
MAPA DE SIETE ESPACIOS

Ventura Alejandro Pérez Suárez

Universidad de Vigo. Dpto. Escultura · Grupo de investigación Procesos de Resistencia de Arte Contemporáneo Español (PRACE)

Resumen

El presente documento propone una cartografía de siete espacios, jerarquizados en un orden de mayor a menor escala. En esta clasificación a siete niveles, se denominará a cada uno de ellos por sus iniciales. Dispuestos como el espacio para el Cielo (1^ªC), para el Campo (2^ªC), para las Ciudades (3^ªC), para las Casas (4^ªC), para los Cuerpos (5^ªC), para las Cosas (6^ªC) y para los Croquis (7^ªC), esta estratificación nos permite formular un discurso acerca de cómo situar y relacionar diferentes propuestas escultóricas y arquitectónicas entre principios de siglo XX hasta nuestros días. El objetivo de este artículo no se queda solamente en la factura de un mapa de espacios para lo arquitectónico y escultórico, sino en el de establecer una hipótesis final con ayuda de esta cartografía. Hipótesis en la que defenderemos que existe la tendencia al reduccionismo y a las inversiones de escala, resultando en una nueva idea de discreción en lo arquitectónico y escultórico.

Palabras clave: ESCALA; CUERPO; ESCULTURA; ARQUITECTURA; DISCRECIÓN

SEVEN SPACES MAP

Abstract

This document proposes a cartography of seven spaces, ranked in order from smallest to largest scale. In this classification organized into seven subsections, each one of them will be denominated by its initials in Spanish. Arranged as the space for the Sky (1stC of "Cielo"), for the Land (2ndC of "Campo"), for the Cities (3rdC of "Ciudades"), for the Houses (4thC of "Casas"), for the Bodies (5thC of "Cuerpos"), for the Things (6thC of "Cosas") and for the Sketch (7thC of "Croquis"), this stratification order allows us to formulate a discourse about how to situate and relate different sculptural and architectural proposals between the beginning of the 20th century and the present day. The objective of this article is not only to make a map of architectural and sculptural spaces, but to establish a final hypothesis with the help of that cartography. Hypothesis in which we will defend that there is a tendency to reductionism and inversions of scale, close to a new idea of discretion in architecture and sculpture.

Key words: SCALE; BODY; SCULPTURE; ARCHITECTURE; DISCRET

Pérez Suárez, Ventura Alejandro. 2022. "Mapa de siete espacios". *AusArt* 10 (2): 47-59. DOI: 10.1387/ausart.23906

1. Introducción: una matrioska

La importancia de la escala se nos escapa cuando analizamos „*Delirio de Nueva York*“ (1978). En este manifiesto, que atañe a la arquitectura neoyorkina de principios de siglo XX, Rem Koolhaas nos muestra la genealogía del rascacielos tal y como lo conocemos hoy en día. En las sucesivas páginas del ensayo aprendemos que las torres neoyorkinas no se levantaron a esa altura por capricho, sino que el territorio constreñido por la retícula urbana de la isla fue lo que impulsó su verticalidad.

Por consiguiente, para comprender la altitud edilicia, debemos empezar a investigar por sus cimientos. En la base territorial encontramos la retícula de Manhattan, un plano urbano inamovible e impuesto en 1807 por De Witt y los Rutherford (Koolhaas 1978), que lastraba esa potencialidad constructiva de la modernidad.

El resultado es el rascacielos, que salva el abismo entre una manzana decimonónica muy reducida frente a la gran demanda de arquitectura en el siglo XX. La razón es simple, la forma del rascacielos deviene de su antecesor, el Tylon de Harrinson y Fouilhoux, que sería la “construcción más delgada y menos voluminosa con la que se puede marcar un lugar dentro de la retícula [y que] combina el máximo impacto físico con un insignificante impacto en el terreno” (Koolhaas 1978).

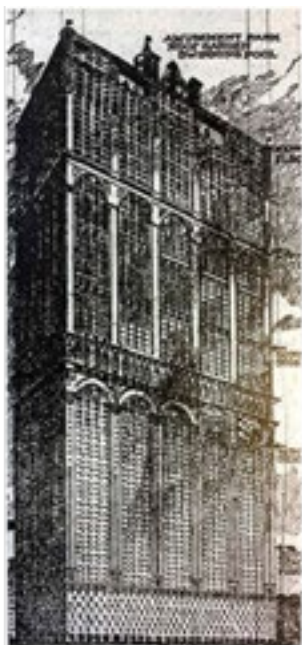


Imagen 1 y 2. A la izquierda el *edificio de los 100 pisos* de Theodore Starrett y, a la derecha, *la torre globo* de Samuel Friede.

