

**Estudios sobre
Arte Actual**

**Número 2
Julio de 2014**

*PENSAR EL ENTRE. REFLEXIONES SOBRE ARTE Y
TERRITORIO A PARTIR DE LA ANALÍTICA EXISTENCIAL
DE MARTIN HEIDEGGER*

PÍA CORDERO

Centro de Estudios de Fenomenología y Psiquiatría
Universidad Diego Portales, Santiago de Chile

RESUMEN:

Esta revisión teórica instauro vínculos estéticos-teóricos entre la reflexión filosófica y las obras Ni pena ni miedo (1993) de Raúl Zurita, y Acción Chaitén (2007), de Fernando Prats, quienes trabajan a partir del uso del territorio como soporte. Este estudio se constituye a partir de una reflexión ontológica, que posibilita pensar el entre, mediante las reflexiones de Martin Heidegger sobre la espacialidad como estructura existencial, modo de ser del Dasein, referida al ser-ahí del hombre. Replanteamiento crítico de la relación arte y naturaleza, en tanto el quehacer artístico es la puesta en acto de la espacialidad como reunión y estado de encuentro de aquello que intercepta, interviene, modifica y apropia.

ABSTRACT:

This theoretical review establishes aesthetic-theoretical links between philosophical reflection and works "Ni pena ni miedo" (1993) Raul Zurita, and "Acción Chaitén" (2007), by Fernando Prats, who work from territory use as support. This review emerges from an ontological reflection that makes possible to think the in between, this review emerges from an ontological reflection that makes possible to think the in between, through the reflections of Martin Heidegger about spatiality as an existential structure, mode of being of Dasein, relative to being-there of man. Critical rethinking of the relation between art and nature, with the artistic work putting spatiality into act as encounter and state of meeting of what it intercepts, intervenes, modifies and appropriates.

Palabras claves: arte, espacio, existencia, Heidegger, territorio.

Key words: art, space, existence, Heidegger, territory.

Introducción

A partir de la segunda mitad del siglo XX, la escultura se desplaza a la conquista del lugar. Ya desde el minimalismo se transgrede el canon escultórico, para acceder al territorio. Se abandona el convencionalismo de un concepto de monumentalismo que gobierna las urbes, para problematizar el lugar de la obra. Surge la noción de *site specific*, donde la obra es diseñada para un lugar específico, cuya transversalidad abarca disciplinas tales como artes visuales y arquitectura, así también teatro, danza y performance. Asimismo, involucra la apertura a campos sensibles táctiles o somáticos, que implican aspectos perceptivos tales como la adherencia, la fricción y el desplazamiento¹. Bajo estos lineamientos, la representación estética se establece en problema, en tanto se constituye a partir del territorio (paisaje natural o urbano), como parte o intervención². De este modo, en los pliegues que constituyen el acontecer del mundo el artista “toma el mundo en marcha” (Bourriaud, 2006, p. 12), no con la intención de transformarlo, sino con el propósito de construir nuevos modos posibles de habitar o de existencias dentro de la realidad. Situación que, según Paul Ardenne, hace emerger las siguientes interrogantes: “¿Qué es exactamente la “realidad”? ¿Es esta suma de circunstancias? ¿Puede el artista estar en fase con ella? ¿Es posible una estetización viable de la política, de la economía, de la ecología, de los medios de comunicación...?” (Ardenne, 2006, p. 12). En este plano, la sociedad ciertamente es un complejo físico, pero también es “texto”, que articula la posibilidad de su construcción. Por lo mismo, es que la “sociedad es vida, es lenguaje también, una lengua viva aprendida, hablada, transmitida y protegida” (Ardenne, 2006, p. 24). Acorde a esto, el arte en la intervención y apropiación del territorio constituye propiamente una de las formas en que es posible expresar lo común de aquel texto. Estado de proximidad, problematizado bajo las categorías de la relacionalidad e intersubjetividad.

