

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS
TRABAJO FINAL DE MÁSTER EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

HABITAR EL LÍMITE
Espacios domésticos híbridos

Autor: Óscar Martín Valdespino

Director: José Miguel García Cortés

Tipología 4: Producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica

Valencia, Julio de 2013



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



Un sincero agradecimiento a:

- Mi tutor José Miguel, por su atención detallada y su visión lúcida.
- Vicent Ruiz, por su colaboración y apoyo en muchos de mis proyectos.
- Mis padres, por ayudarme a sobrevivir en el límite.

“Bailar sobre la cuerda floja es mantener en todo momento un equilibrio, recreándolo a cada paso gracias a nuevas intervenciones; es conservar una relación que jamás es adquirida y que una incesante invención renueva al dar la impresión de conservarla.”

Michel de Certeau

HABITAR EL LÍMITE. Espacios domésticos híbridos.

Resumen:

En este documento se plantea como la idea de límite está directamente vinculada a las condiciones de licuidad y saturación del espacio contemporáneo. Parte del supuesto de que la condición fronteriza del ser humano obliga a éste a habitar el límite e investiga, a partir de ahí, algunas transmutaciones posibles a modo de propuestas artísticas que puedan asociarse a esa habitación limítrofe, vinculándolas a la creación de espacios intermedios híbridos.

Considerando al ser humano y a la arquitectura como principales parámetros para la formalización de un hábitat, la investigación se centra en ciertas relaciones entre el autor y su vivienda habitual, proponiendo una serie de hibridaciones que generen espacios domésticos alternativos. Para ello se lleva a cabo una deconstrucción identitaria de los parámetros que los definen para dotarlos de un nuevo significado a partir de las posteriores relaciones establecidas entre ellos.

Palabras clave: límite, espacio, ser humano, arquitectura, doméstico, híbrido, identidad, habitar.

TO INHABIT THE LIMIT. Hybrid domestic spaces.

Abstract:

This paper considers how the idea of limit is directly linked to the saturation and liquidity that characterizes contemporary space. It assumes that the boundary condition of the human being requires him to inhabit the limit and investigates, from there, some possible artistic transmutations that can be associated to that room border, linking them to the creation of hybrid gaps.

Considering human beings and architecture as key parameters for the formalization of a habitat, the research focuses on certain relations between the

author and his residence, proposing a series of hybridizations to generate alternative domestic spaces. This is accomplished through a deconstruction of the identity parameters that define them, and the subsequent redefinition from the proposed relationships between them.

Keywords: limit, space, human being, architecture, domestic, hybrid, identity, to inhabit.

ÍNDICE:

1. INTRODUCCIÓN.....	9
1.1 Presentación.....	11
1.2 Motivación personal y origen de la investigación.....	13
1.3 Metodología.....	15
1.4 Objetivos.....	16
2. EL LÍMITE COMO ESPACIO HABITABLE.....	17
2.1 Sobre los límites.....	19
2.2 Anti-genética del espacio límite.....	22
2.3 Vaciando lo intermedio.....	24
2.4 Habitar el límite.....	29
Seres en el borde.....	31
Arquitecturas limítrofes.....	33
3. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA INÉDITA: ESPACIOS DOMÉSTICOS TRANSMUTADOS.....	35
3.1. La domesticación del híbrido.....	38
3.2. Mi casa.....	41
3.3. La intimidad mutante.....	44
3.4. Vivir al límite.....	49
3.5. El habitante virtual.....	55
3.6. (In-)muebles.....	60
3.7. Anormalidades cotidianas.....	65
3.8. El hogar en tránsito.....	71
3.9. Otros umbrales.....	77
3.10. Hacerte un hueco.....	82
4. CONCLUSIONES.....	89
5. BIBLIOGRAFÍA.....	95
6. ANEXO IMÁGENES OBRAS.....	101

1. INTRODUCCIÓN

Introducción

1.1 Presentación.

Este trabajo de investigación plantea un estudio sobre la nueva configuración de los parámetros que definen el espacio vinculados a la reformulación contemporánea de la idea de arquitectura y de ser humano a partir del concepto de límite. La investigación se centra particularmente en el espacio doméstico, concretamente en la vivienda del propio autor, pues resulta idóneo para la experimentación en este sentido, ya que incluye una arquitectura cotidiana y continuamente accesible por el autor y un habitante que es tanto investigador como investigado.

Nuestra concepción occidental de la noción de espacio ha configurado muchas de las áreas del pensamiento contemporáneo. El modelo espacial físico tradicional ha dado paso a un modelo relacional o tópico vinculado a las relaciones socio-culturales como verdaderas constituyentes del propio espacio. Así, son los seres humano y sus relaciones con el entorno los verdaderos generadores de espacio. Teniendo esto en cuenta nos interesa plantear la búsqueda donde dicha interacción genere nuevas posibilidades relacionales, con el objetivo de encontrar espacios intersticiales híbridos: espacios físicos, psicológicos, sociales, emocionales, poéticos, virtuales, etc. entre las dos entidades consideradas susceptibles de considerarse parte de ambos, o siendo independientes, de establecerse como resultado de la hibridación entre ellas. Para ello nos apoyamos en el concepto de límite, entendiéndolo como espacio adecuado para generar dichos híbridos a partir de una reformulación de diversos conceptos comunes cuya combinación servirá para generar esos espacios transmutados.

Para una correcta contextualización de la investigación hemos considerado oportuno organizar el planteamiento discursivo de este Trabajo Fin de Máster en dos bloques principales:

Introducción

1.-En el primero de ellos se introducen los conceptos teóricos generales respecto al tema considerado (límites, espacio, arquitectura y ser humano) tratándolos primero de un modo independiente e interrelacionándolos posteriormente a partir del concepto de habitar.

2.-En el segundo se plantean una serie de posibles formalizaciones artísticas de los temas tratados aplicados al espacio doméstico. En esta parte se incluyen los trabajos realizados por el autor y se exponen tanto las características técnicas como el marco teórico sobre el que se sustentan y las referencias concretas que han apoyado su creación o han suscitado un interés a partir de su formalización. Estas obras, que utilizan diversas técnicas artísticas y argumentos discursivos en su configuración, han sido planteadas mayoritariamente como proyectos concretos en las asignaturas del máster, generando un abanico de aproximaciones posibles a una futura sistematización de la investigación sobre el tema propuesto.

1.2 Motivación personal y origen de la investigación.

Mi formación académica como arquitecto y mi pasión por el mundo del arte me han posicionado durante los últimos años de mi vida en un indefinido estado intermedio. Si me preguntaran qué soy no respondería ni arquitecto ni artista, sino quizás algo intermedio. La búsqueda de un entorno independiente en el que desarrollar mis potencialidades profesionales y vocacionales se materializa en un entramado de conexiones y vínculos que sirven de base de cultivo para una nueva estructura discursiva múltiple. Teniendo esto en cuenta, si algo puede caracterizar mi trabajo creativo es ese estado del no-ser algo concreto que convierte a la hibridación en la base de mi investigación artística. Por ello pongo hincapié en lo limítrofe, tratando de apropiármelo como espacio intersticial susceptible de ser habitado por este ser en tránsito.

Mi producción anterior a la realización del máster versaba de algún modo en estos conceptos de hibridación y estudio de los límites, pero desde una visión más independiente o particularizada. Este es el caso, desde el punto de vista arquitectónico, de algunos de mis proyectos como *Edificio híbrido en el entorno de San Miguel de los Reyes* (2008). En él, a partir de los usos predeterminados por el programa, se generaban usos híbridos entre la huerta y el entramado urbano construido, planteando la formalización de un límite difuso a modo de estructura porosa de borde. Este espacio fronterizo, planteado como un choque de placas tectónicas, generaba una estructura continua de fragmentaciones a partir del rozamiento espontáneo entre ellas, convirtiendo el proyecto en un espacio de erosión o disolución. También en el proyecto del concurso *Imagina Velluters* (2010) me interesaba por los solares abandonados como espacios en el límite entre lo privado y lo público, denotando su capacidad reconfiguradora del espacio urbano al tratar estos espacios vacíos como un conjunto dentro del barrio. Por otro lado, obras gráficas como la serie *Terminus corpora* (2010) reflexionaban sobre los límites

del ser humano como porción de espacio independiente de su entorno desde una concepción básicamente física del ser humano como porción de espacio.



Fig. 1. *Edificio híbrido en el entorno de San Miguel de los Reyes*, Óscar Martín, 2008 / *Concurso Imagina Velluters*, Óscar Martín, 2010.



Fig. 2. *Terminus corpora*, Óscar Martín, 2010.

El proyecto de investigación pretenderá relacionar ambas disciplinas mediante un discurso común que utilice los límites del espacio como concepto articulador en la búsqueda de nuevas posibilidades de formalización. Para ello se utilizará lo doméstico y lo cotidiano como punto de partida para enunciar posibilidades de ese habitar intermedio y de esa ocupación del límite y para denotar la potencialidad de esos espacios transmutados como sumideros de creación.

1.3 Metodología.

El método de trabajo incluye fases simultáneas o en periodos distintos que han consistido en:

-Proponer posibles bloques temáticos y acotar hasta la idea directriz.

-Realizar búsqueda de bibliografía referente al tema elegido.

-Organizar citas y referencias para confeccionar un índice.

-Generar obra relacionada con el tema en las diversas asignaturas como base para la posterior formalización de la producción artística resultado de la investigación.

-Corregir sistemáticamente las aportaciones bibliográficas y prácticas artísticas con los profesores y el tutor del proyecto fin de máster.

-Recapitular los resultados y generar las conclusiones finales.

-Presentar el PFM.

1.4 Objetivos.

El objetivo principal de este trabajo de investigación es suscitar la reflexión sobre el propio quehacer artístico tanto a partir de los conceptos teóricos y referentes varios sobre los que se basan mis obras como del propio análisis y materialización de las piezas presentadas. Para ello se plantean los siguientes objetivos específicos:

-Contextualizar el tema sobre el que versa el trabajo del autor mediante discursos teóricos.

-Plantear trabajos que posibiliten una aproximación hacia una sistematización de la investigación artística al respecto del tema considerado.

-Relacionar la obra presentada con referentes teóricos y artísticos.

-Explorar diferentes técnicas o metodologías artísticas para la representación de los temas en los proyectos planteados y analizar su repercusión en el resultado final.

-Generar unas conclusiones que nos sirvan de guía y nos dejen abierta la reflexión para su continuidad en un futuro trabajo de investigación.

2. EL LÍMITE COMO ESPACIO HABITABLE

2.1 Sobre los límites.

Como hemos apuntado anteriormente, vamos a utilizar el límite como concepto articulador para la formalización de estos espacios. Esta elección no es arbitraria, pues parece evidente que el mundo en el que vivimos se asemeja a un ente informe en el que los límites que lo definen son cada más difusos, por lo que cualquier reflexión sobre las posibilidades de configuración del espacio debe considerar las características intrínsecas de los límites. Para decirlo de otro modo, *todo es ahora límite*. Así mismo, el espacio, al verse reconfigurado por un conjunto de relaciones, implica al tiempo como elemento generador, con su evidente carácter ilimitado. Este carácter atemporal y genérico se convierte en instantáneo y concreto en el momento en que se contextualiza en una arquitectura y en un individuo determinados. La consistencia espacial ya no será determinada por la solidez de una estructura o la permanencia de un concepto, sino que será ahora definida por el tipo de relación transitoria establecida entre ellos.

Por otro lado, la investigación artística, espacio en el que se desarrolla este trabajo, debería estar vinculada a una generación de conocimiento que se base en la masa de preexistencias pero ocupando el propio de la creación, indisociable entre lo conocido y lo nuevo. En este sentido es exclusivamente en el límite donde se puede intuir algo que aún no está codificado, reglamentado o instituido, características que definen ampliamente a las producciones artísticas. Además, haciendo un símil con la biología, las zonas de mayor riqueza y producción ecológica son aquellas que se encuentran en los *ecotonos*, los límites entre dos ecosistemas muy diferentes, pues son los lugares donde los componentes ecológicos están en tensión y en los que se produce un mayor intercambio de energía. En estos espacios viven especies propias de ambas comunidades, pero también pueden encontrarse organismos particulares, adaptados a ese hábitat polivalente.

El concepto de límite ha tenido históricamente diferentes interpretaciones, en las que mayoritariamente predomina la asociación entre límite y frontera. Seres, espacios y conceptos definidos por unos límites. Desde el punto de vista espacial, como indica Javier Maderuelo, el límite se ha presentado como “el término, confín o lindero de reinos, provincias o posesiones.”¹ Esta idea de *término* (fin, final) conduce a una acotación, tanto conceptual como física, en la que los límites de un cuerpo definen su forma y configuran el espacio que ocupa. Nuestra propuesta investigadora plantea una reformulación de esa idea de borde lineal hacia un engrosamiento del mismo. En este sentido nos interesa especialmente la bibliografía del filósofo y profesor de arquitectura Eugenio Trias, que trata de profundizar sobre lo que él considera la *Lógica del límite*. La elección de lógico para definir ese espacio ilógico o en el límite de la logia, de lo conocido, parece declarar ya la intención de positivar su enunciación. Así, lo que el autor afirma es que “el ser es el *limes*”², pensando al ser como límite y frontera, dotando al limes (ese estadio fronterizo) de estatuto ontológico. Para ello, replantea la tradición filosófica de la modernidad que mantiene la escuálida idea negativa del límite y de la frontera como puro lugar evanescente, convencional y puramente lineal e intenta que comparezca como espacio susceptible de colonización, y que pueda ser habitado, cultivado y experimentado. Este acercamiento a lo que podría ser un ensanchamiento del límite nos parece el adecuado para desarrollar las posibilidades de habitación del espacio. De aquí que el ser humano se pueda considerar *habitante de la frontera*, ni de aquí ni de allá. En esta búsqueda del valor afirmativo del ser como límite, Trias se plantea cómo es ese ser y en qué condiciones aparece. Para ello propone la existencia de tres cercos: del aparecer, fronterizo y hermético. Tres cercos que se presionan, se embisten, se “cercan” y se acosan entre sí, aunque uno solo de ellos ocupa esa posición de *zona de en medio*. Para habitar este *espacio de la cópula* son necesarias las *artes fronterizas*: la arquitectura y la música, que dan

¹MADERUELO, Javier, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*, Madrid, Akal, 2008, p.16

²TRÍAS, Eugenio, *Lógica del límite*, Barcelona, Destino SA, 1991, p.18.

forma y sentido a ese límite. Ambas se instalan en el *medio ambiente*, algo previo y anterior en relación con lo que debe llamarse propiamente *mundo*. Ambas son capaces de propiciar una atmósfera, de determinar el carácter y la cualidad del aire que se produce entre el cuerpo y el ambiente, de generar un *entorno*. En este sentido, Trías nos aclara la importancia tanto de la arquitectura como del artista creador para la configuración de estos espacios habitables al afirmar que “habitar significa cultivar un territorio, algo más radical que la ocupación de un espacio abstracto. Significa convertir un espacio en tierra de cultivo y culto, hasta convertirla en colonia.”³

Otros autores contemporáneos han reflexionado sobre el concepto de límite abierto y su influencia sobre la construcción de la realidad. Una de las principales hipótesis es, como hemos comentado, la de la práctica desaparición de límites concretos en un mundo profundamente fragmentado. Así, en sus ensayos, el pensador Zygmunt Bauman utiliza el adjetivo de *líquida* para definir la modernidad, haciendo referencia a la progresiva transformación de los valores *sólidos* en conceptos más inestables e incontenibles. Esta interpretación va más allá de lo que ya anunciara Karl Marx en el *Manifiesto Comunista* de 1848 al hacer referencia a que “todo lo que era sólido se desvanece en el aire”, pues el planteamiento aquí no es hacer espacio a nuevos y mejores sólidos como pretendía el marxismo, sino plantear metáforas adecuadas para aprehender la naturaleza de la fase actual⁴. En este sentido, José Miguel García Cortés expone: “La desestabilización es uno de los fenómenos básicos de la contemporaneidad. Ya se acabaron los mundos estables, las certitudes morales, y los espacios fijos e íntegros.”⁵ Esta será por tanto una característica de los espacios que buscamos, ya que de poco serviría plantear estructuras sólidas o claramente definidas en un mundo de fluidos, pues éstos son extremadamente móviles e informes.

³ TRÍAS, Eugenio, *op. cit.*, p.20

⁴ BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad líquida*, Mexico DF, Fondo de Cultura Económica, 2004, p.9

⁵ GARCÍA CORTÉS, José Miguel, *Espacios diferenciales. Experiencias urbanas entre arte y la arquitectura*, Valencia, La imprenta. Comunicación gráfica, 2008, p.23

2.2 Anti-genética del espacio límite

“Vivimos en un mundo que no hemos aprendido a mirar todavía. Tenemos que aprender de nuevo a pensar el espacio.”⁶



Fig. 3. *Diagrama Espacio límite*, Óscar Martín, 2012.

