

ÍNDICE

Agradecimientos	2
1. Presentación	3
2. Trayectos entre ideas	6
2.1. A propósito de mis deseos	14
2.2. Pasando a cuestiones prácticas	17
2.3. Proyecciones y estudios previos de la pieza	19
2.4. Ficha técnica	21
3. Asociaciones y dislocaciones. Zonas de pausa y cambios en la trayectoria del recorrer conceptual de la obra	23
3.1. Ornamento y Utopía <i>versus</i> la escultura en el Campo expandido: Localización de mi propuesta en las cartografías que revelan la situación de la escultura entre los años 60 a los 90	24
3.2. Sobre el <i>Land Art</i> y el <i>Arte Procesual</i>	34
3.3. Acerca de la <i>estética relacional</i>	43
3.4. Bajando al terreno de la <i>postproducción</i>	48
4. Gordon Matta Clark y Robert Smithson dentro del agujero	52
4.1. Sobre los intercambios expresivos con la obra de Gordon Matta-Clark	53
4.2. Robert Smithson, pasaje entre el tiempo y la entropía	55
5. Recorrido por la geografía del espacio público	59
5.1. Sobre el Espacio “público” y el cuerpo social	60
5.2. Del Suburbanismo a la acción: Un trayecto desde el encuentro con la naturaleza al acto político en el espacio urbano	64
5.3. Del acto político <i>versus</i> el acontecer en el espacio urbano	72
5.4. El agujero como un espacio evocador. Hurgando en la teoría <i>queer</i> , el cuerpo y la construcción de espacios	75
5.5. En el agujero virtual de Internet	79
5.6. Encuentros con la memoria y la arqueología	80
6. Conclusiones y reflexiones	84
7. Curriculum Vitae	88
8. Bibliografía	90

Agradecimientos

A tod@s quienes me han ayudado y han estado ahí desde el primer momento, Pilar Crespo, Marina Pastor, Eva Marín y especialmente a Gerardo Sigler por su presencia día a día con su incondicional apoyo y entrega. A los que sin su autorización no hubiera sido posible llevar a cabo estas intervenciones, Elías Pérez y Vicente Barón. Por supuesto a tod@s aquell@s personas que por cualquier medio me han brindado su tiempo, conocimiento y comprensión, Charlotte Lanselle, Gilles Doutre, Suphi-Shu, Alessio Orrú, Estefan Lanselle, Guillermo Aymerich, Antonio Gadea, Daniel, Alejandra Vicuña, Javier Rodríguez, Lulú, Nef Martínez, Hervé, Nicole, Rocío Garriga, Mario Tavera. Agradezco de manera muy especial a Pepe Miralles, quien se ha encargado en este último tiempo de “remover la tierra” un poco más alrededor de este trabajo y porque me ha tendido su mano para salir del agujero.

También expreso toda mi gratitud a tod@s aquell@s que han visto en este trabajo algo más que una excavación. ¡Muchas gracias!

1. Presentación

Con el pasar de los años, hemos podido comprobar como se han ido transformado las relaciones humanas en las ciudades contemporáneas, ciudades en las que aún perduran ciertos códigos y normas que reprimen nuestros deseos y regulan nuestra conducta en sociedad. Actualmente, el centro de las grandes urbes se presenta como un lugar destinado al turismo, al consumo y al trabajo, en resumidas cuentas, el centro se presenta hoy como un lugar de tránsito. La vida y el intercambio en los centros urbanos es cada vez menor y, el contacto y comunicación entre los individuos, se va dejando cada vez más a un lado.

En el marco del *Máster en Arte y Producción Artística* impartido por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia, presento una pequeña excavación en mi memoria, para dar a conocer el trabajo plástico que actualmente estoy desarrollando, propuesta que es una de las partes fundamentales que acompaña esta Tesis de Máster.

En primer lugar me presentaré, soy Romina Rebolledo Bastías, Licenciada en Bellas Artes, "Escultora", "Escultora procesual" o "Artista visual". Por mi trabajo actual, también se me considera como la topo, la sepulturera, la excavadora, la perforadora, la buscadora, etc., pero sobre todo eso soy un cuerpo pensante y constructor.

Realizo este recorrido por las obras que muestro aquí, acompañada de mis tutores la Dra. Doña Pilar Crespo Ricart y el Dr. Don José Miralles Crisóstomo y, en conjunto, con otras personas queridas sin las cuales este escarbar y caminar habría sido más difícil.

El trabajo que presentaré en estas líneas trata, principalmente, de dos incisiones, dos intervenciones en un terreno al aire libre, realizadas el último año, aquí en España. La primera de las incisiones fue realizada en los jardines de la Facultad de Bellas Artes, obra que lleva como título *Crossing the Hole*; y la segunda de ellas, también dentro del campus universitario, y como parte de la convocatoria pública *Estiu Art 2007*, presento la pieza de nombre *Excavando... Buscando... Encontrando...*

Ambas obras de un marcado carácter procesual, en las cuales los principales actores son: el cuerpo, las herramientas de labranza y los materiales que brotan producto de la acción y, además, de lo dicho anteriormente, la participación e interacción con l@s otr@s.

En esta parte de mi trabajo veremos cuál ha sido el germen que ha hecho que esta propuesta adquiriera la forma que actualmente posee, además de dar a conocer y entender cuáles son los propósitos que me mueven a llevar a cabo intervenciones de este carácter. Presentaré, las cartografías que me han dado el impulso para dar los pasos iniciales en el recorrido conceptual de la obra que aquí presento. Daremos un paseo por varias ramas que se desprenden del ámbito artístico, con la cuales me encuentro a medida que voy profundizando en este trayecto. Caminaremos por la senda del espacio público, en un recorrido un tanto dislocado, en el cual nos encontraremos con diversos términos y conceptos que hacen alusión a la ciudad, al paisaje, al cuerpo y a la sociedad contemporánea. Recorrido en el que explicaré cuál es la asociación que realizo entre mi trabajo y estos términos y conceptos. También, y a medida que derivo en cada tema, haré referencia a algunos artistas y obras que resultan significativos en relación con mi trabajo o al tema que trato en algún capítulo en particular.

Trataré de mostrar, cómo esta labor de excavación se acerca a la memoria y a la arqueología. Además de comentar, cuál es el acercamiento e intervención que realizo en el espacio virtual de la red, donde se alojan otro tipo de trabajos derivados del quehacer exploratorio. Mis propuestas en la vida real y en el espacio virtual son variadas y bailan entre hoyos, agujeros, no-agujeros, excavaciones, incisiones, pequeñas perforaciones y encuentros casuales.

2. Trayectos entre ideas

"Descubrió que el verdadero sentido del arte no era crear objetos bellos. Era un método de conocimiento, una forma de penetrar en el mundo y encontrar el sitio que nos corresponde en él, y cualquier cualidad estética que pudiera tener un cuadro determinado no era más que un subproducto casual del esfuerzo de librar esta batalla, de entrar en el corazón de las cosas. Procuró olvidar las reglas que había aprendido, confiando en el paisaje como en un socio, abandonando voluntariamente sus intenciones y rindiéndose a los asaltos del azar, de la espontaneidad, a la embestida de los detalles brutales. Ya no le daba miedo la soledad que le rodeaba. El acto de tratar plasmarla en los lienzos le había servido para interiorizarla de alguna manera y ahora podía percibir su indiferencia como algo que le pertenecía a él, tanto como él pertenecía al silencioso poderío de aquellos gigantescos espacios. Según me dijo, los cuadros que pintó eran toscos, llenos de colores violentos y de extrañas e involuntarias oleadas de energía, un remolino de formas y de luz".¹

Dejando a un lado, por un instante, las herramientas de trabajo, toca ahora el turno de tomar instrumentos diferentes, con la idea de elaborar un nuevo trayecto excavatorio, pero esta vez en un terreno distinto, entre las capas del pensamiento y la experiencia. Se trata de un viaje en retroceso, desde y hacia lo que se encuentra en los estratos que llevan al fondo y a lo profundo de la forma de esta propuesta. Así, desde este momento, me inclino nuevamente hacia abajo y doy comienzo esta marcha de vuelta a atrás.

Partiendo de mi primera experiencia exploratoria, un descenso que aconteció en mi país natal, Chile, en el año 2000, surgió mi primer encuentro con la materia y el espacio público, y se concretó en la intervención que realicé en los jardines de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Primera excavación que hice con unas intenciones más "primitivas" que las que me motivan en la actualidad. En aquel caso, se trataba de objetivos que fluían, entre el reencuentro con la naturaleza, la fecundidad y la tierra como primer refugio. Ideas e intenciones que, de cierta forma, aún están presentes en el trabajo que

¹Auster, Paul, *El palacio de la Luna*, Barcelona, Anagrama, 2001, p.178.

realizo ahora, pero que, desde hace algún tiempo, vienen sufriendo vuelcos, relecturas, además de la inserción de otros objetivos diferentes. Objetivos que son más acordes a mi transitar por la vida en este momento. Todo lo anterior se resume en un gran disturbio en cuanto a mis modos de hacer en el contexto artístico, y es también el motor para continuar y desarrollar la propuesta plástica que presento en este momento como Tesis de Máster. Propuesta que iré mostrando capa a capa y en detalle en los próximos pasajes.



Sin título, primera intervención en los jardines de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2000.

Hasta hace algún tiempo, volvía a mi cabeza el recuerdo de un proyecto inacabado, el acoso del recuerdo de un hoyo a “medias” o, mejor dicho, de un proceso que en su momento no comprendí y al que tampoco otorgué la importancia que debía dar a otras cuestiones más “simples” y más cotidianas que rondaban el lugar donde intervenía. También, debo reconocer que en ese tiempo no tenía la capacidad suficiente para hacer las diferentes lecturas y asociaciones que ahora puedo establecer ante este proceso tan “sencillo”, como es hacer una excavación con un pico y una pala, dentro del entorno de la ciudad y desde mi relación con el arte. Y es aquí, en España, dentro del marco del *Máster en Arte y Producción Artística*, donde continúo mi caminar hacia estratos más profundos, y sigo con las ansias de expandir esa primera idea y experiencia. Sólo que ésta vez en un espacio y entorno social diferente al de mi primer encuentro con la tierra.

De este modo, y como residuo inicial de la anterior experiencia en mi país, surge una primera propuesta, el proyecto; *La escultura y el espacio subterráneo, un nuevo lugar para la creación escultórica*. Trabajo plástico, en el que se pretendía realizar una serie de galerías bajo tierra, abrir un lugar subterráneo, donde el mismo espacio generado “funcionaría” como la pieza escultórica y donde la experiencia estética del observador variaría entre: sentir la materialidad, experimentar y recorrer un espacio oculto y diferente.

Se trataba de una pieza que, en su interior, tendría diversas formas y tamaños previamente diseñados, galerías o cuevas lo suficientemente amplias para facilitar el acceso a este recorrido subterráneo y posibilitar la participación de al menos dos personas a la vez, proporción que también serviría para la entrada de luz y ventilación apropiadas al lugar. En este esbozo descriptivo de la pieza se aprecia una de las intenciones más importantes, que era proponer un pasaje entre el cuerpo de la ciudad y el cuerpo material del terreno a intervenir, abriendo y presentando un espacio “oculto” a nuestra mirada cotidiana y superficial.

En el primer intento de búsqueda y de construcción del proyecto anteriormente descrito, en el ensayo de ir al encuentro con la fisura inicial, fueron sucediéndose bastantes dudas en torno a esa propuesta. Preguntas que tenían que ver, en un principio, con mi capacidad física como cuerpo, y otras acerca de la posible funcionalidad y perdurabilidad de la pieza, cuestionamientos que se derivan de mi nueva relación con el arte y, como consecuencia de esta nueva relación, con la sociedad contemporánea.

Varias conversaciones sucedieron en ese tiempo, diálogos de los cuales obtuve múltiples respuestas y conclusiones, extracciones que fueron provocando un cambio importante en el empeño por llevar a cabo la pieza que me proponía. Dudas y pensamientos que fueron cambiando, perfilando y sintetizando ese proyecto inicial, en cuanto a su forma y construcción. Y son éstas reflexiones las que me llevan al encuentro de una nueva propuesta plástica (pero, siempre conservando una íntima relación con el proyecto anterior), una propuesta que formalmente es más sencilla, pero más expandida en cuanto a los conceptos y las asociaciones que se pueden establecer con ella.



El lugar antes de la intervención, Facultad de Bellas Artes de Valencia, 2006.

Mis reflexiones también surgen, en buena medida, por estar en un lugar de tránsito como es la Universidad, de mi situación de estudiante y mi condición de extranjera. Universidad, concepto que entiendo y le doy importancia a partir de su etimología, ya que proviene de la palabra *universo*, con todo el significado y contradicción que ésta contiene dentro del contexto de este trabajo y mi pensamiento. Y Universidad entendida, además, como un punto, como “edificación” o conjunto de edificaciones dentro del ámbito urbano. Lugar donde el flujo de personas e ideas es una constante, tránsitos y flujos que en relación al proyecto que presento resultan bastante significativos. De este modo, y por otras circunstancias relacionadas con el arte y la cultura actuales, aquella primera propuesta deriva en el proyecto plástico y desarrollo teórico que relato en las líneas siguientes.

Viniendo desde el lenguaje escultórico, y del excavar a modo de esculpir, de labrar un material determinado con la intención de generar un espacio, “objeto” o/y experiencia, la propuesta plástica que aquí expondré, es el resultado, el residuo de todas aquellas ideas anteriores (mi primer encuentro con la materia en Chile y la búsqueda del espacio subterráneo, como otro lugar para la “escultura”). Aquí, en este nuevo contexto, me desvíó hacia las propuestas que más abajo describiré, en un proceso que iré desarrollando por etapas, pues pienso que en el encuentro con un planteamiento plástico diferente, y tal como se han ido derivando y desviando los caminos en este recorrido, es necesario que en este relato queden claros todos los aspectos formales y conceptuales de las obras, una vez por separado y luego entremezclados en otros sedimentos, en los que también haré una relación de mi experiencia, junto con el trabajo de otros artistas, que en correspondencia a esta labor de excavación, son bastante reveladores.

En este apartado, haré un esbozo que transita entre los aspectos técnico-constructivos, formales y metodológicos de esta propuesta y práctica artística que desarrollo actualmente.

La propuesta plástica que presento, y desarrollo como Tesis de Máster, es un trabajo de carácter procesual y está compuesto de dos “agujeros”, pequeñas fisuras o fosas en el terreno de un lugar determinado y acotado. Dos excavaciones que se derivan de un mismo tema, pero con cualidades estéticas y espaciales diferentes. Intervenciones que están conectadas mediante un tránsito entre el material, el espacio físico y específico de la ciudad y el encuentro con el observador, en vivo y en directo, como también a través del espacio virtual, Internet.

A la primera intervención dentro del marco de la Tesis de Máster, la titulé *Crossing the Hole*, y fue realizada en la zona ajardinada de la Facultad de Bellas Artes de Valencia donde, a partir de principios de Octubre del 2006 y hasta el 2 de Abril de 2007, aconteció toda la labor de “construcción” de la pieza, entre la excavación y la extracción de “materiales”. Luego a partir del 3 de abril del mismo año, procedí a un nuevo descubrimiento, otra “construcción”, pero esta vez por medio del trabajo inverso, es decir, devolver todo el material a su lugar de origen.



Crossing the Hole, Facultad de Bellas Artes, Valencia, 2006-2007.

Como siguiente trabajo presento la pieza, *Excavando... Buscando... Encontrando...* a la que posteriormente le añadí el subtítulo, <http://estonoesunagujero.blogspot.com/>. Esta segunda intromisión la desarrollé desde junio a octubre de 2007, pero esta vez dentro del marco de la convocatoria pública *Estiu-Art 2007*, concurso en el que este proyecto resultó ser uno de los seleccionados. Excavación y devolución de material que lleve a cabo, al igual que la primera intervención, dentro del campus universitario. Pero, además, en esta oportunidad aproveché la ocasión para abrir aún más la propuesta y entrar en el espacio virtual de la red.



Excavando... Buscando... Encontrando... Campus de Vera, Universidad Politécnica de Valencia, 2007.

Las propuestas que veremos aquí, son intervenciones en las que, luego del acto de abrir un nuevo espacio, se prosigue con la acción inversa, es decir, cubrir y devolver a su lugar de origen el material extraído en el primer recorrido. Por otra parte, la acción del cuerpo y el empleo de herramientas de labranza manual son de vital importancia en este “juego”, ya que le da sentido a todo el desarrollo formal de la obra y apunta hacia donde nos queremos dirigir con esta acción. Es necesario resaltar que, por medio de este método de trabajo es como se llega a elaborar gran parte de las asociaciones que se establecen con esta obra,

como también que es el método el que me ayuda a realizar y pensar otras pequeñas acciones en torno al grueso de la intervención.

2.1. A propósito de mis deseos

Dentro de las motivaciones que me estimulan en esta búsqueda se hallan objetivos de diversa índole. Intenciones que se mueven dentro de factores de tipo social (relacional), pasando por la reivindicación de la naturaleza y lo natural, derivando hacia una vuelta al contacto con la materia y el cuerpo. Además de otros propósitos de carácter plástico y “estético”, objetivos en los que la experiencia adquiere una gran importancia, tanto a nivel de realización de la pieza como la experiencia y los encuentros que se suceden con l@s demás participantes y con el entorno de la intervención.

Mencionando y desarrollando uno a uno mis objetivos en este buscar y encontrar, me propongo:

-Provocar en el observador un viaje de vuelta al contacto con el cuerpo, la materia y el espacio. En estos momentos creo necesario incitar a un viaje en “retroceso”, tanto por cuestiones que tienen que ver con las artes, como con la educación en general y con nuestra conducta en la sociedad y ciudad contemporánea. Un viaje al contacto con la materia y a los materiales básicos: la tierra con toda su simbología y “precariedad”. Material que ofrece un sin fin de posibilidades, en cuanto al hacer y rehacer como, además, nos abre una infinidad de potenciales lecturas ante ésta obra. En este punto también están en juego el método de trabajo y las herramientas que utilizo, ya que es una forma de hacer muy dispar a lo que se vive en lo cotidiano del entorno urbano, donde la rapidez y funcionalidad son unas de las características que regulan nuestro comportamiento dentro de la ciudad y nuestro encuentro con los otros cuerpos y deseos. De esta manera busco formular una posible

pregunta en el observador sobre el modo en que utilizamos el espacio y el tiempo, o bien si ese uso nos reporta conocimiento y experiencia.

-Estimular el cuestionamiento del espectador ante las prácticas artísticas contemporáneas con esta propuesta exploratoria. De este modo presento un trabajo y método relativamente simple, y un tanto ajeno de lo que tradicionalmente se entiende como práctica artística o escultórica, donde el proceso constructivo y creativo es llevado fuera del ámbito del taller del artista, y son expuestos, deliberadamente, en el espacio público, dando valor al proceso, la experiencia y la relación con los demás. Incitando a un posible “goce estético” (y en esta parte, también, me aprovecho del lugar específico en que intervengo) a los estudiantes de Bellas Artes, e invitando a pensar y poner en duda las prácticas artísticas y su quehacer como artistas.

