

# POÉTICAS DEL ESPACIO ENTRE

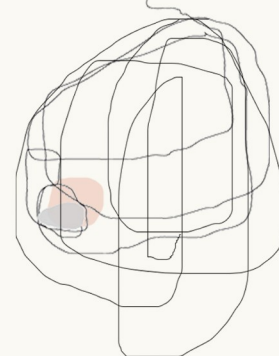
PROPUESTA CREATIVA EN TORNO AL INTERSTICIO COMO ESPACIO DE CONSTRUCCIÓN

Proyecto tipología 4

Raquel Vidal Fernández de Alba

Tutor: Dr. Miguel Molina Alarcón

Valencia, septiembre de 2012



UNIVERSIDAD  
POLITECNICA  
DE VALENCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

**MPA**  
MÁSTER OFICIAL  
EN PRODUCCIÓN  
ARTÍSTICA

Proyecto Final de Máster en Producción Artística **Tipología:4**

**Producción artística inédita acompañada de una  
fundamentación teórica**

**Valencia, Septiembre de 2012**

# **POÉTICAS DEL ESPACIO *ENTRE***

**Propuesta creativa en torno al intersticio como espacio de construcción**

**PRESENTA**

Raquel Vidal Fernández de Alba

**DIRIGE**

Dr. Miguel Molina Alarcón

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA  
FACULTAD DE BELLAS ARTES



UNIVERSIDAD  
POLITECNICA  
DE VALENCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

**MPA**  
MASTER OFICIAL  
EN PRODUCCIÓN  
ARTÍSTICA

[...]En las regiones intermedias  
sembraré un campo entero[...]

CHANTAL MAILLARD

HAINUWELE Y OTROS POEMAS

## **AGRADECIMIENTOS**

A mis padres, que me enseñaron a asumir con sentido de tan básica supervivencia que el entrar y salir en realidades disparatadas hace que apenas exista tiempo para asustarse.

A Pedro, por ayudarme a comprender la magnitud de una guarida. No pertenece a ninguna pared y tampoco tiene peana, se sostiene sola. El que habla en voz alta -en silencio-, escucha.

Gracias a Miguel Molina por sus especiales rincones de tiempo, a todos los profesores de Máster de Producción que escucharon y vieron fragmentos de este cuaderno agrietado y a aquellos compañeros que han hecho que este viaje vaya más allá de lo que ahora vosotros vais a leer.



# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	6
<b>1. RECORRER EN SUSPENSIÓN UNA HABITABILIDAD DEL ESPACIO INTERMEDIO</b> .....	12
1.1 La casa como espacio para pensar el espacio.....	14
1.1.1 Apuntes sobre la experiencia del espacio	
<i>Entre el real y el que se imagina</i> .....	14
1.1.2 La casa. Dilucidaciones en torno a la idea de habitar.....	21
1.1.2.1 Rincón homínido de la morada. Louise Bourgeois.....	26
1.1.2.2 Rincón soterrador de la morada. Gregor Shneider.....	29
1.2 Un espacio propio, el intersticio o espacio <i>entre</i> .....	31
1.2.1 Intersticio habitable.....	38
1.2.2 Intersticio social.....	43
1.2.3 Intersticio monumentalizado.....	49
<b>2. CARTOGRAFÍA DE REFERENTES PARA LA PRÁCTICA</b> .....	52
<b>3. PROPUESTA PERSONAL. EL INTERSTICIO COMO ESPACIO DE CONSTRUCCIÓN</b> .....	77
3.1 Conversación 1. Antecedentes de la propia práctica.....	79
<i>Entrenota</i> .....	95
3.2 El proceso. Espacio habitable a través del tiempo de trabajo y el tiempo del que se habla.....	96
3.3 Conversación 2 <i>Habitar entre</i> y <i>Pupario</i> .....	103
3.4 Conversación 3. A propósito de <i>La escalera que deviene nido</i> .....	116
3.5 Conversación 4. <i>Letanía suspensa en el sótano de un escalón</i> .....	121
3.6 Conversación 5. De nuevo un sordo soliloquio. <i>Tal vez aun apenas sea guarida posible nunca</i> y <i>Pupa, 26 horas de muda</i> .....	125
3.7 Conversación 6. <i>Torna a Sóphora</i> .....	129

3.8 Conversación 7. <i>La casa que no puede permitirse llover</i> .....	134
3.9 Conversación 8. <i>126 ramas en 126 entres</i> .....	140
<i>Entrenota</i> .....	143
<b>CONCLUSIONES</b> .....	144
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	149
<b>ANEXO I</b> .....	153
<b>ANEXO DVD</b>	





# INTRODUCCIÓN

Este texto se os presenta ahora como cuaderno que recoge las impresiones de un viaje que comienza a gestarse en 2010 y que aún hoy se mueve sobre un mapa poseedor de fragmentos en blanco en los que los lugares sin dibujar significan próximos encuentros.

El recorrido se inicia en un intento por responder a preocupaciones derivadas del ámbito de la percepción. En el transcurrir de la vida diaria son infinitos los elementos que escapan a nuestra atención, como si de objetos en desuso relegados en un cajón se tratase, tratamos al hueco, al espacio resultado del resto entre dos elementos que identificamos, situamos y utilizamos.

Un enfrentamiento de contrarios-límite queda amortiguado por toda una cantidad de fragmentos inclasificables que suponen distancias entreespaciales y entretemporales susceptibles de ser experimentadas, habitadas, construidas, pensadas y representadas.

Inferimos pues que el presente proyecto supone un ejercicio que muestra y enfatiza la importancia del tiempo y el espacio como valor subyacente de la configuración de la obra plástica.

Lo inasible de esta idea a la que acabamos de apuntar se transformará en comprensible a través del trabajo plástico de varios artistas escogidos y de la propia propuesta creativa, base sobre la que se sustenta el papel que ahora sujetáis entre las manos.

Nuestro proceso no responde a programas definidos de antemano sino que posee una estructura de carácter rizomático, el encadenamiento sucede cuando todos los elementos son susceptibles de ser afectados unos por otros, cuando las relaciones no se presentan de manera jerárquica sino aleatoria. Un modelo opuesto a la tradicional y arbórea organización del conocimiento. No obstante y en el ejercicio de dar forma de libro a este proyecto, hacemos un gran esfuerzo por presentar de manera ordenada algunas de las reflexiones que en el camino cargado de desviaciones, han tenido lugar. Podemos decir por lo tanto que para el enfoque metodológico hemos tenido en cuenta la teoría de *Rizoma* texto en el

que los filósofos Félix Guatari y Guilles Deleuze, utilizan a éste, el rizoma como elemento conformador de un texto, de un modo de relación que genera todo un sistema de relaciones y vínculos entre todos los seres y elementos.

## **Hipótesis**

La presente investigación a la que hemos titulado *Poéticas del espacio entre. El intersticio como espacio construible y de construcción*, plantea como **hipótesis principal** una pauta que esperamos sugiera otras interpretaciones: La evidenciación a través de procesos creativos del espacio intersticial entendido como una suerte de fragmento, hueco o grieta que escapa a la habitual percepción y que es, sin embargo espacio de potencialidades, habitable a través del pensamiento y la práctica artística. Demostraremos que es motivo principal de la obra de artistas localizados en el ámbito de la producción artística actual y que lo ha sido en etapas anteriores de la historia del arte. Artistas como Gregor Shneider, Rachel Whiteread, Esther Ferrer, Do ho Shu, Louise Bourgeois o Gordon Matta Clark entre otros generan intersticios que permiten dejar un espacio para el vacío, para lo ausente que desestabiliza las categorías del significado al sostener sus propuestas sobre estructuras inestables llenas de entropía. Creemos que es posible, por lo tanto, generar un mapa que sitúe a pensadores y artistas en una línea discursiva que posea como punto angular los principales conceptos derivados del estudio del término.

Haremos sensible lo abstracto de las cualidades atribuidas al espacio-tiempo intermedio a través de la obra artística. Esto nos permitirá visualizarlo y es así como comprenderemos las dimensiones e importancia del mismo.

Queremos manifestar que el espacio intersticial es habitable a través de los quehaceres artísticos, del tiempo que implica el proceso de trabajo, y del resultado de distancias en la percepción de la obra que se constituye como un *entre* a través de conceptos como por ejemplo la repetición. Recursos plásticos de esta índole nos ayudarán a demostrar la habitabilidad en relación a los términos de construcción y pensamiento de el espacio intermedio.

## Objetivos

Este proyecto responde a la tipología número 4 en la que el principal objetivo es realizar un proyecto artístico inédito acompañado de una fundamentación teórica.

Los objetivos que nos hemos planteado como punto de inicio de esta investigación son:

1º Desarrollar un marco conceptual que atienda a las principales preocupaciones teóricas a investigar en el marco del proyecto final de máster que sirvan, tanto para sentar las bases de posibles futuras investigaciones, como para la generación de la propuesta creativa que este proyecto se ha propuesto.

2º Conocer y exponer el trabajo de artistas actuales que nos ayuden a contextualizar nuestra obra, tanto por los materiales utilizados por los mismos, como por las técnicas y la poética de las obras analizadas.

3º Presentar y analizar nuestra propia obra, describiendo el proceso creativo, mostrando los resultados y las posibilidades futuras.

## Metodología

En la dinámica de trabajo llevada a cabo para alcanzar los objetivos propuestos se realizará simultáneamente la investigación teórica y la investigación práctica; integrándose ambas en una retroalimentación constante. Nos gustaría señalar que consideramos de vital importancia analizar para ambas perspectivas diferentes fuentes de información en cuanto a su área de conocimiento.

Se trata por lo tanto de una **metodología** de investigación teórico-práctica que se ha aplicado a cada uno de los objetivos para alcanzarlos:



1º Comienza con una revisión de trabajos teóricos y prácticos de varios autores que se constituyen como primer capítulo. Éste posee la cualidad de presentarnos ya una cartografía de referentes que nos ayuda a comprender las ideas sobre las que se sustenta la conceptualización del proyecto.

2º De manera paralela se han ido seleccionando artistas contemporáneos cuya obra nos sirve de referencia para la propia propuesta, bien sea por los materiales y tecnologías que utilizan, como es el caso de Christiane Lörh, Edith Derdyk y Mira Schendel, o por su poética personal en cuanto al uso del espacio con la que hemos podido identificar nuestro trabajo como ocurre en el caso de Doris Salcedo y Do Ho Shu.

3º Finalmente, se ha investigado con las posibilidades de los materiales, abordando la producción artística propia como algo procedimental, no se presenta en este caso como la búsqueda de un objetivo en concreto sino como un recorrido en el que tomar, en muchos casos, las posibilidades que lo azaroso del gesto nos va ofreciendo. Esto, se hace especialmente evidente en piezas como *Pupa*, *26 horas de muda*, o *Nunca tal vez aun apenas se guarida posible nunca*, en las que nos abandonamos al hacer en pro de que el tiempo invertido en la pieza sea, en muchos casos, el determinante de su aspecto actual.

### **Estructura de contenidos**

En el **primer apartado** de este trabajo trazaremos un recorrido que plantea los saltos que hemos ido dando por diferentes conceptos que nos ayudan a abordar el motivo principal del presente proyecto. Lo introduciremos con algunos apuntes acerca de lo que la parcialidad de la concepción del espacio aportará a nuestro interés por lo que podemos considerar un fragmento del mismo, el espacio intermedio. Tomaremos algunos textos del escritor George Perec que plantean la dificultad para abarcar la noción de espacio en su totalidad en detrimento de la posibilidad de estudiar el mismo a partir de lo que para nosotros será más cercano, el reducto de la cotidianidad. De este modo, y acercándonos a la concepción extrapolable del funcionamiento de una muñeca rusa o matrioska hablaremos de la casa inscrita en la ciudad y del hueco inscrito dentro de la

casa. Como pretexto para introducir algunas notas entorno a la idea de habitar, construir y pensar, hablaremos de la casa a partir de propuestas de los artistas Gregor Shneider y Louise Bourgeois. Desde aquí dibujaremos una línea, caracterizada por ser discontinua, que hable de un espacio considerado como propio, el espacio “entre” o intersticio. Debido a la falta de desarrollo de los términos ( en cuanto a nuestra particular manera de concebirlos) por parte de teóricos y estudiosos, hemos decidido abordarlo desde planteamientos prácticos que tienen lugar en el panorama de la plástica contemporánea, descubriendo que en las propuestas de artistas como Rachel Whiteread, Gregor Shneider y Gordon Matta Clark el espacio “entre” se constituye como instrumento a través del cual las relaciones entre espectador y obra se convierten en objeto principal de reflexión .

El **segundo capítulo** se construye como una suerte de archivo referencial donde se incluyen elementos de variada tipología que servirán para comprender las motivaciones para la aproximación personal que tendrá lugar en la tercera parte de nuestro trabajo. Referentes para la constitución de nuestro propio imaginario, que, como veremos, proceden de diferentes ámbitos y otorgan un carácter interdisciplinar a nuestra investigación.

En el **tercer apartado** del presente texto tiene lugar una propuesta personal que gira en torno a la idea principal del proyecto, *El intersticio como espacio construible y de construcción* intenta demostrar a través de la propia práctica que el espacio “entre” es habitable a través de la construcción en y a partir del mismo, el proceso de trabajo se torna especialmente relevante en este tramo pues será a través del tiempo invertido en él, de ideas como la de la repetición y algunas de sus consecuencias, como le otorguemos la épica que es capaz de desprender. Realizaremos un recorrido por la simbología utilizada, y siguiendo la metodología de reducción espacial planteada en el texto, y recordando inversamente el trazado sugerido en la obra de Perec *Especies de espacios*. veremos como éste, el espacio, llega a transformarse en una porción tan ínfima que nos adentrará en una propuesta dónde la espacialidad se entreteje y se materializa a través de la derivación de unos parámetros temporales. El tiempo se hace espacio.

1.

## **1 RECORRER EN SUSPENSIÓN UNA HABITABILIDAD DEL ESPACIO INTERMEDIO.**

A partir de ahora comenzaremos a dilucidar un hilo que irá marcando un trayecto por los conceptos que nos ayudarán a hablar de la importancia que para nosotros tiene la posible existencia de una poética del espacio intermedio.

Quizás este recorrido, al que determinamos en suspensión, no sea el único posible, sin embargo es el trayecto que de una manera gratificante nos ha llevado a que el proyecto se mantenga en un estado de continuo entusiasmo suspendido.

Las palabras que acontecerán han motivado todos los pasos prácticos que se han ido sucediendo por el camino, a su vez, ellas mismas junto con un continuo intento de entretejido, daban lugar a otras que alimentaban a las anteriores y a las que vendrían después. Y así, en un ir y venir, en un estar yendo y viniendo, sobre ese movimiento en gerundio, se edifica nuestra propuesta.

Nos gustaría que esta parte del trabajo se considere como una aproximación a materias complejas y amplias de gran influencia en nuestro proceso. Es por ello que no pretende ser un estudio en profundidad de los conceptos expuestos, sino un trazado que nos ayuda a localizar la propia práctica que se ha ido desarrollando durante la realización de máster y un tiempo posterior.

De esta manera, el desarrollo conceptual que a esta primera parte del trabajo atañe es el que hemos seguido durante el desarrollo de la práctica a la que después dedicaremos otro capítulo. Los capítulos que tienen lugar a continuación se engloban en una misma búsqueda que significa la de un modo de hacer y un descubrir continuo de un lenguaje propio. El esfuerzo por ir encontrando las claves que nos hagan acercarnos a la idea de la existencia de un espacio intermedio que la propia práctica es capaz de rescatar y habitar, es motivo y principal preocupación por la cual decidimos pensar en el mismo. Después de haber trabajado en otros proyectos con diferentes nociones y modos

de construcción espaciales decidimos preocuparnos por el que hace que todos los demás medien entre sí, por un espacio que es siempre presente, básico para la percepción, pero que sin embargo nuestra atención se empeña en desestimar.

## 1.1 La casa como espacio para pensar el espacio.

### 1.1.1 Apuntes sobre la experiencia del espacio. *Entre el real y el que se imagina.*

Como todos bien sabemos el espacio es el elemento o asunto central de una gran parte de la escultura, en su sentido más extenso, de los últimos años .La importancia épica que es capaz de desprender es de vital relevancia para el desarrollo de nuestra propia práctica, es por esto que en este apartado dilucidaremos de una manera básica acerca de la noción que de él tenemos según algunos autores. Trataremos el término en su relación irrefutable con el tiempo y con su capacidad de ser trasfigurado en un término que alude también a lo que no es real. Este binomio de registros nos servirá para ir acercándonos cada vez más y de una manera puntual a la idea de espacio “entre” que este trabajo se ha propuesto enmarcar.

Para Kant el espacio y el tiempo no son nociones generales de las cosas, ni datos perceptibles por los sentidos, por lo tanto pertenecerían al ámbito del pensamiento no siendo así un concepto efectivo derivado de experiencias externas sino que para él se trata de una facultad innata que hace posible el conocimiento.

Con respecto a esto, no es real que nuestro conocimiento del espacio físico sea completo, hay una parte del mismo que tiene que ver con nuestro aprendizaje a través de la experiencia, por lo tanto queda claro que nuestros sentidos nos ayudan a aprehender ciertas cualidades del mismo: *Todo tiene lugar en el espacio, todo es el espacio o todo es espacio y ocupa un espacio.*<sup>1</sup>

Solemos pensar el espacio como una especie de contenedor en el que están los objetos físicos, suponemos que es un medio neutral y uniforme, desprovisto de

---

1 CAMARERO Jesús. “Escribir y leer el espacio”. Texto recogido dentro de la publicación PEREC, George, *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos: 2007, p.11

cualidades, en el que los objetos existen. De esta manera es relegado al trasfondo de nuestro pensamiento. A menudo nos centramos en los objetos que están en el espacio más que en el espacio mismo, sin embargo, si dirigimos nuestra atención hacia él, nos daremos cuenta de que se muestra particularmente difícil de aprehender. Tener una experiencia del espacio vacío de objetos es prácticamente imposible, pareciendo así que intentamos atrapar una abstracción. Para experimentar el espacio, debemos experimentar un mundo de objetos. Y así, descubrimos que más que objetos que están en el espacio, el espacio está en la relación de un objeto con otro.

Nos movemos en el espacio, las estructuras que nos circundan así lo deciden y existe uno, según nuestras concepciones, para cada cosa, e incluso algunos en los que muchas o ninguna cosa cabe. De esta manera y en la actividad de pensar el espacio nos damos cuenta de que existe una parte de él que nos resulta especialmente recurrente. En concreto nos referimos al fragmento que permite constituirlo como elemento mediador entre los extremos. El espacio entre las cosas, que parte de una existencia material para ser pensada y digerida en el etéreo espacio de nuestra cabeza y de nuevo devuelta a la fisicidad mediante la representación, mediante la investigación plástica.

Así, podríamos decir que existe un espacio que se imagina, que habita la intuición o la fantasía y que es a la vez representable. Desde que los matemáticos imaginaron la cuarta dimensión y, después, el espacio euclídeo n-dimensional o incluso el fractal, se ha acentuado una disociación entre la experiencia del espacio y el conocimiento de los espacios posibles.

Los espacios que nos interesa pensar son justamente los que caminan entre los que nuestros sentidos son capaces de percibir (aunque no sea de manera universal), de experimentar físicamente y los imaginados, aquellos que nacen en la mente de cada cual por configuración particular y que son susceptibles de representación.

El título de este apartado da las claves de la intención que tenemos para con estos modos de leer el espacio. Hablábamos de la parcialidad de nuestros

conocimientos acerca del mismo, pues es en ese preciso instante, en el que dejamos de reconocer la relación física y aprendida que tenemos con el mismo, cuando entra en juego la intuición, que es capaz de hacer que completemos aquello que nuestras limitaciones paralizan. El espacio real y el que se imagina convergen en la existencia de una posible representación, que a su vez, significaría. la presencia de este lapsus intermedio capaz de albergar la idea de que la dimensión que es configurada por una y otra concepción del espacio puede llegar a ser tangible.

En cuanto al espacio intermedio entre lo real y lo imaginado hay algo que rescatamos de un texto de Javier Maderuelo en el que escribe a propósito de la obra de Cristina Iglesias que existe “un salto desde la estructura mental, metafísica e intangible, del espacio y la realidad del espacio físico que podemos sentir, habitar y medir en sus obras”<sup>2</sup>. Propone reflexionar acerca de la dificultad de poder saber cómo se produce este salto y de lo absurdo que resultaría de esta reflexión cuando lo realmente fascinante de esa escisión es el hecho de que se produzca, ese quedarse en el salto, mantener el gerundio, saltando, para hacer evidente “que hay un más allá del espacio métrico, del espacio convencional y que existe la posibilidad de pensarlo e imaginarlo y, por tanto, la necesidad de materializarlo”.<sup>3</sup>

También consideramos oportuno un fragmento del texto que Michael Tarantino dedica al trabajo de Rachel Whiteread para la exposición de la misma en el Museo Nacional Centro de arte Reina Sofía. “El espacio de Whiteread es el espacio que hay entre las cosas, el espacio donde se encuentra la razón, la percepción y la imaginación.”<sup>4</sup>

En *Especies de espacios*, George Perec habita, medita, recuerda y hace un inventario del espacio que para él es configurado como una realidad susceptible de ser razonada. Para ello comienza con lo que podría ser la nimia magnitud

---

2 MADERUELO, Javier. *Cristina Iglesias*. Madrid: Fundación Argenteria, Tf. Editores, 1996.p,15.

3 *Ídem*

4 TARANTINO, Michael. *El espacio que hay entre las cosas*. Texto para el catálogo WHITEREAD, Rachel.MNCARS.Madrid.1992.p.17



espacial de un libro (la página) y va ascendiendo para acabar con el inabarcable espacio celeste.

“Escribo: vivo en mi hoja de papel, la cerco, la recorro. Suscito espacios en blanco, espacios (salto en el sentido: discontinuidades, pasajes, transiciones).

*Escribo  
en el  
margin<sup>5</sup>*

Comenzar a habituarse a una vida en estado de ingravidez: olvidar las verticales y las horizontales: grabados de Escher, interior de los vehículos interplanetarios en 2001, Odisea del espacio.<sup>6</sup>

### la página

*J'écris pour me parcourir*  
Henri Michaux

1

Escribo...

Escribo: escribo...  
Escribo: «escribo...»  
Escribo que escribo...  
etc.

Escribo: trazo palabras sobre una página.  
Letra a letra, un texto se forma, se afirma, se consolida,  
se fija, cuaja:

una línea estrictamente h  
o  
r  
i  
z  
o  
n  
t  
a  
l  
se deposita sobre la

*Especies de espacios*, de la quinta edición 2007.  
George Perec.

5 PEREC, George. *Especies de espacios*. 5ª edición. Barcelona: Montesinos, 2007.p,130.

6 *Ibidem*, p. 31.

hoja blanca, ennegrece el espacio virgen, le da un sentido, lo vectoriza:  
de izquierda a derecha

d  
e  
  
a  
r  
r  
i  
b  
a  
  
a  
b  
a  
j  
o

Antes no había nada, o casi nada; después, no demasiado, unas líneas, pero suficientes para que haya un arriba y un abajo, un principio y un fin, una derecha y una izquierda, un anverso y un reverso.

*Especies de espacios*, de la quinta edición 2007. George Perec.

El espacio estelar no es el único que para Perec posee la cualidad de inabarcable, en su texto *Tentativas de agotar un lugar parisino* el autor se muestra susceptible de desconfianza sobre la idea de la capacidad de abarcar tan siquiera el reducto espacial cotidiano. Mencionamos también aquí el texto de Raymon Queneau *Ejercicios de estilo* en el que realiza 99 variaciones formales en torno a un acto tan cercano como lo es el subirse a un autobús. Parte de la observación del momento vivido y de todo lo que no tiene importancia pero que sí que es importante, puesto que es caracterizado como excepcional y único. Una manera de hablar de la realidad tangible objetivizada por elementos temporales como la hora o el día, pero subjetiva por contener elementos vivenciales y personales como ya hizo Robert Walser en *El paseo*. Nos acercamos desde aquí a una definición de espacio que encontramos en *La*

*invención de lo cotidiano* y que nos ayudará a introducir algunas ideas acerca del habitar, del que hablaremos más tarde. En este texto, Michel de Certeau distingue entre los términos de lugar y espacio, deduciendo que el espacio es al final, un lugar practicado. De este modo, “la calle geoméricamente definida por el urbanismo se transforma en espacio por intervención de los caminantes”<sup>7</sup>. Esto nos sirve como claro ejemplo de la idea de que el espacio es algo construido y construible a partir quizás del habitar, de nuestro modo de “estar” en él. Rescatamos de aquí, y del texto de Perec, un doble habitar, el del momento de observación que tiene que ver con el cuando y el donde, y el momento de producción, el de su propio proceso de escritura. Nos interesa destacar que en este sentido Perec es un artista del espacio cuyo trabajo nos sirve para hablar de ese salto entre la realidad del espacio y lo de imaginado que hay en el mismo, nos quedamos en ese saltando, en el “entre” que hace habitables las páginas de George Perec.