Nos planteamos la configuración del espacio como resultado de la interacción entre el ser humano y la arquitectura. En nuestro caso, nos interesan las posibilidades de transmutación, de generación de entidades espaciales a partir de ambos. Este espacio de investigación sería por tanto un híbrido múltiple generado por las manifestaciones límites de dichas entidades, pero no limitándose a un calco genético, sino más bien planteando un mapeado o cartografía de las posibles relaciones espaciales entre ellas. En este sentido nos interesan las reflexiones que suscitan Gilles Deleuze y Felix Guattari cuando nos presentan el concepto de *rizoma* en sus escritos. En su modelo rizomático, tomado de las estructuras de ciertas plantas, cualquier proposición sobre un elemento puede incidir en la concepción de

⁶ AUGÉ, Marc, *Los no lugares, espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1998, p. 42

otros elementos de la estructura, sin importar su posición recíproca. Este tipo de formulación, que acompaña la propia gestación de su libro escrito a dúo *Mil Mesetas*, nos plantea una alternativa a las estructuras arborescentes hegemónicas. El rizoma carece de centro y tiene una posibilidad de desarrollo ilimitada. Es lo que denominan como *multiplicidad*: las líneas, estratos, segmentaridades, líneas de fuga e intensidades que lo conforman. Y añaden: “Lo múltiple hay que hacerlo.”⁷ Este concepto de *lo múltiple* sirve como introducción a los procesos de hibridación que plantearemos posteriormente, ya que las formas híbridas que les interesan son aquellas surgidas en un proceso de *agenciamiento* donde “no hay imitación ni semejanza, sino surgimiento, a partir de dos series heterogéneas, de una línea de fuga compuesta de un rizoma común que ya no puede ser atribuido ni sometido a significativo alguno.”⁸ Nos interesa destacar esta positividad del concepto de *metamorfosis híbrida* como herramienta de desterritorialización y nomadismo, posibles alternativas para adaptarse a la fluidez ya comentada.

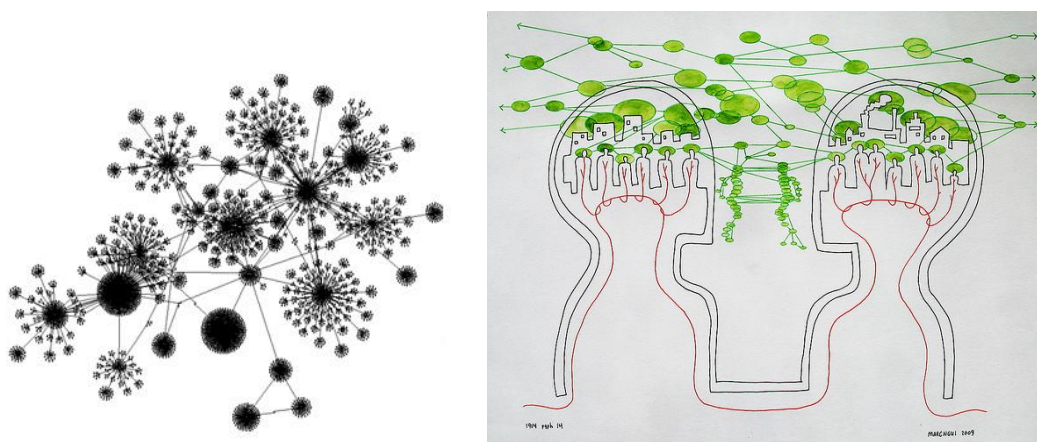


Fig. 4 Estructura rizomática / Ilustración para *Mil Mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, Marc Ngui, 2005.

⁷ DELEUZE, Gilles. y GUATTARI, Felix, *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 1994, p.12

⁸ *Ibidem*, p.16

2.3. Vaciando lo intermedio.

Sabemos que estamos formados principalmente de vacío. La pequeña porción de espacio que ocupamos no es más que una diminuta parte de una gran estructura porosa, un finísimo continuo rodeado de vastos espacios huecos de mediación. Sin embargo nuestra ocupación del mundo parece alejarse de ese axioma biológico al haber planteado una apropiación del espacio a partir de la ocupación del vacío mediante la acumulación de *sólidos*: seres humanos y arquitecturas configurados por una piel. Esta ocupación espacial vinculada a la posesión o a la colmatación parece ser inadecuada para el espacio contemporáneo, un *espacio líquido* conquistado con recursos tecnológicos que ha perdido su “poder de contención”⁹, convirtiéndose en un ente fluido, moldeable y escurridizo que no puede ser aprehendido, sólo interpretado momentáneamente. Esta situación extrema está caracterizada además por una superabundancia de acontecimientos que Marc Augé llama *sobremodernidad*, cuya modalidad esencial es el exceso. Por tanto, ocupar el espacio se convertirá en un ejercicio de reformulación constante de nuestras relaciones espaciales que deberá ser realizado mediante un proceso de ahuecamiento. Esta necesidad, vinculada a la idea de líquido, puede formalizarse en configuraciones como la *espuma*. Esta imagen metafórica cierra la trilogía *Esferas: Burbujas, Globos y Espumas*, con la que el pensador alemán Peter Sloterdijk pretende pensar el espacio contemporáneo, ofreciendo una visión del carácter multifocal con que la vida se desarrolla. En *Espumas* se da cuenta de los círculos de expansión y movimiento de las múltiples esferas en las que, a modo de celdillas de enclaustramiento, los sujetos se trasladan y aglomeran hasta formar espumas evanescentes donde establecen complejas interrelaciones. Lo curioso de la espuma es, como indica el título del prólogo de su libro, que contiene “aire en lugar

⁹ BAUMAN, Zygmunt, op. cit., p.14

inesperado”¹⁰, siendo justamente ese vacío infiltrado en lo líquido mediante un estado de agitación el que mantiene íntegra la estructura espumosa.

Javier Maderuelo nos recuerda que es la idea de *vacío* la que ha predominado como cualidad más característica del espacio. En este aspecto, el mundo occidental parece haberse posicionado en un lugar extremo: El horror vacui, la agorafobia o el “vacío interior”, son todas connotaciones negativas hacia el miedo al vacío. Sin embargo, a la importancia del vacío como espacio susceptible de creación se refiere Rem Koolhaas cuando dice “donde no hay nada todo es posible, donde hay arquitectura ninguna otra cosa puede ocurrir.”¹¹ Esta positivación del vacío está muy presente en el pensamiento oriental, por ejemplo en Japón, en donde el concepto de *ma* o intervalo está fuertemente enraizado en los planteamientos artísticos, arquitectónicos y vitales; o en China, en donde es más importante, como apunta Kisho Kurokawa, fijarse en el espacio entre las líneas de los ideogramas de su alfabeto que en las propias líneas que los componen. En este sentido se refiere el arquitecto japonés Kengo Kuma cuando comenta, en un artículo titulado *De los volúmenes a los agujeros*, al respecto de la construcción de uno de sus edificios:

“He intentado entremezclar la estructura con el entorno deshaciendo el edificio en partículas. El logro ha sido deshacer la masa sólida y pesada del edificio en ligeras y delicadas partículas.”¹²

A la importancia del conjunto de espacios vacíos se refiere el arquitecto Ignasi Solà-Morales cuando replantea la idea de que el arquitecto deba actuar sobre un lugar concreto con el objetivo de solucionar o eliminar un problema a través del diseño. En este sentido sugiere que en realidad se debería luchar por mantener esas

¹⁰ SLOTERDIJK, Peter, *Esferas III, Espumas*, Madrid, Siruela, 2005, p.27

¹¹ KOOLHAAS, Rem/ O.M.A., *S, M, L, XL*, Nueva York, The Monacelli Press, 1995, p.199

¹² AYMÓNINO, Aldo y PAOLO MOSCO, Valerio, *Contemporary Public Space: Un-volumetric Architecture*, Milán, Skira, 2006, p.207

particularidades y resistir ante una planificación unificadora, usando las diferencias de la gran cantidad de *terrain vague* como motivación en el quehacer arquitectónico. Estos “lugares extraños al sistema urbano, exteriores mentales en el interior físico de la ciudad, islas interiores vaciadas de actividad”¹³ son también espacios expectantes, fluctuantes, vacantes en que el arte contemporáneo parece haberse interesado especialmente como escapatoria a la identidad globalizadora de la ciudad. A esta atención sobre lo negativo se refiere cuando atiende a la paradójica situación de “extrañeza ante el mundo”¹⁴ en la que el sujeto contemporáneo se ve obligado a construir experiencia desde la negatividad. Este mismo espíritu ahuecador es el que anima al arquitecto Le Ricolais a escribir:

“Por extraño que parezca, a pesar de la diversidad de nuestra búsqueda y de la variedad de sus objetos, nuestra preocupación esencial ha sido siempre, de algún modo, la de hacer agujeros.”¹⁵

Nuestro acercamiento hacia los conceptos vacío-lleño parece haberse tratado siempre desde una óptica de la oposición. Este binomio ha sido el más comúnmente utilizado para plantear una interpretación de lo público enfrentado a lo privado y ha caracterizado la contextualización del entorno doméstico. Su representación se ha definido mayoritariamente en la modernidad por una estricta línea divisoria, generando espacios *hiperpúblicos* e *hiperprivados* que se caracterizan por una gran consistencia en sí mismos pero una débil capacidad de interacción. Así, tanto el alma humana como el de la propia calle se han convertido en reductos casi puntuales e impenetrables. Si antes entendíamos el espacio como suma de continuidades, ahora éste se ve configurado por una brutal acumulación de discontinuidades, fracturas continuas entre lo coherente y lo aparente. Tratando de encontrar las herramientas de trabajo en semejante estado de las cosas, el

¹³ SOLÀ-MORALES, Ignasi, *Terrain Vague*. Anyplace. Cambridge, Cynthia Davidson: MIT Press, 1995, p.119

¹⁴ SOLÀ-MORALES, Ignasi, *op. cit.*, p.191

¹⁵ LE RICOLAIS, Robert, *Introduction to the Notion of Form*, Greenwich (Connecticut), Directions in Art, Theory and Aesthetics, New cork Grapric Society Ltd., 1968, p.48.

arquitecto japonés Kisho Kurokawa plantea la *simbiosis* como propuesta para “crear un *continuo discontinuo*”¹⁶, basándose en el concepto de *espacio intermedio*. En este sentido se refiere al comentar:

“La naturaleza del espacio intermedio es su ambigüedad y polivalencia. Este tipo de zona intermedia funciona como el *ma* al permitir que dos elementos opuestos existan en simbiosis. El espacio intermedio hace que el *continuo discontinuo* sea posible al permitir que una pluralidad de elementos opuestos puedan continuar en una siempre cambiante relación dinámica.”¹⁷



Fig. 5. *Ring Mirror*, Arnaud Lapierre, 2011

La apreciación de estas zonas de encuentro depende en gran medida de la escala con la que se contemplan. Lo que a primera vista es una línea, mirando con más detenimiento se puede convertir en un campo de gradientes. En este sentido, en nuestra investigación artística nos parece útil la *imprecisión*, pues es una herramienta que nos permite el no ser algo concreto y a la vez nos facilita la posibilidad de ser varias cosas a la vez. Se trataría de un *estado vago*, que no es ni esto ni aquello, pero que puede aglutinar muchas de las posibilidades creativas de este estado actual éticamente intermedio. Así se puede conseguir dotar a una obra

¹⁶ KUROKAWA, Kisho, *The Philosophy of Symbiosis*, Londres, Academy Editions, 1994, p.160

¹⁷ *Ibíd.*, p.161

artística de lo sutil o lo indeterminado, que es justamente lo que mantiene abierta la forma a múltiples interpretaciones y realizaciones de sentido. Por ello, en esta contemporaneidad fluctuante parece adecuado plantearse la necesidad de generar espacios *ambiguos* como hábitats adecuados para potenciar las necesidades de desarrollo del individuo. Esta atención hacia los espacios no hegemónicos es la planteada por Michel Foucault al remarcar el poder de las heterotopías, *espacios otros* con emplazamientos reales, en contraposición con lo irreal de las utopías. Esta característica se debe a su capacidad de yuxtaponer, en un solo lugar real, varios espacios, varios emplazamientos que son ellos mismos incompatibles entre sí¹⁸. En este sentido nos interesa el concepto de *espacio queer*, introducido por Aaron Betsky, que plantea la existencia de espacios multifuncionales y adaptables a sus usuarios, que mutan constantemente y que, como modo de liberación, promueven la erosión de los parámetros que interceden entre las esferas públicas y privadas¹⁹. De acuerdo con todo esto, nuestra propuesta de vaciar lo intermedio significará generar espacios de disolución donde lo privado (relaciones íntimas) y lo público (relaciones sociales) puedan desarrollarse e interrelacionarse sin perder su cohesión interna pero formalizando entes nuevos adaptados al medio.

¹⁸ FOUCAULT, Michel, *Espacios otros utopías y heterotopía*, Carrer de la ciutat, núm. 1, 1978, p. 7

¹⁹ BETSKY, Aaron, *Queer Space: Architecture and Same-Sex Desire*, New York, William Morrow and Co., 1997, p. 5

2.4. Habitar el límite

“Un día, la necesidad de espacio se hace sentir, el irresistible deseo de tener un espacio propio”²⁰



Fig. 6. *Sin título*, Nick van Woert, 2011.

Al preguntarnos sobre la naturaleza del habitar nos hacemos eco de Martin Heidegger cuando lo relaciona con construir como prerequisite necesario pero no suficiente, ya que la construcción que genera esa posibilidad de habitación es únicamente aquella que acoge y edifica. En su ensayo *Construir, habitar, pensar* dice que “la relación del hombre con los lugares y, a través de ellos, con los espacios, se basa en el habitar”²¹, aclarando que el rasgo fundamental del habitar es el cuidar del ser humano. Por ello, si éste quiere habitar el límite, deberá atender principalmente a su cuidado. El proceso de habitación del espacio no podrá ya basarse en el llenar los huecos, pues éste está saturado, y difícilmente el acto de ahuecamiento será posible con la mera perforación de un espacio que ya no es

²⁰ AUGÉ, Marc, *op. cit.*, p.12

²¹ HEIDEGGER, Martin, *Construir, habitar, pensar*, en *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2001, p.8

sólido. Por eso, el habitar se deberá centrar en el crear en el límite, construyendo híbridos esponjosos que se adapten a ese nuevo estado y que lo cultiven.

Por otro lado, nuestra ancestral necesidad de espacio hace que la aprehensión espacial no sea únicamente física, sino determinada por nuestros deseos concretos. Si las pinturas rupestres encontradas en el interior de las cuevas (esos primeros espacios que podríamos considerar como domésticos) son interpretadas como un acto artístico de apropiación del espacio, parece evidente que la creación de un espacio propio estará muy determinada por ese rasgo artístico inherente a la naturaleza humana. A esto se refiere Bachelard al revalorizar el conjunto de construcciones oníricas o simbólicas necesarias para la formalización del hábitat.

A partir de lo anteriormente expuesto, nos interesa plantear qué manifestaciones del ser humano y de la arquitectura pueden generar esos espacios límites. En este proceso de adaptación al medio parece posible que salgan victoriosos individuos y arquitecturas excéntricas, desconfiguradas o indefinidas que se relacionen entre ellos de un modo interconectado pero mutable, flexible o ambiguo. Por ello nos planteamos las nuevas visiones del ser humano y de la arquitectura que nos acercan a esas manifestaciones extremas del espacio desbordado a partir de una fragmentación de los componentes más resistentes al cambio.

Seres en el borde.

En este mundo, la inestabilidad, el desasosiego o la ausencia de metas claras y de objetivos precisos propician ese *saberse en el límite*, en ese límite separador entre lo que es y lo que todavía no es, umbral desde el que ni siquiera se intuyen los perfiles de un horizonte próximo. Por ello, consideramos el concepto de *ser borderline* como ser adecuado para desarrollarse en el límite, al ser capaz de mirar el mundo desde una óptica distorsionada, acercándonos de un modo más adecuado a la fluidez de la realidad que difícilmente podemos entender con nuestros precisos aparatos de medición.

En un mundo caracterizado por la *incertidumbre* y la *desvinculación*, lo “otro” es tipificado como extraño al perder la nitidez de las líneas fronterizas clasificatorias, impuestas desde una lógica del control. Por ello, el único valor conmensurable es la necesidad de hacerse con una identidad flexible y versátil que haga frente a las distintas mutaciones que el sujeto ha de enfrentar a lo largo de su vida. Proyectar un entorno híbrido implicará por tanto una participación de este ser humano distorsionado como elemento básico en el proceso de construcción del espacio. Este individuo indefinido que consideramos como sujeto de la experimentación es también objeto de estudio de las teorías *queer*. Aplicadas a un contexto respecto al género humano, nos interesa su atención por la desaparición de los límites naturales o impuestos. Recursos como la distorsión perceptiva, la ambigüedad de las actitudes o la reformulación de los tópicos conductuales nos parecen estrategias de consolidación de este ser en continuo tránsito.