-Presentar la obra y el obrar a modo de fisura y quiebre dentro del orden establecido en la ciudad y su cotidianeidad. Una fisura que plantea la duda entre el sentido del arte, de la vida, del orden y el comportamiento “establecido” en la ciudad. Un agujero y acción que también plantea la pregunta sobre el género, normas y sistemas dominantes en la sociedad occidental. De esta manera, intento crear otra concepción del espacio en favor de los deseos, proponer el lugar de la excavación como un espacio sensual y dinámico, intentando influir también, en el entorno de la intervención.

-Buscar interacción con el observador a través del lenguaje y el trabajo en conjunto, en el caso de que existan las ganas de participar. En correspondencia a lo anterior quisiera establecer un vínculo entre el observador, la obra en proceso y el sujeto creador, en favor de otra relación entre el “objeto o acción-arte”, el espectador y el entorno donde se realiza la intervención. Y todo esto con la intención de disipar, de cierta manera, la calidad de sublime que posee el objeto artístico, así como de quién lo realiza: el artista. De este modo actúo en medio de un espacio “abierto”, cosa que me ayuda a la hora de establecer la anterior conexión

y me sirve para crear lazos de comunicación e invitar a los demás a participar en la obra, tanto en la acción, es decir excavar, o bien por medio de conversaciones o “juegos” de lenguaje. Por otro lado, al encontrarme en el espacio público, quiera o no el espectador, existe una conexión inherente a él, ya que éste participa por medio de la mirada y el encuentro casual con la obra en proceso.

-Dejar en evidencia el contraste que sugiere el cuerpo en acción *versus* las maquinarias para la construcción. En conjunto con los demás participantes y con otras herramientas y metodologías de construcción “urbanizamos” otro espacio, y creamos un lugar a-funcional, o bien multifuncional, por medio del empleo del tiempo y procesos diferentes a cómo funciona la ciudad contemporánea y las máquinas que construyen edificaciones. Máquinas que no producen experiencia, que destruyen más que deconstruyen, todo en favor de la rapidez y la productividad que mueve a la sociedad actual. En este sentido me ha resultado especialmente significativo estar rodeada de obras arquitectónicas en proceso, durante todo mi recorrido constructivo y de encuentros. De esta manera, quedan en evidencia estas dos formas de construir tan opuestas.

-Utilizar la figura del agujero como metáfora del conocimiento. Este aspecto es bastante revelador en correspondencia con el espacio en el que realizo la intervención, la Universidad, lugar de entrega de conocimientos y de transformación. Un espacio dinámico tanto como la pieza, el obrar y el conocimiento.

-Aprovechar a modo de metáfora de vida el trayecto que realizo entre el abrir y el cerrar el espacio que intervengo. Un tránsito entre el nacer y la muerte. En este punto, y con este trayecto entre el descubrir y el devolver, también quiero hacer referencia al absurdo y sin sentido del arte, todo el esfuerzo diario que hacemos por conseguir nuestros objetivos, cuando en el fondo todos vamos al mismo agujero y cuando en la vida todo es un tránsito que debe ser vivido y exprimido con entrega.

2.2. Pasando a cuestiones prácticas

La metodología fundamental en la “construcción” de toda la obra está en la acción de excavar y remover los materiales que se encuentran en el terreno en que se interviene, colocando el material “sobrante” alrededor de la fosa. En cuanto a las herramientas o “máquinas” empleadas en el obrar, son instrumentos exclusivamente de uso manual, junto con el cuerpo (mi cuerpo y el de l@s demás participantes) como el principal motor que ejecuta la acción. Entre estas herramientas encontramos, picos, azadas, palas, capazos, cuerpos y movimiento dentro de un mismo espacio.

Por este mismo lado, entre las herramientas y metodologías aplicadas a la obra cuento, además, con dispositivos de almacenamiento y procesamiento de material audiovisual, los que me sirven a la hora de documentar y obtener un registro de la intervención a nivel global, como también disponer y salvar otros pequeños registros o formas paralelas derivadas del hacer constructivo. Entre estos dispositivos cuento con cámara fotográfica, cámara de vídeo convencional y Webcam, Internet, ordenador y mp3 para almacenar sonidos. Herramientas que me permiten tener una completa documentación audiovisual de todo el proceso de la obra así como, también, me permiten tener y mostrar la obra en un soporte diferente al real de la intervención.

Los materiales utilizados son todos aquellos que se encuentran en el lugar de la intervención, materiales propios y “naturales” de este punto particular en la ciudad, los que emergen a la luz por medio del excavar. Entre estos materiales encontramos: tierra, material de relleno, (es decir, muchos de los restos de las construcciones que están alrededor de la intervención), además de los residuos de anteriores “arquitecturas”. Por el lado menos físico tenemos el material que tiene que ver con la relación² y la comunicación con el espectador, vínculo que se establece más allá de

² Acerca de esta relación, me extenderé posteriormente en otro apartado en que comentaré el encuentro de mi obra con la *Estética Relacional*.

la forma y de la acción. Se trata del material que está contenido en el lenguaje y en el diálogo que se genera entre la obra, el observador y el sujeto creador, dentro de un mismo espacio. Siguiendo con los materiales, uno de los necesarios en este juego es el tiempo, puesto que, sin disponer de un cierto margen de este “material”, la construcción del hueco y la relación que se forma con el entorno y con el otro, no llegaría a ser tan “profunda” como la que se genera actuando durante un amplio periodo de tiempo, en un mismo espacio y ejecutando la misma acción.

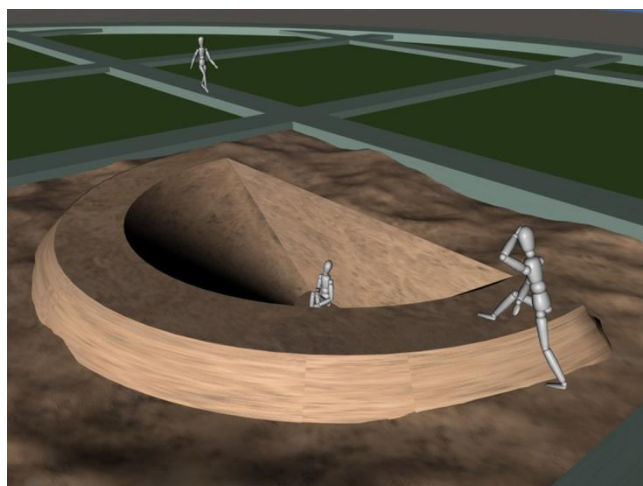
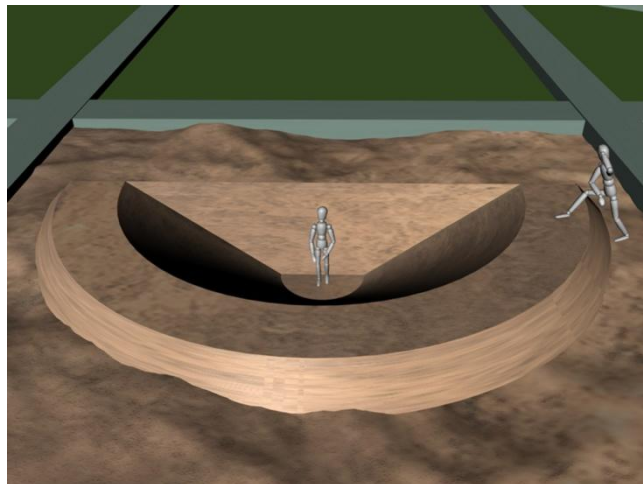
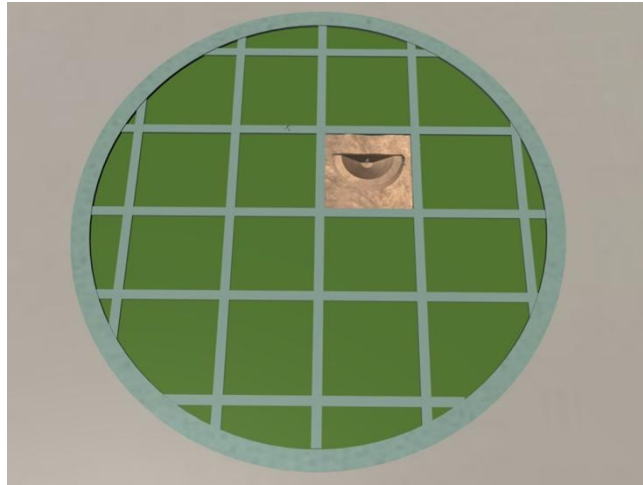
Presento dos maneras de ver la pieza en cuanto a su cualidad formal. Una en la que se va modelando un hueco, un vacío a partir de una forma geométrica, un modelado en el que el azar y el tiempo también hacen su trabajo, mezclado, otras veces, con la cualidad del terreno en el que se trabaja. Así, y haciendo caso a otros factores, la forma del agujero se va haciendo más “sensual” y sugerente. Eso sí, sigue siendo un hoyo en el suelo donde el material que se extrae en el trabajo diario, se amontona a su alrededor, lo cual hace visible la pieza para cualquiera que transite cerca de ella. Pero, también, la obra se presenta a modo de pliegue o como un punto de desorden en correspondencia con el entorno que la rodea. La segunda de las formas de percibir la obra es más dinámica, tiene que ver con el tiempo y el recorrido que realizo entre el abrir y el cerrar un espacio, es decir, que la obra, tiene como forma el caminar entre un estado y otro, la trayectoria que se crea entre dos puntos que se vuelven a encontrar, una forma que se deja ver más en el tiempo que en espacio.

En lo que se refiere a las dimensiones, éstas son variables, pues hay múltiples factores de los cuales dependo. Circunstancias que van desde el clima, la calidad del terreno y si existen o no más participantes dentro de este juego de extracciones, lo que hace que la excavación pueda ser más profunda y expandida o no.

2.3. Proyecciones y estudios previos de la obra

Estudio para, *Crossing the Hole*.

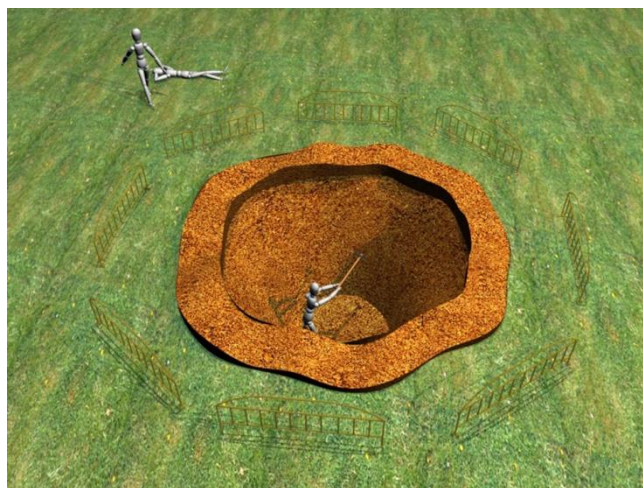
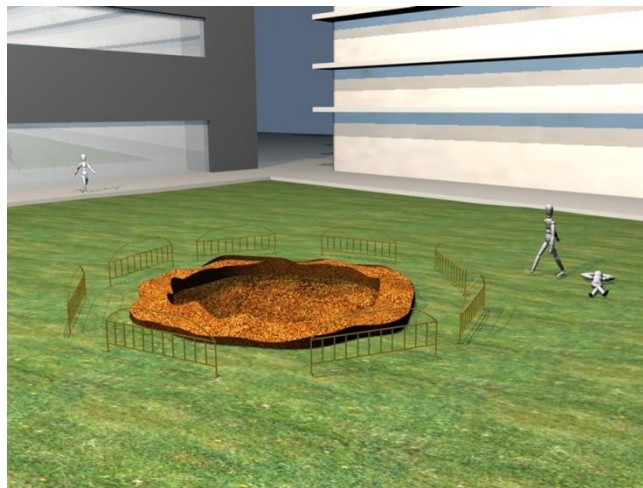
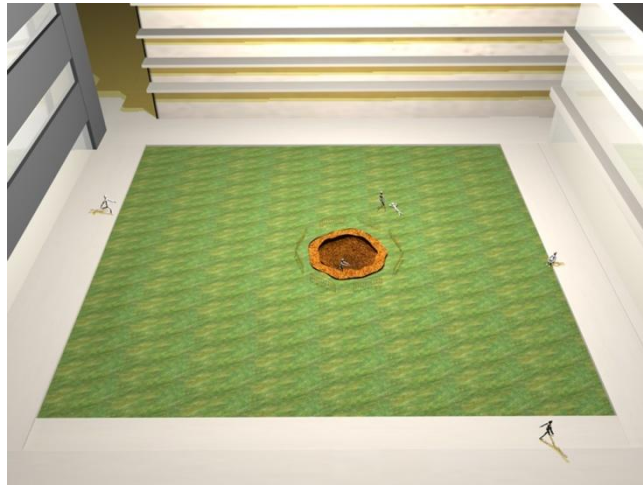
Facultad de Bellas Artes de Valencia, 2006-2007.



Proyección para *Excavando... Buscando... Encontrando...*

www.estonoesunagujero.blogspot.com

Campus de Vera, Universidad Politécnica de Valencia, 2007.



2.4. Fichas Técnicas

Título: *Crossing the Hole*

Medidas: Variables entre, la extracción de 13 a 20 metros cúbicos aprox. de material, 90 días de excavación y 30 días de devolución del material a su lugar.

Técnica: Proceso, excavación, acción, observación, azar, asociación, elucubración, reflexión, imaginación, etc.

Materiales: Los propios del lugar.

Herramientas: El cuerpo, la acción, una pala, un pico, una azada.

Fecha de realización: 2006-2007.



Título: *Excavando... Buscando... Encontrando...*

www.estonoesunagujero.blogspot.com

Medidas: Variables. Extracción de 13 metros cúbicos aprox. de material, 90 días de búsquedas y encuentros, 5 horas de trabajo diario.

Técnica: Proceso, excavación, labor, expectación, eventualidad, correspondencia, especulación, utopía, etc.

Materiales: Los propios del lugar.

Herramientas: Internet y las herramientas para las labores de excavación

Fecha de realización: junio-octubre del 2007.



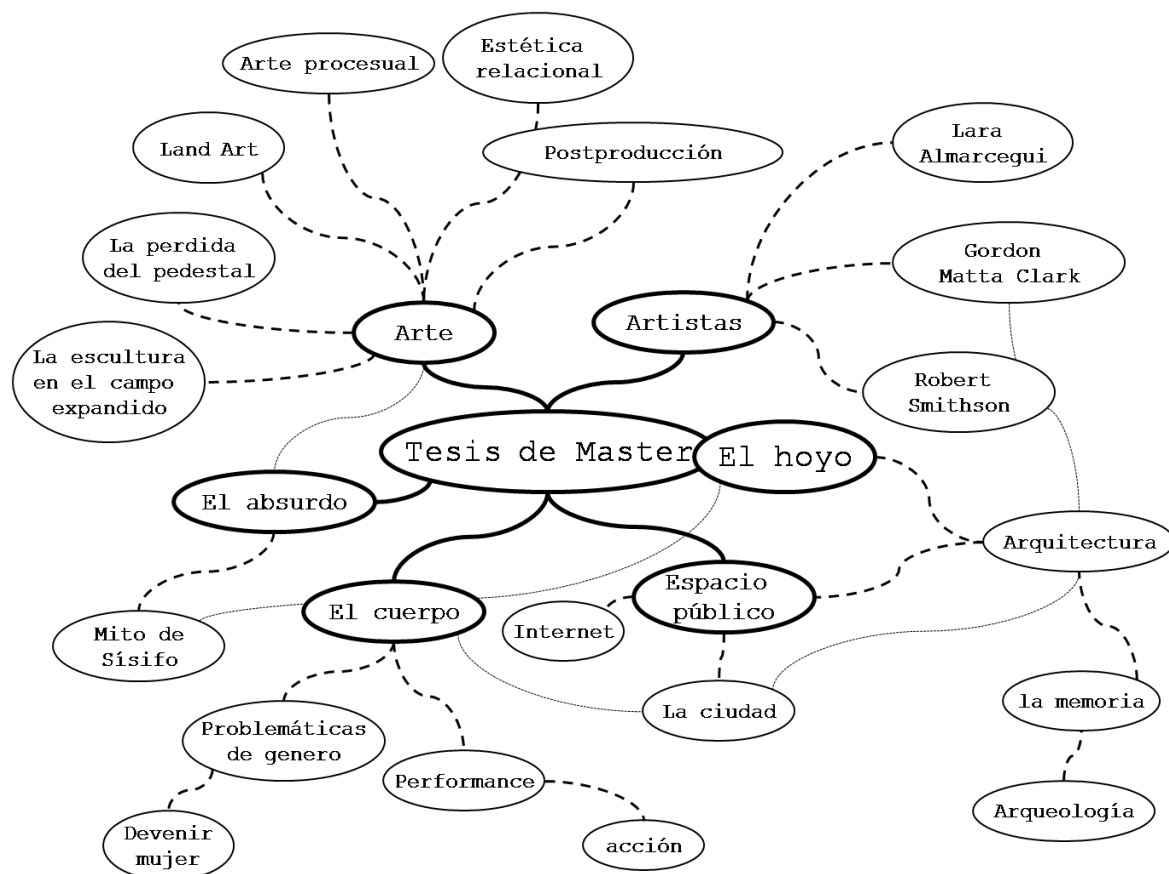
**3. Asociaciones y dislocaciones. Zonas de
pausa y cambios en la trayectoria del recorrer
conceptual de la obra**

3.1. Ornamento y Utopía VIS La escultura en el campo expandido. Localización de las intervenciones propuestas, en las cartografías que revelan la situación de la escultura entre los años 60 y 90

Para iniciar mi andar por la senda de asociaciones y cambios de sentido que transcurren en el caminar por los conceptos que aparecen en este trabajo, me resulta necesario en un primer estrato, disponer de geografías específicas en las cuales poder apoyar esta obra, es decir, contar con otro territorio en el cual poder circular a través de los distintos senderos que se han abierto alrededor de este proceso. Así, de este modo, tener un punto de partida para lograr dar las primeras pinceladas sobre la filosofía de estas intervenciones.

Como primera cartografía expondré el esquema inicial para poder ver y mostrar de una manera más clara y en una sola imagen, las ramas que brotan a partir de mi excavación. Un mapa más bien intuitivo, amplio y complejo, pero que tiene sentido presentarlo y comentarlo en esta primera etapa, antes del siguiente tanteo en la búsqueda de un lugar dentro de otras geografías más específicas y establecidas en el campo del arte y la escultura contemporáneas.

En la imagen que inserto más abajo está contenido ese primer esquema, un mapa mental en el cual, como punto inicial, está la propuesta plástica (el hoyo), que vínculo a esta Tesis de Máster. Ambas formas vendrían a ser el “gran agujero” a partir del cual se extienden diferentes brazos en correspondencia con el arte, el espacio público y el cuerpo, como también otras extensiones que hablan de I@s artistas que en este momento son de mi particular interés.