Si el trabajo artístico a partir del territorio es vivencia de campos sensibles, referidos al habitar y al emplazamiento en el paisaje natural, ¿Es posible problematizar su relación con el hombre mediante una aproximación diferente de la habitualmente ligada al museo y a la exposición? Walter Benjamin en su ensayo del año 1936, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, examina en oposición a lo visual, centrado en el recogimiento particular del hombre, los aspectos táctiles de la obra de arte, que yacen en la experiencia del habitar, cuyo máximo desenvolvimiento se expresa en las construcciones y en su aprehensión táctil, ligada al desplazamiento, al uso y a lo próximo. Asimismo, Kenneth Frampton en su ensayo *Llamado al orden. En defensa de la tectónica*, se refiere a lo tectónico como estrategia estética, cuya finalidad es la fusión

¹ Al respecto comenta el escultor Richard Serra: “Lo singular de los trabajos hechos para un lugar determinado consiste en que han sido proyectados para un emplazamiento específico, que dependen de él y son inseparables de él. La escala, dimensiones y emplazamiento de las partes de una escultura resultan del análisis de las condiciones ambientales de un contexto dado. El análisis preparatorio de un lugar dado considera no sólo sus propiedades formales, sino también sus características sociales y políticas. Los trabajos referidos a un lugar expresan siempre un juicio de valor sobre el contexto general de carácter político y social en el que se inscriben. [...] La reorientación de la percepción y del comportamiento requiere un estudio crítico de la propia forma de aprehender el lugar. Los trabajos referidos a un lugar provocan ante todo un diálogo con el entorno”. (Serra, *Serra*, Museo Nacional de Reina Sofía, p. 48).

² Para Georges Didi-Huberman, la obra puede ser categorizada de dos modos: en primer lugar, aquel que genera objetos que habitan el espacio, de una manera determinada y en tenor del resultado, o bien, aquel que produce “actos sutiles del lugar, en un tener lugar” (Didi-Huberman, 2009, p. 43).

de la obra y del entorno, alternativa crítica a la escenografía y al simulacro características de la posmodernidad.

Forma construida y estructura constituyen partes de la estrategia táctil, efectuando según Frampton:

[...] el deseo transvanguardista de retornar a la atemporalidad del pasado prehistórico, para recuperar esta dimensión de un presente eterno por fuera de las pesadillas de la historia y las compulsiones del progreso instrumental. [...] Dentro de la arquitectura, la tectónica aparece como una categoría mítica a través de la cual ingresar a un mundo donde la “presencia” de las cosas facilite la aparición y experiencia de los hombres. (Frampton, 1990, p. 2)

En el contexto de la relacionalidad, apertura y disolución de los límites de la obra en el territorio, surge la proximidad, movimiento por el cual la obra se desprende del régimen de exposición, que tradicionalmente ha encarnado el museo desde la conservación y la permanencia, para ser vivencia en los encuentros y desencuentros, posibilitados por su tránsito y nomadismo en la geografía social, cultural y política del territorio³. En estos lineamientos, emerge la intersubjetividad como “esencia de la práctica artística” (Bourriaud, 2006, p. 23), dinámica del quehacer estético en el territorio, en tanto convergencia de realidades en un espacio-tiempo común. El estado intersubjetivo que supone la práctica relacional del arte, no se encuentra en la interioridad subjetiva ni en la exterioridad del objeto, sino que emerge del mundo como acontecer de lo que separa y a la vez reúne⁴.

Reivindicando los imaginarios de la identidad local, en la problematización de las relaciones entre arte y naturaleza, cabe mencionar los trabajos de los artistas chilenos Raúl Zurita (1950) y Fernando Prats (1967), quienes trabajan a partir del territorio, en las polaridades de la franja angosta y longitudinal de Chile. Ambas obras problematizan la cuestión de la identidad local, en contraste con la –debatible– opinión que plantea una homogeneización cultural contemporánea, abandonando los circuitos tradicionales en las claves del nomadismo y lo efímero. A pesar de la diversidad técnica y material, estos trabajos se articulan con base al abandono del espacio cerrado por lo abierto del paisaje, planteando la problemática del acontecimiento y reconstrucción del sentido de la obra a partir del trabajo con el territorio. Al trabajar la naturaleza estas obras pueden ser incluidas en la categoría del *Land art*. Según Tonia Raquejo en esta categoría: “la obra de arte no está puesta en un lugar, sino que es el lugar” (Raquejo, 2010, p. 22). Asimismo, las obras citadas al operar desde la desaparición, el desastre y la catástrofe, confluyen en la problematización de aquello que conforma la historia del país. Por una parte, Raúl Zurita trabaja desde las huellas de la tortura y la represión. Iniciando en

³ En esta perspectiva, resulta aclaradora la diferencia, efectuada por Bourriaud, entre forma y formaciones. Las formaciones, término transitivo, mienta los movimientos de encuentro y de intercambio de experiencias y sucesos, en contraposición al hermetismo tradicional de la forma.