En *La vida instrucciones de uso* el autor es capaz de hacernos conocer a los personajes mediante cuidadosos retratos de todos los habitáculos de un edificio de París, describiendo los objetos que en ellos tienen lugar y que pertenecen a los personajes. Algo parecido a lo que realiza Ibáñez en su Rue 13 de percebe, o en un ámbito de mayor seriedad, Kim ki-duk en su película *Hierro 3* (2004) cuyo título original es Bin-jip, que significa hogares vacíos. Podemos encontrar también en este punto la obra de Sofie Calle *L´hotel* (1983) .

Sin embargo hemos destacado el trabajo de Perec por su estructura, pues constituye el texto con un sistema narrativo de piezas engarzadas, espacios dentro de espacios y así es como nosotros construimos ahora este proyecto.

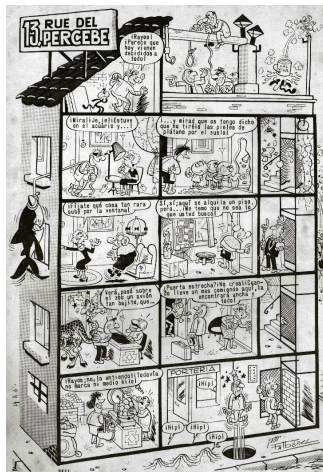
Comenzaremos a pensar el espacio desde ese reducto de la cotidianidad del que Perec habla y para ello utilizaremos nuestra propia casa como refugio donde es capaz de existir la búsqueda de estas reflexiones.

Para ello constituiremos una segunda parte de capítulo que establezca un

---

<sup>7</sup> DE CERTAU, Michelle, *La invención de lo cotidiano*, México: Universidad Iberoamericana, 2000. p,129.

recorrido por diferentes maneras de realizar e imaginar este espacio caracterizado por la proximidad y que ejemplifique algunas de las ideas esbozadas en la primera parte del texto que acaba de tener lugar.



*Rue del Percebe*, Ibáñez.



*L'hotel*, 1983. Sophie Calle.



*Hierro 3*, 2004. Kim ki-duk.

### 1.1.2 La casa. Dilucidaciones en torno a la idea de habitar

La casa no existe únicamente como un lugar físico que ocupamos, sino que es capaz de establecer, guardar y esconder en su interior un sinfín de relaciones que escriben todos los días numerosas historias. Nos disponemos expectantes a recibirlas siendo conscientes de que nuestra atención para algunas de ellas sacrificará la completa existencia de otras. Todo un mundo conformado por lo que percibimos e imaginamos hace de este lugar, la casa, un espacio que ha motivado a muchos de los grandes pensadores del espacio.

A través de ella, como potencial símbolo poético en varios autores, llegaremos a la idea del habitar e intentaremos introducir algunas notas que os acerquen a nuestra manera de entenderlo para con el trabajo práctico y en definitiva para con nuestro modo de hacer cotidiano. Vivimos habitando y habitar se encuentra común e inapelablemente relacionado con la morada.

En la poética del espacio Gastón Bachelard aborda un análisis de tipo filosófico de “La Casa” y las partes que la componen. Interpreta las experiencias del espacio como algo subjetivo, “como obra de la imaginación poética”<sup>8</sup>. Se agarra al pasado infantil, la fijación del recuerdo como virtud, tratándolo como paraíso protector y tibio...el regazo de la casa. La casa, es utilizada para invocar al recuerdo (muchas veces mezclado con la imaginación) como veremos, por ejemplo, en el trabajo de L. Bourgeois.

Bachelard nos cuenta que los recuerdos hayan refugios y lo hacen en los parajes de nuestra vida íntima. El análisis psicológico de esos lugares lo denomina “topoanálisis” y superpone, a ojos de la memoria, el valor de espacio sobre el de tiempo. La memoria no registra el tiempo, no registra duración. En la memoria todo es espacio, y sólo es posible encontrar sus vestigios en éste, en el recuerdo de un espacio.

---

<sup>8</sup> FRIEDRICH BOLNOW,, Otto. *Hombre y Espacio*. Barcelona Editorial Labor, S.A.1969.p. 28

El espacio conserva el tiempo comprimido. De algún modo el lugar de nuestra intimidad, es el escenario de nuestras soledades pasadas, los espacios donde hemos sufrido de soledad o disfrutado con ella.

La habitación no pretende extenderse, expandirse o abrirse, porque posee el matiz de lo recogido, abriga, estrecha, como experiencia del espacio reconfortante. A su vez, encierra y abraza.

Construiremos un espacio propio para rescatar de la mirada ciega de la cotidianidad las huellas de lo que pasa habitualmente desapercibido.

El construir con respecto al espacio nos interesa en tanto que habitar, estos dos términos junto con el de pensar, son puestos en relación por Martin Heidegger en su texto *Construir, habitar, pensar* de tal manera que el construir llega a ser propiamente habitar. Si habitar significara solo tener alojamiento (concepción utilitaria del espacio doméstico) estaríamos hablando de otra cosa, cayendo en una ceguera que nos impediría tratar el habitar que nos interesa y que se vincula más profundamente con el ser: “La manera según somos, es el Buan, el habitar. El hombre es en la medida en que habita”<sup>9</sup>

**Habitar** es una manera de ser en la tierra, un construirse, que es un habitar. No hay una esencia eterna e inmutable. La esencia o ser va siendo en tanto que se habita. El espacio se va generando en tanto que se es en él. Heidegger concibe al espacio en unidad con el humano, éste da lugares, espacia, abre sitio.

Si resumimos la resonancia que Félix Duque despliega acerca del término habitar para el lenguaje en un texto con motivo de la exposición *Cabañas para pensar*, descubriremos varias cosas, destacaremos de entre ellas que Habitar es un verbo transitivo, es, a su vez, locativo, remitente a lugares en los que *habitualmente* se está o se es. Ese lugar es un límite entre dos bordes

**Siendo.** De nuevo se retoma aquí la idea del gerundio como conjugación del

---

<sup>9</sup> HEIDEGGER, Martin: *Construir, habitar, pensar*. [en línea]. Disponible en: [http://www.laeditorialvirtual.com.ar/pages/heidegger/heidegger\\_construirhabitarpensar.htm](http://www.laeditorialvirtual.com.ar/pages/heidegger/heidegger_construirhabitarpensar.htm) [consulta 10 agosto 2012]

verbo que manifiesta la acción pero sin ser definida por el tiempo, el modo, el número o la persona. Y en su expresión de simultaneidad.

Es importante que estos dos términos se lean de esta manera durante el texto pues serán aclaratorios de muchos de nuestros modos de hacer en cuanto a la práctica de la que hablaremos más tarde.

Utilizaremos el binomio ser/estando siguiendo un esquema mediante el cual *ser* se referirá a intentos, a acciones que se persiguen y *estando* a acciones que resultan de la simultaneidad. “estoy aquí pero no siendo consciente del espacio”. Así el estar siendo consciente de un espacio que se habita requeriría algo más que reconocer la presencia de un ser vivo en un espacio tridimensional. De hecho, la consciencia del lugar no pasa necesariamente por ocuparlo o presenciarlo, los perros o las aves que migran poseen permanencia de las cosas y conocimiento de la geografía, siendo conscientes de la existencia de lugares a pesar de no estar habitándolos o viviéndolos. A este tipo de memoria espacial se le atribuye la existencia de los mapas mentales, idea procedente de los enfoques alternativos de la década de 1960 en geografía, que conciben el espacio geográfico como percepción del medio por el individuo, siendo este el resultado de la construcción progresiva de imágenes mentales. Un espacio imaginado que posibilita el pensamiento humano. Se trataría por lo tanto de un concepto subjetivo que adquiere importancia para el individuo a partir de la idea de *lugar* que introdujimos anteriormente a propósito del texto de Certau. Para ser consciente del espacio que se habita es necesario **pensar** el espacio. Y para pensar el espacio hay que ordenarlo.

En cuanto a la ordenación del mismo retomaremos una reflexión del escritor y profesor de la facultad de letras del País Vasco, Jesús Camarero, en un texto titulado *Escribir y Pensar el espacio* que se incluye en la publicación del francés George Perec *Especies de Espacios*. En este texto Camarero advierte la capacidad de las coordenadas espacio temporales para explicar todo lo que nos rodea, es decir, la realidad tal y como la percibimos, digamos que es como si en la hibridación de ambos conceptos surgiera una filosofía que nos hace capaces de pensar las sustantividades circundantes. Apuntábamos anteriormente que

para ordenar el espacio hay que pensarlo. Según Camarero, la ordenación del mismo supondría no una realidad tanto temporal como sí más espacial al igual que para Bachelard:

“Una disposición de la materia diseminada o dispersa que no es una fragmentación caótica o dinámica de la materia, sino agrupaciones nucleares del todo en múltiples partes entre las que se establecen y mantienen relaciones de variada tipología y nivel (proximidad/distancia, asimilación/disimilación, analogía/diferencia, aposición/contraposición, y cuantas se quieran descubrir o poner en funcionamiento)”.<sup>10</sup>

Ordenamos el espacio para construirlo. **Construir** el espacio pues, tiene que ver directamente con habitarlo. Construir es producir y viceversa. Construyendo estaremos produciendo lo habitado y pensando instalando lugares, instituyendo y ensamblando espacios, finalmente el ensamblaje cósmico de las construcciones. Moviéndonos entre estos tres conceptos protagonistas del texto de Heidegger pasaremos una vez más de la fisicidad del espacio a la intangibilidad del mismo en un proceso circular de continuo retorno, un espacio suspendido que es por esto intermedio.

“La hermana de David Hockney, según dice el propio Hockney, cree que Dios es el aire, el espacio entre las cosas. De este modo, todo está enraizado o moviéndose en Dios. Es una idea muy cercana a la percepción de los pintores, ¿no te parece? No porque los pintores sean necesariamente creyentes, sino porque el espacio invisible es el que siempre están intentando pintar. Sólo el espacio”<sup>11</sup>

Las características que acabamos de señalar; habitar, ser consciente de, pensar, ordenar, podrían ser acciones habituales propias de un pintor, para pintar hay que mirar, hay que presenciar. Mirar supone ordenar la mirada para construir el espacio, construir la mirada para ver/pensar al mismo y pensarlo y construirlo mediante la mirada.

Inferimos, pues, que no es posible pensar el espacio como una totalidad sino como una acumulación o amalgama de fragmentos, cuya consecuencia es el

---

10 CAMARERO Jesús. “Escribir y leer el espacio”. Texto recogido dentro de la publicación PEREC, George, *Especies de espacios*. París: Éditions Galilée, 2007, p.11.

11 BERGER, John. *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. Pilar Vázquez y Nacho Fernández..Madrid: Árdora ediciones,2002.



inicio de “una dinámica extensional que hace que todo lo espacial se asimile a lo fractal”. Por lo que pensar el espacio significaría un ordenamiento en las ideas en respuesta al fragmento.

El espacio intermedio, el intersticio, el “entre” podría existir como una suerte de fragmento, como una agrupación de diferentes núcleos aparentemente desconectados entre los que iremos estableciendo relaciones, como bien diría Camarero, de *variada tipología*.

No trataremos, pues, los espacios infinitos, “aquellos cuyo mutismo, a fuerza de prolongarse, acaban provocando algo que parece miedo, ni siquiera los ya casi domesticados espacios interplanetarios, intersidiales o intergalácticos”<sup>12</sup> sino los espacios de la proximidad, aquellos en los que vivimos y que apenas pensamos, los que deberían ser evidentes pero que sin embargo no lo son. Como dice Perrec, aquel espacio que es tocable en el que incluso nos podemos abandonar a los sueños. Atribuimos entonces a este espacio intermedial características de las nociones que los diversos modelos teóricos de las más recientes geografías utilizan: un espacio dinámico, como construcción subjetiva, vivenciada y por lo tanto móvil.

Pensaremos en nosotros como casa y en la arquitectura como extensión de nuestra particular visión de estos espacios de “enmedio”.

Para adentrarnos en el ámbito de la casa en su relación con la plástica utilizaremos el trabajo de artistas como Bourgeois y Gregor Schneider, ambos generadores de intersticios en tanto a la relación que son capaces de generar entre el sujeto estético y el espectador. Sus trabajos, a través de marcados componentes autobiográficos ejemplifican las lecturas épicas que son capaces de desplegar los lenguajes que nacen y se reproducen en el reducto de la cotidianidad.

---

12 PEREC, George. *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos, 2007.p,23.

### 1.1.2.1 Rincón homínido de la morada: Louise Bourgeois

A finales de la década de 1940, **Louise Bourgeois** comienza a producir, a través de una serie de dibujos y pinturas, un imaginario que se presentará con el título de *Femme maison* (mujer casa). Es en este momento en el que la casa se introduce como uno de los principales temas en las obra de la artista. Después vendrán trabajos como las *Lairs* (guaridas) de la década de los sesenta y las *Cells* (celdas) de los noventa. La casa en Bourgeois protege y a la vez aprisiona. Es aquí donde resulta una ambivalencia que es recurrente en su trabajo y que nos sirve ahora para enriquecer nuestro discurso. Podemos poner en relación la bipolaridad, a la que antes nos referíamos, de nuestro modo de hacer natural con los conceptos que el trabajo de la artista contrapone, la casa “es al mismo tiempo guarida y fortaleza, cárcel y refugio”<sup>13</sup>. Por una parte, la casa constituye un espacio materno que es refugio protector y cálido, por otra, el autoritarismo y la mentira que corresponden al paterno. La casa es una suerte de prolongación del cuerpo de la madre y a la vez escenario de desarrollo del trauma de la familia. Cargada de ambigüedades, la casa en Bourgeois queda inaugurada con las *Femme maison* a la vez que inaugura también un estimulante juego de oposiciones “(entre lo inanimado y lo orgánico, lo rígido y lo maleable, lo frágil y lo sólido, lo geométrico y lo fluido)” que va a ser constante en toda su práctica.

Con *Lairs* (guaridas) la casa reaparece a modo de nido o guarida. En un juego de equivalencias metafóricas, el nido, la caverna, la casa, el laberinto... se transforman en avatares de un mismo espacio primigenio. Esta piezas son las que dan título a nuestro apartado. Dilataremos nuestras palabras acerca de las mismas cuando nos refiramos a *Nunca tal vez aun apenas sea guarida posible nunca*. Una de las piezas de nuestro propio proceso que toma parte en el tercer tramo de este proyecto.

*Cells*. *Cell* título que es parte de la obra a la que nombra. “El hogar, puerto

---

13 MAYAYO, Patricia. “En el origen: la casa”. En *Louise Bourgeois*. Guipúzcoa: Nerea, 2002, p.13.

seguro y amenaza del interior; lugar de la melancolía y del deseo.”<sup>14</sup>



*Lairs, 1986-2000. Louise Bourgeois.*



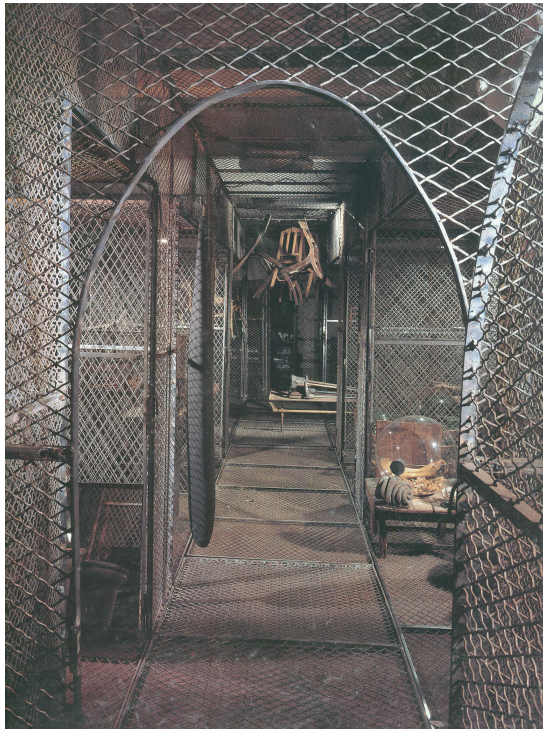
*Lair, 1986-2000. Louise Bourgeois.*

El término utilizado por la artista para esta investigación, de ambigüedad intraducible, se refiere por una parte, a la célula y por otra, a la celda que puede encontrarse en el interior de un monasterio o una cárcel. De nuevo, la ambivalencia de la casa y sus metáforas, a caballo entre arquitectura y biología, las *Cells* que son de manera simultánea guarida y prisión nos hablan, como veremos también en otros referentes, de los factores que tienen que ver con la relación que se establece entre la materialidad de su trabajo y los aspectos corporales del sujeto estético.

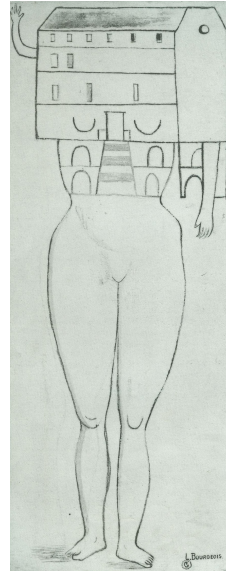
Las celdas se nos presentan como escenarios, unidas unas con otras, como un rizoma, como fragmentos de un todo que no tiene porqué presentarse acabado, como un concepto. Al igual que los edificios, no son cuerpos unificados. En cuanto a esta idea de rizoma, Deleuze y Guattari ofrecen esta metáfora como alternativa a la idea de estructura limitada para enfatizar que el objeto, que dicha metáfora describe, consiste en fragmentos que se mantienen unidos, formando así conjuntos caracterizados por la heterogeneidad. Un rizoma es por lo tanto algo que no se puede reducir ni a lo uno ni a lo múltiple. Está, sin embargo, lleno

<sup>14</sup> MIEKE. Bal. *Una casa para el sueño de la razón* [Edición Electrónica] Murcia: Nausícaä, S.L.2006. p, 61.

de rupturas y grietas al igual que las *Cells*.



*Passage dangerous*, 1997. Louise Bourgeois.



*Femme Maison*, 1947. Louise Bourgeois.

### 1.1.2.2 Rincón soterrador de la morada: Gregor Shneider

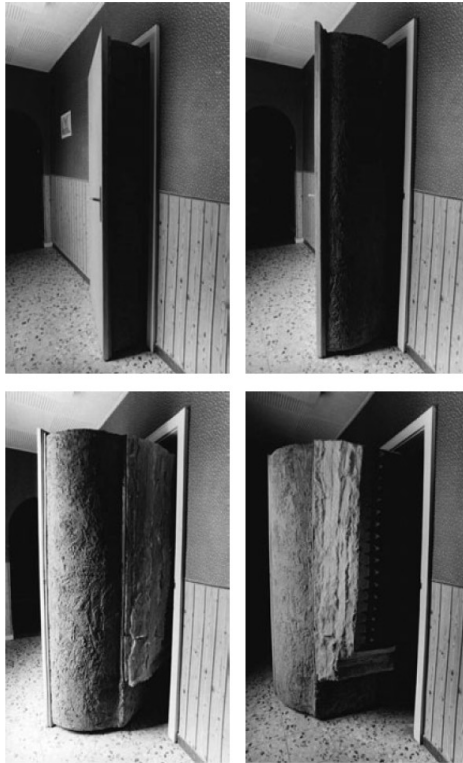
En la misma línea planteada a partir del trabajo de Bourgeois, y que tiene que ver con el hogar despojado de sus atributos de confortabilidad, se sitúa también el trabajo del alemán **Gregor Shneider**, al que recurriremos en varios tramos de nuestro texto. En su *Haus u r* (desde 1985) vivienda y atelier del artista, construye y reconstruye de manera infatigable los espacios. La casa del artista se establece como una red en la que se amalgaman diferentes cuestiones como la idea de la vivienda taller, trabajada anteriormente por Marcel Duchamp o Kurt Schwitters, la concepción de la casa como una obra abierta (en el sentido otorgado por Humberto Eco) y la integración de la vivienda del artista en el espacio doméstico convertida en elemento al servicio de la narración. Juega con lo infame o lo perverso dentro del ámbito de lo doméstico.

Como acabamos de apuntar, sus lugares son lugares antes para el tormento que para el descanso, la oscuridad, que subyace a ideas como la de laberinto y mazmorra son tomadas por Shneider para hacer propio lo siniestro. La casa deja de ser un lugar que significa lo confortable para tornarse madriguera o incluso tumba. El sótano “es ante todo el ser oscuro de la casa, el ser que participa de los poderes subterráneos. Soñando con él, nos acercaremos a la irracionalidad de lo profundo”<sup>15</sup>.

Las capas de material que se interponen entre el exterior y el interno paisaje, convierten la casa del artista en un sótano enterrado. El trabajo de Shneider no presenta una dialéctica bipolar entre lo de dentro y lo de fuera sino que todo remite a lo de dentro, a lo que es cerrado y está plegado. La vinculación entre sus espacios no responde a un pensamiento objetivo y ordenado. En el caso de Shneider (al contrario que en el trabajo de Bourgeois) destruye las dualidades (forma/contenido, dentro/fuera, ausencia/presencia) y atisbo cualquiera de unidad de sentido.

---

15 BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*.2. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1986, p.49.



*U r 8, total isolierter toter raum, 1989-91.  
Gregor Shneider.*



*400 meter black dead  
end, 2006. Gregor  
Shneider.*



*400 meter black dead  
end, 2006. Gregor  
Shneider.*

## 1.2 Un espacio propio, el intersticio o espacio *entre*

*“Desde el lugar **entre** nacen las excepciones, la anulación entre lo sólito y lo insólito”*

Julio Cortázar.

Apuntábamos con anterioridad a la idea de fragmento, es así como pasamos del espacio de la casa, lugar que nos sirve para reflexionar acerca del habitar, al rincón, fragmento que motiva al desprendimiento de las letras que en este tramo tienen lugar.: “(...)no hay un espacio, un bello espacio, un bello espacio alrededor, un bello espacio alrededor de nosotros, hay cantidad de pequeños trozos de espacios”<sup>16</sup>

Y uno de esos trozos será una escalera, un rincón, el rincón que queda entre nuestra estantería y una de las paredes de nuestra habitación, y otro será el hueco que existe junto a la chimenea e incluso el que tiene lugar debajo de nuestra silla o el de un agujero del árbol situado debajo de casa.

Localizaremos nuestra búsqueda del espacio “entre” en el ámbito más cercano a nosotros, en aquel que supone una extensión de nosotros mismos, el apartamento, la casa, la habitación, la vivienda.

Generamos este apartado para poder dar un cuerpo decible y legible a este espacio intermedio que introducíamos anteriormente y que es principal motivo de la presente investigación. Intentaremos afinar cuáles son los conceptos que hemos atribuido al mismo y que ayudan a comprender cuáles son nuestros intereses para con él y con ellos.

La comprensión de los términos depende siempre del ámbito de conocimiento desde el cual se interprete, son varias las disciplinas que se han interesado por la idea de espacio *entre* o intersticial, entre ellas están la filosofía, la antropología, la astronomía, la sociología y el arte. Caminaremos saltando a

<sup>16</sup> PEREC, George. *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos, 2007.p, 24.

partir de ahora entre ellas en un intento por rescatar lecturas que servirán y han servido para la motivación de nuestra propia práctica:

2010.02.15 10:12 am

“V: Hola Leti (...) De algún modo intuimos que la realidad es bipolar, no porque modere los contrastes en una especie de equilibrio laxo, sino por ser completamente una y al mismo tiempo completamente otra; por darse entera simultáneamente en sus contrarios: el humor es serio; la cobardía, temeraria; el rebelde, un conformista; la cordura, delirio (...). Es la naturaleza misma del lenguaje la que crea esas separaciones que tanto nos confunden, el pensamiento tiene que trabajar con ese mecanismo y evidenciarlo”.<sup>17</sup>

Este fragmento forma parte de una conversación vía e-mail entre Víctor Borrego y Leticia Salazar para el catálogo de la beca alRaso 2010 titulada ‘tú espía, yo secreto’. Negociaban junto a una tercera persona la temática y el título de la décima edición de la beca. La reflexión que tiene lugar en esas páginas pone, por primera vez para mí, palabras a cuestionamientos que surgían del pensamiento desde la antonimia, nuestra manera natural de funcionamiento. El espacio que buscamos en este proyecto tiene que ver directamente con esa idea de polaridad, lo que nos interesa rescatar de la misma es el espacio resultante entre los dos opuestos. Es ahí donde creemos que sucede lo interesante. De alguna manera la clave podría estar en dejar de empeñarnos en ver las cosas desde un punto u otro de vista, y tratar de comprenderlas en sus irreconciliables diferencias, ser capaces de dar impulso al salto sobre la “brecha”.

Descripción terminológica según el diccionario de la real academia de la lengua española:

Intersticio (Del lat. *interstitium*).

1.m. Hendidura o espacio, por lo común pequeño, que **media entre** dos cuerpos o entre dos partes de un mismo cuerpo.

---

17 BORREGO, Víctor. Sin título. Texto para el catálogo de la 10ª edición de la beca alRaso. Granada: Centro de Cultura Contemporánea, 2011.p.3.



2.m. **intervalo** (El espacio o distancia entre dos tiempos o dos lugares).

Entre (Del lat. *inter*).