Se trata de un esquema que debe ser leído desde el centro y haciendo un recorrido circular en el sentido de las agujas del reloj por los conceptos que emergen desde el punto central. Comenzando por la relación que hago con las diferentes ramas del arte y la escultura, *La pérdida del pedestal*³ y de *La escultura en el campo expandido*⁴, pasando, desde ahí, a conectar con el *Land Art* y el *Arte Procesual*, para llegar a la *estética relacional* y la *postproducción*, conceptos sobre los cuales hablaremos en otros apartados de esta memoria. Luego tenemos el encuentro y la asociación que existe entre mi obra con la de artistas como Gordon Matta Clark, Robert Smithson y Lara Almarcegui. Est@s artistas

³ Maderuelo, Javier, *La pérdida del pedestal*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1992.

⁴ Krauss, Rosalind, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996.

que, con sus obras y reflexiones, me han ayudado a entender y a engrandecer este agujero, en el que hago uso, cuestiono, articulo y desarmo los mismos conceptos y espacios que ell@s utilizaron en su momento, con sus obras y acciones. Después de ese tramo, entraríamos en lo que hace referencia al espacio público y a cuáles son los caminos que recorro dentro de esta esfera. Por nombrar algunos de los puntos importantes está el encuentro con Internet, la ciudad y la arquitectura, ésta última en directa correspondencia con la memoria.

Pasamos ahora, a la relación con el cuerpo, ligado tanto con el cuerpo social y arquitectónico, como con el humano. Desde esta rama se desprenden otras dos extensiones: una hacia el campo del arte, donde mi acción se transforma en un acto artístico-performático, y la segunda ramificación viene ligada al cuerpo humano dentro del entorno social, en este caso, mi cuerpo como cuerpo femenino inserto en el cuerpo social y la cultura occidental.

Después de este choque con el cuerpo, y a modo de conclusión, nos encontramos con la burbuja del absurdo y el mito de Sísifo, mito que en relación al recorrido que hago en estas obras, tiene un particular significado como metáfora del transcurrir de la vida y la muerte. Así, unos cargamos piedras hacia la cima y otros excavamos para ver el fondo, para luego tapar, lanzar o devolver lo que cargamos a su lugar de origen y viceversa, en búsqueda de una nueva experiencia. Por otra parte, está el vínculo con el absurdo del arte, del objeto artístico y su funcionalidad. Absurdo que se potencia por el carácter temporal de la obra, es decir, la acción transcurre durante un tiempo determinado sin que queden mayores resultados objetuales en toda ésta. Además, y en correspondencia con el sin sentido del arte, chocamos con lo no funcional del objeto artístico, pues en esta acción se “construye” un lugar, un espacio sin funcionalidad y “antiestético”, un espacio ambiguo, casi un *terrain vague*, un terreno dejado a los avatares del azar. Todas estas

cuestiones serán analizadas y cuestionadas con posterioridad en los siguientes apartados.

Siguiendo con la búsqueda del lugar de estas intervenciones en cartografías más estables en el contexto artístico, de las que no está de más decir, que están debidamente estudiadas y reconocidas dentro del ámbito de la educación artística y específicamente de lo que es la enseñanza de la “escultura”, paso a analizar un mapa que explica esta situación entre los años 60 y 70 y, otro, que nos muestra el escenario de la “escultura” desde los 80 a los 90. Me refiero a los esquemas que plantea, primeramente, Rosalind Krauss y que aparecen en su ensayo *La escultura en el campo expandido*⁵ y, segundo, a la cartografía que, a partir de la anterior propuesta, nos ofrece José Luis Brea en su artículo “Ornamento y Utopía, evolución de la escultura en los años 80 y 90”.⁶

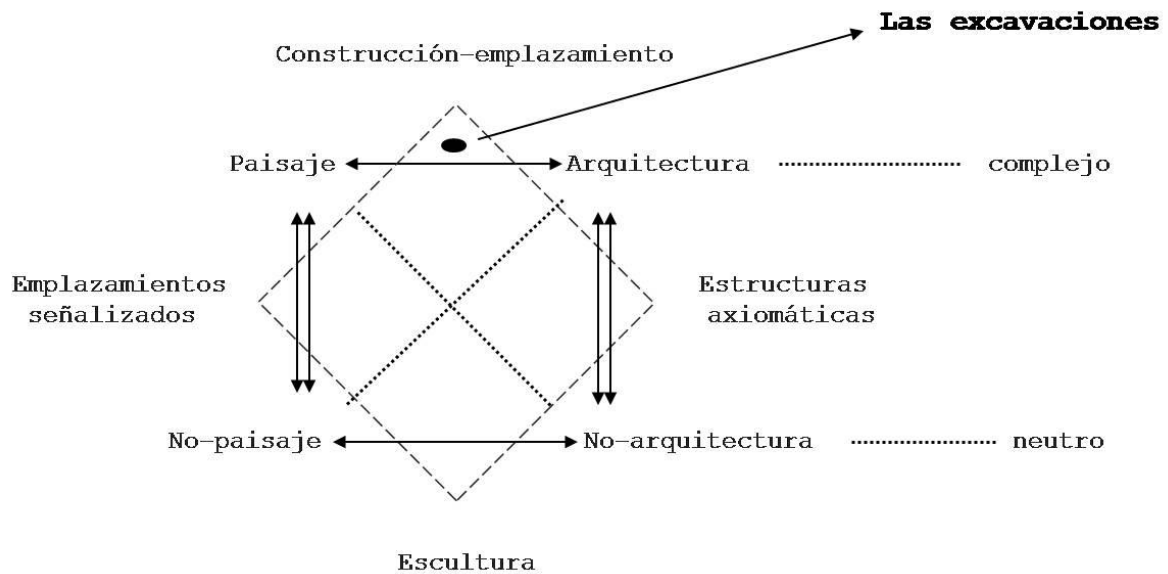
Entrando en este nuevo paseo a la búsqueda de un lugar donde situar “los agujeros” en estas dos cartografías, partiré desde el esquema que Rosalind Krauss ha planteado para evidenciar el primer estado del campo expandido de la escultura. Mapa que surge, como consecuencia de las emergentes problemáticas en cuanto a la categorización de las nuevas prácticas artísticas durante los años 60 y 70 en Norteamérica. En tal esquema se nos muestran situadas las primeras y principales propuestas que activaron esta expansión de la escultura, me refiero a las prácticas del *Land Art* y del *Minimalismo*.

En este mapa encontramos dos flujos doblemente negativos que van del paisaje al no/paisaje y de la arquitectura a la no/arquitectura, además, de un eje de contradicción pura que fluctúa entre el paisaje y la arquitectura. Aquí la situación de la escultura es el resultando entre el flujo del no/paisaje y la no/arquitectura, por lo tanto la escultura es aquello que no es paisaje ni arquitectura, siendo aquello que se encuentra en el

⁵ *Ibidem*.

⁶ Brea, José Luís, “Ornamento y utopía Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90”, en *Arte, Proyectos e Ideas*, nº 4, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia.

paisaje, pero no es paisaje. Y escultura, también, es aquello que sin ser arquitectura de alguna manera se encuentra o choca con ella.



Con respecto a la ubicación de mi intervención en este esquema creo posible situar estas piezas entre las relaciones de contradicción pura, es decir entre el eje del paisaje y la arquitectura. Alianza que Krauss define como el eje de lo complejo, pues, pienso que, situarlas en otro lugar del mapa, no sería del todo acorde a los objetivos que planteo con mis trabajos. En este sentido y, siguiendo con una posible justificación de por qué no sitúo estas obras en otros puntos del campo en cuestión, daré las pautas de la ubicación que propongo para estas obras y las desviaciones que realizo dentro de esta cartografía.

-En el flujo entre el paisaje y la arquitectura. A mi parecer, el proyecto que presento, sin ser arquitectura (entendida ésta en sus niveles más básicos y como edificación), construye, y es un espacio que puede ser visto, o entendido, como una posible arquitectura. En este sentido, el vacío y el hoyo como forma y como espacio puede ser perfectamente funcional y dispuesto para diversos fines. En el caso de estas obras es la materia, la tierra (entendida como tierra propiamente tal o bien "tierra"

como el material propio del lugar), junto con los elementos “naturales” del terreno, los que me ofrecen la posibilidad de aproximarme a la concepción de paisaje y a la naturaleza, o bien a la naturaleza del lugar en un tiempo anterior.

-Derivando a la correlación entre el paisaje y no paisaje. Flujo en el que es un tanto complicado hallar un lugar, ya que, para que todos los objetivos y la acción que realizo funcionen, me resulta imprescindible estar en la ciudad y en contacto con el cuerpo social. Situación que encuentro en el entorno urbano y no en el paisaje natural, como las montañas, el desierto, etc. En este sentido, necesito del observador que choca involuntariamente con la obra para provocar así el cuestionamiento y las asociaciones de manera más inmediata y directa. En esta zona del campo expandido están ubicadas la mayoría de las obras del *Land Art*.

-Siguiendo con el giro de izquierda a derecha en el mapa de Rosalind Krauss, llegamos al eje entre el no-paisaje y la no-arquitectura, relación que como resultado tiene en su haber a la escultura propiamente dicha, es decir, la escultura como objeto o bien entendida como monumento. Se intuye que salgo rápidamente de este lugar, pues con lo comentado antes, dejo en evidencia que mi propuesta no es una escultura en este sentido, puesto que no existe un objeto después de todo el proceso de excavación.

-Para concluir con mi viaje de la mano de Rosalind Krauss, y prestando atención al flujo entre la arquitectura y no-arquitectura, zona en la que se sitúan las obras de los artistas Minimalistas, mi trabajo no se relaciona con esa parte del mapa, ya que, a mi parecer, el principal aspecto que me puede desviar de este punto es la relación que existe entre mi obra y el paisaje. Sino más bien me identifico con lo que Saborit y Albelda dicen con respecto al paisaje:

“[...] el paisaje -al igual que la noción de naturaleza- es, esencialmente una construcción cultural, una cierta manera de percibir el medio desde determinados códigos estéticos y conceptuales propios de cada cultura. El paisaje no puede separarse

ni de quien lo construye ni del que lo contempla, tanto si nos referimos a su esencia física, pues el hombre va conformando progresivamente el aspecto del mundo a través de la labranza, la minería, la adaptación del curso de las aguas..., como si nos referimos a su nivel simbólico, pues cada cultura posee una determinada percepción afectiva de su entorno. Existirán, pues muchas maneras de concebir y experimentar el paisaje, como muchas son las maneras de intervenir en él o de representarlo”.⁷

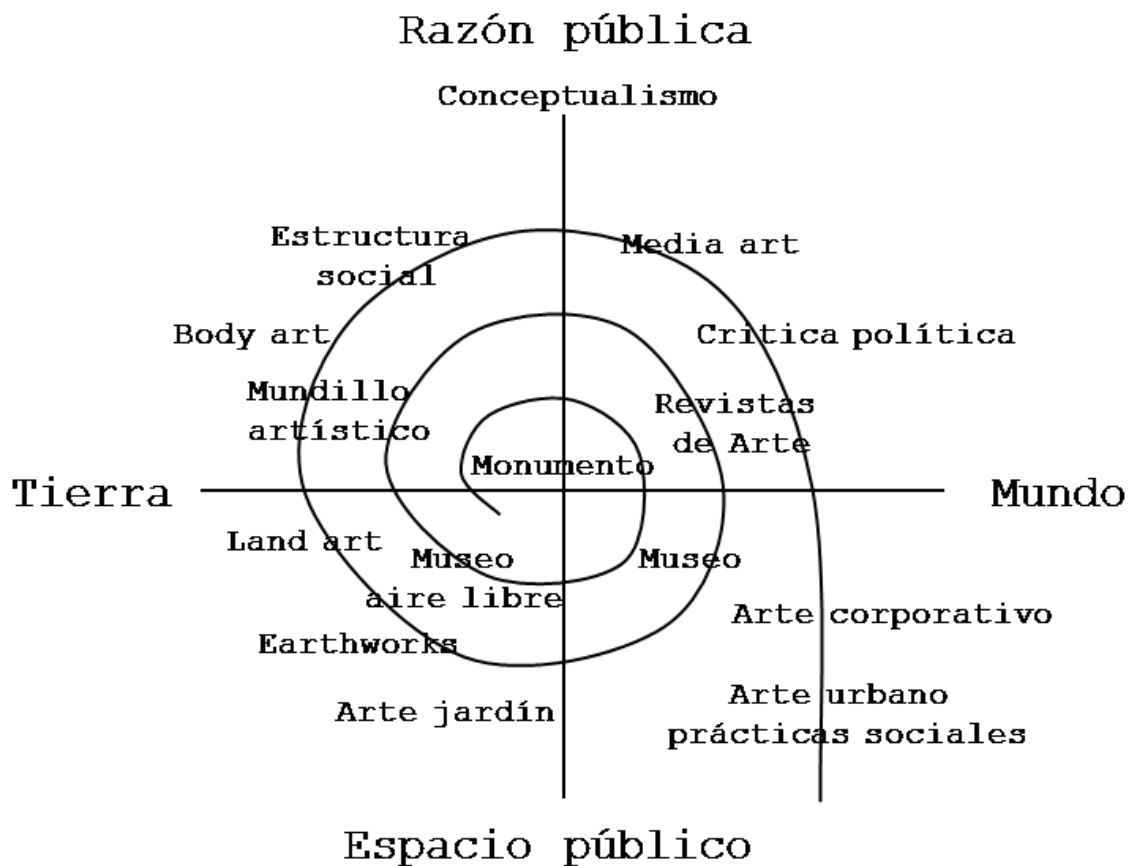
Sin embargo, mis trabajos podrían tener un hueco en esta zona, pero más bien, cerca de la arquitectura, porque como producto de la acción obtengo un espacio, un “espacio posible” y dentro de esa posibilidad también el “habitar” forma parte, como cualquier otro tipo de “funcionalidad” estando dentro del espacio de la ciudad.

Por otro lado, mi presencia y el actuar en un punto del espacio urbano me estimulan a que gire la obra hacia el eje de contradicción pura. Pienso que es lo más oportuno, ya que, es en este lugar del mapa donde se encuentran, chocan y se mezclan la gran mayoría de los conceptos y problemáticas que quiero asociar a mi trabajo, el que instalo justamente en la intersección entre el paisaje y la arquitectura. Lugar donde están en constante comunicación el cuerpo de la ciudad, el cuerpo social y la “naturaleza”. En otras palabras, toda complejidad de relaciones sociales y culturales inmersas en el espacio urbano, suburbano y el paisaje.

Pasando al otro esquema que me interesa en esta búsqueda de un lugar dentro de lo que puede ser la “escultura”, presento la cartografía que nos deja José Luis Brea. Mapa donde se muestra un campo mucho más rico y expandido de la escultura contemporánea, esquema que es el resultado del estudio del campo expandido de Rosalind Krauss y de las lagunas que existen en él. En su cartografía, Brea nos brinda una mirada más allá de lo formal, dando un enfoque más bien conceptual y simbólico de la práctica artística y escultórica, tomando en cuenta aspectos que no se encontraban en el primer estadio del campo expandido. Así, se nos

⁷ Saborit, José, Albelda, José, *La construcción de la naturaleza*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1997, p.78.

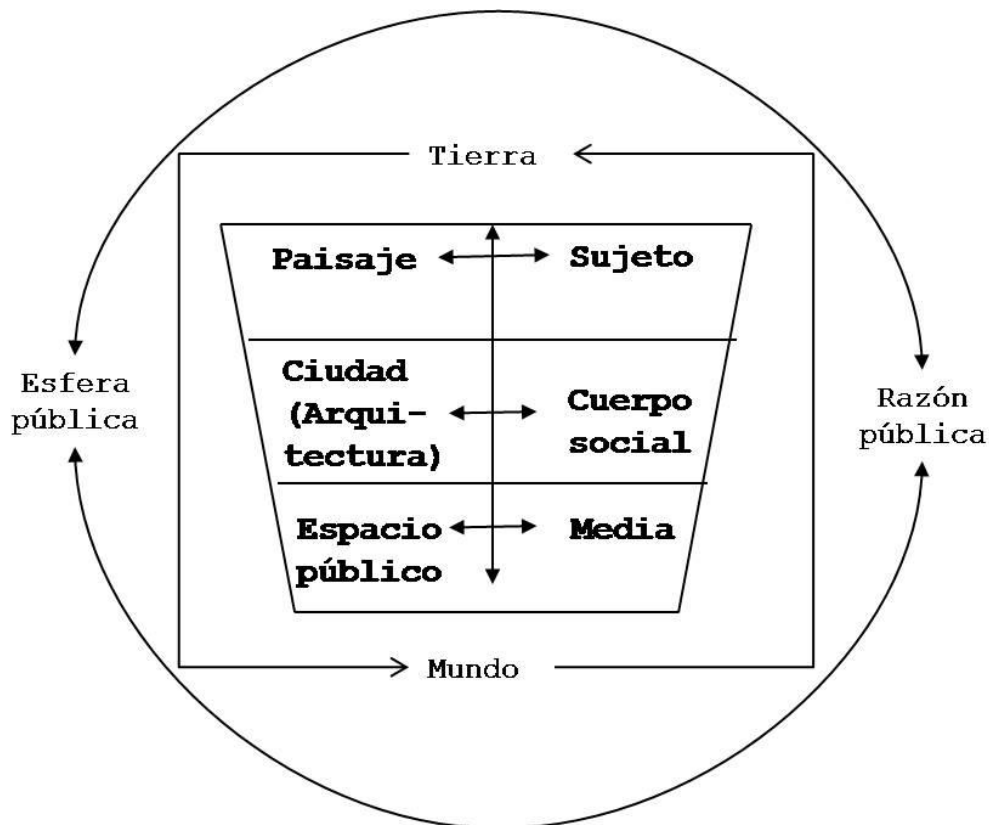
abren una serie de desvíos y asociaciones, lo que permite tener una apreciación mucho más amplia y diversa de la práctica escultórica. La cartografía de José Luís Brea presenta con un recorrido en espiral y en su lectura desde el centro hacia fuera encontramos, en primer lugar, el monumento como forma institucionalizada de la escultura.



También vemos incluidos los conceptos de paisaje y arquitectura, además de otros como el *Body Art* y *esfera pública*, ésta última con su correspondencia con el cuerpo social y la ciudad. Por otra parte, están presentes los recursos mediáticos, como la televisión, radio, fax, Internet, etc., como herramientas y materiales que forman parte de la práctica artística contemporánea. De esta manera, vemos como las prácticas del arte y la escultura actuales se alejan cada vez más del centro de la

espiral. Lejanía que significa y deriva en resultados plásticos, formales y conceptuales mucho más complejos, concretándose en obras que tienen más relación con el uso público de los signos y del lenguaje en conexión con el contexto social, cultural, etc., del artista.

A partir de la confrontación y relación entre los conceptos, flujos y elementos que componen el campo de José Luis Brea y ante la dificultad de ubicar mi intervención en algún punto de la espiral, realizo y expongo una cartografía propia para el trabajo que presento aquí, y así, configurar mi propio territorio a partir de las ideas que me ofrece José Luis Brea. En este sentido, utilizo, adapto y expongo sus conceptos y flujos de una manera diferente, presentando un nuevo y subjetivo mapa, con una forma y modo de leer en concordancia al recorrido que hago dentro de mi obra y a cómo me voy encontrando con los conceptos que extraigo de la anterior cartografía.