Tras un problema territorial solventado, comenzó lo que Koolhaas denominó cultura de la congestión, donde la masificación del rascacielos se extendería a lo largo de la isla hasta que la ley de Zonificación de 1922 regularía la altura permitida de las torres. Pero antes de 1922, la masificación se tornó megalomanía cuando diferentes arquitectos intentaron invertir la escala del urbanismo para introducir las dentro de sus arquitecturas. Por consiguiente, la construcción colosal rozaba los extremos en que la arquitectura no estuviera en la ciudad, sino que la ciudad estuviera dentro de arquitecturas. Esta inversión la podemos ver en el *edificio de los 100 pisos* de Theodore Starret (1906), que pretendía instaurarse como ciudad apilada en su centenar de plantas.

El paroxismo constructivo no solo fue con el intento de introducir una ciudad en la torre starretiana, sino en la utopía de introducir el propio mundo cautivo en la construcción. Bajo la fiebre de las ferias mundiales y los pabellones recopiladores de mundo, Samuel Friede propone *la torre globo* (1906), cuya esfericidad competía con la de ser, sino una reproducción de la Tierra en la la Tierra a escala real, sí un símbolo de la conquista del planeta mediante la arquitectura, donde cada planta representaría un continente y cada salón un país.

La motivación de este artículo parte en señalar esos casos donde se produce dichas inversiones de escala. Para ello, nos valemos de una cartografía y una hipótesis que defiende la tendencia de las cosas grandes (mundo) a introducirse en cosas pequeñas (arquitectura) y que nos lleva a imaginarnos una matrioska paradójica, donde la más amplia se comprime e introduce en la siguiente más pequeña.

2. Cielos, campos, ciudades, casas, cuerpos, cosas y croquis

Entendemos que, ante una falta de recursos territoriales libres, la arquitectura y la escultura buscan nuevos espacios donde construirse. De hecho, el caso de los rascacielos es una muestra donde la construcción se adaptaba al territorio agotado de Manhattan. Con el objetivo de seguir indagando nuevas espacialidades e inversiones de escala en la construcción, hemos generado una cartografía dividida en siete niveles denominados por la letra C, que es la inicial que comparten todos estos estratos.

Por consiguiente, y de mayor a menor escala, encontramos el cielo, el campo, la ciudad, la casa, el cuerpo, la cosa y el croquis como los siete territorios donde se enmarcan diferentes arquitecturas y esculturas en busca de un nuevo espacio donde levantarse. A continuación, mostramos la tabla donde organizamos esta cartografía:

