# EL USUARIO COMO DUEÑO.
## INTERVENCIONES EN EL ESPACIO COTIDIANO.

Joaquín Ortega Garrido

Directoras:
Pilar Crespo Ricart
Marina Pastor Aguilar

MPA
MÁSTER OFICIAL EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSIDAD POLITECNICA DE VALENCIA

Trabajo Final de Máster en Producción Artística, tipología 4:

**El usuario como dueño.Intervenciones en el espacio cotidiano.**

Por Joaquín Ortega Garrido.

Directoras: Pilar Crespo Ricart y Marina Pastor Aguilar.

Facultad de Bellas Artes de San Carlos.

Universidad Politécnica de Valencia.

Valencia, 3 de septiembre de 2012.

Gracias a los compañeros que me han ayudado, de los que he intentado aprender todo lo posible. A los profesores que han sido maestros y a los maestros que no son profesores, que me han enseñado muchas veces sin que me diera cuenta, incluso contra mi voluntad. A los amigos que siempre están ahí y que se dejan engatusar. A los que son ahora mis compañeros de taller y a los que fueron y echo de menos. A Dani y a Rafa que les gusta conducir y meterse en líos al menos una vez al año. A Clara Luz por arreglar lo que no me atrevo ni a llamar diseños. A mis padres que me han dado todo y tienen mucha culpa en que haga lo que hago. A mi hermana, que menos mal que tiene la manía de corregirme. A mi familia que más bien parece una tribu. A Rocío y Hernán. Gracias. Pero en especial a mis tutoras, que me han ayudado mucho más de lo que yo creía que se me podía ayudar. Y a los que faltan.
Sorprendidas gracias.

Ximo.

*"Nos quedamos porque tenemos fe, nos marchamos porque nos desengañamos. Volvemos porque nos sentimos perdidos. Morimos porque es inevitable."*[1]

Raza.

1 BROOKS, Richard. *Los profesionales,* Columbia Pictures, 1966. 117 min.

**Introducción**.....8

**Objetivos.**.....11

**Metodología.**.....14

**Estructura del trabajo.**.....15

**1. Conceptualización de la obra.**.....18

**1.1. Imágenes de lo real y lo fantástico. El Imaginario.**.....18

**1.2. Referentes.**.....29

1.2.1.Lars Vilks.....29

1.2.2. Kcho.....30

1.2.3.Tadashi Kawamata.....31

1.2.4.Santiago Cirugeda.....33

1.2.5.Charles Simnods.....35

1.2.6.Juan Muñoz.....36

1.2.7.David Nash.....38

1.2.8.Tatzu Nishi.....41

**1.3. Construcción de una idea. El Usuario como dueño.**.....42

1.3.1. El mapa.....43

1.3.2. El espacio. Acotaciones y límites para abarcarlo....44

1.3.3. Los lugares y su negación como fragmentos del espacio.....49

1.3.4. Mirar el espacio construir el paisaje.....55

1.3.5. Hábitat y habitante. El habitar.....57

1.3.6. Ver, fragmentar, pensar y ser como construcción. El tiempo y la construcción.....60

1.3.6.1. Huellas de lo construido. La ruina o el escombro.....65

**2. Reflexión sobre el proceso de trabajo. Intervenciones urbanas en el espacio cotidiano.**.....70

**2.1. Los recorridos. Sucesión de espacios cotidianos, imágenes y estímulos creativos.**.....74

**2.2. Construcción de lo orgánico.**.....89

2.2.1. Construcción en macizo.....89

2.2.2. Construcción en hueco.....92

**2.3. La obra como un parásito y su devenir.**.....96

**3. Conclusiones.**.....130

**5. Bibliografía.**.....132

## Introducción.

*"<<-No soy bueno para apreciar el arte -comento Markovic.*

*-En realidad no es arte. El arte vive de la fe.*

*-Tampoco entiendo mucho de eso.*

*Seguía inmóvil, sin retirar las manos de la espalda, observándolo todo con mucha atención. Como el pacifico visitante de un museo.>>"*[2]

El presente texto viene como respuesta a inquietudes que ya aparecen en obras antecedentes a las piezas que se muestran en esta investigación, realizadas para la exposición individual que tuvo lugar en el mesón de Morella (Valencia) en 2009, titulada: "restos: evocaciones y construcciones". En ella comenzaron a aparecer de forma evidente en nuestro trabajo cuestiones sobre el espacio y todos los términos que de él se derivan, como lugar o territorio y donde las necesidades técnicas comenzaron a convertirse en un lenguaje plástico, donde el reciclaje y la madera se convierten en lugar común de nuestra obra. Pero enunciar la motivación inicial en este proyecto nos resulta una tarea complicada por la infinidad de elementos que la componen como situaciones personales, conversaciones, clases, imágenes, noticias, encuentros fortuitos, textos, etc. Podemos comenzar ubicando el periodo en el que comienza a gestarse, correspondiente al curso académico 2010-2011 del Máster de Producción Artística, y surge del desencanto y de la obstinación. El desencanto de haberse esforzado por obtener ciertos conocimientos disciplinares y no encontrar una vía para aplicarlos, ya que nuestra presencia en los circuitos de arte es anecdótica o nula. Además de sentir cierto recelo hacia tales circuitos desde dos posturas manifiestas y profundamente contradictorias: el rechazo hacia el aspecto más mercantil y desmedido del mundo del arte, y el desengaño, difícil de asumir pues deviene de sentirse excluido de un ámbito hacia el que supuestamente tenemos ciertas reservas. La obstinación es un intento en ocasiones desesperado de encontrar un hueco, en vías ya abiertas por otros, que concilian la autoexpresión, la visibilización y la función social, desde un posicionamiento crítico y en el que podamos desarrollar nuestro lenguaje personal, cuyo origen es ese saber disciplinar del que hablábamos antes, vinculado a procesos escultóricos más tradicionales.

Por lo tanto y a partir del momento personal descrito, la motivación inicial de este trabajo responde a la necesidad de:

- Trabajar desde nuestros modos de hacer y óptica personal en relación a

2 PÉREZ-REVERTE, Arturo. *El pintor de batallas*. Santillana Ediciones Generales S.L. 2006 p.18.

nuestro contexto, que había comenzado a ser un referente casi obsesivo desde nuestra estancia en Palermo, donde vivimos durante el curso académico 2007-2008.

- Atisbar la correlación entre el espacio construido, la forma de entenderlo y su origen en los modelos de pensamiento, tanto en los supuestos éxitos del espacio proyectado (por ejemplo la Ciudad de las Artes y las Ciencias de Valencia) como en sus fracasos manifiestos (por ejemplo cualquier solar o la propia Ciudad de las Artes y las Ciencias); que apareció en nuestro modus operandi de una forma casi furtiva y ha resultado ser uno de los objetivos de la presente investigación.

Tratamos de evidenciar cómo el ciudadano permanece en ocasiones ajeno a la construcción de su realidad más próxima, local y abarcable, perdido en un mundo cada vez más veloz, en el que todo le parece estático, ya que solo ve la estela fija que dejan los acontecimientos que se suceden (y se construyen) ante él. Buscamos crear un cuerpo teórico que reflexione y recopile conceptos que nos ayuden a sustentar una posición crítica hacia lo que nos es más cercano, tratando de equilibrar la escala individuo-ciudad con la intención de reflexionar desde lo íntimo a lo local, para llegar a lo global desde nuestra propia producción plástica, que tratamos de insertar en el propio tejido urbano. En lo que pretendía ser una recuperación del tiempo y el espacio para el individuo, reclamando los errores del espacio urbano, rescatando la singularidad que nos define, teniendo en nuestro punto de mira las deficiencias provocadas en el espacio público, debido a aquellas intervenciones que no guardan una vinculación directa ni con el entorno, ni con los habitantes.

Todo nuestro trabajo desde entonces responde de una u otra forma a lo hasta ahora expuesto y este proyecto engloba la mayoría de las obras realizadas durante el periodo comprendido desde finales de 2010 a julio de 2012.

*"El usuario no institucional del Tercer paisaje adquiere un estatuto compartido por todos los seres que forman este territorio. Se convierte en parte integrante del sistema evolutivo."*[3]

"El usuario como dueño. Intervenciones en el espacio cotidiano", título de esta investigación, corresponde al Trabajo Final del Máster en Producción Artística ofertado por la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universidad

3 CLEMENT, Gilles. *Manifiesto del Tercer Paisaje*. Barcelona. Gustavo Gili. 2004. p.55

Politécnica de Valencia, concretamente a la tipología 4, producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica. El objetivo de este trabajo es realizar un trabajo artístico inédito es decir, materializar dicho trabajo.

Uno de los objetivos de este trabajo se halla dirigido a suscitar la reflexión teórica sobre el propio quehacer artístico. Es por ello que se deberá de realizar una memoria justificativa del trabajo artístico en la que se visualice la producción llevada a cabo. Para la realización de esta memoria deberán incluirse, al menos, las siguientes secciones:

-Conceptualización de la obra realizada.

- Descripción técnica y tecnológica de la obra.

- Reflexión sobre el proceso de trabajo.

-Presentación, análisis y descripción de la obra realizada.

- Bibliografía.

Pensar el espacio, dividir el espacio, límites, cuestionar su uso, la propiedad, lo construido como símbolo de la forma de ser y de estar en el mundo, la huella, la ruina y el escombro, la noción de lugar, el paisaje, el habitante, el hábitat, el habitar, la pertenencia, la identidad, relaciones afectivas con el espacio, "el genio del lugar", espacios desajustados que luego fueron relegados, errores del espacio, "tercer paisaje", "no lugares", "espacio basura", política de sustitución y olvido, lo nuevo/optimo... todos son conceptos que empezaron a poblar nuestro trabajo como motor o como resultado del mismo. Como duda.

En definitiva, esta investigación indaga sobre ciertos modelos de actuación en el paisaje y sus posibles consecuencias, la ruina o el escombro. El espacio se cubre y luego se abandona y el trozo que se salva termina siendo un decorado. En la actualidad parece que nuestra sola existencia produce lo que hemos venido a denominar como “espacios relegados” y errores del espacio. Y es en estos síntomas donde atisbamos una posibilidad, donde se hace más evidente que la vida ineludiblemente modifica lo planificado. Las generalidades son un tamiz muy amplio que no llega a retener aquello que el individuo sí puede, su cotidianidad. El individuo o mejor, el habitante, sí puede abarcar las singularidades, lo cotidiano, porque vive en ellas. Él sí que llega donde no lo hace la normativa. Nuestro trabajo es pues una recuperación de escala, de un espacio físico e ideológico que podemos abarcar y en el que podemos actuar física e ideológicamente. Para imaginar huellas que no sean barricadas, para imaginar que dejamos ruinas en lugar de escombros.

*"Históricamente, la tradición constructiva de una cultura a menudo iba acompañada de un equilibrio inherente."*[4]

Y es que tal vez hemos perdido el equilibrio entre el beneficio que supone nuestro "hacer lugar" y el tiempo que se bloquea dicho lugar, cuando queda cubierto el espacio por lo que ha dejado de ser en la forma como se proyectó, como se imaginó. Porque como le responde Dolworth (Burt Lancaster) a Raza (Jack Palance) en el western "Los Profesionales":

"*nada es para siempre*"[5].

Lo efímero no es un fracaso, solo una cualidad bajo la que tal vez debamos concebir nuestra forma de ser y estar.

**Objetivos.**

A continuación enumeramos los objetivos de la presente investigación:

- Desarrollar un lenguaje plástico personal, tratando de ampliar y afianzar nuestras formas y referencias, buscando una propuesta propia.

- Analizar los términos que nos han conducido al espacio como objeto principal de nuestra investigación: recorrido y territorio, de los que surge la noción de propiedad.

- Del objetivo anterior se deriva el de argumentar la posible coexistencia encarnada en la figura del habitante de los conceptos de: usuario y dueño. Lo que podría dar lugar a un análisis mucho más complejo del fenómeno referido a la vivencia del espacio urbano y periférico, abriendo una brecha en la noción de propiedad en relación al territorio urbano que posibilita un campo de estudio y reflexión, tanto en un marco teórico como en el de la práctica artística que nos permitiría indagar en torno a la toma de conciencia de la participación del habitante, de forma principalmente individual, en la creación continua del espacio urbano, para llegar al espacio público.

4 HOLL, Steven. *Cuestiones de Percepción. Fenomenología de la Arquitectura*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili. 2011. p.38.

5 BROOKS, Richard. *Los profesionales*, Columbia Pictures, 1966. 117 min.

- Interrogarnos sobre la autoría del espacio, sus usos así como buscar la manera de influir conscientemente en aquello que nos rodea, desde nuestra producción plástica.

- Documentar realidades cotidianas que, a nuestro juicio, son una metáfora de todo aquello que pretende ser contenido y escapa continuamente a la sistematización, como argumentación visual del concepto "límite de la norma". Identificar la excepción o las particularidades, como componente o producto en nuestro entorno, de las generalidades, en las formas de relacionarnos con él y con los demás, como espacios de estudio y de trabajo con la posibilidad de incidir de manera positiva en el habitar.

- Documentar fuera del circuito artístico las actitudes, acciones e intervenciones de carácter individual o no, vinculados con nuestra hipótesis de trabajo en la que el sujeto como usuario/dueño del espacio que habita, tiene la capacidad y la voluntad de incidir en él.

- Definir y asentar los términos que hemos supuesto pieza clave en nuestra investigación: “espacio relegado”, "errores del espacio o política de lo “nuevo/óptimo”, como síntomas de un modelo de pensamiento presente en otros ámbitos de nuestra realidad social que van más allá de lo urbano o lo artístico.

- Una vez definida la política de lo "nuevo/óptimo, argumentar como ésta es también una política del olvido en la que se promociona el consumo.

- Identificar algunos de los factores que vinculan al habitante con su entorno, más allá de la vinculación administrativa y política. Argumentando que el espacio define al habitante y que siempre hay cierta implicación física y emocional con el entorno.

- Plantear nuestro trabajo plástico en el territorio como estrategia de representación del habitante, como intento de forjar o conocer su identidad.

- Catalogar autores teóricos y prácticos, cuyo trabajo se haya rendido en base a los principios de la presente investigación y que demuestren la creciente importancia del espacio público en el arte, en concreto, de las áreas que nosotros hemos denominado “espacios relegados” y que

necesariamente forman parte de nuestra cotidianidad, para apoyar el cuerpo conceptual que se deriva de nuestra propia obra plástica.

- Localizar esos “espacios relegados” que se circunscriban dentro de nuestro territorio o recorridos que han sido relegados de la función pública o privada, ya sean espacios periféricos o espacios integrados dentro de la propia ciudad y que gozan de un estatus de eventualidad, en los que trabajar/intervenir en el campo de la creación plástica, siempre y cuando se hayan experimentado desde lo íntimo y local. Tratando de inscribirlo en el ámbito del arte contemporáneo global desde la singularidad de nuestros espacios. A partir de estas intervenciones documentaremos el devenir de las mismas, la opinión de los otros usuarios/dueños de esos espacios y registraremos su repercusión, si la hubiera, en cualquier medio o círculo de opinión que pudiera hacerse eco de las mismas para superponer nuestras reflexiones y las de otros, antes y después del trabajo de campo.

- Argumentar la relación entre el espacio construido, la forma de entenderlo, y su correlación con los modelos de pensamiento. Encontrar su rastro tanto en los supuestos éxitos del espacio proyectado como en sus fracasos, identificando así el concepto de "huella" y su posible consideración como ruina o escombro.

- Indagar en los conceptos en torno a los cuales se gesta el sentimiento de pertenencia y como esta noción de pertenencia/propiedad, es ambivalente, de tal forma que siendo nosotros parte del espacio, éste a su vez nos pertenece y nos representa.

- Identificar modos de actuación en el paisaje urbano y argumentar como estos no son más que un reflejo de los modos de actuar en otros ámbitos sociales, desde lo político y lo económico a lo personal y afectivo, con los que eliminamos la singularidad de nuestro entorno y nos negamos la posibilidad de aprender de él o lo que es lo mismo, de nosotros.

- Analizar nuestra propia obra, el proceso creativo, los resultados y las posibilidades futuras.

**Metodología.**

La metodología que hemos seguido en la presente investigación abarca tanto la vertiente teórica como la vertiente práctica, si bien es cierto, nuestra producción plástica fue la primera en tener forma pues comenzamos a producir obra en torno a cuestiones que estábamos aun por definir. De forma que por lo, si no sutil al menos mínimo, de la mayoría de nuestras obras, de lo particular de los espacios cartografiados y como esto nos ha llevado hacia conceptos tan amplios como pueda ser el espacio, podemos calificar nuestro método de inductivo.

Las fuentes que hemos tenido en cuenta en esta investigación han sido bastante heterogéneas, desde películas, ensayos, documentación fotográfica propia o no, web, prensa y un largo etc, reflejo del asalto informacional que recibimos continuamente. Pero entre los autores de referencia destacamos principalmente a George Peréc, Marc Augé, Reem Koolhaas, Gilles Clement o Martin Heidegger.

Otro de los procesos de estudio que caracterizan esta investigación consiste en la búsqueda y catalogación de obras de otros artistas que tengan una estrecha relación con la noción de "espacios relegados" que pretendemos trabajar, para lo que principalmente hemos tenido en cuenta la información web.

En su vertiente práctica partimos de recorridos habituales por nuestra ciudad, Valencia. Estos recorridos, sucesión de lugares comunes desde hace años, en lugar de suscitar la indiferencia de lo conocido han ido revelando determinadas características que nos interesan o al menos, nos intrigan.

*"Entre los diversos procedimientos situacionistas, la deriva se presenta como una técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica, y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo, lo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo. "*[6]

Hemos intervenido en espacios considerados propios, sin quedarnos en un estudio o catalogación de tipologías de espacios que se puedan extrapolar a cualquier lugar del planeta. Interviniendo y reflexionando en torno a un lugar concreto en un momento concreto, que tal vez podría estar en cualquier otra ciudad del mundo y en cualquier momento, pero que es el que estamos pisando ahora. Es por ello que la metodología vinculada a la práctica de la presente investigación no ha seguido un esquema fjo, a partir de los lugares nos

6 DEBORD, Guy. *Teoría de la deriva*.1958. Texto aparecido en el # 2 de Internationale Situationniste. Traducción extraída de Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte, Madrid, Literatura Gris, 1999.

aproximamos a la intervención, buscando apoyo discursivo o teórico y plástico en diferentes autores, pero siendo siempre el primer paso el encuentro de esos lugares que nos asaltan en nuestros recorridos habituales, no el acercamiento a estos autores o disciplinas, por lo que hemos estado sometidos a las condiciones de dichos espacios y en ocasiones a su desaparición. De esta manera, a partir de la obra plástica han ido surgiendo cuestiones y conceptos, que hemos ido investigando según íbamos interviniendo y nos surgía la necesidad de comprender la propia obra y definir el terreno en el que se instalaba, tanto física como conceptualmente.

Dentro de este proceder metodológico si podemos afirmar algo que, si bien tal vez todavía no se corresponde con una técnica previa a la hora de abordar nuestro trabajo, al menos resulta un proceder habitual y esencial en esta investigación, como un "deje": el registro fotográfico de nuestros recorridos y el imaginario, que ha supuesto un volumen ingente de información visual.

Esta investigación es una cata, una prospección en nuestro trabajo plástico. Siempre hemos "estado" en el espacio, así que terminamos mirándolo; hace no tanto intentamos verlo y comenzamos a hacerlo de determinada manera -lo tradujimos, lo que puede que algún día nos lleve a "ser" en el espacio-, esto cambió lo que hacíamos con las manos, que pasó a ser pensar con las manos. Este texto pretende traducir este proceso, aunque toda traducción conlleve una perdida de información. Este proyecto no surge, ya estaba ahí.

*"cada una de las frases siguientes puede formularse en modo interrogativo"*[7]

**Estructura del trabajo.**

La presente investigación se divide en dos partes que invierten, aunque sea en sus comienzos, el orden en que se ha dado el proceso de trabajo, puesto que el primer apartado se corresponde a la conceptualización de la obra y el segundo al proceso y reflexión de la misma. Esta inversión tiene que ver con la propia estructura del punto que corresponde a la conceptualización. Nuestra aproximación a determinados autores y conceptos a venido dada desde lo visual, correspondiente a los dos primeros puntos de este apartado: el imaginario y los

7 CLEMENT, Gilles. *Manifiesto del Tercer Paisaje.* Barcelona. Gustavo Gili. 2004. p.59

referentes. Ambos nos ayudan a perfilar una serie de ideas y formas que son uno de los cimientos de nuestro trabajo. El imaginario reúne una serie de imágenes y curiosidades que nos conducen indudablemente a interrogarnos sobre el espacio, su construcción y devenir, además de mostrarnos una serie de formas que reconocemos en nuestra obra como metáforas de lo orgánico, lo construido y su hibridación. En el apartado de referentes encontramos una serie de autores de los que nos hemos influenciado tanto formal como conceptualmente y cuya obra nos ha servido en ocasiones como apoyo y aliento para nuestra propia producción. Nuestra obra procede en gran medida de esta influencia visual, pero también el marco conceptual en el que nos ubicamos. Pero nos pareció más conveniente en un escrito lineal, para consolidar el hilo argumental de la presente investigación, ubicar la obra plástica como producto, por lo tanto en segundo lugar.

Esta primera parte del primer punto es un informe de situación eminentemente visual, la segunda parte "Construcción de una idea. El usuario como dueño", que se corresponde con la primera parte del titulo de esta investigación, es un acercamiento a conceptos y autores de referencia que también invierte en cierta manera el orden de nuestro proceder. Si decíamos anteriormente que partíamos de espacios concretos y particulares para nuestro trabajo hacia lo global, en este apartado iniciamos con el concepto de espacio y a partir de él, acotamos términos y establecemos relaciones entre ellos para concretar el marco conceptual en el que se mueve nuestra producción plástica.

El segundo punto se corresponde propiamente con nuestra obra, en el que comenzamos dando una serie de aspectos claves y generales sobre nuestra producción, que al igual que el cuerpo conceptual del primer punto, en lineas generales se corresponde con el grueso de nuestra producción. Tras estas claves generales pasamos a hacer referencia a la documentación y reflexión, más cercana a lo lúdico que a lo documental, de parte de lo que hemos encontrado en nuestros recorridos, y que están tanto en el origen de nuestro posicionamiento conceptual como de nuestras intervenciones, pero conservando esa *"vaguedad bastante agradable"* a la que se refiere Guy Debord cuando enuncia los propósitos de la psicogeografia.

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

*de descubrimiento."*[8]

Previo a hablar de nuestra obra propiamente dicha, dedicamos un apartado al proceso de construcción sin entrar en detalle en las obras que aparecen, puesto que de igual forma que nuestra obra surge de unas consideraciones más o menos comunes, como no podía ser de otra forma, su proceso de elaboración también se puede tratar en líneas generales.

Por último presentamos parte de la obra realizada durante el periodo al que corresponde la presente investigación en un orden eminentemente cronológico pero con matices, ya que hemos primado mantener cierta coherencia argumental que el simple orden de elaboración de las piezas, que ha respondido siempre a las oportunidades que han surgido. A este respecto tenemos que mencionar que durante la presente investigación hemos tenido la oportunidad de trabajar en diferentes lugares, por lo que los espacios intervenidos han salido de lo urbano:

- El mes de julio de 2011 tuvimos la oportunidad de trabajar en El Valle, en la provincia de Granada en la residencia ALRASO'11.
- La primera quincena de agosto de 2011 junto a Nayra Pimienta trabajamos dentro del certamen Solariegos, organizado por Rachel Merino en Rezmondo, en la provincia de Burgos.
- Y en julio de 2012 participamos en otra residencia, Akm0 en Invorio a 70 km al norte de Milán en Italia.

Creemos necesario argumentar el elevado número de piezas presentadas y lo que a primera vista puede parecer un análisis superficial de las mismas, y es que consideramos que están suficientemente desarrolladas en los apartados de carácter general, ya que en su mayoría, aunque estén distantes en el tiempo y en el espacio, actúan como conjunto bajo esa forma de estar, de parasitaje, de lo que Patrice Loubier llamó "el signo salvaje":

*"Su presencia es una intrusión subrepticia, apuesta por el parasitaje y la creación de ruido, la perturbación local discreta, modesta. El signo salvaje evita la oposición brutal, el gesto radical, brillante; quiere huir de la recuperación que puede acechar bajo la acción demasiado sensacional."*[9]

8 DEBORD, Guy E. *Introducción a una crítica de la geografía urbana*, publicado en el nº 6 de Les lévres nues (septiembre 1955).