Este mapa debe ser leído de la siguiente manera: desde dentro hacia fuera, nos encontramos con una primera figura, una pirámide

truncada e invertida, imagen que es el corte en vertical de la forma que construyo, en otras palabras, es el “agujero” que realizo visto en un plano vertical y dividido en diferentes capas o estratos, en los que voy colocando los conceptos que recojo del mapa anterior, capas que son atravesadas por un flujo constante entre los conceptos situados en la base y en el fondo de la pirámide.

La base desde donde se desarrolla toda mi propuesta está en la parte superior de la figura, primer estrato, donde se sitúan el paisaje y el sujeto, ambos en directa y constante relación, capa que sería el gran sustento desde donde comienzo todo mi recorrido de excavaciones y extracciones de nuevas formas y signos. Es la base sobre la cual puedo establecer un “trato” con los demás participantes y es desde el paisaje, la ciudad y el cuerpo social, como llego a concretar, en alguna medida, los objetivos que me propongo con esta obra. También es el lugar desde el que voy derivando a los conceptos que están más abajo en los estratos más angostos.

Continuando dentro por la pirámide seguiremos con la lectura de arriba hacia abajo, arrancando de la relación entre el paisaje y el sujeto, para derivar al estrato de intercambio constante entre el cuerpo de la ciudad, arquitectura y cuerpo social, estrato más complejo en el cual se dan todo tipo de relaciones, y es la veta desde la cual intento cuestionar nuestro lugar en la ciudad y sociedad actuales; para acabar en la última franja donde se encuentra el fluir entre el espacio público y los medios de “comunicación”, que es el punto en el cual me quede con la última de las intervenciones, obra que también tuvo su lugar en Internet. Ahora bien, es necesario aclarar algunos aspectos en el sentido de una de las lecturas del mapa. Con el fluir constante de arriba hacia abajo, no quiero apuntar que uno de los objetivos sea llegar hasta los recursos mediáticos, sino que se trata de un punto que está aún en etapa de exploración y experimentación en comparación a las capas superiores y es por eso que tales conceptos se sitúan en ese lugar.

En una lectura periférica de este mapa nos encontramos con el flujo constante entre el mundo y la tierra, que entiendo según Brea, como el eje de las formas. Eje en el cual los signos, imágenes, etc., surgen desde cualquiera de las capas de la figura del interior, es decir, signos que pueden provenir desde la acción del cuerpo, de la materia o de la relación que establezco con el entorno y sus usuarios. Formas e imágenes que al ser irradiadas al exterior se transforman en lenguaje, y que es lo que me permite crear lazos de comunicación con el espectador y con el espacio circundante. Lo cual estaría expresado por el flujo entre la esfera pública y razón pública, eje de la comunicación que viaja entre el imaginario y el mundo real.

3.2. Sobre el *Land Art* y el *Arte Procesual*

Desde las cartografías que propongo de mi obra, y para tener bases a partir de las cuales hablar sobre mis agujeros, daré paso en estas líneas a desglosar y comentar las partes de tales mapas. Camino que iniciaré desde mi relación con el arte y mi práctica artística, entrando primeramente en las capas de la esfera del arte que están directamente relacionadas con mi quehacer en este momento.

En este apartado presentaré lo que recojo de las corrientes estéticas con las que choco a través de estas obras y de cómo las hago parte de mi trabajo. Fundamentos que vienen del *Arte Procesual*, la *estética relacional* y la *postproducción*. Comenzaré por mi relación con las artes procesuales y su reciprocidad con el *Land Art*. Corriente artística con la que me relaciono, tanto por el empleo del material, como por el carácter efímero y procesual de las obras. Además de otros aspectos que tienen que ver con el planteamiento político y estético de estos artistas.

El trabajo que presento en esta Tesis de Máster, como he esbozado en apartados anteriores, es una obra de marcado carácter procesual. Dejo todo mi hacer, el proceso constructivo y creativo

deliberadamente a la vista de quienes se encuentren con la obra. Este trabajo no tiene como finalidad la organización formal de elementos ni de materiales para obtener un objeto, sino que es un realizar puramente pragmático, del cual me sirvo para derivar a otras cuestiones en relación al arte y que tienen que ver con mi proceso cognitivo. En este caso el método elegido es el excavar.

Esta obra es un proceso en el cual los materiales y elementos con sus características natas le dan la energía y tensión a toda la pieza. Signos y materiales que van apareciendo en conjunto y por medio del cuerpo en acción. Por otra parte, es el método de trabajo lo que me permite crear un cierto grado de comunicación y lazos de afectividad, tanto con la materia, como con el entorno y es también el método a través del cual desví mi pensamiento a otras esferas y de esta manera puedo dar vida a otras formas que aparecen en este recorrer exploratorio.

En este apartado, haré un paseo que comienza por mi encuentro y cercanía con el *Land Art*, donde estableceré una relación entre mi intervención y obras de artistas de mi interés dentro de esta corriente estética. Luego comentaré cuál es el desvío que se halla entre estas obras y mi intervención como una pieza de *Land Art*. Entre las ideas de los artistas de esta corriente y, según lo que extraigo del libro de la escritora Tonia Raquejo:

“[...] para los artistas del Land Art el énfasis no recae tanto en el objeto artístico, que resulta de la acción, sino en el proceso del hacer, así como las relaciones que se producen entre la obra y el sujeto que las experimenta. Es más el arte, puede llegar a desmaterializarse hasta el punto de realizarse sólo con la mirada:

“Un gran artista puede realizar arte simplemente con lanzar una mirada. Una serie de miradas podrían ser tan sólidas como cualquier cosa o lugar, pero la sociedad continua estafándole al artista su arte de mirar, valorando solo los objetos de arte”.⁸

⁸ Raquejo, Tonia, *Land Art*, San Sebastián, Nerea, 1998, p.14.

Como primera asociación y desvío con este trabajo, propongo a estos artistas que se dedicaron a intervenir en la naturaleza. En este contexto, me parece importante adjuntar a mi trabajo algunos aspectos ideológico-políticos que les motivaron a salir de la ciudad y a utilizar la naturaleza como soporte para sus intervenciones. Estos artistas intervinieron en la naturaleza no tanto por una aproximación a ella, sino más bien, huyendo de la ciudad como una respuesta a la sociedad de masas, al arte dentro del espacio de la galería, al consumismo generado en la época, la resistencia ante la ley y el orden establecido. Actuando en la naturaleza generaron obras que, por sus cualidades formales y estéticas, no podían ser comercializadas ni tener un valor establecido en el mercado. Todas estas actitudes, a mi parecer, son bastante notables y en cierta medida me apropio de ellas, replanteo y reviso, pero esta vez desde la perspectiva de la ciudad. Cuestiones que tienen una correlación con el trabajo que presento aquí, sólo que en este caso particular, más que salir de la ciudad, salgo del taller del artista y me sitúo al aire libre, en el contexto urbano.

Por otro lado, me interesa, y está vinculado directamente con mi obra, el carácter temporal de estas piezas, pues, mis intervenciones, también son efímeras, es un camino entre el abrir y el ocultar en el que tampoco hay un resultado final que se traduzca en un objeto posible de comercializar, sino que, sólo existe la documentación del proceso constructivo, al igual que sucede con aquellas obras. En este sentido y según Raquejo:

“Ciertamente, la actitud beligerante del Land Art contra el valor mercantil de la obra apuntó desde un principio a los canales de distribución: la obra de arte fuera del marco de la galería resultaba inaccesible para el consumo, tanto por su carácter efímero y anónimo como por su localización en parajes inhóspitos, tales como el Polo Norte, o las zonas desérticas y montañosas”.⁹

Y más adelante sigue comentando,

⁹ Raquejo, op.cit. p.13.

“Con esta actitud el Land Art pretendía no tanto enfrentarse al espacio de la galería sino acabar con el tráfico del arte. Se puede comerciar con los objetos artísticos, cuyo precio se fija según el valor artificial del mercado, pero no se puede comerciar con la experiencia ni vender sensaciones. El Land Art obliga al público a introducirse en un medio mental sólo desde el cual podrá abordar la obra; sólo así podrá alcanzarla. El proceso de transacción mercantil no tiene ya un sentido de adquisición. El espectador puede apropiarse de la obra de arte sin necesidad de poseerla como un objeto-fetiché”.¹⁰

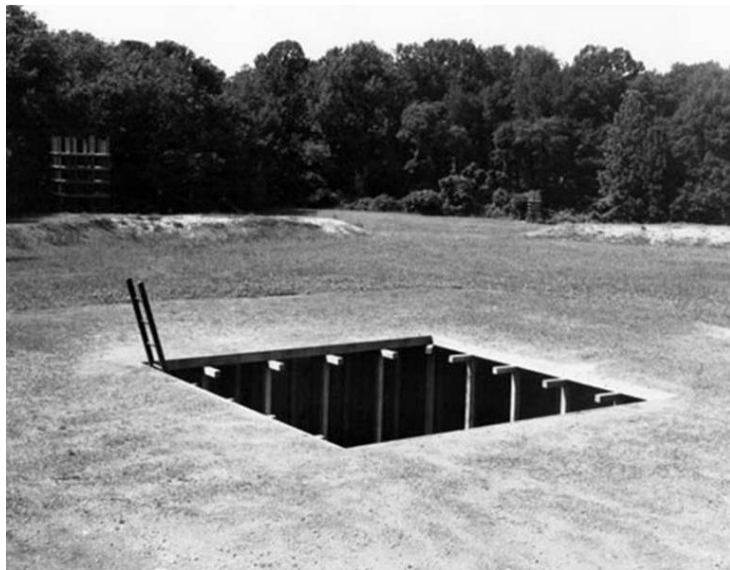
Pasando a otro punto, es de mi interés presentar una concepción diferente del tiempo. Al igual que estos artistas, establezco otra idea del tiempo en el desarrollo de mi obra, un tiempo más lento y en forma cíclica. Una forma y tiempo que se hace evidente al estar en un espacio al aire libre, en la ciudad y en contacto con el otro. Un tiempo muy diferente al que transcurre unos metros más allá, estando en el mismo entorno.

Entrando en cuestiones que tienen que ver con la práctica artística, en esta parte quisiera comentar la obra de Mary Miss por contribuir a la redefinición de la palabra escultura, la de Richard Long por su relación intimista con la naturaleza y la de Ana Mendieta, por su compromiso con el cuerpo (femenino) y la materia, ya que alguna de las piezas de est@s artistas están relacionadas con varios aspectos de mi trabajo.

En este sentido, Mary Miss con la pieza *Perimeters/ Pavilions/ Decoys* (1977-1978), profunda excavación en la que está presente la posibilidad de un potencial habitar, sugiere la idea de refugio, es un agujero en el suelo, en el que se mezclan además de la tierra, madera y otros materiales, los que hacen junto con la forma que esta pieza se presente como una posible arquitectura. Aquí la relación con mi obra, en cuanto a la forma es evidente ya que, ambas, hemos construido un espacio “posible”, pero la diferencia está en la presencia del sujeto en el desarrollo y conclusión de todo el proceso constructivo-creativo. Existe otra cuestión que me parece importante entre su obra y esta excavación que es que:

¹⁰ Raquejo, ibídem. p.14.

“Su vínculo con la arquitectura es muy fuerte, no sólo por sus alusiones a la posibilidad de habitar los espacios, sino especialmente por el sentido de expectativa que dichos espacios conllevan. Se trata de un sentido que se refiere en gran medida a unas estructuras a medio terminar, al espacio implicado o sugerido”.¹¹



Perimeters/Pavilions/Decoys, Mary Miss
Nassau, Country Museum Roslyn, Nueva York,
1977-1978.

Trasladándonos ahora a la obra de Richard Long artista que, con sus intervenciones en la naturaleza hace evidentes aspectos como lo efímero de la acción y de la experiencia estética, plantea cuestiones que están directamente relacionadas con mi trabajo. En este sentido, es evidente el carácter efímero de mi obra, en el paseo que realizo desde afuera hacia adentro y de adentro hacia fuera en mi labor exploratoria.

Las obras de Richard Long se convierten en intervenciones de un aspecto muy sencillo, de ellas se podría decir que son mínimas en el terreno, donde la voluntad estética del artista es sólo el sutil movimiento o colocación de una piedra en otro sentido, formando alguna figura, por lo general líneas, círculos o espirales, entre otras obras en las que hace visible la huella que se deja tras el caminar. Como describe Gloria Moure:

¹¹ Galofano, Luca, *El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p.130.

“El cómo, el cuándo y el dónde de sus intervenciones materiales cuando estas existen, ya que a veces los mismos trayectos ya son forma, suelen ser accidentales y resultantes de la pura intuición, tal como corresponde a un proceso interactivo. Long dice que apenas es una decisión; simplemente tiene el sentimiento de que allí es donde debe formalizar la idea y, casualmente, la conformación de los signos se hace posible por la cercanía de pedregales u otra clase de decantaciones residuales de la naturaleza. El lugar, el trayecto y el momento quedan así intrínsecamente ligados”.¹²



Dusty boot line the Sahara, Richard Long, 1988.

Sus acciones son lo suficientemente expresivas como para tener la evidencia de una presencia ajena al paisaje natural, obras en las que la experiencia y el diálogo entre el artista, el material y el espacio son aspectos bastante reveladores y de importancia en asociación a la vida y al arte.

En la obra de Ana Mendieta, titulada *Siluetas* (1973-1978), realiza una serie de *performances* en la naturaleza donde la artista utiliza su propio cuerpo. El cuerpo femenino que fue su gran obsesión, el que para ella era el sujeto pasivo de la violencia, el erotismo y la muerte, como víctima del crimen y la violación, pero también como lugar sagrado. En *Siluetas* juega con la dialéctica presencia-ausencia, aquí la artista se deshace de su propio cuerpo como material de su arte, utilizándolo sólo

¹² Moure, Gloria, *Richard Long, Spanish Stone*, Barcelona, Polígrafa, 1999, p 30. [en línea]. <<http://www.cdan.es/cdan-P6a.asp?IdNodo=1874>> [Consulta: 20 agosto 2007]

como una herramienta para dejar su marca. Los materiales más importantes en esta serie, además de su cuerpo, son los cuatro elementos básicos de la naturaleza: el agua, el fuego, el aire y la tierra. Materiales con y en los cuáles indistintamente deja su silueta, o bien la hace presente mediante la acción de materiales inasibles, como el aire y el fuego en conjunto. Su obra alude constantemente al retorno a la tierra y a los materiales básicos, nos habla de su primer exilio en la adolescencia, también de la muerte y la resurrección.



De la serie *Siluetas*, Ana Mendieta, 1973-1978.

Por otro lado hay que destacar que su trabajo tiene un gran contenido político feminista derivado de su condición de exiliada, mujer e hispana. En este sentido, la vinculación que establezco con la obra de Ana Mendieta está presente tanto en ese posible retorno a los materiales básicos y a la tierra como primer refugio, como también con mi tránsito en el abrir y el tapar un espacio a modo de metáfora entre el nacer y el morir.

Además, existe otro vínculo que podemos encontrar si hacemos una lectura de mi trabajo como una búsqueda constante de “raíces”. Por otro lado, también, traslado a mis trabajos la carga político-feminista de sus obras y, de algún modo, mi obra sería como una denuncia de la condición de la mujer en la ciudad contemporánea occidental.

Como bien es sabido el lugar de intervención de estos artistas ha sido la naturaleza, lugares recónditos, desiertos y zonas montañosas, muy por el contrario, el lugar de mi intervención que se sitúa en el espacio urbano. Ahí radica el desplazamiento de mi obra como una pieza de la corriente estética del *Land Art*. Y me distancio de esta corriente artística pues, creo, que la localización de estas intervenciones en lugares muy ajenos al cuerpo social, hace que la reacción y el posible cuestionamiento del espectador ante la obra o la acción, sea más tardía. Lo cual no quiere decir que no exista un cuestionamiento, éste existe, sólo que se trata, de una reacción más lenta a lo que podrían provocar las mismas intervenciones estando en el ámbito urbano. Además, que nosotros como espectadores, en la mayoría de los casos, sólo hemos tenido acceso a la documentación y no a las obras en sí mismas o a su proceso de creación, a excepción de las obras de Christo & Jeanne Claude. Me refiero a las obras que desarrollan estos artistas en el espacio urbano, como *Wrapped Reichstag* en Berlín (1971-1995) o *The Gates* en el Central Park de Nueva York (1979-2005), por poner algunos ejemplos. Obras en las que utilizan el mismo recurso plástico que en las intervenciones que realizan en la naturaleza, es decir, la tela como material fundamental para llevar a cabo sus embalajes. En las obras que Christo & Jeanne Claude nos proponen en la ciudad, se deja a la vista todo el proceso constructivo de la pieza, lo cual creo que es una cuestión a destacar, en el sentido de que existe un acercamiento, una aproximación al espectador y del espectador al proceso creativo-constructivo de la obra de arte.



Wrapped Reichstag, Christo & Jeanne Claude,
Berlín, 1971-1995.

Otro de los aspectos que creo relevante de sus obras en la ciudad, es el carácter efímero y la cualidad de hacer reaccionar de forma más inmediata al público y a las instituciones. Estos artistas con sus embalajes que se salen de toda lógica de la escultura de monumento, hacen evidente la existencia de la particularidad de un edificio, paisaje o monumento, y lo hacen de una manera transitoria con el envolver y descubrir posteriormente.

Con estas acciones no sólo pretenden hacer más visibles paisajes y ciertas características particulares, simbólicas o culturales de la naturaleza y arquitecturas emblemáticas, sino que también reivindican el valor o contravalor de éstas. Incitan a la pregunta del espectador ante la existencia de ciertos monumentos y arquitecturas históricas, como también, en alguna medida, sus obras en el paisaje pueden ser vistas como reclamos desde el punto de vista ecológico, ante la continua degradación de la naturaleza. Así ellos, como tantos otros artistas, dan mayor importancia a lo que es la acción, el proceso constructivo-creativo y la experiencia en el desarrollo de la pieza dejando a nuestra mirada obras de un dinamismo excepcional.

3.3. Acerca de la *Estética relacional*

Dando un salto en el camino de las asociaciones que hago de mi trabajo con el mundo del arte y excavando un poco más en este mismo terreno, me encuentro ahora en el estrato de la *Estética relacional*, concepto que desarrolla el teórico y crítico de arte francés, Nicolás Bourriaud, concepto y práctica artística que entiendo según palabras del propio autor, como:

“Cada artista cuyo trabajo se relaciona con la estética relacional posee un universo de formas, una problemática y una trayectoria que le pertenecen totalmente: ningún estilo, ninguna temática o iconografía los relaciona directamente. Lo que comparten es mucho más determinante, lo que significa actuar en el seno del mismo horizonte práctico y teórico: la esfera de las relaciones humanas. Las obras exponen los modos de intercambio social, lo interactivo a través de la experiencia estética propuesta a la mirada, y el proceso de comunicación, en su dimensión concreta de herramienta que permite unir individuos y grupos humanos”.¹³

Siguiendo con lo que propone Bourriaud, podría crear una ligazón entre mi obra y la estética relacional a partir del emplazamiento de la pieza. En este caso, intervengo en el espacio público, concretamente en la ciudad, un lugar vivo y complejo, en el que se dan todo tipo de encuentros y relaciones entre los individuos. De esta manera, al actuar en este contexto y estar en “cuerpo presente” y a la vista de todos durante todo el proceso constructivo de la pieza, se pueden establecer lazos de comunicación e interrelación entre los mundos que habitan en la esfera del arte: la obra, el espacio, el observador y el sujeto “creador”. Y así nos podemos integrar en un mismo plano y crear flujos de interacción constante en este proceso, por medio de la acción y del lenguaje. Interacción y participación que se lleva a cabo a través de la mirada, el encuentro casual con la obra, el agruparse en el acto de excavar, como también, en el flujo dado en las conversaciones entre los observadores y el sujeto que construye. Espacio en el que existe un derrame permanente

¹³ Bourriaud, Nicolás, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006 p.51.

de lecturas y asociaciones posibles ante la forma y el gesto que se muestra.

