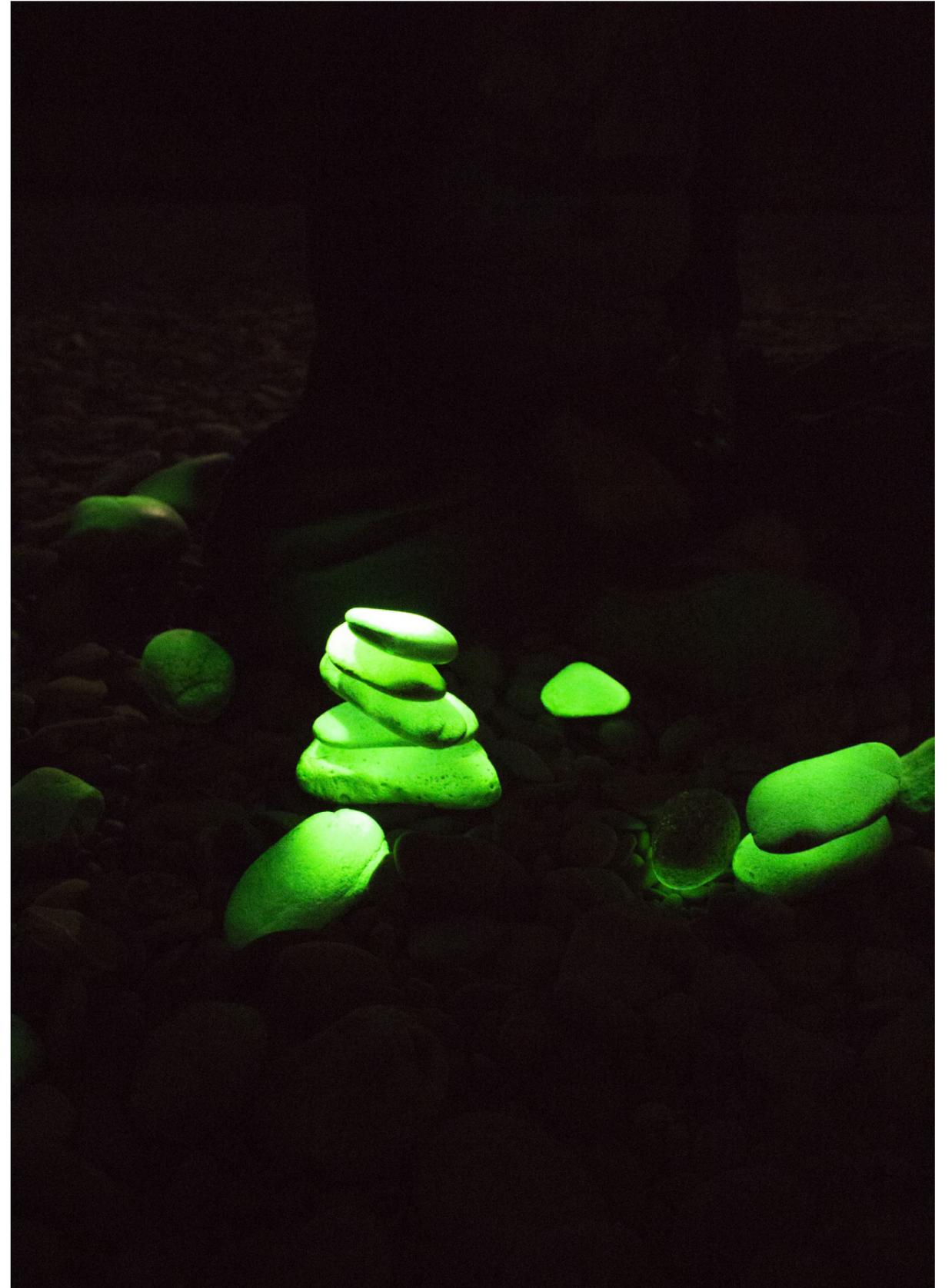
Aquí. [Happening]. Río Gállego, Zaragoza. (2020).



Aquí. [Happening]. Río Gállego, Zaragoza. (2020).



Aquí. [Happening]. Río Gállego, Zaragoza. (2020).



Aquí. [Happening]. Río Gállego, Zaragoza. (2020).