9 LOUBIER, Patrice. *Del signo salvaje. Notas sobre la intervención urbana*, en Suplemento Fuera de Banda nº 0 de la revista Banda Aparte.Formas de Ver nº 3 octubre 1995. San Sebastián, p. 3.

## 1. Conceptualización de la obra.

Este apartado pretende ser un relato, paso a paso y casi siempre aferrado a las palabras de otros, aunque dichas de otra manera, en cuya construcción intervienen tanto lo visual, imaginario y referentes, como autores de corte teórico. En nuestro proceso de trabajo no hay distinción de grado, entre lo visual y lo no visual, sin embargo hacemos una sutil diferencia dentro del campo de lo eminentemente visual, entre el imaginario y los referentes plásticos, porque diferenciar entre lo que se buscó y lo que no, nos ayuda a articular la presente investigación.[10]

### 1.1. Imágenes de lo real y lo fantástico. El imaginario.

En las sociedades contemporáneas la cultura es eminentemente visual. Ello conlleva que estemos sometidos a un continuo bombardeo de información e imágenes que acaban, lo queramos o no, por formar parte del acervo de nuestro imaginario, y éste es la pauta desde la cual entendemos que comienza nuestro trabajo creativo. No siempre de manera consciente, en esa instancia se encuentran estímulos de diferente índole, en ella se confirman una maraña de relaciones no siempre desentrañable de manera previa a la producción creativa. En este preámbulo vamos a tratar de exponer aquellos elementos que se conformaban como lo previo a la investigación, la auténtica motivación inicial, los iconos que nos influían y respecto a los que no siempre existía una explicación causal a la que apelar para explicar el porqué. En ellos encontramos lo que hemos denominado nuestro imaginario.

Algunos artistas están en este apartado porque entendemos que un referente es una presencia voluntaria más o menos buscada. Los que ubicamos en este apartado los reconocemos en nuestro trabajo pero no los pretendemos, simplemente ya estaban ahí, los incluimos en el bombardeo. Y el primer impacto es Giuseppe Penone (a la derecha) que no buscamos, pero que aparece.

10 "A Casa do Penedo" ubicada en las montañas de Fafe del norte de Portugal, nunca hemos estado allí.

El imaginario es definido por Miguel Rojas Mix como "*un conjunto de iconos físicos y virtuales, que se difunden a través de una diversidad de medios e interactúan con las representaciones mentales.*"[11]Habla de ello como un "*encadenamiento de imágenes... que el individuo interioriza como referente...*" Imágenes que identifica con el icono y no con el signo, por su carácter polisémico, como un texto y que diferencia de lo real ubicándolas dentro de lo verosímil, lo posible/real.

Según Rojas el imaginario se desdobla en dos acepciones, una solo tiene existencia en la imaginación y otra es una especie de registro documental. Diferencia entre imaginario mental y visual. En esta investigación no vamos a hacer distinciones, el imaginario no es nuestro objeto de estudio. En nuestro imaginario lo real, lo imaginario y lo fantástico, lo visual y lo mental se funden, entran en el mismo cajón de sastre y solo distinguimos su efecto en nuestro trabajo; algunas de las imágenes -aunque no solo sean imágenes lo que compone nuestro imaginario- que presentamos a continuación, las intuimos más en un plano formal y otras en relación a lo conceptual. Han construido un cuento del que no hemos podido desprendernos.

El curso 2008-2009 viví en Sicilia y visité el *"Cretto de Gibellina"* de Alberto Burri (a la izquierda). Esta obra se realizó sobre las ruinas del pueblo de *Gibellina Vecchía*, destruido por un terremoto en 1968. Con ella convirtió lo traumático en paisaje sin ocultar el dolor, solo lo transformo, utilizando los elementos que del lugar quedaban y que eran un problema en sí mismo: doce kilómetros cuadrados de un pueblo reducido a escombros no eran un lugar de memoria, eran la tragedia misma.

Los 122 bloques que reproducen el trazado de las calles, entretejen un entramado de recorridos que conducen a donde existía la iglesia o la plaza. No son eliminados los restos de la demolición, sino contenidos en el interior de los bloques donde están los muros, las cubiertas, los objetos personales...[12]

11 ROJAS, Miguel. *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires. Ed. Prometeo. 2006. p.19

12 DÍAZ MORENO, Cristina y GARCÍA, Efrén Disponible en: http://hipercroquis.net/2006/10/17/alberto-burri-el-cretto-de-gibellina-lava-blanca/. Fecha de consulta: 5 de enero de 2011.

*"El Cretto es ante todo un instrumento de negociación con el lugar y la memoria proporcionado por Burri a una población enajenada y desarraigada que, a través de la identificación de la forma de un proceso de reestructuración de la materia -cercano en algunos aspectos al que sufrió Gibellina- y aquella de la población destruida, se convierte en un mecanismo que liga acontecimientos, configuración y tiempo."*[13]

El Cretto comenzó a encarnar muchas de las inquietudes de las que es fruto este trabajo de investigación. ¿Qué es un lugar? ¿Cómo se construye? ¿Hasta cuando es un lugar y qué pasa con él cuando deja de ser ese lugar? En nuestra obra plástica nos interesaban y aparecían esos espacios que toman la forma de restos, de construcción a pedazos e intentábamos negociar con el lugar, considerar a la ruina como algo que es y no sólo como algo que ha dejado de ser.

Como contrapunto a *Gibellina* encontramos el pueblo de *Poggioreale (sobre estas líneas)*. Este pueblo destruido en el mismo terremoto, quedó como testigo de la tragedia. Un lugar supuestamente fuera del mapa y del territorio, en el que incluso queda prohibida la entrada pero lleno de potencia.

*Lo Spassimo* (a la derecha) es una iglesia de la ciudad de Palermo, que en toda su existencia ha sido durante más tiempo destinada a actividades diferentes que a las propias de un templo. Ha sido y es, un lugar y una ruina con diferentes usos. Como resto está dotado de más fuerza que el todo.

13 Ibídem.

Quizás por los motivos expuestos comenzamos apelando a Gordon Matta-Clark (1943-1978) que en la presente investigación es un halo, es de los artistas que ya estaban ahí. Como arquitecto, construye un discurso político y artístico en base al pop, minimalismo y conceptualismo con un carácter marcadamente crítico. Nos interesaban específicamente sus trabajos con desperdicios, con espacios intermedios, con edificios en ruinas que terminaran siendo derribados y sus cuestionamientos sobre la propiedad privada del suelo. La realidad construida para él no era más que algo sobre lo que trabajar y generar nuevos espacios. (Bajo estas líneas *"Split house"* en la que cortó cuidadosamente por la mitad una vivienda de dos plantas).

*"La auténtica naturaleza de mi trabajo con edificios está en desacuerdo con la actitud funcionalista, en la medida en que esa responsabilidad profesional cínica ha omitido cuestionar o reexaminar la calidad de vida que se ofrece."*

Gordon Matta-Clark

Nos fascina esa idea de huella de los modos culturales, de la cosmovisión, que es la arquitectura. Sin una intención mesiánica, desde lo efímero y casi de forma onírica, deja entrever que cuestionar no es proponer, sino una posibilidad de aprendizaje que hay en la observación de lo ya construido.

A partir de las siguientes imágenes, si habláramos de referentes, tendríamos que nombrar a Andre Quinze o a Nils Udo que fue primero. Pero lo cierto es que como influencia, ninguno va delante de la obra que además hemos experimentado, la de la película "Donde viven los monstruos". Donde de forma tan ingenua leímos alguna duda sobre la noción de propiedad.

*"...y de paso te enseñaré tu reino. ¡Todo esto es tuyo, eres el dueño de este mundo, todo cuanto ves te pertenece! ¡Oh! Menos ese agujero de ahí. Es de Aina, el árbol es tuyo, pero el agujero es suyo. ¡Todo lo demás es tuyo! Menos esa piedra, esa piedra pequeña al lado de la rama, pero todo lo demás que hay en el*

*reino... Menos ese palito, ese palito de allí tampoco es tuyo..."*[14]

Por otra parte, las arquitecturas de la película (izquierda) nos parecían muy cercanas a la seria realidad del pabellón Español en Shanghai de la arquitecta Benedetta Tagliabue (derecha).

Ambas imágenes se funden en una sola, donde se construyen con ramas grandes estructuras orgánicas que realmente parecen nacer. Su potencia reside en su aparente fragilidad, originada en sus formas y en unos materiales que parece, no colapsen el lugar cuando dejen de ser estructura, que harán ruina y no escombro, que desaparecerán.

Al ver en nuestro trabajo a esos pretendidos híbridos entre ser y arquitectura no podemos asegurar su procedencia pero indudablemente reconocemos en ellas al *"castillo ambulante"*[15]. Estas "imágenes de cuento", nos ayudan cuando miramos la realidad construida, lo imaginado se convierte en un filtro.

Sabíamos que lo arquitectónico, como en las películas citadas, podía parecer algo más próximo a lo orgánico que a lo ortogonal y medido, a lo vivo que a lo inerte, a lo nacido que a lo construido, donde animal, casa y lugar aparecen como híbrido. En este sentido teníamos la imagen de los palafitos. Estas estructuras, nos resultaban fascinantes por generar un espacio “habitable” -aunque insalubre- donde antes no lo había. Hacían lugar. (A la izquierda palafitos en la Fabela de Alagados, Brasil.)

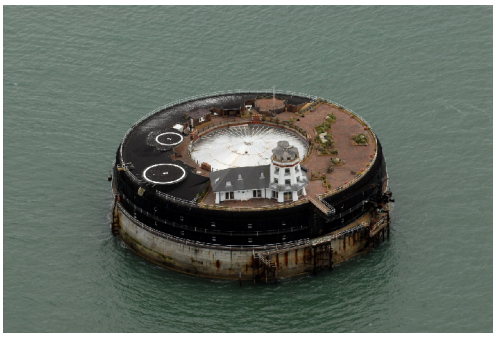
---

14 JONZE, Spike. *Donde viven los monstruos*. Warner Bros, 2009. 101 min. (Inspirada en el cuento infantil del mismo nombre, del escritor Maurice Sendak)

15 MIYAZAKI, Hayao. *El castillo ambulante*. 2004, 119 min.(Basada en la novela de Diana Wynne Jones.)

En este juego de imágenes también se encontraban las Fortalezas Marinas "Maunsell" (a la derecha) construidas en la Segunda Guerra Mundial, en Inglaterra. Nos interesaba su historia, puesto que desde ella accedíamos a cuestionar la finalidad de la construcción arquitectónica, por la ocupación del espacio. Una de esas fortalezas terminó siendo la micronación "Sealand". Veíamos en ellas que la intencionalidad, a la hora de generar espacio no siempre tenía en cuenta al tiempo. El espacio proyectado -del que hablaremos en el apartado dedicado al espacio- es incapaz de pensar su propia obsolescencia como algo inherente al acto de ser, de ahí sus limitaciones. El espacio se concibe para ser, pero no para dejar de ser.

Otra estructura militar ejemplo de los límites del espacio proyectado la veíamos en "No Man's Land Fort", Fortaleza Tierra de Nadie (a la derecha). Se construyó entre 1865 y 1880, frente a la amenaza de invasión francesa de Inglaterra. Cuando se finalizó su construcción el peligro de guerra con los franceses había desaparecido.



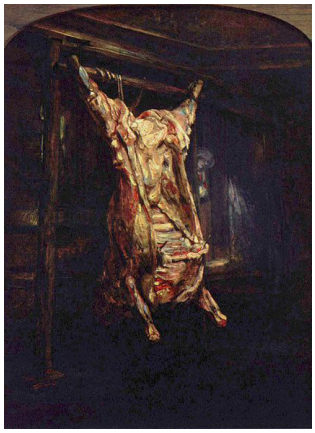
Las estructuras defensivas, por esa evidencia de contener algo en su interior que ha de ser protegido de las agresiones externas, de saco o de carcasa, nos resultaban atractivas. Quizás por eso se encuentran muy presentes en nuestro trabajo.

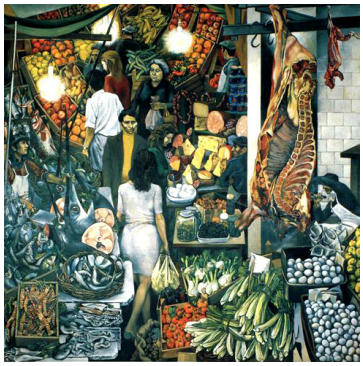
En el mismo sentido conocíamos otras estructuras defensivas realizadas en la Segunda Guerra Mundial, por parte del bando alemán. Las Torres "Winkel" (a la derecha) que en su misma concepción no obvian el factor tiempo, estaban ideadas no sólo como refugios antiaéreos, sino también para otros usos como el de almacenamiento de diferentes productos o su conformación como torres conmemorativas de una

victoria que nunca llegó. Así nos encontramos con el concepto de huella, en unas estructuras construidas en tiempo de guerra que en su misma concepción intuían su obsolescencia en tiempos de paz.

De un modo intuitivo veíamos dicho concepto en el trabajo de Bernd y Hilla Becher (a la derecha). Este surge de la fascinación por las similitudes con que han sido creados ciertos edificios. Su obra se asemeja a un catálogo de arquitectura industrial. Para nosotros eran como un catálogo de formas y estructuras cuya localización y captación, sería un proyecto -de vida, como es el caso- en sí mismo. Nos interesaban como archivo de imágenes de estructuras del hombre sin el hombre, que hablan de él.

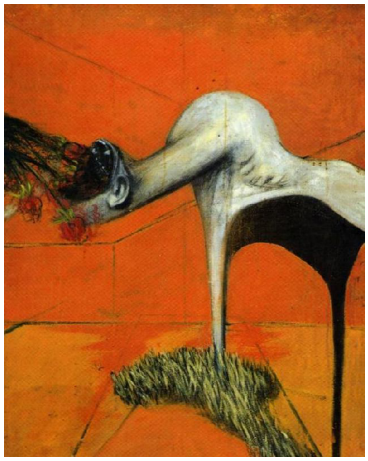
En este sentido y recuperando esa idea de carcasa que observamos en las estructuras construidas, nos encontramos con dos imágenes pictóricas del mundo del arte, cuya influencia es inicialmente inconsciente. La reflexión sobre las formas, que en cierta medida consideramos propias, nos lleva a señalar este como su origen que terminó pasando al terreno de lo consciente y pretendido, en la búsqueda de un lenguaje propio. (A la derecha "El buey desollado" de Rendbrandt 1655. Abajo "La Vucciria" de Renato Guttuso. 1974[16])





16 El título de este cuadro es el nombre del barrio donde vivimos en Sicilia, donde conocimos esta obra y el "Cretto de Burri".

Las dos obras anteriores se encontraban entre nuestros referentes iniciales de forma aislada, sin que sus autores fueran referentes, por lo que al grueso de su producción se refiere. No sucedía lo mismo, sin embargo con Bacon, ya que su influencia era extensa y aludía a su trabajo en conjunto (a la derecha "*Untitled*" 1945-46, obra de de Francis Bacon).



Veíamos en estas imágenes la fragilidad de lo vivo, la crudeza y la potencia del despojo o de su imagen. En cierta manera el reconocimiento de la imagen de la carne como la propia, de alguna forma nos reconocemos en ellas. Estos despojos tenían cierto carácter de estructura, de recipiente que ha derramado su contenido, o de ruina, en la que queda al descubierto lo que antes estaba protegido del exterior, un fragmento de ser que ya no es y que remite a todo lo que esta vivo o que lo estaba. De esta manera, estas estructuras, aunque parecían sufrir algún tipo de deformidad o mutilación, resultaban vigorosas y potentes, poseían una estabilidad precaria, tripodal.

Teníamos también en mente la obra de Dalí, concretamente las extremidades y articulaciones que aparecen en su trabajo. Dalí hace imagen de la carne solo con la inserción de algo que nos remite a lo vivo, sus extremidades se confunden entre la cosa, lo humano y lo animal, retorciéndose hasta llegar a lo arbóreo construye híbridos. (A la derecha “Construcción blanda con judías cocidas. Premonición de la guerra civil” 1936 de Salvador Dalí.)

Por contraste con las anteriores arquitecturas nos encontrábamos con las islas de totora, construidas con fibras vegetales sobre el Lago Titicaca por los Uros (a la izquierda.) En ellas vimos una construcción humana que no ha de preocuparse sino por su propia

supervivencia. En cuya concepción reside la esencia misma del desaparecer que hace lugar pero no cubre el espacio con su decadencia, ni escombro ni ruina: se pudre, como parece que ocurrirá con la carne representada en las pinturas anteriores.Estas islas tenían que ser continuamente tejidas para evitar su hundimiento[17], suponíamos que esto mantenía fresca la noción de la autoría del lugar y la responsabilidad hacia el mismo.[18] Por si fuera poco, en ellas encontrábamos una metáfora de la idea que pretendíamos de ruina en nuestra obra. Nos hablaba de lo cíclico, de una forma deseable de ser y de dejar de ser, en la que la descomposición de las primeras capas de dichas islas trenzadas, las que están sumergidas, generaban gases que ayudan a la flotabilidad de la isla. Lo que estaba antes no actuaba como lastre sino al contrario.

La noción de la autoría del espacio vinculada al derecho de incidir en él está presente en innumerables acontecimientos, estos formaban parte también de nuestro imaginario.

"La silla gigante de Meira"[19] (arriba a la derecha) fue una intervención anónima en principio, con cierto carácter de regalo, un gesto desde lo particular a lo común que generó mucha controversia. Consistió en la instalación de una silla gigante en la cumbre de una colina de este municipio, que consiguió que los vecinos se preguntaran quién y para qué se puso eso ahí. La aceptación al parecer fue bastante generalizada pero su historia terminó complicándose bastante.

En la misma línea encontrábamos la silla de Henry Bruce “gigants chair” (abajo a la derecha) que fue construida sin permiso en un entorno natural protegido de Inglaterra. Las autoridades dieron su visto bueno, siempre y cuando, fuera una intervención temporal, pero cuando llego la hora de desmantelarla se lanzo una campaña por internet para salvarla. De estos hechos nos interesaba el carácter de regalo y la re-significación del espacio

17 Imagen disponible en: http://www.todoparaviajar.com/noticia/las-islas-flotantes-de-los-uros/. Fecha de consulta 5 de marzo de 2012.

18 *La totora, el mayor aliado de los Uros*, en: http://www.tahina-can.org/reportajes/la-totora-el-mayor-aliado-de-los-uros. Fecha de consulta 26 de febrero de 2011.

19 *Una silla gigante corona Meira*, Faro de Vigo en: http://www.farodevigo.es/portada-o-morrazo/2010/09/22/silla-gigante-corona-meira/474970.html. Fecha de consulta 30 de septiembre de 2010.

común desde la acción particular. En concreto, nos parecía importante el evento, el objeto que hizo lugar, más que la autoría o la coherencia en la trayectoria personal del artista.

Argleton[20] es un pueblo que apareció o fue detectado, por primera vez en septiembre de 2008 en "Google Maps". Su principal característica es que no se corresponde con ningún pueblo de lo que comúnmente llamamos la realidad, sin embargo como evento, al igual que en el ejemplo anterior, es un lugar.

No es nada nuevo que en un mapa, por muy avanzado tecnológicamente que éste sea, aparezcan lugares imaginarios. Al fin y al cabo un mapa no es sino una construcción, una invención para representar el mundo en base al sistema de pensamiento del que lo construye. Pero lo verdaderamente sorprendente era que la actividad,[21] que al parecer y siempre reflejada sobre el soporte de internet, acontecía en ese pueblo, era igual a la de cualquier otro. Argleton es un lugar.

Con todo, considerábamos que la noción de lugar era muy amplia, superando el espacio físico y que siempre se encontraba vinculado a la idea de propiedad. Ejemplo de ello lo hallábamos en el hecho de que la Luna[22], el Sol y todos los planetas del sistema solar estuvieran escriturados a nombre de alguien, en ocasiones más de una persona. Reclamar la propiedad de un espacio ya interviene en ese lugar, más si es un astro, lo que evidencia la facilidad con la que nos perfilamos como autores del espacio, modificando el espacio físico -ya sea con pequeños gestos o con descomunales obras de ingeniería- o generando nuevos espacios con origen en nuestra imaginación -en torno a los cuales se crea toda una serie de acontecimientos propios de un lugar-. La inconsciencia nos hace autores y la arrogancia nos hace olvidar que realmente somos coautores: el tiempo siempre esta ahí, es un factor ineludible y trabaja siempre sobre el espacio, transformando continuamente los lugares..

En estos elementos se encontraba el imaginario que daba lugar a la presente investigación. Todas estas influencias tenían que ver con la generación de espacio o su configuración. Se entrelazaban así conceptos como autor, usuario y dueño respecto al espacio, con su re-significación, con la débil frontera que separa lo imaginado de lo real -si es que hay alguna frontera- y con el paso del tiempo.

---

20 Noticia en: http://es.wikipedia.org/wiki/Argleton. Fecha de consulta 1 de septiembre de 2011

21 Noticia en: http://www.hola.com/actualidad/2009110511162/argleton/google/ciudad-fantasma/. Fecha de consulta 1 de septiembre de 2011.

22 Noticia en: http://www.abc.es/20101129/ciencia/todos-duenos-luna-201011290952.html. Fecha de consulta 20 de enero de 2012.

Nos pareció importante este preámbulo porque se conformaba como el punto de partida, la autentica motivación inicial del trabajo. Sistematizarlo o exponerlo implicaba para nosotros identificar las causas creativas de nuestra propia obra, los estímulos poéticos para arrancar el trabajo, diseccionar algo que no era demasiado consciente al comienzo. Algo parecido a lo que sucede con la obra de David Nash "Awful Falling 9.11" (bajo estas líneas). Realizada con maderas recogidas de la playa, Nash no tenía previsto ni había prefijado que su trabajo fuera la respuesta a un acontecimiento concreto como fueron los atentados del 11S, lo vislumbró con posterioridad.

Pero no sólo nos interesa esta obra de Nash en relación al proceso creativo, también su transformación del escombro, las propias Torres Gemelas, a la ruina (la propia instalación de dicho autor) que no alude solo a la fuerza que destruye sino también y sobre todo, a la que construye. En definitiva, es importante valorar que con la reconstrucción del escombro parece que Nash hace ruina, y que la ruina es el testimonio directo de lo que fue.

Considerábamos muy importante este apartado (desde luego no por su rigor) porque ha sido la mejor forma, con imágenes, de trazar aunque sea levemente el terreno en que nos hemos estado moviendo durante el periodo de trabajo al que se corresponde la presente investigación. Todo estaba ahí.

### 1.2. Referentes.

En este apartado analizamos artistas cuya obra consideramos próxima a nuestra línea de trabajo, en una manera particular de entenderla que en cierto sentido podría ser calificada de oportunista, dado que hemos centrado la perspectiva sobre los mismos por su cercanía a este trabajo de investigación. Los relacionaremos con su contexto, pero rescatando los factores que entendemos que son más importantes de su obra en relación a nuestros intereses, tanto desde un punto de vista formal como conceptual.

Nuestro proceso de trabajo viene marcado por la inmediatez de lo visual y es por eso que en esta investigación la imagen aparece antes que el desarrollo conceptual.

*"...lo importante es que cada generación aprende de la anterior. Ahora bien, lo que aprendes puede que no sea lo que te han enseñado"*[23]

#### 1.2.1. Lars Vilks

En 1980 este artista sueco construye con maderas recogidas del mar la obra *"Nimis"(abajo a la derecha)*, que tras diferentes acuerdos y desacuerdos con la administración sueca termina por convertirse en la micronación "*Ladonia"*, en la reserva natural *Kullaberg* en el noroeste de *Escania*.