Por otra parte, el espacio público, si aun existe, se parece a cualquier cosa menos a un territorio, en el sentido de que no es un marco con límites y defendible, sino un ámbito atravesado por las energías y por el tiempo. Su sentido y su valor surgen cuando una actividad los reúne y los vivifica. Pero en todos los casos un

factor no puede faltar: el *cuerpo humano*, ese eje cuya gestualidad funda el espacio, cataliza el tiempo y canaliza la energía y que:

“Es el lugar donde se sitúa el individuo, aquello que establece una frontera entre el yo y el otro, tanto en el sentido personal como en el físico, algo que es fundamental para la construcción del espacio social, que no es algo preexistente ni vacío de significado. [...] Es el cuerpo (pero no el genérico, sino uno definido y concreto), con sus capacidades de acción y sus energías, el que crea y produce el espacio.”²²

Así, el cuerpo humano mismo es concebido como una porción de espacio, con sus fronteras, sus centros vitales, sus defensas y sus debilidades, su coraza y sus defectos. La propuesta que nos hacen en este sentido los filósofos Deleuze y Guattari se refieren a la construcción de un *Cuerpo sin Órganos*, hecho de tal forma que sólo puede ser ocupado, poblado por intensidades. A esto se refieren al comentar:

“Si el CsO es un límite, si nunca se acaba de acceder a él, es porque detrás de un estrato siempre hay otro estrato, un estrato encajado en otro estrato. Pero, si el CsO es ya un límite, ¿qué habría que decir del conjunto de todos los CsO? El problema ya no es el de lo Uno y el de lo Múltiple, sino el de la multiplicidad de fusión que desborda efectivamente cualquier oposición entre lo uno y lo múltiple.”²³

²² GARCÍA CORTES, José Miguel, *Deseos, cuerpos y ciudades*, Barcelona, UOC, 2009, p.63

²³ DELEUZE, Gilles. y GUATTARI, Felix, *op. cit.*, p.159

Arquitecturas limítrofes.

Arquitecturizar los bordes, tanto físicos como conceptuales (y recordemos que borde también tiene la acepción de esquinado, impertinente, antipático) no es sencillo. Se debe tener bien en cuenta el carácter ambivalente y el simultáneo papel de división y conexión que caracteriza a los bordes. Su importancia radica en su condición de espacios de transición entre distintos territorios, transmitiendo y controlando el intercambio entre ellos.

La formalización de ese espacio límite implica a una arquitectura que se sitúa entre la configuración del espacio en un cuerpo cerrado y aislado en su interior y aquel cuerpo abierto que circunda un sector del espacio unido al continuo ilimitado. Las arquitecturas del límite son aquellas que se sitúan en ese espacio intermedio, sin ser ni esto ni aquello, basándose para ello en conceptos como la mutación, la fragmentación o la ambigüedad. Así, parece necesario entender la arquitectura como el proceso a partir de la generación de patrones en el tiempo y no como una forma resultante de la división del espacio, que decíamos agotado. Si, como comentábamos anteriormente, vamos a requerir la consideración del vacío como *material arquitectónico* para la generación de espacio, nos vemos obligados a concebir nuevos mecanismos de actuación. El vacío se revela aquí como un factor instrumental básico debido a su cualidad *vacante*, a modo de *espacio negativo* conformado por ausencias más que por presencias.

Esta arquitectura considerada será una amalgama de contradicciones en la que el verdadero espacio lo ocupará el diálogo entre ellas. Lo que nos interesa es no sólo la deconstrucción de unas arquitecturas sólidas, sino también el trabajo con nuevas formas arquitectónicas asociadas al estatus líquido del espacio contemporáneo. En este sentido, la tesis que presenta el profesor de arquitectura José Ballesteros con el título de *Ser artificial* plantea una desmaterialización de la

arquitectura contemporánea al definirla como *trans-extrema*, ya que ha pasado a residir dentro de una serie de territorios virtuales de lo material y lo corpóreo removidos completamente, migrando de la realidad al ciberespacio²⁴. Así, la idea de interactividad entre el ser humano y su entorno ya no resulta la única posibilidad de explorar nuevas experiencias, sino que la información vinculada a las nuevas tecnologías puede generar nuevas posibilidades. Esto es lo que también indica Marcos Novak cuando define las características de una arquitectura líquida o *transarquitectura* al afirmar que “La arquitectura líquida es una arquitectura que respira, vibra y convulsiona como una forma pero que se manifiesta como otra.”²⁵ Es por tanto una arquitectura inmaterial, eminentemente potencial, cuya formalización será determinada por esa interacción tecnológica, siendo el usuario parte fundamental en esa generación de su entorno virtual.²⁶

²⁴ BALLESTEROS, José, *Ser Artificial, glosario práctico para verlo todo de otra manera*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2008, p.51

²⁵ NOVAK, Marcos, *Liquid Architectures in Cyberspace*, Cambridge, Cyberspace: First Steps, 1991, p.284

²⁶ BALLESTEROS, José, *op. cit.*, p.49

**3. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA INÉDITA:
ESPACIOS DOMÉSTICOS TRANSMUTADOS.**

A partir de las consideraciones anteriormente expuestas respecto a los diversos elementos y las características que podrían generar estos nuevos espacios, vamos a plantear algunas reflexiones y posibles formalizaciones referidas al espacio doméstico. Esta aproximación surge de un modo casual, al observar que los planteamientos iniciales de este trabajo sobre las posibilidades de hibridación entre el ser humano y la arquitectura para generar espacios alternativos se iban concretizando en un individuo y un entorno concretos. Esta particularización tiene sin embargo una doble lectura pues a pesar de acotarse a un espacio determinado, plantea un sistema extrapolable a otros ámbitos. Así mismo, estas nuevas configuraciones espaciales se crearán a partir de la transmutación y por ello podrán implicar posteriormente a otros nuevos espacios de reflexión entre ellos.

Los apartados considerados a partir de ahora se basan en los conceptos antes mencionados pero vinculados a proyectos artísticos concretos. Así, a partir de la definición de espacio doméstico, se plantean temas como la propiedad de una casa, la influencia de la idea de hogar en el imaginario colectivo, la configuración de los límites de estos espacios, la relación con las nuevas tecnologías, el tipo de uso que hacemos de ellos, la dependencia económica que suscitan o la relación con los elementos que los componen. Los proyectos presentados asociados a ellos son principalmente alteraciones o reinterpretaciones de lo que podría entenderse como espacio doméstico, con el objetivo de aproximarnos a una posible forma de atención espacial para esos nuevos requisitos que plantean los modos de habitar de nuestro tiempo.

3.1. La domesticación del híbrido

“Todo el espacio está ocupado por el enemigo, que ha domesticado para su propio uso hasta sus reglas elementales (incluso la geometría). El auténtico urbanismo aparecerá cuando se cree en algunas zonas el vacío de esta ocupación. Lo que nosotros llamamos construcción comienza allí. Puede comprenderse con la ayuda del concepto de *agujero positivo* forjado por la física moderna. Materializar la libertad, es, en primer lugar, sustraer a un planeta domesticado algunas parcelas de su superficie.”²⁷

El espacio doméstico, como creación en el límite, debe atender a ese carácter de espacio intermedio, por lo que su formalización se plantea aquí a partir de la hibridación. El espacio híbrido es una forma *trans*, una forma de ser varias cosas a la vez, por ello siempre se generará un espacio transformado o en transformación. Entender el espacio doméstico como híbrido significará construir su carácter de *hábitat* adecuado para el ser del límite. En este sentido, en las piezas presentadas se parte de una fragmentación de los elementos que componen estos espacios para poner en relieve las múltiples posibilidades de relación entre sus partes, abriéndose hacia nuevos enfoques de esa habitación del límite investigada.

La caracterización de estos espacios está definida por la idea de lo *doméstico*. Basándose en la propia definición de domesticación de la RAE como “la acción de reducir, acostumar a la vista y compañía del hombre al animal fiero y salvaje” se podría sugerir que el espacio doméstico ha estado asociado al apaciguamiento o a la contención. Por otro lado, el domicilio es un atributo de la personalidad que asigna el lugar de lo doméstico, ya que se refiere a donde la

²⁷ KOTANYI, Attila – VANEIGEM, Raoul, *Extracto de Programa elemental de la oficina de urbanismo unitario (1961)* en *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999.

persona (física o jurídica) tiene su residencia con el ánimo real o presunto de permanecer en ella. Esta asociación cuasi permanente entre vivienda y habitante es una de las caracterizaciones más claras de estos espacios, convirtiéndolos en dudosos adjetivos del individuo, al implicar una inmovilidad difícilmente encajable en un mundo en continuo cambio. En este sentido Paul Virilio afirma “No hay formas estables.”²⁸ Esto quiere decir que nos desarrollamos, nos desenvolvemos en un mundo, en un entorno, en perpetuo cambio donde las formas mutan constantemente. En semejante estado de las cosas al individuo le corresponde “domesticar lo inesperado”²⁹, una especie de interés por el equilibrio que nos recuerda que cualquier deseo de reconstruir el espacio habitable en relación con el ser humano debe tener muy en cuenta la precariedad de su existencia y su fragmentación, así como su persistente dinamismo y energía. Así, el espacio doméstico deja poco a poco de definirse como un contenedor de usos concretos históricamente adheridos a él para convertirse en un elaborador de proyecciones, un espacio íntimo donde el individuo es capaz de construir sus deseos, más que un lugar cerrado donde realizar unas determinadas actividades.



Fig. 7. Perro domesticado (casita) / Perro salvaje.

Por otro lado, Juhani Pallasmaa se refiere al carácter domesticador de la arquitectura en cuanto a su capacidad de estructurar el mundo al comentar:

²⁸ VIRILIO, Paul, *The Aesthetics of Disappearance*. New York/Paris, Semiotex(e), 1991, p.17

²⁹ BAUMAN, Zygmunt, op. cit., p.68

“La arquitectura es el instrumento principal de nuestra relación con el tiempo y el espacio y de nuestra forma de dar una medida humana a esas dimensiones; domestica el espacio eterno y el tiempo infinito para que la humanidad lo tolere, lo habite y lo comprenda. Como consecuencia de esta interdependencia del espacio y el tiempo, la dialéctica del espacio exterior e interior, de lo físico y lo espiritual, de lo material y lo mental, de las prioridades inconscientes y conscientes que incumben a estos sentidos, así como a sus papeles e interacciones relativas, tienen un impacto fundamental en la naturaleza de las artes y de la arquitectura.”³⁰

Nos interesa el enfoque del tema estudiado por la psicología ambiental, en el que el hombre no es considerado producto pasivo del ambiente, sino que mantiene un intercambio dinámico con él. En este respecto surge el concepto de *conducta molar*, asociada a un contexto situacional al que se responde de una determinada manera. Partiendo de la base que el ser humano tiene una gran capacidad de adaptación al entorno y sobretodo una mayor capacidad de hacer que el entorno se adapte a él, el espacio domestico podría definirse aquí como aquel diseñado para que las conductas molares sean gestionadas lo más eficientemente posible para realizar las conductas cotidianas.

³⁰ PALLASMAA, Juhani., *The eyes of the skin, architecture and the senses*. Chichester, John Wiley & Sons. 1996, p.46

3.2. Mi casa

“Todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa”³¹

El primer capítulo de su libro *La Poética del Espacio* lo dedica Gaston Bachelard al análisis espacial de la casa en tanto imagen poética. La casa es un elemento de integración psicológica, morada de recuerdos y de olvidos, es nuestro “rincón del mundo.”³²

La casa, como modelo, es algo universal. Pero esta generalización lleva a muchas separaciones del mismo modo que afirmar que el espacio está en todas partes lleva al espacio a un modelo uniforme. La casa, como algo particular, es *mi* casa. Este pronombre posesivo nos lleva a pensar que la casa es una parte exclusiva del propio habitante, que algo tiene la casa de piel del habitante que la habita, de investidura característica de algún modo indisociable de él. Uno tiene su casa, igual que tiene sus piernas o sus ojos, aunque todo el mundo tenga piernas y ojos semejantes. Ya no nos interesa solamente remarcar esas particularidades que diferencian estos espacios, sino más bien el modo en que esas pequeñas variaciones debidas a cuestiones morfológicas, funcionales, estéticas, etc, son interpretadas. Si nos fijamos por ejemplo en las casas en hilera, podremos observar que se combinan dos posibilidades: dos casas iguales con diversidad de usuarios o la misma casa con inquilinos diferentes. Por tanto, la casa como modelo se adjetivará como posesión en el momento de su vivencia, y ésta vendrá determinada tanto por la arquitectura como por el propio individuo que las habite. Este es el caso representado en la película *La Piel que Habito* (2011) de Pedro Almodóvar: un mismo cuerpo contiene dos *habitantes* diferentes, un interior que no se corresponde con su exterior. Un personaje híbrido que es continuamente

³¹ BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965, p.35

³² *Ibíd.*, p.28

reinterpretado tanto desde la visión interna del protagonista como desde la visión externa del los que le rodean, siendo la piel el nexo de unión entre los diversos mundos al ser la única parte de ellos que puede ser manipulada, aprehendida y utilizada.

El principal requisito de la casa es su *habitabilidad*. Ésta, sin embargo no puede ser entendida sólo como ocupación física de un espacio, pues “cada cuerpo ocupa su lugar pero, entendido únicamente como porción de espacio, esta ocupación singular y exclusiva es más la del cadáver en su tumba que el cuerpo naciente o vivo.”³³ En este sentido, la obra *House* (1993) de Rachel Whiteread nos muestra la colmatación máxima del vacío, y su anulación inmediata como espacio habitable, apareciendo así la paradoja de la casa inhabitable. Es también el caso de las arquitecturas hinchables de Alex Schweder, cuyo interior, aun siendo visible, y estando vacío, es inaccesible.



Fig. 8. *House*, Rachel Whiteread, 1993 / *A Sac of Rooms All Day Long*. Alex Schweder, 2009.

Lo que hace Gregor Schneider en la mayoría de sus obras es, en palabras de David Moriente: “matar o mutilar lo doméstico para poder convertirlo en una instalación susceptible de ser contemplada en tanto que objeto artístico”³⁴, lo cual parece corresponder claramente con el propio título que le da a su instalación en la bienal de Venecia 2001, *Totes Haus u r*, que se traduciría como *La Casa Muerta*. Esta

³³ AUGÉ, Marc, *op. cit.*, p.59

³⁴ MORIENTE, David, *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo, 1970-2008*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2010, p.238

instalación consistía en trasladar las habitaciones de su casa *Haus u r* (1985-hoy), una obra basada en la construcción y reconstrucción durante años de la vivienda/obra/taller del artista a partir de una transformación continua de los espacios que la componen mediante deformaciones de sus límites, recolocando huecos, muros y muebles, generando espacios intermedios entre lo doméstico y lo escenográfico.



Fig. 9. *Totes Haus u r*, Gregor Schneider, 2001/ *Haus u r*, Gregor Schneider, 1988

3.3. La intimidad mutante

“Hemos aprendido que el hombre no es, deviene. Somos ante todo transformación, metamorfosis. La modernidad nos ha enseñado lo ilusorio de las creencias en formas pretendidamente sustantivas de identidad.”³⁵

La idea de habitación ha sido tratada en el arte contemporáneo desde muy diferentes puntos de vista. Lo que aquí nos interesa es la relación entre ese ser que la habita y el espacio generado. Desde el punto de vista de la psicología ambiental se suele considerar a la persona y al medio ambiente como una entidad única, *de habitación*. A partir de estas consideraciones se inician las piezas de ***La habitación mutante*** (2012). La propuesta, que surge como proyecto para la asignatura *La imagen de la identidad: El retrato contemporáneo*, plantea una reflexión sobre la condición del ser como límite, un sujeto fronterizo que va recorriendo ciertos territorios a partir de su experiencia del lugar. Como Eugenio Trías afirma, la arquitectura es un arte fronterizo que da forma y sentido a ese límite, ya que se instala en el *medio ambiente*, intersección material entre un cuerpo vivo y su correspondiente territorio. Este gozne lo ocupa un ser convulso en un mundo caracterizado por un intercambio compulsivo de información con su entorno, en el que la contención heredada genera una reacción cada vez más incontrolable y explosiva. Este ser del límite “es un habitante que mira. El acto pictórico se produce en el encuentro entre un desprevenido *mirón* y la mirada del habitante o habitantes del cuadro, gozne erótico entre un mirón voyeur y una mirada que emerge desde ese fondo del cuadro.”³⁶

³⁵ JIMÉNEZ, José. *La vida como azar. Complejidad de lo moderno*, Madrid, Mondadori, 1989, p.24

³⁶ TRÍAS, Eugenio, *op. cit.*, p.154



Fig. 10. *La habitación mutante*, Óscar Martín, 2012. Acrílico sobre lienzo, 100 x 100 cm.

En la formalización técnica de las obras, el lienzo como contenedor teórico del retrato se ve desbordado, y la supuesta unidad de la identidad del yo encapsulada por el cuerpo y la arquitectura es sustituida por la fragmentación y la apertura. Como comenta Bauman: “La búsqueda de identidad es la lucha constante por detener el flujo, por solidificar lo fluido, por dar forma a lo informe.”³⁷ En nuestro caso planteamos una aproximación *instantánea y desde fuera*, contextualizando esa identidad desde una transitoriedad y una relatividad donde el individuo y su entorno interactúan en un espacio intermedio entre lo vacío y lo infinito, entre un interior nihilista y un exterior metafísico.

³⁷ BAUMAN, Zygmunt, op. cit., p.89



Fig. 11. *La habitación mutante*, Óscar Martín, 2012. Tinta, acrílico y lápiz sobre papel, 4 piezas de 25 x 25 cm.