<p>1°C: Cielo (Aerología)¹</p>	<p><i>Espacio</i> de la escultura, instalación y arquitectura atmosférica o meteórica ('meteoros', del griego μετέωρος o 'aquello suspendido en el cielo'). Robert Barry, Marcel Duchamp, James Turrell, Étienne-Louis Boullée, el Crystal Palace de Joseph Paxton, el castillo de los Pirineos de René Magritte o el rascacielos norteamericano como torre que explota la libertad de las alturas son ejemplos de las construcciones en el cielo.</p>
<p>2°C: Campo (Geografía)</p>	<p>Basado en el <i>land art</i>. Se trata del espacio como territorio clásico o aquella superficie de materia terrestre que conforma el entorno y que viene dado naturalmente. No obstante, James Wines en <i>Highrise of Buildings</i> o el teorema de 1909 cuestionan el territorio en su inherencia. Ya que no siempre es aquello que está ahí afuera para su toma y disfrute, sino que puede llegar a construirse, interiorizarse y privatizarse.</p>
<p>3°C: Ciudad (Urbanismo)</p>	<p>El tercer espacio está relacionado con un tipo de urbanismo advenedizo a lo arquitectónico. Tal y como hemos visto en la introducción, lo referenciamos desde la cultura de la congestión manhattanista, donde el rascacielos se impone como arquitectura que no tiene en cuenta el contexto saturado de sus calles, generando problemas de luz, aire y circulación.</p>
<p>4°C: Casa (Arquitectura)</p>	<p>Dentro de sus límites, la arquitectura no se agota en su campo al buscar nuevas territorialidades sin salirse de sí misma. Podemos hablar de la arquitectura parásita de Rakowovitz, Haus-Rucker-Co, Santiago Cirugeda o Pascal Häusermann, en donde sus construcciones son prótesis de una construcción mayor. Ya no es la arquitectura que se construye sobre territorio, sino la arquitectura que se construye sobre arquitectura.</p>
<p>5°C: Cuerpo (Antropometría)</p>	<p>La quinta C hace referencia al cuerpo humano. Este último ya no es tratado como eje central de la construcción escultórica y arquitectónica, analizadas por Juan Antonio Ramírez en <i>Edificios-Cuerpo</i> (2003) o Martin Heidegger desde un cuerpo que espacia, sino entendiendo el cuerpo como otro territorio susceptible a ser ocupado. Ejemplos de la conquista del cuerpo como territorio son los practicados en la obra de Lucy Orta, Michael Webb o Mary Hale.</p>
<p>6°C: Cosa (Escultura moderna)</p>	<p>El penúltimo estadio territorial es el sistema de los objetos. Para ello, nos servimos de la escultura moderna como campo de conocimiento que trabaja desde el objeto portátil y de bulto redondo (Krauss [1977] 2010). Estas son las dos principales características que podría definir este reino de las cosas.</p>
<p>7°C: Croquis (Dibujo, literatura...)</p>	<p>Pero también podemos establecer un último escalafón si partimos de la teoría que ofrece Jill Stoner en <i>Toward a minor architecture</i>, donde precisamente trata la literatura kafkiana o el dibujo piranesiano como elementos constructivos menores que cuestionan los pilares ontológicos de la propia noción de arquitectura (Stoner [2009] 2009) (Celis-D´Amico & Amirola-Sarmiento 2022).</p>

Figura 1. Mapa de siete espacios. (Elaboración propia)

Cielo	  	<p>1. R. Magritte, <i>Castillo de los Ríneos</i>, 1959. 2. R. Barry, <i>Insect Gas Series</i>, 1960. 3. M. Duchamp, <i>Aire de Paris</i>, 1919 / 1964.</p>
Campo	 	<p>4. J. Winet, A. Sky, M. Stone & J. Weinstein (<i>Grupo SITE</i>), <i>Highrise of Homes Project</i>, 1981. 5. A.B. Wolfe, <i>Arretna de 1909</i>.</p>
Ciudad	 	<p>6. W. Bridge, <i>Artículo de Alambustan</i>, 1803. 7. B. Fuller, <i>Diagrama sobre Manhattan</i>, 1960.</p>
Casa	 	<p>8. HAIN RACKER CO. <i>OXUS No. 7</i>, 1972. 9. M. Fukuyama, <i>porcUTZ</i>, 1997.</p>
Cuerpo	 	<p>10. L. J. CRT2, <i>Hatige Wear - Habitat</i>, 1992-93. 11. M. Hale, <i>Intimant home</i>, 2009.</p>
Cosa	 	<p>12. L. Bourgeois, <i>Figura</i>, 1954. 13. A. Trutt, <i>A Wall for Apricot</i>, 1969.</p>
Croquis	 	<p>14. B. Piranesi, <i>Cárcel imaginaria</i>, 1745. 15. J. G. Ballard, <i>Portada del libro Fascacielos</i>, 1975.</p>

Figura 2. Ejemplos de obras ubicadas en el mapa de siete espacios. (Elaboración propia)

En base a esta última tabla que define nuestro metamapa, podemos advertir una serie de referencias que tomamos como guía. Por ejemplo, nos basamos en las teorías de espacios escalonados y estructurados en radiales concéntricas como las de Friedensreich Hundertwasser o Georg Simmel.

Por un lado y en su *“Teoría de las cinco pieles”* (1997), el artista austríaco desarrolla una tipología espacial desde una jerarquía diferente. Piel-cuerpo, piel-prenda, piel-casa, piel-sociedad y piel-mundo son los eslabones que componen su cosmovisión. No obstante, nuestra teoría C⁷ se diferencia de la de Hundertwasser en que no la concebimos como un espacio dérmico o, dicho de otro modo, un espacio supeditado al cuerpo humano.