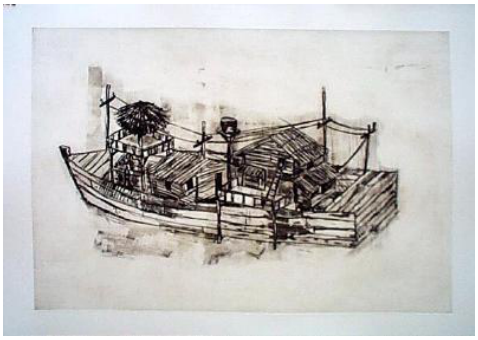
*"Ladonia es un happening o performance que dura más de un cuarto de siglo, ejecutado por funcionarios judiciales, policías, burócratas, autoridades, una fundación cultural dedicada a destruir obras de arte y público general espectador, todos animados por un profesor y artista con la colaboración de otros conciudadanos y algún colega de talla internacional como Joseph Beuys y Christo."*[24]

23 BORJA-VILLEL, Manuel J. Prefacio, p. 13, en PINEDA, Mercedes. *Permítaseme una imagen... Juan Muñoz*. Madrid. Turner, 2009. p13.

24 BLÁZQUEZ, Jimena et al. *Parques de esculturas, Arte y Naturaleza. Guía de Europa.* Cádiz Ed.

*"Esta obra se sitúa en los límites entre arte y arquitectura y diseño del paisaje; entre autoría individual y colectiva; entre libertad de expresión y derecho a la propiedad; entre estética, ética y normas legales; las autoridades como material artístico -título de un libro de Vilks-;una expresión del enfoque postmoderno sobre arte y naturaleza; una contribución al debate sobre el papel del arte como entretenimiento; el libro como salvaguardia del arte y la cultura libres; una critica al sistema que define la propiedad de la tierra y del arte; el triunfo de la fantasía sobre la burocracia; ideas e ideas. Y también creaciones materiales interesantes per se como instalaciones, esculturas habitables o land art, degradable como la vida, inseparable del entorno natural donde se concibe y con el que se genera."*[25]

### 1.2.2. Kcho



Alexis Leyva Machado es un artista cubano, *"sus obsesiones, discursos, temas e ideas han girado en torno a la problemática cultural y social cubana: el deseo del exilio presente en muchos de sus compatriotas, la emigración, el éxodo, el desplazamiento forzado, la salida y el deseo constante de regresar, la huida y la acogida, la identidad propia y ajena.*[26]

Nos interesa su forma de trabajar, los materiales y la forma en que los utiliza, de su obra, sus temas y obsesiones, se desprende una fuerte vinculación emocional con el territorio y la influencia reciproca que hay entre habitante y hábitat. En ésta encontramos dibujos, instalación o escultura en las que *"no trabaja con desechos, sino con vida pasada."*[27] En toda su obra se respira la insularidad, la identificación con su territorio.

*"Soy una isla andante y cada criatura insular también lo es"*[28]

*Kcho*

---

Documenta Artes y Fundación NMAC, 2006 p. 174

25 ibídem. p. 175

26 http://www.lajiribilla.co.cu/2005/n236_11/236_05.html. Fecha de consulta 10 de agosto de 2012.

27 ibídem.

28 ibídem.

### 1.2.1. Tadashi Kawamata

Este artista japonés nacido en 1953, cuyas obras se sitúan entre la arquitectura y las instalaciones, trabaja sobre elementos urbanos ya existentes. Con su trabajo pretende vislumbrar el caos urbano escondido tras la ortogonalidad y la razón. Trabaja principalmente con madera. Su obra en gran medida es de carácter efímero *"desafiando las leyes de la lógica, la simetría, la jerarquía y el ritmo arquitectónico, injertándose en las construcciones existentes, o el espacio expositivo, proporciona una nueva visión tanto de su obra, como de éste..."*[29]

Consideramos la obra de Kawamata como un claro referente por unas cualidades muy concretas que leemos en su trabajo, mucho más allá del uso de la madera como principal material o elemento de construcción. La obra se concibe como una especie de crecimiento tumoral, donde los elementos parasitan los lugares ya construidos, adaptándose al entorno y no al revés, enfatizando así ese carácter de crecimiento anormal en lo ya construido, en lo ya convenido y normalizado.

Con estas intervenciones no hace especial distinción entre el espacio puramente urbano y la naturaleza contenida o representada en dicho espacio. Estos espacios indiferenciados, comparten unas características que los inscriben dentro de lo común y cotidiano, pero no en lo transitable más allá de la mirada, es decir, no son espacios en los que estar.

Es importante también esa idea de construcción, de arquitectura, de casa, de refugio, de cabaña, que hay en estos objetos. Hace referencia a ese concepto o a lo que de común tienen todos esos conceptos con muy pocos elementos, ya que básicamente con una pequeña abertura ortogonal nos remite a esta amplia, pero a la vez "definida" idea de refugio, donde un interior es protegido o al menos diferenciado de un exterior, sin dejar de ser por ello permeable y todo esto, gracias a esos vanos y tejados.

Otro punto de interés en algunas de las obras de mayor envergadura de este autor, es la construcción del fluido que se derrama de esa caja, de ese contenedor, que es la arquitectura. En estas construcciones hechas a partir del

29 http://www.freakarq.es/tadashi-kawamata/. Fecha de consulta 20 de octubre de 2010.

material estandarizado o incluso de objetos como cajas y sillas, la rigidez de lo ya construido y convenido, no es capaz de contener la obra. Esto enlazaría a nuestro entender con aquella ruptura entre categorías de espacios que antes mencionamos, donde no hacía especial distinción entre el espacio urbano y la naturaleza contenida en él. Ocupa el límite entre el interior y el exterior lo ensancha[30]. Lo mismo consigue con sus refugios construidos en los vanos de los edificios, haciendo de esa membrana permeable, no una frontera, un límite, sino un lugar "habitable" un lugar en el que estar.

El tiempo es el último valor al que haremos referencia dentro de las características generales que leemos en la obra de Kawamata. Independientemente de la suerte que corran este tipo de obras en instituciones, colecciones, etc, las obras desprenden de una forma tremendamente potente cierto aire de lo efímero, no como lo delicado o frágil, sino como inherente a un proceso de transformación al que todo y todos, estamos sujetos, cierta belleza de lo precario, en cuanto a lo inocente que no pretende anclarse en el presente sino desaparecer. Tal vez *"haciendo de lo efímero una cualidad y de la fragilidad un elemento de protección."*[31] *(*Sobre estas líneas a la derecha "Tree huts" en Madison Square Park.)[32]

Hemos hablado a rasgos generales sobre el obra de Kawamata y los valores que de ella rescatamos para nuestro propio trabajo, pero creemos que hay una obra que merece especial atención: Mukaejima Project.:[33] "the island made by the island"[34](a la derecha).

Esta obra se ubica entre las islas de Naoshima y Mukaejima en Setouchi[35]

30 CLEMENT, Gilles. *Manifiesto del Tercer Paisaje*. Barcelona. Gustavo Gili. 2004. p.35.

31 BLÁZQUEZ, Jimena et al. *Parques de esculturas, Arte y Naturaleza. Guía de Europa*. 2006 Cádiz Ed. Documenta Artes y Fundación NMAC p. 15

32 http://madsqhuts.wordpress.com/about/ Fecha de consulta 15 de octubre de 2010

33 http://www5a.biglobe.ne.jp/~onthetab/newfiles/info.html. Fecha de consulta 15 de octubre de 2010.

34 http://ogijima.com/mukaijima-project-make-island-from-island/. Fecha de consulta 15 de octubre de 2010.

35 http://www.tourismshikoku.es/features/destacados/#HeaderMenu. Fecha de consulta 20 de noviebre de 2010.

(Japón). El proyecto consiste en recopilar material, madera principalmente, que llega hasta la costa para construir una isla[36]. A partir de pequeños trozos de desperdicio, construye un nuevo espacio, un nuevo lugar. Reescribe a partir de los restos. Es para nosotros una metáfora de construcción del espacio, lo que en palabras de Georges Peréc seria "*escritura terrestre*"[37].

Se podría abordar como metáfora dulce de construcción de un nuevo espacio, de reciclaje, a partir de los restos flotantes que terminan varados en la playa. Pero no podemos considerar a la obra como algo exento o en un contexto limitado, en un mundo en el que los *mass media* son la vía de contagio de todo con todo. La isla de Kawamata se nos muestra como imitadora en su estrategia del accidente y la dejadez humana, patente en las llamadas islas de basura (primera imagen sobre estas líneas) o en el río Citarum (la segunda imagen sobre estas lineas) que más bien parece una carretera. Estas islas no son más que desperdicios, en su mayoría plásticos, acumulados en la superficie de mares y océanos, de dimensiones gigantescas y que no dejan de ser una imagen potente, resultado de nuestra cultura, una acumulación de objetos que hacen lugar.

Esta construcción de un lugar donde antes no había nada o había otro se nos presenta en el terreno de lo verosímil como las islas de totora, los palafitos las fortalezas marinas, Argleton, etc. Son imágenes que tienen su eco en nuestro mirar y en nuestro trabajo, la certeza de su existencia no es importante.

### 1.2.4. Santiago Cirugeda

Nacido en 1971 es arquitecto y trabaja en el ámbito de la realidad urbana. Trata temas como la arquitectura efímera, el reciclaje, las estrategias de ocupación e intervención urbana, la incorporación de prótesis a edificios construidos o la participación ciudadana en los procesos de toma de decisión sobre asuntos urbanísticos. Aprovecha los vacíos legales para beneficio de la comunidad. De esta forma, al margen de la legalidad, pero sin entrar en la ilegalidad, mediante acciones particulares pretende buscar, proponer o simplemente iniciar una

36 http://mukaijima.web.fc2.com/projecten/projecten.html. Fecha de consulta 24 de noviembre de 2010.

37 PERÉC, George. *Especies de espacios.* Barcelona, Literatura y ciencia, S.L, 2004 p.119

reflexión en torno a problemáticas comunes, busca lo colectivo. Muchas de sus intervenciones se aprovechan de la posibilidad de instalar provisionalmente (lo eventual), elementos como cubas y andamios, ocupando alegalmente un espacio que "*no tiene dueño, la calle.*"[38]

*"No queremos ocupar el espacio como normalmente hace una escultura sino hacer sitio, crear lugar y a la vez dar lugar, propiciar las condiciones para que surja el encuentro, el diálogo, el debate; y, para eso, la obra no puede plantearse como una voz única, superior, privilegiada."*[39]

Cirugeda se nos plantea como un referente muy claro, tanto por el ámbito en el que trabaja, como por estar circunscrito en nuestro contexto social y temporal. Está en activo y ha trabajado principalmente en el ámbito nacional, donde además ha vivido, y aunque estamos en las antípodas formales de su trabajo y de sus propuestas, su proximidad nos parece de vital importancia. Lo que principalmente nos interesa es su idea de la arquitectura como algo efímero, no solo por estar sometida a un proceso de envejecimiento o deterioro si no por entenderla como algo sometido a los cambios de uso y necesidades. Es decir, por su concepción de la arquitectura en base a un posible mañana, no ya como algo ampliable o modificable, sino como algo que puede, incluso que debe, quedar obsoleto.

Esta idea de lo efímero/temporal, encaja con el reciclaje de materiales o de materiales-objeto, como equipamiento de construcción, que utiliza de materia prima para algunas de sus intervenciones, desde cubas a andamios, pasando por elementos de señalización, todos ellos temporales. Con esto trata de suplir las necesidades de hoy, sin entorpecer las posibles soluciones

38 http://www.recetasurbanas.net/index.php?idioma=ESP&REF=3&ID=0037&IDM=i00737#img&. Fecha de consulta 3 de marzo de 2011.

39 ibídem.

de mañana y sin dejar de cuestionar la situación actual.

Por último hablaríamos de lo que él llama prótesis, que no dejamos de ver como parásitos instalados en los límites de la normativa y del espacio construido.

Es importante, al hablar de este autor, mencionar el trabajo en red y colaboratívo aunque esto no sea objeto de la presente investigación.

### 1.2.5. Charles Simonds

Nacido en Nueva York en 1945 en sus primeras obras construye las "*dewllings*[40]" (moradas), como único rastro visible de una civilización, los *"Little People"*. Todo en sus moradas hablaba de una marcha súbita, de una presencia interrumpida por razones de fuerza mayor, lo que parecía condenarlas a una inevitable degradación. Estas construcciones aunque estaban inspiradas en las de los indios del estado de Nuevo Mexico, son reconocibles por y en otras culturas a lo largo del mundo, es decir, harían referencia a la idea de refugio, morada, hogar, más que a la idea de un refugio concreto en una cultura concreta.

La parte de su obra que más nos interesa es la realizada en las grietas de edificios abandonados de Nueva York, donde construye la ruina sobre el escombro, dando pie, al menos a la comparación.

*"En realidad esta primera parte de la obra de Simonds se trataba de una reflexión múltiple sobre el paso del tiempo, sobre el crecimiento y la degradación, sobre la arquitectura y los sistemas de pensamiento que la sustentan."*[41]

Estas moradas, ruinas construidas, como todas las ruinas son la huella de quien las habitó lo cual supone, en cierta manera, un apoyo a nuestra propia obra en la que se busca unificar lugar, ser y objeto, en uno solo. Esto es mucho más evidente en otras obras de Simonds donde construye las ruinas sobre su propio cuerpo, convirtiéndolo así en territorio.

En la lectura que hacemos de este autor

40 http://lamanoblancadelaluna.blogspot.com/2011/01/charles-simonds.html Fecha de consulta 3 de abril de 2011.

41 http://elestantedelfondo.blogspot.com/2007/01/arte-charles-simonds-1-las-dwellings.html. Fecha de consulta 2 de abril de 2011.

hablaríamos de la "no propuesta", como estrategia de trabajo, que contrastaría con autores como Cirugeda que, trabajando en un ámbito parecido, sí opta por la propuesta, la búsqueda de solución. No se trata de comparar y destacar una actitud frente a otra, solo es una forma de abordar autores que se mueven en torno a ideas similares pero con trabajos muy diversos y que forman parte del sustrato de nuestro propio pensamiento.

En la obra de Simonds lo minúsculo y lo efímero de esos lugares oníricos, ruinas de lo que no fue, ya que nacen como ruinas, nos interesan por esa forma de contar el proceso, por el hecho de romper el tiempo lineal. El autor se salta parte de la historia para solo mostrarnos el último tramo. La parte por el todo. Habla de la arquitectura como parte visible y tangible de un sistema de pensamiento que cree poder escapar del tiempo, por eso construye otro, ya sometido a los procesos derivados del ineludible factor tiempo.

### 1.2.6. Juan Muñoz

Es un referente involuntario pero que sin embargo está en la forma que tenemos de abordar las cuestiones que nos interesan. Sus planteamientos hacia la obra están bastante alejados de los nuestros, pero aún así creemos que de alguna manera ha configurado nuestra forma de trabajar. Es una influencia directa o mejor dicho, irremediable. (Arriba "*The Waseland",* 1986.[42])

*"Las figuras, como los balcones, ventrílocuos y tentetiesos, establecen una relación muy directa con el espacio que las circunda, que se convierten en suelos ópticos."*[43]

Nos interesa de su obra la utilización del espacio como elemento constitutivo, usando una arquitectura ficticia y teatralizada, consecuencia de trabajar el espacio fuera de él. Para Muñoz, en el cubo blanco desaparecía todo, era neutro, mientras que el paisaje estaba saturado de información. Lo que nos reafirma en la consideración de todo espacio como portador de información.

El paisaje era un personaje más de su obra, presente como tantos otros por omisión, como el ventrílocuo. La parte por el todo. Las referencias a la arquitectura

42 http://blogs.km77.com/nimeva/seccion/instalacion/ Fecha de consulta 13 de junio de 2011.

43 http://www.masdearte.com/index.php?option=com_content&view=article&id=6354&Itemid=7 fecha de consulta 13 de junio de 2011.

hechas a partir de pequeños elementos, a nuestro entender, son ejemplo de esta idea. En su obra la arquitectura se muestra como un personaje no como un lugar de representación, tal y como aparece en la imagen de la izquierda, *"First Banister,"* 1987, donde la acción es llevada a cabo por un elemento arquitectónico.

Otra de las características que observamos en la escultura de Muñoz y que nos ayudan a posicionarnos frente a nuestra propia producción, es el factor de la escala con el que cosifica los espacios y los personajes. Hace híbridos, personajes/lugares, personajes/cosa u objeto/personajes, tratándose de "teatro" siempre son personajes. Esto lo vemos en sus pequeños balcones, sobre estructuras que podrían ser patas, en sus personajes antropomorfos, sin pies, a veces con piernas sustituidas por formas compactas y abultadas, sin ojos, de bocas solo insinuadas, que no pertenecen a nuestra escala. En algunas obras, objetos reales son utilizados como materia prima como alfombras, bancos, ascensores, etc. Objetos en la frontera entre el objeto y el lugar. (A la derecha, "*Minaret for Otto Kurz*", 1985.)

En estas obras (a la izquierda "*descarrilamiento*", 2000-2001 y a la derecha *"Loaded car"*, 1998) lo que Augé catalogaría de no lugar, un medio de transporte,

contiene lo que podría ser un lugar, o por lo menos una arquitectura, accidentes de la arquitectura tal vez.

### 1.2.7. David Nash

Es uno de los fundadores del land art en Gran Bretaña. Sus propuestas buscan mantener la armonía entre material, elementos y el lugar donde se ubican, que en ciertas ocasiones es el mismo del que proceden. Sus obras buscan determinar el lugar. (Abajo *"cúpula de fresnos" obra que* comenzó en 1977 y su proceso continúa.)

La obra de Nash es un referente en nuestro trabajo por esa consideración hacia el lugar como algo que se puede significar, o re-significar desde intervenciones mínimas en comparación con lo basto del paisaje.

También es importante señalar que técnicamente, nuestro proceso de trabajo es muy similar al utilizado en la imagen de la izquierda (*"Cracking Box",* 1992) para ensamblar la madera .

En su proceso de trabajo leemos que el material es tratado como un elemento; viene de algún lugar, fue o es utilizado para algo. Utiliza las marcas de este, no las ignora. El material no es una solución técnica sino que tiene una carga. Trabaja con procesos naturales y orgánicos propios de la materia elegida, quizás por ello en su obra se respira el interés por un proceso casi ritual como en

la búsqueda del material, las piras para quemar las piezas o procesos prolongados en el tiempo como en la obra "*ash dome"*, la cúpula de fresnos.

En su obra nos interesa la continua referencia a elementos que, desde nuestro punto de vista, giran en torno a la arquitectura como cúpulas -de fresnos-, escaleras o ventanas. (Bajo estas líneas a la izquierda *"Standing Frame"* 1987, a la derecha *"Seven turning steps"* 1986.)

En su proceso de trabajo, de carácter ritual, el devenir de la obra es parte de ella. En ocasiones trabaja en el mismo lugar donde se encuentra el material, más que modificar, re-significa el lugar, únicamente con lo que ya existía. Reescribe el lugar desde un objeto del mismo. En las imágenes siguientes (a la izquierda *"Through the Trunk, Up the Branch*" en proceso 1985 y a la derecha "*Standing Frame"* 1987) se ven obras en proceso: la primera permanecerá en el lugar, la segunda se ubicara en otro.

Especial atención mostramos ante la obra de Nash "*Wooden Boulder*", iniciada en 1978, en la que tenemos un punto de interés primordial, el tiempo. El trabajo del escultor propiamente dicho terminó en 1978, pero ese es el comienzo mismo de la obra, que durante algo más de veinte años recorrió el lecho de un arroyo hasta llegar al océano. Este sometimiento de la obra a los procesos propios del paso del tiempo lo evidencia como coautor. Hay cierto desapego a la obra de arte que no tiene una necesidad de supervivencia, lo importante es hacerla, casi como decir la palabra o hacer el gesto.

### 2.2.6. Tatzu Nishi

El tipo de obra al que hacemos referencia, del autor Tatzu Nishi[44] tiene que ver con la creación de nuevos espacios en torno a estructuras urbanas como los monumentos públicos. Sitúa andamiajes en torno a estos para simular ambientes privados cambiando la relación que establecen con ellas los ciudadanos, replanteando cuestiones como la manera en que estas estructuras pertenecen al habitante y qué se considera público."[45]Para nosotros su obra es un asalto frontal a la idea de monumento clásico y a esa lógica del monumento de la que habla Rosalind Krauss en *"La escultura en el campo expandido."*[46] (Bajo estas líneas vista exterior e interior de *"Villa Victoria"* en Liverpool 2002.)

44 http://www.tatzunishi.net/top.htm. Fecha de consulta 10 de febrero de 2011.

45 http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/portal/lugarescomunes/nishi. Fecha de consulta 10 de febrero de 2011.

46 KRAUSS, Rosalind, *Pasajes de la escultura moderna*, Madrid, Akal Arte Contemporáneo, 2002.

### 1.3. Construcción de una idea. El Usuario como dueño.

*"El saber visual es del orden de lo verosímil; porque la imagen no es real. Únicamente lo es en cuanto a imagen; en tanto representación sólo es verosímil. En la cultura visual, imagen, palabra, símbolo y realidad se solapan y complementan."*[47]

El imaginario, los referentes y los autores -que en los siguientes apartados trataremos- en conjunto suponen una "*mirada en mosaico*"[48] que condiciona, nuestro proceso de trabajo. Lo expuesto hasta el momento argumenta consideraciones acerca del material que condiciona su manipulación -que no quiere ser solo una solución técnica, sino un trabajo con el que sumar valores que consideramos implícitos en la materia y sus procesos- y nuestra posición definida por una serie de estímulos y en la que nos asaltan una serie de cuestiones en referencia al espacio. Hemos focalizado la mirada en formas muy concretas a partir de unas imágenes -mentales o no- relacionadas con la arquitectura, su deterioro y con estructuras orgánicas como la carcasa. Con todo ello se ha ido vislumbrando un tronco conceptual de referencia en nuestra obra.

Los autores y conceptos que a continuación presentamos nos han ayudado a conceptualizar nuestro propio trabajo para darle cohesión, no sólo desde el proceso, sino también desde el contenido.

Por ello a continuación aparecen entremezclados elementos vinculados a las transformaciones que la obra pretende plantear para el entorno, con el propio sentido semántico de la misma, entendiendo que ambas cosas forman parte de una unicidad y se corresponden, enfatizando aquellos caracteres desde los que damos forma a nuestra producción. Técnica, forma e ideas se van fundiendo, solapando, construyendo, haciendo a veces muy difícil su traducción lineal, como el proceso de escritura de esta investigación requiere. Por eso comenzamos ofreciendo en el siguiente apartado la red de relaciones que hemos ido tejiendo a medida que avanzábamos en nuestra producción, en forma de un mapa conceptual a modo de introducción donde ubicar parte de lo que va a ser leído a continuación.

47 ROJAS, Miguel. *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires, Ed. Prometeo. 2006. p.32.

48 ibídem.

### 1.3.1. El mapa.

### 1.3.2. El espacio. Acotaciones y límites para abarcarlo.

*"Todo tiene lugar en el espacio, todo es el espacio o todo es espacio u ocupa un espacio..."*[49]

El concepto de espacio o la acotación del término que pretendemos hacer, es uno de los puntos de partida de la presente investigación. Un término amplio del que derivan o con el que podemos relacionar otros muchos, cuyos significados se superponen y solapan, generando un amplio abanico bajo el que podemos cobijar multitud de sentidos y especificaciones con los que tratar de orientarnos en esa amplitud semántica que supone el concepto de espacio.

Ninguna de las palabras que van a surgir debería ser tomada como un término cerrado, sino que todos se transparentan y superponen los unos con los otros, son como recortes informes de papel superpuestos, que al variar su posición modifican y amplían o reducen su superficie y transparencia, significado, simbología, connotaciones, representatividad y un largo etc. Esta simultaneidad aumenta también su utilidad y sus posibles usos, tal vez se especialicen, tal vez se generalicen o las dos cosas. En nuestra obra hay una serie de cuestiones y preguntas -o uniones y ampliaciones de las de otros-, dudas, que no buscan respuesta. Es un lujo que en este ámbito nos podemos permitir. *"Comprender es reducir"* decía el actor y guionista francés Jean Claude Carrier sobre la polémica surgida respecto al "incomprensible" significado de las películas de Luis Buñuel. Y es que como con el espacio, nos podemos reconocer en multitud de términos, pero su principal característica es la simultaneidad y su indefinición.