⁴ Jacques Derrida reflexiona sobre el lugar como devenir entre el dar y el recibir: “No es el sujeto. Ni el *subjetil* (*subjectile*). Los tipos hermenéuticos no pueden informar a *khôra*, no pueden darle forma, como no sea en la medida en que, inaccesible, impasible, “amorfa” y siempre virgen, de una virginidad radicalmente rebelde al antropomorfismo, parece recibir esos tipos y darles lugar”. (Derrida, 2011, p. 27). Desde la negatividad, *khôra* define aquello indefinible, de modo contrario a todo tipo de polaridad nominativa: sujeto-objeto, negativo-positivo, si-no, etc. Al igual que *khôra*, el arte relacional otorga parte a aquello innombrable, lejos de toda categorización nominativa y universal.

1979 su trabajo en el grupo CADA (Colectivo de Acciones de Arte), interviene el espacio urbano, con obras de gran formato, en oposición y cuestionamiento a las condiciones de vida bajo la dictadura. Por otra, Fernando Prats a partir de la erupción de un volcán, un tsunami y un terremoto, registra el dolor y la aflicción de los habitantes expulsados por las condiciones geográficas del territorio. Ambos artistas trabajan la naturaleza desde la expulsión, que configura la historia política, social y geográfica de Chile. Por este motivo, pensar *el entre*, desde estas obras implica también pensar la ausencia y el desastre ingente que arrasa la más fútil existencia.

En el norte de Chile, la obra de Raúl Zurita *Ni Pena ni Miedo* (1993), consistió en la acción de plasmar la frase “ni pena ni miedo” en el Desierto de Atacama con una máquina excavadora, 57 km al sur de la ciudad de Antofagasta (Fig. 1). La frase, emplazada en uno de los desiertos más agrestes del mundo, posee una extensión de 3.154 metros de largo, 400 metros de ancho y 2 metros de profundidad. La obra puede ser contemplada directamente desde las diversas posibilidades de ubicación del hombre en el territorio, o indirectamente sobrevolando la zona o mediante tecnologías informáticas de fotografía satelital. Esta obra fusiona naturaleza y poesía, enclavada en el ámbito simbólico y poético del paisaje árido y vacío.

Al sur de Chile, en la ciudad de Chaitén, ubicada en la región de Los Lagos, Fernando Prats realizó la obra *Acción Chaitén* (2009)⁵, trabajando con el paisaje desde las ruinas de una catástrofe natural: la erupción del volcán Chaitén, el 2 de mayo del año 2008, que deja desolado y deshabitado aquel poblado rural (Fig. 2). La obra está compuesta de un total de 197 papeles (190 papeles de 100x70cm y 7 papeles de 50x70cm cada unidad; un video HD, duración 02h 10'11”), producto de 55 acciones, consistentes en plasmar, en papel impregnado con humo de carbón, mediante el desplazamiento en las ruinas del poblado, los sedimentos de una geografía arrasada por sus propias condiciones geográficas.

La obra de Prats, según Paul Ardenne:

[...] trabaja la huella y el signo, no la figura. Tras disponer sus papeles ahumados en un rincón del paisaje. [...] el papel se tiñe y se impregna entonces de vida natural en función del lugar al que el artista lo ha sometido. Y así se convierte en la impronta de una actividad suprahumana, como el palimpsesto de la *dunamis*, de la naturaleza siempre en acción. (Ardenne, 2011, p. 186)

Las obras *Ni pena ni miedo* y *Acción Chaitén*, desplazan el pensamiento a la problematización de la vivencia estética, en tanto confrontación y asimilación del territorio. En este tipo de prácticas, la relación que se entabla con el territorio es fundamental, en tanto la obra emerge a partir de las características geográficas de una zona. Mediante el recorrido y emplazamiento, el hombre, en el Desierto de Atacama o en un lugar en el extremo sur del continente americano, experimenta una adherencia al

⁵ *Acción Chaitén* es parte del proyecto *Gran Sur*, presentado en el pabellón de Chile en la 54ª Bienal de Venecia el año 2011. Montaje constituido a partir de las obras: *Acción Chaitén* (2009); *03:34:17* (2010), acciones realizadas en las zonas de ruinas del terremoto en Llolleo, Talca, Curepto, La pesca, Rancura, Iloca, Duao, Constitución, Cobquecura, Pelluhue, Dichato, Talcahuano y Lota, Chile, consistentes en registrar y plasmar en papel ahumado las ruinas del gran terremoto del 27 de febrero del 2010; y, *Gran Sur* (2011), instalación de tubos de neón, en Isla Elefante y en la base Arturo Prat, Isla Greenwich, en la Antártica Chilena, cita de un anuncio del año 1914, en donde el explorador irlandés Ernest Shackleton, convocaba a hombres a una expedición en la Antártica.

mundo, mediante el trabajo con elementos somáticos: fricción, movimiento y adherencia. Los cuales constituyen una vivencia no mediatizada del entorno.