1. prep. **Denota la situación o estado en medio de dos o más cosas.**

2. prep. Dentro de, en lo interior. *Tal pensaba yo entre mí*

3. prep. **Denota estado intermedio.** *Entre dulce y agrio*

5. prep. Denota cooperación de dos o más personas o cosas. *Entre cuatro estudiantes se comieron un cabrito Entre seis de ellos traían unas andas*

Entre-.(De *entre*).

2.pref. Significa situación o calidad intermedia. *Entreacto, entrecejo, entrefino.*

El **intersticio** será para Foucault un **espacio entre fuerzas** cuya diferencia será lo que provoque el acontecimiento. La justificación de la retícula es soportada por la **diferencia** o distancia entre fuerzas, es decir, sobre una nada, sobre la ausencia del ser. Para Deleuze, la diferencia entre fuerzas de la que hablamos, en su confrontación, es generadora de un movimiento forzado. El motor de este movimiento carece de identidad cerrada al ser la diferencia misma entre las distintas fuerzas. Deleuze lo denomina **instancia paradójica**, que no sería una fuerza sino tan solo diferencia.

Para ejemplificar la noción de intersticio utilizaremos el trabajo de tres artistas. Distinguiremos tres tipos de intersticios:

**Intersticio que se habita o sintiente.** Lo abordaremos desde lo relacional y la fenomenología mediante el trabajo del alemán Gregor Schneider (Rheydt, 1969) que lleva construyendo durante dos décadas un universo extremadamente personal y cuanto menos inquietante. Utiliza todo el espacio de su casa como inmenso laboratorio artístico y que dota al concepto de espacio intersticial de la habitabilidad que este proyecto se ha propuesto.

Los plegamientos y dobleces generan espacios no construidos por el artista,

surgiendo como una diferencia de fuerzas entre una construcción y la siguiente. Su obra *Totes Haus Ur* es la expresión plástica del pensamiento de la diferencia, y este caso en concreto, es capaz de ejemplificar a la perfección la idea de intersticio entre pliegues. La casa primigenia es ella y su relación con lo que difiere de ella. La búsqueda de Schneider apunta a la casa originaria (Ur), pero su identidad se ve atravesada por la diferencia, por lo que se erige como inalcanzable. La casa primigenia es la enseña de la crisis de la identidad: bajo la retícula de acciones (construcciones y de-construcciones), lo que hay es el intersticio, un abismo: “Pero entonces, la gracia de una curva no es un simple movimiento bergsoniano de inflexiones bien colocadas. No es un tiempo que se despliega. Es también un espacio habitable que se constituye armoniosamente”.<sup>18</sup>

En el caso de Schneider el intersticio es construido mediante ese proceso de resto, de diferencia entre fuerzas al que se refiere Deleuze. Sin embargo y como veremos ahora, el caso de Gordon Matta Clark tiene más que ver con el espacio entre fuerzas planteado por Foucault.

A finales de la década de 1980 el término de intersticio es rescatado por la arquitectura deconstructivista en el momento en que empieza a interesarse por los espacios “muertos” generados entre construcciones, espacios olvidados al uso, dotados de impracticabilidad física. Basan muchas de sus propuestas en conceptos como lo puede ser el “entre” con lo preexistente, un ejemplo de esto es el caso del *Wexner Center* de Columbus (Ohio) en el que el arquitecto Peter Eisseman, proyecta una construcción partiendo de edificaciones previas, consiguiendo que los elementos conformadores del conjunto arquitectónico se presenten en condiciones de paridad. Este tipo de arquitectura toma la fragmentación, la piel y el **pliegue** entre otros como referentes de composición y forma que ponen al movimiento en relación directa con filósofos como Deleuze, en conceptos como el de **rizoma** de Guattari y el propio Deleuze e incluso con la literatura de Borges como en el caso de *El Aleph* (1949).

Al segundo tipo de intersticio lo denominamos **intersticio social**. Una

---

18 BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. Mexico, D.F.: Fondo de Cultura Económica,.1986. p,181.

aproximación desde el arte relacional y el activismo. La sociabilidad será el intersticio, un espacio que es penetrable y habitable para el que utilizaremos como ejemplo de éste, el trabajo del artista norteamericano Gordon Matta Clark (1943-1978). Familiarizado con los principios deconstructivistas de Jacques Derrida y los trabajos situacionistas, se le relaciona con este tipo de arquitectura, no obstante, lo que su trabajo promueve tiene más que ver con los procesos de “desarquitecturización” iniciados por Robert Smithson en 1969. Matta Clark lleva al extremo esta actitud de sospecha ante la arquitectura convirtiéndola en abiertamente hostil.

Rescataremos una parte de su trabajo, un proyecto llamado *Reality properties: Fake estates* (1973), que tiene que ver directamente con la idea de espacios intermedios, a la que nos estamos refiriendo. Esta vez son espacios abandonados a su suerte a los que el antropólogo Marc Augé denomina «*Terrains vagues*». “Restos de viviendas insalubres destruidas que constituyen una especie de plazuelas y jardines improvisados (...) más o menos ocultos a las miradas.”<sup>19</sup>

Una suerte de crítica hacia el ciclo de producción y consumo de arquitecturas que se erigen a expensas de una desbocada especulación inmobiliaria fruto de un capitalismo voraz. Matta Clark sitúa su trabajo en relación directa con una postura política basada en la resistencia y la negación de convencionalismos, mostrando y evidenciando una vez más una serie de pequeños fragmentos espaciales que son víctimas de la ignorancia, del abandono, del olvido, y por lo tanto, se acercan peligrosamente a la desaparición. El hecho de que Matta Clark haga visibles estos espacios del *entre* provoca una recuperación de la memoria, del ámbito onírico en el que reside la casa primigenia de Bachelard, los hace pensables, los construye y consolida su habitabilidad, mostrando de esta forma un espacio intersticial capaz de constituirse como un espacio abierto a la sociabilidad.

El tercer tipo de intersticio será un **intersticio monumentalizado**. En este

---

19 TIBERGHIEU, Guilles A. “Indeterminación”. En COLAFRANCHESCHI, Daniela. *Landscape. 100 palabras para habitarlo*. Barcelona: Gustavo Gili. 2007. p. 99.

apartado será la negación del espacio intermedio a través de su sobredimensión lo que hable de la importancia del mismo. Esta monumentalización del espacio *entre* será ejemplificada a partir de la obra de la anglosajona Rachel Whiteread (1963) que traslada al museo vestigios espaciales de su ámbito doméstico y *atelier*. Lo hace de forma diferente a Gregor Schneider, pero sin embargo, no está muy alejada de los impulsos que mueven a dicho artista. En su trabajo veremos como el espacio entre las cosas se unge de corporeidad, visibiliza los espacios que generalmente aparecen ausentes, que permanecen visualmente imperceptibles. La materia de la arquitectura que levanta los espacios no existe, sólo la huella de la misma aparece silenciosa, adherida al vacío. Sus moldes se fundan en una no realidad, en una despresencia: “La palabra no basta, la idea no basta, es preciso que el escritor nos ayude a invertir el espacio, a alejarnos de lo que quisiera describir para vivir mejor la jerarquía de nuestros reposos.”<sup>20</sup> Su trabajo requerirá del observador, la capacidad para combinar diferentes terrenos de percepción, a pensar en lo invisible y lo visible dentro de un mismo concepto.

Podemos deducir que el intersticio, el espacio *entre*, se construye habita y piensa desde la práctica de la representación. La idea de intersticio que se habita se aborda en este apartado desde dos posicionamientos filosóficos diferentes, la fenomenología y la postmodernidad.

El intersticio que se habita está presente en los tres modos de construcción del mismo que hemos establecido, sin embargo, consideramos esta “especie” de diferenciación tipológica (por llamarla de alguna manera) para arrojar mayor claridad sobre las características que atribuimos al mismo.

En los tres casos que hemos presentado veremos como la relación entre espectador y sujeto estético será propiamente generadora de intersticio, de espacios *in between* que hacen que la habitabilidad del mismo se haga presente a través de la percepción. No se trata únicamente de construir a partir de los espacios del *entre* sino de generar un campo de energías, como un campo de

---

20 BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1986.p.268.

*fuerzas*<sup>21</sup>, que afecta al espectador y que se materializa a través de su comportamiento, afectando de nuevo al ordenamiento espacial de la propuesta.

El intersticio generado por estos tres artistas permite dejar un espacio para el vacío, para lo ausente que desestabiliza las categorías del significado al sostener sus propuestas sobre estructuras inestables llenas de entropía.

---

21 Fuerza en el sentido que toma en la filosofía de Deleuze, como influjo que afecta a lo que le rodea.

### 1.2.1 Intersticio habitable

Los espacios de "en medio" son lugares de los entrelazamientos, de los pliegues donde ocultar, de las complicidades, de las rupturas y de los desgarros. Desde el punto de vista relacional, el intersticio sería una suerte de espacio para el evento, para la generación de narraciones e identidades en proceso, para el encuentro. Para el ámbito fenomenológico, es el espacio capaz de anular polaridades, el espacio para las relaciones como la de sujeto/objeto o sujeto/mundo. Introducíamos anteriormente que para Foucault o George Bataille el intersticio es espacio de tensión, heterogéneo y heterológico, situado entre polos confrontados, el espacio desde donde luchar contra las bipolaridades, principalmente del tipo social para Foucault. Lo in-forme no es la ausencia ni la negación de la forma para Bataille, no es su contrario sino su alteración, lo in-forme actúa desde dentro de la forma para abrir en ella una grieta desde la que ir en contra de la forma misma.

Siguiendo la segunda definición de la palabra "intersticio", rescatada del diccionario de la real academia y que la pone en relación con el concepto de intervalo, podríamos decir que la acepción de espacio de la que estamos hablando supone justamente eso, un intervalo entre el espacio real y el de la intuición.

En su texto *Del intervalo como forma escultórica*, Bartolomé Ferrando presentará al mismo, al intervalo, como una distancia, hendidura e intersticio dimensionable, una distancia hueca, que sin embargo es paradójicamente matérica: "Está tan ocupada como lo está mi cuerpo, aunque disponga, contenga y esponga una densidad distinta"<sup>22</sup>. Después de escribir esto Bartolomé Ferrando cita a Julia Kristeva para explicarnos que el dotar a este espacio de relativa plenitud lo aprendió de ella; sería como un silencio que es habitado, desprovisto de alguna manera de mudez.

---

22 FERRANDO, Bartolomé. *Del intervalo como forma escultórica* [en línea]. Disponible en:

[http://www.sitec.fr/users/akenatondocks/DOCKSdatas\\_f/collect\\_f/auteurs\\_f/F\\_f/FERRAND\\_O\\_f/TEXTES\\_F/batolomeonature.htm](http://www.sitec.fr/users/akenatondocks/DOCKSdatas_f/collect_f/auteurs_f/F_f/FERRAND_O_f/TEXTES_F/batolomeonature.htm) [consulta 11 agosto 2012]

Un espacio como este, que no es adjudicado a ninguna función, que posee a la habitabilidad y a la imaginación, es un espacio de potencialidades. Digamos que, contiene todo lo que no es, acoge en su seno a otro espacio diferente al que habitamos normalmente. El intersticio se convierte así en la identidad deseada o temida, en el espacio que distingue las ausencias y también las faltas.



*haus u rrehyd, 1985-hasta hoy. Gregor Shneider.*

El deseo de hallar la casa originaria y su imposibilidad de acotarla o definirla lleva al artista Gregor Schneider (1969) a la reconstrucción como nuevo intento de mostrar la despresencia en medio de la presencia.



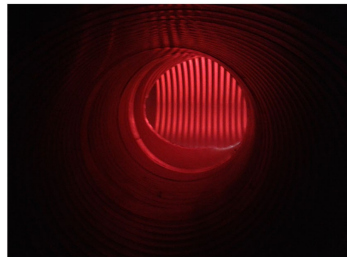
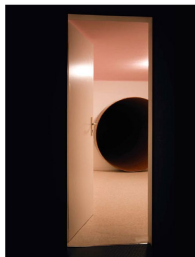
*Totes Haus u r*, 1985-hasta hoy. Gregor Schneider.

Schneider no sólo genera habitaciones dentro de habitaciones, conformando así espacios intermedios o intersticios, sino que también abre oquedades y grietas, ganando así relaciones entre habitaciones contiguas y pisos inmediatamente superiores o inferiores. En algunas ocasiones, los paños de pared no se encuentran entre sí, o las esquinas del habitáculo no existen, transformando de esta manera las aberturas en otros lugares por los que deslizarse. Enfrentarse a *Haus u r* constituye una verdadera prueba, para el espectador ya que toda la obra es una enorme ficción escenográfica que pretende jugar con la percepción y la imaginación, obligando al público a sentir una inestabilidad perceptiva similar a la producida en el interior de los laberínticos recuerdos oníricos. Una transformación del espacio que implica una profusa interacción de los sentidos, una inmersión plena del espectador/habitante en el intersticio.

La instalación *Dead End*, (Madrid 2011), visitada recientemente, nos servirá ahora como paradigma de las relaciones que median entre espectador (sujeto de la experiencia), y la obra. En esta pieza todos los sentidos corporales se reclaman, revelando de esta manera que ellos conforman la estructura sobre la



que se asienta conciencia y lenguaje. La distancia que media entre lo inexpresable de las sensaciones, memoria e imaginación, y la articulación de la conciencia a través del lenguaje toma su corporeidad a través de la experiencia del sujeto estético como ya apuntábamos con anterioridad. Aunar cuerpo y pensamiento es la finalidad de todo este juego conformado por inesperadas distancias físicas y continuas alteraciones cognitivas. Hablando de la dimensión física del espacio intersticial, el artista confronta la experiencia del espacio en la cercanía y oscuridad, recorriendo los túneles que está obligado a tocar durante la mayor parte del recorrido, con una experiencia de la amplitud relativa de los espacios a los que el espectador se enfrenta al llegar a las diferentes habitaciones que se van sucediendo a lo largo del trayecto. Habitaciones de aislamiento que nos remiten tanto a la innata búsqueda de la protección como a la rechazada y angustiosa sensación de cárcel, lugar de guarda y de exclusión inquietante. Vemos como en ambas situaciones, el modo en el cual percibimos el espacio intersticial entre sujeto y objeto como ente físico casi corporal, depende de la intensidad de los sentidos corporales como motor experiencial. Aquí, el *entre* es de vital importancia porque es a través de él que la relación entre espectador y obra se convierte en el principal objeto de la reflexión.



*Dead end, 2011. Gregor Shneider.*

### 1.2.2 Intersticio social

Dice Foucault que donde hay fuerza hay resistencia, una suerte de diferencia de múltiples fuerzas da lugar a movimientos en la retícula que conforma la historia de la sociedad. Podemos entender el arte activista como herramienta a la enseñanza en el momento en el que es capaz de inmiscuirse en los intersticios de los discursos educativos y alcanzar lugares que la didáctica y la retórica no son capaces de alcanzar.

La estética relacional de Bourriaud retoma el concepto de intersticio social acuñado por Marx para referirse a comunidades de intercambio que escapan al circuito económico capitalista basado en el beneficio. En una dirección similar a la de Bourriaud pero con una variación sustancial en el enfoque, Foucault dice que la sociedad es un intersticio al tratarse de un espacio que es generado entre dos individuos y que no es perteneciente ni a uno ni a otro, ni es el resultado de la suma de los dos, ampliando así considerablemente las posibilidades de aparición de dicho intersticio en comparación al concepto generado por Marx. Foucault afirma que este espacio se trata de un espacio de enfrentamiento, de un lugar desde el cual trabajar, pues de alguna manera ese intersticio, que es la sociabilidad, es un espacio penetrable y habitable. De esta manera, el arte relacional y activista no se decanta tanto por hacer obras sino más bien por generar circunstancias para que acontecimientos que provocan nuevos eventos tengan lugar. Así, el objeto estético es una diferencia de fuerzas que entra en la retícula manteniendo un diálogo con otras fuerzas. De esta manera la obra de arte carecerá de autoría única y quedará fuera del campo activo que es capaz de controlar el artista:

“El intersticio es un campo de relaciones humanas que, insertándose más o menos armoniosa o abiertamente en el sistema global, sugiere otras posibilidades de intercambio, diferentes a las hegemónicas de dicho sistema...crea espacios libres, duraciones cuyo ritmo se opone al de las que ordenan las vidas cotidianas, favorecen un intercambio interhumano diferente al de las zonas de comunicación que nos son impuestas...El arte contemporáneo desarrolla cumplidamente un proyecto político cuando se

esfuerzo en asumir una función relacional y la problematiza”<sup>23</sup>

Podíamos decir que con la postmodernidad, y todos los “post”, se inaugura una época en la que se adquieren posturas deconstructivas para con cualquier posición o creencia, acabando con los convencimientos acerca de los grandes relatos. Lo disyunto y contradictorio, indeterminado e incoherente cabe en los nuevos discursos. La lógica de la diferencia se introduce en los grandes relatos para desarticularlos a modo de resistencia, para ponerlos en entredicho, para desestabilizar toda creencia basada en el intento de unidad, de uniformidad, de alejamiento de una individualidad que ve peligrar su existencia a la sombra de los grandes textos. Las nuevas actitudes y pensamientos deconstructivos erigidos por pensadores como Derrida o Barthes, ayudaron, sobre todo a los posmodernos como Lyotard, a plantear intersticios donde sembrar la duda, donde situar una contrariedad que explotaría y haría tambalear los cimientos de aquellos pensamientos uniformadores. Unos pensamientos que tan sólo buscaban poseer el control de la masa y del intersticio social, anulando cualquier posibilidad de rebeldía, al mismo tiempo que sepultaban estas actitudes bajo una amalgama de normas y leyes morales que tenían como objetivo alcanzar la felicidad. Los grandes relatos, a través de una legitimación fundada en el texto, ahogaron durante años la posibilidad de nuevas experiencias del intersticio social, abogando por una vida sujeta a una identidad comunitaria que, encadenada a una reglas sociales, morales y políticas, anhela alcanzar un estado de plenitud, ya sea a través de la razón, de la penitencia religiosa, de una sociedad socialista o del capital económico.

Con el objeto de introducirse como una cuña en el intersticio del tejido social para realizar cambios a pequeña escala, los objetivos estéticos y culturales aúnan sus fuerzas con los objetivos políticos. Según Foucault, los espacios están conformados según un conjunto discursivo de poder, varios discursos a los que él denomina «micropoderes». El espacio intersticial genera un espacio sin jerarquías y escinde la homogeneidad del espacio. En este caso podemos tomar como ejemplo de intersticio social una obra que se intenta introducir en la institución cultural como un elemento capaz de desestabilizar. Posee una gran

---

23 BORRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. 2006. p. 16.

capacidad para adaptarse pues contiene una gran organicidad ideológica y formal, como en Bataille, in-formal.

El artista de acción es un dedo que señala el problema y no tanto un productor, se convierte en un indicador que, desde el museo o el centro de investigación, evidencia y madura, mediante la activación de eventos y narrativas que construyen a los usuarios, las problemáticas implícitas en la sociedad. En las vanguardias, y especialmente en Dadá, debemos buscar los vínculos entre el arte y la acción política pero también en conceptos como «resistencia» o «avant garde» que nada tienen que ver en principio con el arte institucional. Si en la modernidad la revolución socialista, la academia y la revolución industrial regularon la economía, en la actualidad; la información electrónica y la energía como tercera revolución industrial, la rebelión del tercer mundo (de desgaste del medioambiente y revolución de minorías de nuevo), y la cultura de masas, son las encargadas de entramar la coyuntura económica. Es por ello que algunos autores como Hals Foster defienden que más que desde la *trasgresión* de vanguardia propia del pensamiento moderno en lo político hubiera que actuar desde la *resistencia* caracterizadora de la postmodernidad. Una buena manera de insertarse en sistemas de fuerza como mass media, cine, diseño, arte, arquitectura y hacer uso de sus herramientas de difusión (internet, televisión...) sirve para, desde el camuflaje, difundir sus críticos mensajes sin ser descubiertos.

Utilizaremos como ejemplo en este apartado el trabajo del norteamericano Gordon Matta Clark (1943-1978). Podemos decir que su obra posee un carácter expansivo que alcanza diferentes ámbitos, implicándose él mismo a través del arte de acción, continuando con la objetualización del espacio compartido por la arquitectura y la escultura y, sobre todo, redefiniendo la idea de paisaje hacia un concepto que es interactivo, donde cohabitan lo social, lo histórico, lo ideológico y lo natural, un pensamiento en el que el artista se incluye como componente esencial. Un paisaje esencialmente **urbano** “en el que la dialéctica del poder, el lenguaje y las convenciones se hacen materia y forma, y en el que la historia colectiva se estratifica y conglomera”.<sup>24</sup> En el contexto expansivo en el que se

---

24 MOURE, Gloria. “La eternidad a corto plazo”. En el catálogo *Gordon Matta Clark*, con motivo de

desarrolla su obra, el artista poetiza y especula en las imprecisas y móviles fronteras. La crítica a la cultura y sus incursiones en lo político son elementos esenciales de su trabajo, es consecuente con los procesos críticos interactivos, fronterizos y expansivos. Este artista es generador del concepto de «anarchitecture» que tiene que ver con un proceso abierto y continuado de mutabilidad del espacio, el muro como límite, la noción de totalidad cohesionada, el espacio como condición del ser. Desafía las reglas para ir más allá de los límites arquitectónicos, alcanzando los que son morales, éticos y artísticos.

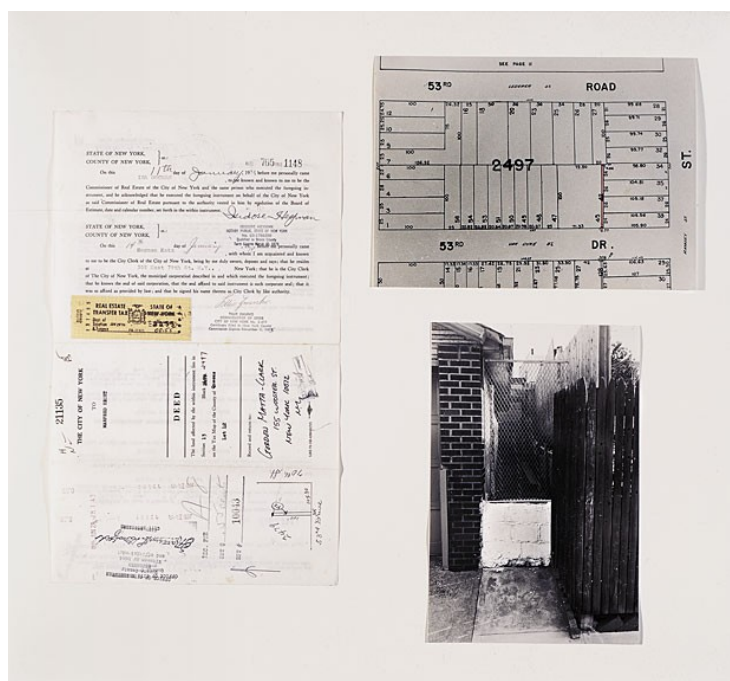
Concibe al espacio no como contenedor sino como generador de vida, evidenciando a través de la práctica artística que son las actividades vitales las que determinan el espacio, mostrando un proceso expansivo hacia el entorno que está basado en la hiperactividad. El entorno es complejo y móvil de naturaleza inmaterial y material a la vez en cuya esencia están incluidos aspectos sociológicos y culturales. Su discurso comparte con su época la desconfianza en la institución y en la codificación de los modos de actuar y pensar.

La parte de su trabajo que ahora rescatamos tiene que ver con la utilización de los edificios conformantes del paisaje urbano. El edificio como elemento esencial del entorno, que es para el artista motivo central de atención. Para Matta Clark el edificio encierra una evolución cultural que supondría un modelo de las estructuras sociales predominantes. Con la utilización de este tipo de soporte Matta Clark nos habla de una intervención paisajística en sí misma, entendiendo el paisaje como la globalidad conformada por la naturaleza y el artificio, la materia y la información. El empleo de este tipo de medios sirven a una actitud de militancia que le obliga a una idea de condición de vida, y como consecuencia de ello la acentúa con un marcado situacionismo que queda definido de manera simultánea en el ámbito vital y político. En 1973 Matta Clark lleva a cabo el proyecto *Reality properties: Fake estates*, en el que compra quince pequeñas parcelas, vacíos metafóricos, huecos, espacios sobrantes y lugares no aprovechados situados entre inmuebles del Queens y en Staten Island. A través de la adquisición de los mismos, Matta Clark los reasigna otorgando una

---

la exposición dedicada al artista por el Museo nacional Centro de Arte Reina Sofía. Barcelona: Ediciones polígrafa, Madrid 2006, p. 10.

determinación simbólica a estos espacios que, sobrantes de un proyecto arquitectónico, no poseían utilidad propia antes de su compra. Son una suerte de "lugares secretos" que conforman grandes cortes en el territorio de la ciudad, y que permiten a Matta Clark apuntar hacia la necesidad de una regeneración ideológica individual, cambiante, favorecedora de las diferencias y no de la homogeneidad. Con este proyecto nos demuestra su interés por la ambigüedad de los espacios en negativo entre las piezas que quedan de la estructura, en los *márgenes como lugares de creación y de vida, en los bordillos, en las cunetas*<sup>25</sup>. Estos intereses son los que le llevan a elaborar el concepto de «anarchitecture» antes nombrado, que significará también una actitud contra la especulación, contra la política de la arquitectura represiva, contra el establecimiento de límites y en contra de un pensamiento mecanicista y determinista. Operar en los fondos de saco incomprensibles, donde tienen lugar las fronteras del orden, donde los discursos del poder pierden la vergüenza, le sirvió para contar que metáfora y realidad de condición humana son a la vez arquitectura y urbanismo.