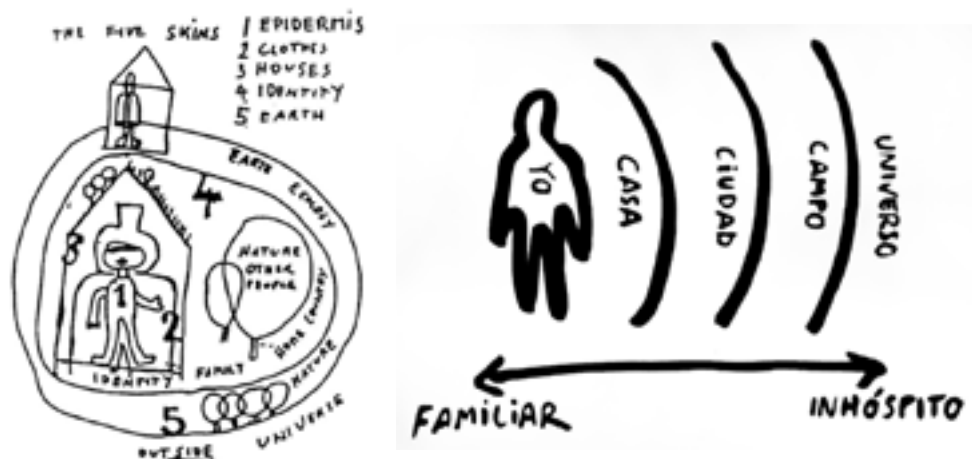


Imagen 3 y 4. A la izquierda Teoría de las 5 pieles de Hundertwasser y, a la derecha, esquema de elaboración propia que explica la teoría de Georg Simmel.

Por lo tanto, desmentir este antropocentrismo en nuestra cartografía es desligarse de una antropometría milenaria. Y es que la larga tradición occidental relaciona el cuerpo humano como eje y medida del mundo. Por ejemplo, el *“Hombre de Vitruvio”* (1492) o el *“Modulor”* de Le Corbusier (1949) corroboran la idea del cuerpo como medida (Ramírez 2003) pero, ¿puede entenderse el cuerpo como elemento susceptible a ser medido o entendido como espacio?

Por otro lado, y de un antropocentrismo similar, Simmel también distribuye su cartografía poniendo en el centro de esta al hombre. Sin embargo, marca esa centralidad como el lugar más familiar y conocido para un sujeto (Ahmed 2006). Todo ello en contraste con capas concéntricas exteriores que paulatinamente se vuelven más inhóspitas para ese centro cómodo (Sloterdijk 2004).

Con todo, en nuestro mapa prescindimos de colocar como eje central al cuerpo, ya que lo consideramos susceptible a ser habitado, a ser entendido como un lugar que, de forma cercana a Simmel, está dotado de habitabilidad.

3. Casos de estudio

Una vez desarrollado el mapa C⁷ en sus ejemplos y teorías, este apartado intentará demostrar mediante tres casos de estudio los cambios de escala que corroboran nuestra hipótesis. A saber, que existe un trasvase de lo grande hacia lo pequeño en la arquitectura y escultura contemporánea.

A modo de resumen gráfico, señalamos esos tres saltos de escala que serán desarrollados a continuación:

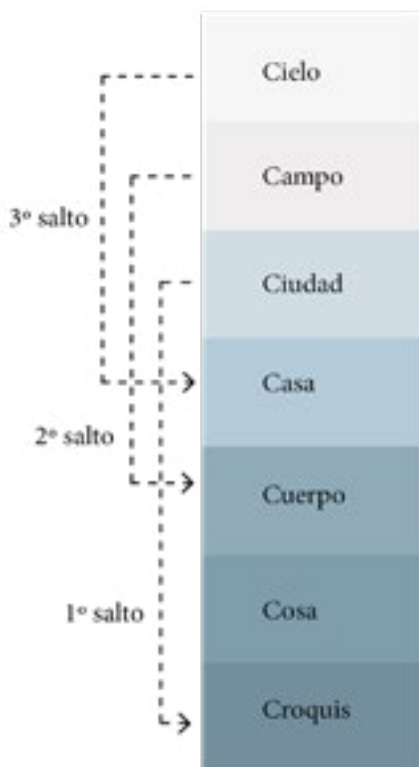


Figura 3. Tres trasvases en el mapa. (Elaboración propia)