En este contexto emergen las siguientes interrogantes: ¿Cómo se unifica el objeto estético a un lugar concreto? ¿Cómo la dimensión simbólica del objeto estético puede ser problematizada a partir del territorio? y ¿Cómo una obra es posicionamiento del lugar, en tanto que asimila y difiere de las características propias de una determinada zona? Las interrogantes anteriores pueden ser subsumidas en el siguiente problema: ¿Es posible pensar la obra como intersticio de aquello que hace necesariamente comparecer? Pensada la obra como intersticio ¿Es posible su problematización a partir de la dilucidación de su lugar, en tanto la obra no es el paisaje natural, y sin embargo, se extiende e interviene en las capas del paisaje hasta constituirse en lo propio de éste? Estas interrogantes promueven un replanteamiento crítico de la relación obra y naturaleza, en tanto la obra es la puesta en acto de la espacialidad como reunión y estado de encuentro de aquello que intercepta, interviene, modifica y apropia.

Este estudio se constituye a partir de una reflexión ontológica, que posibilita pensar *el entre*, mediante las reflexiones de Martin Heidegger sobre la espacialidad como estructura existencial, modo de ser del Dasein, referida al ser-ahí del hombre. A partir de la consideración del hombre como un ser situado es posible el examen de la relación del hombre con aquello que cotidianamente le circunda o rodea. Un ser que a partir del ahí [*Da*] de su ser, es capaz de proyectarse, en un trayecto o dirección, que existencialmente, configura aquello llamado espacio. Lejos de una determinación topográfica, como límite y mera ubicación de algo, constituye la posibilidad de poder hablar del mundo, y con esto, del sin fin de relaciones que se pueden establecer con aquello que ante él comparece: el territorio, la naturaleza, la geografía, una construcción estética, etc.



Figura 1. Zurita, *Ni pena ni miedo*, 1993 (fotografía propiedad del autor).



Figura 2 A. Acción Chaitén 25, Sismografía de Chile, 2009, Humo sobre papel, hormigón agrietado, cable de corriente, arena, ceniza, agua del río Blanco, madera, lluvia y viento, video de la acción, pieza única.



Figura 2 B. Prats, Acción Chaitén 11, Sismografía de Chile, 2009, humo sobre papel en interior de casa inundada, video de la acción, pieza única.

Pensar *el entre*: reflexiones sobre arte y territorio a partir de la analítica existencial de Martin Heidegger.

Históricamente, a partir del despliegue de la ciencia moderna y de la instauración del positivismo, el espacio ha sido concebido como entidad abstracta, objeto cuantificable de la experiencia. En sentido opuesto, las reflexiones de Martin Heidegger posibilitan una reflexión sobre el espacio en tanto estructura existencial referida al Dasein.

Antes de abordar el examen del espacio como estructura existencial, es necesaria una previa aclaración respecto a lo propio de toda estructura existencial: la existencia [*Existenz*]. Ésta nombra el ser mismo como aquello con respecto a lo cual el Dasein se comporta de una u otra manera. Para Heidegger este ente, el Dasein, no está determinado en su realización “mediante la indicación de un contenido *quiditativo*” como lo es para la tradición, un *animal rationale*, es más, las posibilidades de ser del Dasein van más allá de definiciones que determinan su efectividad, puesto que “las posibilidades de apertura del conocimiento quedan cortas frente al originario abrir de los estados de ánimo” (Heidegger, 1997, p. 159). En cada una de sus maneras de ser el hombre se las ve con este estado de sí, no puede jamás eludirse, siempre está en las posibilidades de su ser y esto significa envuelto en el existir. La existencia *es* “su” problema, incluso cuando lo pasa por alto. En el Dasein siempre hay una comprensión que articula su mundo, ya que el hombre siempre se comporta con respecto al ser. Así, se podría decir que es lo que viene a él de entre todas las cosas, aunque quede para su mirada siempre oculto aquello que opera en su fondo. Y sin embargo, siempre se comporta y comprende desde la existencia, ya sea tomada entre manos o desechada como objeto del preguntar. Esta comprensión de sí mismo desde su existencia, de carácter pre-ontológico, es lo que llama Heidegger (1997, p. 35) “comprensión *existencial* [*existenzielle*]”. La comprensión ontológica de aquel entramado de las estructuras fundamentales de ser de la existencia, asumido con propiedad y como la pregunta que pone en marcha a la existencia, es llamado un “comprender *existencial* [*existenciales*]” (1997, p. 36) y a la trama de esta estructura del ser del Dasein existente *existencialidad*.