Intentamos huir de las tipologías de espacios que tradicionalmente implican delimitación[50] y en base al trabajo de diferentes autores esbozar un cuerpo teórico que pretende ser una traducción o interpretación de nuestro trabajo plástico.

El espacio es un término frío por así decirlo, hace referencia a un espectro más relacionado con la física, un mundo de coordenadas y mediciones, de las que se escapan todos los conceptos que a su vez emanan de él, todos los valores que no sabemos medir.

*"Así comienza el espacio, solamente con palabras, con signos trazados sobre*

---

49 CAMARERO, Jesús. *Escribir y leer el espacio*, en PEREC, George. Especies de espacios. Barcelona, Literatura y ciencia, S.L, 2004. p.11

50 KOOLHAAS, Rem. *Espacio basura*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili S.L. 2007. p. 13

*una pagina blanca. Describir el espacio: nombrarlo, trazarlo..."*[51]

Estos valores que no sabemos medir, por ejemplo tienen que ver con nuestra relación con el espacio, con las relaciones que tienen lugar en él o con la memoria, que es en parte tiempo que tampoco sabemos medir. La memoria tiene una gran influencia sobre el espacio, sobre lo que en él hay, su ordenación y como lo vemos.

El espacio, como dice Peréc, *"es una duda"*[52] porque nunca es sólo espacio. Cuando habla de lo frágiles de sus espacios, no habla de ese término tan grande y frío, ese que tenía que ver más con la física, con lo medible y cuantificable, sino de sus lugares, su ciudad, su barrio o una habitación en la que una vez durmió, en la que sigue durmiendo y todas las imágenes que pueda evocar de esos espacios en su mente, es decir, que pueda recordar, lo que equivale a una forma de inventar.

Éste basto punto de partida de nuestra investigación, que es el espacio, también lo es de nuestro trabajo plástico. La producción y el pensamiento que la suscita, al escribirlas parecen diferenciarse por estar también superpuestas, pero no es el caso. Es solo que el presente texto es una traducción de la obra/pensamiento y el espacio es uno de los primeros fragmentos que configuran la estructura de nuestro enfoque para la producción.

El espacio, va perdiendo su frialdad y tal vez su nombre cuando es interior o exterior, urbano, rural o natural, porque ya no es todo el espacio sino una acotación cualitativa de esa amplia idea inicial de espacio, como la primera célula, cuya única diferencia del resto del mar era la de ser una gota separada del resto, pero que por eso mismo dejó de ser mar. Pero el espacio, curiosamente, al reducirse, al acotarse se hace más complejo, se carga de más significados -o se vacía y el hueco que deja no es más que un significado en negativo[53]-. Se llena de esas cosas no medibles, que ayudan a la proliferación de esa multitud de términos, no solo cuantificables físicamente, cobrando a su vez mayor importancia las relaciones con otros espacios o su ausencia. En definitiva aunque el trozo de espacio que observamos sea menor, no lo hace más simple.

---

51 PEREC, George. *Especies de espacios.* Barcelona, Literatura y ciencia, S.L, 2004. p. 99.

52 ibídem p. 139.

53 KRAUSS, Rosalind. *La escultura en el campo expandido en Pasajes de la escultura*, Madrid, Akal Ediciones, 2000.

Con toda esta parcelación el espacio termina, en palabras de Reem Koolhaas, no articulándose sino descuartizándose. No solo dividimos para observar -por necesidad-, sino que dividimos al generar espacio, o más bien al hacer lugar, tal vez solo con nuestra existencia.

De todas las disecciones que del término que tratamos de acotar se podrían hacer destacamos una, la de espacio proyectado y espacio vivido, versión con matices de los términos espacio imaginable y realizable de Koolhaas.

*"Sin embargo, el construir, al producir las cosas como lugares, está más cerca de la esencia de los espacios y del provenir esencial del espacio que toda la Geometría y las Matemáticas."*[54]

Estas dos interpretaciones del espacio, proyectado o vivido, pueden coincidir físicamente o no. El espacio proyectado es el más próximo a la definición inicial de espacio que hemos hecho, sometido a la medición, donde llegamos por coordenadas -no caminando y girando la segunda a la derecha o subiendo unas escaleras al fondo del pasillo- pero nosotros, lo vamos a diferenciar de esa aproximación inicial al término por una sencilla razón, no todo el espacio puede ser proyectado o pensado,

Hay algo de primordial en el espacio a secas y es que ya está antes de ser mirado, si quiera pensado: es antes de nosotros. El espacio es como las estalactitas de una cueva no explorada, está y cambia en cuanto lo miramos, en cuanto lo descubrimos, ya que al entrar en la cueva modificamos el aire, la temperatura y las condiciones de humedad por lo que las estalactitas, se rompen. Podemos hacernos una idea de como era antes de nosotros, pero no podemos aprehender lo que era sin nosotros, sin nuestra mirada que siempre traduce. Por lo tanto este espacio proyectado, que responde a un modo de pensamiento, aunque inicialmente frío y medible ya es más nuestro. Bien mirado esto no tiene por que hacerlo más cálido. El espacio proyectado siempre es espacio vivido, mal vivir es una forma de vivir.

Por otro lado entendemos el espacio vivido como aquel que no responde a la proyección de una idea, sino al resultado de una acción, de su uso, más vinculado a la rutina, a la costumbre y a su vez al cambio, entendido éste como la sucesión de rutinas. Estas dos formas de abordar el tema en cuestión, se pueden relacionar de muchas formas, nosotros nos apoyamos para nuestro trabajo básicamente en

54 HEIDEGGER, Martin. *Construir, Habitar, Pensar.* En http://www.heideggeriana.com.ar/textos/construir_habitar_pensar.htm. Fecha de consulta 20 de diciembre de 2010.

tres:

- La primera a la que haremos referencia es poco común, ambos espacios, proyectado y vivido coinciden físicamente y también coincide lo proyectado, con lo vivido. Es decir, la idea a la que responde la ordenación del espacio coincide con los usos de dicho espacio. Estos espacios son pocos, suelen tener algo de mecánico, lo que les aleja de lo vivido y como concepto, se aproxima mucho a un experimento de laboratorio en el que las condiciones están controladas. Puede que sean los más coercitivos por eso coincide proyección y vivencia.
- En la segunda forma de relacionarse estas dos concepciones del termino, el espacio vivido y el proyectado también pueden convivir en el mismo espacio pero sin ser coincidentes. Es decir, puede ser proyectado y vivido, pero no vivido conforme a lo que se proyectó. Esto puede deberse a muchos factores, lo que nos llevaría a verlo con otra lente y el espacio podríamos empezar a llamarlo de otra forma, como veremos en apartados posteriores. El interés que nos despierta es mucho mayor. Como errores del espacio (del espacio proyectado) nos dice mucho más de su contexto que los señalados anteriormente, ya que como todo síntoma es clave para identificar la enfermedad. Tal vez la proyección del espacio produzca "abortos en cada rincón"[55]. Steven Holl plantea este choque hablando de cómo la experiencia fenomenológica en la ciudad moderna *"se desarrolla solo parcialmente mediante el propósito y muy frecuentemente se origina de forma accidental a partir de la superposición semiordenada, aunque impredecible, de propósitos individuales".*[56]
- El tercer y último tipo de relación entre los términos espacio vivido y espacio proyectado a la que haremos referencia, tiene que ver con la situación en la que no son coincidentes, ni siquiera físicamente. Éstos espacios corresponderían a ese espacio físico que queda entre diferentes espacios proyectados, que de una forma u otra, son espacios vividos pero no proyectados y es que al dividir el espacio la frontera o el límite, involuntariamente se torna en una división más del mismo, en unidad más. Hablaremos aquí del límite físico y el límite normativo. El primero, el límite físico es el espacio en sí, allá donde las reglas establecidas para lo proyectado no alcanzan. Las normas que regulan el uso del espacio, la

55 KOOLHAAS, Rem. *Espacio basura*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili S.L. 2007. p. 13

56 HOLL, Steven. *Cuestiones de Percepción. Fenomenología de la Arquitectura*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili. 2011. p.11.

ausencia de estas, su obsolescencia y rigidez, son el límite normativo que irremediablemente están en el origen del primero. Estos espacios, aunque vividos, son en cierta manera ignorados. Son lo que hemos denominado "espacios relegados".

Llegados a este punto y en referencia a los dos últimos tipos de relación entre espacio proyectado y espacio vivido, creemos conveniente hablar del concepto de espacio basura de Rem Koolhaas citado anteriormente, que en el libro del mismo titulo comienza definiendo así:

*"...el "espacio basura" es el residuo que la humanidad deja sobre el planeta. El producto construido de la modernización no es la arquitectura moderna, sino el espacio basura. El espacio basura es lo que queda después que la modernización haya seguido su curso o, más concretamente, lo que se coagula mientras la modernización esta ocurriendo: su secuela. La modernización tenia un programa racional: compartir universalmente las bendiciones de la ciencia. El espacio basura es su apoteosis, o su derretimiento; aunque cada una de sus partes son fruto de brillantes inventos, su suma augura el final de la ilustración..."*[57]

El espacio basura es un espacio de masas, o mejor dicho, el producto del espacio pensado para las masas, no para las personas, derivado de un problema de escala, fruto de la imposibilidad de explicar el propio espacio, que no es para Koolhaas la arquitectura, la masa (en términos físicos) y los objetos. El espacio basura es un espacio interior originado en todas las arquitecturas y unificado a nivel planetario -según el autor el aire acondicionado demuestra su unidad, por lo menos climática-. Un espacio que suprime las distinciones, indeterminado, que confunde la intención con la ejecución -¿lo proyectado con lo vivido?- donde no hay jerarquía sino acumulación y donde la composición ha sido confundida con la adición.

Koolhaas y Peréc nos ayudan a buscar nuestra aproximación al término espacio y que entendemos como parte del objeto de nuestra investigación, material y producto de nuestra producción plástica, al que trataremos de aproximarnos desde nuestra óptica personal en los siguientes apartados.

Como última baliza -en el espacio- creemos importante mencionar, por ser una línea de trabajo importante y prolífica en la contemporaneidad, que en la presente investigación y en los términos en que tratamos el espacio no hacemos distinción

57 KOOLHAAS, Rem. *Espacio basura*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili S.L. 2007. p. 6.

entre espacio público o privado. Siempre hablamos de espacio público; aunque la vivencia de él o en él pueda ser privada o intima. Son conceptos que solo visitamos esporádicamente pero no son objeto de ésta investigación.

### 1.3.3. Los lugares y su negación como fragmentos del espacio.

Antes de entrar de lleno en el lugar y en relación a lo dicho al final del apartado anterior en torno a lo privado y lo público, nos gustaría solo esbozar algo al respecto del concepto de lugar común, pero manteniendo la distancia con estos conceptos que, recordamos, no son objeto de nuestra investigación.

Vamos a entender aquí que un lugar es siempre común. Es la actitud del grupo que tiene en un lugar -común- la que posibilita lo colectivo. La pasividad de un grupo en un lugar concreto -lo cual no lo exime de cierta responsabilidad- hace lugar común, como contrapunto la colectividad necesita de cierto grado de implicación por parte de dicho grupo. Hemos considerado necesario este ligero posicionamiento -ya que aunque no sea una piedra angular en nuestro trabajo, sí pensamos que puede ayudar al lector- puesto que es un tema, el de lo privado y lo público, tan próximo a algunos conceptos y autores que han surgido y van a surgir en la presente investigación, con una magnitud tal, que preferíamos declararnos fuera de su órbita solo como visitantes ocasionales, tal vez accidentales y esbozar solo estas ideas sobre lo común y lo colectivo.

La forma en la que pretendemos tratar la presente investigación tiene algo de ilusión óptica y es que en todo momento, desde el principio y hasta el final, nuestro objeto de estudio es el mismo, solo vamos superponiendo filtros de diferentes colores y formas, para ver sus generalidades y sus particularidades, sus contradicciones -aunque estas puedan serlo solo en apariencia-. Éstas "partes", aunque no entren dentro de lo descriptible o medible y sin ser lo reconocible o representativo de dichos espacios están ahí, son en base a lo expuesto en el apartado anterior, espacios vividos y por lo tanto parte conformadora del espacio. Y es que lo que hemos denominado espacio vivido produce lugar -lugar común-.

Hay muchas formas de vivir el espacio y por lo tanto de hacer lugar. Ejemplo de ello son los lugares que podemos encontrar en nuestro imaginario colectivo y que no se corresponden con una realidad física. Como dice Miguel Rojas *"la verdad no es forzosamente verosímil. En cambio la ficción puede serlo"*[58] y continúa el autor: *"lo verosímil representa una restricción cultural y arbitraria frente a lo posible real y una forma de censura, dado que entre todos los posibles pensamos sólo en*

58 ROJAS, Miguel. *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI.* Buenos Aires. Ed. Prometeo. 2006.p.34

*aquellos autorizados por el discurso icónico. Lo verosímil está siempre dentro de lo deseable"*[59]

Tal vez la generación de esos lugares más allá de lo que entendemos por realidad responda a dos cuestiones que según Rojas están íntimamente relacionadas: la verosimilitud y el deseo. Es precisamente esta cuestión y las posibilidades de generar lugar que suscita, pieza clave en nuestra producción plástica y la levedad de esta ecuación, su evanescencia, la que impone casi siempre a nuestra obra ese carácter efímero, cuya intención no es otra que la de intentar distorsionar ese discurso icónico autorizado.

En relación al concepto de lugar, podemos comenzar aludiendo a que para Augé el lugar es *"la idea, parcialmente materializada, que se hacen aquellos que lo habitan de su relación con el territorio, con sus semejantes y con los otros."* [60]

Cuando trazamos una línea para delimitar algo, la linea a su vez es definida tanto por lo que queda dentro como por lo que queda fuera. Aunque tratemos de definir el término lugar, la definición no basta y nos preguntamos sobre la noción del lugar, lo que diferentes autores han denominado el genius loci, genio o espíritu del lugar. En el texto "*La invención del genio del lugar*" Juan F. Remón en boca de Norberg-Schulz da unas nociones sobre el lugar hablando de él como "... *un plano existencial que revela nuestro estar en el mundo"*[61]. Lo que podríamos entender como nuestra cosmovisión, es decir, la forma de ser y estar en el mundo.

En este texto Remón expone que dicho genio del lugar *"no es sagrado ni eterno, ni una realidad previa a nuestra intervención en el paisaje, como serian el clima y la topografía"*[62] , sino que *"...es una ficción inventada y alimentada por un cúmulo de razones..., algunas de ellas deslegitiman la existencia misma del genius loci..., pero otras la legitiman. Entre estas últimas yo elegiría la que Tafuri, que nunca nombra al genius loci , entiendo que da. Es la función del genio del lugar en la construcción de un espacio, paisaje o arquitectura, en diálogo directo con nosotros, que invita a nuestra interpretación individual sobre su significado, libre de códigos, colocándonos a nosotros en el centro de nuestra existencia. y así a la arquitectura en un plano de importancia relativo."*[63]

---

59 ibídem p.35

60 AUGÉ, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad.* Barcelona. Ed. Gedisa S.A. 2000 p.61.

61 REMÓN, Juan F. *La invención del genio del lugar* en MADERUELO, Javier. Actas. El jardín como arte. Huesca. CDAN. 1997. p.199

62 ibídem. p.198

63 ibídem. p.206

Por lo tanto como consecuencia de nuestra intervención, el lugar, el genio del lugar, es fruto de nuestro estar y ser en un espacio, es una construcción humana. Entendido en positivo lo que Augé llamará "lugar antropológico" o un síntoma entendido en negativo, un "no lugar", haciendo referencia al mismo autor.

Esta superposición o simultaneidad de términos puede resultar confusa cuando una misma palabra parece diseminarse en una multitud en un abrir y cerrar de ojos, el genio del lugar, el lugar común, el lugar antropológico... Por ello vamos a rescatar una definición y unas características básicas que Marc Augé enuncia sobre lo que él ha denominado espacio antropológico. Éste es una construcción concreta -en referencia al lugar físico, el espacio que ocupa- y simbólica del espacio -donde se delinea también lo social- y destaca tres características básicas de dichos lugares:

- Son identificatorios
- Son relacionales
- Son historicos.

Hemos perfilado qué es un lugar, qué lo diferencia del espacio o al menos la manera en que lo vamos a tratar para diferenciarlo, que relación tiene con nosotros y de qué manera se origina.

En las siguientes líneas nos acercaremos al término ya citado anteriormente y que Marc Augé denominó "los no lugares" por ser pieza clave en nuestro trabajo. Estos espacios, fuera del territorio según el antropólogo francés, son producto del tiempo presente, de la sobremodernidad, cuyo principal rasgo es el exceso. Este exceso lo plantea principalmente en tres valores: exceso de ego, exceso de tiempo y exceso de espacio. Nosotros nos interesamos principalmente por los dos últimos.

El exceso de ego -del que tal vez es muestra esta investigación- según el autor lo plantea, tiene que ver con la producción de sentido supuestamente individual lo que hace necesario una suerte de traslación de la cosmología a la antropología, en el campo de la etnología.

El exceso de tiempo lo explica como un exceso de acontecimientos que nos lleva a una aceleración y sobreproducción de historia.

El exceso de espacio curiosamente lo relaciona con el *"achicamiento del planeta"*, del que ya conocemos su dimensión y forma, del que hemos visto miles de imágenes. Este fenómeno, el de que "*la unidad del espacio terrestre se vuelva*

*pensable"*[64] produce un efecto opuesto al esperable.

Él atribuye este exceso a ciertos cambios de escala en los que han influenciado la aceleración y multiplicación de los medios de transporte, los medios de comunicación de masas, que hacen que el tiempo en el planeta sea prácticamente simultáneo, la multiplicación de referentes imaginados e imaginarios, -de lo que somos un vivo ejemplo- el crecimiento urbano y por último, la proliferación de los ya citados no lugares.

Define como no lugar *"las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes", "los medios de transporte mismo o los grandes centros comerciales"* y *"los campos de transito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta."*[65] Es decir, son los espacios dedicados a ciertos fines (transporte, comercio, ocio) pero también la relación que los individuos tienen con dichos espacios. Es decir que lugar y no lugar, en esa superposición de términos de la que antes hablábamos, resultan coincidentes en gran parte de la superficie que los define. El propio autor se refiere a ellos como falsas polaridades, como un palimpsesto donde el lugar nunca se borra del todo y el no lugar nunca se cumple del todo.

*"En la realidad concreta del mundo de hoy, los lugares y los espacios, los lugares y los no lugares se entrelazan, se interpretan. La posibilidad del no lugar no está nunca ausente de cualquier lugar que sea."*[66]

Muchos autores trabajan al rededor de lo mismo, es un tema recurrente, sino esencial, el de pensar el espacio. Y leerlos es como escuchar una conversación, en este sentido podemos relacionar a Augé con Holl cuando este afirma *"hay quienes hablan con desprecio de la "generalización" de la ciudad moderna, en el sentido de que, debido a la igualdad repetitiva de las cadenas comerciales, el transporte, los aeropuertos, etc., hoy en día resulta difícil distinguir unos lugares de otros. ¿Podría tratarse también de la diferencia entre mirar y ver?"*[67]

Con todo, vamos a entender aquí el concepto de lugar en relación a los espacios cotidianos, desconocidos y vinculados al imaginario. Hay que tener en cuenta que ciertos lugares no existen sino por las palabras que los evocan, y *"aquí*

64 AUGÉ, Marc. Los no lugares. *Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad.* Barcelona. Ed. Gedisa S.A. 2000 p.41.

65 ibídem

66 ibídem p.110.

67 HOLL, Steven. *Cuestiones de Percepción. Fenomenología de la Arquitectura.* Barcelona. Ed. Gustavo Gili. 2011. p.17.

*la palabra no crea una separación entre la funcionalidad cotidiana y el mito perdido: crea la imagen, produce el mito y al mismo tiempo lo hace funcionar...*[68]

El lugar es un fragmento de espacio modificado, no solo físicamente por todas aquellas cosas no medibles a las que hacíamos referencia anteriormente -a la memoria, a las relaciones que en el se dan, a las relaciones con otros lugares o nuestra relación con él- sino también simbólicamente. Un lugar cambia por lo que acontece en él o mejor dicho, un lugar es por lo que en él acontece, por lo que en él hay, por lo que en él se representa, se piensa y por lo que de él se piensa.

Los lugares son -haciendo referencia al apartado anterior- espacios proyectados, vividos o ambos, coincidentes o no, son un trozo de espacio. Los mismos no son medibles, no son una distancia, una superficie, una masa o un volumen macizo o aislado del resto (arquitectura), son todo eso y el por qué, el cómo, el cuando y el durante cuánto tiempo, lo que en ellos ocurre y se hace, lo que se cree de él, -como decíamos anteriormente- la idea que tenemos de ellos y las relaciones que establecemos allí, entre nosotros y con el espacio -que ahora es lugar-.

Los lugares pueden ser ignorados, pero los lugares nos conforman y nosotros a ellos. Hablan de nosotros y del pasado, corroboran nuestra memoria y dan testimonio de nuestra concepción del mundo. Nosotros somos lugar. Somos responsables del lugar.

*"Quien generaliza absuelve."*[69]

El "espacio basura" anula el lugar según Koolhaas, el "lugar antropológico" de Peréc tal vez. Nosotros tenemos ciertas dudas sobre que un lugar pueda no ser identitario, aunque sí que creemos que la identidad que allí se refleje no sea deseable. Tenemos serias dudas sobre que un lugar pueda no ser relacional, tal vez puede ser relacional en negativo, ¿solitario? Y también tenemos ciertas dudas sobre que un lugar pueda no ser histórico, porque el abandono por la historia de esos espacios es su historia. No negamos el no lugar o el espacio basura, solo los incluimos en el espacio como un lugar más. (A la derecha una imagen que circula por internet de la que desconocemos su autoría o cualquier dato que la ubique.)

68 AUGÉ, Marc. Los no lugares. *Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad.* Barcelona. Ed. Gedisa S.A. 2000 p.99.

69 ARENAL, Concepción. GALEANO, Eduardo. Entrevista en RTVE. 6 de Septiembre de 2010.

Somos dueños del lugar, no porque nos pertenezca, sino porque tenemos la capacidad de manipularlo y con ello de apropiarnoslo. Más que una capacidad es una consecuencia inevitable de nuestra existencia ligada siempre a transformar el espacio, ha hacer lugar y "no lugar", "espacio basura", "tercer paisaje", "espacio intermedio", "espacio relegado", "errores del espacio"... Da igual como lo llamemos, da igual cuantas denominaciones y divisiones hagamos, nosotros lo transformamos porque nosotros lo usamos.

*"...Y junto a todo ello, irreductible, inmediato y tangible, el sentimiento de la concreción del mundo: algo claro, más próximo a nosotros: el mundo, no ya como un recorrido que hay que volver hacer sin parar, no como una carrera sin fin, un desafío que siempre hay que aceptar, no como el único pretexto de una acumulación desesperante, ni como ilusión de una conquista, sino como recuperación de un sentido, percepción de una escritura terrestre, de una geografía de la que habíamos olvidado que somos autores"* [70]

Esto nos sitúa como responsables que unido a "l*a obsesión por la propiedad*" de la que también habla Peréc, nos reconduce al título de la presente investigación, "El usuario como dueño".

Usar el espacio de manera consciente implica una legitimación del concepto de propiedad. Es en este sentido en el que Augé habla de la marca social del suelo, que alimenta esa noción de propiedad, necesaria en cuanto a que como lugar puede que nos pertenezca o más bien podemos sentirnos pertenecientes a él, pero como espacio ya era antes, de ahí dicha necesidad de marcarlo como propio, porque esa marca no es original es construida, es nuestra huella en el paisaje.