La pieza principal presentada tiene un formato cuadrado de 1 metro de lado, asociándolo a la idea, por un lado, de espacio racional y cuadrículado, lugar de cualquier reflexión teórica y por otro de espacio unitario, como lugar de una identidad instantánea. Ésta se acompaña de 4 piezas cuadradas de 25 centímetros de lado cuya disposición en cuadrícula alude a la multiplicidad de las posibles interacciones entre ellas para configurar de nuevo un espacio básico. En ellas se presenta una identidad momentánea adquirida, representada por la indeterminación de las formas del retrato, entremezclando cuerpo y entorno. Para

hacer una de las piezas se recurre al quemado, pues el resultado hace referencia al carácter abrasivo y de combustión que subyace bajo toda creación, en este caso, la constante recreación de la identidad.

En este acercamiento a la representación del carácter fragmentado del entorno doméstico, el arquitecto madrileño Andrés Jaque realiza la instalación *Fray Foam House* para la bienal de Venecia 2010, en la que asocia el espacio doméstico a una serie de interacciones entre *cápsulas* conectadas a través de las cosas que hace durante su vida cotidiana dispuestas en una nebulosa a modo de diagrama tridimensional de congelación del tiempo, haciendo referencia a las múltiples combinaciones posibles que configuran lo cotidiano. Esta plasmación del carácter convulso de estos espacios se observa también en la pieza *Cold Dark Matter: An Exploded View* (1991) de Cornelia Parker. En esta obra la artista hace explotar físicamente un cobertizo de un jardín con el contenido ecléctico de su interior. La explosión da lugar a la transformación violenta de la nave en fragmentos carbonizados que son recogidos posteriormente por la artista y suspendidos alrededor de una sola bombilla. El resultado que vemos es como una fotografía tridimensional de una explosión o tal vez una visión de un universo paralelo en el momento de la creación.



Fig. 12. *Fray Foam House*, Andrés Jaque, 2010 / *Cold Dark Matter: An Exploded View*, Cornelia Parker, 1991.

La representación de un ser humano fragmentado como imagen de su identidad fluctuante es objeto de interés para el artista británico David Hockney. En sus composiciones con fotografías realiza esta aproximación descomponiendo al propio retratado en pequeñas particularidades, en pedazos de representación independientes, denotando que al estar la mirada del otro claramente fragmentada, el cuerpo debe aparecer desprovisto de fronteras o de entidad propia, perdiendo toda subjetividad. Los límites, para él, tienen que ver con lo que crees que eres, y por tanto, con lo que eres realmente. En su libro *Así lo veo Yo*, hace referencia a esta configuración del ser como límite múltiple al comentar: “Una de mis principales preocupaciones es conseguir reducir las distancias y lograr que todos nos acerquemos cada vez más, hasta que lleguemos a sentir que somos lo mismo, que somos uno.”³⁸

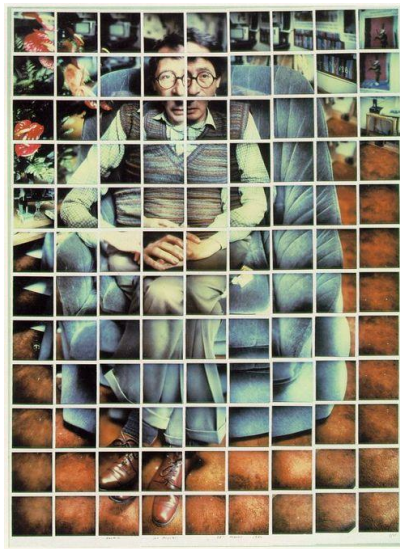


Fig. 13. *Composite Polaroid*, David Hockney, 1982.

³⁸ HOCKNEY, David, *Así lo veo yo*, Madrid, Siruela, 1994, p.158

3.4. Vivir al límite.

“Los límites de una habitación [...] son lo que separa a un hombre de la totalidad de su mundo, y es porque existe la posibilidad de salir de dichas fronteras que los muros y la puerta se convierten en límites. Es pues, finalmente porque como individuo tiene el poder de unirse a la totalidad del mundo, que los límites se le imponen necesariamente de todas partes.”³⁹

Vivimos rodeados de límites pero nos resulta más complicado vivir en el límite mismo. Éstos, en el caso del espacio doméstico, son principalmente elementos fijos que pretenden un aislamiento. Si nos planteamos cómo puede ese ser objeto de nuestro estudio habitar el límite, parece evidente que ese hábitat o nido tendrá que permitirle desarrollarse en su continua mutación y en su desarraigo, no limitándole a permanecer en un espacio inmutable. Pero si nos fijamos en la mayoría de las viviendas, la arquitectura parece haberse interesado principalmente en proponer soluciones constructivas para generar contenedores fijos. Si en el movimiento moderno Le Corbusier planteaba una *unidad de habitación* como espacio a medida del hombre, la formalización más común de esa *máquina de habitar* ha sido, paradójicamente, la caja. Así, la distribución programática de una vivienda se organiza comúnmente en habitaciones, piezas que suelen ser cajas prismáticas, compuestas generalmente de 6 planos: suelo, techo y 4 paredes. La utilización de todas estas aristas y ángulos perfectos, tan propia del movimiento moderno, genera un total de 12 esquinas. Nuestra percepción psicológica del hogar estará condicionada de un modo inconsciente por esa profusión de rincones. A estos espacios se refiere Gaston Bachelard cuando afirma que “El rincón es un refugio que nos asegura un primer valor del ser: la inmovilidad. [...] Se construye una *cámara imaginaria* alrededor de nuestro cuerpo que se cree

³⁹ VELEZ, Cristina, *De los ojos a las manos, tocar el espacio*, Medellín, Universidad Nacional de Colombia, Revista de Extensión Cultural, 2007, p. 396

bien oculto cuando nos refugiamos en un rincón. [...] El ser se revela en el instante mismo en que sale de su rincón.”⁴⁰ Así, en ese lugar *apartado* el grado de aislamiento es máximo, por lo que resulta lógico entonces que frases como “irse al rincón” o “arrinconar a alguien” sean sinónimos de sanción o rechazo.

A partir de estas reflexiones surge la pieza **Arrinconado** (2012). Se trata de una representación pictórica de las 23 esquinas que hay en la casa del autor. El modo de concatenar las imágenes invirtiendo su convexidad/concavidad incide en esa influencia psicológica que ejercen sobre la mente estos espacios, generando más esquinas donde no las hay, multiplicando la sensación de *ser esquinado*. El espacio doméstico aparece aquí desdoblado, como un gran espacio desplegado que pudiera apilarse de nuevo a modo de estructura en acordeón o fuelle. Para Deleuze, plegar-desplegar significa envolver-desarrollar, involucionar-evolucionar.⁴¹ En este sentido nos interesa la capacidad del *pliegue* para conformar multiplicidades simultáneas al tener la capacidad de adaptarse al tiempo y al espacio. El espacio plegado articula una nueva relación entre vertical y horizontal, figura y fondo, dentro y afuera, estructuras que articulan la visión tradicional.⁴²



Fig. 14. *Arrinconado*, Óscar Martín, 2012. Acrílico sobre papel, 23 piezas de 9 x 18 cm.

Las pequeñas piezas son independientes y se realizan a partir de cartulina negra, interviniendo con acrílico blanco sobre ellas. Este diálogo de lo blanco (lo hueco, lo vacío) sobre lo negro hace referencia a la construcción a partir del vaciado, como habíamos comentado anteriormente. Por otro lado, la mayor dimensión del suelo respecto al techo atrae al observador, lo introduce dentro del propio espacio simulado, le incita a replegarse con él.

⁴⁰ BACHELARD, Gaston, *op .cit.*, p.128

⁴¹ DELEUZE, Gilles, *El Pliegue*, Barcelona, Paidós Ibérica S.A., 1989, p.17

⁴² *Ibíd.*, p.50

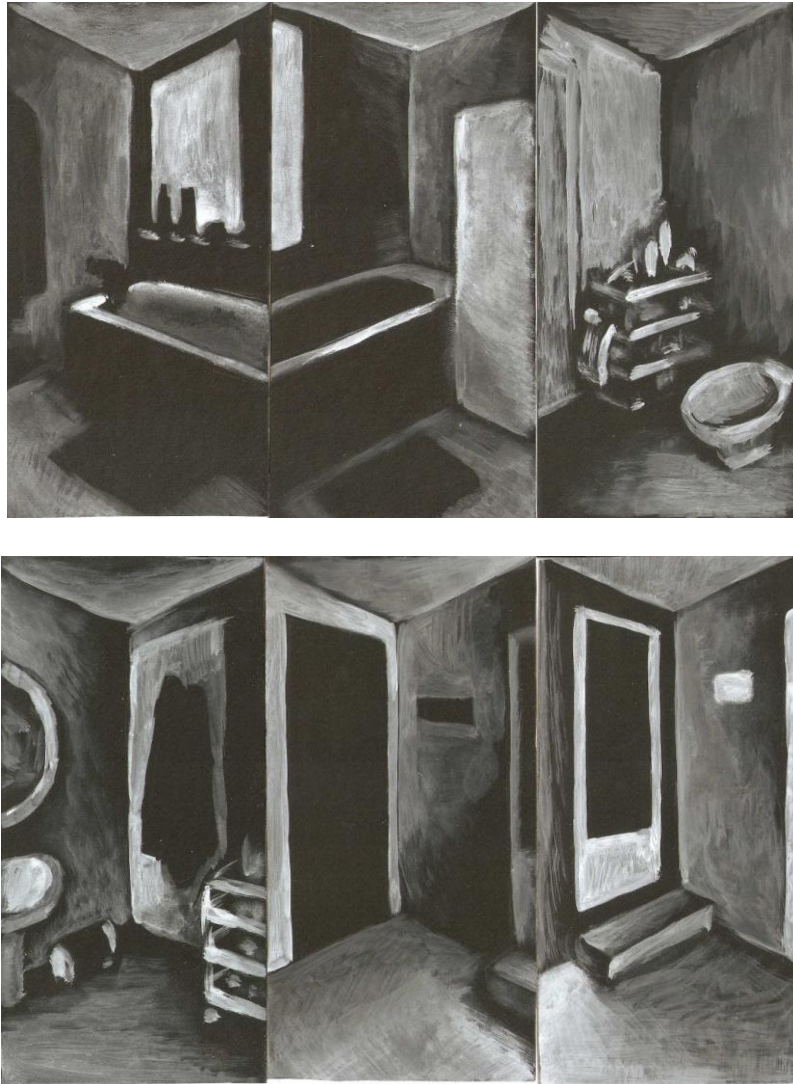


Fig. 15. *Arrinconado*, Óscar Martín. Detalle.

Estos cambios de perspectiva como recurso para generar alteraciones espaciales es lo que utilizan las piezas artísticas que Georges Rousse realiza creando espacios pictóricos efímeros que son sólo visibles desde sus fotografías. Con ellas plantea que la relación del ser humano con la arquitectura puede no ser más que un juego de apariencias desde un determinado punto de vista o encuadre. Este mismo interés por la desaparición de límites estrictos define las instalaciones lumínicas de James Turrell al generar unas atmósferas en las que estos elementos, las esquinas y rincones, desaparecen, o son reconstruidos de un modo ilusorio a partir de la

imaginación o fantasía. En este sentido, las palabras del artista resultan clarificadoras:

“Quiero tratar la luz que vemos en los sueños y los espacios que aparecen procedentes de esos sueños y que resultan tan familiares a los que habitan esos lugares.”⁴³

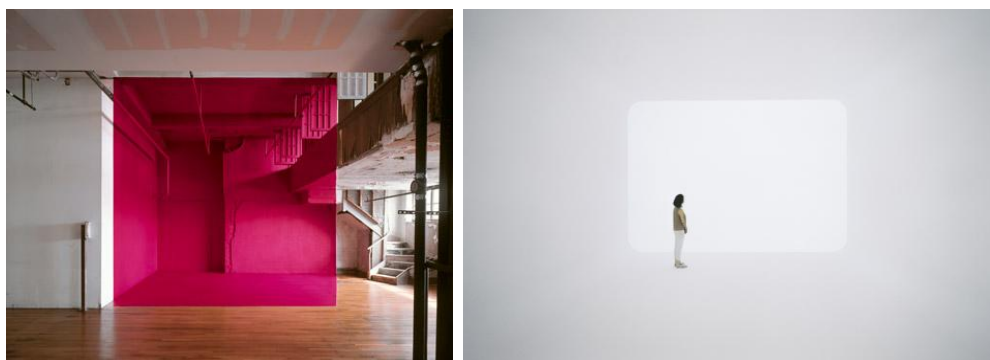


Fig. 16. *Bending Space*, Georges Rousse, 2006 / *Ganzfeld Apani*, James Turrell, 2011.

Subvertir los límites de la gravedad y emborronar los referentes físicos en la concepción del espacio es lo que hace Sergio Prego cuando camina por las paredes de una galería en su performance *Anti* (2004) o por el interior de un tubo. Se trata de recursos que permiten el flujo en otros planos, como él mismo explica al comentar: “No puedo transformar las leyes físicas, pero sí la manera de percibir las.”⁴⁴ En esta búsqueda de nuevas relaciones psicomotrices, el artista norteamericano Terry Fox plantea, en *Corner Push* (1970), una performance donde el autor empuja hasta el límite su cuerpo contra la esquina o rincón de una habitación, acabando al perder el equilibrio y caer extenuado. Este *diálogo* con la esquina, vivido como un intercambio de energías, hizo que en algún momento el artista tuviera la sensación de que las paredes “estaban vivas.”⁴⁵

⁴³ Extracto de página web del artista <http://jamesturrell.com>

⁴⁴ Extracto del artículo *Sergio Prego, el artista que vuela*. publicado en El País, 2008

⁴⁵ Extracto de entrevista a Terry Fox *I Wanted My Mood to Affect Their Looks*, *Avalanche*, no. 2, Winter, 1971, pp. 70-81.



Fig. 17. *Anti*, Sergio Prego, 2004 / *Corner Push*, Terry Fox, 1970.

Centrándonos en el trabajo sobre los límites del espacio doméstico, Friedrich Kiesler propone construir espacios domésticos fluidos como alternativa a ese ortodoxo pensamiento moderno, convencido de que una concepción elástica del espacio era la más acertada para responder adecuadamente a la variedad de necesidades sociales y usos de sus habitantes. En proyectos como *The Endless House* (1950) se observa, según palabras de José Miguel García Cortés, como “las formas de la casa tenían que tener una clara correspondencia con las características vitales. Ambas debían tender a fusionarse. Su Casa sin fin debía ser flexible y dinámica, sin muros que limitaran las experiencias ni las relaciones con el entorno físico o social. [...] Es infinita como el cuerpo humano.”⁴⁶ Este sentido de continuidad sin límites puede observarse en sus bocetos, cuyo grafismo es ciertamente parecido al utilizado por Alberto Giacometti en su serie de retratos, por los que no nos sorprende que este artista suizo comentara que hacía sus figuras en pequeño tamaño “porque lo importante es el espacio.”⁴⁷

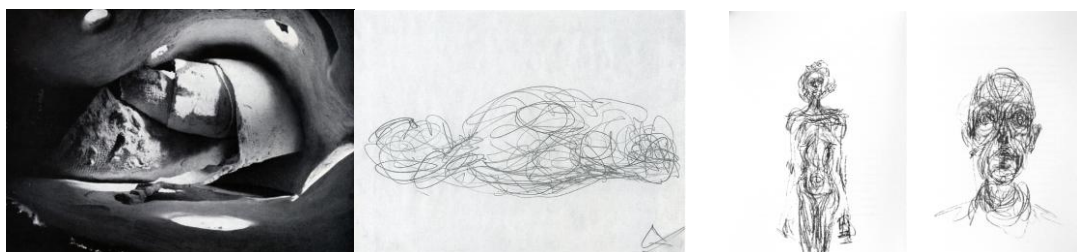


Fig. 18. *The Endless House*, Friedrich Kiesler, 1950 / *Retratos*, Alberto Giacometti, 1960.

⁴⁶ GARCÍA CORTES, José Miguel, *Espacios*, op. cit., p.38

⁴⁷ Extracto del artículo *Giacometti, la sombra del espacio*, El País, 2001

La obra de Isidro Blasco también resulta un ejemplo interesante de una construcción de espacios domésticos alternativos configurados por la proliferación de diferentes puntos de vista reunidos en sus esculturas. Para ello deconstruye la imagen, lo autobiográfico (unido a lo cotidiano) y lo matérico, reconstruyéndolo de nuevo en sus instalaciones. Su interés por lo doméstico se centra en la importancia de la casa y lo habitable como biografía construida a partir de elementos arquitectónicos vividos por el propio autor. Las esculturas que realiza parten de imágenes fotográficas de habitaciones que fragmenta y recompone apoyándose en las intersecciones de planos (esquinas y rincones) y en aquellos puntos de confluencia o bordes. La alteración del significado y la visión del espacio doméstico mediante esta recombinação de elementos se debe principalmente a que éste parece que “se curve”⁴⁸, haciendo referencia de nuevo a esa rigidez generalizada que la visión convencional nos ofrece del mismo.