Por otro lado, este salir al encuentro con el cuerpo social y con la ciudad desde el ámbito artístico, me ha permitido conocer diferentes modos de interrelación humana por medio del arte y conocer las reacciones ante lo que se muestra como “objeto artístico”. Además, he podido entender cómo viven y funcionan en la actualidad los individuos en la ciudad, es decir, en el marco de la rapidez y la funcionalidad. Todas estas relaciones y encuentros con l@s otr@s, son las que me han servido para comprender que nos situamos en una era en la que la esfera de las relaciones humanas está cada vez más condicionada por medio del valor de cambio, el dinero, el poder y los intereses. Cuestiones que, también, son las que me afirman a seguir en el contexto urbano y a continuar con la metodología que utilizo para llevar a cabo la obra. Pues así, en cierto modo, puedo provocar el cuestionamiento de l@s otr@s, ante cuál es su condición y cómo vive y percibe el mundo contemporáneo. Acción, metodología y herramientas más “primitivas”, diferente a los métodos que utilizan las máquinas para la construcción, para realizar sus excavaciones, agujeros que no comunican y que solamente cumplen una función. De esta manera, pongo en evidencia el contraste que sugiere el cuerpo en acción *versus* las máquinas para la construcción y el empleo del tiempo de una forma distinta al tiempo que transcurre en la cotidianidad. Según Bourriaud:

“Hoy la comunicación sepulta los contactos humanos en espacios controlados que suministran los lazos sociales como productos diferenciados. La actividad artística se refuerza en efectuar modestas ramificaciones, abrir algún paso, poner en relación niveles de la realidad distanciados unos de otros. Las famosas “autopistas de la comunicación”, con sus peajes sus áreas de descanso, amenazan con imponerse como único trayecto posible de un punto a otro en el mundo humano. Si la autopista permite efectivamente viajar más rápido y eficazmente, también tiene como defecto transformar a sus usuarios en meros consumidores de kilómetros y de sus derivados. Frente a los medios electrónicos, los parques de diversión, los lugares de esparcimiento, la proliferación de formatos compatibles de sociabilidad, nos encontramos pobres y desprovistos, como rata de

laboratorio condenada para siempre a un mismo recorrido en su jaula, entre pedazos de queso. El sujeto ideal en la sociedad de figurantes estaría entonces como un mero consumidor de tiempo y de espacio”.¹⁴

Pasando a otro punto dentro de lo que se entiende como arte relacional, pienso y propongo esta obra como un posible espacio de intercambios e interrelación. Es de mi interés, presentar la obra como una fisura, un punto de desorden dentro del orden de la ciudad, que la obra sea vista como un poro abierto a la absorción de cualquier lectura, y al intercambio con el espectador, y que éste se haga parte de la obra, que se apropie de algún modo de ella y que sean ell@s, l@s espectadores quienes se encarguen, en alguna medida de terminar la obra o no, por medio de los signos, imágenes y la acción que se deja ver en todo el proceso de excavación y devolución. Siguiendo con esta idea, me ha servido bastante el hecho de que mi hacer sea un tanto “extraño” dentro de la esfera del arte y del ámbito urbano y más en relación al tiempo que ha durado la intervención. Ha sido muy favorable, pues por estos factores se pudo estimular la incertidumbre y duda del observador ante esta acción, lo que ha hecho que se creen ciertos lazos de contacto, acercamiento e intercambio con la obra.

Acerca de las conversaciones establecidas y la intersubjetividad, en esta parte es importante el material contenido en las relaciones e intercambios que se han creado con l@s observadores/as, bien por el hecho de estar presente y mostrar mi quehacer en la vida real, como también en el espacio de Internet. Lugares en los cuales se dejan ver tanto la forma y el sujeto en acción, como además, los diferentes signos e imágenes que emergen de esta práctica exploratoria. Imágenes que a su vez son devueltas por el/la espectador/a por medio del lenguaje y otros intercambios.

¹⁴ Bourriaud, op.cit. p.6.

En este sentido, y aparte de los conocimientos adquiridos por estar fuera del ámbito del taller, están todas las conversaciones y situaciones que han ocurrido en torno a este trabajo. Así hubo espectadores/as a l@s que mi acción les parecía particularmente ridícula y otr@s se acercaron, hablamos y trabajamos en conjunto. Además de todas estas correspondencias que pudimos tener en el mundo real, también hubo quienes generaron el intercambio a través de la red, por medio de comentarios en el blog o vía correo electrónico, donde han expuesto sus comentarios y la relación que establecían con la obra desde su vida y su cotidianidad. Entre algunas de las apropiaciones quiero destacar las siguientes:

“----- Mensaje original -----

De: belianis07 valencia valencia <belianis07@hotmail.com>
Para: estonoesunagujero@yahoo.es
Enviado: martes, 31 de julio, 2007 21:53:45
Asunto: HOLA ROMINA

Soy Carlos, he seguido tu obra intermitentemente y no lograba darle un sentido. Hasta q esta tarde d vuelta del supermercado le he dado una personal interpretación, q para mi profano entender es lo q ha d tener una obra sea del tipo q sea: diferentes interpretaciones. Pues como te decía caminaba de vuelta del super con mi mp3 y mi música, abstraído de lo que me rodeaba en un lugar en el que todavía soy un extraño pese a llevar 4 años viviendo aquí (supongo que es uno de los peajes de la era de la comunicación: La "no comunicación") cuando me vino a la cabeza la imagen de tu no agujero convertido en un inmenso cráter y yo caminando en línea recta por él, entonces lo interrelacioné como una travesía en el desierto, las atravieso cíclicamente y ahora creo q estoy inmerso en una de ellas además le encontré similitudes: Cavas sola contra los elementos como si no te quedase mas remedio, la tierra que sacas es una tierra dura, agreste. La época es sofocante, parece un suplicio o que arrastres una condena....pero finalmente hay lugar para la esperanza: Tu pétrea figura consigue, no sin esfuerzo, domar y dar forma al medio convirtiéndolo en un círculo, icono de principio y de fin, de asomo de luz al final del túnel, de fresco oasis al terminar de cruzar el desierto. Así es como se me ha rebelado tu obra. Un saludo.

----- Mensaje original -----

De: danisanchis <danisanchis@telefonica.net>
Para: esto no es un agujero <estonoesunagujero@yahoo.es>

Enviado: jueves, 9 de agosto, 2007 20:36:06

Asunto: Re: ?? ???? ????????

Hola,

Observando..., pensando..., eso me provocó tu obra. Me desconcertó al principio, hasta que me metí dentro.

Yo también "busco" aunque me gusta más llamarlo "encuentro", pero no excavo de la manera que tú haces. Observo, rastreo, manoseo...y entonces suele pasar que encuentro algo que empieza a formar parte de mí y de lo que jamás podré desprenderme. Ya es mío, ya es yo, yo y ello, yo, ¿ello?. De donde viene a veces no importa, eso me digo para engañarme, lo que importa es lo encontrado. Mi padre me llamaba "agujero negro" ya que todo lo encontrado que conseguía asombrarme, enamorarme, transportarme..., me lo llevaba conmigo y empezaba a formar parte de mi universo. Un universo que aun no sé del todo como es, ni sé si lo sabré.

Muchas gracias a ti por estar ahí.



1beso, dani?".¹⁵

Aquí y ahora, puedo establecer un paralelismo entre lo experimentado anteriormente en mi país, con la actual experiencia en la sociedad europea. La primera experiencia en Chile aconteció de una manera bastante diferente a la sucedida en España, si bien en ambas partes he intervenido en el entorno de una Facultad de Bellas Artes. En Chile la intervención fue "aceptada" con un mayor grado de "libertad" y la participación del otro no fue tan forzada o problemática como la experiencia que me ha tocado vivenciar aquí en España, dentro del mismo contexto. Quizás, se tratara de cuestiones de desarrollo económico o de relación y contacto con los otros cuerpos, que tanto aquí como allá son diferentes. No estoy emitiendo ningún juicio de valor en

¹⁵ Mensajes extraídos del correo electrónico, estonoesnagujero@yahoo.com que aparece en el blog, [en línea]<<http://www.estonoesnagujero.blogspot.com/>>[Consulta: 27 septiembre 2007]

cuanto a la aceptación o rechazo de esta propuesta, tampoco pienso que una experiencia sea mejor que la otra, sino sólo remarcar que han sido diferentes. Y además es la idiosincrasia de la gente y el lugar geográfico en el que intervengo lo que también crea la diferencia y le da dinamismo a todo mi trabajo y acción.

Otro de los puntos en los cuales me vinculo con el arte relacional es en cómo presento la obra en el espacio, trabajando y mostrando en público mi quehacer. Y esto, con la clara intención de negar la condición de sublime de la obra de arte y del artista, haciendo evidente la negación de ambos aspectos: el objeto estético y el artista. De esta manera la obra se experimenta en el tiempo, más que en el espacio, en donde el valor estético de la obra está situado en la experiencia y en el intercambio que se crea en ese tiempo de intervención. Aquí también me apego al pensamiento de Joseph Beuys cuando decía que “cada hombre es un artista y cada acción es una obra de arte”, cuestión que también es muy significativa en conexión al tránsito y al carácter de la vida, lo efímero y cualidad formal de mi obra.

3.4. Bajando al terreno de la *postproducción*

Otro de los estratos que encuentro por medio de la excavación es la veta de la *postproducción*. Al igual que la *estética relacional*, es un término acuñado por Nicolás Bourriaud, quien nos dice:

“Desde comienzos de los años noventa, un número cada vez mayor de artistas interpretan, reproducen, reexponen o utilizan obras realizadas por otros o productos culturales disponibles. Ese arte de la *postproducción* responde a la multiplicación de la oferta cultural, aunque también más indirectamente responde a la inclusión dentro del mundo del arte de formas hasta entonces ignoradas o despreciadas. Podríamos decir que tales artistas que insertan su propio trabajo en el de otros contribuyen a abolir la distinción tradicional entre producción y consumo, creación y copia, *ready-made* y obra original. La materia que manipulan ya no es materia prima. Para ellos no se trata ya de elaborar una forma a partir de un material en bruto, sino de trabajar con objetos que ya están circulando en el mercado cultural, es decir, ya informados por otros.

Las nociones de originalidad (estar en el origen de...) e incluso de creación (hacer a partir de la nada) se difuminan así lentamente en este nuevo paisaje cultural signado por las figuras gemelas del *deejay* y del programador, que tienen ambos la tarea de seleccionar objetos culturales e insertarlos dentro de contextos definidos”.¹⁶

Por lo tanto, entre las actitudes más extendidas del arte post-produccionista encontramos, reprogramar obras existentes, habitar estilos y formas historizadas, hacer uso de las imágenes, investir la moda, y los medios masivos y, utilizar a la sociedad como un repertorio de formas, según las opiniones de Bourriaud.

La *postproducción* es un término que, aplicado a mi quehacer, se puede encontrar en los residuos, las pequeñas obras que han surgido en mi labor de excavación como son: vídeos, imágenes y acciones en el terreno de la intervención. Las que forman parte de todo el proceso creativo y de la obra en sí, pero que no son la obra final. Se trata de pequeñas piezas que parten de la apropiación de ciertas imágenes, obras o acciones de otros artistas que están circulando en el mercado artístico como, también, la relectura de otras corrientes estéticas en el mundo del arte. De esta manera retomo en un primer estadio la estética y alguno de los planteamientos del *Land Art*, y, además, otras obras ya reconocidas en la historia del arte. Con todo esto hago una revisión y relectura desde la subjetividad, utilizando un método y un espacio diferente al que ya han utilizado otros artistas. Así, de alguna manera, realizo una revisión del *Land Art* desde el contexto urbano por medio de la materialidad y el proceso constructivo y, también, llevo a mi campo de acción obras de otros artistas

En consecuencia con esto he elaborado diversas acciones. Obras que en su mayoría se encuentran en soporte digital y que están expuestas en la red. Se trata de un material que está compuesto por mínimas acciones como, *Marcando territorio o mini-homenaje a Richard Long*, vídeo en el cual hago un recorrido alrededor de mi intervención,

¹⁶ Bourriaud, Nicolás, *Postproducción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004, p.7-8.

marcando este territorio en particular, dejando la evidencia de la existencia del individuo, al igual como lo hace este artista, dejando sus marcas con el caminar en el entorno natural. O *Intervenciones dulces*, en alusión a la serie *Rundown* de Robert Smithson, serie que el artista realiza en diversos lugares del mundo como Vancouver, Roma etc. Acciones en las que Robert Smithson deja caer diversos materiales en el entorno natural, como hormigón o pegamento, entre otros, que él derrama y deja que sigan su curso en el terreno hasta desaparecer, territorio que en general es la ladera de una montaña o similares. Retomando esa idea, en *Intervenciones dulces* también está presente ese derrame de sustancias. Aquí, es la miel quien actúa como protagonista en este fluir y absorber, lento y pegajoso. El método y las proporciones de mi acción son mínimas en relación a las acciones de este artista ya que, mi acción está en directa proporción con mi situación y deseos en cuanto a mi práctica artística. De esta manera reutilizo el territorio en el que intervengo como soporte para otras intervenciones.



Intervenciones dulces, Romina Rebolledo, Valencia, 2007.

Otra de mis relecturas está presente en la acción *doble negativo doble*, en memoria al *Earthwork*, *doble negativo* que realizó el artista Michael Heizer en el desierto de Mohave (Nevada). Su obra, según la describe Rosalind Krauss, “consiste en dos hendiduras, cada una de doce

metros de profundidad y trescientos de longitud, excavadas en lo alto de dos mesetas enfrentadas y separadas por un profundo barranco".¹⁷ En la imagen que describimos arriba, encontramos esas dos hendiduras enfrentadas, las que han sido realizadas con las mismas herramientas que uso en la excavación, por lo que tienen una dimensión mucho más cercana al cuerpo que las excavaciones de Michael Heizer.



Doble negativo doble, Romina Rebolledo, Valencia, 2007.

Todo este material se puede visualizar en el blog <http://estonoesunagujero.blogspot.com/>, como también se podrá tener acceso en el DVD que adjunto con esta memoria de Tesis de Máster.

¹⁷Krauss, Rosalind, *Pasajes de la escultura moderna*, Madrid, Akal, 2002, p. 271.

4. Gordon Matta-Clark y Robert Smithson dentro del agujero

4.1. Sobre de los intercambios expresivos con la obra de Gordon Matta-Clark

En esta parte me gustaría hablar de dos artistas, de su particular obra y pensamiento. Gordon Matta-Clark y Robert Smithson, ambos artistas con los cuales quiero establecer una estrecha relación a través de mi trabajo y de los conceptos que mi obra aborda.

Aquí comentaré y asociaré a mi trabajo algunas de las obras de estos artistas y también me enlazaré a conceptos como la *deconstrucción* y la *entropía*, conceptos que se les han atribuido y desarrollado con sus obras.

“Veo la obra como un escenario especial en perpetua metamorfosis, un modelo para la acción constante de la gente tanto sobre el espacio como dentro del espacio que la rodea”.¹⁸

Para abrir un poco más el abanico de posibilidades en cuanto a las lecturas posibles de mi obra, pienso que dentro de la intervención que propongo, cabe bien utilizar la expresión *deconstruir*, término desarrollado por Jacques Derrida, pero entendido como se ha empleado y analizado en la obra de Gordon Matta-Clark.

Primeramente daremos un esbozo de lo que se entiende por *deconstrucción* y luego comentaré una obra de este artista en donde se puede ver perfectamente el aspecto deconstructivo. Según el arquitecto Robert Holloway, quién escribe acerca de la *deconstrucción* en relación a la obra de Matta-Clark en su artículo “Matta-Clarking”:

“La *deconstrucción* en términos literarios es esencialmente atacar o subvertir los datos conocidos de un argumento, produciendo así contradicciones en la lógica, despojando las afirmaciones de su significado”.¹⁹

¹⁸VV.AA., *Gordon Matta Clark*, Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1993, p.13.

¹⁹Holloway, Robert, texto “Matta-Clarking”, en VV.AA., *¿Construir... o deconstruir?, textos sobre Gordon Matta Clark*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2000, p.207.

En correspondencia a lo anterior la obra de este artista es clave en lo que se refiere al cuestionamiento de las estructuras arquitectónicas y al rechazo de cualquier barrera impuesta por la arquitectura. El artista propone en gran cantidad de sus obras la recuperación de lugares olvidados en las periferias de la ciudad, pero, además, es muy interesante lo que propone con sus *Cutting*, en especial con la obra *Splitting* (1974).



Splitting, Gordon Matta-Clark, Nueva Jersey, 1974.

En esta pieza el artista realiza un corte en vertical rodeando y definitivamente partiendo la casa en la que interviene. Con su acción se plantea la desestabilización y desestructuración de la arquitectura, nos desarma el espacio de la casa, espacio entendido como un lugar sólido, íntimo y estable, y que por medio de este corte que atraviesa toda la superficie e interiores de la casa, nos muestra una construcción en constante inestabilidad, mostrando sus arterias, estructuras internas y cimientos. Se crea de este modo una casa más sensual a los sentidos, una casa que hace referencia a la fragilidad del cuerpo y a su vulnerabilidad. De esta manera, vemos como la casa no es solamente una casa partida por la mitad, sino que es un corte en una estructura tan significativa como es el hogar. También, como una metáfora del cuerpo familiar, con sus jerarquías y habitaciones en cierto sentido estables. A partir de ahí el artista puede cuestionar los esquemas sociales que se dan

en la ciudad. Las obras de Matta-Clark intentan, de este modo, subvertir el orden de las estructuras sociales y arquitectónicas establecidas.

Al asociar mi trabajo con la obra de Gordon Matta-Clark y la *deconstrucción*, propongo mi acción, y el “producto” que consigo a través de este trabajo de excavación, como un gesto deconstrutivo, como el gesto que contesta al orden y normas establecidas en la ciudad. Por lo tanto cabe aquí hablar y proponer esta excavación como una fisura, una impureza, un punto de caos dentro del orden del entorno que rodea la intervención, como también el cierto “orden” que existe dentro de la institución Universidad. De esta manera el simple acto de excavar esconde, por decirlo de algún modo, un sinfín de significados en relación al espacio, la metodología y la materia con la cual se interviene.