*"Pero en la actualidad, en el periodo denominado posmoderno, la crítica a la modernidad se centra en la concienciación de que el hombre es un desgarrón en el orden de la naturaleza, que la administra desde presupuestos antinaturales, dictados por las ideas industrialistas y esquilmadoras que están implícitas en el ideario de una modernidad que ha provocado desequilibrios en nombre de un racionalismo sin razones. Surge así ahora una especie de mala conciencia que se advierte también en el arte actual."*[71]

---

70 PERÉC, George. *Especies de espacios*. Barcelona, Literatura y ciencia, S.L, 2004. p. 119.

71 MADERUELO, Javier. *Arte y Naturaleza.* Huesca. CDAN. 1995. p.15.

### 1.3.4. Mirar el espacio, construir el paisaje.

Cuando miramos el lugar, vemos el paisaje. Esta frase en forma de sentencia, es más que nada -y a la hora de abordar nuestro trabajo plástico- una suposición, una interpretación del paisaje como concepto que de una u otra forma se halla siempre presente, en mayor o menor medida en nuestra obra. "Es una duda".

Antes de cercar el término, vamos a ubicarlo con respecto a los apartados anteriores. El espacio lo medimos, lo delimitamos, parcelamos y dividimos. La forma en que proyectamos y en la que vivimos esos fragmentos o grupos de fragmentos del espacio, van haciendo lugar o no lugar, o ambos. El paisaje es la imagen del lugar, la manera de vivir, percibir, interpretar y representar el espacio.

*"El paisaje no puede separarse del que lo construye ni del que lo contempla..."*[72]

Por lo tanto podríamos definir el paisaje como una mirada al territorio, dentro del cual, como cualquier otro elemento que configura ese espacio, incluimos al habitante, del que hablaremos en el siguiente apartado.

*"No existen los hombres y además espacio. Porque cuando digo <<un hombre>> y pienso con esta palabra en aquél que es al modo humano -es decir: que habita- entonces con la palabra <<un hombre>> ya estoy nombrando la residencia de la Cuaternidad, junto a las cosas."*[73]

El paisaje, en esta superposición de términos, de fronteras difusas, requiere de un acercamiento a la idea de naturaleza para trazar un límite -permeable- a dicho concepto; bebemos de diferentes autores, seguramente traicionamos a todos. En el libro citado anteriormente "La Construcción de la Naturaleza", Jose Albelda se aproxima a esta idea de paisaje de la siguiente manera:

*"Naturaleza provenía como veíamos, de muy antiguo, del terreno de las ideas respecto al origen y a lo existente, mientras que paisaje surgirá mucho después, unido a la experiencia cultural del territorio"*[74]

72 ALBELDA, José y SABORIT José. *La construcción de la naturaleza.* Valencia. Consejería de cultura, educación y ciencia de la comunidad valenciana. 1997. p.78.

73 HEIDEGGER, Martin. *Construir, Habitar, Pensar*. En: http://www.laeditorialvirtual.com.ar/pages/heidegger/heidegger_construirhabitarpensar.htm. Fecha de consulta 23 de marzo de 2011.

74 ALBELDA, José y SABORIT José. *La construcción de la naturaleza*. Valencia. Consejería de cultura, educación y ciencia de la comunidad valenciana. 1997. p.77.

También Maderuelo[75] utiliza esta formula de definición por oposición, cuando habla de la naturaleza como aquello que no es artificio y de artificio como aquello que no es naturaleza; concluyendo -tal vez más próximo a ese matiz que nosotros vamos a considerar que es el paisaje- en una descripción de la naturaleza como convención humana, inventada y conformada por los actos y artificios del hombre.

Un concepto que debemos nombrar hablando del paisaje es el de "tercer paisaje". Gilles Clement en el "Manifiesto del Tercer Paisaje" lo define como *"una gran cantidad de espacios indecisos, desprovistos de función a los que resulta difícil darles un nombre. Este conjunto no pertenece ni al dominio de la sombra ni al de la luz. Está situado en sus márgenes: en las orillas de los bosques, a lo largo de las carreteras y de los ríos, en los rincones más olvidados de la cultura, allí donde las maquinas no pueden llegar. Cubre superficies de dimensiones modestas, tan dispersas como las esquinas perdidas de un prado. Son unitarios y vastos como las turberas, las landas y ciertos terrenos yermos surgidos de un desprendimiento reciente. Entre estos fragmentos de paisaje no existe ninguna similitud de forma. Sólo tienen una cosa en común: todos ellos constituyen un territorio para la diversidad."*[76]

Podría referirse a esos límites físicos del espacio proyectado que definíamos antes, propiciados por el límite normativo. Otro nuevo término aparece matizando, ampliando y contradiciendo en ocasiones a los anteriores, pero construyendo nuestro propio pensamiento. Como el autor dice hablando del tercer paisaje, pero que nosotros aplicamos a todos, son términos de "carácter irresoluto".

Clement también habla de la división del paisaje en parcelas, definiéndolo como un *"aparato anclado en la geografía y en la sociedad capaz de enfrentarse durante largo rato a la máquina que todo lo recuerda"*[77]. Nosotros lo extrapolamos a las ideas que sobre el paisaje, los lugares o el espacio hay. Lo dividimos para abarcarlo, lo hablamos para pensarlo y lo pensamos para entenderlo, pero no debemos "anclarnos" en conceptos que no son sino una herramienta de aproximación para el objeto de estudio, el espacio.

El concepto de Gilles Clement, tercer paisaje, añade un aspecto que creemos que ya está presente en los anteriores pero que mencionamos ahora por la literalidad con que aparece en el manifiesto: "*el tercer paisaje adquiere una*

75 MADERUELO, Javier. *Arte y Naturaleza*. Huesca. CDAN. 1995. p.20

76 CLEMENT, Gilles. *Manifiesto del Tercer Paisaje*. Barcelona. Gustavo Gili. 2004. p. 9.

77 ibídem.

*dimensión política*."[78] El tercer paisaje aparece culturalmente en referencia al territorio fragmentado, organizado y por oposición a este, a lo que hemos denominado el espacio proyectado. Su proliferación es a su vez en fragmentos y no necesariamente en superficie. La construcción de una vivienda, que es una división del espacio, genera un lugar-casa que a su vez puede generar una multitud de pequeños espacios en las zonas de contacto con la calle, otras casas, el solar adyacente, tan grandes como un agujero en la acera, la sombra de un seto o ese solar. El tercer paisaje no tiene escala.

En la presente investigación todo lo expuesto en este apartado nos remite a ese esbozo del espacio que hicimos en el apartado dedicado al mismo -el espacio a secas- y a esa metáfora de la cueva, donde las estalactitas se quebraban por el hecho de ser observadas. El espacio se nos presenta como una idea, como la naturaleza y las diferentes formas de mirarlo y de materializarlo, que deja de ser dicha idea para ser lugar, no lugar, paisaje, tercer paisaje... Medimos, habitamos, contemplamos; hablamos el mundo, del mundo o en el mundo. Todo ocurre en el mismo sitio, solo cambia el momento, la actitud. Estamos en equilibrio y en enfrentamiento cuando nombramos, interpretamos y modificamos el territorio, cuando existimos.

### 1.3.5. Hábitat y habitante. El habitar.

*"Los espacios que nosotros estamos atravesando todos los días están dispuestos por los lugares-, la esencia de éstos tiene su fundamento en cosas del tipo de las construcciones. Si prestamos atención a estas referencias entre lugares y espacios, entre espacios y espacio, obtendremos un punto de apoyo para considerar la relación entre hombre y espacio."*[79]

Esta relación de la que habla Heidegger es en la que vamos a centrarnos en este apartado, de la forma en la que venimos haciéndolo en esta investigación, sin un centro y sin un límite impermeable. No estamos en posición de afirmar nada más allá de la simultaneidad y complejidad del tema. Dicho de una forma sencilla el hábitat es el donde y el habitante el quien.

El hábitat es el espacio cotidiano donde se desenvuelve el habitante, lo que en

78 ibídem. p. 26

79 HEIDEGGER, Martin. *Construir, Habitar, Pensar.* En: http://www.heideggeriana.com.ar/textos/construir_habitar_pensar.htm. Fecha de consulta 20 de diciembre de 2010.

cierta manera lo sitúa después de todos los términos tratados anteriormente, pero a la vez los engloba o cabe la posibilidad de que los englobe. El hábitat como aquello que hemos denominado espacio vivido, es un concepto que puede ser abordado desde diferentes ópticas: es rural, urbano o natural; natural y/o artificial, espacio y/o espacio basura, lugar y/o no lugar, paisaje y/o tercer paisaje. Polaridades que entendemos no lo son o así las tratamos. En el hábitat y respecto al habitante, se encuentra esa obsesiva noción de propiedad de la que hablaba Peréc.

*"La relación del hombre con los lugares y, a través de los lugares, con espacios descansa en el habitar."*[80]

"El modo en que tu eres, yo soy, la manera según la cual los hombres somos en la tierra es el Buan, el habitar."[81]

En el habitar hay reconocimiento, el habitante se reconoce y otros lo reconocen. Tanto al hábitat como al habitante se identifican con un tipo de habitar. Si recuperamos a autores como Augé, este reconocimiento puede ser de lo particular (lugares) o de lo similar (no lugares). Tal vez, no ser capaz de diferenciar algo también sea una forma de reconocer o al menos de clasificar, ya sea como extraño o como igual a otros, en la medida en que esos otros tampoco son reconocidos.

En definitiva el habitante divide, viviendo el espacio hace lugar y construye el paisaje, lo que finalmente define su hábitat. El hábitat simultáneamente define al habitante, hay una continua ambivalencia. Construir, habitar, pensar ... volver a construir,... La estructura de superposiciones y ciclos aparece continuamente, sin una única dirección.

*"...una total inmersión imposibilita mirar al medio como lo otro, ya que conceptualmente permanece como parte del que lo habita."*[82]

Muchos son los factores que vinculan al habitante con su entorno y de

---

80 HEIDEGGER, Martin. *Construir, Habitar, Pensar*. En: http://www.heideggeriana.com.ar/textos/construir_habitar_pensar.htm. Fecha de consulta 20 de diciembre de 2010.

81 ibídem.

82 ALBELDA, José y SABORIT José. *La construcción de la naturaleza*. Valencia. Consejería de cultura, educación y ciencia de la comunidad valenciana. 1997. p.78.

diferentes signos, en ocasiones el habitante no está vinculado a su hábitat sino atrapado. En ambos casos, sobre el habitante aparece ese sentimiento de definir y ser definido. Sobre la identificación con el lugar, con los otros, con los objetos (que hacen o son lugar), con la forma de ser y estar, de relacionarse, planea la idea de arraigo y por lo tanto la de desarraigo.

Arraigo y desarraigo, están en la identidad, el matiz se debe a la conformidad o no, con esa identificación, que en esta investigación se refiere al territorio. Gran parte de esa identidad nos viene dada, el territorio es un palimpsesto dice Augé.

El habitante está en los conceptos de ciudadano, individuo, sujeto y masa. Y en el de habitante todos ellos.

Con cuidado y tratando de no caer en cuestiones que, aunque presentes en esta investigación -volvemos a recordar- no son objeto de la misma, como lo público y lo privado, lo individual, lo común y lo colectivo, apuntamos que: el espacio común define al habitante y en el espacio colectivo el habitante tiene la posibilidad de definirse, autodefinirse aunque sea desde la acción individual.

*"...lo social comienza con el individuo; el individuo depende de la mirada etnológica."*[83]

En un breve apunte sobre las identidades nos aferramos a las palabras de Augé, que habla de un paralelismo de dudas sobre la concepción de las identidades como algo *"absoluto, simple y sustancial"*[84]. Las culturas no son totalidades acabadas y las individualidades nunca lo son tanto como para no ocupar un lugar -por lo tanto, siempre en relación a algo más que ellas mismas-. Para él las historias individuales nunca han tenido que ver tanto con la historia colectiva como ahora y apunta, que las referencias de la identidad colectiva tampoco habían sido nunca antes tan diversas.

*"La producción individual de sentido es, por lo tanto, más necesaria que nunca"*[85]

Esto tiene vital importancia en la justificación y en la motivación de nuestra producción plástica y su intrusión en el espacio de todos, principalmente desde la individualidad. Podría parecer que entramos en contradicción con este autor cuando declara que el espacio de la sobremodernidad es el no lugar y éste, solo

83 AUGÉ, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad.* Barcelona. Ed. Gedisa S.A. 2000 p.27.

84 ibídem. p.29.

85i ibídem. p.43.

tiene que ver con individuos, pero recordamos que en la presente investigación hemos pretendido perfilar un concepto hecho de muchos otros, el de espacio relegado. Igual que en nuestra obra plástica, utilizamos pedazos del discurso de otros para construir uno diferente.

Habitar nos dice Heidegger es también construir, en parte son fin y medio y en parte, desechando el esquema medio-fin, dice: *"El construir ya es, en si mismo, habitar."*[86]

### 1.3.6. Ver, fragmentar, pensar y ser como construcción. El tiempo y la construcción.

Hemos terminado el apartado anterior con la idea de Heidegger de que construir se encuentra inmerso en el habitar. Nos interesamos ahora por la vinculación de estos conceptos con el de tiempo, es decir, visto el efecto vamos a la acción que lo produce, del habitar al construir. Podríamos simplificar diciendo que, en los apartados anteriores, hemos hablado del construir en dos planos, aunque estos se superpongan o sean simultáneos.

Construimos de manera literal, que es el efecto de nuestras acciones en el territorio y construimos mirando, pensando el territorio. La literalidad del construir es lo que nos va a ocupar ahora principalmente, "*el construir que erige*", "*el construir como producir"* (utilizamos estos términos de Heidegger, para no separar del todo esos dos planos fingidos del construir).

Hablando propiamente del construir y acudiendo al lenguaje para ello, Heidegger enumera una serie de cuestiones al respecto que son las siguientes: que construir es habitar, que habitar es ser en la tierra y esto es *"el construir que cuida"* y a su vez el que levanta edificios.[87]

De este modo, entendemos la construcción como aquella acción mediante la cual los seres humanos distribuimos y generamos espacios, y lo hacemos mediante la disposición de lo que hay en ellos, la construcción de arquitecturas y la ubicación de objetos, acciones todas ellas que generan un significado.

En esta propuesta de la idea de construcción queremos dilucidar tres aspectos que siempre encontramos entrelazados entre ellos:

- La construcción como estructura humana, la arquitectura. De esta

86 HEIDEGGER, Martin. *Construir, Habitar, Pensar*. En: www.heideggeriana.com.ar/textos/construir_habitar_pensar.htm. Fecha de consulta 20 de diciembre de 2010.

87 ibídem.

concepción se desprenden en nuestra obra más palabras asociadas a imágenes como hogar, morada, refugio o casa, que palabras igualmente asociadas a imágenes como monumento, hito u obelisco, familias de palabras en relación a la arquitectura de rasgos bien diferenciados. La referencia al hogar es muy amplia, asociada a lo cotidiano, casi íntimo, pero a la vez participa del imaginario colectivo, tiene algo de ancestral y de primordial. Nos separa y protege del mundo, pero a la vez es la casa a la que volvemos todos los días. La familia -de palabras- del monumento está más ligada a la representación que a lo vivido, tradicionalmente unido a lo proyectado, la conmemoración olvida lo cotidiano, la construcción conmemorativa no siempre abarca el lugar.

- La construcción como espacio, lo que ya es y es evidentemente obra del habitante (constructor). Este es nuestro principal campo de acción, sobre todo lo que venimos llamando espacios relegados de cuya observación nace nuestra producción plástica. La construcción como espacio es una papelera, una calle o el cuadrado en la acera que contenía un árbol, es la puerta de una casa y la casa, un edificio y el trozo de pared que queda cuando lo tiran, es la plaza y el descampado. Es donde ubicamos nuestra obra y sobre lo que pretende hablar.

- La construcción como norma podríamos decir que se ubica en un estamento ideológico, burocrático, social y material. Sus límites se manifiestan como errores del espacio donde lo vivido no es en función de lo proyectado y viceversa. Posibilitando aquello que hemos denominado espacios relegados. Su rigidez puede provocar una perdida total de singularidad y la estandarización del espacio (algo que podríamos considerar próximo a los conceptos de no lugar y espacio basura). Su materialización es una ordenanza, es un vado, es un solar tapiado donde ha crecido un bosque, son las direcciones de las calles y el riego por aspersión los días de lluvia, también los de sol. Son los bancos públicos (de sentarse) atrapados entre los coches y de cara a una fachada (también los que parecen una silla), son todas las persianas iguales en un bloque de viviendas, es el número máximo de mesas en la terraza de un bar y un descampado que se cubrió de cemento. Es una calle llena de papeleras y otra sin ninguna, Son los bolárdos y los carriles bici, incluidos los que desaparecen debajo de la alfombra de una acera. Es la vieja casa que había en lo que ahora es la rotonda, el túnel, el mirador y la fuente de la

salida hacia Barcelona de Valencia y que ya no está, también es la caseta del transformador eléctrico que hay ahora, junto con el tocón que queda de una palmera y las ocho palmeras muertas tan altas, que hay sobre la salida de ese mismo túnel al entrar en la ciudad. Puede que sea el amasijo de hierros que hay en la rotonda. Son las paredes grises que cierran un solar en el centro de la ciudad con una puerta cerrada por un candado, donde probablemente crezca el bosque del que hablábamos antes. Son las marcas en el suelo de las parcelas que ocupan los puestos el día de mercado. Es una fachada que no tiene una casa detrás, solo un solar, como un decorado. Puede ser "el tercer paisaje"[88]. Es una señal, la borrada, la vigente y la que no lo es. Es un árbol, el tipo de árbol, el día que lo plantan y el que lo talan, el día que arrancan el tocón y cubrir o no el cuadrado que lo contenía. La construcción como norma es muy grande, lo cubre todo, pero no llega a muchos sitios. En nuestra opinión cuenta lo que interesa, que es lo que no se cuenta pero se puede leer. Genera espacio, genera lugar y paisaje y todo lo que otros autores dicen que no es eso. Construye. Lo que construye puede resultar indiferente, grotesco, molesto, interesante, bello y casi cualquier cosa, la construcción como norma no la entendemos, pero también somos nosotros. Dicen que es eventual pero parece eterna, sin embargo lo que se anunció como eterno no lo ha sido.

*"La esencia del construir es el dejar habitar. La consumación de la esencia del construir es el erigir lugares por medio del ensamblamiento de sus espacios."*[89]

Estas construcciones albergan al hombre, pero en los términos en que Heidegger trabaja, no los habita. Nosotros no somos tan radicales en esta afirmación, si bien es cierto que él definía el habitar como "el estar bien", "el estar en paz", nosotros hablamos del simple estar. En nuestra obra la construcción, el espacio construido al que apuntamos, es cotidiano principalmente, es decir esta en nuestro día a día. Hablaremos de esto de manera más amplia en los apartados referidos a la obra plástica.

El tiempo creemos que es definido a la perfección por Jesus Camarero en la introducción titulada *Escribir y Leer el Espacio* del libro de George Pérec, *Especies de Espacios*. En este texto asegura que "*una realidad no puede ser*

88 CLEMENT, Gilles. *Manifiesto del Tercer Paisaje*. Barcelona. Gustavo Gili. 2004. p. 20.

89 HEIDEGGER, Martin. *Construir, Habitar, Pensar*. En: http://www.heideggeriana.com.ar/textos/construir_habitar_pensar.htm. Fecha de consulta 20 de diciembre de 2010.

*explicada, ni siquiera pensada, sin requerir la presencia de esta doble idea"*[90] en referencia al espacio y el tiempo. En dicho texto apunta, en relación al tiempo, algunas consideraciones muy interesantes como que el tiempo es una noción sin referencia y que es una experiencia impuesta por las costumbres sociales sometidas al devenir cósmico. En todo ello y de igual forma que al hablar del espacio se intuía la noción de lugar, intuimos la noción del tiempo.

*"Una vez, tu padre nos dijo que no se puede medir el tiempo por días, como el dinero por centavos o pesos, porque los pesos son iguales y cada día es distinto y tal vez cada hora."*[91]

No podemos afirmar la igualdad entre centavos o pesos, ni siquiera tratándose de euros, pero vamos a utilizar esta consideración acerca del tiempo en Borges. Podemos contar minutos, horas, días o años pero lo que contamos y esa noción de tiempo no son lo mismo. Para manejarnos ante algo tan complejo como el tiempo vamos a hacer una serie de apuntes:

- Tiempo y espacio van unidos. Por definición/división que hacemos del espacio hay al menos otra definición/división del tiempo.
- Puede medirse en periodos, estandarizados o no. En dos horas o hasta nueva orden.
- Puede venir indicado como resultado de una acción o acontecimiento. Un trayecto, la llegada de esa nueva orden o el invierno, lo que nos acerca a ese devenir cósmico del que habla Jesus Camarero.
- El tiempo como material. Para todo requerimos un tiempo y el tiempo afecta a todo. De esto hablaremos más ampliamente en apartados posteriores referentes a nuestra producción plástica.

El tiempo es un híbrido, es universal y subjetivo y todos los puntos intermedios que podamos imaginar, el geológico, el terrestre, el natural, el urbano, el rural, burocrático, laboral, vital, el perdido... A grandes rasgos podríamos decir que nos interesa sobre todo el subjetivo, mejor dicho, nos interesa todo aquel que no se entienda por objetivo, consideramos que hay una sutil diferencia. Tal vez todo tiempo universal pueda ser subjetivo y no ver el movimiento ya no sea una excusa para aferrarse a la idea de que no lo hay. Para hablar del tiempo subjetivo vamos a

90 CAMARERO, Jesús. *Escribir y leer el espacio*, p. 9, en PEREC, George. Especies de espacios. Barcelona, Literatura y ciencia, S.L, 2004.

91 BORGES, Jorge Luis. *Juan Muraña en El informe de Brodie*. Madrid, Alianza Editorial, 2003, p. 53.

reflexionar entorno a tres parámetros: exposición, percepción y uso.

Cuanto tiempo de exposición a lo que ocurre en nuestro hábitat y la intensidad con la que lo vivimos, condicionarían lo que hemos denominado exposición. Esto por ejemplo, nos habla de esa supuesta eventualidad de lo construido. Por ejemplo un solar que no puede ser otra cosa mientras aún no es aquello que se ha programado que sea, al que sin embargo nosotros estamos expuestos como habitantes que somos por un tiempo y de una forma concreta. La intensidad de dicha exposición es si está frente a nuestro lugar de trabajo o nuestra casa, si está dentro de uno de nuestros itinerarios y la frecuencia con que hacemos dicho itinerario.

La percepción sería nuestro sentir hacia ese lugar. El descampado puede resultarnos como un balón de oxigeno en la gran ciudad o puede darnos miedo, como supuesto desajuste del orden programado de lo urbano.

Con uso nos referimos a la conciencia o no de sus efectos en nosotros y a su efecto positivo o negativo, que evidentemente, condicionará nuestra forma de ser y estar en el lugar y por consiguiente el lugar mismo.

Dice Koolhaas que toda materialización es provisional[92] es decir que lo construido está sometido al tiempo. Este efecto el del tiempo en lo construido, se puede tratar de muchas formas, en nuestra investigación nos hemos centrado en dos:

La primera esta relacionada con esa idea de la construcción como norma y su efecto principal es la de eventualidad, también es su excusa principal. La segunda tiene que ver con la ruina, de esto hablaremos en el siguiente apartado. Hemos detectado dos síntomas en lo urbano de eso que hemos llamado eventualidad, el primero parece que trate de borrar el tiempo y el segundo cambia el tiempo vital por el burocrático.

El primero de los síntomas consiste en la sustitución de lo nuevo óptimo por otro nuevo óptimo. Trata de borrar el tiempo, nada ha de envejecer, nada ha de cambiar, dificulta una relación afectiva con el espacio y lo que lo configura. Esta relación está en el terreno de lo que hemos denominado espacio proyectado. Esto hace que el lugar que se genera tenga que ver más con conceptos como no lugar, espacio basura o tercer paisaje que con lugar, paisaje, o espacio vivido (si bien es cierto que no consideramos lo uno sin lo otro, es solo una cuestión de porcentajes y de punto de vista). La sustitución, la supremacía del espacio proyectado, niega el aprendizaje que el espacio vivido posibilita.