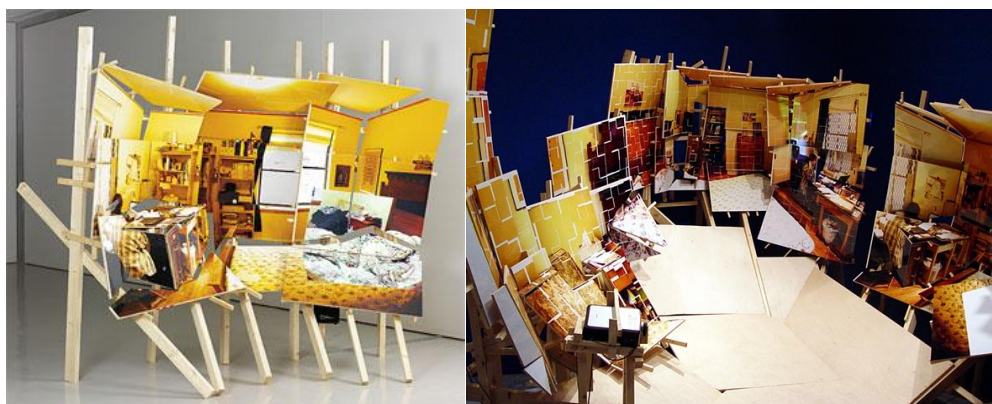


Fig. 19. *Thinking about this place*, Isidro Blasco, 2004.

⁴⁸ MORIENTE, David, *op. cit.*, p.119

3.5. El habitante virtual

La construcción de un hogar es también la construcción de un *espacio íntimo* donde puedan desarrollarse los deseos de sus habitantes. Actualmente, la estimulación está directamente relacionada con la tecnología, por lo que nos parece interesante incidir en las arquitecturas del intercambio de datos y su inclusión en el aparataje doméstico.



Fig. 20. *Cuerpos fuego fluorescente*, Óscar Martín, 2012. Acrílico y tinta sobre papel. 8 piezas de 8 x 5 cm. y 1 pieza de 21 x 14.9 cm

La pieza *Cuerpos fuego fluorescente* (2012), partiendo de las características de un color determinado, plantea una reflexión sobre la activación sensorial hiperestimulada por las nuevas tecnologías, en las que el cuerpo adquiere un nuevo estatus vibrando entre la realidad y la virtualidad. En ella se retrata al autor desnudo con un dispositivo móvil en sus manos, captado en diferentes posturas tomadas de una grabación casera en la cama de su habitación usando durante un tiempo su teléfono móvil conectado a internet. El retratado aparece despojado de todo entorno arquitectónico pues su capacidad de interacción se limita principalmente a la del espacio virtual, respondiendo su cuerpo a éste de una manera más potente que a las propias condiciones de su habitación. Una desmaterialización del contenedor que pasa a utilizar la conectividad como elemento básico en su configuración. Un mundo en red como el que nos presenta Daniel Canogar en algunas de sus fotografías, cuyos habitantes están suspendidos en un espacio vacío y sujetos únicamente por una amalgamas de cables a modo de enorme tela de araña tecnológica. Este cambio hacia el neomadismo tecnológico como práctica cooperativa apoyada en una estructura ilimitada de transito de datos e información hace que los nuevos habitats puedan definirse principalmente en términos de fractalidad.



Fig. 21. *Enredos*, Daniel Canogar, 2008.

El color elegido, *Rojo Fuego Fluorescente*, se caracteriza por la intensidad de su vibración lumínica, asociando esta agitación a la propia fisicidad del deseo. La

combinación del dibujo lineal a tinta que contornea delicadamente al individuo con las manchas de acrílico en su interior genera esa doble lectura de la piel como envolvente y como propia receptora de la estimulación sensorial, en este caso, sexual, mucho más dispersa y descontrolada. La propia corporeidad es reconfigurada constantemente por esta activación erótica. Esta utilización del color para generar nuevas sensaciones en el observador permite ir más allá en la frontera de la percepción humana creando espacios psicológicos diferentes. Este aspecto de distorsión cromática hace que relacionemos la propuesta con trabajos de artistas como Bruce Nauman, que ilumina los contornos de sus figuras repetitivas en un acto caricaturesco pero altamente cargado de significado lingüístico o Carsten Höller, que transforma la apariencia de sus figuras de animales mediante la alucinación de los colores de sus pieles, alterando las sensaciones físicas y psicológicas de quien las contempla.



Fig. 22. *Cuerpos fuego fluroescente*, Óscar Martín, detalle/ *Mean Clown Welcome*, Bruce Nauman, 1985 /*Animal Group*, Carsten Höller, 2011.

En el montaje de nuestra pieza aparece, en el centro de la composición, un dibujo del teléfono móvil del autor. En él se utilizan los mismos recursos gráficos que en los pequeños hombres que la rodean: el dibujo lineal a tinta para definir la piel tecnológica y la mancha de color para referirse a la corporeidad asociada al deseo que satura totalmente ese espacio que se extiende tras de la pantalla. En este sentido, el cambio radical que supuso la introducción de las *pantallas* en el espacio doméstico con la proliferación de televisores como parte del mobiliario se

ve ahora multiplicado y extra-territorializado con las pantallas móviles, al transformarlas en trasmisores en un estado de metamorfosis continua. Estos dispositivos se convierten en espacios de mediación al servir de soporte a ese espacio oscilante entre lo residual (lo real) y lo relacional. Zygmunt Bauman se refiere a esto cuando habla del cambio del movimiento del ser humano premoderno reducido al de sus propios instrumentos físicos de movilidad hacia la preponderancia de la tecnología como medio de transporte en la modernidad. Y aclara que la *sobremodernidad* está caracterizada por un cambio radical en la cohabitación humana y en las condiciones sociales determinado por el hecho de que esa aceleración del movimiento ha llegado a su “límite natural.”⁴⁹

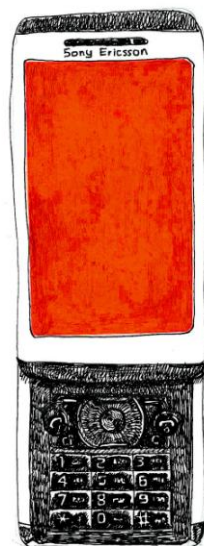


Fig. 23. *Cuerpos fuego fluroescente*, Óscar Martín, detalle.

Esta desmaterialización del hogar como principal espacio sexual motivada especialmente por el incremento actual del uso de la tecnología como medio de interacción personal era de algún modo sugerida en Miles, el protagonista de la película *El dormilón* (1973) de Woody Allen. El director lo sitúa en un futuro en el que para tener relaciones sexuales las personas se reúnen y se intercambian un

⁴⁹ BAUMAN, Zygmunt, op. cit., p.16

aparato llamado *orgasmatrón*. Solo así se puede sentir placer: a través de las máquinas, de lo artificial. Otra aportación más reciente, la película *Shame* (2011) del director Steve McQueen, retrata a un newyorkino adicto al sexo que recurre a la pornografía en internet como medio de liberación. El apartamento en el que vive parece perder cualquier connotación de hogar, al transformarse en un lugar frío e impersonal, siendo únicamente su ordenador el lugar donde recae la carga más intensa de su día a día. La carrera que le conduce por las calles de una ciudad gris es una muestra más de esa búsqueda compulsiva de satisfacer el deseo, en este caso físicamente, al acabar también en un espacio sexual urbano: un cuarto oscuro gay.



Fig. 24. *El dormilón*, Woody Allen, 1973 / *Shame*, Steve McQueen, 2011.

3.6. (In-)muebles

La idea de habitación está asociada a un conjunto de muebles que diferencian por ejemplo, un salón de un comedor, generando de este modo diferentes atmósferas o ambientes asociadas a sus usos. La relación del ser humano con el mobiliario es instintiva, sobretodo en el espacio doméstico, pues en el transcurso de nuestra actividad inmediata no nos volvemos explícitamente conscientes de nuestro entorno ni nos damos cuenta de cada mueble que utilizamos. Esta conexión inconsciente con el mobiliario hace que las propias piezas se transformen en extensiones de nuestro cuerpo, a modo de extremidades o receptáculos con los que adaptarnos (o no) al espacio. El modo de disponer el cuerpo en estos espacios está muy determinado por el diseño de estas piezas y su posicionamiento relativo, que implica al movimiento al dirigir el recorrido por esos espacios.

En la pieza ***Mudanza: Coreografía del mueble*** (2012) la grabación de una mudanza permite plasmar una relación diferente a la establecida comúnmente en una vivienda entre el ser humano y el mobiliario. Esta pieza se plantea como proyecto de la asignatura *Nuevos espacios escenográficos*, pues resultaba interesante investigar posibilidades relacionales diferentes dentro de una *escena en movimiento*, espacio compuesto por los intérpretes y sus acompañamientos escenográficos, comúnmente elementos fijos. La estaticidad del mueble, al ser manipulado por el cuerpo humano, genera un movimiento conjunto de equilibrios, tensiones, y colaboración entre las partes diferente al del entorno doméstico habitual. Partiendo de estos desplazamientos conjuntos, el montaje audiovisual plantea los paralelismos con la danza como principal expresión artística del movimiento, en este caso a partir del transporte, a modo de *porté*, del mueble. La danza nos presenta al habitante de la frontera como cuerpo que habita y ocupa el

terreno formado y cultivado por la música.⁵⁰ Si consideramos la arquitectura como música helada, petrificada, la silla que se mueve rompe la estructura referencial de la habitación, haciendo que aparezca una brecha entre el objeto y el sujeto, entre el intelecto y la cosa.⁵¹

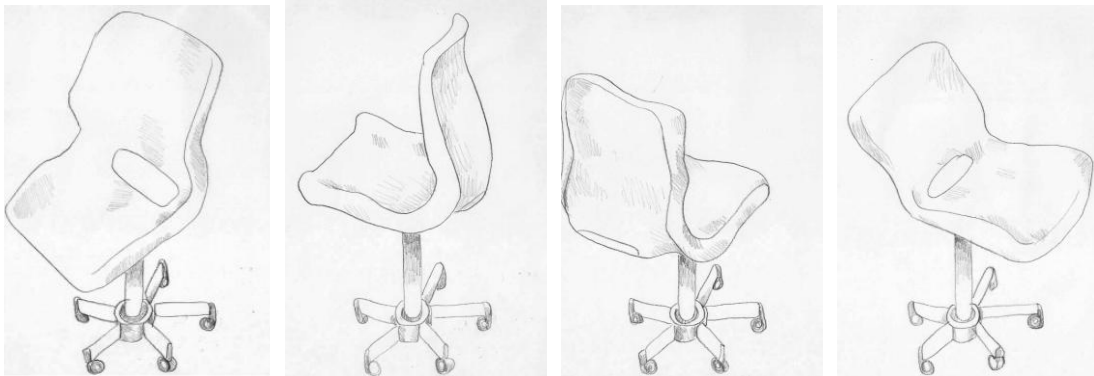


Fig. 25. *Mudanza: Coreografía del mueble*, Óscar Martín, 2012. Vídeo 3' 32".

⁵⁰ TRÍAS, Eugenio, *op. cit.*, p.141

⁵¹ ARMAJANI, Siah, *Espacios de lectura/Reading Spaces*, Barcelona, MACBA, 1995, p.44

La obra consiste en un video editado mediante cortes, saltos y bucles, una aproximación a la discontinuidad que se entrelaza a partir de considerarla como una pieza coreográfica generada mediante la repetición de movimientos y de su coincidencia espacial. Este interés por el movimiento como herramienta de proyecto ha sugerido diversos análisis de la movilidad gestual o micro-moción dentro del espacio domestico, entendiéndolo como ruta, aunque asociándolo principalmente a su funcionalidad. Así, Christine Frederick analizaba la eficacia de la *cocina-taller* frente a la tradicional a partir de la economía del movimiento, y los diagramas de Alexander Klein se concebían para evaluar la eficacia distributiva de la vivienda moderna. En nuestro caso se investiga sobre la posibilidad de un habitar coreográfico⁵², más vinculado a la poética del movimiento vivido que a su funcionalidad en términos de ahorro.

La exploración del espacio a través de la alteración de los referentes inmuebles, particularmente la silla como uno de los elementos básicos del mobiliario por su carácter de apoyo y descanso del cuerpo, se observa en diversas obras. David Hockney, a través de la fotografía en *Silla* (1985), plantea la fragilidad de estos objetos como entes únicos mediante la toma conjunta de detalles, configurando así una aproximación más dinámica y por tanto acertada de la percepción real del mueble. Una descontextualización del mueble que también se observa en la obra de Doris Salcedo, que ocupa los espacios entre edificios por una acumulación de sillas, hablando de las muertes anónimas de las fosas comunes. El interés por los espacios agrietados es parte de sus reflexiones al comentar: “Lo importante de la grieta era que mostraba un espacio negativo: no ocupaba espacio, que es exactamente lo que ocupamos el Tercer Mundo, el emigrante. La grieta es algo que irrumpe.”⁵³ Por otro lado, Ai Weiwei presenta en la bienal de Venecia 2013 su instalación *Bang*, una pieza realizada a partir de unos taburetes fabricados

⁵² Artículo de MESTRE, Nieves, *El espacio como ruta. Progresos de un habitar coreográfico*, en *Arquitectos Movilidad* 1/2011, Madrid, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España

⁵³ Extracto del artículo *Doris Salcedo. Arte contra la represión de la memoria*. publicado en Público.es, 2010

de un modo tradicional por artesanos que poseen la habilidad necesaria y poco común actualmente para construirlos. Las sillas, interconectadas unas a otras, se distribuyen por el espacio como si bailaran por él o como si fueran parte de un entramado mayor, algo que puede ser entendido como metáfora de lo individual y su rol dentro de una cultura identitaria mayor.



Fig. 26. *Silla*, David Hockney, 1985 / *Instalación para la 8ª Bienal Internacional de Estambul*, Doris Salcedo, 2003 / *Bang*, Ai Weiwei, 2013.

Nos parece interesante resaltar la obra de Mona Hatoum en cuanto a la investigación artística sobre el tema del mueble que plantea en numerosas de sus piezas. En la instalación *Mobile Home* (2005), la artista utiliza una serie de muebles y objetos vinculados al espacio doméstico pero también otros utensilios relacionados con el viaje. Colocándolos entre dos barreras metálicas y atándolos a ellas mediante unos finos hilos, los objetos se mueven lentamente en esos ejes con la ayuda de un motor que mecaniza su movimiento. Este juego dialéctico entre lo inmóvil y lo transitorio hace referencia por un lado a la constante movilidad de los refugiados (habitantes sin hogar) y por otro al flujo incesante que es el propio viaje vital.



Fig. 27. *Mobile Home*, Mona Hatoum, 2005.

Existe una curiosa interpenetración identitaria entre el mueble y el individuo que se observa por ejemplo en la película *El club de la lucha* (1999) cuyo protagonista se describe a sí mismo a través de los objetos de IKEA que conforman su apartamento. En nuestra búsqueda de otras interacciones posibles nos interesan reformulaciones del papel del mueble en la creación de entornos alternativos al espacio doméstico rígido. Este es, por ejemplo, el caso del *síndrome de Diógenes*, caracterizado por una acumulación excesiva de elementos inmuebles en las dependencias de una casa, hace que la comprensión de los espacios que la conforman quede desfigurada, alterando el componente referencial del mueble como elemento definitorio dentro de cada conjunto de habitación.

3.7. Anormalidades cotidianas

“El espacio es pura potencialidad, posibilidad abierta de juntar y existe sólo y en tanto alguien lo organice a partir de sus prácticas, ya que se genera como resultado de acciones específicas.”⁵⁴

El espacio doméstico está asociado a una serie de tareas cotidianas que el habitante realiza de un modo repetitivo cada día. En este sentido lo cotidiano es sistematizado a través de la acción inconsciente. Con el objetivo de investigar sobre el carácter de estas actividades rutinarias surge *One day drawing* (2011). El proyecto consiste en realizar una plasmación gráfica en vivo de un día en la vida del autor en un momento personal en que la improductividad es una constante diaria. Surge de su condición de desocupado y se vincula a la apatía del estado de crisis que recluye en sus casas a muchos ciudadanos en un bucle de inactividad. La intervención incide en la ocupación del espacio temporal entre las acciones domésticas cotidianas de un individuo. Las propias acciones se congelan, perdiendo su impronta dinámica, y es justo la plasmación gráfica de las mismas la que ocupa el límite entre ellas, convirtiéndose esta intervención intersticial en la principal actividad realizada durante el día. Es la propia intervención artística la que permite una reformulación de las posibilidades de habitar el espacio doméstico, replanteando el concepto de productividad, comúnmente asociado al trabajo remunerado, hacia una ocupación más creativa del hogar.

El soporte gráfico es una libreta donde se plasman las diversas actividades rutinarias (cocinar, fregar, barrer, asearse, leer, comer...) que realiza este habitante en cada momento en su propia casa, con un intervalo aproximado de 15 minutos, completando un total de 46 acciones. La intervención es grabada ininterrumpidamente durante las 14 horas en que el protagonista está despierto sin existir ningún tipo de comunicación entre el cámara y el autor. Las acciones

⁵⁴ Extracto de la conferencia *Lo común y lo colectivo* de Manuel Delgado en Medialab-Prado, 2008

incluyen plasmaciones de pensamientos espontáneos que generan un continuo a modo de flujo inconsciente, ejemplo de la multiplicidad de procesos simultáneos asociados a las acciones cotidianas.