En su obra *Ser y tiempo*, segunda sección, capítulo II, titulado: *El estar-en-el-mundo en general como constitución fundamental del Dasein*, Heidegger despliega un examen sobre la relación del hombre y del espacio, a partir de su consideración como ser situado. El hombre al ser capaz de proyectarse, constituye la posibilidad del mundo y de lo que ante él comparece, por este motivo, para Heidegger, el mundo yace en el mismo hombre, en tanto es posibilidad, es decir, está arrojado a aquello que constituye su proyecto. De esta manera, estar en medio del mundo significa descubrirlo mediante la apertura y absorción del Dasein, cuyo efecto es la posibilidad de comparecencia de los entes y el surgimiento del mundo circundante. En su condición de arrojado o proyección el Dasein posibilita que las cosas del mundo, es decir, la naturaleza y los objetos dotados de valor, comparezcan como algo a la mano, en una cadena de remisiones por la cual se abre la posibilidad de establecer nexos con aquello que en términos estructurales constituye la mundaneidad del mundo. En estos lineamientos, el Dasein da lugar a la “totalidad respectiva”, esto es, a la totalidad de entes a la mano, que dotándolos de sentido y significado, hace posible su previa intelección.

La espacialidad de lo a la mano en el mundo que circunda al hombre es constituida por la desalejación [*Ent-fernung*] y la direccionalidad [*Ausrichtung*] del Dasein, esto es, por la espacialidad existencial contenida en la estructura de su ser. De esta manera, la puesta en libertad efectuada por la espacialidad del Dasein, permite que lo espacial del mundo circundante pueda comparecer como apertura del espacio. Sin embargo, este espacio, no guarda relación con el espacio mensurable de la física, pues todavía está oculto en el “adónde” de la totalidad en la cual yace, esto es, en la zona que le es respectiva, como “contexto pragmático”. Según esto, la comparecencia del ente en el mundo efectúa un “abrir espacio” [*Raumgeben*] o una “ordenación espaciante” [*Einräumen*], que posibilita que el ente a la mano pueda ser dejado en libertad, en tanto es previa y antecede, a la totalidad respeccional del ente intramundano, posibilitando su posterior orientación en el quehacer cotidiano.

Entender el espacio como un ordenar espaciante de manera existencial, no equivale a objetivizar el espacio como algo que se puede observar y en lo cual se pueden establecer determinaciones de grado. La espacialidad del Dasein emerge en lo no llamativo bajo lo absorto de su ocupación, que origina la posterior dilucidación de qué es el espacio. “El espacio no está en el sujeto, ni el mundo está en el espacio. El espacio está, más bien, “en” el mundo, en la medida en que el estar-en-el-mundo, constitutivo del Dasein ha abierto el espacio” (Heidegger, 1997, p.136). Así considerado, el espacio es originario y ontológico, posibilidad de comparecencia de los entes intramundanos que constituyen el mundo circundante. Sin embargo, aclara Heidegger, el espacio puede ser tematizado mediante el cálculo y la medida, movimiento que genera el cambio desde la ocupación referida al para-esto a lo incircuspecto del mirar-hacia, surgiendo el mundo en tanto emergencia de las cosas que están-ahí.