Esta actitud genera multitud de fragmentos que se aparecen como un decorado y entre estos espacios se generan otros que inevitablemente son vividos. Dichos espacios vividos están fuera de toda proyección y encontramos en ellos el

92 KOOLHAAS, Rem. *Espacio basura*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili S.L. 2007. p.17

otro síntoma del que hablábamos. En estos lugares el síntoma tiene que ver con el paso del tiempo, la gestión del espacio y lo que hemos mencionado anteriormente de exposición, percepción y uso. Lo eventual en el tiempo burocrático es una eternidad en el tiempo vital, podemos utilizar el mismo ejemplo que antes, el descampado.

Esto también está próximo en ocasiones a todos los conceptos que hemos estado mencionando (espacio basura, no lugares o tercer paisaje) pero no es ninguno de ellos, por eso lo venimos llamando espacios relegados.

Todo esto, el efecto del espacio, lugar, paisaje o construcción sometido al efecto del tiempo lo podemos englobar bajo el concepto de huella. La huella que deja lo construido en el espacio, con el paso del tiempo será testimonio de un momento determinado, de una forma de ser, estar y pensar el espacio. No pensar o no repensar el espacio lo consideramos una forma de pensamiento, aunque no sea muy fructífera.

#### 1.3.6.1. La huella de lo construido. La ruina o el escombro.

En este apartado vamos a hacer una aproximación a la fórmula de huella que manejamos en nuestra obra, que en relación con lo que nos ocupa, el espacio y sus diferentes consideraciones como lugar, paisaje y construcción la entendemos como la posibilidad de dos productos de éste en relación al tiempo: la ruina y el escombro.

La huella es la marca que deja un desplazamiento, implica tiempo, la huella es lo que queda de lo que fue y es una medida del tiempo que ya pasó. Las huellas se interpretan por los que vienen detrás y solo da dos opciones, seguirlas o no. La huella, así entendida forma parte de la memoria, de su materialidad. La memoria se construye en el presente. Es lo que se piensa, se cree o se sabe del pasado, no es el pasado que ya pasó.

*"... cada era ve el pasado de manera diferente y lo convierte en su presente..."*[93]

Las huellas son cotidianas, las de otros que fueron antes están en nosotros. Ésta es la huella más honesta, por inconsciente -la honestidad y la bondad están distantes, también la adecuación-. La huella también es primordial en cuanto a que

93 ROJAS, Miguel. *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires 2006. Ed. Prometeo. 2006. p.23

nos acerca al pasado, al próximo y al más ancestral.

*"Filosóficamente la memoria no es menos prodigiosa que la adivinación del futuro; el día de mañana está más cerca de nosotros que la travesía del Mar Rojo por los hebreos, que, sin embargo, recordamos."*[94]

La huella se construye al menos en dos tiempos, uno es en el presente y es involuntario, en ocasiones se nos presenta como voluntario pero es de naturaleza incontrolable. El otro tiempo para la construcción de la huella -del presente, la huella que será- es en el futuro, cada futuro construirá concepciones diferentes sobre la misma huella o sobre el testimonio que le dejen de una misma huella, que a su vez ya se habrá convertido en huella. Sobre éstas, tal vez por su carácter de lugar, como siempre, aparecerá esa noción de propiedad. Augé los llamará lugares de memoria:

*"El habitante del lugar antropológico vive en la historia, no hace historia"*[95]

Construimos lo nuevo, reconstruimos al mirar, pensar y hablar lo que creemos es el espacio, pero solo es sobre el espacio -esto es viejo, esto es antiguo-.
Vivimos en decorados y construimos nuestra identidad en base no a lo que somos, sino a lo que ya no somos[96].

La huella que deja una cultura en gran medida es lo que de forma general entendemos por ruina. El arquitecto protagonista de la película "El vientre del arquitecto" lo explica muy bien mientras cena en las termas de Caracalla en Roma:

*"Creo que se ve mejor como ruina; las ruinas romanas tuvieron más influencia arquitectonica así, que como obras de arquitectura. Lo que no se ve se puede imaginar."*[97]

La huella del presente escapa a lo que hemos denominado la construcción como norma pero es aquello que esta cubierto por ella. Lo "eterno" en realidad es eventual, lo eventual resulta eterno y tal vez se convierta en huella. En el palimpsesto que dejaremos no podemos elegir qué se borrará y qué permanecerá, la lectura que se haga de nosotros o de lo que quede y la suma de miradas, no la

94 BORGES, Jorge Luis. *El informe de Brodie en el informe de Brodie*, Madrid, Alianza Editorial, 2003, p. 116.

95 AUGÉ, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad.* Barcelona. Ed. Gedisa S.A. 2000 p.60.

96 ibídem. p. 32

97 GREENAWAY, Peter, *El vientre del arquitecto*, 1987. 118 min.

podemos escoger. El legado depende más del sucesor que del antecesor. El tiempo traducirá lo que somos y sobre lo que quede traducirán los que estén. En toda traducción hay una perdida de información. A veces, esto puede ser conveniente o al menos, tranquilizador.

El monumento es la construcción "tipo" de la memoria, pretende reforzar el lugar, supuestamente en él, el individuo siente que hubo un antes y que habrá un después. La "lógica del monumento":

*"...es una representación conmemorativa. Se asienta en un lugar concreto y habla de una lengua simbólica acerca del significado o uso del lugar."*[98]

Tal vez esta idea esté obsoleta. La historia como decía Augé se ha acelerado, nunca hemos tenido tanta. Tampoco tanto espacio, en relación a superficie, pero a diferencia de la historia este tiene unos límites exteriores bien definidos, el planeta es solo uno y ya sabemos hasta donde llega -no van a caber todos los monumentos-. Solo podemos negociar con los límites interiores, las divisiones del espacio y sus articulaciones, espacio, lugar, paisaje, construcción o espacio basura, no lugar, tercer paisaje. El espacio basura es la secuela de la modernidad escribe Koolhaas. El tiempo está en ambas familias de palabras, pero su producto es bien diferente o así lo entendemos: ruina o escombro.

*"La ruina encarna y teoriza las relaciones conflictuales en el orden humano y el caos natural."*[99]

Y el escombro añadiríamos. Como venimos haciendo en toda esta investigación vamos a tratar de arrojar alguna luz a la cuestión con ese procedimiento de dualidades para perfilar una idea.

El vestigio frente a la basura como el rastro de una acción, el primero se corresponde más con la literalidad de una huella, la segunda es más un objeto y la masificación de estos, la acumulación de objetos inservibles, el río Citarum o las islas de basura. El vestigio hace lugar, la basura lo cubre.

El resto frente al desperdicio en relación a lo orgánico. El desperdicio contamina el lugar, el resto se descompone en el lugar.

---

98 KRAUSS, Rosalind, *Pasajes de la escultura moderna*, Madrid, Akal Arte Contemporáneo, 2002.

99 GARRAUD, Colette. *Arte y Naturaleza: Aspectos del Tiempo*, en MADERUELO, Javier. Arte y Naturaleza, CDAN. 1997. p.92

La ruina frente al escombro como dos posibles rastros de la construcción, entendida ésta en el sentido más amplio. En nuestro pensamiento estos dos términos son relativamente próximos pero es en los matices que los diferencian donde nos queremos centrar. La ruina ha dejado de ser el lugar que era pero sigue siendo lugar, es sustrato o en ella hay posibilidad de serlo. El escombro ha dejado de ser lugar pero sigue ocupando o más bien cubriendo un espacio, tiene más carácter de objeto que de arquitectura, sin que en él haya ningún tipo de hibridación. Es un manto que cubre el lugar, es una barricada, tiene que ver con la idea de residuo que maneja Gilles Clement[100]. Y es en este autor donde aparece un atísbo de dominio sobre el devenir del espacio, considerando al residuo como deudor de una forma de gestión y procedente del principio de ordenamiento imperante en el espacio. Es decir, el paso del tiempo es inexorable, hacer ruina o escombro está en nuestras manos.

El espacio, el lugar, el paisaje o la construcción y lo que de todo ello quedará es o será imagen, las cosas siempre lo son -no estamos seguros de que esto se produzca a la inversa, tampoco lo necesitan-. *"Un objeto se hace imagen cuando adquiere significación"*[101] y antes planteábamos que la falta de significado, el vacío que deja, es un significado.

*"...la mayoría de las personas deben hoy sus conocimientos de las antiguas civilizaciones: de mayas, aztecas e incas (por no hablar de Egipto, Grecia o la Edad Media), más a la contemplación de sus monumentos que a las lecturas eruditas o divulgativas. Ocurre parejo en muchos otros campos donde la información visual se revela más elocuente que la divulgativa."*[102]

*"El "espacio basura" es la suma total de nuestro éxito actual; hemos construido más que todas las generaciones anteriores juntas, pero en cierto modo no se nos recordará a esa misma escala. Nosotros no dejamos pirámides. Conforme al nuevo evangelio de la fealdad, hay más "espacio basura" en construcción en el siglo XXI que lo que ha sobrevivido del siglo XX..."*[103]

Tal vez si que se hacen pirámides hoy en día, aunque seguramente no serán recordadas como las de Egipto, pero entra dentro de lo probable que el recuerdo

---

100 CLEMENT, Gilles. *Manifiesto del Tercer Paisaje*. Barcelona. Gustavo Gili. 2004. p.34.

101 ROJAS, Miguel. *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires 2006. Ed. Prometeo. 2006. p.28

102 ibídem. p.24

103 KOOLHAAS, Rem. *Espacio basura.* Barcelona. Ed. Gustavo Gili S.L. 2007. p. 7

que se tenga de esta época si esté en esa misma escala, *"...la preocupación por las masas, nos ha impedido ver la "arquitectura de las personas..."*[104] continúa diciendo Koolhaas.

Decíamos al principio al referirnos a la huella, que ésta se puede seguir o no, solo nos deja esas opciones, pero tal vez estemos en posición de ampliar el numero de posibilidades, tal vez podamos bloquear el camino, todos los caminos, incluso los que no somos capaces de pensar.

En nuestra obra no buscamos utilizar la huella como rastro actual o de lo actual, sino como rastro de un futuro verosímil y deseable. La construcción de la ruina, la construcción del vestigio, como asunción de todos los procesos adscritos al espacio y al tiempo. Lo que construimos es la huella posible en un hipotético futuro y que no se corresponde con el presente. No es posible que el presente tal y como lo conocemos, deje huellas como las que construimos en nuestro trabajo plástico. Nuestro rastro es acumulativo y colapsa el espacio. Ningún edificio durará más que el rastro de las bombas atómicas, que los accidentes de Chernobil y Fukushima o que el "Mar" de Aral ( sobre estas líneas).

Buscamos ampliar el imaginario de la huella para repensar la construcción que la genera, en definitiva, asumir que nada es para siempre y desde luego no en la forma en que lo vivimos. Tratamos de imaginar un futuro sin cargas del pasado, construyendo ruinas no escombros. Imaginamos el futuro para poder pensar el tiempo y el espacio presente, el cual puede no ser el más deseable, ni desde luego el único posible, desde lo mínimo. Nuestro trabajo como huella que se borra, marcando el terreno intenta negociar con el lugar y asume su propio destino que es el de desaparecer, asume su propia incapacidad, conoce el error de creerse en lo cierto y asume la desaparición como parte de su propia esencia. (A la derecha "Gembaku" la estructura que quedó en pie más próxima al hipocentro de la explosión atómica del 6 de agosto de 1945 en Hiroshima.)

104 ibídem.

## 2. Reflexión sobre el proceso de trabajo. Interacciones en el espacio cotidiano.

El lenguaje plástico utilizado no responde a la elección, sino al resultado de un proceso en el que conceptos, formas y materiales se entremezclan, de cuyo desarrollo se desprende el interés por la honestidad del material, la referencia al resto o al fragmento, la organicidad a partir de la utilización del estándar y la evidencia del proceso de trabajo. Nuestra obra viene definida por algunas cuestiones generales que ayudan a enmarcarlo. Haciendo una lectura paralela a la producción hemos podido separar estas cuestiones en tres grandes grupos: consideraciones procesuales y conceptuales, donde encontraríamos el material, apreciaciones sobre el material y el tratamiento del mismo, su instalación y devenir ,y la hibridación, formas y referencias.

Esta es una forma de ordenar y clasificar ciertas consideraciones que encontramos en la obra que se presenta y en su proceso de elaboración, pero que como todo esta superpuesto y fundido, solo lo separamos para intentar transmitirlo y explicarlo.

Consideraciones procesuales y materiales.

Los materiales que hemos utilizado en mayor medida y que hay que tener en cuenta al hablar de nuestra obra de forma general son, la madera, la tierra y el barro. Del barro hablaremos más específicamente en un apartado posterior sobre la pieza "Gólems".

La madera es un material al que llegamos por pura necesidad, como una solución técnica para una serie de piezas construidas para la exposición titulada: "restos: evocaciones y construcciones", en la que construíamos el trozo o el resto, la parte por el todo. Consideramos importante hablar de esta exposición que tuvo lugar en el año 2009, porque fue a partir de estos trabajos cuando comenzamos a elaborar una serie de argumentos que justificaban el uso de la madera reciclada.

El reciclaje es una estrategia de construcción y simbólica. El material reciclado es más económico y facilita ese desapego que leíamos en la obra de escultores como David Nash o por tratarse de material reciclado, su devolución. Por otro lado, en un contexto como el actual, nos encontramos cerca de la estela de actitudes y formas de trabajar con una cierta conciencia ecológica, aunque no nos sintamos del todo cómodos con esto. Incluso nos sitúa próximos en relación a ciertas corrientes que cuestionan la función del arte y su valorización, si bien es cierto que esto solo lo tendremos en cuenta en relación a un punto de vista tradicional donde los materiales clásicos del arte son un valor en sí mismo, símbolo de poder con

pretensiones de eternidad.

El material reciclado nos ayuda a cargar las piezas de significados, donde cada trozo arrastra historias y marcas que, evidentemente, no se muestran literalmente pero que sin embargo, están ahí, cada pedazo contribuye, como los clavos que cargaban de poder mágico a algunas esculturas africanas. Los restos construyen un nuevo todo que se nutre del tiempo implícito en cada una de sus partes.

La madera es un material ancestral de sorprendente abundancia en nuestro día a día, cotidiano incluso en lo más profundo de la ciudad. Para nosotros tiene una característica básica, es un cadáver, lo que le confiere la que para nosotros es su propiedad más apreciada, se degrada. Esto lo hace a un ritmo, en una escala, conforme al tiempo del hombre. Aún así sigue siendo un material de uso cotidiano en la construcción, en la fabricación de todo tipo de útiles, muebles, joyería, etc. En este sentido es un material vivo y presente en toda la historia de la humanidad, tiene algo de ancestral. Es posiblemente el primer combustible del hombre y el primer material de construcción.

Dentro de la madera reciclada diferenciamos entre el material estandarizado y el material natural. El material estandarizado es en sí testigo de un procesamiento, ha sido regulado y sus huellas hablan de un uso, es o fue producto. La madera reciclada natural no ha sido usada, es desperdicio en sí y sus marcas no responden a un uso sino a su propio crecimiento, podríamos leer su presencia en la ciudad como testimonio de un conflicto entre lo natural contenido en lo artificial, que corresponde a los límites internos de la ciudad y la naturaleza.

Sus posibilidades técnicas para nosotros están cargadas de simbolismo. Usando solo madera ensamblada o encolada, podemos obtener volúmenes para trabajarlos de forma que podamos construir lo orgánico. Construir la imagen de lo que debería de nacer a partir de un resto orgánico. Esta técnica nos permite ensamblar cualquier tipo de madera, aunque huimos de los derivados más industrializados, ya que encontramos en éstos una presencia excesiva de la industria y un proceso en relación al tiempo diferente. Los derivados de la madera están más próximos a la basura que la madera en si, que está más próxima al resto.

Esta especie de carpintería ritual se nutre de procesos naturales o tradicionales. La quema de la madera nos muestra su fragilidad y fortaleza al mismo tiempo, se protege y nos habla de su capacidad para transformarse, de su evanescencia. La madera nos facilita la alusión a la ruina tal y como la hemos planteado anteriormente frente al escombro que no se degrada o no en un tiempo humano, siendo éste un objeto, basura que retirar y acumular en otro lugar.

La madera nos permite trabajar en hueco, construyendo perímetros sucesivos

que posteriormente modificamos. El interior de estos volúmenes es habitualmente lo que quemamos para diferenciar el interior del exterior, como un animal, haciendo referencia a esa idea de carcasa de la que hablábamos en el imaginario. Estas carcasas siempre han derramado o van a derramar su carga, las construimos rotas, hacemos la ruina. El fluido que se derrama habitualmente es tierra. La tierra es un material sencillamente potente en nuestra obra, se vincula al suelo, al lugar. Acaba contenido en esa especie de híbridos entre animal y arquitectura, con lo que pretendemos fundir esos tres planos que son casa/lugar/ser.

El último material al que habría que hacer referencia es el tiempo. El trabajo de carpintería termina, pero la obra sufre un proceso, más largo en ocasiones que el de su construcción, el de su propia degradación. La obra no es solo un producto sino un proceso que surge de un objeto insertado en un lugar concreto.

Instalación y devenir.

La obra que presentamos en gran medida bebe de lo que se ha venido a denominar "site-specific". Su instalación en un lugar concreto se debe a que su mismo origen es dicho lugar. Lo próximo de los espacios intervenidos, lo entendemos como un hacer desde lo local pensando en lo global. Todo lo planteado en apartados anteriores habla en forma general de conceptos y procesos ligados al espacio, a la noción de lugar y de paisaje, a lo que hemos denominado espacio relegado, límites físicos y normativos y al sentimiento ambivalente de pertenencia entre habitante y hábitat, de representación en el territorio, de la huella que dejamos en forma de ruina o de escombro. Esto ya está ante nosotros. Nuestra obra plástica desde lo concreto de esos espacios cotidianos, incidiendo sobre lugares que nos pertenecen y que nos representan, los cuestiona o al menos, los señala. Construimos híbridos entre lo vivo y lo arquitectónico que instalamos en lugares concretos, tratando de fundir el objeto -como la casa-, el ser -como lo vivo, con lo que identificarnos- y el lugar -como el espacio concreto que habitamos-, en un intento de parasitar nuestro tiempo y espacio cotidiano. Lo singular y particular puede hacer visible un espacio que, por inmenso que sea, antes pasaba desapercibido. Estas acciones mínimas no cambian el lugar o no del todo y desde luego no por mucho tiempo, pero nos pueden hacer conscientes del inmenso espacio relegado al que estamos expuestos.

Estas obras están sometidas al mundo exterior, a la intemperie, a la aceptación o no, a la normativa, al vandalismo y al tiempo, su final es condición de su existencia y a la vez argumento. Su tiempo es acelerado, su corta vida es fruto de ser concebidas como ruinas. Terminaran por fundirse con el lugar en el que están.

Todo esto es una historia individual -o un cuento- lanzada a un espacio común. Si como decía Augé[105] la historia colectiva nunca había tenido tantas referencias individuales, señalar esos lugares comunes, aunque sea de forma individual, puede ser un comienzo hacia lo colectivo.

La hibridación de la que venimos hablando aparece en dos tiempos, en la construcción del objeto y en su instalación en el espacio. Si nos centrarnos en la construcción del objeto, éstos en su mayoría comparten unas características básicas en cuanto a sus formas y a las referencias que hay en ellos. Por ejemplo los huecos ortgonales son pretendidos vanos de la arquitectura, que muestran el interior de esas carcasas incapaces de no derramar su contenido. La referencia a lo orgánico se pretende con formas sinuosas, que rompen la ortogonalidad más propia de un proceso de construcción. Estas piezas se suelen levantar sobre ligeras estructuras, que tienen más de patas quebradas o con exceso de articulaciones, que de estructuras propiamente dichas. Casi siempre poseen tres, para equiparar la ruina en lo vivo con lo deforme, mutilado o enfermo. Ningún animal en la naturaleza tiene tres patas sino es por uno de estos motivos. Además enfatiza su inestabilidad y precariedad.

Cuando Juan Muñoz fue preguntado sobre el significado de su última obra en la Tate Modern de Londres *"doble atadura"*, tras responder ampliamente, concluyó explicando la necesidad que sentía de no comprender del todo la propia obra, para que una vez hecha le siguiera resultando enigmática. Lo que hemos expuesto son las características generales que podemos leer en nuestra obra plástica. No son unas normas, sino una forma de aproximarse al proceso de trabajo que pretende disfrutar de una falta de concreción que tal vez responde a esa necesidad de la que hablaba Muñoz.[106]

Por suerte para nosotros, como veremos a continuación, tanto si la obra consigue mantenerse enigmática como si no, siempre puede ser destruida por el habitante o por la normativa, eso si el propio devenir de la pieza no se les adelanta. Dejando así espacio, para seguir intentando responder a esa doble necesidad, la de producir y la de no comprender a la que se refería Muñoz.

---

105 AUGÉ, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad.* Barcelona. Ed. Gedisa S.A. 2000 p.43.

106 Entrevista a Juan Muñoz en TVE en: http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-juan-munoz-poeta-del-espacio/1144975/. Fecha de consulta 21 de diciembre de 2010.

## 2.1. Los recorridos. Sucesión de espacios cotidianos, imágenes y estímulos creativos.

*"Nada nos llama la atención. No sabemos ver."*[107]

Como hemos explicado anteriormente, este trabajo de investigación pretende ser una reflexión de lo local a lo global desde la observación y la reflexión en torno a una problemática que surge de la forma de ser y estar en el mundo, la huella que esto genera, y su posible consideración futura: escombro o ruina. Intervenimos en espacios cotidianos que forman grupos heterogéneos como lo que Gilles Clement llamó "tercer paisaje", lo que Marc Augé llamó "no-lugares" o lo que Rem Koolhaas llamó "espacios basura". Hemos identificado estos conceptos y matizado los mismos desde el concepto de espacios relegados, síntoma de una cosmovisión que ocupa y cubre el territorio más que trabajar con él. Los habitantes contemporáneos, de acuerdo con los principios de desarrollo de un urbanismo no sostenible, se hallan en un espacio dividido por la denominada zonificación urbana, sin que entre dichas zonas exista ninguna clase de articulación, sólo una división del hábitat basado en los usos comerciales del mismo. De este modo, gracias al primado de lo proyectado sobre lo vivido, se ha perdido la ambivalencia del habitar, donde ambos, hábitat y habitante, forman parte de la identidad del otro. De este modo los espacios urbanos contemporáneos son cuadriculados, recordando al mapa de descolonización africana y sus líneas rectas.

A continuación veremos algunas imágenes que pretenden ilustrar estas consideraciones. Son, por así decirlo, una bisagra entre los conceptos que hemos perfilado y nuestra producción plástica. Las imágenes fueron tomadas entre 2008 y agosto de 2012 en la ciudad de Valencia, pertenecen a lo cotidiano, a recorridos habituales. Forman parte de lo que antes identificamos como el imaginario o al menos, son consecuencia de él. Son para nosotros referentes muy potentes, tanto formales como conceptuales.

Estos recorridos no diferencian entre lo transitable o lo habitable, en una concentración tan densa de lugares como es la ciudad, lo transitable siempre debería de ser habitable. El lugar en el que somos, en el que habitamos, en cierto sentido nos pertenece, es nuestro territorio. El territorio es proyectado como macro territorio y vivido como micro territorio, el segundo es el que aparece en estas imágenes, donde lo singular define el lugar y lo general y estandarizado, es un manto lleno de fisuras que trata de cubrirlo todo.

Estos recorridos, que son para desplazarnos de un punto A a otro B, tienen un

107 PERÉC, George. *Especies de espacios*. Barcelona, Literatura y ciencia, S.L, 2004. p. 84.

carácter plenamente utilitario, pero no son ni el camino más corto, ni el más rápido. Aún así estamos relativamente distantes de lo que sería una deriva y de planteamientos situacionistas. Lo que presentamos es una especie de diario de aquello que hemos visto y que nos ha llevado a la presente investigación, un bombardeo de imágenes que sin tener un carácter documental, han sido parte importante en nuestro proceso creativo. No hay nada de científico en lo que viene a continuación:

Esta imagen fue de las primeras. El usuario ha trazado un camino paralelo al programado y construido. El usuario modifica el espacio. El espacio habla del usuario. El usuario tal vez sea dueño del espacio.