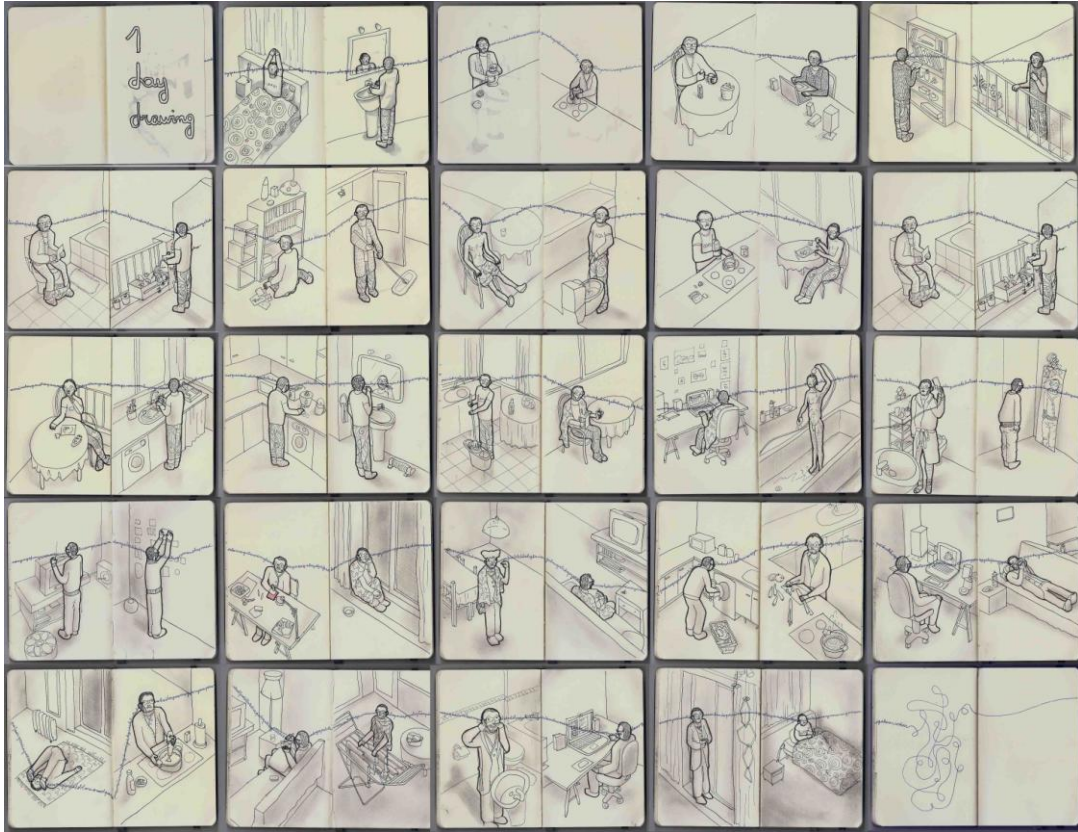


Fig. 28. *One day drawing*, Óscar Martín, 2011. Tinta y lápiz sobre libreta de papel 9x14 cm.



Fig. 29. Óscar Martín, *One day drawing*. Detalle páginas.

En el proceso de preparación de la obra a partir de ciertas grabaciones espontáneas llamó la atención la indeterminación con la que el individuo realizaba estas acciones. Durante la grabación, sin embargo, éstas han debido minimizar su imprecisión para dejar espacio al registro gráfico de las mismas. Esta capacidad de compresión hace que nos planteemos que sólo hay *momentos*, puntos sin dimensiones y que vivimos en un tiempo cuya morfología es la de un conjunto de momentos. Haciendo referencia a esto, en el montaje audiovisual la libreta se desdobra en dos ventanas: una más pequeña presenta la acción básica realizada a tiempo real, casi inmóvil, mientras la otra, más grande, presenta de un modo acelerado la plasmación recordada de esa acción mediante el dibujo.

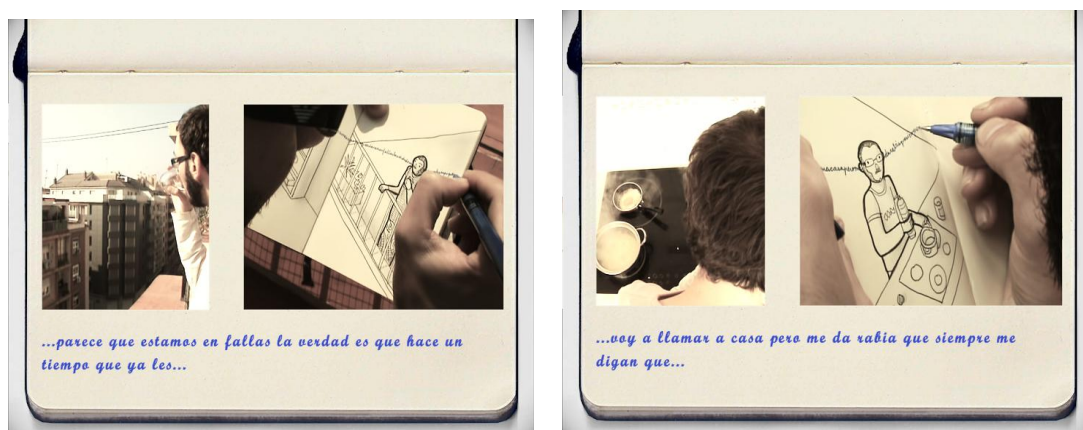


Fig. 30 Óscar Martín y Vicent Ruiz, *One day drawing*. Videoarte (Duración real:14 h. Duración montaje: 10' 43")

A este interés por lo rutinario y por la ocupación temporal se refiere Ann-Sofi Siden en su proyecto de grabación de la rutina cotidiana de una estación de bomberos en *Station 10 and Back Again* (2001). Lo que le interesa no son los momentos de acción que se producen esporádicamente en el cuartel, sino los intervalos que hay entre ellos, el tiempo que transcurre lento y monótono, los espacios entre las llamadas de emergencia, los momentos de quietud y tranquilidad. Así mismo, los cuadros de Edward Hopper parecen decirnos que reside una fuerza especial en las cosas corrientes de la vida cotidiana y que sólo hay que mirarlas el tiempo suficiente para verlas.



Fig. 31. *Station 10 and Back Again*, Ann-Sofi Siden, 2001/ *Morning Sun*, Edward Hopper, 1952.

En cuanto al carácter performativo de la pieza, nos fijamos en Marina Abramovic, que propone a sus alumnos explorar el espacio doméstico a través de otra mirada en *Cleaning the House* (2002). Mediante la repetición de gestos cotidianos se consigue dotar de sentido a acciones que, siendo anodinas o instintivas, se convierten en instrumentos potentes de análisis y modificación del paisaje doméstico. La concepción de la casa como límite del propio ser es aclarada cuando ella misma hace referencia al cuerpo como casa al preguntarle sobre qué casa está limpiando.⁵⁵ En este sentido la película *Koolhaas houselife* (2008) plantea la utilización de una casa del famoso arquitecto holandés por parte de la encargada de la limpieza del hogar. Esta habitante, a medio camino entre las necesidades factibles del dueño de la casa y los hechos contruidos del arquitecto, genera una vivencia particular del espacio, al enfrentarse a él mediante una actividad concreta como es limpiar. A esta relación entre los sujetos y los objetos a partir de las acciones se refiere Siah Armajani al determinar que el emplazamiento hace que sea posible la relación entre la casa y el habitante, siendo ese emplazamiento “partido en lugares”⁵⁶ cuando se descubre, se clarifica y se interpreta como una región a medida que vamos atendiendo a nuestros quehaceres diarios.

⁵⁵ Entrevista a Marina Abramovich en revista *n.paradoxa online*, kt press, issue 2, 1997.

⁵⁶ ARMAJANI, Siah, *op. cit.*, p.42



Fig. 32. *Cleaning the House*, Marina Abramovic, 2002 / *Koolhaas houselife*, Ila Beka & Louise Lemoine, 2008.

Resulta de nuevo interesante la aportación de Gregor Schneider, que también reflexiona sobre la connotación de normalidad de las actividades domésticas cotidianas en su *Die Familie Scheider* (2004), una instalación en las casas 14 y 16 de Walden Street. Se trata de una intervención sobre dos casa pareadas en las que el artista coloca elementos casi idénticos, mediante la copia de la apariencia interior de las viviendas y la inclusión de actores gemelos que representan las mismas acciones. La duplicación de las situaciones en las dos casas iguales genera un estado de desorientación temporal, rompiendo la vinculación entre tiempo y espacio necesaria para la comprensión de cualquier obra.



Fig. 33. *Die Familie Scheider*, Gregor Schneider, 2004.

Nuestra obra presenta a un ser que está solo, acompañado únicamente de lo que está a su alcance dentro de la vivienda en la que reside. El retorno hacia un incremento de la importancia de la individualización es parte de las reflexiones de Marc Augé, refiriéndose al *cocooning*, la tendencia creciente en el mundo occidental de que el individuo se socialice cada vez menos y se vaya retirando a su hogar. Ese modo de replegarse sobre sí mismo, que tiene su máximo exponente en la figura del *hikihimori* japonés, una supuesta patología que recluye en sus hogares por largos periodos de tiempo a muchos jóvenes sometidos a la inaguantable presión de la sociedad nipona, plantea la importancia actual de las historias individuales en la conformación de la historia general ya que “todo recae ahora sobre el individuo”⁵⁷.



Fig. 34. Imagen de un Hikihimori.

⁵⁷ BAUMAN, Zygmunt, op. cit., p.68

3.8. El hogar en tránsito.

“La propia casa, cuando se pone a vivir de un modo humano, no pierde toda su objetividad.”⁵⁸



Fig. 35. *Home*, Óscar Martín, 2012. Performance-vídeo 6' 40"

⁵⁸ BACHELARD, Gaston, *op. cit.*, p.60

El nomadismo como alternativa al sedentarismo y a la inmovilidad que generan los espacios domésticos fijos es el punto de partida de la intervención **Home** (2012), planteada como ejercicio práctico en la asignatura *Tácticas y vinculaciones en la esfera pública*. El título de la obra, *Hogar* en inglés y *Hombre* en valenciano, hace referencia al tema investigado ya que se plantea cómo ambas entidades se interrelacionan, se condicionan, y de qué modo se delimitan, acotando este enfoque a la relación psicológica-económica que se establece entre el ser humano y la vivienda como derecho básico, refiriéndonos al modo en que se entiende la propiedad de una casa y sus repercusiones en el entramado social y económico del momento de crisis actual, época de desahucios, viviendas vacías y ruina inmobiliaria.

Se plantea un recorrido peatonal por Valencia, en el que un individuo, vestido de negro y con una casa en lugar de cabeza, deambula por diversos barrios: Nou Campanar, uno de los barrios con más vivienda construida durante el boom inmobiliario pero con una densidad de ocupación actual baja y Benimaclet, como referente de barrio densamente poblado con una distribución demográfica bastante variada. En el recorrido por Nou Campanar se incide en la construcción de bloques de viviendas y su situación actual. Se observa que es una zona poco transitada debido a que su uso es principalmente residencial y sus inquilinos deben estar trabajando ya que el recorrido se realiza en horario laboral. La baja ocupación también puede deberse a que las viviendas no han llegado a ser compradas o se han puesto de nuevo a la venta por la pesada carga económica que supone actualmente para sus habitantes el pago de las elevadas hipotecas concedidas en años anteriores a la crisis. El recorrido por Benimaclet incide en el contacto con un rango más variado de ciudadanos. Se plantea aquí una referencia más directa a las entidades bancarias como gestadoras de la propiedad y al estado del mercado inmobiliario con una gran cantidad de viviendas en stock.

La reacción de la gente ante la intervención ha sido variada. Algunas personas han reaccionado con indiferencia, otras con observación curiosa o estupefacción, y otro grupo con interacción verbal o gestual con el performer. Frases como: “¿Se vende o se alquila?”, “di que sí, que se note que nos están robando” o “¿qué llevas, la casa auestas?” parecen definir algunas interpretaciones de la acción. En este punto parece interesante resaltar la importancia de la gestualidad del cuerpo, ya que las diferentes velocidades al caminar, las distancias con los individuos, las posturas corporales adoptadas, etc. han generado respuestas concretas en los transeúntes. Esto ya lo apuntaba Michel de Certeau al considerar el caminar como una escritura invisible que, según el camino y la manera de caminar, produce textos instantáneos en los sujetos en el espacio. El espacio, para él, es un “lugar practicado, un cruce de elementos en movimiento.”⁵⁹ Los caminantes son los que transforman en espacio la calle geoméricamente definida como lugar por el urbanismo mediante una acción, el caminar, que como la deriva situacionista de Guy Debord, nunca es del todo inconsciente.

En cuanto a la adecuación de la intervención urbana, nos hacemos eco de Felix Guattari cuando se refiere al cambio de las utopías sociales y las esperanzas revolucionarias por micro-utopías de lo cotidiano y estratégicas miméticas, apostando por las experiencias microscópicas. En nuestro caso, las reacciones instantáneas de la gente, el carácter relacional que se plantea al alterar lo cotidiano y la trasgresión léxica mediante la subversión gramatical son resultados de la acción directa en el entorno urbano y su plasmación videográfica permite una interpretación a posteriori de las vinculaciones establecidas. En este sentido, las intervenciones de Francys Aliis en el entorno urbano se refieren también comúnmente a la enunciación de equivalencias por parte de los transeúntes, utilizando el transporte como medio lingüístico. Este interés por lo autotransportado se observa en su serie fotográfica titulada *Ambulantes* (1995-

⁵⁹ CERTEAU, Michel de, *La invención de lo cotidiano, 1. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 2000, p.401

2001). Este recurso le sirve también a Krzysztof Wodiczko para formalizar su *Homeless Vehicle Project* (1988-89), una especie de casa móvil para gente *sin techo* que es a la vez un objeto útil y simbólico.



Fig. 36. *Ambulantes*, Francys Aliis, 1995-2001 / *Homeless Vehicle Project*, Krzysztof Wodiczko, 1988-1989.

La calle es, como apunta Jesús Carrillo en su artículo *La triangulación de la ciudad líquida*, “el ámbito de relación y comunicación por antonomasia, entendiéndola como lugar específico, sinónimo de lo común, y operador de exterioridad, convirtiéndola en el lugar donde se visualiza la co-presencia de los distintos sujetos y se producen las relaciones entre los mismos.”⁶⁰ Teniendo esto en cuenta se han planteado las tácticas utilizadas, como podría ser el distanciamiento, en cuanto a la ruptura del transcurso normal o la representación usual de un acontecimiento, en este caso el de caminar por la calle. Su interés, como apuntan las guerrilleras de la comunicación (a.f.r.i.k.a) radica en la alteración de la gramática cultural que permite hacer visibles unas relaciones de poder naturalizadas y no expresadas. Se utiliza para poner de manifiesto que en el sistema capitalista “la propiedad es un prerequisite para ser considerado ciudadano o ciudadana”⁶¹. Ante la evidencia de lo ilusorio de esta prerrogativa aparecen iniciativas como *No vas a tener casa en tu puta vida*, que surge a partir de un mail anónimo que circuló por internet en el 2006, convocando a miles de personas en casi todas las ciudades

⁶⁰ CARRILLO, Jesús, *La triangulación de la ciudad líquida: Flâneurs, colaboracionistas y resistentes*, en *Cartografías disidentes*, Barcelona, Actar, 2008

⁶¹ MITCHELL, Don, *La aniquilación del espacio por la ley*, Antipode 29, 1997, p.303

españolas para protestar por el precio de la vivienda y contra la especulación. Este descontento con el contexto económico del sector de la construcción referido al fenómeno de la *burbuja inmobiliaria* ha generado diversas acciones llevadas a cabo por colectivos como V de Vivienda, Rompamos el silencio o Recetas Urbanas. Todos ellos remarcan que nuestra dependencia hacia la propiedad resulta dramática en esta modernidad fluctuante en la que viajar liviano es ahora el mayor bien y símbolo de poder⁶². Este movimiento, como rasgo que define a la sociedad global, no tiene porqué oponerse al lugar como espacio de arraigo pero obliga a incorporar el desplazamiento como una nueva forma de localización o habitación.



Fig. 37. Cartel de campaña de movilización, 2006 / Publicidad de una inmobiliaria

En la formalización de nuestra obra se utiliza un cuerpo vestido de negro y una maqueta hecha de cartón pluma blanco. Se pretende con ello referirse a una imagen prototípica del ser humano y de la casa. Así, se utiliza el collage-montaje como herramienta para romper con los modelos normales de percepción de la realidad, recurso que ya ha sido utilizado por artistas como Laurie Simons, en su *Walking House* (1989), con una visión feminista de esta relación, o por la francesa Louise Bourgeois. La obra de esta artista, que está ampliamente influenciada por sus conocimientos sobre el psicoanálisis, nos presenta una serie de dibujos y esculturas que tratan de las relaciones entre la casa y la mujer. La casa equiparada con un cuerpo femenino, pero también el cuerpo femenino asociado a, y prisionero

⁶² BAUMAN, Zygmunt, op. cit., p.19

de, el espacio doméstico. Como subraya Gaston Bachelard “la casa, el laberinto, la tumba, la caverna y en general los continentes y cavidades aparecen ligados, una y otra vez, a la imagen del útero materno; por otra, la mujer se halla totalmente ausente de las narraciones que a lo largo de la historia han especulado sobre el origen de la primera casa, la famosa cabaña primitiva.”⁶³ Destacando la importancia de esta asociación tan íntimamente arraigada en el imaginario colectivo, Jean Fremon titula justamente *Mujer casa* al libro que dedica a la biografía de la artista francesa.