4.2. Robert Smithson, un pasaje entre del tiempo y la entropía

Hablaré aquí de la correlación que existe entre el caos, el tiempo y la profundidad del agujero. Mi trabajo, visto por la lente del tiempo, es un proceso en que se requiere una dosis amplia del mismo. Un buen margen de tiempo para que se pueda cumplir el ciclo del abrir y sacar a la luz un nuevo espacio. Un lugar y materialidad que han estado ocultos a nuestra mirada cotidiana. Y, también, es el tiempo el factor que ayuda a que exista un mayor grado de desorden dentro de la misma pieza, en relación al entorno que la rodea.

En esta parte corresponde hacer una pequeña referencia al término *entropía*. Término proveniente de la termodinámica y que para el artista Robert Smithson fue muy revelador. Éste hizo uso de tal concepto en casi todas sus obras, bien buscando el paisaje y arquitectura entrópicos, o bien generándolos.

La *entropía*, a grandes rasgos, es la tendencia natural a la pérdida del orden. Científicamente es el proceso mediante el cual las partículas se

desordenan, con una tendencia al desgaste, a la pérdida de energía y al deterioro dentro de un cuerpo o lugar, a través del tiempo. En este sentido, Robert Smithson buscaba el principio de *entropía* en el paisaje natural o bien en el paisaje suburbano. Muchas de sus obras reivindicaron el valor estético de estos lugares, sitios degradados, obsoletos y que guardan una relación directa con la memoria. Smithson nos pone un ejemplo de la irreversibilidad de la entropía:

“Me gustaría demostrar ahora la irreversibilidad de la eternidad usando un experimento *vacuo* para la verificación de la entropía. Imaginemos el cajón de arena dividido por la mitad, con arena negra en un lado y blanca en el otro. Cogemos un niño y hacemos que corra cientos de veces en el sentido de las agujas del reloj por el cajón, hasta que la arena se mezcle y comience a ponerse gris; después hacemos que corra en el sentido contrario al de las agujas del reloj, pero el resultado no será la restauración de la división original, sino un mayor grado de grisura y un aumento de la entropía”.²⁰



El Monumento cajón de arena, (Un recorrido por os monumentos de Passaic),
Robert Smithson, Passaic, Nueva Jersey,
1967.

Me gustaría comentar otra de las obras de Robert Smithson a modo de ejemplo de *paisaje entrópico*. Me refiero a la pieza *Un Recorrido por los monumentos de Passaic* (1967), obra que se compone de un pequeño

²⁰ Smithson, Robert, *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006, p. 28.

texto donde nos narra sus paseos por Passaic y un archivo fotográfico en el que muestra sus encuentros o “monumentos”. Por medio de la fotografía, la literatura y el vagabundear por estos paisajes, este artista da una nueva connotación a los espacios situados en las afueras de su ciudad natal, New Jersey, espacios que no tiene nada que ver con lo funcional y que se muestran tal y como son: la parte trasera de la ciudad, donde lo sucio, lo degradado, lo oculto, adquieren otras connotaciones estéticas y plásticas que el artista cubre de un nuevo valor a través de su percepción y experiencia en el vagabundear.



El monumento fuente: vista lateral, (Un recorrido por os monumentos de Passaic), Robert Smithson, Passaic, Nueva Jersey, 1967.

La pieza, *Partially buried Woodshed* (1970), mantiene, así mismo, una estrecha relación con el principio de la *entropía*. Obra en la que Robert Smithson arrojó toneladas de tierra sobre una vieja cabaña de madera hasta que ésta se derrumbó. Así, acelera el principio de *entropía* y da un ejemplo de lo que percibía el artista como *entropía* en las edificaciones al borde del derrumbe.

Gran parte de lo dicho anteriormente en relación a la *entropía* está presente en mi trabajo en todo el tiempo y proceso de excavación. Un recorrido en el cual, el “deterioro” del lugar es una constante. Aquí se

puede dar la ecuación, a más tiempo más profundidad, por lo tanto un mayor grado de caos y desorden alrededor de la pieza y dentro de esta misma. De igual manera, este principio está presente en el devolver el material a su base inicial, en este caso la tierra y los otros materiales, que nunca volverán a ocupar el lugar que antes ocupaban, ni tampoco el terreno tendrá la misma estructura que tenía antes de la intervención. Así jamás el terreno podrá volver a un estado originario de orden, ya que se trata de un proceso irreversible.



Partially buried Woodshed,
Robert Smithson, 1970.

5. Recorrido por la geografía del espacio público

“Aunque estoy aquí, en el centro del mundo, estoy fuera de él y me siento feliz intentando mantenerme indemne. Yo tengo aquí mi propio reino, rico y poblado: mi paisaje y mis criaturas”.²¹

En esta parte intentaré describir el trayecto de mi obra por los diferentes estratos en los cuales transito por el espacio público; cómo ubico mi intervención en tal geografía y del porqué me instalo en estos lugares. Partiré de la situación de mi obra en el contexto de la ciudad. Esto con su debida correspondencia con el cuerpo social y la arquitectura. También haré una referencia al transcurrir del tiempo en la cotidianidad del espacio urbano y entre los individuos que lo habitan, estableciendo un *versus* entre mi quehacer y el hacer de las máquinas para la construcción, y acabaré con la ubicación de mi intervención en el espacio virtual de la red. Estableciendo un paralelismo con el espacio público, hablaré, de nuevo, sobre la relación de mi trabajo con la naturaleza y el paisaje. Como además analizaré otros conceptos que se chocan con el tema de la ciudad y mi obra, conceptos tales como *psicogeografía*, *suburbanismo* y *terrain vague*. En este apartado iré comentando algunas de las obras de artistas que considero relevantes en relación a los temas que estudio en este franja de mi trabajo conceptual, obras que se dejarán ver en concordancia y a medida que vayamos derivando en cada uno de los temas aquí tratados.

5.1. Sobre el Espacio “público” y el cuerpo social.

Como he comentado en apartados anteriores, el lugar de estas intervenciones esta en el entramado del espacio público ya que, en primer lugar, con estas excavaciones ocupo un punto en el contexto urbano y, en segundo lugar, conforma una pequeña parte en el espacio virtual.

²¹ Carta de John Constable a John Fisher, 9 de mayo de 1823, Citado en de Solá-Morales, Ignasi, *Territorios*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002. p. 153.

Empezaré con la relación que establezco entre el cuerpo de la ciudad y el cuerpo social. El cuerpo físico, como la casa o el traje del individuo, forma parte fundamental dentro del contexto urbano y social, somos arquitect@s y, además de arquitecturas, nos encontramos insert@s en el espacio urbano. Hacemos y conformamos la ciudad, una ciudad diferente para cada cual, según la percepción y experiencia que se obtiene del cuerpo arquitectónico tangible y del cuerpo social que habita en el tejido de la ciudad.

La obra que presento en esta memoria, se sitúa en el ámbito urbano, contexto que a mi parecer es el idóneo para llevar a cabo mi propuesta en relación con los objetivos que me planteo. Pienso que es el lugar apropiado, pues, la ciudad es un espacio dinámico, extremadamente político y cuestionable, además de ser el lugar donde acontece un intercambio constante entre l@s individu@s. Los anteriores argumentos son los que me llevan a intervenir en la ciudad, ya que actuando en la trama urbana puedo llevar a cabo varios de los objetivos que me propongo con esta excavación. Objetivos o mejor dicho “reclamos”, tanto ante la sociedad contemporánea y las normas establecidas por el sistema económico y urbanístico. Normas y orden que entendemos como cuestiones completamente normales en el contexto de la cultura y la ciudad actuales.

En consecuencia, con la acción de excavar, intento plantear el posible cuestionamiento ante el género de la ciudad contemporánea occidental y el control que existe del individuo, a partir del orden urbanístico y arquitectónico. Muchas veces, sin darnos cuenta, la gran cantidad de las ciudades contemporáneas funcionan inmersas en un sistema de control y criterios de poder heteronormativos²². Criterios que nos condicionan a actuar de una determinada forma, reprimiendo

²² Heteronormatividad es un término que describe un sistema dominante de género y sexualidad basado en la (hetero) sexualidad masculina donde se institucionaliza, legal y socialmente, la subordinación femenina y de las minorías sexuales.

nuestros deseos, en cualquier contexto de nuestro cotidiano o bien ante lo que no conocemos o lo que se sale de la trama habitual (¿cómo una mujer puede hacer un agujero, con un pico y una pala? O, un hoyo ¿es arte?). Si bien hoy en día existen ciertos cambios y apertura sociales, aún están en un estado bastante incipiente, cuestión que con este actuar quisiera desvelar, en favor de un cuerpo social y espacio urbano más sensual, con más movilidad, libertad y una mayor riqueza y diversidad estructural. Y además poner en tela de juicio ciertas actitudes de los individuos ante lo que se muestra en el espacio de la ciudad, como un acto proveniente del ámbito artístico.

Particularmente, en el caso de las intervenciones que presento aquí como propuesta plástica, el lugar de acción ha sido el espacio de la Universidad o campus universitario, complejo que se encuentra contenido entre los límites de la ciudad, además de ser un espacio donde se “forman” profesionales, un lugar de entrega de conocimientos y de construcción de identidades. Y ha sido éste el lugar del cual me he servido para mostrar mi hacer, mis propósitos e ideales, como también establecer una directa relación con el espectador y crear lazos de afectividad con el espacio de la intervención por medio de la acción.

En esta parte hago referencia y uso del término *psicogeografía*, expresión que aparece en el artículo, “Introducción a una crítica de la geografía urbana” publicado en 1955 y acuñado por el fundador de la *Internacional Situacionista*, el filósofo y escritor Guy Debord, quien define el término como:

“La Psicogeografía, se proponía el estudio de las leyes precisas y de los efectos exactos del medio geográfico, conscientemente organizado o no, en función de su influencia directa sobre el comportamiento afectivo de los individuos. El adjetivo psicogeográfico, que conserva una vaguedad bastante agradable, puede entonces aplicarse a los hallazgos establecidos por este tipo de investigación, a los resultados de su influencia sobre los sentimientos humanos, e incluso de manera general a toda situación

o conducta que parezca revelar el mismo espíritu de descubrimiento”.²³

Enlazando con la definición de Debord, el encuentro de esta obra con la *psicogeografía*, se da a través de la acción de excavar, de penetrar y explorar en un terreno específico inserto en el espacio urbano, el excavar como una reacción ante el urbanismo, ante cómo percibo la ciudad y el comportamiento de los individuos. Por otra parte, este método, conjuntamente con el tiempo, son los factores que me facilitan crear un mapa *psicogeográfico*, que en este caso tiene forma de agujero, como también son los elementos que me ayudan a crear lazos afectivos y de comunicación con este mismo territorio. Además, es a través de la excavación que puedo entrar en otro estado de consciencia, dejarme llevar por los asaltos del azar y por los encuentros que acontecen en el espacio de la intervención. En este sentido y directamente relacionado con la *psicogeografía*, realizo un recorrido similar a una *deriva*²⁴ por la ciudad, solo que aquí, el “paseo” lo experimento en el territorio del agujero. Territorio que se presenta como una otra zona a “explorar” y a conocer. Es el terreno donde la espontaneidad del gesto y la dinámica en el quehacer constructivo se dan en el acontecer diario de la exploración. Y además de lo anterior, es el lugar enlazado con el método de construcción y búsqueda, los agentes que me permiten percibir de otra manera la ciudad y a sus usuarios como, así mismo, cuestionar la dinámica y el acontecer cotidiano en el contexto urbano y el entorno social.

²³ Debord, Guy, “Introducción a una crítica de la geografía urbana”, *Les lèvres nues* nº 6, septiembre 1955. Traducción de Lurdes Martínez aparecida en el fanzine “Amano” nº10, [en línea] *Archivo situacionista hispano* <<http://sindominio.net/ash/presit03.htm>> [Consulta: 20 junio 2007].

²⁴ Véase, Debord, Guy, *Teoría de la deriva*, 1958, Texto aparecido en el nº2 de “Internationale Situationniste”. Traducción extraída de *Internacional situacionista*, vol. I: *La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999. [en línea] *Archivo situacionista hispano* <<http://www.sindominio.net/ash/is0209.htm>> [Consulta: 20 julio 2007].

5.2. Del Suburbanismo a la acción: un trayecto desde el encuentro con la naturaleza al acto político en el espacio urbano

Pasando a otro punto, derivado del anterior estrato *psicogeográfico* y en directa relación con la *psicogeografía*, aquí comentaré el encuentro con el *suburbanismo*. En esta capa, haré un viaje de ida y vuelta donde, en primer lugar, comentaré las cualidades del emplazamiento de la obra y la correspondencia que existe entre la pieza, el paisaje y la naturaleza. Un trayecto en el cual nos encontraremos con conceptos como, el *Tercer paisaje* y el *terrain vague*, conceptos que están directamente ligados el primero a la naturaleza y al paisaje y el segundo con la urbe. Se trata de un recorrido necesario, pues a través de este camino conectaré con la idea de subversión del urbanismo y otros aspectos importantes dentro del entramado de la ciudad.

En un apartado posterior comentaré cuál es mi actuación de subversión ante el orden existente en la ciudad, sección en la que realizaré un vínculo entre mi acción, el entorno arquitectónico y las otras máquinas que construyen, todo esto estrechamente ligado al cuerpo humano y a la sociedad contemporánea.

Para situarnos en esta zona, expondré en primera instancia, una definición del concepto de *suburbanismo*, término que el crítico de arquitectura Sébastien Marot, nos define en su libro *suburbanismo y el arte de la memoria*, como:

“Debería quedar claro, pues, que con el término *suburbanismo* no pretendo definir un sector específico del urbanismo, sino de forma literal, una *subversión* de dicha disciplina, un cambio profundo en favor del cual el emplazamiento se convierte en la matriz del proyecto, mientras que el programa es utilizado como un instrumento de exploración, de lectura, de invención, y en definitiva de “representación” de dicho emplazamiento. Cuatro reflejos, bastante anclados en la cultura del jardín, parecen caracterizar este camino alternativo: la memoria o *anamnesis*, de las cualidades del emplazamiento; la visión del emplazamiento y del proyecto como *procesos* más que como productos; la lectura en *espesor*, y no solamente en planta, de los espacios abiertos; y, finalmente el pensamiento *relativo*: una concepción del emplazamiento y del

proyecto como campo de relaciones, más que como disposición de objetos”.²⁵

A partir de esa definición, debo hacer una pequeña vuelta atrás y hablar concretamente desde el punto específico de la intervención, es decir, desde una parcela de tierra y hierba dentro del contexto urbano.

Hablar del paisaje y la naturaleza desde mi localización en el contexto de la ciudad, resulta un tanto complicado, pero para tener un primer acercamiento a la idea de *suburbanismo* me resulta imprescindible comentar cual es la relación de mis obras con estos conceptos; por esta razón intentaré situarme dentro del espacio de la excavación y comenzar a hablar en primera instancia sobre la materia y los materiales que me permiten “crear” un paisaje o bien tener una aproximación a la naturaleza.

La tierra, uno de los cuatro elementos fundamentales en el planeta, es el material que me lleva al encuentro con los conceptos comentados aquí. Es la tierra, con toda la carga simbólica que contiene, como símbolo de la femineidad y la fecundidad, y también reconocida como el primer refugio para la especie humana, la que en conjunto con la acción me facilitan la posibilidad de un retorno a la naturaleza, o bien a la esencia material del lugar. Además, me valgo de la tierra y de los otros encuentros materiales en ese espacio, para realizar una posible vuelta atrás.

Por otra parte, en el encuentro con el paisaje y la naturaleza también entrarían en juego la mezcla constante entre la materia, el excavar y el tiempo, ya que, por medio de la acción, construyo un agujero con un paisaje particular y una excavación que por una cuestión temporal llega a formar parte del entorno en el cual se ubica, pero a su vez lo cuestiona.

Ahora bien, entrando en otros puntos dentro de esta relación con el paisaje y separando por un momento al sujeto del lugar de la obra, me

²⁵ Texto publicado en “L’Alternative du paysage”, en *Le visiteur*, nº1, otoño, 1995. Citado en: Marot, Sébastien, *Suburbanismo y el arte de la memoria*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p.10.

ocuparé en este instante de la forma y la cualidad estética de las piezas que presento, lugar desde donde podemos entrar en otras correspondencias que siguen en el terreno del paisaje. En primer lugar estableceré un paralelo entre estas obras y el planteamiento que Gilles Clément nos da a conocer al respecto del *tercer paisaje*, concepto que tiene mayor correspondencia con la naturaleza y que el autor define como:

“Refugios para la diversidad, constituidos por la suma de residuos, las reservas y los conjuntos primarios.

El *residuo* es el resultado del abandono de un terreno anteriormente explotado. Su origen es múltiple: agrícola, industrial, urbano, turístico, etc.

Residuo es sinónimo de terreno yermo. [...] El término *diversidad* se refiere al número de especies vivas que pueden distinguirse entre los animales, los vegetales y los seres elementales (bacterias, virus, etc.), de modo que los hombres quedan incluidos en una única especie cuya diversidad se expresa a través de las variedades étnicas y culturales”.²⁶

Y en relación con la sociedad:

“El *Tercer paisaje* puede ser considerado como: un espacio de naturaleza; un espacio de ocio; un espacio improductivo o un espacio sagrado”.²⁷

Siguiendo con el planteamiento de Clément y directamente relacionado con los objetivos que propongo con estas piezas, creo posible mostrar estas obras como la construcción de un *Tercer paisaje*, como la construcción de un espacio residual pensada y realizada por el sujeto, en favor de la diversidad y deseos de los individuos dentro del orden y límites de la ciudad.

Si bien el *Tercer paisaje* no es una construcción forzada, sino que es un residuo que surge al azar o bien por ciertos quiebres u olvidos en la planificación urbanística, en el caso de estas obras, vemos la pieza como se presenta en el espacio, es decir, como una fractura dentro del contexto

²⁶ Clément, Gilles, *Manifiesto del tercer paisaje*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007, p.6-7.

²⁷ *Ibidem*.

de la ciudad o, bien, un espacio similar a un terreno yermo o abandonado; un espacio en el que, también, por medio de los movimientos de tierra tienen lugar el fluir “natural” de las diferentes especies vegetales que se encuentran sepultadas en el jardín urbano. Y es en este sentido que a mi parecer, estas piezas, por una parte se podrían traducir como una especie de *Tercer paisaje* y como un lugar ambiguo y abierto a la diversidad de especies de la naturaleza.



Las diferentes especies que habitan y florecen por medio del excavar.

En relación con lo anterior quisiera, en este punto, referirme al trabajo de la artista española Lara Almarcegui y a su obra *Un descampado en el puerto de Rotterdam*, (2003-2018). Se trata de una obra “permanente”, ya que a la artista le ofrecieron la posibilidad de intervenir en este lugar y su respuesta ante tal ofrecimiento fue dejar el terreno tal cual se presentaba, sin diseño ni límites definidos, dejando que la naturaleza actúe a su libre albedrío y dejar así un terreno abierto a cualquier tipo de intercambio. Lara Almarcegui, más que hacer una denuncia ante la situación de estos lugares en la ciudad, se los apropia y los muestra como espacios “libres” o posibles para todo tipo de encuentros. En palabras de Lara Almarcegui:

“Los descampados me resultan imprescindibles, porque creo que sólo en este tipo de terrenos que los urbanistas han olvidado puede uno sentirse libre. Cuando dentro de unos años, todos los descampados que lo rodean sean edificados, este será el único terreno que quede vacío”.²⁸



Un descampado en el puerto de Rotterdam,
Lara Almarcegui, Rotterdam, 2003-2018.