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

25 *Ibidem*, p. 23.

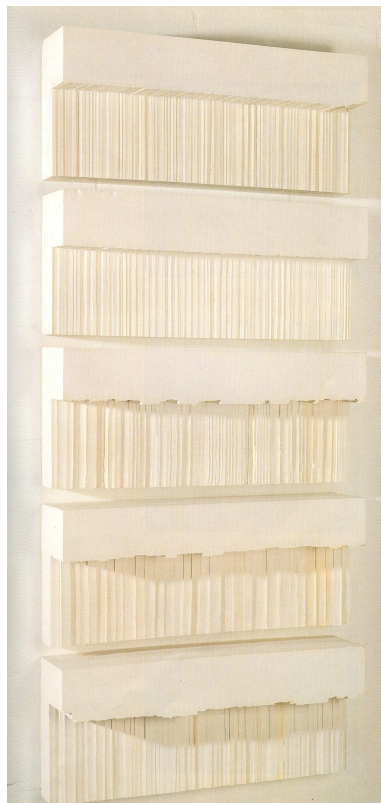
El trabajo de Gordon Matta Clark nos sirve para introducir una idea ya planteada por Deleuze, el enfrentamiento entre arruga y pliegue como metáfora de resistencia. Esta similitud metafórica se podría vislumbrar cuando nos adentramos en el campo de la adaptación a lo distinto, que no debemos confundir con el aislamiento de lo diferente. Ésta estaría en la adaptación a lo distinto, no en el aislamiento de lo diferente. Así pues, la arruga no niega al pliegue sino que deviene en una crítica a lo que el planchado estándar significa; dominación y normalización, almacenaje y comercialización, limpieza y refinamiento típicas de la alta clase ejecutiva. Por todo ello, la arruga se muestra como un pliegue ordenado que genera una negatividad mucho más radical.

La arruga se asimilaría a una tachadura, a una sobre-escritura que no es ni escritura ni borrado, deja a la vista la estructura del discurso, muestra su origen para rebelarse en contra de la linealidad y coherencia del mismo.



### 1.2.3 Intersticio monumentalizado

En la obra de la británica Rachel Whiteread (Londres, 1963), la experiencia del espacio de la casa aparece alterado y positivamente ampliado. A diferencia de las obras que hemos presentado hasta ahora y que mostraban la cualidad de transitables los moldes de esta artista suponen una instalación a la inversa, El espacio entre las cosas al que hemos atribuido la habitabilidad, se unge de corporeidad. El volumen negativo, espacio de las relaciones, se suspende a través de un proceso de solidificación, se convierte en un espacio de tránsito imposible al que nos vemos obligados a rodear como si de una escultura tradicional se tratase. Así poseen sus piezas un marcado carácter arquitectónico sostenido física y conceptualmente por los andamios del espacio vacío y la materia.



*Sin título (cinco estanterías), 1991.*  
Rachel Whiteread.

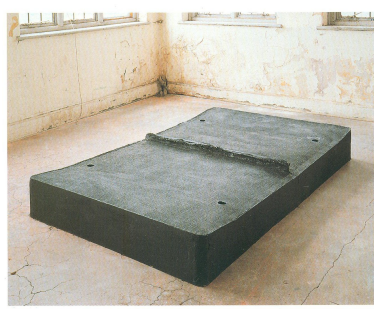
De entre los análisis que se pueden hacer sobre el trabajo de Witheread nos interesa rescatar, al igual que lo hicimos en el de Gregor Shneider, los factores que tienen que ver con la relación que se establece entre la materialidad de su trabajo y los aspectos corporales del sujeto estético. Las piezas de esta artista hacen que el espectador se tenga que convertir en puerta, ventana o pared, realizando un giro mental para poder comprender que se tratan de huellas del espacio que media entre las paredes de la habitación que no está presente. En los moldes de Whiteread habita lo incoherente, lo informe, lo que es inestable y perdido, nos muestra el vacío como un elemento que es activo y que parece ser figura y ya no un fondo. Desestabilizan la imagen ficticia de lo completo porque contienen la grieta, lo ocasional. De alguna manera sus piezas poseen láminas de relatos domésticos que son mostradas en un giro de dentro hacia fuera: “Para los grandes soñadores de rincones, de ángulos, de agujeros, nada está vacío, la dialéctica de lo lleno y de lo vacío sólo corresponde a dos irrealidades geométricas. La función de habitar comunica lo lleno y lo vacío”.<sup>26</sup>



*Mesa y silla transparente*, 1991. Rachel Whiteread.



*Sin título (mesa de escayola)*, 1995-96. Rachel Whiteread.



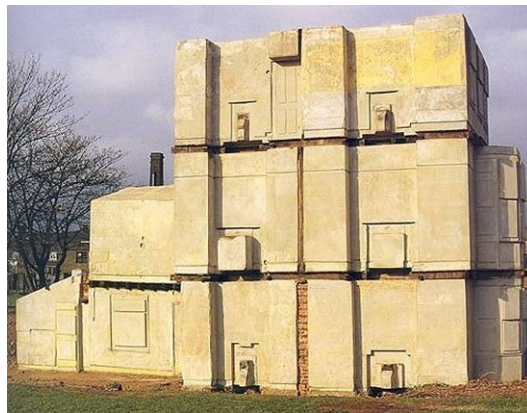
*Sin título (cama negra)*, 1991. Rachel Whiteread.

La categoría de *infra-mince* de Duchamp, el espacio *entre medias* o la obra como bisagra puede ser experimentada en el trabajo de Whiteread, en forma de espacios liminares que aúnan dentro/fuera, espacio/objeto en uno. El trabajo de Whiteread ejercería de sustituto simbólico para la presencia del espectador

<sup>26</sup> BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. Mexico, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1986.p.175.

poniéndolo en cuestión mediante la solidificación de los espacios, mediante el ensordecimiento de los mismos. La experiencia del espacio se torna extraña, los moldes desvelan los oscuros rincones contenidos en nuestra memoria, ese rincón plegado y sombrío nos lleva a encuentros de atracción o completo rechazo, una prueba de la extrañeza que habita en lo que nos es familiar.

Retomando la relación obra/sujeto estético a la que nos referíamos al comienzo de este apartado, tenemos que decir que los procedimientos deconstructivos de Derrida desembocan en la ruptura sobre la que se soportan los dualismos ausencia/presencia, forma/contenido, interior/exterior que son dislocados por la obra de Whiteread. Podemos así, poner en relación el trabajo de esta artista con modelos teóricos como el de «lo informe» en Bataille o el de «huella» en Derrida que destruyen los pares de opuestos desde el interior del intersticio. Whiteread pone en conflicto nuestra experiencia del espacio y la representación que nos hacemos del mismo.



*House, 1993. Rachel Whiteread.*

2.

## 2. CARTOGRAFÍA DE REFERENTES PARA LA PRÁCTICA.

Este capítulo se presenta ahora como lugar en el que confluyen imágenes y nombres que han servido a nuestro proceso como referencia antes y durante el hacer de lo que presentaremos en el siguiente, tercero y último capítulo.

Elaboramos un sintético recorrido por los artistas, poetas y otros seres de la naturaleza que han motivado a la propia práctica a partir de su estudio en paralelo a la investigación que os hemos presentado en el primer apartado.

En este proyecto, las alusiones constantes a artistas en la sucesión de todo el texto, es evidente y necesaria, no obstante, creímos conveniente elaborar este segundo capítulo como nexo *entrelazador* de las partes que lo preceden y las que se sitúan después del mismo. Los referentes que han tenido lugar en el primer tramo del texto nos sirven como paradigmas que esclarecen las complejas ideas a las que se apuntan. Sin embargo, todas las referencias que tendrán lugar en este nuevo apartado, han influido de manera más o menos directa en el desarrollo de la propuesta práctica del trabajo.

Comenzamos este tramo con un breve recorrido por artistas, que desde nuestra visión acerca de sus propuestas construyen el entre, trabajando en el mismo o a partir de él, espacios intermedios. Sus discursos atienden a variadas preocupaciones, sin embargo contienen como sustrato común un interés por dotar de memoria y escrituras de historia a los espacios relegados de la atención cotidiana.

La elección de los artistas atiende además a la utilización de materiales y símbolos empleados también en nuestra producción. Sus modos de hacer se relacionan con algunas de nuestras propuestas evidenciando la influencia que han supuesto durante la producción de la propia obra que presentaremos más tarde.

No se conforma este pequeño capítulo como un cúmulo de apartados

diferenciados sino que se irá sucediendo de manera continuada a modo de relato caleidoscópico para que podáis entrelazar las imágenes y los textos que el mismo contiene, sin que existan barreras entre ellos. No está ordenado cronológicamente ni tampoco ahonda en las cuestiones abordadas por artistas, escritores o insectos que contiene, sino que se presenta a modo de lo que en su momento fue detonante borroso de imágenes que podréis observar posteriormente.



*The Missing House, 1990.* Christian Boltansky.

El primer ejemplo viene de la mano de **Christian Boltanski** (París, 1944). En concreto nos referimos a la obra *The Missing House*, realizada en el barrio Mitte de Berlín 1990. Se concentró en un terreno vacío perteneciente a la calle Grobe Hamburger Strabe, concretamente en el espacio que había quedado después de la destrucción de una casa durante la guerra y en cuyo interior vivían un gran número de familias judías hasta principios de los años treinta. En el proceso del proyecto, el artista investigó los archivos que determinaban las personas que habían vivido en ese edificio y que habían sido deportadas durante el régimen nazi. En su acción para recordar a estos habitantes, expulsados de sus hogares por culpa del fatídico pogrom al que se vieron expuestos, colocó en la pared del edificio colindante unas placas con sus nombre y profesiones, además de configurar un archivo más extenso con los resultados de su investigación para proporcionar más información al visitante que la solicitara. Con todo ello, el artista crea *entre* el espacio doméstico, los habitantes y el momento histórico en

el que transcurrió todo, un vínculo capaz de tejer la fractura que existe en márgenes particularmente sensibles de la memoria colectiva. Una obra que se activa a partir de la intervención con el espacio y que relaciona el interés de registro de existencia por la reconstrucción testimonial de los hechos producidos en un espacio-tiempo concreto, a partir del vestigio como entidad ligada al presente.

De manera análoga se constituye una intervención de **Doris Salcedo** (Bogotá, 1958) con motivo de la octava Bienal Internacional de Estambul de 2003. En un solar existente entre dos edificios situados en el barrio de Karakoy, coloca 1550 sillas de madera. En este trabajo, al igual que en *Missing House*, existe una tentativa de recuperación de memoria, en concreto y como constante en el trabajo de Salcedo, se refiere a la devastadora incidencia sobre el tejido social de la grave problemática de violencia en Colombia. Estas sillas que habitan el espacio intermedio lo reconvierten, invistiéndolo de malestar y horror, como si de cuerpos inertes apilados se tratase. El caos y el desorden construyen esta monumental instalación, que, muy en la línea de Rachel Whiteread, unge de corporeidad y de historias al espacio olvidado.



*Intervención en la Octava Bienal Internacional de Estambul, 2003.*  
Doris Salcedo.



La instalación *Plegaria muda*, nos sirve de nuevo como imagen que estimula a la propia práctica. Vemos en este trabajo de Doris Salcedo, una estrategia de apropiación y recuperación del intersticio como soporte para su discurso. El espacio situado debajo de la mesa, tan presente y tan ignorado en la cotidianidad de nuestras vidas, se convierte en un campo fértil, en un lugar para la vida, para el brotar de unas pequeñas briznas de hierba que, al igual que sucede con la obra de Boltanski, le sirven a la artista como símbolos de la memoria, que parece ser lo único que queda tras la muerte. Se trata de 192 mesas enfrentadas por parejas y unidas por una banda de tierra que permite el crecimiento.



*Plegaria Muda*, 2011. Doris Salcedo.

A propósito de esta pieza hacemos referencia a trabajos como *A cast of the space under my chair*, de Bruce Nauman, o *One hundred spaces* de Rachel Whiteread, instalación que apunta a tener como mayor referente al mismo Nauman. La primera, una escultura resultante de un vaciado, realizado con hormigón, del espacio existente bajo una silla, haciendo tangible lo intangible y visible lo invisible. La segunda, una instalación de piezas de resina iguales a las de Nauman en la que Whiteread se preocupa precisamente por el hueco desatendido, espacio resultante de la diferencia entre el que ocupamos y el que soporta al mismo, el suelo.





*A cast of the space under my chair, 1965-68.* Bruce Nauman.



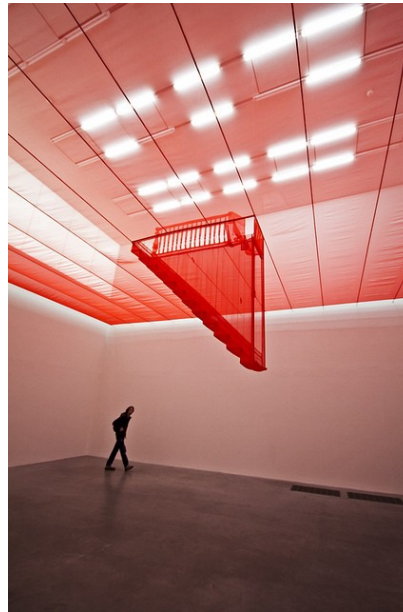
*One hundred spaces, 1997.* Rachel Whiteread.

En la misma dirección que las dos primeras intervenciones de las que hemos hablado al comienzo de este capítulo, se sitúa el trabajo de **Do Ho Shu** (Corea, 1962), en concreto nos referimos a *Bridging Home*, intervención que tuvo lugar en la Bienal de Liverpool en 2010. En este caso el artista construye una casa entre edificios, cuyos ángulos engañan a la percepción, creyendo el espectador que la casa levita, que se encuentra en suspensión. Memoria y recuerdo también juegan un papel clave en la obra del artista al igual que sucede con Boltansky, Salcedo y Whiteread, sin embargo lo que a nosotros nos interesa rescatar en este caso, además de la analogías discursivas, es el interés de estos artistas por construir en espacios *entre* y hacerlos habitables a través de su práctica en los mismos, durante el proceso de proyección, y producción, para traspasar posteriormente al espectador la posibilidad de pensar estos espacios, imaginarlos y reconstruirlos en base a sus propias experiencias. El intersticio es relegado de su lectura depresiva nacedora del olvido, para ser revivido de la mano de una mirada sensible.

Otra pieza en la que nos interesa detenernos, perteneciente de nuevo al artista coreano, es *Staircase III*. Un fragmento de arquitectura desmaterializada que se nos presenta negadora de una habitabilidad física en detrimento de la que puede conseguir la imaginación.



*Bridging Home, 2010. Do Ho Shu.*



*Staircase III, 2010. Do Ho Shu.*

Situada por encima de la cabeza del visitante, genera una duplicación de la planta en la que se encuentra el mismo, ocasionando una segunda altura inaccesible. La escalera, como lugar irremediadamente intermedio forma parte del imaginario de nuestra propuesta por lo que esta pieza es de indudable influencia para la misma. El espacio soñado en forma de escalera suspendida que flota entre dos mundos, solo nos permite una visión más allá de su altura a través del hueco de la misma que actúa como misterioso catalejo. Está elaborada a base de tejido tensado, el tramado de hilo es algo que aparece también con frecuencia en nuestro propio trabajo y es por ello que existe especial interés en recuperar esta pieza perteneciente a una amplia serie de trabajos del artista.

Retomamos ahora de nuevo el trabajo de **Louise Bourgeois**, con el que nos extendimos en el capítulo anterior para dar pie a lo que ha sido un estrecho referente en nuestra práctica, el quehacer de los insectos, y la constante del

símbolo del nido que se reanuda en el próximo capítulo.

El tejido y la imagen de la araña hablan de protección en el trabajo de Bourgeois, la monumentalización del insecto nos resulta especialmente recurrente para con la propia propuesta, pues es esta idea, la de visibilizar lo nimio y practicarlo, lo que motiva a muchas de las piezas de las que hablaremos más tarde. El tejido y sus metáforas, la aguja y la araña aparecen en nuestras propuestas como imagen de la idea de lo que es capaz de cuidar y lo cuidadoso en el proceso. No hablamos ahora de las piezas, pero si mostramos imágenes que han servido a nuestro trabajo como guía de manera más o menos consciente. Trabajos como las *Lairs*, o algunas instalaciones como *Red room* nos hablan de una preocupación por los espacios más cercanos que acogen a nuestro trabajo y que en este capítulo nos ayudan a contextualizarlo en el ámbito de la plástica.



*Red Room, (parents)*, 1994. Louise Bourgeois.



*Lairs, 1989-2000.*  
Louise Bourgeois.



*Chair and three mirror, 1998.* Louise Bourgeois.

En este punto creemos necesario aclarar que no todo lo que estimula a nuestro trabajo nace del visionado y estudio de los referentes plásticos a través de catálogos y visitas a exposiciones. Seguiremos avanzando en este capítulo para encontrarnos ahora con algo que nos ha incitado a través del paseo, del encuentro con una especial figura y todo lo que ella nos descubrió, a generar habitáculos como los que más tarde mostraremos. Este pequeño tramo del capítulo da un gran salto, que toma impulso desde el colosal espacio entre edificios, sobrevuela el abarcable y cercano espacio de debajo de nuestros muebles y por último aterriza en un apenas apreciable orificio distinguido por un artrópodo para apresar la calma de su hambre. Que el modo de hacer de los insectos, sus construcciones vivienda, trampa, o ambas a la misma vez, hayan afectado directamente a nuestro proceso, tiene que ver con la oportunidad que una beca de producción en la naturaleza nos brindó durante 30 días, en los que nos convertimos en ese insecto que buscaba, encontraba, construía, habitaba y cuidaba su hueco. Pero de esto hablaremos también un poco más tarde. Ahora presentaremos algunas imágenes que han sido referentes de nuevo para nuestro proceso.

Las primeras corresponden a una serie de fotografías macro, que nos acercan a algunos de los elementos hallados y guardados cual pequeños tesoros durante un deambular marcado por el deseo de perderse en el monte. No hacen falta palabras que expliquen de que modo bebemos de ellas, os invitamos a que la sutileza de las mismas estimule vuestro imaginario al igual que lo hicieron con el nuestro. Existe un salto entre el momento en que recibimos una imagen y el momento en el que construimos algo que tiene que ver con ella. Este salto vendría a significar un ejercicio mental que difícilmente identificamos, un recorrido marcado por la atemporalidad y la inmaterialidad del que están provistos los juegos de magia, en los cuales el espectador percibe el resultado de una transformación, ocultando a su percepción todo proceso intermedio, un espacio, un tiempo y una acción que se esconden tras una apariencia de nada, y que sin embargo existe y hace que su fruto, en nuestro caso un resultado plástico, pueda ser palpado por los sentidos.

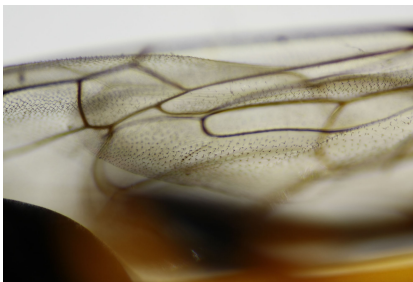
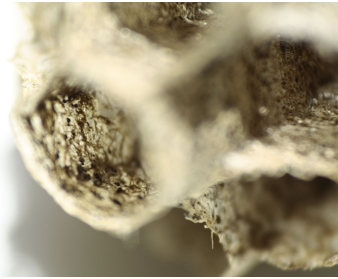
Nada  
en mis manos nada  
en mis cuadernos  
nada en mis zapatos  
nada en el sombrero  
de mi madre nada  
en mis ojos  
en mi casa  
en el paisaje  
[...]<sup>27</sup>

Este fragmento del poema de Chantal Maillard nos sirve para ilustrar la idea a la que acabamos de apuntar, y que tiene que ver con ese proceso de transformación del estímulo referente en una pieza de producción propia. Esta reflexión se apoya en un poemario de Chantal perteneciente a 1997, *Lógica borrosa*. Un recopilatorio de algunas de estas letras tiene lugar en *Hainuwele y otros poemas*. El capítulo comienza con un apunte aclaratorio acerca de la naturaleza de este pensamiento:

“La lógica borrosa de Zadeh es un método de formalización del razonamiento impreciso que opera sobre conceptos imprecisos. Predicados inexactos y términos de funcionalidad veritativa. Su construcción se basa en el convencimiento de que pensar en términos borrosos es una forma característica de la percepción humana.”

---

27 MAILLARD, Chantal. “Hainuwele y otros poemas”. Fragmento de *Juegos de Magia*. Perteneciente al poemario *Lógica Borrosa*. Barcelona: Tusquets. 2009. p.187.

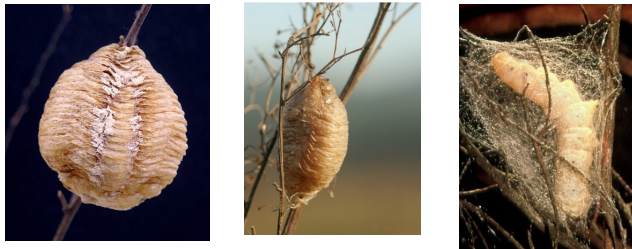


Imágenes de referencia para la propia práctica (foto: Raquel Vidal)

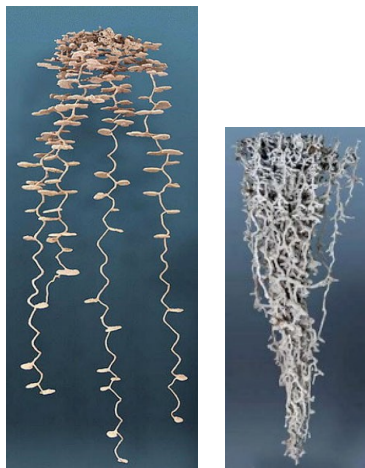




El hueco habitado, una arácnida construcción se nos presenta sólo si prestamos sosegado paso (foto: Raquel Vidal).



Ootecas de mantis religiosa, construcciones para la cría, envolturas sedosas que albergan el metamórfico proceso (foto: Francisco Piñero).



Vaciados en resina de un hormiguero se nos presentan desvelando la complejidad de la entramada edificación soterrada (foto: Francisco Piñero).



Los insectos construyen en el hueco, generan el hueco entre lo visible y lo que nuestra mirada niega. Recae sobre este nimio e invisible mundo gran peso de nuestro trabajo. Y así como una hormiga se desliza por nuestra pared invitándonos a pensar en qué grandioso inmueble se esconderán ella y sus allegadas, tras la grieta-portón de entrada, se desarrollan los trabajos de los siguientes artistas que recogemos.



*Contemporaries, 2002. Alicia Martín.*



*240° bajo tierra, 2005. Alicia Martín.*

**Alicia Martín** (Madrid, 1964). Usa el libro como pretexto de su propio icono visual, símbolo perenne de la cultura, abandona su quietud y calma, se despoja de su funcionalidad para revelarse contra sí mismo y convertirse en una amalgama caótica que se desparrama entre las paredes. La grieta como intersticio generado por el “conocimiento” que es capaz de desestabilizar la arquitectura que nos envuelve. Se mezcla en la esencia misma de los lugares que habitamos, sale a borbotones de solados y ventanas, emerge galopante de la habitación de al lado o se sumerge en el asfalto de nuestras calles. La grieta, imagen del entre se torna especialmente recurrente en nuestro proceso a través de propuestas como esta.

Otra gran grieta, un entre generador de disociación espacial y conceptual aparece de la mano de **Soledad Sevilla** (Valencia, 1944) con el *Rompido*. Una instalación para el Carmen del IVAM en el 2000.

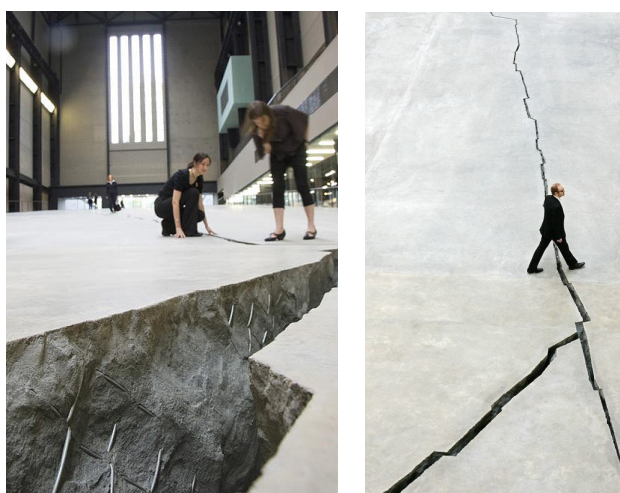
Se trata de dos grietas enfrentadas, Una de ellas deja ver la materialidad de un fondo de bronce, y la otra, la inmaterialidad de una luz interior. Un trabajo que parte ya de estudios anteriores entorno a la figura de la grieta en soporte pictórico y gráfico.