Fig. 38. *Walking House*, Laurie Simons, 1989 / *Femme Maison*, Louise Bourgeois, 1946.

⁶³ BACHELARD, Gaston, *La tierra y las ensueñas del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*, Mexico D.F. , Fondo de Cultura económico, 1948, p. 98

3.9. Otros umbrales

“En el mundo de la sobremodernidad se está siempre y no se está nunca *en casa*.”⁶⁴

El *umbral* es definido en dos de sus afecciones según la RAE como el paso primero y principal o entrada de cualquier cosa y como el valor mínimo de una magnitud a partir del cual se produce un efecto determinado. Así, a la hora de plantearse el espacio doméstico límite parece más interesante trabajar, en vez de con el adentro o el afuera, con ese espacio de mediación que es el umbral. No parece extraño que justamente se le llamara *Limen* (de *limes*, *limitis*, fin o extremo) a la divinidad mitológica que protegía los hogares, encargada de los marcos de las puertas y las ventanas. Varios himnos homéricos reflejan una asociación entre Hestia, diosa del hogar, y Hermes, dios de las fronteras y de los que las cruzan, ya que consideraban que el calor del hogar inamovible de Hestia tenía relación con el espíritu viajero y aventurero de Hermes, como si se tratase de una complementación de funciones. A esta importancia del umbral como espacio donde lo privado y lo público se ven removidos hace referencia Manuel Delgado cuando afirma que “en el espacio público no hay objetos, sino relaciones diagramáticas entre cosas, bucles, nexos sometidos a un estado de excitación permanente.”⁶⁵ Una relación que, como indica Cristina Velez “no es un fenómeno espacial, es un fenómeno que pertenece al campo de la acción y que se articula bajo el modo del ser-encerrado, del ser-excluido y del segregarse.”⁶⁶

Con el objetivo de investigar sobre estos espacios de mediación surge la intervención urbana en Llutxent **Otros Umbrales** (2012). Esta pieza se enmarca dentro del certamen *Intervenciones artísticas en Llutxent*, propuesto por la

⁶⁴ AUGÉ, Marc, *op. cit.*, p. 112

⁶⁵ DELGADO, Manuel, *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*, Barcelona, Anagrama, 2007, p.12

⁶⁶ VELEZ, Cristina, *op. cit.*, p.396

asignatura *Gestión y Diseño del entorno urbano. Estrategias artísticas*. Recorrer el entramado urbano de este pueblo es caminar por calles poco transitadas y aparentemente deshabitadas, con la repetición seriada de una misma tipología residencial caracterizada por un elemento identitario: la persiana enrollable alicantina que define el acceso a las viviendas de muchos pueblos de la comarca. Esta *piel* superpuesta al hueco, que se manipula para acceder al interior del hogar, crea un espacio a modo de umbral momentáneo, ocultando el interior pero permitiendo una visión tamizada del exterior desde dentro de la casa.



Fig. 39. *Otros umbrales*, Óscar Martín, 2012. Intervención sobre una persiana

Con la intervención sobre un elemento específico del lugar como es la persiana se plantea una inversión de roles: el observador interior pasa a ser observado, aunque sigue existiendo ese flujo de miradas entre el interior y el

exterior, generando un extraño diálogo visual. En ese umbral ficticio, en el que ni siquiera importa *lo que hay detrás*, se vislumbra la figura del propio autor en el interior de una vivienda, sosteniendo un dispositivo móvil que ilumina su cara y parece estar fotografiando o grabando a los transeúntes que pasan y observan la obra. Éstos, a veces, incluso se paran y sacan su teléfono móvil para fotografiarla, estableciendo un diálogo de intentos simultáneos por captar el instante. Este tipo de relación voyeur autoconsentida, la observación pseudo-oculta del otro, parece ser uno de los rasgos característicos de la interacción entre individuos desde sus propios hogares, algo constatable actualmente con el incremento exponencial de usuarios de redes sociales en internet, en las que parece primar la difusión de la experiencia de los propios usuarios más que la propia vivencia. No es ya solamente la obra la que interactúa en el espacio público, sino también el propio *cuerpo ausente* del artista y su *mirada*, que observa el mundo desde una especie de umbral de sensibilidad velada y que siente la necesidad constante de compartir esa sutil visión de la realidad.



Fig. 40. *Otros umbrales*, Óscar Martín. Detalle.

La mayoría de las puertas de acceso a las casas del pueblo son de doble hoja, dejando abierta normalmente sólo una. Con el objetivo de simular un interior real

para los transeúntes se imprime a tamaño real una fotografía del autor en su habitación con la puerta abierta. Se utiliza el blanco y negro pues la visión a través de las lamas suele ser bastante contrastada. La impresión se corta en tiras a la medida de las lamas y luego se pega sobre una persiana en desuso cedida al autor. Ésta es colgada en una medianera de una de las viviendas del pueblo, sin ningún hueco de acceso detrás.



Fig. 41. *Otros umbrales*, Óscar Martín. Detalle antes-después.

El comportamiento voyeurista del protagonista de la película *La ventana indiscreta* (1954) del director Alfred Hitchcock nos hace explícitos los mecanismos voyeuristas que rigen este tipo de relaciones al observar la vida de sus vecinos con su catalejo desde una posición segura dentro de su vivienda evitando la mirada intrusiva del otro. Estos dispositivos panópticos nos permiten asistir a una contemplación del otro sin que nuestra existencia real sea necesariamente conocida. Los dispositivos móviles permiten una doble exposición entre la contemplación mutua y la transmisión a gran escala. El límite del interior ya no está en los bordes exteriores de un edificio, sino que la privacidad está actualmente en lo público. A esto se refiere Beatriz Colomina cuando dice que la privacidad podría definirse como un espacio borroso o difuminado entre lo *hiperpúblico*, y que podría

albergar a un nuevo tipo de interior, poniendo como ejemplo la creación de un espacio propio en las redes sociales que son en sí mismas una estructura pública gigante.⁶⁷ En el acto de observación y percepción desde estos nuevos hogares virtuales, la reinterpretación es constante ya que los perfiles son construidos no sólo con las proyecciones de uno, sino con las diferentes aportaciones del resto. En este aspecto las imágenes de figuras humanas que Krzysztof Wodiczko proyecta sobre simuladas ventanas translúcidas en la instalación *Huéspedes* (2008-2009) plantean esa dualidad entre lo que se ve y lo que se intuye en ese espacio de diálogo interior-exterior que es el umbral. El propio autor aclara que el título surge de preguntarse “¿Quién es un huésped? ¿Quién es un extraño?”⁶⁸, refiriéndose a la dudosa consideración que tienen los inmigrantes por parte de los habitantes de los países donde emigran, pues en realidad ocupan una gran cantidad de las actividades urbanas y cubren muchas de las necesidades básicas de esos países.



Fig. 42. *La ventana indiscreta*, Alfred Hitchcock, 1954 / *Huéspedes*, Krzysztof Wodiczko, 2008-2009.

⁶⁷ Conferencia de Beatriz Colomina, *Architectures and Surveillance*, Hyper-Public: A Symposium on Designing Privacy and Public Space, Harvard University, 2011,

<http://www.youtube.com/watch?v=UuOhtNwspGg>

⁶⁸ Extracto de entrevista en la 53ª Bienal de Venecia.

<http://www.youtube.com/watch?v=UX1aj57VkkKg>

3.10. Hacerte un hueco.

La expresión *hacerse un hueco* se refiere a la acción de espaciar para dejar sitio a algo, y sitio es, según la RAE, el espacio ocupado por algo. Esta interdependencia entre ambos conceptos hace que atendamos a la identificación que establece Martin Heidegger cuando asevera “der raum räumt”⁶⁹, asimilando espaciar a rozar, hacer sitio libre, dejar espacio libre. En este sentido, el hecho de crear espacio puede ser entendido, más que como una ocupación a partir de la solidificación del vacío, como un proceso de llenado potencial a partir del vaciado.

El potente poder de contención de la arquitectura doméstica se debe tanto a la rigidez de su estructura constructiva como a la de sus referencias psicológicas como refugio impenetrable. Nuestro habitante genérico, sometido a su propio enclaustramiento físico y al de la arquitectura que le rodea, desbordado hasta el exceso por la superabundancia ya mencionada, se ve obligado a hacerse sitio únicamente de una manera brusca. Para generar espacio será entonces necesario trabajar en ese propio acto de ahuecamiento explosivo. En la pieza **Explosiones** (2012), propuesta como ejercicio práctico de la asignatura *Procesos creativos en la gráfica*, se utiliza el concepto de explosión como metáfora de la naturaleza del individuo contemporáneo, un ser convulso que “al vivir entre opciones aparentemente infinitas se niega a cerrarse a algo, lo que hace que se suma en un estado de incompletitud e indeterminación que implica riesgo y ansiedad.”⁷⁰ En este sentido la obra presenta a un individuo doblemente agujereado. Por un lado está la propia dialéctica entre el carácter explosivo y la fragilidad de la identidad humana y por otro están los espacios huecos intermedios, a modo de microfisuras que reconfiguran, al leerse conjuntamente, el lugar de la identidad propia.

⁶⁹ HEIDEGGER, Martin, *Bemerkungen zu Kunst -- Plastik -- Raum*, St Gallen, Erker Verlag, 1996, p. 13

⁷⁰ BAUMAN, Zygmunt, op. cit., p.68

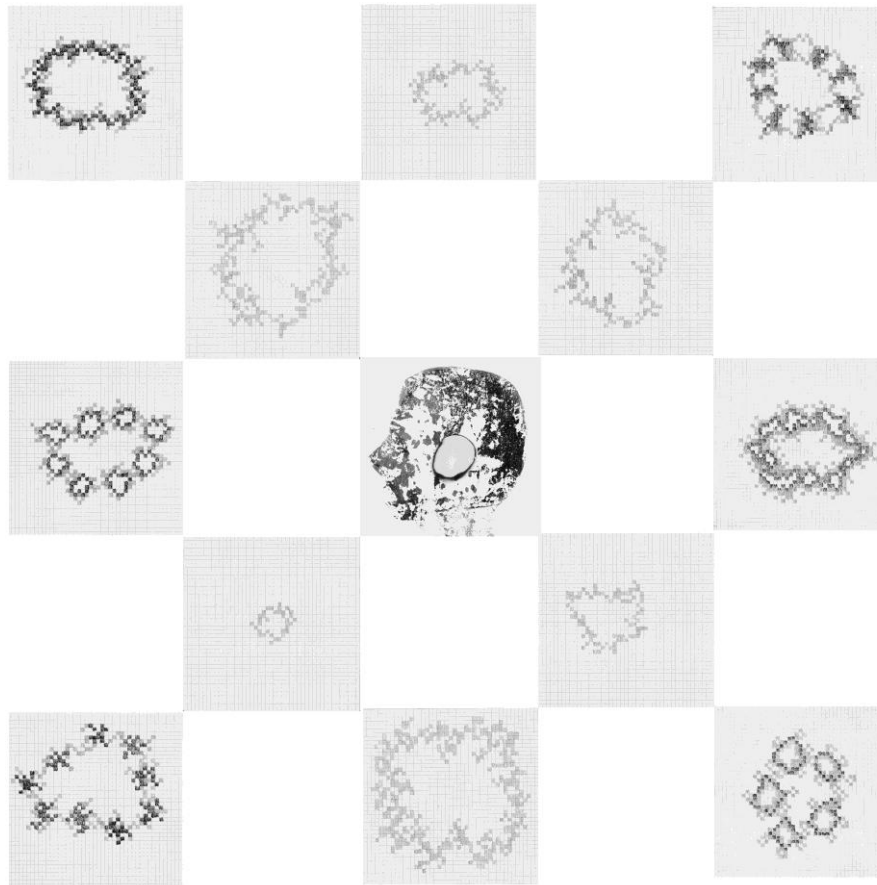


Fig. 43. *Explosiones*, Óscar Martín, 2012. Grafito sobre papel cuadrulado, 12 piezas de 20 x 20 cm + Transferencia sobre papel 20 x 20 cm.

En la realización de las pequeñas piezas, los espacios entre las líneas que forman la cuadrícula son rayados de modo sistemático, tachados compulsivamente. La diferente dureza del grafito y de la tinta permite investigar sobre los niveles de desaparición y sobre la lectura de lo lleno y lo vacío. Esta ambigüedad del dibujo es la buscada también en el resultado final que plantea una interpretación de la explosión a partir de la lectura subjetiva de sus propios límites.

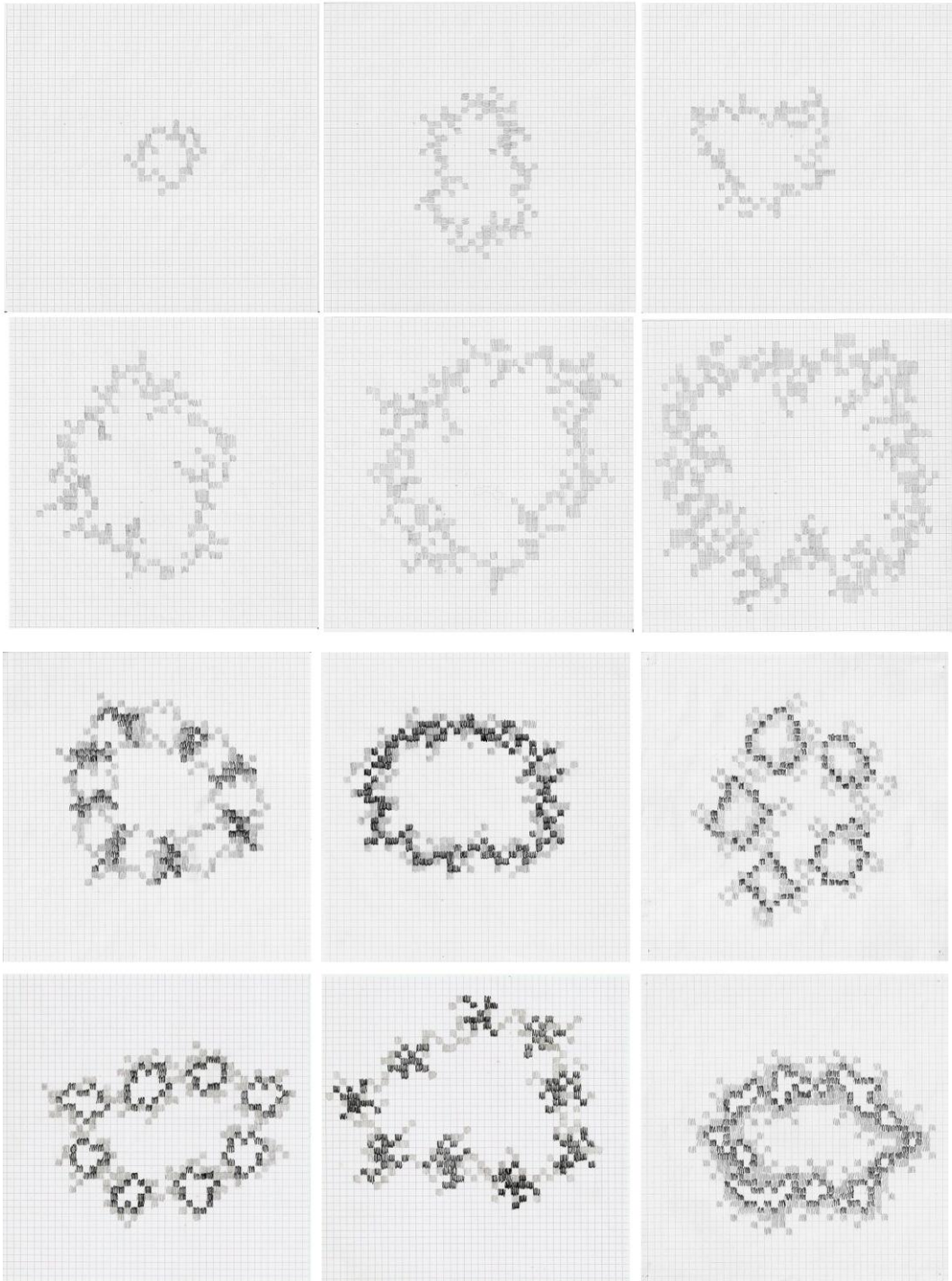


Fig. 44. *Explosiones*, Óscar Martín. Detalle.

En la formalización de la obra, que en su conjunto ocupa 1 metro cuadrado, se deconstruye la potente racionalidad de la cuadrícula interviniendo sobre su elemento básico. La aparente inalterabilidad de la trama se ve distorsionada con

pequeñas intervenciones que se adaptan a ella pero que en su conjunto generan el efecto deseado. Son una especie de microintervenciones que generan múltiples posibilidades de formalizaciones dentro de lo admisible con efectos devastadores a gran escala. Este trabajo sobre la trama hace referencia a la preponderancia del uso de la retícula como herramienta para proyectar arquitectura y a la potencia de su poder racionalizador. Esta homogeneización de la vivienda vinculada a la seriación fue potenciada con la introducción de elementos prefabricados en el movimiento moderno y con el racionalismo que invadió la concepción del espacio público. El impacto que tuvo la demolición de las viviendas del conjunto residencial de Pruitt-Igoe (1970) en el imaginario colectivo hizo patente el poder de la explosión como elemento reconfigurador de la concepción de la vivienda como espacio vital. Esta imagen, vinculada al desmorone de los valores sólidos en el mundo contemporáneo, y que para algunos sirvió como punto de partida de la postmodernidad⁷¹, fue retomada en las explosiones en el (2001), esta vez recayendo sobre otro de los grandes refugios del mundo occidental: el espacio económico.