En términos de Peréc *"hace tiempo que tendríamos que haber cogido la costumbre de desplazarnos libremente, sin que nos costara. Pero no lo hemos hecho: nos hemos quedado donde estábamos; las cosas se han quedado como estaban. No nos hemos preguntado por qué aquello estaba allí y no en otro sitio, por qué esto era así y no de otro modo. En seguida ha sido demasiado tarde evidentemente, ya hemos adquirido unas costumbres. Empezamos a creer que estamos bien donde estamos. Después de todo, se estaba tan bien aquí como enfrente."*[108]

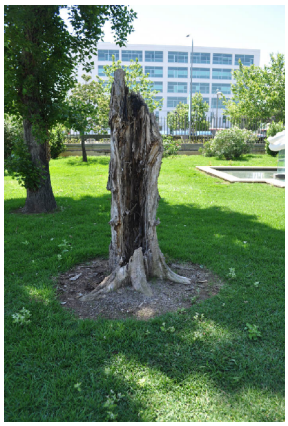
108 PEREC, George. *Especies de espacios*. Barcelona, Literatura y ciencia, S.L, 2004. p. 111.

En nuestro recorrido hemos fotografiado lo que nos parecieron límites internos entre la naturaleza y la ciudad. Arboles viejos que se adaptan a su jaula, arboles demasiado jóvenes para sus viejas jaulas, arboles que disimulan mientras se escapan de su contenedor por debajo del pavimento y grupos de arboles formando un bosque normalizado. La naturaleza contenida o representada en la ciudad, nos muestra límites internos en lo urbano.

¿Es un árbol un lugar? Puede que ayuden a hacer lugar, su tiempo es habitualmente más dilatado que el nuestro, pero lo suficientemente cercano como para percibirlo. Los árboles en el espacio de la ciudad son objetos y como tal, están sometidos a lo urbano. Lo nuevo/óptimo se sustituye por otro nuevo/óptimo.

Estas son secuencias de lo que en ocasiones ocurre con el objeto árbol. Esta tarea no es siempre limpia y su tiempo de ejecución es muy variable, si se dilata mucho en el tiempo pueden pasar de objeto/árbol a objeto/tocón. Que ocurra esto o no, depende del barrio.

Algunos parecen dialogar en parejas, como si comentaran perplejos lo sucedido, otros observan las papeleras extrañados, tal vez creen reconocerse en ellas. Es sorprendente lo abundantes que son, se convierten en parte del mobiliario urbano o tal vez incluso, en un tipo de lugar. Tienen algo enigmático, son la caducidad en si mismos, duran un tiempo determinado, son objetos urbanos en descomposición. Son huella, tienen algo de ruina.



Algunos son descomunales, como el de la izquierda, que jamás había visto, y apareció tras un derribo, tal vez estuviera dentro de la casa.

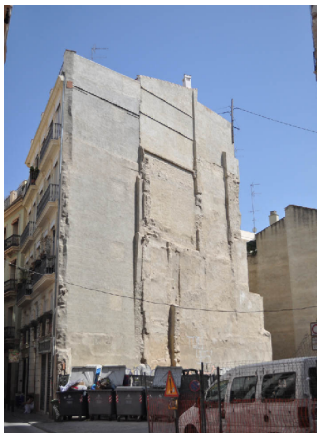
Otros los hemos conocido como árboles, como el de la imagen de la derecha, situado al principio del carril bici de Alboraya que todavía es árbol en Google Maps.

Parece que la naturaleza que es siempre la misma, en lo construido, en el espacio normativizado, en sus divisiones pero sobre todo en sus articulaciones -que no articulan- puede ser atendida desde una doble perspectiva: la naturaleza contenida o representada y la que se filtra. A la izquierda y bajo estas líneas, la naturaleza filtrada, la que no está bajo el control del hombre y aparece en las fisuras, imitando a la que se encapsula o tal vez, sea al revés.

La ciudad parece un líquido denso que se expande y cubre el espacio, que siempre deja huecos por donde se cuela lo que había antes, como la naturaleza. Se echan capas sobre capas, y así se va haciendo ciudad. Hay partes de capas antiguas más fuertes que otras. Fuera lo que fuera que sujetaba esta zapata se fue en una de esas coladas, la zapata es fuerte y permanece rodeada de una nueva capa, esta vez de césped.

Además de zapatas otras estructuras también aguantan la arremetida de las nuevas capas. Se asemejan a casas que se quedan con marcas, que tras una riada nos dicen hasta donde llego el "agua". También nos dicen que a veces las capas eran muy diferentes, las calles eran casas y las casas calles, como en las primeras imágenes de la siguiente pagina.

Cuando tiran una casa, en la de al lado queda un mapa de la antigua. Las medianeras tienen algo atractivo, nos hablan de lo que ya no está, se pueden leer, son huellas. También tiene algo grotesco, morboso, abre lo que fue íntimo. Es como encontrar un animal muerto.



En ellas hay huellas de escaleras, azulejos y enchufes que son la casa que no está, son la parte por el todo. El edificio evidencia su estructura y la ciudad se distorsiona, se rompe la calle o se abre, deja entrar al Sol por donde antes no lo hacía, también a la lluvia. Deja ver el truco de lo construido, es como ver la parte trasera de un decorado. Pero esto es más agresivo, es una biopsia.

Estas cicatrices muestran como se parceló y dividió, el espacio de una vivienda, en las medianeras. Parecen un paisaje de minifundios, cada uno con su matiz diferente de textura y color. Incluso los huecos que se quedan en la calle rota, parecen parcelar como un minifundio más al cielo.

Estas marcas son fascinantes, si las miras con el tiempo revelan muchas cosa, como que las huellas de las casas viejas dejan medianeras que terminan haciéndose naranjas, tal vez sea cosa del Sol.

En estos lugares lo construido y lo orgánico se confunde. Los cables parecen ramas y las ramas se quedan como testigos de una huida desesperada, hasta alturas donde no llegamos. Olvidaron sus raíces.

Los solares que dejan las casas viejas son lugares muy extraños donde se ve que la ciudad está hecha por capas. Cuando tiran una casa comienza un proceso que lo evidencia. Las casas están en las calles. Tiran una casa y rompen la calle, ves un trozo de cielo que antes no veías. En el roto se quedan al descubierto las intimidades de la antigua casa, expuestas en la cicatriz, en la medianera. Y con el tiempo, este paisaje de huellas se hace naranja. Esto ocurre en un plano vertical. Las casas son espacios horizontales por estrechas y alargadas que sean, cuando desaparecen casi toda la esencia de la casa pasa a

lo vertical, a la medianera. Al mismo tiempo que ocurre todo eso en lo que queda del plano horizontal, el suelo, sucede lo siguiente:

A la derecha se ve un solar donde la medianera ya se ha puesto naranja y que ya tiene su valla. Primero tiraron la casa y retiraron los escombros. Luego se pusieron las vallas al rededor del solar, que con el tiempo fueron muros grises con puertas que se cierran con una cadena y un candado.

En el mismo solar después de un tiempo, mirando por el hueco que debería de ocupar la cerradura, vi la evidencia de que la ciudad es un liquido denso.

Al tirar una casa vieja, se rompe la calle, y al igual que ocurre con el cielo, dejas al descubierto algo que no se veía antes, en este caso un trozo de suelo antiguo. Me di cuenta que debajo de las casas antiguas había bosques. Un día pude comprobar lo que ya había visto por encima del muro, porque alguien se dejo la puerta abierta.

Busqué otros lugares similares y comprobé que ocurría lo mismo. La calle se rompía, las huellas de las casas viejas se hacían naranjas y al quitar la casa aparecía el bosque que estaba chafando.

Empecé a buscar solares y me di cuenta de que el proceso en todos era similar.

Con algunos, como el de abajo, empecé a creer que la ruina y el escombro no eran lo mismo y que los dos se hacían, no como los bosques que aparecen cuando tiras una casa que simplemente crecen.

Estos solares son como una añoranza del principio, porque nos dimos cuenta que antes de construir hacemos solares, algunos inmensamente grandes, por si algún día los necesitamos con urgencia supongo. En una secuencia que podría ser: espacio, solar, construcción, derribo, solar.

La ciudad de Valencia no limita con la naturaleza sino, como podemos ver arriba, con solares que aún no han sido construcciones. Los solares dentro de la ciudad siempre tienen un muro gris. No todos los grises son iguales.

Hemos visto límites internos y límites externos, en la siguiente página vemos los límites de las normas que rigen la ciudad y su crecimiento. En la primera imagen este límite coincide con un seto, curiosamente la ciudad queda a la derecha y no a la izquierda como podríamos suponer. En algunos y a la espera de que le pongan una "casa" encima, aparece el "bosque".

Estos límites de la norma son los lugares que hay entre diferentes lugares proyectados. En la foto de la derecha, el colegio llega hasta el muro, la acera termina con los adoquines y lo que queda en medio está en el límite de la norma, empezamos a pensar que es un espacio relegado. En la otra fotografía ocurre lo mismo, pero este límite de la norma esta salpicado de objetos de ciudad como farolas y arboles.

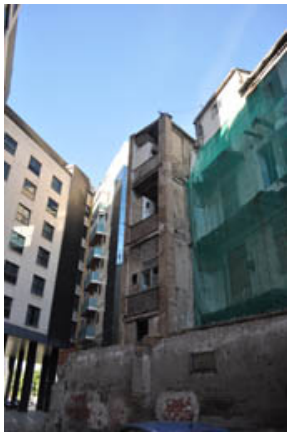
Las aceras son como las alfombras y debajo se pierden muchas cosas, como los carriles bici. Están hechas a retales, seguro que si aprendemos a leer aceras podemos visitar ciudades sin levantar la mirada del suelo. Seguramente cada ciudad tendrá su propio idioma de aceras.

En las aceras podemos encontrar muchas veces evidencias de los límites de las normas. Lo proyectado tiene acera, lo no proyectado no. En ellas también podemos leer el tiempo, hay adoquines hoy extraños que cubrían casi todo el suelo por el que yo caminaba cuando era pequeño.

A veces en esos lugares que quedan entre dos espacios proyectados si que ponen acera. No es mucho. Tal vez lo hagan para que desde el cielo quede todo unificado, o tal vez las aceras son como avanzadillas de lo proyectado. Estas articulaciones son como la de la imagen de la izquierda, aunque el suelo no sea de tierra es igualmente un espacio relegado, menos desde el cielo, tal vez por eso le pusieron acera.

Hemos visto otras formas de hacer en la ciudad. Hay construcciones donde encerramos a los arboles hechas de tierra y estructuras para sujetarlos que en sí mismas llevan el gen de la desaparición, de la absorción por el lugar en el que están. También hemos visto árboles como las construcciones que hacemos nosotros, contamos las ventanas y vimos que era de tres alturas. Sería una casa vieja.

En nuestros recorridos hemos encontrado estructuras muy interesantes, donde como en la primera fotografía que hay bajo estas líneas, podemos ver la parte de atrás del decorado, también hemos encontrado un roto en él. En la tercera encontramos una estructura que, sintiéndose un poco fuera de lugar, se esconde detrás de otras para tratar de pasar desapercibida. Todas ellas encierran algo de



belleza, rompen en parte el artificio y en ellas encontramos más fuerza y más potencialidad de lugar que en el decorado que rompen. El depósito es una capa antigua que aún no han podido cubrir.

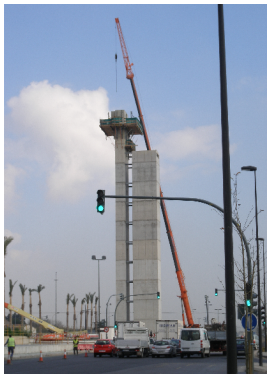
Hemos encontrado estructuras que marcan un trazado y que a la vez son una medida de tiempo, nos dicen que ese trazado ha permanecido de esa forma por lo menos desde que se construyó dicha estructura, es un agujero en las capas más nuevas de la ciudad, como la zapata que veíamos antes, seguramente sigue ahí por su reducido tamaño y porque es resistente.

Hay estructuras que son articulaciones entre lugares. Cambian del día a la noche. Pensadas como articulación, como forma de ir de un lugar a otro no son un buen lugar. En realidad tampoco son muy buenos como articulación del espacio. Abajo en la primera línea, en la tercera imagen vemos una estructura de hormigón, un rectángulo cuyo lado más corto mide unos tres metros y que se repite unas diez veces a lo largo de la calle donde está. Son islas de hormigón rodeadas de césped y tienen algo de metáfora en todo esto.

Arriba en la segunda secuencia de imágenes, aparece la casa que un día intentaron hacer desaparecer o con la que tal vez quisieron imitar las esculturas de Cy Towmbly[109]. Es una superviviente, a pesar de todas las veces que la disfrazan, es una imagen potente que deja ver lo que hubo antes en ese lugar, hace lugar. La

109 Escultor americano que en algunas de sus obras ensambla objetos de diferentes materiales y los unifica con una capa de cal parecida a la que se utiliza para "enlucir" las casas.

tercera imagen no sé qué es, me gustaría haberla hecho a mi. Bajo estas líneas a la derecha, hay una estructura verdaderamente desconcertante, pertenece a las últimas capas que han echado sobre la ciudad. Aun no he visto despegar ningún cohete de aquí.



El relieve es muy extraño en esta ciudad, cuando lo encuentras se convierte en una estructura, en algo singular. Si hubiera más tendríamos otra perspectiva de la ciudad. La ciudad plana es muy dada a los decorados.

Cuando rompen una calle lo que se ve en las medianeras, lo que ocurre con ellas o el bosque que crece en el hueco que dejan no es lo único interesante. Aparecen partes de las construcciones que antes no veíamos, algunas no ocupan suelo, son como parásitos.

En estos recorridos hemos visto las marcas que va dejando el que vive, el que habita el lugar. Los lugares van cambiando conforme el habitante se apodera de ellos, el lugar condiciona la forma en que el habitante vive y las formas en que este se manifiesta en el espacio.

Algunos son más atrevidos y conscientes que otros cuando dejan su marca en el lugar. De esta forma el espacio que utilizan lo marcan como propio, como podemos ver en la siguiente página.

Los lugares y lo que hay en ellos va cambiando con el tiempo. Algunas estructuras tienen marcas del tiempo, son pocas. El tiempo se trata de eliminar. Es imposible. En algunas estructuras se ven las marcas del tiempo porque han sido reparadas, cada trozo es tiempo. Trato de imitarlo.

Estas imágenes pertenecen, como hemos dicho y figura en el propio título, a recorridos dentro de nuestra cotidianeidad, forman parte no sólo de los estímulos creativos que encontramos para realizar nuestro trabajo, sino también a la localización de los espacios de referencia en los que vamos a intervenir. De ellas extraemos un concepto determinado de lo urbano y de lo natural, de lo relegado.

### 2.2. Construcción de lo orgánico.

En nuestra obra se pretende construir lo orgánico que no puede construirse sino ser concebido y parido, sembrado y cultivado, nacer o crecer, y no sólo eso, sino construirlo ya en descomposición, no a medio hacer sino con huellas de un tiempo que no ha pasado, construyendo con cicatrices...

Este apartado se centra en el proceso de construcción y talla en madera reciclada. Diferenciamos dos formas de trabajar, en macizo y en hueco. En este apartado no diferenciaremos entre material estandarizado o natural, puesto que a la hora de abordar el trabajo de uno y otro, el proceso es casi idéntico.

El mayor inconveniente a la hora de trabajar con madera reciclada estandarizada es que el material no viene limpio. Cualquier elemento metálico al trabajar la madera supone un inconveniente, tanto a la hora de cortar y taladrar como a la hora de desbastar. Además el material viene sometido a diferentes tratamientos de superficie o procesos propios del envejecimiento de un material de deshecho, que pueden suponer un problema para el encolado. Si el material es natural el principal problema es que no ha sido despiezado para aprovechar al máximo las cualidades del mismo, ni secado. A todo esto se añade el hecho de que el material estandarizado o natural reciclado no supone una unificación, ni de dimensiones ni de durezas, densidades, color, texturas... Todo esto desde un punto de vista técnico, de carpintería, supondría un problema, pero como hemos señalado en apartados anteriores hablando de consideraciones generales de nuestra obra, estos inconvenientes son parte de nuestro proceso creativo y discursivo. Con esta forma de trabajar podemos crear piezas de una resolución optima y sin problemas de fragilidad a partir de un material bastante precario.

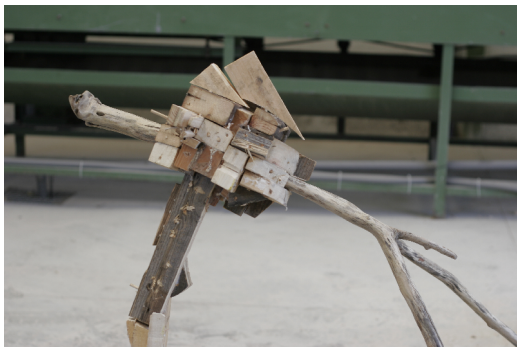
#### 2.2.1. Construcción en macizo.

Para trabajar volúmenes macizos, independientemente de que el formato buscado sea muy grande, podemos utilizar piezas de un tamaño muy reducido, más fácil de encontrar, transportar y de limpiar o rescatar de piezas mayores eliminando las partes que sabemos llevan herrajes. El único inconveniente es que evidentemente un mismo volumen, construido a partir de fragmentos más pequeños, requiere una cantidad mayor de piezas.

En estas imágenes vemos como comenzamos a trabajar para piezas de pequeño formato macizas (Hongos), acumulando pequeños trozos de madera sin cepillar, ni limpiar nada más que los herrajes. Una vez realizado este proceso perforamos la pieza en bruto, para consolidar el bloque con mechones de madera, de esta forma obtenemos un volumen macizo únicamente de madera encolada "apto" para la talla. Cada trozo está encolado a todos los de su alrededor y unido a otros con los que no tiene contacto mediante estos mechones.

La debilidad del material reciclado se ve compensada por el conjunto, por la unión.

Este trabajo también se puede hacer sin cola pero requiere mucho más tiempo y un trabajo previo con el material mucho mayor, así como de su selección, por lo tanto, descarte de los fragmentos más débiles y tal vez, los más interesantes. Trabajar de esta manera nos permite construir muy rápido y utilizar material prácticamente inservible, lleno de cicatrices y marcas, con unas texturas que solo el tiempo puede conseguir.



En la elaboración de esta pieza titulada "en la rama" realizada en la residencia ALRASO'11 (a la que haremos referencia más ampliamente luego), combinamos material estandarizado y material natural que respetamos totalmente. La riqueza de este proceso está en la posibilidad de integrar cualquier tipo de resto con una gran variedad de colores, texturas y direcciones de beta, además de permitirnos aprovechar las posibilidades de materiales tan potentes como este, tanto a un nivel discursivo, como técnicamente, en este caso en concreto por su envergadura.

En formatos mayores como en esta pieza, "s/t", realizada también en la residencia ALRASO'11, debido a la torsión de la forma, al gran peso de las partes que la conforman, a que se reduce básicamente a una estructura y a que sus componentes son muy grandes y diversos, hay que trabajar con especial cuidado las uniones, ya que están sometidas a una gran tensión. Es un trabajo bastante similar al de la arquitectura tradicional con pesadas y potentes estructuras de madera, que habitualmente se utilizan para hacer cubiertas y tejados. Donde la estructura y la cubierta están bien diferenciadas.

En pequeños formatos el trabajo de talla es posterior al de construcción, pero cuando el trabajo es de mayor envergadura, construcción y talla van a la par. Así podemos ir corrigiendo sobre la marcha todos los desplazamientos, colapsos del material y demás problemas que puedan ir surgiendo. A la hora de tallar hay que tener en cuenta que no es un bloque compacto y uniforme, por lo tanto los impactos han de ser reducidos y muy controlados. Utilizamos para la talla tres herramientas eléctricas, la radial, el cepillo y la motosierra. La radial es la más versátil, con ella podemos trabajar como si fuera un bloque compacto, tanto a la hora de desbastar como a la hora de lijar. El

cepillo nos permite trabajar planos limpios pero hay que controlar la dirección de la beta y si en ocasiones nos interesa que la construcción no sea ordenada su uso no es apropiado. La motosierra no trabaja bien en un material tan heterogéneo, su uso se reduce a las piezas de gran formato y sus acoples.

### 2.2.2. Construcción en hueco.

Para explicar la construcción en hueco, igual que antes hablábamos de la construcción de la arquitectura tradicional en madera, también podemos hacer una comparación similar ya que se trabaja de una forma parecida a lo que se denomina en arquitectura *"baloon frame"*, utilizada sobre todo en Norte América. Esta técnica opta por la utilización de listones de madera muy finos en comparación con las tradicionales vigas de madera, haciendo de cada uno de ellos parte de una estructura mucho más numerosa pero más ligera, económica, manejable y sencilla de construir. En cierta manera es similar a algunas construcciones animales como nidos, a la construcción de chozas o cabañas de algunas culturas o a la forma de construir de poblaciones faltas de recursos, donde el reciclaje y la economía son factores clave. Es casi un trabajo de cestería donde al tejer las piezas, es la unión de todas las que da fortaleza al conjunto.

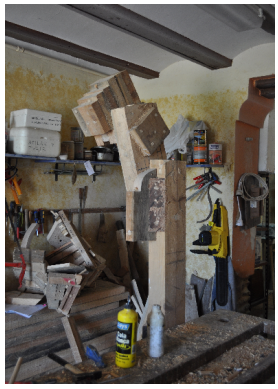
Estas piezas realizadas en la residencia AKM0 combinan el material estandarizado reciclado y el material natural, al igual que una de

las piezas vistas anteriormente, sin embargo en el interior de estas hay un espacio y en su construcción hay que tenerlo en cuenta. Trabajamos superponiendo perímetros que han de ser lo suficientemente anchos como para poder unir las piezas con mechones y que estos no queden en el exterior una vez comencemos el proceso de talla. Esta superposición de perímetros ha de ser progresiva para poder trabajar lo construido como una forma orgánica. Ocasionalmente utilizamos resinas, cera virgen o engrudos y cuñas o chuletas de madera para aislar completamente el interior del exterior.

En el proceso que aparece sobre estas líneas de la pieza "se movía como una casa", vemos como con esta técnica podemos construir de una forma completamente libre volúmenes huecos, que terminan siendo esas carcasas informes de apariencia mórbida, donde aún se lee cada una de las partes que la conforman.

Arriba, en esta secuencia de fotos que corresponde a una de las piezas construidas en la residencia ALRASO'11 (de la que luego hablaremos), vemos como construimos el volumen en hueco, superponiendo perímetros hasta conseguir una forma cerrada, un primer trabajo de desbaste, en este caso con

radial y la pieza en su última fase trabajada ya a mano. En este caso el material estandarizado reciclado era prácticamente el mismo y el acabado es bastante ordenado. A continuación mostramos el proceso de trabajo de otra pieza en la que el material estandarizado reciclado es mucho más heterogéneo.



Esta pieza realizada para la exposición "Huidas"[110] está más cerca de lo orgánico que de lo construido, pero en ella se hacen mucho más reconocibles elementos originarios, de por ejemplo mobiliario, que en otras utilizados en este caso a modo de costillas. El acabado con cera virgen pretende acompañar a esta imagen más de carne que de construcción, más despojo que ruina.

El material del que partimos condiciona todo el proceso de trabajo. Las piezas construidas en la residencia ALRASO'11 están hechas de viejas cajas de frutas que se utilizan en la cooperativa en la que trabajábamos en el Valle (Granada). Sus características son muy concretas en cuanto a medidas, resistencia y el deterioro al que están

110 "Huidas" fue una exposición individual que tuvo lugar en el Sporting Club Russafa en Valencia durante el periodo al que corresponde esta investigación y que aunque vinculada, hemos optado por dejarla fuera junto a las piezas que realizamos para la misma. Solo hacemos referencia a esta obra para documentar el proceso de trabajo.

sometidas. Sin embargo en la residencia Solariegos en Rezmondo (Burgos), el material era completamente diferente. Eran maderas de bastante calidad que en su mayor parte provenían del viejo ayuntamiento del pueblo y la escuela, de unos formatos muy grandes en los que el clima seco de la zona no había hecho tanta mella como en el material del que disponíamos en Granada. Esto condiciona completamente nuestro proceso de trabajo. Ya que trabajamos desde el lugar y con los materiales del lugar, aprovechando las posibilidades que se nos brindan. Es por esto que en Burgos junto con Nayra Pimienta realizamos una pieza de gran formato, donde el material disponible hacía posible en el poco tiempo que teníamos (la pieza se realizo en 9 jornadas) su construcción. Y donde el espacio, inmensos campos de cultivo de secano, podía acompañar a la obra en una relación de retroalimentación.