3.1.- Salto de ciudad a croquis

Volviendo al caso neoyorkino, podemos decir que el territorio agotado surge al ocupar todo el suelo insular con un dibujo reticular, no con edificios. A colación de este terreno ocupado sin arquitectura, Jill Stoner acuñaría el término de arquitectura menor como aquella que no tiene que ser siempre construida por un arquitecto de oficio (mito del sujeto), cuyo resultado sea tridimensional (mito del objeto) ni que establezca una división entre espacio interior y exterior (mito del exterior) (Stoner 2012). Bajo el prisma de

la autora, la retícula de Manhattan sería arquitectura menor al cuestionar los tres mitos.

Otros ejemplos que rompen los tres mitos pueden encontrarse en el cine. De hecho, en *“Dogville”* (2003) se narra una historia que transcurre en un escenario vacío. Como sustituto de la pared, un trazo en el suelo delimita tanto las calles como los interiores de los hogares de los protagonistas. Curiosamente ambientado en la época y país de los primeros rascacielos neoyorkinos, el poblado representado en la película es un dibujo practicado que funciona como arquitectura, lo que nos hace dudar sobre si puede existir un guiño inintencional hacia la propia retícula de Manhattan.



Imagen 5 y 6. A la izquierda, plano cenital de *Dogville* de Lars von Trier y, a la derecha, *retícula de Manhattan* de William Bridge, 1807.

Por último, y en relación con corroborar nuestra hipótesis, tanto las retículas de *Dogville* como la de Manhattan son la condensación de un muro de tres dimensiones vuelto a su bidimensionalidad. Es decir, el muro construido reduce su escala a trazo. La ciudad pasa a croquis, la tercera C pasa a la séptima C.

3.2.- Salto de campo a cuerpo

Para analizar otro caso de inversión de escala debemos trasvasar el caso de Nueva York de principios de siglo XX a la China finisecular. Concretamente, revisaremos *Beijin East Village Cómo hacer una montaña anónima un metro más alta* (1995) o *Cómo hacer subir el nivel de un estanque* (1997). En su trabajo, donde la tónica de sus títulos nos habla de un arte transformador, en el que se refleja la “potencialidad del deseo para transformar la realidad en la que vivimos” (Manonelles 2016), denominando como utopía concreta a este colectivo junto con artistas como Francis Alys o Martin Andersen.

Según podemos observar en los resultados de estas dos últimas obras, es a partir de un colectivo de sujetos los que modifican el entorno bloqueándolo, elevándolo o delimitándolo, utilizando como herramienta su cuerpo. De

este modo, se difuminan los límites entre corporalidad y territorio cuando el primero ocupa y se comporta como agente transformador del medio.

También cabe señalar el trabajo de Francis Alys en *“Cuando la fe mueve montañas”* (2002). Obra compuesta por el esfuerzo de 500 universitarios y campesinos que llegan a desplazar una duna varios centímetros. El quid de la obra reside en ese gran despliegue de fuerza humana con un resultado mínimo que “alude directamente a las economías sudamericanas, que son la expresión constante de una modernización fallida” (Manonelles 2016). Pero también podría aludir a una forma de modificar el territorio, propia de fuerzas naturales como el viento o el océano, donde el paso constante de los milenios mediante procesos imperceptibles llega a transformar la orografía



Imagen 7 y 8. A la izquierda, *Cómo hacer una montaña anónima un metro más alta* de Beijing East Village, 1995. A la derecha, *Cuando la fe mueve montañas* de Francis Alys, 2002.

En relación a estas obras comentadas donde el cuerpo se diluye como campo o trabaja como tal en una dialéctica geológica en un flujo constante, imperceptible y prolongado en el tiempo, podemos decir que son aquellos procedimientos que usurpan y hacen suyo el enclave territorial. Esta modificación resultante, aunque sea de forma tan discreta como aumentar un metro una montaña apilando cuerpos nos hace presuponer que no solamente es la construcción la que agota el territorio, sino también el propio cuerpo en su habitar. Entonces, ¿Podremos establecer, según nuestro mapa, ese salto de escala donde el campo se personifica en cuerpo con unas obras críticas al régimen de Fujimori o la república china?