Dentro del examen del espacio, en el marco de la analítica existencial de Martín Heidegger, se ha dilucidado el lugar del hombre en tanto *ec-sistente*. El *ec-* mienta el arrojamiento del hombre, que como Dasein, es arrojado al mundo, constitución existencial dada en el ser-en-el-mundo. De este modo, comprender al hombre, en el marco de la ontología fundamental, no es un modo, tipo o estado de conocimiento, sino es existencia. En estos lineamientos, si el hombre es existencia, o como dice Heidegger el despertar del olvido del ser, la reunión o estado de encuentro de los hombres, dentro de la circunmundaneidad y la cotidianeidad es unidad. Referida al *se* o al *uno* [*das Man*], mediante el coestar [*Mitsein*] y la coexistencia [*Mitdasein*]. En tanto unidad, los otros no surgen en oposición al Dasein, ya que sólo hay otros si primeramente comparecen en unidad. Así, el mundo “público” surge a partir de las ocupaciones que dan forma al mundo circundante. En este modo de ser compartido de lo público, el Dasein se disuelve en el modo de ser de los otros. Por este motivo, lo público es medianía, en la distancia de un Dasein a otro, o mediación que existencialmente, conlleva a un silencio en la unidad, en oposición a una visión utópica de lo público como manifestación de las diferencias (ideológicas, culturales, sociales, etc.).

Conclusión

Bajo el examen existencial del Dasein y del espacio, se puede llegar a concluir que significa el espacio en el arte, en especial el que es, según Heidegger: “Una corporizada puesta en obra de sitios y con ello una apertura de parajes que posibilitan el habitar humano, que posibilitan la permanencia de las cosas que lo circundan, que le

conciernen” (Heidegger, 1992, pp. 152). Los trabajos artísticos que emergen del territorio delimitan el espacio mediante su corporeización, no planteando una extrañamiento del lugar, en el contexto de una modernidad que sólo ha de producir espacio, sino su re-encuentro mediante el surgimiento del *entre*, dentro de una espacialidad convergente, convocando al hombre a constituirse en parte de aquello llamado territorio o paisaje natural. Una obra como *Ni pena ni miedo*, que emerge del Desierto de Atacama, mediante el signo que rae el territorio, implica una presentación del mundo, en tanto el acceso a la obra no es por contemplación, sino por la ubicación en el desierto, a través de la inmediatez del recorrido, el desplazamiento y la fricción del territorio.

Por este motivo, el hombre es convocado a habitar *el entre*, esto es, la espacialidad existencial, que da sentido al territorio y a lo estético, y que conlleva al reencuentro con el elemento fundamental de todo acontecer: la existencia. Asimismo, las acciones de Fernando Prats, que registran el acontecer de catástrofes naturales, ligadas a la geografía telúrica y volcánica de Chile, primordialmente, mediante el recorrido, el roce y la presión del tacto, hacen emerger al artista como ser situado en las ruinas de un pueblo, recobrando la dimensión primordial, originaria y ontológica del espacio.

Para concluir estas reflexiones sobre arte y naturaleza, cabe mencionar que desde el trabajo con el territorio no se accede a una visión del espacio sustentada en la abstracción de una determinación corpórea, sino a una consideración de afrenta y crítica sobre la creencia del espacio como realidad extensa y absoluta. Sustentando, consecuentemente, una visión del paisaje fundamentada en una determinación substancial. En oposición, a una concepción racionalista amparada en la mensuración, el trabajo en el territorio deviene transgresión al abrir paso a aquel momento de exteriorización, que muestra *el entre*, momento originario y fundante de todo acontecer.



Figura 2 C. Prats, Acción Chaitén 17, Sismografía de Chile 2009, humo sobre papel, piedra, arena, ceniza, agua del río Blanco y casa, video de la acción, pieza única (fotografía propiedad del autor).

Bibliografía:

- Ardenne, P. (2006) *Un arte contextual*. Murcia: CENDAC.
- Benjamin, W. (2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Editorial Itaca.
- Bourriaud, N. (2006) *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Derrida, J. (2011) *Khora*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Descartes, R. (2010) *Meditaciones metafísicas*. Uruguay: Aguilar.
- Didi-Huberman, G. (2011) *Lo que nos ve, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Frampton, K. (1990) Llamado al orden. En defensa de la tectónica. *Architectural Design*, 60, nº 3-4.
- Heidegger, M. (1970) *Carta sobre el humanismo*. Madrid: Taurus Ediciones.
- (1997) *Ser y tiempo*. Chile: Editorial Universitaria.
- (2003) *Observaciones relativas al arte, la plástica, el espacio*. Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza.
- Prats, F. (2011) *Gran sur*. Barcelona: Polígrafa.
- Raquejo, T. (2010) El arte de esculpir el planeta: la geología y el land art. *Tierra y Tecnología*, nº39, 20-23.
- Serra, R. (1992) *Serra*. Museo Nacional de Reina Sofía, catálogo de exposición.