ANEXOS

Exposiciones colectivas:

2019 “16 destinos y un punto de encuentro: CUEVAS DE CAÑART” (Teruel)

2019 “Sueños Habitados” (Teruel)

Otros:

2019 Colaboración en el Taller Plurisensorial “Abre tus sentidos al arte contemporáneo” (Teruel)

2019 Participación en la Segunda Edición del Festival Artístico “GARBO” (Teruel)

2020 Participación en la revista digital “Obrazy Niemal Bez Słów Magazyn IV Pracowni Interdyscyplinarnej nr 1” (Cracovia) https://issuu.com/onbs.piiv/docs/strmagazyn_1?fbclid=IwAR0OnwCky1pc4QvZOYkxkXZzcKp5ijIB4ki-QrssWAeZULWLeOB1-b8g210Y

huella

De hollar.

1. f. Señal que deja el pie del hombre o del animal en la tierra por donde pasa.
2. f. Acción de hollar.
3. f. Plano del escalón o peldaño en que se sienta el pie.
4. f. Señal que deja una lámina o forma de imprenta en el papel u otra cosa en que se estampa.
5. f. Rastro, seña, vestigio que deja alguien o algo. U. m. en pl. No quedaron ni huellas del desastre.
6. f. Impresión profunda y duradera. La lectura de ese autor dejó huella en su espíritu.
7. f. Indicio, mención, alusión. En los documentos consultados no se encuentra huella alguna de ese hecho.
8. f. Arg., Bol., Chile, Ec., Nic., Par., Perú, Ur. y Ven. Camino hecho por el paso, más o menos frecuente, de personas, animales o vehículos.
9. f. Arg. y Ur. Baile campero de pareja suelta y paso moderadamente suave y cadencioso, cuyas coplas en seguidilla se acompañan con guitarra.

huella dactilar

1. f. impresión dactilar.

a la huella

1. loc. adv. a la zaga.

seguir las huellas de alguien

1. loc. verb. Seguir su ejemplo, imitarlo.

Real Academia Española © Todos los derechos reservados

vestigio

Del lat. *vestigium*.

1. m. huella (señal del pie en la tierra).
2. m. Memoria o noticia de las acciones de los antiguos que se observa para la imitación y el ejemplo.
3. m. Ruina, señal o resto que queda de algo material o inmaterial.
4. m. Indicio por donde se infiere la verdad de algo o se sigue la averiguación de ello.

Real Academia Española © Todos los derechos reservados

BIBLIOGRAFÍA

-Augé, M. (1993). Los no lugares espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad. Barcelona, España. Gedisa.

-Bauman, Z. (2003) Modernidad líquida. Ciudad de México, México. Fondo de Cultura Económica.

-Brea, J. L. (1996). Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90. (Arte. Proyectos e ideas. Núm 4) Valencia, España. Universitat Politècnica de València.

-Calvino, I. (1998). Las ciudades invisibles. Madrid, España. Siruela.

-Chávez, L. V. (2014). Construcción simbólica de los procesos de identidad y memoria a partir del espacio de lo público. Ciudad Juárez, México. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales.

-Dilthey, W. (1986). Crítica de la razón histórica. Barcelona. España. Ediciones Península.

-Giménez, G. (2009). Memoria, relatos e identidades urbanas. Ciudad de México, México. Instituto de Investigaciones Sociales UNAM.

-Han, B.-C. (2014). En el enjambre. Barcelona, España. Herder Editorial.

-Krauss, R. (1996). La escultura en el campo expandido. Madrid, España. Alianza.

-Morin, E. (1966). El espíritu del tiempo. Madrid, España. Taurus.

-Morin, E. (2001). El cine o el hombre imaginario. Barcelona, España. Paidós.

-Mukarovsky, J. (1977). Escritos de Estética y Semiótica del Arte. Barcelona, España. Gustavo Gili.

-Unamuno, M. (2018). Civilización y cultura. Menorca, España. Textos.info Biblioteca digital abierta.

-Vizcarra, F. (1996). Las ciudades nómadas: notas sobre comunicación y cultura urbana. Colima, México. Universidad de Colima.

-Ziółowska, M. (1975) Dr. Esperanto. Ciudad de México. México. Juventud Mexicana Esperantista.