En segundo lugar y dejando atrás el concepto de *tercer paisaje*, pero continuando con una visión de la pieza en cuanto a su presencia formal en el espacio, nos acercamos ahora un poco más a la ciudad. Aquí estableceré una relación de mi obra con el término *terrain vague*.

²⁸ Cortes G., José Miguel, Picazo, Gloria, *Ciudades negadas 1. Visualizando espacios urbanos ausentes*, “Impasse 6”, Lleida, Ayuntamiento de Lleida y Centro de Arte la Panera, 2006, p.41

Expresión que entiendo según el pensamiento del arquitecto Ignasi de Solá-Morales, quien define un *terrain vague* como:

“Son lugares aparentemente olvidados donde parece predominar la memoria del pasado sobre el presente. Son lugares obsoletos en los que sólo ciertos valores residuales parecen mantenerse a pesar de su completa desafección de la actividad de la ciudad. Son, en definitiva, lugares externos, extraños, que quedan fuera de los circuitos, de las estructuras productivas. Desde el punto de vista económico, áreas industriales, estaciones de ferrocarril, puertos, áreas residenciales inseguras, lugares contaminados, se han convertido en áreas de las que puede decirse que la ciudad ya no se encuentra allí. [...] En definitiva, lugares extraños al sistema urbano, exteriores mentales en el interior físico de la ciudad que aparecen como contra imagen de la misma, tanto en el sentido de su crítica como en el sentido de su posible alternativa. [...] El entusiasmo por estos espacios vacíos, expectantes, imprecisos, fluctuantes es, en clave urbana, la respuesta a nuestra extrañeza ante el mundo, ante nuestra ciudad, ante nosotros mismos”.²⁹

En continuidad a la descripción del término que estudiamos aquí, estas obras, al igual que el acercamiento que realicé con el *Tercer paisaje*, en este lugar también es de vital importancia la presentación de la obra en el espacio, su apariencia y lo que es capaz de evocar su forma. Aquí también pienso que es posible establecer esta visión, también aquí construyo un *terrain vague*. El agujero no es el resultado del olvido del urbanista, ni es un espacio encontrado o dejado al olvido en el espacio de la ciudad, sino que lo construyo y lo realizo en semejanza a un *terrain vague*, un lugar sin una función específica, un agujero como un espacio posible y evocador, entendido como un punto de fuga y, también, de estímulo al cuestionamiento del ciudadano dentro del esquema urbano. Y, como dice Ignasi de Sola- Morales:

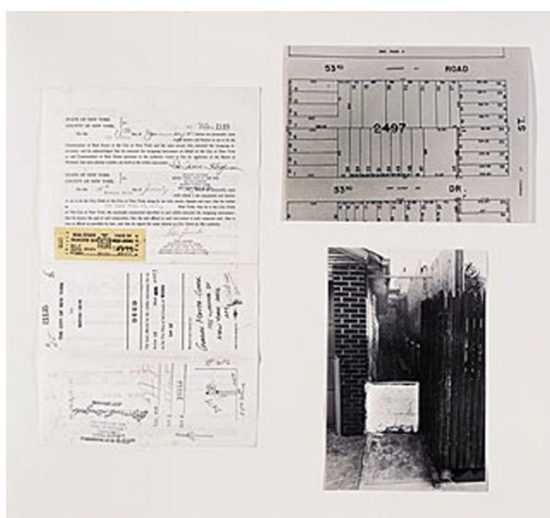
“[...] la relación entre la ausencia de uso, de actividad y el sentido de libertad, de expectativa es fundamental para entender toda la potencia evocativa que los Terrain vague de las ciudades tiene en la percepción de la misma en los últimos años. Vacío por lo tanto, como ausencia, pero también como promesa, como encuentro, como espacio de lo posible, expectación”.³⁰

²⁹ Solá-Morales, Ignasi de, *Territorios*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.p187-191.

³⁰ Solá-Morales, *Ibidem*, p.187.

Derivado del concepto de *terrain vague*, en esta parte comentaré la obra de dos artistas que hacen referencia a este tema, obras que tienen cierta correlación con mi intervención, más bien en lo que se refiere al concepto y filosofía que contiene cada una de las piezas en cuestión. Comenzaré por comentar otra de las obras de Gordon Matta-Clark, *Reality properties: Fake estates* (1973). Pieza para la que el artista compró ínfimas parcelas de formas irregulares situadas entre inmuebles, espacios sobrantes, sin función e inconstruibles, residuos de la construcción arquitectónica, que para Matta-Clark eran lugares muy evocadores y que él, a su vez, a través de la compra, ofrece la oportunidad de devolver vida a estos espacios olvidados en la ciudad.

“Cuando compré aquellas propiedades en la subasta de la ciudad de Nueva York, la descripción de ellas que más me emocionaba siempre era ‘inaccesible’. Formaban un grupo de quince microparcelas de tierra en Queens, propiedades sobrantes entre del dibujo de un arquitecto. Una o dos de las mejores eran una franja de treinta centímetros de un camino de acceso y un cuadrado de treinta por treinta en una acera. Y las demás eran bordillos y desagües. Lo que quería hacer básicamente era designar espacios que no serían vistos y desde luego no ocupados. Comprarlos era mi propia forma de destacar el carácter extraño de las líneas de demarcación existentes. La propiedad es tan omnipresente. La noción que tiene todo el mundo de la propiedad está determinada por el valor de uso”.³¹



Reality properties: Fake estates
Gordon Matta-Clark, 1973.

³¹ VV.AA., *Gordon Matta Clark*, Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1993.

Siguiendo con el asunto de los descampados, espacios sobrantes o lugares en tránsito, me gustaría hablar aquí de otra obra de Lara Almarcegui, *Guía por los descampados de Ámsterdam* (1999), que nos propone un recorrido por los lugares olvidados por el urbanismo, espacios de un enorme poder evocador dentro del contexto urbano, que no tienen límites específicos y que están desprovistos de las normas urbanas. Lugares en los que cabe la posibilidad de realizar cualquier tipo de experiencias. Las obras de Lara Almarcegui, utilizan el espacio tal como lo hace el individuo, como un espacio donde se da lugar el viaje o el tránsito de un tiempo individual para cada sujeto. Obras que están en una constante transformación, tal como sucede con el espacio de la ciudad.

Con respecto a la obra de ambos artistas me parece muy relevante la preocupación por generar obras a partir de lo no funcional, de lo que está a un lado en la periferia y la capacidad de ambos para darle a estos espacios olvidados otra cualidad estética, poética y política, remarcando y haciendo visibles estos espacios que se escapan al orden normal de la ciudad. Obras con las que ponen en tela de juicio normas y valores impuestos por el sistema político y urbanístico y reivindicando, en cierta forma, la cualidad sensual de los territorios. Es por ello que establezco una relación entre mi obra y las piezas de estos artistas, sólo que en este caso hay dos factores que son parte fundamental de las piezas que presento aquí, que en cierto modo hacen que exista una pequeña diferencia, y que son: la acción del cuerpo y el introducirse en el interior de la materia, ver y mostrar lo que se encuentra oculto a nuestra mirada, en un espacio al aire libre y en el interior de la ciudad.

Desde la profundidad del agujero y el reencuentro con la materia, con estas intervenciones, al igual que Lara Almarcegui y Gordon Matta-Clark han hecho con sus obras, aquí también intento cuestionar las normas y estructuras establecidas por los planes de ordenación de la

ciudad como también la realidad social en la que vivimos nuestra cotidianeidad. Así, construyo un espacio en profundidad, una construcción que por su cualidad material se concibe como un espacio más denso, con una potencial carga simbólica muy diferente a una construcción en superficie o la disposición de un objeto. Estas obras, también, son una edificación que permite ver los substratos del terreno en el que se interviene y que se convierte en un espacio sensual, en el cual viven tanto una gran diversidad de especies, como también, habita el sujeto que construye.

De este modo con las labores de excavación, por una parte, me aproximo a los planteamientos del *suburbanismo* y sitúo estas piezas en construcción como un punto “contaminante” dentro de la ciudad o bien como una *Anarquitectura*³². Y por otro lado, me acerco y establezco una relación con el público. Aproximación que da pie al cuestionamiento de diversas problemáticas sociales existentes en la sociedad.

5.3. Del acto político *versus* el acontecer en el espacio urbano

Directamente ligado a lo anteriormente tratado en relación al *Suburbanismo*, hablaré en este apartado acerca del cuerpo y el gesto, dos cuestiones fundamentales en todo el desarrollo de estas obras. Por una parte está la acción en el espacio: el excavar y, por otro lado, la relación con el cuerpo, en este caso mi cuerpo tanto femenino como constructor.

En estas líneas estableceré un *versus* entre mi cuerpo en acción y el funcionamiento de las máquinas para la construcción de edificios, máquinas que utilizo a modo de metáfora del comportamiento del individuo contemporáneo en el acontecer cotidiano de la ciudad. El

³² Véase, *ibídem*, p. 190. En referencia al grupo de artistas que junto a Matta-Clark, buscaban formas o espacios que se salían del concepto del orden urbanístico y la arquitectura. Artistas que descubrieron que la arquitectura simbolizaba toda la realidad cultural en que se vivía en esos años y a la cual querían atacar con sus encuentros.

construir de una máquina está basado en la rapidez y funcionalidad, tal como el sistema quiere que los sujetos se desenvuelvan en sociedad dentro del marco de la prisa y practicidad. Ambas cuestiones, tristemente, se logran, entre otras cosas, por medio del urbanismo y el control social. Mecanismos que entregan como resultado ‘cuerpos ausentes’ en el espacio social, cuerpos negados al placer, a la experiencia y al intercambio; de la misma manera que el accionar de una máquina que construye, que funciona pero que no genera experiencia ni intercambio en la esfera de las relaciones humanas. En este sentido, mi cuerpo, las herramientas y el excavar, conforman un gesto que reclama el cuestionamiento del observador ante los criterios y género dominantes en la ciudad, pues vivimos en ciudades hechas por hombres y para hombres. También con este gesto intento plantear la duda ante la conducta y el contacto entre los individuos en la sociedad actual. Conducta que está muchas veces regularizada por los esquemas y discursos de poder heteronormativos imperantes en las sociedades y ciudades contemporáneas.

En este punto, y en relación a la temática del cuerpo en la ciudad, tomo como referencia lo que plantea el escritor y profesor José Miguel G. Cortés, quien se refiere al cuerpo como:

“El cuerpo es algo más que aquello que se observa externamente, es el espejo y la forma que adquieren muchas de las aspiraciones personales, es la parte visible del deseo de la perfección humana. Es considerado el símbolo personal y social de la identidad, la cual es una estrategia para dar sentido o negarnos a nosotros mismos, un elemento básico mediante el cual es construido. Por lo tanto, el cuerpo no es simplemente, o tan solo un organismo, sino también un vehículo metafórico lleno de significados. Así existe una ligazón entre el cuerpo físico y el social, una relación que únicamente debe ser entendida en el contexto de la construcción social de la realidad. En este sentido, el cuerpo debe ser visto como el primer lugar de la experiencia social, el lugar donde la experiencia social se convierte en experiencia vivida. [...] El cuerpo es el lugar donde se localiza al individuo, aquello que establece una frontera entre el yo y el otro, tanto en el sentido personal como en el físico, algo fundamental para la construcción del espacio social”.³³

³³ Cortés, José Miguel G., *Políticas del espacio, arquitectura, género y control social*, Barcelona, laac y Actar, 2006, p. 110-112.

Tomando esta idea del cuerpo y en conjunto con la acción de excavar pongo aquí en oposición, dos modos de “construir” tanto a nivel espacial, como también en cuanto a construcción de experiencia y conocimiento. El primero, el construir de un cuerpo humano, en un proceso manual y lento. Un proceso donde el gesto, la voluntad y la presencia del sujeto se muestran y comunican deseos y frustraciones al exterior, generando un espacio sin una función específica dentro del orden urbano, creando un espacio residual dentro de la ciudad. Así la obra y la acción se interrelaciona con el espacio y con los demás sujetos en un acto reivindicativo del cuerpo, de los deseos y del contacto con los otros cuerpos, muy contrario a lo que impone el orden urbanístico, el sistema y a las normativas predominantes.

El otro tipo de construcción al que me quiero referir es al de las máquinas para la construcción, que tanto ellas, como una gran masa de ‘cuerpos ausentes’ trabajan sólo para cumplir una función. Máquinas que hacen agujeros que no establecen ninguna relación con el entorno, ni con los individuos, pero que son funcionales en el entorno de la ciudad y que funcionan como lo hacen gran cantidad de individuos. Sujetos ausentes negados al placer, que no manifiestan su identidad personal, individuos manipulados por los sistemas políticos, económicos y sociales. En resumen, la gran masa enajenada de entes humanos que siguen las reglas impuestas y que se niegan a mostrar su condición. La masa reprimida que sólo responde a unos pocos estímulos que tienen que ver con el divertimento y el olvido del cuerpo sensible y de las emociones, estimulados por el consumo, el ocio y cualquier tipo de futilidades y comodidades.

En este sentido, el sistema crea un individuo que funciona y que es parte de él, como un ser autónomo e independiente, el cual tiene una relación directa con la arquitectura y el urbanismo en cuanto al orden, limpieza y fluidez. Haciendo un paralelismo entre el cuerpo del individuo y

el cuerpo arquitectónico, cada uno de los edificios/individuos tiene su espacio particular e independiente y, aunque compartan una misma cuadrícula, no se comunican ni se tocan entre ellos. De esta manera se está formando al sujeto en una sociedad donde se prefieren valores como lo individual a lo colectivo, lo impersonal a lo personal. Se busca lo liviano, la diversión, el no gastar energías en cualquier tipo de acción y relación, profesional, personal, laboral y sexual; a favor del olvido del contacto físico, de la comunicación, de la libertad de expresión etc. En resumidas cuentas de olvido de uno mismo y del resto de personas.

Y para concluir, lo que me queda claro es que estamos viviendo en una “sociedad” con unos valores adversos a los que en teoría son propios de una sociedad. En la actualidad se vive sobre la base de la ley del mínimo esfuerzo, el mínimo contacto y la no comunicación, situación que se tiene que revertir de algún modo. Pienso, además, que a partir del arte posiblemente se puedan hacer evidentes estos “valores” y por medio de la acción artística intentar dar un pequeño vuelco o al menos plantear dudas ante lo que sucede en el mundo contemporáneo.

5.4. El agujero como un espacio evocador. Hurgando en la teoría *queer*, el cuerpo y la construcción de espacios

Queriendo llegar a un estrato más abajo en este agujero, me resulta impensable desechar la idea de relacionar estos agujeros con las teorías *queer* y desaprovechar esta instancia para intentar establecer algún tipo de relación entre mis trabajos y otra rama de la filosofía y estudios de género. En esta parte intentaré realizar una visión de género de mi trabajo y presentarlo como un posible espacio *queer* o escultura *queer*. Hare referencia a esta teoría, a partir de diversos autores y luego analizaremos mi actitud y estas obras como posible dentro de un marco *queer*.

Uno de los mayores antecedentes para estas teorías se encuentra en la obra de Michael Foucault *La Historia de la sexualidad*³⁴, obra que dejó inconclusa por su temprana muerte. Se trata de un texto en el que ofrece bastantes claves acerca de los impulsos sexuales de los individuos, haciendo distinción entre los deseos dados por naturaleza y los reprimidos por la sociedad. Estas son algunas de las claves que, junto con las ideas de Monique Wittig, de las que se han servido teóricas como Judith Butler y Teresa de Laurentis entre otras, han sido utilizadas para desarrollar la teoría *queer*. Se puede decir que hay dos vertientes *queer*, la desarrollada por las teóricas antes nombradas y la vertiente activista que llevan a cabo grupos como *ACT UP* o *Queer Nation*.

El término *queer* que en inglés significa “raro” o “extraño”, es un término que también se usa como un eufemismo en los países anglosajones para designar a gays y lesbianas. Es un término que los mismos miembros de estos colectivos se lo han reapropiado y que las teorías han resignificado. El pensamiento *queer* y sus teorías nacen como una respuesta de la población gay, lesbiana, bisexual y transgénero a las políticas que imperaban en el movimiento de liberación sexual en Norteamérica en los años 90, ya que daba la sensación que este movimiento sólo estaba compuesto por homosexuales blancos, de clase media alta y sanos. Dejando de lado a personas de otras razas y clases sociales, además de quedarse un poco estancado y someterse cada vez más al sistema y normas impuestas por el estado.

A grandes rasgos la teoría *queer* trata sobre el género postulando que la identidad y orientación sexual es el resultado de una construcción social, por lo tanto no hay roles sexuales esencialmente naturales que regularicen nuestro comportamiento en sociedad, sino que existen para desempeñar variados papeles sociales y sexuales. De esto se desprende que la identidad *queer* es una identidad cambiante, efímera y en constante tránsito. Es una identidad que da la posibilidad de repensar las

³⁴ Foucault, Michael, *Historia de la sexualidad*, Madrid, Siglo XXI, 2005.

identidades desde fuera de los cuadros normativos, dentro de una sociedad donde se entiende como normal y correcto el hecho sexual en el binomio hombre y mujer, es decir la pareja heterosexual.

Lo *queer*, también, es un movimiento que busca la disolución de cualquier tipo de límites con el fin de que otras identidades, transgénero, lesbianas, gays etc., encuentren su lugar en un contexto que cuestiona las normas culturales, sociales y sexuales. Por lo tanto lo *queer* rechaza cualquier categoría de clasificación universal de los sujetos como, homosexuales, heterosexuales, hombre o mujer.

“Para mí "queer" es una expresión que desea que uno no tenga que presentar una tarjeta de identidad antes de ingresar a una reunión. Los heterosexuales pueden unirse al movimiento queer. Los bisexuales pueden unirse al movimiento queer. Ser queer no es ser lesbiana. Ser queer no es ser gay. Es un argumento en contra de la especificidad lesbiana. Que si soy lesbiana tengo que desear de cierta forma, o si soy gay tengo que desear de cierta forma. Queer es un argumento en contra de cierta normativa, de lo que una adecuada identidad lesbiana o gay constituye”.³⁵

Por su naturaleza efímera la identidad *queer*, a pesar de estar íntimamente ligada a la sexualidad y al género, también se puede aplicar, a todas aquellas personas que se han sentido “fuera de sitio” ante las restricciones de la heterosexualidad y los roles sociales. De esta manera, yo, como un cuerpo de mujer, me intereso en las labores de excavación y realizo un agujero con mis propias manos. De aquí también se puede desprender que *queer* es una actitud, ya que, dentro de los roles de identidad heterosexual, esta acción que realizo se fuga de lo que se entiende como normal para una mujer. En este sentido mi comportamiento intenta provocar el cuestionamiento ante ciertos roles de identidad construidos en la sociedad occidental heterocentrista.