*El rompido, 2000. Soledad Sevilla.*

*Shibboleth*, 2007 de **Doris Salcedo** se presenta en la sala de las turbinas de la

Tate de Londres como una grieta que serpentea a través de la vasta extensión del espacio. Salcedo cambia dramáticamente nuestra percepción de la arquitectura de la sala, la subversión sutil a sus pretensiones de monumentalidad y grandeza. *Shibboleth* pregunta acerca de la interacción de la escultura y el espacio, la arquitectura y los valores que consagra, y sobre los endeblecimientos ideológicos sobre los que las nociones occidentales de la modernidad se construyen y que para nosotros es un ejemplo claro de construcción del *entre*.



*Shibboleth*, 2007. Doris Salcedo.

También en la filmografía de **Roman Polanski** (París, 1933) encontramos que este elemento mediador entre extremos es de notable recurrencia, en películas como *Repulsión* (1965) la figura de lo intermedial es casi un personaje más, interrelaciona los espacios de fuera (la calle anticipo real y reflejo proyectado de las grietas y abismos interiores de la protagonista) y de dentro (el apartamento). Las imágenes mentales de la protagonista surgen precisamente de ese espacio, el miedo brota de las paredes, la grieta escinde entre realidad e imaginación.



*Repulsión, 1965. Roman Polanski.*



*Repulsión, 1965. Roman Polanski.*

Nos acercaremos ahora con los últimos ejemplos a nuestros referentes en cuanto a materiales utilizados y modos de hacer durante el proceso. Aunque ya hemos apuntado con anterioridad a algunos como Bourgeois o Do Ho Shu y otros que aparecerán en el próximo capítulo como es el caso de Janine Antoni o Esther Ferrer, hemos considerado necesario terminar este capítulo con una pequeña selección de entre todos los que a lo largo de nuestra relación con la plástica han ido configurando el imaginario sobre el que se soporta nuestro trabajo.

Hemos visto que el tejido como construcción y el hilo como material nos resulta especialmente recurrente por cuestiones relacionadas con la manera de entender el concepto de habitar, construir y pensar desarrollado en el anterior capítulo y que tiene que ver con la idea de cuidar. Veremos en el próximo como este material nos permite un hacer íntimamente relacionado con el transcurrir del tiempo que marca nuestra práctica y determina el proceso de trabajo que nos permite habitar la idea de espacio sobre la que estas páginas se sustentan. Muestra de ello son piezas de producción propia que forman parte de la propuesta creativa de este proyecto tales como *Tal vez aun apenas sea guarida posible nunca, 26 horas de Muda o Letanía suspensa en el sótano de un escalón*. Como referentes en cuanto al uso del hilo tenemos a artistas como Edith Derdyk,, Soledad Sevilla, o Janine Antoni., que utilizan este material para

conectar espacios, relacionarlos (en el caso de Shiota y Soledad Sevilla) o hacernos pensar en el tiempo como elemento conformador de la obra y concepto indispensable para pensar en proceso (a través del trabajo de Antoni).

Los elementos vegetales se presentan también en nuestra propuesta como símbolo al que recurrimos para hablar del afuera, en contraposición a lo que tiene lugar dentro, lo que arroja y cuida que se correspondería con el tejido. De este modo ambos elementos constituirían la constante conversación entre contrarios que en un principio hizo que lo que hoy presentamos comenzara a caminar. En cuanto al uso de elementos naturales recuperamos el trabajo de Patricia Azcárate, refiriéndonos al parecido visual de algunas de sus piezas escultóricas con trabajos de la propuesta personal que nuestro trabajo acoge, de Giuseppe Penone, por interesarnos, al margen de su perspectiva ecologista, por la naturaleza interventiva de su trabajo, capaz de hacernos reflexionar a través de la idea de huella, de la relación del ser humano con lo que nos circunda, y de Christiane Lhör por la fragilidad de sus construcciones arquitectónicas a partir de elementos naturales, la paciencia, el gusto por lo nimio y la relación de sus piezas con los espacios en los que trabaja es de especial interés para nuestro trabajo.

El papel, por su carácter inmediato, se convierte también en material de uso frecuente en nuestro proceso. La fragilidad del mismo y el cuidado que su manipulación requiere se torna importante para nosotros, es por ello que hacemos uso del mismo tanto como soporte para muchas de las imágenes previas al desarrollo de un trabajo como para la elaboración definitiva de los mismos. Como referente en el uso del papel hemos trabajado con la obra de Mira Schendel que, aunque tenga al lenguaje como principal elemento en su trabajo, se preocupa de manera incesante por dicho material. Los tres párrafos que preceden a las siguientes líneas sirven para contextualizar las imágenes que ahora van a tener lugar y que relacionamos directamente con aquellas resultantes de nuestra propuesta creativa.

En cuanto a la utilización de las ramas como metáfora usamos el trabajo de **Patricia Azcárate** (Madrid, 1959) como referencia formal en cuanto a la

envoltura de lo natural se refiere. De una simplicidad conmovedora, sus piezas escultóricas nos remiten al cuidado del que que hacemos uso en nuestra propia práctica en piezas como *Torna a Sophora* (p.131) o más lejana *La casa del arbusto* (pg, 88). En ellas la estrategia de abrazar mediante el hilo que nos hace reconvertir al objeto y anexarlo a algo elaborado por nosotros significa el la ruptura de la disociación dentro-fuera a la que nos pueden remitir trabajos como el de esta artista.



*Arropada II. 2009. Patricia Azcárate.*

Con **Giussepe Penone** (Garessio, Turín, 1947) nos acercamos a la idea de usar las estrategias artísticas para intervenir el medio que nos circunda y modificar así la relación del espectador-usuario con el mismo. La naturaleza efímera de sus trabajos y el paso del tiempo como elemento que genera cambios en la propuesta artística son indispensables para nuestro modo de construir los intersticios que motivan la propia práctica. En la obra *Torna a Sophora* que forma parte de nuestra propuesta, existe una tentativa de acercamiento a estas nociones como veremos más tarde.



*Alpes marítimos*, 1968. Intervención en el entorno natural. Giuseppe Penone.

La obra de Christiane Löhr nos sirve como referencia de lo que significa un hacer pausado, como acabamos de comentar, el carácter frágil que poseen sus piezas se reflejará en trabajos como *Habitar entre* (de nuestra propia producción), en el que el uso de elementos orgánicos como material de construcción de arquitecturas intermedias, se hace presente como motivo principal de esa pieza. Su interés por abarcar el espacio a través de los elementos orgánicos motiva también a propuestas como *Pupario* (p.114) o incluso a *Pupa, 26 horas de muda* (p.130), piezas también de nuestra propuesta para el proyecto.



*Grobe Samenwolke, 2006. Christiane Löhr.*



*Samenbeutel, 2009. Christiane Löhr.*

El trabajo de Mira Schendel (Zurique, 1919) caracterizado por la variedad de técnicas, soportes y géneros utilizados, ha sido de gran influencia. A partir del papel como materia principal de sus propuestas, genera todo un imaginario que nutre a nuestra propuesta de una manera muy intensa, Su capacidad para otorgar cuerpo visual a las palabras y a los gestos y dotarlos de significados metafóricos pese a su valor cotidiano en la existencia, se ha convertido para nosotros en modus operandi a lo largo de todo el proceso. El blanco roto, color al que recurría con frecuencia, será una constante en casi todo nuestro trabajo.





Trenzinho(Trececito),1965.Mira Schendel.



*Pieza de la serie Droguinhas (Pequeñas cosas), 1964-1966.* Mira Schendel.

El uso del hilo como elemento que es metáfora del ciudadar<sup>28</sup>. Es usado en la mayoría de las piezas que conforman nuestra propuesta. Desde propuestas que tienen lugar al principio de este viaje como *Tejer desde la grieta. De dentro hacia fuera*, hasta obras posteriores como *Letanía suspensa en el sótano de un escalón*, es compañero de los quehaceres que junto con los minutos hacen que este proyecto vea ahora la luz. Este material nos ha interesado tanto como elemento con el que construir *entre* espacios, como herramienta con la que medir minutos de proceso y sumergirnos en tiempos en los que la repetición cobra gran importancia convertida en billete de viaje permisora de la experiencia de los mismos.

En cuanto al hilo como material que interrelaciona espacios y edifica en el intersticio tenemos de referencia trabajos de Edith Derdyk (Brasil, 1955,). En *Vão*, los hilos arrancan del hueco entre escalones de una escalera suspendida en la pared.



*Vão*, 1999. Edith Derdyk.

---

28 En el sentido que tomamos del texto de Heidegger citado en la primera parte del proyecto. Cuidar en tanto que habitar y construir.



*Tramas, 1998. Edith Derdyk.*



*Slice, 2003. Edith Derdyk.*

3.

### **3. PROPUESTA PERSONAL. *El intersticio como espacio de construcción.***

Estas páginas aparecen para conformar un espacio en el que las imágenes y las palabras de nuevo, se refieran a nuestras preocupaciones pero de un modo diferente. Comenzaremos con una conversación que significa el preceder de todo lo que viene después, las primeras zancadas semiciegas que os ayudarán a desviarnos aún más, a perderos por las pequeñas grietas generadas a propósito de algunas de las cosas que en tramos anteriores se cruzaron. Un poco más tarde, la aparición de una pequeña reflexión acerca del proceso en la que tendrán lugar referencias indispensables para nuestro modo de entenderlo, hace que el tiempo se torne presente convertido en pontón entre nuestras ideas y la primera de las imágenes que da lugar a todo el recorrido. Cada pieza se presenta como una conversación, no hay cierre, todo está descubierto, agrietado, gris, suspendido, hueso, hueco, permeable, repetido, olvidado, encerado, encontrado, tejido, rasgado, perdido.

Tanto las piezas que conforman la propuesta creativa del proyecto como las que la preceden poseen como título *conversación* gesto que las hará dependientes de las demás, como subtítulo frases o palabras que nombran a cada una y le otorgan su propia autonomía,

Este apartado del proyecto significa el intenso intento por materializar los etéreos juegos que han ido aconteciendo a medida que la investigación crecía. Todas las asignaturas cursadas en el máster han contribuido a que las horas de trabajo fueran posibles, a convertir al taller en lugar de vuelo y de encuentro, de conversaciones silenciosas y a gritos en las que nuestras reflexiones tomaban cuerpo gracias al enfrentamiento, No hay uno sin la otredad, sin el acercamiento del dos que da lugar al tres, fruto abierto que ahora son las piezas que os mostramos.

La imagen detonante de esta propuesta tiene lugar en una habitación, en ella, la geometría del espacio dado (la propia arquitectura, el muro) junto con el emplazamiento de un mueble generan un hueco que no duda en convertirse en

intersticio del espacio conjunto. Un lapso que es olvidado y posiblemente transfigurado en almacén de pequeños objetos e ideas que en cualquier otro lugar de la estancia lastimarían la vista... y el orden.

Así surgen las primeras piezas a las que hemos calificado de antecedentes, la arquitectura y la localización del objeto mueble en la misma da lugar a las primeras conversaciones.

### 3.1. Conversación 1. Antecedentes de la propia práctica.

#### *Extensión del entre.*

UNO

Porque hay más.  
Más están fuera.  
Fuera de la habitación.  
Fuera de las demás habitaciones.  
Fuera de la casa.  
La casa es demasiado grande.  
Se extienden cuando duermo.  
Porque también hay muchas.  
Últimamente están deterioradas.  
Húmedas. Ciegas.  
Depende de los días.  
Depende de las nubes.  
También de las imágenes.  
Sobre todo, depende de los hilos.

Partir es dar pasos fuera.  
Fuera de la habitación.  
De la mente, no:  
no hay. Hay hilo.  
Partir es dar pasos  
fuera de la habitación con el hilo.  
El mismo hilo.

A veces se rompe  
el hilo. Porque es endeble,  
o porque la otra habitación  
está oscura. Sin  
querer, tiramos de él y se rompe.  
Entonces queda el silencio.

Pero no hay silencio.  
No mientras se dice.  
No lo hay. Hay hilo,  
otro hilo.  
La palabra silencio dentro.  
Dentro de uno —¿uno?

Chantal Maillard<sup>29</sup>

Cuando el intersticio es el espacio entre opuestos, entre el dentro y el fuera, y la casa, la habitación el espacio en el que lo encontramos y que nos invita a magnificarlo, aparece el hilo como material cercano que nos permite perdernos en el, en la repetición y la enunciación de cuestiones que motivarán gestos

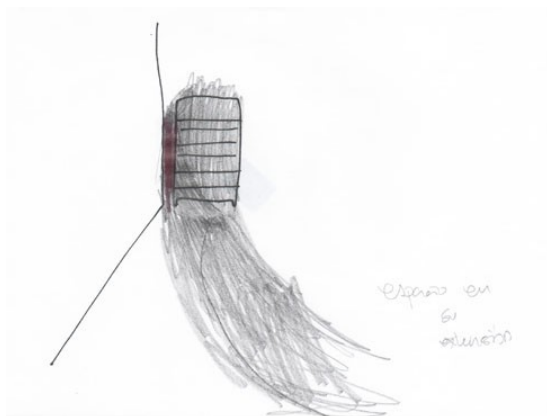
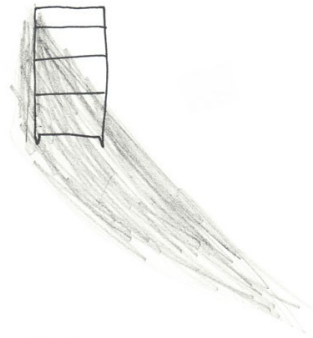
---

<sup>29</sup> MAILLARD, Chantal. *HILOS seguido de CUAL*. Barcelona: Tusquets, 2007. p.14.

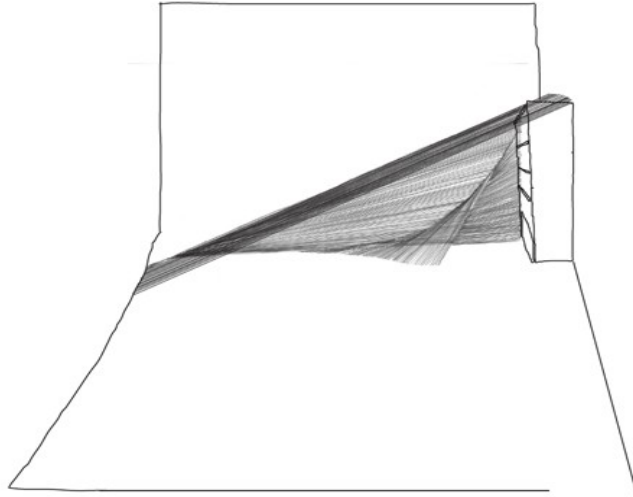
futuros. Medir cada milímetro del rincón y extenderlo hacia el espacio en el que la practicidad reina se convierte en ejercicio fascinante. La repetición pesa, los hilos se multiplican y el tapiz que imposibilita a la habitación engrandece al hueco, magnifica su presencia y se convierte en el primer paso para una poética del espacio *entre*.



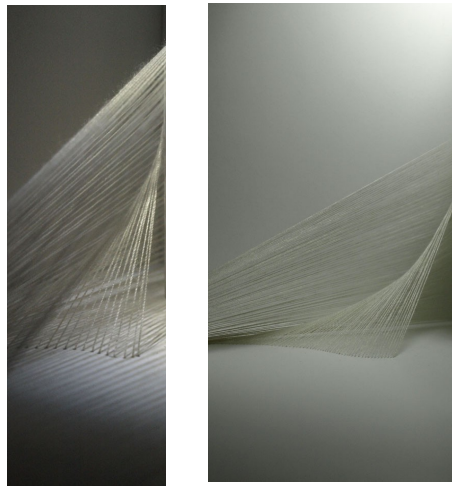
Bocetos para *extensión del entre*, 2010. Raquel Vidal.



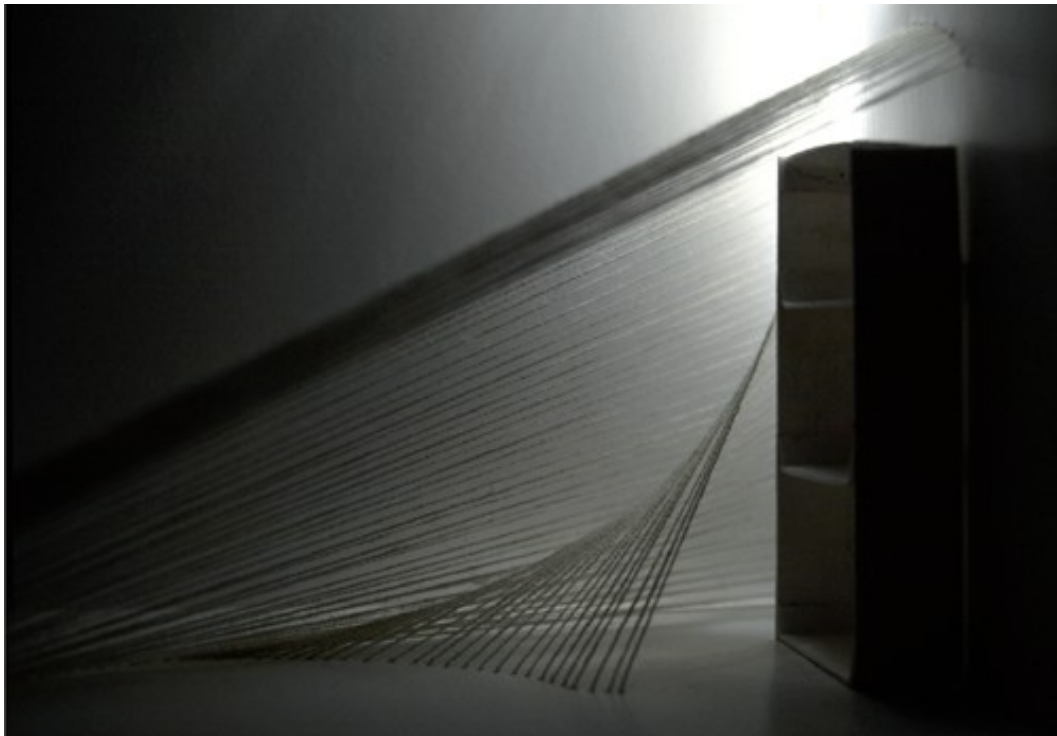




Bocetos para *extensión del entre*, 2010. Raquel Vidal.

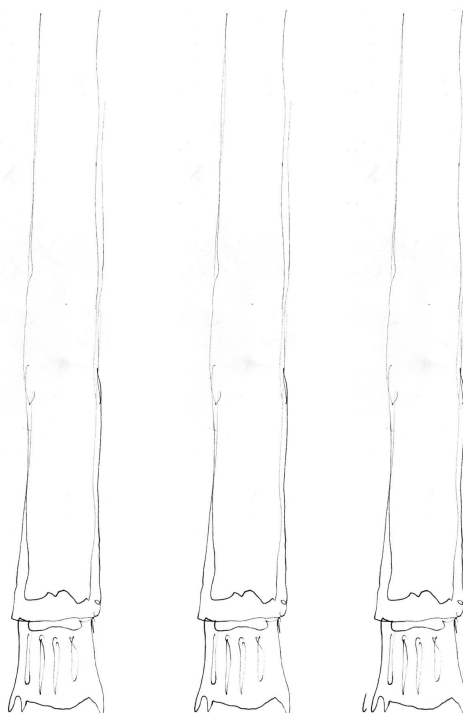


*Extensión del entre*, 2010. Maqueta para instalación. Raquel Vidal.



*Extensión del entre*, 2010. Maqueta para instalación. Raquel Vidal.

***El espacio que hay debajo de mis sillas.***



*Dibujos para El espacio que hay debajo de mis sillas, 2010 Raquel Vidal.*

Por ser el primer número que consigue que se genere un *entre*  
cantidades  
( 1 2 3 )  
que es el número dos

**0 El hecho cotidiano como peripecia**

a.c.: 19 ene. 0 . Adl. 19 ( h, r. : 0 09 11 )

( h, r. : 0 09 19 )

a.b.: 19 ene. 0 . Adl. 19 ( h, r. : 0 09 21 )

Isidoro Varcárcel Medina<sup>30</sup>

Darse cuenta del olvido que supone el espacio de debajo de nuestra silla, del hueco que amortigua nuestra tregua y usar a la misma, la silla, como símbolo de lo de adentro, de la casa, de la habitación. Si invertimos su sentido de presentación, nos daremos cuenta de que la practicidad del objeto queda anulada, la escala y la disimilitud del largo de sus patas no nos permitiría sentarnos jamás. Son unas sillas para pensar en el espacio que queda debajo de las mismas que se prolonga en un gesto de estiramiento casi vegetal. A partir de esta pieza, la miniatura se instaura en nuestro proceso como herramienta para juegos imposibles de relación y como idea que nos acercará a un mundo aún más micro, el de los insectos: "Así lo minúsculo, puerta estrecha, si las hay, abre el mundo. El detalle de una cosa puede ser el signo de un mundo nuevo, de un mundo, que como todos los mundos, contiene los atributos de la grandeza. La miniatura es uno de los albergues de la grandeza".<sup>31</sup>

30 VARCÁRCCEL MEDINA, Isidoro. *La rendición de la hora*. Libro publicado en el marco *Ir y venir de Varcárcel Medina*. Madrid: Artes Gráfica Plermo, S.L. 2002. p24

31 BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. Mexico, D.F.: Fondo de Cultura Económica, .1986.p.141.



El espacio que hay debajo de mis sillas, 2010. Raquel Vidal.

**Las casa del arbusto II.**



Dibujos para La casa del  
arbusto II, 2010.

**0 LA MAGNITUD NO ES UN TAMAÑO**

a.c. y a.b. : 04 abr. 0<sup>h</sup> . Adl. 20<sup>s</sup> ( h, r. : 0 34<sup>h m</sup> )

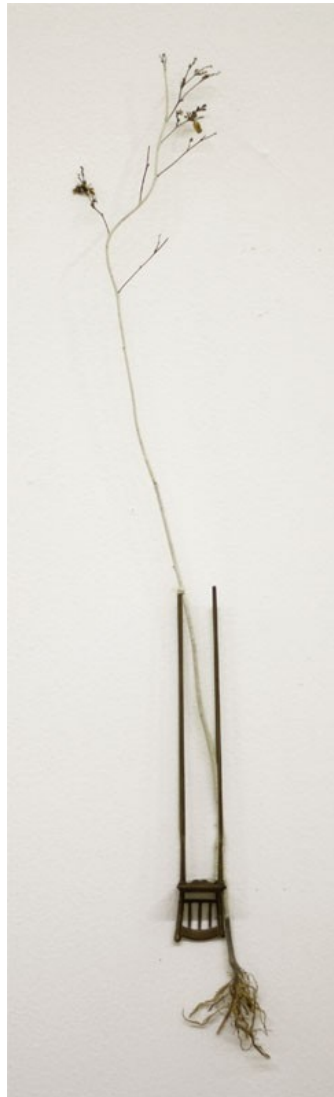
( h, m. : 14 17 40<sup>h m s</sup> )

Isidoro Varcárcel Medina<sup>32</sup>

---

32 VARCÁRCEL MEDINA, Isidoro. *La rendición de la hora*. Libro publicado en el marco *Ir y venir de Varcárcel Medina*. Madrid: Artes Gráfica Plermo, S.L. 2002. p. 28

La rama recorre el hueco, habitándolo, cuidándolo con la protección del hilo, una diagonal de vegetación nos enseña que ese espacio es apoderable, que la dicotomía fuera-dentro, juego de contrarios es capaz de ser anulada haciendo a los símbolos convivir. La anulación es un *entre* y la magnitud, de ese espacio intermedio, como apunta Isidoro Varcárcel, nada tiene que ver con el tamaño.



La casa del arbusto II, 2010.  
Raquel Vidal.

## ***Grises del 9 al 99 %.***



Detalle de *Grises del 19 al 99 %*, 2011. Raquel Vidal.

Un material y color intermedio

Papel de organza:

De fibra sintética con características traslúcidas y de fragilidad perceptiva. Utilizado en el ámbito de la construcción de la indumentaria como entretela, para otorgar estructura y consistencia a las prendas. Nos interesa por ser un elemento que se sitúa entre el cuerpo y la apariencia exterior de la ropa.

Color gris:

En síntesis sustractiva es el resultado de la mezcla del negro y el blanco. Tomamos el negro y el blanco como colores situados en los extremos. El blanco en síntesis aditiva es el resultado de la superposición de todos los colores luz y el negro sin embargo es la ausencia de color.