3.3.- Salto de cielo a casa

El visitante entra en el edificio por un pasaje exterior situado muy por debajo de la esfera y después sube unos escalones para entrar por la parte inferior de la cámara. Tras haber contemplado los cielos, el visitante desciende unos peldaños y sale por el otro lado del edificio. „Sólo vemos una superficie continua que no tiene ni principio ni fin –escribió [Boullée]– y cuanto más la miramos, mayor nos parece“ (Sennett 1992).

El último caso de estudio se vuelve a enmarcar a principios del siglo XX estadounidense. En concreto, debemos señalar la Exposición Mundial de San Luis de 1906 como territorio de pruebas a un incipiente nacimiento del rascacielos. En concreto, es desde la atracción de *Roltair´s Creation* donde detectamos una inversión de escalas que ya se repitió 135 años atrás con Boullée en el *cenotafio de Newton*. En ese salto en el tiempo de 1785 a 1906, la contemporánea *Roltair´s creation* no solo recuperaría la idea boulleana de invertir la escala del cielo nocturno estrellado al introducirlo en un interior arquitectónico esférico, sino que el que el visitante asistiría a la creación del universo dramatizado por una espectacular puesta en escena y actores.

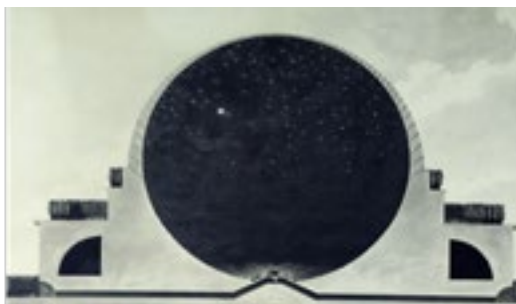


Imagen 9 y 10. A la izquierda, *Roltair´s creation* y, a la derecha, plano transversal de *cenotafio de Newton* de Étienne-Louis Boullée.

De ese templo a Newton vuelto atracción, inferimos que, si las utópicas *torre globo* o *el edificio de los 100 pisos* contenían espacialidades más bastas que sus límites arquitectónicos, la arquitectura de Roltair rebasaba las ambiciones de Starret o Friede al absorber escalas cósmicas en el interior de un edificio. *Roltair´s creation* no solo se trataría de la conquista del universo en interioridades, sino que nacería una cápsula del tiempo que retrotraería al visitante al comienzo de los tiempos.

Siguiendo los 3 mitos de Stoner, y si la arquitectura siempre se caracterizó por unos límites impuestos por puertas de salida o entrada, ¿cómo *Roltair´s creation* o el cenotafio pudieron destruir los límites arquitectónicos para abarcar un espacio incontenible?

La respuesta es que la arquitectura celeste de Roltair y Boullée trata de simular el cielo. Para analizar con detenimiento qué entendemos por simulacro, es inevitable citar a Baudrillard. El autor francés analizaría mediante el Palazzo Ducale de Urbino un tipo de arquitectura invadida por la tradición pictórica de la perspectiva. Donde el trompe-l'œil pictórico, como en el *estudiolo di Federico da Montefeltro* del mismo Palazzo Ducale, falsearía el interior de la habitación ampliándolo con falsos armarios, estanterías o vanos. (Baudrillard 1978) Igualmente, el teórico francés analizaría esa arquitectura pictórica italiana bajo una dialéctica enfrentada de los verbos simular y disimular. A través de este par polar, también podemos extraer que el cenotafio o la *Roltair´s creation* disimula el muro (u ocultar ser algo

mediante su encubrimiento) para simular el cosmos (una pretensión de ser algo que no se es).



Imagen 11. Detalle del Studiolo di Federico da Montefeltro, 1473-1476.

Finalmente, estas arquitecturas referidas corroboran nuestra hipótesis. A saber, la paradoja de que lo más grande va cabiendo en lo más pequeño sin ningún tipo de incongruencia física. Esto es debido a que las redimensiones de escala se llevan mediante simulaciones de cielos a costa de disimulos de muros. Ya no es la pared fantasma trazada en *Dogville*, sino una pared física camuflada en pintura. Ya no es el cuerpo vuelto territorio, sino el cuerpo en su visión sesgada al percibir lo que no es mediante el engaño de la perspectiva.