Fig. 45. Fotografía demolición de viviendas Pruitt-Igoe, 1970 / fotografía atentados World Trade Center, 2001.

Este modus operandi se observa claramente en la formalización del espacio doméstico de las nuevas metrópolis, donde el *metro cuadrado* se convierte en el parámetro más relevante a la hora de proyectar una vivienda en una contemporaneidad donde el crecimiento considerado como principal es el

⁷¹ JENCKS, Charles *The Language of Post-Modern Architecture*. New York, Rizzoli, 1984, p.9

económico. Esto genera unas tipologías arquitectónicas de edificios residenciales compuestos por *unidades* mínimas de habitación repetidas verticalmente configurando moles gigantescas. El fotógrafo Michael Wolf se interesa por estas construcciones impersonales, en ciudades como Hong Kong, que se extienden a modo de tejidos indefinidos por las grandes metrópolis asiáticas. Sus imágenes de la serie *Architecture of density* (2004) muestran una arquitectura desprovista de toda humanización, a pesar de lo que presenta en otra de sus series *100x100* (2006), mostrando los interiores de estos edificios donde aparecen diminutos cubículos repletos de vida. Este tipo de situaciones inspira al artista chino Pak Sheung Chuen, residente en esa misma ciudad, a realizar la performance *Breathing in a house* (2006). Esta consistía en alquilar un pequeño apartamento vacío en Busán, la segunda ciudad más poblada de Corea del Sur, y dedicarse a llenarlo a base de acumular bolsas de plástico transparentes llenas de la propia respiración del artista. El vacío aquí adquiere otro significado pues, como el propio autor comenta, al acabar la pieza sentía que parte de su vida se quedaba en ese espacio⁷².



Fig. 46. *Architecture of density*, Michael Wolf, 2004 / *Breathing in a house*, Pak Sheung Chuen, 2006

El espíritu *espacialista* que impulsaba a Lucio Fontana a rasgar sus lienzos para generar espacios dentro del cuadro o a Alberto Burri a quemar los plásticos con los que trabajaba, aún un carácter destructor con otro creador. Esta violenta

⁷² Extracto de página web del artista:
<http://pakpark.blogspot.com.es/2007/04/breathing-in-house-01.html>

apertura de espacio define en gran parte el trabajo de Gordon Matta-Clark. Su obsesión por agujerear la arquitectura se debe a un interés por los espacios alternativos, vacíos metafóricos, huecos, espacios sobrantes, lugares no aprovechados⁷³. Esa actitud demoledora se nos muestra como una acción liberadora de fragmentos de espacio que permite al edificio de viviendas eximirse de su condición de caja-contenedor de habitantes cautivos. En este sentido, su trabajo artístico se sitúa en el límite, interesándose por *lo otro* del espacio que habitamos, permitiéndole revalorizar el deshecho o ahuecamiento como proceso constructivo y esos espacios residuales o fuera del sistema como verdaderos espacios de libertad.

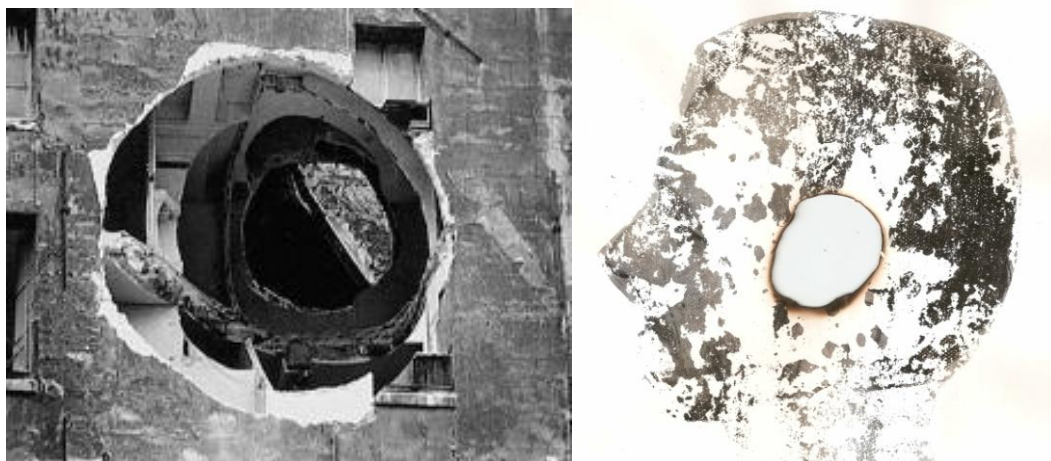


Fig. 47. *Conical intersect*, Gordon Matta-Clark, 1975/ *Explosiones*, Óscar Martín. Detalle.

⁷³ Matta-Clark en una entrevista en *Avalanche*, diciembre de 1974, pág. 34.

4. CONCLUSIONES.

Conclusiones

Conclusiones

Las reflexiones aquí compartidas no son sino el comienzo de una búsqueda teórica y práctica respecto a los temas considerados.

En el proceso de elaboración de este trabajo se ha planteado una introducción a los principales temas que podrían servir como sustento del material artístico presentado por el autor a partir de una lectura e interpretación personal de las obras realizadas. En este sentido, el proyecto se sitúa en el límite de lo biográfico, al referirse a mi bagaje artístico, y lo posible, al analizar los métodos de creación inherentes para un desarrollo futuro.

El método utilizado en todo el discurso ha sido la hibridación. En este sentido, el propio título *Habitar el límite* resulta de algún modo clarificador. Se trata de un enunciado que refiere a las posibilidades de formalización de entidades híbridas a partir de ciertas asociaciones intrínsecas. Así, a partir de los elementos considerados a priori, arquitectura y ser humano, surge la idea de espacio, y a partir de la idea de espacio y de límite surge la idea de habitar.

En este proyecto de investigación se ha planteado una interpretación del ser humano como habitante de la frontera, una condición limítrofe y fronteriza que se constituye como nuestro principal signo de identidad. Nos ha parecido entonces necesario que cualquier manifestación artística, como obra humana, deba atender a esta premisa, siendo además únicamente a partir del cultivo de este borde como el ser humano puede habitar el límite del mundo y encontrar su espacio.

Una de las principales características que parecen incluir todos los límites es la incompatibilidad con una identidad concreta. Si ya Heidegger se refería a la mutua pertenecía entre la identidad y la diferencia que denotaba el carácter transitivo del ser, aquí la búsqueda se encamina hacia un estado de mutación constante. Por ello, el estudio del límite del espacio doméstico ha exigido y exigirá

Conclusiones

una fragmentación continua de los elementos identitarios que lo componen y una reformulación de sus relaciones intrínsecas. Algunas de las posibilidades de actuación parece que estén en el engrosamiento de los bordes mediante su propio esponjamiento, en revalorizar la concepción de intervalo o en la generación de espacios intermedios que configuren a seres porosos y a arquitecturas permeables que permitan flujos y lecturas múltiples. Además, parece necesario poner atención en las culturas excéntricas, los brotes creativos extravagantes, los tipos raros, todo lo peligrosamente próximo al precipicio o rayando lo borderline.

En cuanto a la investigación sobre la trasmutación del espacio doméstico, resulta evidente vincularlo a formas nómadas de habitación, a contenedores móviles y a habitantes en movimiento. En nuestro caso, la formalización de estos espacios ha surgido a partir de la fragmentación de las ideas de ser humano y arquitectura y su posterior enfrentamiento dialéctico mediante un discurso artístico. Este estado tensional es el capaz de generar mutaciones e hibridaciones múltiples, permitiendo una transformación y un enriquecimiento de las relaciones entre los seres humanos.

Aquí se han planteado interpretaciones artísticas de estos espacios a modo de espacios de reflexión, metafóricos, ilusorios o poéticos; en definitiva espacios simbólicos que pueden ser entendidos tanto como crítica como proposición. Los temas tratados, más que espacios conclusivos y cerrados, son perforaciones, ahuecamientos de significado que permiten la creación de espacios de disolución, de estructuras de disgregación. Las conclusiones son los híbridos intersticiales, los límites entre los agujeros creados, las nuevas posibilidades relacionales entre esos espacios transmutados. Por tanto, el artista y el arquitecto puedan encontrar su espacio en dicha coyuntura, en ese espacio de mediación, construyendo y deconstruyendo ese límite una y otra vez, montando y desmontando una y otra vez, yendo y viniendo una y otra vez. Es decir, habitando el límite.

Conclusiones

Por último, este trabajo ha resultado ser finalmente un pequeño acto de reconciliación personal con un mundo que a veces parece inhabitable. Es, en definitiva, una apuesta por la positivación de ese estado límite de excitación y ansia por un deseo interiorizado de equilibrio, al encontrar, en ese propio desequilibrio, un hogar.

Conclusiones

6. BIBLIOGRAFÍA.

Bibliografía

Bibliografía

- ARMAJANI, Siah, *Espacios de lectura/Reading Spaces*, Barcelona, MACBA, 1995.
- AUGÉ, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1998.
- AYMONINO, Aldo y PAOLO MOSCO, Valerio, *Contemporary Public Space: Unvolumetric Architecture*, Milán, Skira, 2006.
- BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965.
- BALLESTEROS, José, *Ser Artificial, glosario práctico para verlo todo de otra manera*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2008.
- BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad líquida*, Mexico DF, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- BETSKY, Aaron, *Queer Space: Architecture and Same-Sex Desire*, New York, William Morrow and Co., 1997.
- BOLLNOW, Otto Friedrich, *Hombre y espacio*, Barcelona, Labor S.A., 1969.
- BOURRIAUD, Nicholas, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.
- CALVINO, Italo, *Las ciudades invisibles*, Barcelona, Minotauro, 1989.
- CERTEAU, Michel de, *La invención de lo cotidiano, 1. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 2000.
- COLOMINA, Beatriz, *La Domesticidad en Guerra*, Barcelona, Actar, 2007.
- DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*. Valencia, Pre-textos, 1999.
- DELEUZE, Gilles, *El Pliegue*, Barcelona, Paidós Ibérica S.A., 1989.
- DELEUZE, Gilles. y GUATTARI, Felix, *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 1994.
- DELGADO, Manuel, *El animal público: hacia una antropología de los espacios urbanos*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- FOUCAULT, Michel, *Espacios otros: utopías y heterotopías*, Carrer de la ciutat, núm. 1, 1978
- FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1993.
- GARCÍA CORTES, José Miguel, *Deseos, cuerpos y ciudades*, Barcelona, UOC, 2009.

Bibliografía

- GARCÍA CORTES, José Miguel, *Espacios diferenciales. Experiencias urbanas entre el arte y la arquitectura*, Valencia, La imprenta. Comunicación gráfica, 2008.
- GARCÍA VAZQUEZ, Carlos, *Ciudad hojaldré. Visiones urbanas del siglo XXI*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
- HEIDEGGER, Martin, *Construir, habitar, pensar*, en *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2001.
- HOCKNEY, David, *Así lo veo yo*, Madrid, Siruela, 1994.
- JIMÉNEZ, José, *La vida como azar. Complejidad de lo moderno*, Madrid, Mondadori, 1989.
- KOOLHAAS, Rem, *Espacio basura*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.
- KOOLHAAS, Rem, *La ciudad genérica*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.
- KUROKAWA, Kisho, *The Philosophy of Symbiosis*, Londres, Academy Editions, 1994.
- LE RICOLAIS, Robert, *Introduction to the Notion of Form*, Greenwich, Directions in Art, Theory and Aesthetics, New York Graphic Society Ltd., 1968.
- LYNCH, Kevin, *La imagen de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1998.
- MADERUELO, Javier, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*, Madrid, Akal, 2008.
- MITCHELL, Don, *La aniquilación del espacio por la ley*, Antipode 29, 1997.
- MORIENTE, David, *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo, 1970-2008*, Madrid, Cátedra, 2010.
- NOVAK, Marcos, *Liquid Architectures in Cyberspace*, Cambridge, Cyberspace: First Steps, 1991.
- PALLASMAA, Juhani, *Identity, intimacy and domicile* (Notas sobre la fenomenología de la casa en: *The Concept of Home: An Interdisciplinary View—symposium*), University of Trondheim, 1992.
- PALLASMAA, Juhani, *The eyes of the skin, Architecture and the senses*, Chichester, John Wiley & Sons, 1996.
- PRECIADO, Beatriz, *Mies-conception: La casa Farnsworth y el misterio del armario transparente*, San Sebastián, Zehar, n.º 44, 2000.

Bibliografía

- RAMÍREZ, Juan Antonio, *Edificios-Cuerpo. Cuerpo humano y arquitectura. Analogías, metáforas, derivaciones*, Madrid, Siruela, 2003.
- SALAZAR, Jaime y GAUSA, Manuel, *Housing + Singular Housing*, Barcelona, Actar, 2007.
- SLOTERDIJK, Peter, *Esferas III, Espumas*, Madrid, Siruela, 2005.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi, *Terrain Vague. Anyplace*. Cambridge, Cynthia Davidson: MIT Press, 1995.
- TRÍAS, Eugenio, *Lógica del límite*, Barcelona, Ediciones Destino SA, 1991.
- VELEZ, Cristina, *De los ojos a las manos, tocar el espacio*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, Revista de Extensión Cultural, 2007.
- VIRILIO, Paul, *The Aesthetics of Disappearance*. New York/Paris, Semiotex(e), 1991.

Bibliografía

6. ANEXO IMÁGENES OBRAS



La habitación mutante.
acrílico sobre lienzo / tinta y grafito sobre papel.
100x100 cm + 4 piezas (25x25cm)
2012.



Arrinconado.
acrílico sobre papel.
23 piezas 9x18cm.
2012.



Cuerpos fuego fluorescente.
acrílico y tinta sobre papel.
8 piezas 8x5cm. + 1 pieza 21x14.9cm
2012.



Coreografía del mueble (*mudanza*)
animación + vídeo.
3' 32"
2012.



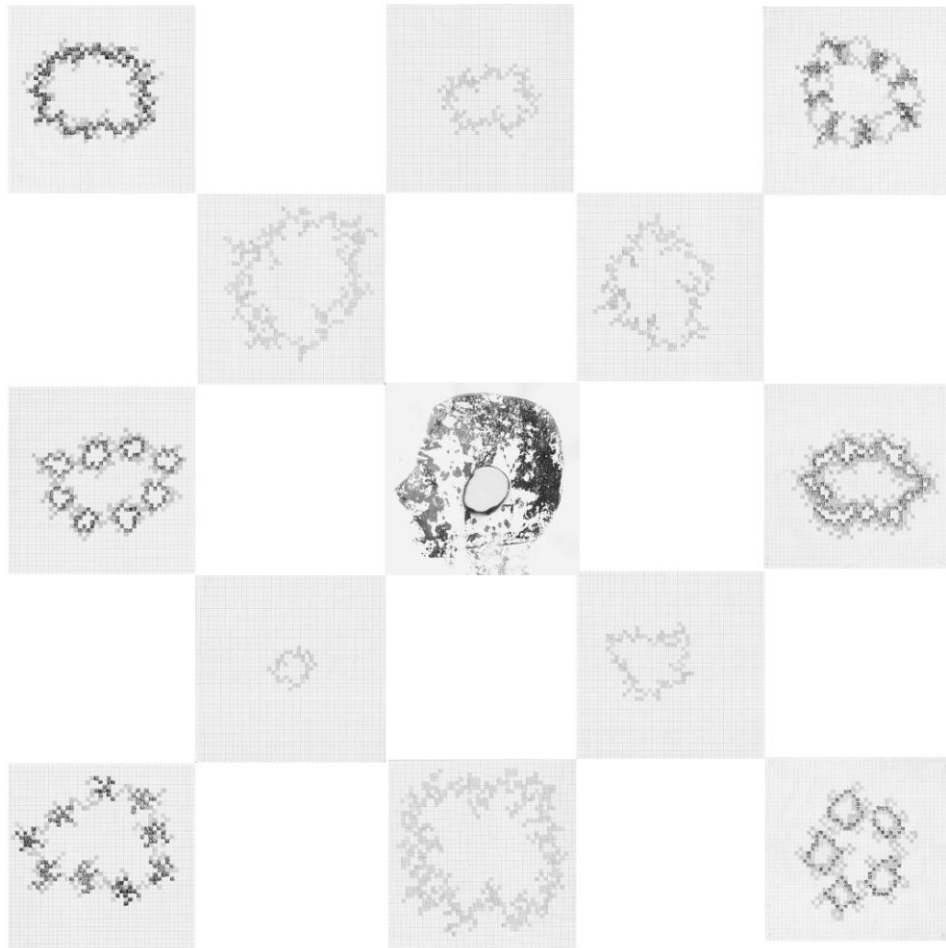
One day drawing.
tinta y grafito sobre libreta + video.
libreta 9x14cm. + video 13h. (10'43")
2011.



Home.
intervención urbana + vídeo.
6 min.
2012.



Otros umbrales (Llutxent)
persiana intervenida.
2012.



Explosiones.
grafito, tinta y transferencia sobre papel.
12 piezas 20x20cm. + 1 pieza 20x20 cm.
2012.