Entre geometría y órgano, Otro par de contrarios con el que juega esta propuesta antecedente. Nueve cuadrados de tres por tres estampados setenta y dos veces con tinta negra sobre setenta y dos cuadrados de nueve por nueve cm de papel de organza (setenta y dos es la máxima cantidad de cuadraditos múltiplo de tres que pudimos obtener de un rollo de papel de organza): “La miniatura reposa sin adormecer nunca. Allí la imaginación está vigilante y dichosa”.<sup>33</sup>

Estas estampas nacen del interior de una pequeña vitrina y extienden por el espacio hasta cruzar la diagonal de uno de los rincones de nuestro espacio de trabajo en casa. Suspendidas en el hueco lo habitan en un gesto de multiplicación. En esta propuesta, la importancia del número tres, al igual que en *El espacio que hay debajo de mis sillas* se hace presente y los conceptos contrarios como generadores del *entre* nos permiten que sean posibles las lecturas a las que apuntamos con las piezas.



Detalle de *Grises del 19 al 99 %*, 2011. Raquel Vidal.

---

33 BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. Mexico, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1986, p.141.



Grises del 19 al 99 %. Raquel Vidal

***Tejer desde la grieta, de dentro hacia afuera.***

HILOS

[...]  
Partir es dar pasos  
fuera de la habitación  
con el hilo. El mismo hilo.  
La palabra silencio dentro.  
Dentro de uno —¿uno?

Chantal Maillard <sup>34</sup>

Como continuación de la pieza *Extensión del entre* surge esta *construcción in situ*. Quisimos extender la existencia de una grieta, objeto intersticial como vimos en el apartado de referentes, y prolongarla hacia el exterior, Manteniendo la dialéctica dentro-fuera, los hilos se multiplican y hacen presente un espacio intermedio que modifica nuestra relación con él. Nace desde una grieta, se reproduce en porciones de espacio de una habitación y acaba en el exterior introduciéndose en una porción de muro, agrietando a ésta y desapareciendo tras el gesto. Blanco de luz en el interior, negro de sombra para afuera...



*Tejer desde la grieta, de dentro hacia afuera*, 2010.  
Raquel Vidal.

---

34 Fragmento del poema *hilos*. MAILLARD, Chantal. *HILOS seguido de CUAL*. Barcelona: Tusquets, 2007. p.15.



*Tejer desde la grieta. De dentro hacia afuera, 2010. Raquel Vidal*

### ***Casa-nido llorona.***

La aparición del nido como símbolo del habitar, del que hablaremos más tarde a propósito de *La escalera que deviene nido*, tiene lugar en esta pequeña intervención. Con esta propuesta introducimos la idea de la habitabilidad del hueco o intersticio que manejábamos a partir de la lectura del ensayo de Heidegger al que hicimos referencia en tramos anteriores. Con ella también comenzamos a apuntar a una metodología enmarcada en el ámbito de la intervención urbana, esta pieza, a la que seguirán otras como *Torna a Sophora*, *La casa que no puede permitirse llover* o *126 ramas en 126 entres*. Hablan de la alteración en la percepción del paseante pausado, que habitará por instantes el intersticio. Se presentan estas piezas como *signos salvajes*<sup>35</sup>, término que utiliza Patrice Loubier en su ensayo *Del signo salvaje. Notas sobre la intervención urbana* del que hablaremos más tarde a propósito de las piezas que acabamos de nombrar y que forman parte del grupo de obras que engloba la propuesta plástica del proyecto.

### **0 PORMENORES**

h m s h m  
h m s  
a.c. y a.b. : 13 abr. 0 . Adl. 20 ( h, r. : 0 37 ) ( h, m. : 14 15 12 )

---

35 LOUBIER, Patrice. "Del signo salvaje. Notas sobre la intervención urbana". En la revista *Fuera de Banda* nº 0, otoño de 1995.



*Casa-nido Ilorona, 2011. Raquel Vidal*



## ENTRENOTA

Tras el recorrido por las piezas de la propia producción que forman parte del proyecto como antecedentes tiene lugar una selección de obras que se conforman como el apartado de propuesta creativa. En él se pueden encontrar las piezas que se convierten en una aproximación personal al tema propuesto como hilo conductor de todo el proyecto. El orden en el que se suceden no es exactamente cronológico, hemos decidido presentarlo de esta manera para que resulte lógico y por lo tanto su comprensión sea mayor. Si embargo, y como durante todo el proceso, las ideas se han ido entrelazando, cruzándose y apareciendo de manera intermitente a medida que íbamos avanzando en nuestra investigación teórica. Todas las piezas que conforman nuestra propuesta en las que ya os hemos adentrado han requerido de un proceso de realización muy lento y perdurable en el tiempo, es por ello que no responden a fechas exactas sino que se han ido construyendo de manera casi paralela. Hay piezas en las que hemos dedicado porciones del día al mismo tiempo que lo hacíamos con otras, esto quiere decir que hemos invertido minutos de un mismo día en dos o tres piezas. El proceso, como apuntamos también anteriormente, se torna relevante en la metodología que empleamos, es por ello que ahora dedicaremos unas letras a nuestra comprensión del mismo. Aprovechamos algunas notas acerca de este concepto para introducir al tiempo, irremediable aliado del espacio, que a su vez, implica a ideas como la de repetición, alienación y simultaneidad que han supuesto y suponen un gran estímulo para el avance en nuestro caminar productivo. Algunos referentes plásticos y literarios aparecen también en este tramo con el fin de apoyar ideas a las que apuntamos y de esclarecer el modo en el que entendemos a las mismas.

De nuevo, estas piezas se presentan como conversaciones numeradas al igual que lo hemos hecho con el apartado de antecedentes. En este punto aclararemos que la aportación que ahora brindamos al tema no supone un ciclo acabado sino todo lo contrario, la apertura de una puerta abatible que con un gesto fuerte queda ondeando, permitiendo que las ideas se suspendan entre estancias, que fluctúen entre los espacios y de desdoblen en los minutos.

### **3.2. El proceso. Espacio habitable a través del tiempo de trabajo y el tiempo del que se habla.**

Al comienzo de uno de nuestros primeros apartados expusimos que trataríamos el espacio en su irrefutable relación con el tiempo. Hemos creído conveniente esperar hasta este tramo de nuestro viaje para plantear la importancia que para nuestra práctica posee este segundo apéndice conformador del mayor peso de nuestra propuesta.

Del mismo modo que planteábamos nuestras preocupaciones acerca del espacio a través de diversas notas, plantearemos ahora las que se refieren al tiempo y tienen que ver directamente con la manera de enfrentarnos a él mediante el proceso de trabajo.

-Ch.M.

“Abandonarse. Sí. Deponer la voluntad. Queda el gesto. El gesto repetido. Éste es, a mi entender, el sentido de las repeticiones rituales. (...) No importa tanto lo que se esté repitiendo como el hecho de repetir. La repetición obstaculiza el continuo devaneo de la mente, con cuyos contenidos generalmente nos identificamos. Y al hacerlo, la voluntad se implica. Se empeña en la tarea, respondiendo. (...) Y puesto que del resultado de una acción siempre se sigue otra acción, va generándose una cadena infinita, una trama inacabable, en la que estamos irremediabilmente presos”.<sup>36</sup>

Son muchas las apreciaciones que se han hecho en cuanto al concepto de tiempo a lo largo de la historia, la temporalidad de la existencia humana ocupó y aún sigue ocupando la filosofía de los últimos decenios. Bergson, Simmel, Heidegger, Sartre y más autores formularon el tiempo concreto, experimentado, frente a la objetividad del tiempo que es, sin embargo, susceptible de ser medido con un reloj.

En nuestro trabajo jugamos con este doble filo que la acepción del tiempo puede presentarnos. Por un lado lo experimentamos de manera subjetiva mediante el ejercicio de habitar, el durante de la práctica, y por otro hablaremos, en algunos

---

<sup>36</sup> Fragmento de una conversación entre Chantal Maillard y David Escalona a propósito de la exposición.

*Dibújame un cordero*. A cargo de David Escalona. [en línea] Disponible en:

<http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?article=3331> [consulta 15 agosto 2012]



casos, de la objetividad de la medición del mismo mediante un proceso de verdades y engaños numéricos.

Cuando hablamos del tiempo experiencial nos referimos a la manera en que se sucede la realización de la mayoría de piezas que se presentan en este proyecto. Encontramos un gesto que nos deje habitar y construir, sumergiéndonos en una cadencia repetitiva que nos traslada a algo cercano a un trance, a una repetición tras otras hasta llegar prácticamente al hartismo. Como Chantal Maillard nos cuenta en la cita que acabamos de presentar, el acto de la repetición será para nosotros vía de encuentro con un estado que podríamos calificar de *intermedio*, un estado que apresa al mismo tiempo que libera. El ejercicio de abandono al hacer nos permite situarnos en diferentes espacios que probablemente no tengan que ver con el que físicamente ocupamos. Un acto que se repite se convierte en billete de viaje hacia diversos pensamientos y estados, así pues, podremos estar tejiendo, cortando, o silbando el mismo tono una y otra vez al mismo tiempo que recorreremos las imágenes que acontecieron a lo largo del día, imágenes pasadas o aquellas que se proyectan para mañana.

En común, las propuestas que se presentan en este capítulo poseen una tentativa de pérdida de noción del tiempo (medible por el reloj) que tiene lugar en él durante en detrimento de un hacer paciente y lento. Habitamos, construimos y pensamos la grieta a través del tiempo. Las diferentes obras dotan de fisicidad al concepto abstracto de tiempo y otorgan de igual manera peso, longitud y apariencia al concepto de espacio entre.

Algunas de las piezas que se presentan poseen datos numéricos en el título o en el propio cuerpo del trabajo, en ocasiones se corresponden con horas empleadas o minutos, segundos y milésimas exactas que pueden corresponderse con actividades puntuales. Sin embargo, en la mayoría de los casos veremos que son juegos de engaño que se emplean para situar al espectador más meticuloso en ejercicios relacionales imposibles.

De nuevo utilizaremos ejemplos de artistas que han tratado el tiempo como

asunto central de sus reflexiones en cuanto a la expresión plástica. Esto nos ayudará una vez más a aclarar nuestros intereses por ciertas lecturas que el concepto desprende.

Comenzaremos este pequeño recorrido con el trabajo de Esther Ferrer (San Sebastián, 1937) creadora multidisciplinar, pionera de la performance española, en cuya obra han intervenido diversos procedimientos artísticos. Su obra trabaja las nociones de tiempo, espacio y presencia del cuerpo. Destacamos una de las características principales de su trabajo que la pone en relación directa con nuestro proceso, se trata de la posibilidad de la no finalización que podemos apreciar en muchas de sus obras que poseen continuidad a través de prolongados intervalos temporales. Nos acercaremos a tres de sus obras para hablar de manera concreta de los conceptos de tiempo y repetición.

En *El libro de las cabezas*, serie de autorretratos realizados desde 1981, Esther Ferrer nos lleva hacia una dramática y aplastante reflexión acerca de la identidad, el envejecimiento y el tiempo. Una fotografía, a modo de las de carnet, en blanco y negro, tiene lugar cada cinco años. En este caso el cuerpo se presenta como soporte de evidenciación de la dualidad tiempo/cuerpo como elementos caducos. Crea conjunciones a partir de ambos lados de su rostro, uno antiguo y otro más reciente. Hablar de lo transitorio a partir de una obra que nunca finaliza, que se encuentra aún en proceso es de especial interés en nuestro propio proceso.



Serie: *El libro de las cabezas*,  
*Autorretratos en el tiempo*,  
1981-2004. Esther Ferrer.

*Al ritmo del tiempo* se presenta en forma de silla sin fondo, una pieza constante que se hace y se deshace a sí misma. Un hilo va descendiendo a través de un mecanismo situado en el techo, se va introduciendo en el hueco de la silla muy despacio hasta rellenarlo, una vez lleno, el trayecto es invertido y el hueco de la silla, de nuevo se hace presente.



*Al ritmo del tiempo*, 1997. Esther Ferrer.

Para continuar con este apartado de referentes, posaremos nuestra mirada sobre Janine Antoni (Bahamas, 1964), artista que desarrolla su trabajo en torno a la idea de proceso. Busca el acercamiento del público a través de funciones que tienen que ver con las acciones cotidianas, intentando crear sinergias que permitan una mayor identificación del espectador con su obra. Su trabajo se enmarca en los procesos estéticos de mediados de siglo XX, como el uso del hilo, que se relaciona con las poéticas desprendidas de movimientos feministas que abogaban por la inclusión de las artes menores como un recurso más en el ámbito de la plástica. Más allá de esta lectura, utilizamos ahora su trabajo como paradigma de un quehacer pausado, de un modo de trabajar repetitivo, el tejer, que nos hace situarnos en el estado intermedio al que este tipo de proceso preceptivo nos conduce.

En *Slumber*, una instalación de carácter performático que comenzó a realizar en 1981, Antoni registra, a través de un electroencefalograma, los movimientos

oculares que tienen lugar durante el sueño que realiza en el mismo espacio expositivo. Durante el día, la artista teje las imágenes resultantes de la grabación nocturna.

Nos interesa hablar, a propósito de esta pieza, de la doble aparición y por lo tanto, subrayado de un tiempo alienado. Entenderemos como un tiempo intermedio, intersticial, aquel que se sitúa entre dos consciencias temporales. Podemos decir que la alienación temporal, ya sea inconsciente o voluntaria se establece como un tiempo en suspenso. La alienación temporal, será para Dorfles un tiempo carente de intervalo, pero sin embargo, en nuestro proyecto lo concebimos como un intervalo en sí mismo, como un tiempo que rompe con nuestra habitual percepción del mismo. Los fragmentos de tiempo alienado (durante el sueño, o el transcurso de ejercicios repetitivos de orden mecánico) nos ayudan a valorar la hipótesis de un tiempo discontinuo, constituyente de un trayecto a partir de la sucesión de tiempos de diversa índole, frente a un tiempo continuo, de duración fluida sin cesar, que vuelve sobre sí misma y recorre de modo constante hacia inexorables metas.

Apuntamos entonces que Slumber, nos permite vislumbrar dos tipos de alienaciones temporales derivadas de una serie de subespecies establecidas por Dorfles en *El intervalo perdido*<sup>37</sup> a través de las cuales señala su particular modo de entender el concepto de alienación temporal. Por un lado, el sueño nocturno durante el que la artista es grabada, se presenta como un tipo de alienación derivada de la pérdida de las relaciones cronológicas habituales del ser despierto y consciente. Por otro, mediante el acto de tejer durante todo el día, nos acercaría a un tipo de autoalienación temporal debida a un sometimiento voluntario. Ambas especies, son deformadoras de la cronoestesia y por lo tanto generadoras de intersticios, huecos o intervalos temporales.

El acercamiento al trabajo que realiza esta artista nos lleva a encontrarnos inmersos en el término ritual. La consciencia y la práctica del mismo se torna muy presente tanto en el trabajo de Antoni como en el nuestro propio, poniéndose de manifiesto que es a través de este proceso de alienación temporal que algunas de nuestras piezas se gestan. Es así en el caso de

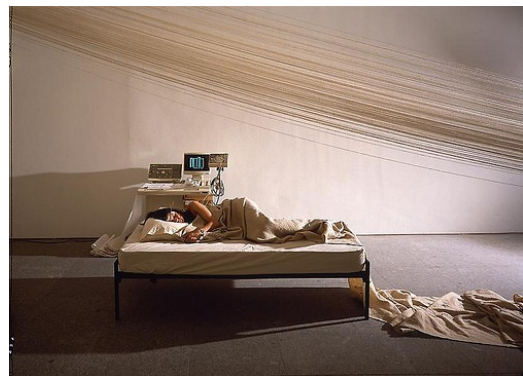
---

<sup>37</sup> DORFLES, Gillo. *El intervalo perdido*. Barcelona: Lumen, 1980

*Pupario* (2011), *Tal vez aun sea guarida posible nunca* (2012), *26 horas de muda* (2012) y en *Letanía suspensa en el sótano de un escalón* (2012).



*Slumber*, 1993. Janine Antoni.



Tomamos la palabra ritual en la acepción experimentada por Chantal Maillard. Sus textos se constituyen como estrategia contra el dolor, mientras en nuestro caso el gesto supondrá un intento de ruptura con el transcurrir del tiempo y el percibir del espacio habitual. No se trata del ritual en torno a un símbolo religioso, que puede llevar a una ideología enemiga de la libertad, sino que Chantal Maillard habla de un ritual privado. Es una repetición de los gestos del

mí, pero de un modo nuevo, en una representación. Ese modo inaugura un lugar donde el tiempo parece detenerse, un paréntesis donde situarse. Inaugura un templo, es decir, un lugar donde contemplar. Proporciona la calma necesaria, cuando se está des-templado, para la observación de los juicios mentales ante las acciones que se dan en el torbellino de la rapidez habitual. Por eso, el ritual es el último lugar de la superficie y el primero en profundidad.

### 3.3. Conversación 2. *Habitar entre y Pupario.*

01-07-2011/01-08-2011

Llegada al Valle. Tres eléctricas noches y cuatro mañanas de piñas e insectos.

*Parece como si los animales y las plantas lo supieran...*

*Porque ve el fondo sin pasar por la superficie, la magia es para ella un asunto de pura lógica y la belleza viene dada y el orden es el modo en que cada cosa encuentra espontáneamente su lugar.*

*Esmero y descontrol. Podría trabajar en un museo detrás de unas grandes gafas o tirarse al monte con los ojos cerrados.*

*¿Será concentración o somnolencia?*

*Nidos y enjambres se le enredan en sus dobladillos de desgarrada ninfa. Como sus obras, flota sobre el suelo.<sup>38</sup>*

Podríamos construir a partir del hueco un espacio que hablase de todos los minutos de estos y muchos de los anteriores días.

El texto que da comienzo a este apartado en el que hablaremos de dos de las piezas que conforman este viaje, tendrá lugar en el catálogo que reunirá el trabajo realizado en la beca alRaso´11 y que contribuyó a dar forma a lo que con este proyecto estamos presentando.

Víctor Borrego, coordinador principal y enamorado del mes de Julio (y del resto del tiempo) nos dedica un párrafo a cada uno de los participantes que construimos un pequeño sitio suspendido entre los pueblos de Melegís, Restábal y Saleres. En este fragmento Víctor recoge sus impresiones a propósito del trabajo que desarrollamos en la beca durante ese mes. En *Larvario* y *Habitar entre* existe una tentativa de ordenación del espacio a través del tiempo como él dice, que surge a partir de un fascinador primer contacto con el modo de construcción de los artrópodos.

---

38 Fragmento del texto de Víctor Borrego a propósito de la obra de Raquel Vidal para el catálogo, aún no editado, de la onceava edición de la beca alRaso.

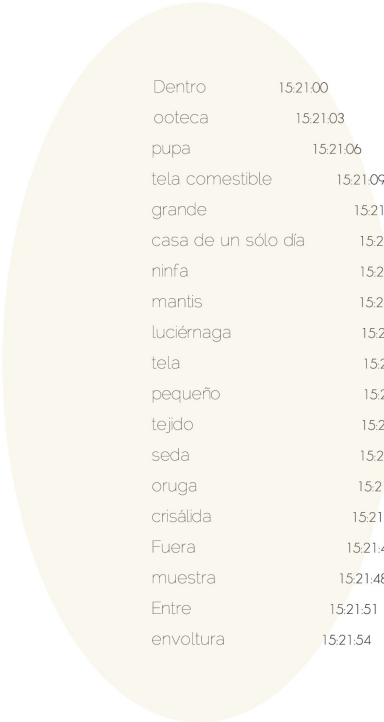
Paco Piñero, entomólogo y encargado de desvelarnos numerosos y fascinantes secretos acerca del mundo de los animales más pequeños hizo que todas nuestras mandíbulas se descolgasen al empezar su conferencia con un sugestivo dato. El 75% de las especies animales conocidas está constituido por los artrópodos. Mientras que los mamíferos significamos un 0,4% y son pocas las especies de estos que se descubren habitualmente, se estima que entre dos y diez millones de especies de insectos quedan aún por descubrir. De complejos ciclos vitales, gran importancia ecológica por ser dominantes en casi cualquier ecosistema y estar involucrados en prácticamente todos los procesos ecológicos, son los artrópodos indispensables para el funcionamiento de nuestro planeta tal y como lo conocemos.

¿Que sucede sin embargo, cuando tomamos una fotografía de paisaje?

Difícilmente serán estos animales los protagonistas de la escena, difícilmente serán tan siquiera figurantes de segundo, tercer o cuarto plano. No los vemos, a sus nidos, madrigueras y trampas tampoco y es justo eso lo que motiva a hacer que formen parte de nuestro proceso. En algún momento del texto nos referimos al espacio intermedio, *entre* o intersticio como espacio que escapa a la percepción, espacio que no pensamos. Paseando por el monte no nos daremos cuenta de la infinidad de construcciones elaboradas por los artrópodos que existen, no las encontraremos si no las buscamos afinando nuestros sentidos. Requiere este proceso de encuentro de un andar sosegado y paciente, de un pensar el espacio despacio, sólo así encontraremos sus *sitios*.

Y sí,... construiremos a partir del hueco un espacio que hable de los minutos de todos estos días.





Dentro	1521.00
ooteca	1521.03
pupa	1521.06
tela comestible	1521.09
grande	1521.12
casa de un sólo día	1521.15
ninfa	1521.18
mantis	1521.21
luciérnaga	1521.24
tela	1521.27
pequeño	1521.30
tejido	1521.33
seda	1521.36
oruga	1521.39
crisálida	1521.42
Fuera	1521.45
muestra	1521.48
Entre	1521.51
envoltura	1521.54



Nidos de avispa alfarera (foto: Francisco Piñero).

Mediante un juego de palabras elaborado a partir de sencillas reglas de ordenamiento, genera Maya (compañera de treguas y escaramuzas en la beca y fuera de ella también), unos poemas que contienen algunas de las palabras que estuvieron resonando en nuestras cabezas durante todo el tiempo que allí compartimos. De conferencias y conversaciones surgen estas letras:

I

Mosquitos,  
solución al movimiento.  
ópticas de mantis,  
se rompen,  
sudan,  
suda,  
sacos de cubierta de seda,  
alfarera de grano grande,  
espermátforo oloroso  
o oda?  
Abeja solitaria,  
avispa inmovilizadora,  
apéndices son,  
ninfas se quedan.

II

Pie que porta el esperma genital,  
larvas se acaban,  
se desarrollan.  
Nido oloroso,  
otro esqueleto antiguo  
Osada ala,  
apéndice flexible;  
estructuras copuladoras sin buscarlo

IIII

Mil quinientos aquí,  
un texto tropieza,  
este muro,  
lo,  
o no lo es,  
foso de cristal,  
somniafero de barro,  
y plaf!  
Diez milímetros de contraluz implícitos  
protegen su sitio,  
lo efímero,  
lo vertical del siglo diecisiete,  
imagineros del sur tropiezan,  
cambian de color,  
vuelta abajo,  
habitación destrozada día a día...

## ***Habitar entre***

Construíamos en el espacio del museo, en el hueco entre el techo y el mueble. Tejíamos fragmentos de esqueleto de nopal o chumbera. Con ayuda de nuestra propia seda (hilo de nailon) dispusimos numerosas piezas que organizarían el espacio y romperían con la geometría que rige al mueble y a la propia habitación.

Envuelta en una servilleta para no hacerle daño con sus manos trajo Pedro la primera imagen de lo que se convertiría en un misterioso objeto, creíamos, construido por un insecto.

*¡Es un trozo de una chumbera seca!, donde existe un bancal relativamente recién construido hay muchos de esos. La máquina los arranca y entonces se secan y aparece eso que traes.* Le dijo Beto a Pedro.

Entonces recogimos muchos. Cada pieza era seleccionada para que enlazase con la siguiente y poder conseguir así, una estructura que naciese de la esquina y fuese avanzando en el aire para acercarse a apoderarse del viejo mueble con sus viejos cajones.

Esta obra va estirándose en el tiempo del hueco, del rincón resultado del resto de los puntos sólidos que lo circundan (paredes y mueble). Agrandándose en suspensión cada uno de estos fragmentos es unido al anterior con la intención de organizar el espacio y poner así en relación el arriba y el abajo, límites indicativos de la espacialidad más tangible.

Evidenciaríamos el hueco con un tejido y un tejer parecido al de la araña. Trampa para hacer pensar que el tiempo y un devenir paciente nos hizo soñadores de ese espacio, y nos brindó la posibilidad de habitarlo. Se convirtió en lugar durante horas de trabajo y es lugar para el que lo contempla.

“Aquí, la meditaabunda araña vive poderosa y feliz; aquí el pasado se agazapa y se hace pequeño, vieja mariquita asustada...irónica y asustada mariquita; aquí el pasado vuelve a encontrarse y permanece inencontrable para los doctos

anteojos de los coleccionistas de monerías”<sup>39</sup>

Nos convertíamos en un habitante de rincones como el que Bachelard describe:  
“Y las imágenes habitan, todos los rincones están encantados, si no habitados”<sup>40</sup>



Imágenes del proceso de *Habitar entre*, 2011.  
Raquel Vidal.

---

39 Textos de Milosz citados por Bachelard a propósito del capítulo dedicado a los rincones en BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. Mexico, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1986, p.175.

40 BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. Mexico, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1986, p.130.