4. Conclusiones: un arte secreto

El presente documento trata de recopilar construcciones artísticas que sufran un cambio de escala reducida. Hemos visto que del muro se pasa al trazo, del campo peruano y chino se pasa al cuerpo peruano y chino y del cielo se pasa al muro ocultado en representaciones celestes. Sirviéndonos de una metodología cartográfica, hemos señalado que estos casos son susceptibles a ser situados en un mapa de siete espacios.

Por consiguiente, percibimos gracias a esta cartografía la importancia de la escala no ya como característica que podría transformar el objeto a tamaños más grandes o pequeños a su estado original. Más bien, comprendemos que el cambio de escala puede repercutir en las dimensiones sensibles como inteligibles (Lévi-Strauss 1964). Para explicar esto, pensemos en la escultura de Claes Oldenburg, donde el escultor propone un cambio de escala que no produce ningún trasvase hacia otro campo de conocimiento, ya que el objeto de referencia (p.e.: una pala) pasa a otro tipo de objeto más grande en su obra (p.e.: un monumento en forma de pala).

En contraposición a Oldenburg, las obras aquí analizadas son amparadas bajo una única teoría que registra unas fluctuaciones de escala muy pronunciadas. Movimientos y saltos de tamaño que llegan a desembocar a otros campos de conocimiento como el arquitectónico, escultórico, urbano o narrativo.

Finalmente, el mapa de siete espacios parte de comprender que el cambio de escala no solo repercute en niveles cuantitativos basados en medidas, sino que salta a niveles cualitativos fundados en diferentes epistemologías. Saberes artísticos cuya tendencia ha virado a su reduccionismo y que podríamos denominar discreción o secretismo en el arte contemporáneo. Porque, ¿hay algo más secreto que guardar en la intimidad de una habitación un universo entero?

Referencias bibliográficas

- Ahmed, Sara. (2006) 2018. *Fenomenología Queer: Orientaciones, objetos, otros*. Traducción de Javier Sáez del Álamo. Barcelona: Bellaterra
- Baudrillard, Jean. (1978) 2016. *Cultura y simulacro*. Traducción, Antoni Vicens & Pedro Rovira. Barcelona: Kairós
- Celis-D´Amico, Flavio & Marta Amirola-Sarmiento. 2022. "Utopías visuales y representación gráfica: Una aproximación histórica a su imaginario arquitectónico". *Arte, Individuo y Sociedad* 34 (3): 1029-1049. <https://doi.org/10.5209/aris.76579>
- Koolhaas, Rem. (1978) 2004. *Delirio de Nueva York*. Traducción de Jorge Sainz. Barcelona: Gustavo Gili
- Krauss, Rosalind. (1977) 2010. *Pasajes de la escultura moderna*. Traducción Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal
- Lévi-Strauss, Claude. (1964) 2014. *El pensamiento salvaje*. Traducción de Francisco González Aramburo. Ciudad de Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica
- Manonelles Manor, Laia. 2016. "Cuando la fe mueve montañas: Utopías poéticas y políticas". *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo* 4 (1): 205-230. <https://doi.org/10.1344/regac2016.1.10>
- Ramírez Domínguez, Juan Antonio. 2003. *Edificios-cuerpo: Cuerpo humano y arquitectura; Analogías, metáforas, derivaciones*. Madrid: Siruela
- Sennett, Richard. (1994) 1997. *Carne y piedra: El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Traducción, César Vidal. Madrid: Alianza
- Sloterdijk, Peter. (2004) 2006. *Esferas III: Espumas; Esferología plural*. Traducción del alemán de Isidoro Reguera. Madrid: Siruela
- Stoner, Jill. 2012. *Towards a minor architecture*. Cambridge MA: MIT

Notas

1. Acuñado por Sloterdijk, el término "Aerología" hace referencia a la ciencia especializada en el cuestionamiento del estado del aire y sus características susceptibles de ser manipuladas. Según demuestra el teórico, el comienzo de la primera práctica aerológica se remonta a la Segunda Guerra Mundial bajo su connotación más dura: el atmoterrorismo de gases mortales y envenenamiento atmosférico. Tras la guerra, el arte toma para sí el aire como elemento plástico.

(Artículo recibido: 18-09-22; aceptado: 03-11-22)