³⁵ Entrevista con la filósofa estadounidense Judith Butler, durante su estadía en Berlín, en mayo de 2001, por invitación de la Academia Americana. La entrevista fue realizada por Regina Michalik (LOLApress),[en línea] Entrevista con Judith Butler, <<http://www.hartza.com/butler.htm>> [Consulta: 5 septiembre 2007].

Por otro lado, en relación a la arquitectura de connotaciones fálicas, esta excavación, adaptando por un momento ciertas connotaciones femeninas, podría ser la antítesis de lo que evoca una construcción en altura. En este sentido, y como mujer, con una vestimenta asociada a un hombre y con herramientas de labranza, penetro en la tierra y genero un espacio, un agujero como una denuncia ante ciertas arquitecturas y el carácter masculino de las ciudades contemporáneas.

Ahora bien, si la identidad *queer* es algo indefinido, mutante y efímero, una “identidad” sexual que transgrede y cuestiona los códigos impuestos en la sociedad, el espacio *queer* también comparte todos estos aspectos, ya que son lugares ambiguos y relacionales, en constante transformación, espacios que están en cualquier parte, dentro o fuera de la ciudad, espacios que se salen de la normas establecidas por el orden urbanístico. Se trata de espacios evocadores, que reivindican el deseo de cualquier tipo, lugares sin límites, efímeros e indefinidos, espacios que se dan, que se construyen y que mutan en el tiempo. En este sentido mi trabajo y la acción que realizo, intenta ser un acto que transgrede las normas y las conductas heteronormativas.

Por lo tanto, el trabajo que desarrollo aquí, quizás, se podría presentar como un posible “espacio *queer*”, aunque si bien el espacio *queer* no es un lugar específico y establecido dentro de los márgenes de la ciudad sino que, como dije anteriormente, se da más en el tiempo.

Mi propuesta tiene dos lecturas desde el punto de vista “formal”, una que se da en el tiempo y es el camino entre el abrir y el cerrar el agujero construido y otra en el espacio que tiene relación con la profundidad variable de la fosa, dos formas que a la vez hablan de un trayecto, ambas dinámicas y vulnerables por la acción del cuerpo y otros factores. Dos signos que intentan transgredir asuntos que tienen que ver con los roles sociales, el orden urbanístico y arquitectónico como, además, plantear dudas ante las prácticas artísticas en la actualidad.

5.5. En el agujero virtual de Internet

Pasando a otro punto y a otro lugar dentro del espacio público, también ofrezco todo este proceso de construcción y creación a los que transitan por la vía virtual de la red, quienes desde allí pueden observar el desarrollo de este proceso, desde el comienzo y hasta culminar el ciclo con el cierre del agujero. En este punto también entran en cuestión el juego entre el tiempo e imagen real con la imagen y tiempo virtual.

Pues en esta obra es muy importante tener un dialogo “directo” con el observador y presentarnos como obra, tanto la excavación como todos los participantes en un espacio fuera del edificio de la galería de arte o museo y en este sentido creo que el espacio de la ciudad es la instancia y el lugar idóneo para la intervención, como también el espacio virtual de la red. Esto a modo de hibridación entre los espacios “públicos”, el espacio físico de la intervención en la ciudad y el ciber-espacio, dos lugares donde la interacción sucede de modos muy diferentes.

Internet, espacio que entiendo como una parte importante dentro del espacio público, como un espacio de comunicación, información e interrelación, el que me ofrece la posibilidad de otro tipo de interacción con el observador e impulsar una posible relación con la obra por medio de comentarios que pueden ser publicados en el blog <http://estonoesunagujero.blogspot.com/> y, ofrecer así, por esta vía, la posibilidad de apropiación o relectura de la pieza, por medio de las pequeñas obras que se exponen en este lugar.

Por medio de la red el observador tiene la posibilidad de acceder a la obra de una manera diferente a la real, llegando a ella directamente o bien por medio del encuentro casual con el blog, a través de los buscadores de información en Internet. Vía en la que también se pudo visualizar entre el 28 de junio de 2007 al 18 de octubre del mismo año, las imágenes captadas en vivo y las 24 horas con la Webcam alojada en la página <http://axis206-01.iqn.upv.es/view/index.shtml>, con la intervención

Excavando... Buscando... Encontrando... De esta manera I@s espectadores podían tener un completo seguimiento de la obra, incluid@s tod@s I@s que intervenimos en las labores de sacar y devolver el material a su lugar. También, por medio de la red propongo un acercamiento a otra parte del proceso creativo a través de las publicaciones periódicas en el blog, además de los comentarios de las personas que han visitado esta página. Se dejan ver aquí todos los residuos que brotan a partir de la acción de excavar, los que están expuestos en forma de fotografías, vídeos, sonidos, textos y citas. Formas que, a mi parecer, son relevantes, pues surgen a partir de todo el proceso de “construcción” de la pieza y que se comparten en este cuaderno de bitácora. Además I@s observadores tienen la posibilidad de acceder y conocer las percepciones, apropiaciones y comentarios de I@s otr@s participantes, publicaciones que se han dado en el espacio del blog y en el correo electrónico estonoesunagujero@yahoo.es. En este sentido es de interés generar y exponer la hibridación entre el tiempo real y el virtual, pues de esta manera también se genera un grado de incertidumbre en el observador, lo cual puede incitar a comprobar el grado de verosimilitud entre ambas obras o ambos espacios en donde se aloja la intervención.

5.6. Encuentros con la memoria y la arqueología.

Con esta intervención no puedo dejar de hablar de la memoria. En esta labor me encuentro constantemente trabajando con este tema, como también con la arqueología y ambos asuntos están directamente ligados. Ya que voy descubriendo y reactivando la historia del lugar a través de los encuentros que acontecen en la labor de extracción del material, como también con la historia que nos cuentan las vetas del terreno en el que se interviene.



Algunos encuentros en el agujero.

Aquí también se dan otras relaciones con la memoria pues, además de poner a la vista la historia del lugar, también existe la posibilidad de que la obra pueda entrar en la memoria colectiva de los “habitantes” del lugar donde se interviene (en este caso l@s alumn@s que utilizan el campus universitario), pues este tipo de piezas se van desarrollando durante bastante tiempo, en un espacio al aire libre, un punto de descanso de l@s alumn@s y lugar de tránsito. También hay una labor de excavación en mi memoria, existe un reencuentro con mi cuerpo y con mi historia, además de producirse una búsqueda personal de conocimiento por medio de este método.

En todo este proceso también existe una labor de recolección. Una recolección de materiales y objetos que van apareciendo y que voy encontrando, bien porque se les puede cargar de cierto valor estético o bien porque pienso que me dan pautas en la elaboración de la historia hipotética del lugar y evidentemente hacer referencia a la memoria de este punto en particular. Es una “recaudación” que me ayuda a hacer memoria del recorrido realizado, de la *deriva* que he hecho dentro del agujero, objetos que me ayudan a recordar mi fluir en ese espacio en el que ocurren encuentros casuales que para mí son como “monumentos”, tanto en su calidad de objetos, como por su cualidad menos material, es decir las conversaciones y las reflexiones en conjunto con otras personas en torno a la excavación. Todos estos aspectos son de vital importancia a la hora de elaborar un documento de la historia y de la experiencia ocurrida en ese lugar.

Por otra parte, y también haciendo alusión a la arqueología y a la memoria, este proyecto consiste en aprovechar momentos, en este sentido el proyecto trata de abrir y descubrir un lugar y, también, de devolver a su lugar de origen el material antes extraído. Y es en esta de pausa entre el abrir y el cerrar cuando cabe la oportunidad de invitar nuevamente a l@s espectadores/as a participar de la obra, ya que en este lugar convoco a quienes quieran a participar enterrando cualquier objeto que posean, que sea significativo o no. Así este agujero, además de ser el vacío que se va generando en el tiempo, también es un agujero que recibe otros objetos u otras acciones. Y todo ello con el sentido de relación, participación y de abrir la obra a l@s espectadores/as que deseen actuar ahí dentro. Y, por otra parte, estos nuevos restos ajenos al terreno queden como un posible mensaje al futuro, o bien como un objeto arqueológico, lo que de alguna manera estimularía a un redescubrimiento de ese espacio en un futuro próximo.



Etapa de devoluciones y entierros.

6. Conclusiones y reflexiones

“Por lo tanto le pido a la creación absurda lo que le exigía al pensamiento: rebelión, libertad y diversidad. Luego manifestará ella su profunda inutilidad. En el esfuerzo cotidiano en que la inteligencia y la pasión se mezclan y arrebatan, el hombre absurdo descubre una disciplina que será lo esencial de sus fuerzas. La aplicación que se necesita, la obstinación y la clarividencia coinciden así con la actitud conquistadora”.³⁶

*08:00 AM. Hace un buen día, perfecto para seguir buscando...
¿Hasta dónde buscaré?, ¿hasta cuándo seguiré con este reclamo, con esta huelga de pico y pala?...*

A punto de concluir este viaje de encuentros y búsquedas, en este momento puedo tomar un poco de distancia y hacer reflexión de gran parte de este proceso de exploración. En primer lugar para mí ha sido particularmente significativo descubrir el espacio y la “forma”, fuera de un taller de escultura y, así sin más, situarme en un espacio al aire libre con mi cuerpo, un pico y una pala e intervenir directamente en el territorio y en la esfera de las relaciones humanas, intentando construir un espacio y una forma posible dentro del ámbito del arte.

A partir del emplazamiento de la intervención y de mi hacer en el agujero he podido entender, conocer y reflexionar acerca de muchos aspectos que tenían que ver con mi práctica artística anterior a esta experiencia, con el arte y la cultura contemporánea. Mi quehacer se basaba, anteriormente, en agrupar formas y materiales de una manera armónica, creando piezas tridimensionales y “perdurables”. De este modo y por medio de este proceso de excavación, la transformación no sólo ha sido en el terreno físico sino también en otro terreno menos material, el de mi conocimiento. En este sentido, he comprendido el valor que adquiere la experiencia y el intercambio con los observadores desde la esfera del arte, cuestión que me ha permitido virar del tradicional lenguaje

³⁶ Camus, Albert, *El mito de Sísifo*, Madrid, 2006, p.150.

escultórico y también conocer lo que significa el hacer y el mostrar un proceso de este tipo como un posible goce estético en el espacio público.

Un proceso y acción tan “simple”, como hacer una excavación en medio del espacio urbano y social, se ha transformado en los factores que me han abierto las puertas a una gran cantidad de lecturas, de diversa índole, asociadas a este proyecto de “excavaciones”, además del conocimiento que he adquirido durante este Máster. De esta manera, han surgido lecturas y cuestionamientos a partir de la forma y el arte, otras que provienen de la acción, además de las que derivan acerca de mi condición como extranjera y mujer. Dudas acerca del poder de la arquitectura, del urbanismo y del control social, del género dominante en el espacio urbano y de los roles sociales, entre otras cuestiones que tienen que ver con el abrir los ojos ante la conducta y realidad en que viven gran cantidad de individuos en la ciudad actual.

Es por esto que pienso que debo seguir investigando, excavando, buscando e intentando introducirme en el interior de las cosas, para encontrar lo que sea, quizás alguna respuesta o reacción, o bien algo o a alguien. De esta manera, quisiera mostrar mi trabajo como una grieta, una fuga del deseo, dentro de la estructura de la ciudad y de la práctica artística. Descubrir un espacio posible, un agujero sin género e indefinido, abierto al cuestionamiento y a cualquier lectura.

Pienso que en un futuro abriré otro vacío, otro agujero en el cual desarrollaré más en profundidad, todos los aspectos y conceptos que en este texto sólo he podido hacer un pequeño esbozo. Relativo a lo anterior, me siento como una Sísifo, dispuesta a excavar y a excavar, con la finalidad de mostrar mis deseos, de ver qué hay un poquito más en el fondo, para luego subir y deshacerme de todo, devolviendo y entregando lo que el material, que el espacio y l@s otr@s me han regalado.

Un tránsito, también a modo de metáfora de la vida o del trayecto entre la vida y la muerte, que habla del absurdo de la creación, de la

realización de obras que no hablan, que no comunican, que sólo funcionan en cuanto a su condición de ornamento. Así, con esta acción, intento comunicar, dar a conocer aspectos incuestionables de la cultura y el arte contemporáneos, a l@s observadores/as y provocar en ell@s la duda y la incertidumbre ante lo que significan las normas e ideas preconcebidas en la sociedad contemporánea.

...No lo sé, por el momento me resisto a dejar las herramientas, es muy pronto para desistir y creer que todo está hecho o quizás perdido... por ahora me preparo a otro viaje, a otra proclama... respiro, estiro músculos y cojo las herramientas... un centímetro, 20 centímetros, 5 palabras de ánimo, el terreno esta duro, un metro, 30 días de reflexión, un espacio que aguanta, que absorbe y sugiere infinidad de cosas y situaciones, 40 preguntas ¿ Y eso, PARA qué es?, Sólo sobresale mi cabeza, la tierra huele bien, el agujero se comparte y la ortiga pica, agua a rebozar, otras presencias materiales dentro del hueco, 3 paladas de tierra de vuelta a su lugar...etcétera, etcétera, etcétera...



El lugar después de la intervención *Crossing the Hole*, Valencia, mayo 2007.

7. Currículum Vitae

Romina Jacklyn Rebolledo Bastias, Santiago de Chile, 9 de octubre de 1978.

rominarebolledo@hotmail.com

-Licenciada en Bellas Artes, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universidad Politécnica de Valencia, Junio 2006.

.Otros Estudios

-Un curso de la Licenciatura en Geografía, Universidad Católica de Chile, 1997.

-Estudio de dos cursos en la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile, 1998-2000.

-Estudios de Postgrado, *Máster en Arte y Producción Artística*, Facultad de Bellas Artes de Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2006-2007.

Becas

-Sócrates-Erasmus, Aristotle University of Thessaloniki Faculty of Fine Art Tesalónica (Grecia), 2005-2006.

Exposiciones

-*Esculturas*, Casa del tío Carmelo, Aldaia, (Valencia), junio 2003.

-*Talla en piedra*, Biblioteca Municipal de Algemesí, Algemesí (Valencia), julio 2004.

-*Puertas Abiertas*, Sala de exposiciones de la Facultad de Bellas Artes. Aristotle University of Thessaloniki, junio - agosto 2006.

-*L`art entorn a la vella*, Universidad Politécnica de Valencia, junio 2007.

-*Estiu Art*, Universidad Politécnica de Valencia, junio-septiembre 2007.

-*L`espai trobat*, Intervenciones Plásticas en la Marina, Benissa, (Alicante), julio-septiembre 2007.

8. Bibliografía

- Auge, Marc, *Los no lugares*, Barcelona, Gedisa, 2006.
- Auster, Paul, *El palacio de la Luna*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- Bachelard, Gastón, *La poética del espacio*, México, Fondo de cultura Económica, 2005.
- Bachelard, Gastón, *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, México, Fondo de cultura económica, 2006.
- Bourriaud, Nicolás, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.
- Bourriaud, Nicolás, *Postproducción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.
- Brea, José Luis, "Ornamento y utopía Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90", en *Arte, Proyectos e Ideas*, nº 4, Valencia, UPV, mayo 1996.
- Butler, Judith, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de identidad*, Barcelona, Paidós, 2007.
- Camus, Albert, *El mito de Sísifo*, Madrid, Alianza, 2006.
- Candela, Iría, *Sombras de ciudad. Arte y transformación urbana en Nueva York, 1970 -1990*, Madrid, Alianza Forma, 2007.
- Clément, Gilles, *Manifiesto del tercer paisaje*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007.
- Cortés G., José Miguel, Picazo, Gloria, "Ciudades negadas 1. Visualizando espacios urbanos ausentes", *Impasse 6*, Lleida, Ayuntamiento de Lleida y Centro de Arte la Panera, 2006.
- Cortés G., José Miguel, *Políticas del espacio. Arquitectura, género y control social*, Barcelona, Iaac y Actar, 2006.
- Debord, Guy E. "Introducción a una crítica de la geografía urbana" *Les lèvres nues*, nº 6, septiembre 1955. Traducción de Lurdes Martínez aparecida en el fanzine *Amano* nº 10. [en línea] <<http://www.sindominio.net/ash/index.html>> [Consulta: 20 junio 2007]
- Foucault, Michael, *La Arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 2006.
- Galofano, Luca, *El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

-
- Guasch, Anna María, *El arte último del siglo XX, del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2000.
 - Koolhaas, Rem, *La ciudad genérica*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.
 - Koolhaas, Rem, *El espacio basura*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007.
 - Krauss, Rosalind, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996.
 - Krauss, Rosalind, *Pasajes de la escultura moderna*, Madrid, Akal, 2002.
 - Marot, Sebastien, *Suburbanismo y el arte de la memoria*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.
 - Raquejo, Tonia, *Land Art*, San Sebastian, Nerea, 1998.
 - Ruido, María, *Ana Mendieta*, San Sebastián, Nerea, 2002.
 - Saborit, José, Albelda, José, *La construcción de la naturaleza*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1997.
 - Smithson, Robert, *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.
 - de Solá-Morales, Ignasi, *Territorios*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
 - VV.AA., *Gordon Matta Clark*, Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1993.
 - VV.AA., *Arte y Naturaleza*, Actas Nº1, Diputación de Huesca, 1995.
 - VV.AA., *¿Construir... o Deconstruir?*, Textos sobre Gordon Matta Clark, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2000.
 - VV.AA. *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*, Barcelona, Icaria, 2002.
 - VV.AA., *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1993.
 - VV.AA., *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
 - VV.AA., *Situacionistas. Arte, política, urbanismo*, Barcelona, Actar, 1996.

Páginas web visitadas:

<<http://www.aleph-arts.org/pens/index.htm>> [consulta: 2 junio 2007]
<http://www.bbaa.upv.es/escultura/assignatura/proy2/pro_publico/apuntes.htm>
[consulta: 15 junio 2007]
<<http://caosmosis.acracia.net/?p=179>> [consulta: 15 junio 2007]
<<http://www.christojeanneclaude.net/>> [consulta: 23 agosto 2007]
<http://cmapspublic3.ihmc.us/servlet/SBReadResourceServlet?rid=1183050397640_1790141533_1792&partName=htmltext> [consulta: 2 junio 2007]
<<http://www.hartza.com/QUEER.html>> [consulta: 5 sept. 2007]
<<http://www.hartza.com/butler.htm>> [consulta: 5 sept.2007]
<<http://www.jornada.unam.mx/2003/10/02/ls-teoriaqueer.html>>
[consulta: 5 sept.2007]
<<http://www.marymiss.com/index.html>> [consulta: 5 sept.2007]
<<http://www.razonypalabra.org.mx/anterior.html>> [consulta: 2 junio 2007]
<<http://www.richardlong.org/>> [consulta: 23 agosto 2007]
<<http://www.robertsmithson.com/>> [consulta: 23 agosto 2007]
<<http://www.sindominio.net/ash/index.html>> [consulta: 20 junio 2007]
<<http://www.cdan.es/cdan-P6a.asp?IdNodo=1874>> [consulta: 20 agosto 2007]