“Aquí, en el rincón entre el arcón y la chimenea, encuentras mil remedios al tedio y una infinidad de cosas dignas de ocupar tu espíritu durante la eternidad: El olor enmohecido de los minutos de hace tres siglos, el sentido secreto de los jeroglíficos de excrementos de mosca; el arco triunfal de ese agujero de ratones; el deshilachamiento de la tapicería donde se estira tu espalda redonda y huesuda; el ruido roedor de tus talones sobre el mármol; el sonido de tu estornudo polvoriento... el alma, en fin, de todo este viejo polvo del rincón de la sala olvidado por los plumeros”<sup>41</sup>.

---

41 *Ídem*



*Habitar entre*, 2011. Raquel Vidal.



## ***Pupario***

Como si de una piel que muda se tratase, la tarlatana se desprendía del globo o como si un cuerpo se encogiese, queriéndose despegar de su envoltura, el hueco entonces, se hacía presente. La relatividad del tamaño se evidenciaba en un gesto de deshinche. Quisimos atrapar un trozo de aire congelándolo de caliente cera.



Imágenes del proceso de *Pupario*, 2011. Raquel Vidal.

El tejido y la cera remitirían a materiales propios de las construcciones de un insecto y el objeto resultante, una imagen ambigua a medio camino entre huevo, larva y crisálida, representaría un estadio.

Retomamos otro fragmento de la conversación entre Chantal Maillard y David Escalona presentada con motivo del comienzo de este capítulo. Podremos entonces acercarnos un poco más al proceso llevado a cabo en la obra que en este tramo presentamos:

“A veces, alguien, volcado en una tarea, se olvida del fin para el que la inició y llega un momento en que solo le importa hacer, o ni siquiera eso, sino que el hacer le guía. Entonces, por un momento, el objeto, el acto y quien lo hace vienen a ser lo mismo”.<sup>42</sup>

---

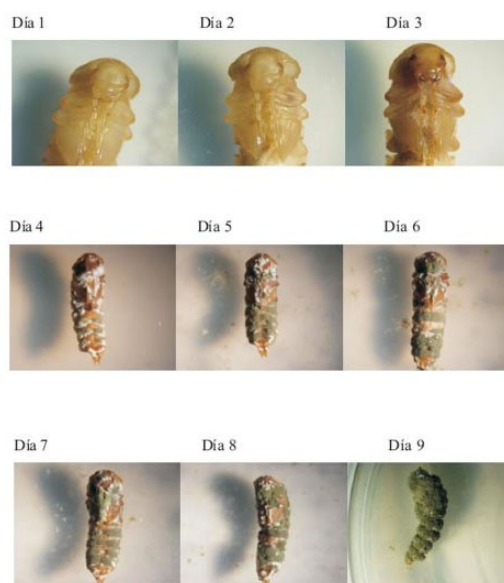
42 Fragmento de una conversación entre Chantal Maillard y David Escalona a propósito de la exposición.

*Dibújame un cordero*. A cargo de David Escalona [en línea] Disponible en:

<http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?article=3331> [consulta 16 agosto 2012]



Nos convertíamos en un cúmulo de fragmentos que aglutinaban ideas aparentemente inconexas. Magnetizados, y por ello, completamente influenciados por los conocimientos que el entrañable entomólogo nos había descubierto, quisimos de nuevo convertirnos en insecto. Elaboraríamos pupas de un bicho inexistente en el gesto de abandonarse al hacer.



Proceso de desarrollo de una pupa.(foto: Francisco Piñero)

La pupa se presenta como una fracción de ciclo, que no es principio ni final sino que se encuentra *entre*. En el proceso de un holometábolo la pupa significa un estado inmóvil intermedio entre larva e imago.

Suspendidas en el techo, quietas y esperando, se presentan las 168 piezas que conforman esta instalación. Localizadas próximas al vano de una ventana hablarán de lo procesual, de lo que se presenta a medio camino entre el afuera y el adentro, de los estados de un ciclo, de los materiales intermedios y de nuevo de la habitabilidad del espacio intersticial.



Elementos naturales encontrados en el proceso de trabajo.

En una de nuestras pérdidas tuvo lugar el encuentro de estos pequeños agasajos del río. No supimos nunca exactamente de qué se trataba, postulamos acerca de su procedencia y conformación. Estos objetos contribuyeron al proceso de desarrollo de esta instalación y de la serie *Pupa, 26 horas de muda* que presentaremos más tarde.

Entre paseos en búsqueda de las cosas que el entomólogo nos había descubierto, colaboraciones con otros compañeros de la beca y ratos de descanso, fuimos elaborando uno a uno todos los fragmentos conformantes de la instalación. En un proceso que podríamos calificar casi de ritual, inflábamos los globos, los envolvíamos con la tarlatana y bañábamos de sucesivas capas de cera las pequeñas crisálidas. Una vez seca explotábamos el globo y obteníamos el objeto resultante, hueco de la diferencia entre el aire y su cálida congelación.



*Pupario*, 2011. Raquel Vidal



*Pupario*, 2011. Raquel Vidal

### 3.4. Conversación 3. A propósito de *La escalera que deviene nido*.

#### La escalera.



*La escalera que deviene nido* (fase I), 2011-2012. Raquel Vidal.

Escalera conductora de los miedos que habitan la casa, situémonos en ella inmóviles y no padeceremos alguno. Podemos subir, sin rebasar el último escalón o bajar intentando lo mismo, mientras no demos un paso que exceda los límites del espacio de arriba o de abajo nos encontraremos habitando el “entre”.

Son de sobra conocidas las acepciones simbólicas que la escalera posee, es por esto que haremos un esfuerzo en este texto por rescatar algunas aportaciones interesantes que giren en torno al objeto e idea de escalera y que, al mismo tiempo, sirvan en este proyecto de refuerzo a la idea de lo intermedial, de la figura del entre.

La escalera es un signo visual de sentido claro, tanto que bastaría con tocarla a ciegas para enseguida reconocerla, bastaría con encontrar una piedras sobre otras o una sucesión de huecos al ritmo de los pasos para comprender su sentido inequívoco. Sin embargo nos cuestionamos que pasaría si de repente, una vez identificada como elemento al servicio de la comunicación de espacios, nos detuviéramos y en un gesto ausente de movilidad disfrutáramos de permanecer en ella, olvidando lo que podríamos encontrar después de su

ascenso y descenso. Habitar la escalera siendo conscientes de localizarnos en un entre dos, sentarnos, tumbarnos o permanecer de pie buscando lo que puede ofrecernos más allá del sentido que se le aportó como estructura arquitectónica. Vivir por momentos en un espacio que fue diseñado al servicio de otros dos, arriba o abajo, afuera o adentro, olvidándonos de estas ideas y rescatando el juego que por ella misma es capaz de dejarnos generar. En *La poética del espacio*, Bachelard habla de la verticalidad de la casa, cualidad que ésta asegurada por la existencia de una guardilla y de un sótano. Una de las aportaciones de las que se vale el autor del libro para localizar sensaciones que estos espacios del interior de la casa provocan, es el rescate de estudios realizados por el psicoanalista C.G. Jung, que se sirve de la doble imagen del sótano y de la guardilla para analizar los miedos que habitan la casa: “Hacia el tejado todos los pensamientos son claros. Con los sueños en la clara altura estamos”<sup>43</sup>, es la zona racional de los proyectos. Sin embargo el sótano hace activa la profundidad: “El hecho no basta, el ensueño trabaja. Del lado de la tierra cavada, los sueños no tienen límite”<sup>44</sup>. Oyendo un ruido en el sótano la sospecha se hizo presente, la imaginación se apresuró a activar la oscuridad de este espacio de la casa. Las piernas sólo pudieron escalar, caminar a lo largo de la escalera en sentido ascensional, para cerciorarse de que no había nada por lo que preocuparse, que el impulso que había impedido descender a la profundidad del hogar, sólo provenía de un lugar de ensoñación. ¿Dónde queda en lo mencionado anteriormente el objeto que comunica la importancia de las alturas? Es algo que estas letras pretenden rescatar con sentimiento cercano al que rozan los párrafos anteriores.

La escalera como lugar entre sensaciones, entre miedos y no miedos, entre límites. Destrozamos la construcción de la misma, una vez terminada, para convertirla en un elemento símbolo de lo habitable, el nido.

---

43 BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. Mexico, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1986. p.48.

44 *Ibidem*, p.49.



*La escalera que  
deviene nido (fase I),  
2011-2012. Raquel  
Vidal.*

Nidos elaborados mediante pequeños fragmentos obtenidos durante el proceso de la talla, nidos de la diferencia, resultado de restos materiales arrancados a golpes por la acción destructiva a la que sometemos el objeto escalera.

### **El nido.**



*La escalera que deviene nido (fase II),  
2011-2012. Raquel Vidal.*

De nuevo retomamos *La poética del espacio* para acercarnos a la idea del nido. Bachelard en un momento de su texto, lo relata bajo el disuasivo binomio *casa-nido*, lugar natural de la función de habitar. Afirma que es una asociación inmediata la que se establece entre el nido y “la imagen de la casa sencilla”<sup>45</sup>. El nido se conforma como signo de retorno que apunta al ensueño: “El nido en calma y la vieja casa, tejen sobre el telar de los sueños la tela tupida de la intimidad”.<sup>46</sup>

Bajo una primera observación, este objeto de carácter precario nos proporciona un ensueño de lo que significa sentirse seguros, arropados, protegidos de un exterior hostil que puede provocarnos daños y sufrimientos. Esta seguridad onírica viene alimentada por su localización en medio de un paisaje natural, en un lugar donde la vegetación es la encargada de disimularlo, de hacerlo desaparecer como si de un juego de magia se tratara. Del mismo modo nuestra casa se encuentra, cual nido, oculta para esa exterioridad salvaje, disimulada entre la urbe, mimetizada entre la gran variedad de edificios que la componen. La guarida perfecta donde poder descansar y dejar que las ensoñaciones nos invadan.

En el trabajo de Bourgeois que tiene lugar entre 1963 y 1965 aparecen las *Lairs* (“Guaridas”). Como mencionamos con anterioridad, supondrían de algún modo una “transformación de las *Maisons* en nidos o guaridas, formas intermedias, humanas y animales, vegetales y orgánicas”<sup>47</sup>. La dureza se convierte en blandura y lo que era geométrico es transformado con *Lairs* en orgánico. Espacios mínimos que redimen la idea de la casa como lugar de protección defendida por la tesis de Bachelard. Pero que sin embargo se convertirán de manera posterior, en instalaciones como *Articulated Lair* (1986) en espacios de lo claustrofóbico. Piezas suspendidas en el espacio, nidos “vacilantes, indecisos, en suspenso” que para Bourgeois supondrían una metáfora de lo artesanal en relación con la figura

---

45 *Ibidem*, p.132.

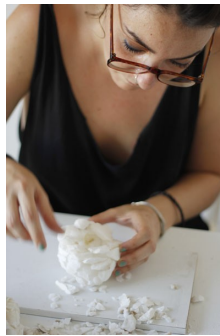
46 *Ibidem*, p.134.

47 TERRISE, Christiane. Louise Bourgeois: “Una mujer en acción”. Texto para el catálogo BOURGEOIS, Louise. *Memoria y arquitectura*. Madrid: MNCARS.1999. p. 56.

materna, de las costuras de los lazos familiares sensibles al desgarro y que para nosotros significarán el lugar intermedio. Una colocación en el espacio que no forma parte del techo ni del suelo sino del lugar entre ambos.

Hemos trabajado el nido en varios tramos de nuestra práctica, siempre relacionándolo con los principales objetivos del proyecto. Los construimos a partir de conceptos como el fragmento o la repetición. Lugares intermedios habitables a través de la práctica que constituyen un proceso en el que se nos permite el atributo temporal de la simultaneidad.

Encontramos un espacio “entre” en el *construyendo* de los mismos mediante un ejercicio de repetición que nos atreveríamos a calificar de ritual.



*La escalera que  
deviene nido (fase  
II), 2011-2012.  
Raquel Vidal.*



### 3.5. Conversación 4. *Letanía suspensa en el sótano de un escalón.*

*Tal vez aún apenas sea posible nunca...habitar una escalera.*



Imagen de la localización de *Letanía suspensa en el sótano de un escalón*, 2012. Raquel Vidal.

*Una letanía*<sup>48</sup> es un conjuro. Un gesto de la palabra. Quienes la repiten concentran en ella su voluntad, su energía. Los sustantivos contenidos en algunos poemas<sup>49</sup> que hablan de la escalera se irán inscribiendo, al pronunciarlos, en el tiempo y en una figura intermedia constituida por escalones.

50

Ella recitará, en reflexivo silencio, la letanía contenida en unas hojas de papel situadas sobre un sillón, sobre un sitial de madera que ha conseguido transformarse, adaptándose al espacio que lo alberga. En este objeto de descanso, de protección, es donde ella comienza a perder la noción de espacio y tiempo, el lugar donde las letras silenciosas se amplifican, los fonemas resuenan haciéndose eco, se apoderan de la escalera así como de la consciencia de la lectora y del espectador. Un trance que permite habitar esta

---

48 La letanía que soporta esta pieza es de Chantal Maillard y se adjunta completa en el documento anexo.

49 Los poemas se adjuntan en el documento anexo.

50 Disponible en: <http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?article=3331> [consulta: 14 agosto 2012]

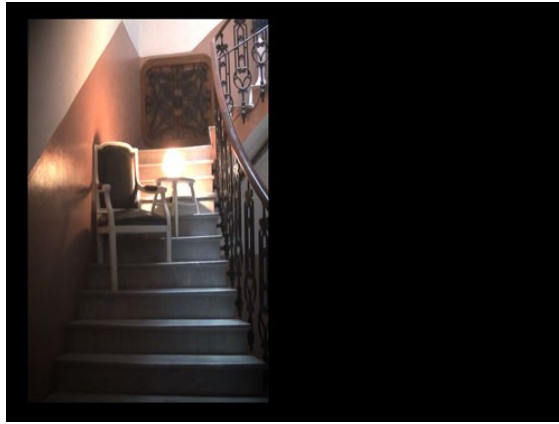
gradería transitable, estos escalones que han dejado de ser ignorados y pisoteados para asentarse, por derecho propio, como un lugar para el estar.

Él, también atrapado por el silencio, sólo es capaz de repetir y repetir un movimiento, una acción que le lleva a un no estar estando. El hilar, se convierte en la única opción, en un camino sin retorno, en un viaje sin espacio y sin tiempo, en una letanía física que lo enmudece todo. Él no es más que aquel ser que trata de recoger y dar forma a un transcurrir, a un tiempo indefinido que se escapa de la escena igual que lo hace con nuestra consciencia. Un hilo sin fin que llega a.... ¿a dónde nos lleva este filamento? ¿qué o quién lo sujeta? Tal vez sea el que mira,

Una doble pantalla nos permite hablar de la simultaneidad de un tiempo que nos interesa. Los acontecimientos se dan a la vez y en el mismo espacio. Sin embargo, siendo muy cuidadosos con la lectura, percibiremos qué acciones tuvieron lugar en un momento concreto, que dieron como resultado la colocación de un objeto en un espacio escogido, tendrán sus consecuencias en la pantalla contigua.

Cuando los dos personajes femeninos conviven en ambas pantallas, sus sonidos también lo hacen, de este modo los tiempos se diferencian.,

Sonido de unas agujas tejiendo [...] lo que permanece.



*Letanía suspensa en el sótano de un escalón,*  
2012. Raquel Vidal,

Ella desciende por la escalera desde dónde la luz se apodera de todo y los efluvios de la racionalidad permiten claros pensamientos. Porta la plegaria con su presencia, es por ello que cada vez que irrumpe en escena, el sonido de su rezo, la inunda. Se sienta en la butaca flanqueada por una mesita que soporta una pequeña lámpara, comienza la letanía. Él asciende desde un lugar oscuro, donde residen extraños seres, para sentarse en un escalón y dar comienzo a su muda acción, a un hilar no verbal, a un envolver sobre sí mismo. La letanía acompaña al sonido de unas agujas que cosen la palabra. Otra vez él, saliendo de la oscuridad, se acomoda a los pies de ella, ¿quién es? ¿cómo puede estar en dos sitios a la vez? ¿qué sucede con el tiempo? Tal vez aún apenas sea posible... Otra ella desciende, un espacio, dos personas, la misma persona, dos tiempos, una letanía y las palabras se cruzan, se repiten mientras el hilo se hace bola, a través de los dedos de las manos, unas agujas tejen la simultaneidad, ¿cuándo y dónde están? ¿quiénes son? ¡qué importa! Él se va, abandona el hilar, se pierde en la oscuridad de lo profundo. Ella se despierta y se va, la letanía pierde una voz, el sillón se libera, la escalera respira, los pares se disuelven, cuatro son dos, dos es uno, impar es ella, sola, y su letanía, y su asiento, y su mesita, y su lámpara, y su escalera. La palabra se calla, las agujas han tejido el tiempo, los pies se dirigen al desván, todo es negro.

Así, los cuatro personajes conviven en pares idénticos, realizando la misma actividad ambos, habitando el mismo espacio y compartiendo un tiempo mismo. Existe un instante al que podríamos numerar minuto 02:23, en el que las dos voces, de manera azarosa y casi mágica, se encuentran. Relatan a la vez la misma frase. *Tal vez aún apenas sea posible nunca (...)*. proporcionando las claves de la relevancia de la simultaneidad. Es en este numérico instante, cuando el azar hace latente la conexión directa de gestos, espacios y tiempos .

El delirio de la duplicación de lo que no es o no debería de ser repetido; las personas, los espacios, los gestos y acciones. Se convierte en principal objetivo de percepción. A simple vista pensaremos que es el mismo video, duplicado y presentado en espejo. Sin embargo detalles del gesto, de posición y del ritmo nos ayudan a pensar que se trata más bien de un especular juego.

**3.6. Conversación 5. De nuevo un sordo soliloquio. *Tal vez aun apenas sea guarida posible nunca y Pupa, 26 horas de muda.***

***Tal vez aun apenas sea guarida posible nunca***

Teniendo como premisas las ideas que las precedieron, construimos ahora *Tal vez aun apenas sea guarida posible nunca*, y *Pupa, 26 horas de muda*. Como claros referentes de estas piezas se pueden encontrar obras de Louise Bourgeois como las ya mencionadas *Lairs* y las características *Cell XIX*. Pero no sólo de referentes plásticos han bebido estas propuestas, sino que nuestra atención también recae en una minuciosa observación de las imágenes, que hemos ido extrayendo a lo largo del tiempo que abarca este proyecto, del mundo de los insectos

Hablamos de la transformación de un estado en otro, una imagen que deja de ser de un modo para convertirse en otra cosa pero que no podemos identificar, ningún elemento cotidiano se asemeja al artificio generado, es orgánico y organizado, suave, peludo y frágil, leve y pesado. Tocar las horas en el durante de su construcción nos hacen habitable un tiempo y espacio *entre* que de nuevo nos permite la simultaneidad. Tejer, tejer, tejer, tejer, tejer, tejer, tejer, tejer, tejer. Y autoalienarnos, pérdida de consciencia temporal, nos transportamos al micro paisaje sostenido entre los dedos, intentamos penetrar y creemos conseguirlo cuando la mirada se restituye turbia, indeterminada. Una suerte de engaño que de nuevo es viaje, ir y venir, estar, yendo y viniendo, estando entre lo que nuestros sentidos perciben y lo que nuestra mente configura como consecuencia de la repetición. La guarida se extiende o contrae y no acaba de tejerse, el material queda junto a ella, se dibuja como una línea in-finita proveedora de muda.



*Tal vez aun apenas sea guarida  
posible nunca*, 2012. Raquel  
Vidal.

***Pupa, 26 horas de muda.***



Crecimiento mediante muda.  
(foto: Francisco Piñero).

Aquí, la tentativa de materializar el tiempo y evidenciar la existencia de los lugares intermedios de nuevo, se torna presente. Comenzamos a tejer sin saber a dónde nos lleva. La forma, resultado del ejercicio mecánico y azaroso se convertirá en cada una de las cutículas que nuestro insecto imaginario libera para cambiar de estadio. Recuperamos así, al igual que en *Larvario* el resto de la diferencia, carente de identidad cerrada, un exoesqueleto signo del intersticio cíclico, el lapso formal.

Huellas de un tiempo ahora vacío, espacios llenos que se tornan en huecos de la ausencia, en arquitecturas del pasado donde habitaban pequeños seres, construcciones de la transformación, de la mutación, de un tiempo estático, de un dormir en la seguridad del espacio habitable, del hogar. Vestigios de un quehacer abandonado que recuperamos en nuestro devenir, ausencias que se tornan presencias, devolviendo a la memoria lo que han sido, impulsando una fantasía, una pregunta que intenta encontrar entre los filamentos blancos alguna pista que le permita descubrir un pasado, una presencia que ha mudado su forma, que se ha mudado.

Y de nuevo, repetir...



Proceso de *Pupa*, 26 horas de muda, 2012. Raquel Vidal.



*Pupa*, 26 horas de muda, 2012. Raquel Vidal.



### 3.7. Conversación 6. Torna a Sophora.



Six Fotos de branch para devoluer  
Diciembre y Enero 2010-2011  
18:09:06  
18:12:21  
12:30:18  
21:15:00  
09:12:30  
03:06:09

Piezas para la intervención *Torna a Sophora*, 2010-12. Raquel Vidal.



Entre el río y mi casa

Entre el río, el árbol y mi casa

Entre el árbol y su casa

Entre su casa y su fruto

Entre el árbol y su fruto

Entre su fruto y mi fruto

Entre el fruto y la representación

Entre la representación y la representación del río

*ÁRBOL CASA ÁRBOL*

Devolución  
en  
dos  
trayectos  
Devolución  
de  
un  
presente  
que  
tuvo  
lugar  
en  
noviembre

### ***El interior del exterior en el exterior***

Tuvo lugar en noviembre cuando un domingo cualquiera a una hora cualquiera me senté debajo de un enorme Sophora Japonico situado en el antiguo cauce del río Turia ahora reconvertido en el edén de la ciudad. Un árbol caducifolio de la familia de las leguminosas que se desprendía por entonces de ese fruto envainado completamente arrugado y aún húmedo que tanto iba a darme que pensar. Guardé en unas bolsitas algunos de esos frutos que el árbol en un gesto de liberación había dejado caer para convertirlos en un presente al alcance de la vista de cualquier observador del suelo.

De camino a casa pensaba en mi regalo cuestionándome su procedencia, en un ademán que no dudaría de entenderse como domesticador, había metido los frutos en una bolsa para después emplazarlos a una habitación de casa. Descubrí que ese gesto de domesticación había acompañado al fruto desde el momento en que sólo era una semilla con destino al nuevo jardín del Turia. Una naturaleza cosmética cual color verde en las maquetas, una representación de la ciudad para la venta de la misma, una naturaleza postiza símbolo del artificio. Como si del funcionamiento de una muñeca rusa se tratase, mi casa inscrita en la ciudad se apropiaba de algo que era del árbol, del árbol que era del río y del río que es de la ciudad.

Tenía que devolver aquello, lo que había tomado de fuera y que en una tentativa de rotura de límites, de suspensión de los mismos había introducido dentro para habitarlo, para cuidarlo, trasformarlo y devolverlo con forma de otra cosa.

Fue entonces cuando comencé a dibujarlo y a modelarlo en cera con el propósito de convertirlo en valioso bronce y curioso agasajo.

La Sophora perdió su fruto, perdió su hoja y en un Marzo desnudo, un hilo que cuida sus yemas, lo abraza sosteniendo el nuevo y pesado fruto de mi trabajo.

Hablar... de ese devenir suspendido entre el interior y el exterior del espacio inmediato o cotidiano, en un gesto disimulado casi imperceptible .El interior, la casa, queda representada por el hilo que es utilizado como símbolo del hogar, del habitar en tanto que cuidar, proteger y abrigar como ya hemos apuntado. El exterior, productor de distancias, la distancia como generadora de espacio intermedio por su inducción al transitar y al devenir, es en el que la obra se emplaza.



12:30:18

12:15:03

15:12:18

15:27:09



12:09:06

12:12:21

15:12:30

15:06:09



Detalle de *Sophora Japonica*, 2010-12. Raquel Vidal.



30 Octubre

15:09:21



30 Octubre

15:09:27



30 Octubre

12:09:36



12 Junio 2011

12:09:15



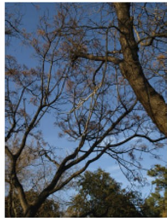
12 Junio 2011

12:09:18



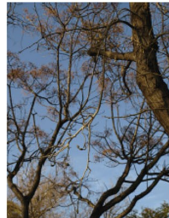
12 Junio 2011

12:12:12



30 Noviembre 2011

18:03:27



30 Noviembre 2011

18:03:30



30 Noviembre 2011

18:03:36



30 Noviembre 2011

18:03:42

## Conversación 7. *La casa que no puede permitirse llover.*

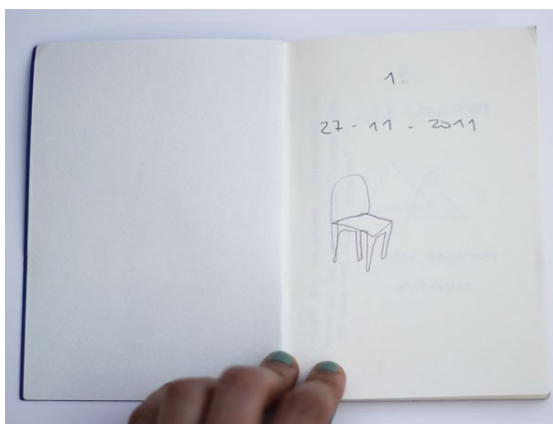
### 0 UNA ACRONÍA DIARIA

a.c. y a.b. : 13 mar. 0 . Adl. 20 ( h, r. : 0 26 40 )

( h, m. : 13 24 10 )

Isidoro Varcárcel Medina<sup>51</sup>

Cientos de sillas de papel elaboradas por cientos de respaldos y cientos de patas recortadas una a una, pegadas una a una. Minutos del habitar para ser abandonados en el hueco, para habitar el hueco y construir una mirada. Para hacerlo habitable y construir un pensamiento del mismo.



Cuaderno de *La casa que no puede permitirse llover*, 2011-12. Raquel Vidal.

---

51 Varcárcel Medina, Isidoro. *La rendición de la hora*. Libro publicado en el marco *Ir y venir de Varcárcel Medina*. Madrid: Artes Gráfica Palermo, S.L. 2002. p23

“Caminamos para pensar y así construir un mundo propio, que tiene que ver con el suave balanceo de lo real y lo imaginado. Una caminata es una experiencia de la movilidad que nos permite la exploración de un espacio donde anidan conflictos estimulantes. Por ejemplo, el de nuestra capacidad de percepción sobre el territorio que atravesamos, origen siempre de una experiencia estética; por ejemplo, el de nuestra capacidad de elaboración simbólica sobre el paisaje que levantamos como artificio mental y que, además, puede cambiar a cada paso, como una circunstancia del conocimiento en sí y del mundo manifiesto que es abierta, dinámica, y cinética”.<sup>52</sup>

Esta nota nos hace intuir que gestos como el de *Torna a Sophora*, presentado anteriormente, la presente pieza y una que tendrá lugar después, *126 ramas en 126 entres*, se piensan y generan precisamente como nimias alteraciones que puedan dinamizar la experiencia del paseante. El objeto principal no es el de constituir de manera posterior a nuestro desprendimiento para con la obra, un seguimiento exhaustivo de las alteraciones que ella va sufriendo, ni de las miradas que la abrazan y la reviven por instantes. Tan sólo y de momento, nos conformamos con el pensar en la posible existencia de un espectador pausado que en el intervalo del transcurrir sepa encontrar aquello que no va buscando y que de manera consustancial se deje apresar por la caprichosa curiosidad.

Se constituyen estas tres piezas como un signo salvaje, “que es presentado sin anuncio ni distintivos a un público “inocente”, no prevenido. [...]. El paseante que lo percibe [...] simplemente lo encuentra al azar en su ruta, y este acontecimiento lo convierte en un espectador involuntario”<sup>53</sup>.

Como dice Laubier el descubrimiento de este tipo de obras viene de mano de la sorpresa, generando que la uniformidad de los trayectos cotidianos y la funcionalidad de la calle se rompan. Además, entre otras, tienen la función de generar confusión o cuanto menos inquietud.

Con este tipo de gestos asumimos el consentimiento de lo fragmentario, “lo incompleto, la disipación del sentido de la energía, y el riesgo de la dilapidación

52 RUBIO, P. “Caminar, mejor que correr”. *Exit Express*. Nº. 57. *El mundo bajo los pies*. Madrid. Febrero / Marzo 2011

53 LOUBIER, Patrice. “Del signo salvaje. Notas sobre la intervención urbana”. En la revista *Fuera de Banda* nº 0, otoño de 1995



de los esfuerzos”<sup>54</sup>. Sin embargo nos motiva la idea de que pueda existir el ejercicio de un objeto percibido sin una mirada organizadora de la realidad, una posible observación que no se encuentre enmarcada por lo teórico.



Cuaderno de *La casa que no puede permitirse llover*, 2011-12. Raquel Vidal.

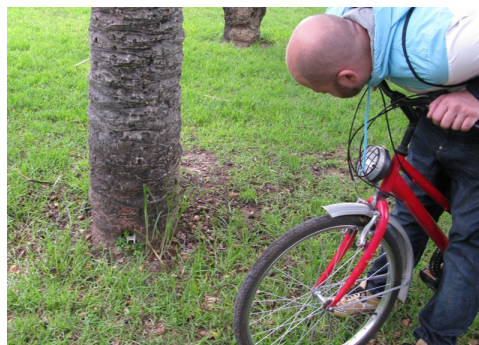


Piezas 9 y 10 de *La casa que no puede permitirse llover*, 2011-2012. Raquel Vidal.

---

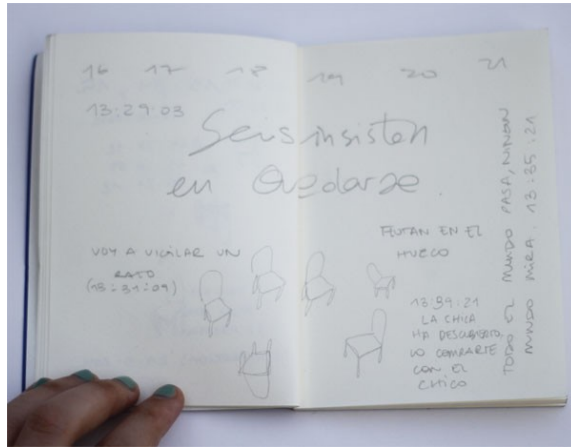
54 *Ídem*





Otras piezas de *La casa que no puede permitirse llover*. 2011-12. Raquel Vidal.





Cuaderno de *La casa que no puede permitirse llover*, 2011-12. Raquel Vidal.



Como respuesta...desaparecen, dejan de habitar el hueco para habitar el suelo o metamorfosean en forma de flor de papel con un gracias escrito.



Fragmento de *La casa que no puede permitirse llover* tras varios días desde su instalación, 2012. Raquel Vidal.



Flor de papel depositada por un espectador anónimo varios días después de la instalación de *La casa que no puede permitirse llover*, 2012. Raquel Vidal.

### 3.9. Conversación 8. 126 ramas en 126 entres

*Una bandada de minutos  
separa a dos minutos  
contiguos<sup>55</sup>*

De nuevo habitar el hueco tras bandadas de minutos de transformación del objeto, de cuidado del mismo,

Con este gesto de interrupción del devenir cotidiano, como apuntamos anteriormente a propósito de la pieza *La casa que no puede permitirse llover*, deshabilitamos un asiento para habitar y hacer habitables los huecos, agujeros o entres de los que se encuentra provisto.

Una a una las ramas van surgiendo de los espacios delegados de la mirada, del gesto práctico, para hacer que la mole de hormigón se torne semillero de estas mentirosas y orgánicas piezas enceradas que se organizan para generar una nueva lectura sobre la misma.

126 ramas y 126 entres pensados, usados, contruidos, habitados como fragmentos, cada cual con sus segundos, para después plantar lo inerte pero que crece, lo indecible de lo que si que se habla.



*Cual asomado a otro.  
Articulado.  
Extrañado.  
Entrañado.  
Extrañado.  
Entrañado.  
Hastado.<sup>56</sup>*

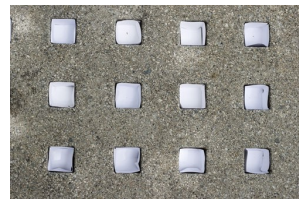
Repetir es la acción de esta imagen, el verbo que la hace posible, quisimos tener cientos de

55 Varcárcel Medina, Isidoro. "La rendición de la hora". Libro publicado en el marco *Ir y venir de Varcárcel Medina*. Madrid: Artes Gráfica Palermo, S.L. 2002. p. 72.

56 MAILLARD, Chantal. *HILOS seguido de CUAL*. Barcelona: Tusquets, 2007. p.143.



ramas, al igual que cientos de sillas y cientos de pupas...después encontraríamos los cientos de intermedios que habitar con ellas...



*126 ramas en 126 entres, 2012,*  
Raquel Vidal.





Devenir del curioso caminante para 126 ramas en 126 entres, 2012. Raquel



## ENTRENOTA

Misterioso sonido que proviene de un viejo baúl de roble rojo,  
anclado desde tiempo inmemorable en la esquina de un  
salón señorial.

De su pequeña cerradura,  
finas hebras de verde olor a albahaca, que se arremolinan entre las delicadas  
patas de muebles de estilo francés.

En el centro de la estancia, apoltronados por un ir y venir de las horas,  
pequeños relojes  
juegan  
a hacer equilibrios.

Una torre de números amenazados por lanzas  
de hojalata,  
unos, doses, treses, cuatros, cincos, seises, sietes, ochos, nueves, dieces, onces  
y doces temblando a cada giro de los engranajes que lentamente generan un  
hipnótico ritmo que invita a las libélulas a realizar una azulada coreografía  
lumínica.

Suenan las 9:39, el baúl se abre, dos pequeños alfileres que a modo de agujas  
tejan la elegante maraña verde que cubría el caleidoscópico suelo del salón, se  
habían roto.

Pedro Paz

# CONCLUSIONES



Tras todo lo que os acabamos de exponer tiene lugar este espacio, el espacio para una reflexión que pone fin a un tramo y significa el comienzo de muchos otros. La elaboración de este proyecto final de máster ha supuesto una herramienta-camino que nos ha prestado ayuda para el alcance de los objetivos propuestos a partir de la principal motivación para la realización del ciclo.

En cuanto al primero de los objetivos que planteamos al comienzo del texto, tenemos que decir que pese a las dificultades encontradas a la hora de comenzar a abordar la investigación teórica, hemos conseguido construir un marco que englobe las principales preocupaciones conceptuales que han motivado a todo el proceso y que sirven ahora como precedente de futuras investigaciones que se sucederán. Cuando decimos dificultades, nos referimos a la falta de documentación específica acerca de los principales términos sobre los que la cartografía teórica descansa. El intersticio, tal y como lo abordamos en la presente investigación ha sido tratado en diferentes ámbitos del pensamiento, sin embargo apenas existen estudios que planteen la figura del *entre* como principal motivo de planteamiento, comprensión y construcción de la obra plástica. Tras la investigación teórica que ha tenido lugar y que os hemos presentado en el primer capítulo, concluimos que las imágenes y términos derivados del estudio del tema pueden dar lugar a nuevos conceptos y sistemas de relación que sirvan como base de futuras investigaciones como ya hemos mencionado. Han servido también, y de manera especialmente importante, para mantener activas las reflexiones que motivan a la propuesta creativa que hemos presentado en el tercer capítulo.

Con respecto al segundo capítulo, planteado para alcanzar el siguiente de nuestros objetivos, en el que tiene lugar el recorrido visual y textual por artistas actuales de referencia, rescatamos que en el ejercicio de elaboración del mismo, nos hemos dado cuenta de cuan valioso es obtener una recopilación de las principales imágenes que de manera más o menos directa han influido en nuestro proceso, puesto que, además de significar un buen ejercicio de memoria y análisis acerca del proceso de configuración de nuestro personal imaginario, nos damos cuenta de lo fascinante que hay en la idea de la transformación de los estímulos, desde el momento en que los recibimos hasta que es procesado

de algún modo y devuelto a la fisicidad a través de la representación plástica en nuestro caso.

El tercer y último tramo de nuestra investigación quizás suponga el más concluyente de los tres apartados. El máster de producción artística, como su propio nombre indica, supone un idóneo espacio para la reflexión y el hacer en cuanto a nuestro modo de entender a la misma. Gran parte de la producción que os presentamos en este texto ha sido gestada en el marco de esta titulación, mientras cursábamos las asignaturas escogidas de la especialidad de práctica artística. Todas las propuestas que en este especial apartado tienen lugar, tanto las antecedentes como las propias que constituyen el peso final de la propuesta, conforman un proceso de investigación que, creemos, se ha ido enriqueciendo a medida que avanzábamos a lo largo del mismo. Lo que nace con el concentrarse en una pequeña porción del espacio, se transforma a medida que las lecturas y la investigación con materiales como el hilo o la cera, la experimentación con soportes que son el propio espacio y el posicionamiento pausado ante un tiempo que corre veloz, nos lleva, a manifestaciones que tienen como soporte el vídeo, con el que no habíamos trabajado anteriormente, o con propuestas que se desarrollan en el ámbito de lo público y que nos permiten alterar, mediante pequeños gestos, el tránsito de quien se deje apresar por los mismos. La práctica desarrollada para este proyecto, como ya apuntamos en la introducción del capítulo dedicado a la misma, no se presenta como un ciclo que cierra su puerta tras sucederse, sino más bien como un camino desprovisto de la misma, no hay puerta sino vano, vano que marca al situarse el fin de uno de los trayectos escogidos que dan lugar a otros muchos posibles que podremos recorrer en futuras investigaciones.

El máster nos ha enseñado también a valorar las posibilidades del trabajo conjunto, nos ha servido como hervidero en el que conectar con otros modos de hacer que han enriquecido el nuestro. Nos referimos con esto a que son múltiples los aspectos que han servido de estímulo para nuestro proceso y que tienen que ver con las relaciones que se han generado a partir del compartir espacio de trabajo con compañeros y profesores. De esta manera piezas como la más reciente *Letanía suspenda en el sótano de un escalón* (p.123) realizadas

en colaboración con compañeros del máster, dan lugar a una futura serie de trabajos en las que se pensará y trabajará en colectivo, de manera paralela al trabajo individual de nuestra producción.

El desarrollo del proyecto nos ha servido también como acercamiento al ámbito profesional de la práctica contemporánea, pues estos trabajos, fruto de este proceso, nos han servido para formar parte de becas de residencia para producción y la participación en proyectos expositivos. También, tras la valoración de todo el material obtenido durante el desarrollo del proyecto, creemos puede ser viable llevar a cabo un proyecto de exposición individual que recoja en un espacio concreto todo el material obtenido.

En cuanto a las posibilidades futuras para una continuación de la investigación a la que nos referíamos al comienzo del apartado, podríamos apuntar hacia algunas cuestiones que han surgido tras el desarrollo de este proyecto y que pueden sentarse como base para la misma. Nos gustaría poder remontarnos al culturas como la egipcia, impregnada de la idea de “lo justo”, lo equilibrado, que convergen en el término “maat”, arrojando sobre el mismo la visión de una recurrente polaridad como tema principal y partiendo de esa figura que anula contrarios. Del mismo modo, siguiendo el juego de la trinidad indivisible peso-eje-contrapeso, podríamos estudiar símbolos como la balanza romana, utilizada para igualar lo que nos parece dispar, acercarnos a la figura intermedia que se establece como recorrido capaz de equilibrar y visibilizar los conceptos que se atribuyen al *entre* desde por ejemplo, el mundo Griego con su contrapuesto que enlaza con este método dialéctico: tesis-antítesis-síntesis, y que se manifiesta en obras que evidencian la búsqueda del equilibrio, como las de Richard Serra por ejemplo. Nos gustaría también, a raíz de nuestro estudio, poder profundizar en la idea de los espacios de tránsito abordados desde la práctica por artistas como Juan Muñoz, la inmaterialidad de los espacios de James Turrell, las arquitecturas intestinas de Frederick Kiesler. Hacer una revisión por la mitología tanto egipcia como grecorromana para estudiar casos como el del Nut y Geb, separados-unidos por Shu (una figura situada en el entre) que condiciona el estado relacional de ambos. El mito de Dédalo, que nos lleva al laberinto como pura intermediación a ninguna parte. El personaje de Diógenes como ser intermedio,

sin lugar, y desligado de lo material, podría acercarnos a la idea de lo desmaterializado de la entidad. También ahondar en la literatura de Edgar Allan Poe, Frankz Kafka o Robert Grillet, que hacen de los espacios intermedios su refugio y exilio. O revisar en cine creadores como los Hermanos Quay o David Linch puesto que en sus películas, el entre se constituye casi como un personaje más.

Escribirsinespacioentrelaspalabrasnoshizodarnoscuentaladelainportanciadelespac  
iointermedio.

## BIBLIOGRAFÍA

- BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*, Mexico, D.F: Fondo de cultura Económica, 1986.
- BERGER, John. *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*, Madrid: Ardora, 2002.
- BORRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.
- CARERI, F, *El andar como práctica estética*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- COLAFRANCHESCHI, Daniela. *Landscape. 100 palabras para habitarlo*, Barcelona: 2007.
- DELEUZE, Gilles y GUATARI, Félix, *Rizoma. Introducción*, Valencia: Pre-textos, 2005.
- DORFLES, Guillo, *El intervalo perdido*, Barcelona: Lumen, 1984.
- FRIEDRICH BOLNOW, Otto. *Hombre y Espacio*. Barcelona: Editorial Labor, S.A. 1969.
- KAFKA, Franz, *La metamorfosis*, Madrid: Edimat Libros, 1998.
- LOUBIER, Patrice, *Del signo salvaje. Notas sobre la intervención urbana*. En la revista Fuera de Banda nº 0, otoño de 1995.
- MADERUELO. Javier. *Cristina Iglesias*. Madrid: Fundación Argentaria, Tf. Editores, 1996.
- MAILLARD, Chantal, *Hainuwele y otros poemas*. Barcelona: Tusquets, 2009.
- MAILLARD, Chantal, *Hilos seguido de cual*, Barcelona, Tusquets, 2007.
- MIEKE. Bal. *Una casa para el sueño de la razón*, Murcia: Nausicaä, S.L, 2006.
- PEREC, George, *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos, 2007.
- PEREC, George, *La vida instrucciones de uso*, Barcelona: Anagrama, 1992.
- RUBIO, P.. "Caminar, mejor que correr". *Exit Express*. Nº. 57. *El mundo bajo los pies*. Madrid. Febrero / Marzo 2011.
- TUSQUETS, Oscar, *Réquiem por la escalera*, Barcelona: RqueR editorial, 2004.
- VARCÁRCEL, Isidoro, *Rendición de la hora*, Barcelona: Artes gráfica Palermo S.L, 2002.
- VV.AA, *Cabañas para pensar*, Madrid: MAIA ediciones, 2011.

WALSER, Robert, El paseo, Madrid: Siruela, 1996 segunda edición, 1997, Título original: *Der Spaziergang*, 1917.

## CATÁLOGOS

AZCARATE, Patricia, *Almas Perdidas*, Madrid: Galería May Moré, 2002.

BOURGEOIS, Louise. Guipúzcoa : Colección Arte hoy, 2002.

LÖHR, Christiane, Centro de Arte y Naturaleza, Huesca: Fundación Baulas, CDAN, 2007.

MATTA CLARK, Gordon, BARCELONA; Ediciones polígrafa, 2006.

PARREÑO, José María, *Frágil*, Segovia: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2009.

PENONE, Giuseppe, *Giuseppe Penone, 1968-1998*, Santiago de Compostela: Centro Gallego de Arte Contemporánea, 1999.

SALCEDO, Doris, *Doris Salcedo*, London: Phaidon, 2000.

VV.AA. *Soledad Sevilla, Instalaciones*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1996.

VV.AA. *Soledad Sevilla, Casas Concéntricas*. Una Instalación sobre la albufera. Valencia: Sala Parpalló. Centre Cultural La Beneficiencia, 1998.

WHITEREAD, Rachel. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, 1992.

## WEB

[Web última consulta: 5 septiembre 2012]

25 abril 2011 post: Janine Antoni, Selected Works & Interview

<http://farticulate.wordpress.com/2011/04/25/25-abril-2011-post-janine-antoni-selected-works-interview/>

[Web última consulta: 5 septiembre 2012]

Day 4, Janine Antoni

<http://guildess.wordpress.com/2011/03/10/day-4-janine-antoni/>

[Web última consulta: 5 septiembre 2012]

<http://efimeras.tumblr.com/tagged/INSTALLATION>

[Web última consulta: 5 septiembre 2012]

Liverpool Bienal

<http://liverpoolbiennial.co.uk/artists/d/18/do-ho-suh/>

[Web última consulta: 5 septiembre 2012]  
<http://www.paris-la.com/category/art/page/7>

[Web última consulta: 5 septiembre 2012]  
La plegaria muda de doris Salcedo se expone en Suecia  
<http://artessd.com/la-plegaria-muda-de-doris-salcedo-se-expone-en-suecia>

[Web última consulta: 5 septiembre 2012]  
Edith derdyk  
<http://www.edithderdyk.com.br/portu/biografia.asp>

[Web última consulta: 5 septiembre 2012]  
Soledad Sevilla  
<http://www.soledadsevilla.com/>

[Web última consulta: 5 septiembre 2012]  
Patricia Azcarate  
<http://www.patriciaazcarate.es/obra/09/escul09-03.htm>

[Web última consulta: 5 septiembre 2012]  
Christiane Lörh  
[http://www.christianoelohr.de/works/werke01\\_christianoelohr.html](http://www.christianoelohr.de/works/werke01_christianoelohr.html)

[Web última consulta: 5 septiembre 2012]  
Shibboleth  
<http://mocoloco.com/art/archives/004835.php>

[Web última consulta: 5 septiembre 2012]  
Repulsión (Repulsion) – Roman Polanski (1965)  
<http://misteriosoobjetoalmediodia.wordpress.com/2010/01/29/la-imagen-repulsion-1965/>

## RECURSOS EN LÍNEA

Fragmento de una conversación entre Chantal Maillard y David Escalona a propósito de la exposición. *Dibújame un cordero*. A cargo de David Escalona. [en línea] Disponible en: <http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?article=3331>  
[consulta 15 agosto 2012]

FERRANDO, Bartolomé. Del intervalo como forma escultórica [en línea]. Disponible en: [http://www.sitec.fr/users/akenatondocks/DOCKSdatas\\_f/collect\\_f/auteurs\\_f/F\\_f/FERRANDO\\_f/TEXTES\\_F/batolomeonature.htm](http://www.sitec.fr/users/akenatondocks/DOCKSdatas_f/collect_f/auteurs_f/F_f/FERRANDO_f/TEXTES_F/batolomeonature.htm) [consulta 11 agosto 2012]

HEIDEGGER, Martin: *Construir, habitar, pensar*. [en línea]. Disponible en: [http://www.laeditorialvirtual.com.ar/pages/heidegger/heidegger\\_construirhabitarpensar.htm](http://www.laeditorialvirtual.com.ar/pages/heidegger/heidegger_construirhabitarpensar.htm) [consulta 10 agosto 2012]



## ANEXO I

## FICHAS TÉCNICAS

### CONVERSACIÓN 1. ANTECEDENTES DE LA PROPIA PRÁCTICA

#### ***Extensión del entre***

Maqueta para instalación  
Hilo  
Dimensiones variables  
2011

#### ***El espacio que hay debajo de mis sillas***

Bronce  
32x4x4cm  
2011

#### ***Las casa del arbusto II***

Bronce, hilo, cera y restos vegetales  
74x4x4cm  
2011

#### ***Grisés del 9 al 99 %***

72 estampas litográficas  
Tinta y papel de organza  
Estampa 9x9 cm. Instalación de dimensiones variables  
2011

#### ***Tejer desde la grieta, de dentro hacia afuera***

Intervención *in situ* : Mairena, Granada  
Hilo  
Dimensiones variables  
2010

### ***Casa-nido Ilorona***

Intervención *in situ*: Jardines del Real, Valencia 2010

Hilo

Dimensiones variables

2010

#### CONVERSACIÓN 2. *HABITAR ENTRE Y PUPARIO*

### ***Habitar entre***

Intervención *in situ*: Restábal, Granada

Esqueleto penca o chumbera y mueble

Dimensiones variables

2011

### ***Pupario***

Intervención *in situ*: Restábal, Granada

Cera y tarlatana

Dimensiones variables

2011

#### CONVERSACIÓN 3. *A PROPÓSITO DE LA ESCALERA QUE DEVIENE NIDO.*

### ***La escalera que deviene nido***

Alabastro

Dimensiones variables

2011

#### CONVERSACIÓN 4. *LETANÍA SUSPENSA EN EL SÓTANO DE UN ESCALÓN*

### ***Letanía suspensa en el sótano de un escalón***

Audiovisual

6'08''

2012

CONVERSACIÓN 5. DE NUEVO UN SORDO SOLILOQUIO. *TAL VEZ AUN APENAS SEA GUARIDA POSIBLE NUNCA Y PUPA, 26 HORAS DE MUDA.*

***tal vez aun apenas sea guarida posible nunca***

Lana y restos vegetales  
dimensiones variables  
2011-12

***Pupa, 26 horas de muda***

Lana y restos vegetales  
dimensiones variables  
2011-12

CONVERSACIÓN 6. *TORNA A SOPHORA*

***Torna a sophora***

Intervención *in situ*: Antiguo cauce del río Turia, Valencia  
Bronce e hilo  
Dimensiones variables  
2010-2012

CONVERSACIÓN 7. *LA CASA QUE NO PUEDE PERMITIRSE LLOVER*

***La casa que no puede permitirse llover***

Intervención *in situ*: Antiguo cauce del río Turia, Valencia  
Universidad Politécnica de Valencia  
Ferrol, A Coruña

Papel  
2011-2012

CONVERSACIÓN 8. 126 RAMAS EN 126 ENTRES

**126 ramas en 126 entres**

Intervención *in situ*: Universidad Politécnica de Valencia  
Ramas, cera, papel y turba  
Dimensiones variables  
2012