El proceso de construcción es exactamente igual que en otras piezas, al estar hecha solo de madera ensamblada podemos tallarla con relativa facilidad. La única diferencia, por ser un gran formato con respecto a piezas menores, es que esta obra tuvo que ser construida en su posición definitiva, mientras que en piezas de un tamaño inferior podemos trabajar diferentes partes por separado e ir ensamblándolas con posterioridad, como vemos en las estas imágenes, esto nos da una mayor libertad a la hora de trabajar. En ocasiones a partir de la unión de estándares reciclados, construimos otros, construimos nuestros propios formatos antes de incluirlos en la obra, de forma que podemos a partir de piezas minnúsculas obtener "estándares" mucho mayores, que posteriormente utilizamos en el proceso de trabajo aligerando la construcción, obteniendo un volumen en basto como un conglomerado.

### 2.3. La obra como un parásito y su devenir.

Gran parte de la obra que presentamos no termina con su construcción, sino que es a partir de ese momento cuando empieza verdaderamente su vida en relación a un espacio concreto. Nace con esa idea de parásito que desprende la obra de autores ya citados como Cirugeda o Kawamata, pero a la vez también de simbionte. Instalada en espacios concretos pretendemos parasitar la norma, visibilizar sus limitaciones, aquello que se escapa a lo establecido y a la propia normativa que no se corresponde con las necesidades concretas del lugar. La norma es rígida pero los modos de actuación son capaces de adaptarse y evolucionar según las necesidades y circunstancias especificas, estableciendo un conjunto de relaciones afectivas con el espacio y lo que hay en él. Tal vez esto sea habitar, tal vez sea vivir. Nuestras propuestas pretenden ser parásito del espacio proyectado y simbionte del lugar, evidenciando lo que hemos llamado errores del espacio pero sobre todo, los espacios relegados. En su propia esencia nuestra obra asume sus limitaciones, no colapsa el lugar donde se ubica, no lo cubre, ni lo hace otro, solo busca una posibilidad en el espacio, la de ser visto para ser repensado.

*"La propuesta de Burri no trata de ser un acto fundacional, que señala un lugar, que atiende a lo permanente o a lo esencial; no celebra su tectonicidad como traslación del construir, tarea existencial que vincula al hombre a su tierra y pasado a través de lo estable. Ese concepto más complejo y abierto de lugar se nos presenta como un campo de fuerzas marcado por direcciones y puntos de intensidad en el que la obra se inserta y al que ésta debe cuestionar, negándolo o afirmándolo, y en todo caso ha de alcanzar a transformar."*[111]

Incidimos en realidades cotidianas que, a nuestro juicio, son una metáfora de todo aquello que pretende ser contenido y escapa continuamente a la sistematización. Intuimos en nuestro trabajo la asunción del límite de la norma en favor de la excepción y las particularidades, que a su vez son las que componen las generalidades en nuestro entorno, en las formas de relacionarnos con él y con los demás. Pretendemos abrir una brecha en la noción de propiedad en relación al territorio, indagar sobre la toma de conciencia y la participación del habitante en la creación continua de su entorno, trabajando en espacios cotidianos.

*"Igual que el espacio basura es inestable, su propiedad real siempre está*

111 Texto extraído de ÁBALOS, *Campos de Batalla,* ed. Actar en: http://www.christiangarciabello.es/archives/766. Fecha de consulta 20 de junio de 2009.

*cambiando con una deslealtad similar."*[112]

Identificamos -como hemos visto en el apartado dedicado al recorrido- espacios concretos que han sido relegados de la función pública y/o privada, ya sean espacios periféricos o espacios integrados dentro de la propia ciudad, que gozan de un estatus de eventualidad, teniendo aparentemente la licencia de ser lugares de deterioro y abandono, ya que su situación, supuestamente, no se prolongará en el tiempo, pero a cuya exposición estamos sometidos. Son como pequeños desajustes en un engranaje que no deterioran la totalidad de la maquinaria. Estos accidentes locales son despreciables para la globalidad, ésta no necesita de su inmediata atención, pueden esperar. Son espacios que ya no son, son como huellas colapsadas del tiempo presente. Son la perversión de la ruina, el escombro que cubre el lugar. Nuestra obra no propone el ajuste de dicho engranaje, puede ser que esto no supusiera una alternativa a dicha maquinaria. El desajuste es parte de la globalidad y la opción de "arreglo" también, el engranaje tiene la capacidad de absorber lo diferente para devolverlo normativizado y sujeto a las mismas limitaciones a las que era alternativa. Nosotros viajamos más adelante en el tiempo, donde la posible alternativa ya está obsoleta, pero no niega otras nuevas. Esto supone la posibilidad de otra forma de estar, de ser y de dejar de ser y estar, donde el arreglo de todos esos pequeños desajustes supondría la total sustitución de la maquinaria. Proponemos hacer ruina frente al escombro, ser lugar incluso cuando ya no es el mismo que se construyó en vez de cubrir el territorio.

A nuestro entender todo esto nos sitúa en la linea de autores como Simonds, en una actitud, podríamos decir, de "no propuesta" en comparación con otros como Cirugeda. En torno a grandes temas, se dejan unas migas de pan hacia otras posibles vías, otros modos de ver y construir, porque no sabemos muy bien cuales son las alternativas. Estas estrategias de trabajo sobre la propia realidad, podrían asemejarse a un viaje a lo onírico, como una evasión. Puede ser una "cabaña en el árbol" o la "casita de un niño", pero además propone ese espacio concreto como un lugar de proyección, desde el que pensar el espacio. No es huir o no solo huir, es dibujar el contorno de nuestro momento-lugar desde lo más cotidiano.

En la obra no impera la necesidad de permanencia ni de éxito. Cada trabajo es un resto, un trozo de lo que se intentó decir. Algo así como el lenguaje, las palabras con las que intentamos transmitir lo que pensamos nunca son ese pensamiento, queremos hablar la idea y terminamos hablando de la idea, dejando solo restos de lo que una vez creímos haber pensado. Como el espacio, que no es

112 KOOLHAAS, Rem. *Espacio basura*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili S.L. 2007. p.39

el que se imaginó.

Las obras que presentamos a continuación son previas incluso a la verbalización del discurso que las motiva, son los pedazos con los que comenzamos a construir nuestro discurso y con los que continuamos haciéndolo. Todas ellas están en los apartados anteriores. En este apartado solo intentaremos describirlas brevemente y apuntar alguna particularidad de las mismas.

**Serie de los tocones.**

En este conjunto de intervenciones el espacio a trabajar es el resto/espacio dejado por la naturaleza contenida o representada en la ciudad, los tocones. El tiempo de acción que tenemos es muy variable, ya que no es tanto un lugar concreto como un tipo de espacio/objeto repetido y variable dentro de la ciudad, allí donde el árbol ha sido talado y espera a que sus raíces sean arrancadas.

Puede que no sea un lugar, sino un tipo de lugar/objeto que se repite, aunque siempre diferente. Son considerados como un error o un accidente, por eso rápidamente se "rectifica", sustituyéndolo o simplemente eliminándolo. Como señalábamos anteriormente, parece que nada puede deteriorarse, todo tiene una duración óptima en la que sus características han de cumplir una serie de requisitos, todo lo que se salga de esos parámetros es arrancado y sustituido. Se lucha contra el tiempo. No se repara, arregla o se actúa según los parámetros del lugar o sus posibilidades, interviniendo con patrones ajenos al lugar, una especie de política de sustitución. Esto dificulta una vinculación afectiva con nuestro territorio..

***"enchufes"* 2010**

El 13 de diciembre de 2010 se tallan dos enchufes en un tocón situado en la Universidad Politécnica de Valencia, frente al Paraninfo. El 20 del mismo mes se le añade una alargadera que desaparece antes de seis horas, pero por lo frágil del material se deduce que quien se la llevó trató de no dañar la talla. Aun continúan el tocón y los enchufes.

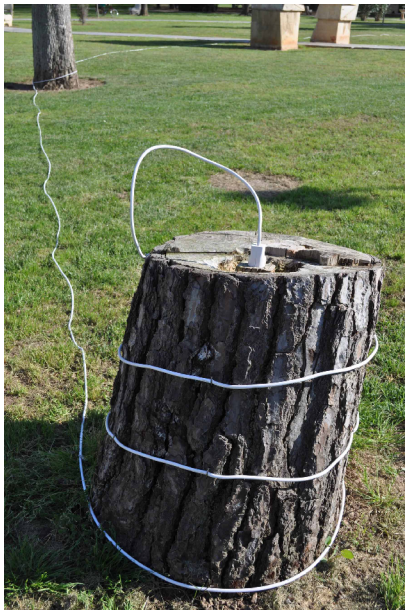
La forma enchufe hace referencia a la arquitectura, a esa huella que queda en las medianeras en forma de azulejos, zócalos o, como en este caso, enchufes. Buscamos la posibilidad de

entender la arquitectura como algo orgánico y degradable, de huella, de ruina frente a escombro, trabajando desde esa idea de la parte por el todo. Lo cotidiano del objeto enchufe, contrasta sobre el elemento natural, pero ambos hacen referencia al derribo como síntoma diferente en su forma, del mismo sistema de valores de lo nuevo/optimo, la sustitución y la eventualidad, de una determinada forma de estar y ser en el espacio. Pretendemos reclamar con cierto valor positivo los supuestos errores del espacio y actuar a modo de acento, destacar y rescatar la singularidad en nuestro provecho y utilizar este elemento tan común como un espacio expositivo. Su devenir es la obra en proceso continuo.

Fue la primera de las intervenciones que realizamos en estos lugares/objeto. El mal estado del material y lo lento del trabajo nos hizo replantearnos nuestro modo de actuación, ya que resulta casi imposible adaptar una idea, aunque ésta sea pensada para ese lugar en concreto, al estado incierto del material.

***"enchufes conectados"* 2011**

Una vez realizada la intervención anterior y tras descubrir en el mismo jardín otros tocones, nos planteamos ampliarla. La intención era conectarlos, relacionarlos y visibilizarlos, pero también darle continuidad a lo empezado, continuar trabajando.



Esta vez tallamos en el taller otro enchufe que insertamos en el segundo tocón y los conectamos con cien metros de cable en el que sus dos extremos eran clavijas. Uno llevaba al otro siguiendo el cable, que atravesaba el camino que

cruza el parque. Esta forma de trabajar era más rápida y nos permitía plantearnos piezas más elaboradas, solo había que hacer más trabajo inicialmente para documentar bien el lugar, hacer plantillas del tocón, etc...

Estuvieron conectados del del 4 al 7 de abril, luego desapareció el cable, pero hasta hoy continúan los tocones y los enchufes.

***"hongos"* 2011**

Esta otra intervención parte de trabajos anteriores, en los que casi todo pretende estar empapado de unas características concretas, explicadas anteriormente, como la honestidad del material, la referencia al resto o al fragmento, la organicidad a pesar de la utilización del estándar y la evidencia del proceso de trabajo.

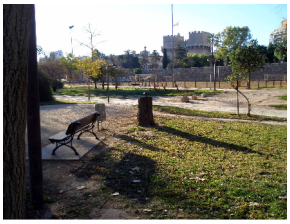
Los hongos son los descomponedores primarios de la materia muerta de plantas y animales en muchos ecosistemas y como tales, poseen un papel ecológico muy relevante. Pero en este caso la naturaleza ha tenido que ser construida, a partir de los mismos restos que debería descomponer. El desecho (la madera reciclada) aparece en el lugar de desecho (el tocón). Aparece en un error del espacio en forma de hongo, de descomponedor y transformador de materia, pero es solo un simulacro, puesto que solo nosotros somos responsables de la transformación de los espacios que creamos, que destruimos o abandonamos.

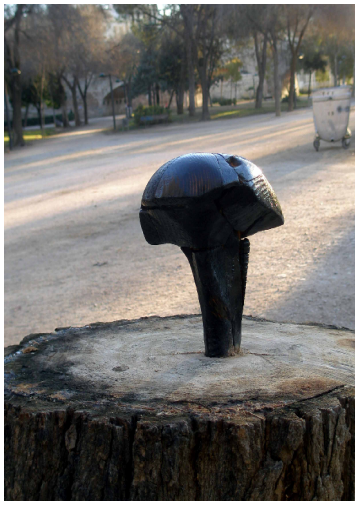
Esta pieza estuvo ubicada en el Conservatorio Superior de Danza, en la zona norte. Se instaló el 23 de enero de 2011, el 27 del mismo mes se le añade otro elemento, una seta hecha de pladur y aluminio, presumiblemente por trabajadores de un edificio en construcción cercano. El 9 de febrero aparece junto al tocón el primer elemento arrancado, que es reubicado en la calle Archiduque Carlos. El 14 del mismo mes desaparece otro elemento. El 17 de febrero aparece otro elemento arrancado junto al tocón y tras comprobar que el elemento principal también había sido forzado lo arrancamos. El 18 de febrero arrancamos el último elemento aunque estaba en perfecto estado.

***"el búnker"* 2011**

El 15 de junio retomamos ese espacio con un chiste. Tras la desaparición total de la pieza anterior nos planteamos una nueva intervención en el mismo lugar, la broma necesaria para mantener el ánimo y seguir trabajando. Lo que planteamos ante el “ataque” fue una estructura defensiva, un búnker. Que encerraba en su interior un trozo de naturaleza en alusión a la pequeña parcela en la que a lo vegetal se confina en lo urbano. Teníamos que continuar el juego, aunque fuera forzándonos a reír de nosotros mismos, lo que en un plano formal nos abrió una posible vía de trabajo que nos parece muy interesante para nuestra obra. En septiembre aun quedaban trozos de búnker esparcidos por el suelo.

***"hongo quemado"* 2011**





Esta pieza fue instalada el 5 de febrero de 2011 a las 8 de la mañana en el antiguo cauce del río Turia, entre el puente de San José y las Torres de Serranos junto al carril bici central, a las 2:30 de la mañana del día 6 del mismo mes ya no estaba.

Quemar la madera, además de evidenciar el carácter perecedero del material (aunque tradicionalmente se utilice para protegerla) pretendía hacer a este objeto más extraño, más llamativo, casi venenoso. Desde su carácter de intervención mínima buscaba resultar casi estridente, como los hongos venenosos que no buscan llamar la atención sino advertir de su presencia.

***"hongo"* 2011**

Un compañero que conocía nuestro trabajo compartió con nosotros esta noticia que apareció en prensa digital. La noticia hablaba de la "trampa" que suponía este elemento en mitad de una acera. Tras visitar el lugar decidimos reutilizar uno de los elementos instalados en el Conservatorio de Danza en este tocón, lo que supuso la primera intervención, presente en este trabajo de investigación, en la ciudad, fuera de la universidad.

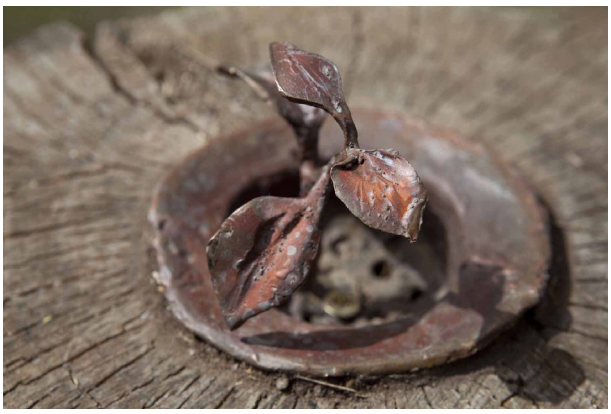
l'informatiu.com

Diari digital valencià per als nous temps

**Un árbol menos.** Delante de un paso de peatones, justo en medio de la acera, parece hecho adrede para que el personal se deje una rodilla. El árbol plantado un día, muy bien, cuantos más árboles mejor, ha terminado su vida como trampa para los peatones sin haber disfrutado siquiera de un alcorque como el dios de los árboles manda. Descansa en paz en la calle Chiva esquina a Archiduque Carlos. www.josepenalba.com

Esta pieza fue instalada a las 9 de la noche del 13 de febrero de 2011, en la esquina de la calle Chiva con la calle Archiduque Carlos. Diez minutos después, antes de que catalizara el taco químico que se utilizó para sujetarla al tocón, fue arrancada.

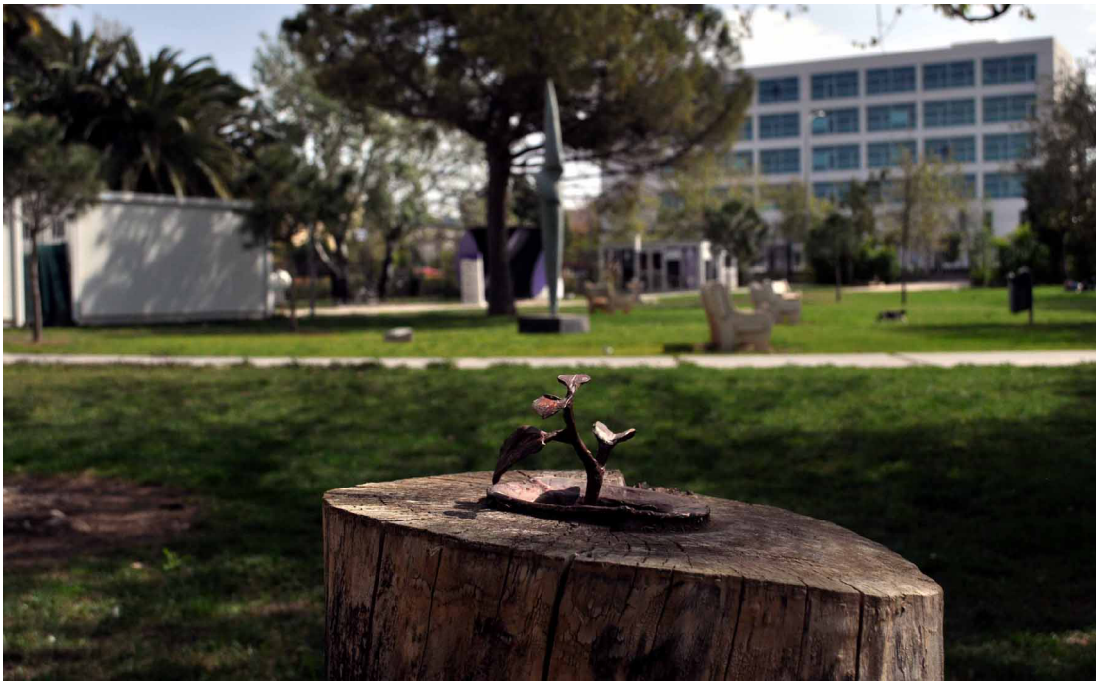
***"desagüe"* 2011**



Instalado en la UPV frente a la Facultad de Informática y él Paraninfo el 4 de abril. Varias veces ha sido arrancado o se ha desprendido y sin embargo no ha sido robado, tras los últimos ajustes continua allí.

Esta pieza es una de las excepciones en el grueso del trabajo que presentamos, pero entendemos que el cambio en el material no supone un desplazamiento en las consideraciones que a nivel conceptual pretendemos abordar, aunque creemos que hay una cuestión que hay que tener en cuenta con respecto al uso del bronce. Este metal se ha utilizado desde la antigüedad y en muy diversos lugares del mundo para erigir estatuas. El bronce con ese estatus pertenece no solo a la cotidianidad, sino al imaginario colectivo y se encuentra en el entorno urbano en forma de monumentos.

En otro orden de cosas consideramos que independientemente del material ese pequeño elemento, el desagüe, es una referencia más a lo arquitectónico, al derribo o al escombro, que junto al elemento vegetal pretende simbolizar esa idea que tratamos de perfilar de ruina. Es un paso natural después de las



intervenciones de los hongos y los enchufes, una de las posibilidades que podían originar las propuestas iniciales. Sigue cubriéndolo todo ese manto de naturaleza que no se pretende utilizar sino como un síntoma más de nuestra relación con el entorno, del uso que hacemos de él y de la huella de nuestro ser y estar en el mundo.

El material propio del monumento es utilizado aquí para conmemorar lo que tal vez sea más importante para casi todos, lo más cotidiano y pequeño, aquello que podemos abarcar pero que escapa a la norma, donde lo afectivo prima sobre lo estrictamente funcional. Lo que se plantea es un juego evidente, un toque de atención sobre aquello abandonado que no por ello ha de ser sustituido, o no necesariamente, sino que debería suponer una posibilidad y un cambio de dirección en su supuesta funcionalidad inicial, ya que el accidente, lo excepcional y fuera de norma, puede ser el elemento más necesario y más evocador. A la derecha otro desagüe instalado en el bosque de Invorio (Milán) en julio de 2012.

***"se movía como una casa"* 2012**

Esta pieza a pesar de que su gestación es inmediatamente posterior a las primeras intervenciones en tocones, se instaló el 26 de Mayo de 2012 al principio del carril bici de Alboraya. Aun sigue allí.

Es posiblemente la pieza más representativa formalmente de todo lo expuesto en apartados anteriores y por lo tanto conceptualmente. Consiste en una forma orgánica de madera reciclada y hueca, con diferentes alusiones a la arquitectura, como una puerta, una ventana y un tejado. También con referencias a lo animal con su carácter de carcasa y sus tres patas articuladas, una de ellas con pezuña. El contenido de la carcasa es tierra y en la tierra nace una planta, de la misma forma que ocurre en algunas de las ruinas que hemos visto antes. Aunque las intervenciones que presentamos pretenden ser relativamente sencillas, en ocasiones como esta, requieren de la colaboración de otros. Tiene algo de acción o de evento, pero se reduce a un circulo bastante próximo, ya que no se busca una acción más visible y colaborativa por no ser este el ámbito en el que nos movemos. Si bien es cierto que puede resultar una posible vía por la que continuar con nuestro trabajo, hoy por hoy no es objetivo en nuestra obra, sino una necesidad, como veremos en otra de las obras titulada "Gólems".

***"un pueblo"* 2012**

Después de Fallas encontramos dos arboles quemados al final de la calle Murta en Benimaclet, donde esta pierde su nombre y su transitabilidad, llegando a la ronda norte entre huertas, un campo de fútbol y lugares que podríamos describir como lo que hemos venido llamando errores del espacio proyectado y/o espacios relegados. El material nos interesaba, así que lo cortamos y decidimos intervenir en el tocón que habíamos dejado. Construimos casas de ébano para jugar con el color del tronco y resaltar en la zona de corte. Las instalamos el 7 de Junio, una semana después arrancaron dos de las casas pero las dejaron sobre el tocón y se volvieron a instalar. Poco después desapareció otra, hasta la fecha las demás continúan allí.

Estas instalaciones desde lo mínimo son la obra, son el espacio en el que se encuentran, son el tiempo que duran, son la documentación que hay de ellas, son el hecho en sí, pero lo más probable es que para casi nadie sean nada. Son solo un gesto.

**Residencia ALRASO'11**

Durante el tiempo en el que se ha ido gestando la presente investigación hemos tenido la oportunidad de disfrutar de varias residencias, la primera de ellas tuvo lugar en El Valle en la provincia de Granada en Julio de 2011.

Una vez llegamos allí nos enseñaron la zona y los que serían nuestros talleres por un mes. Uno de los primeros lugares que visitamos fue el cerro, donde se

encontraba uno de los talleres, una ermita y un viejo pueblo, abandonado porque allí arriba nunca llego la corriente eléctrica ni el agua. Junto a uno de los edificios (construido con posterioridad al abandono del pueblo y que ilustraba perfectamente la sutil diferencia entre ruina y escombro) había una montaña de restos de cajas de madera, utilizadas para la fruta en la cooperativa de la zona, la cual fue nuestro estudio durante la residencia. Con esos restos se construyo esta pieza.

***"crisálida"* 2011 110x45x60cm. ALRASO'11**

En la actualidad esta pieza se encuentra en Mairena, en la provincia de Granada, en un almendro sobre un camino.

***"la casa"* 2011 195x60x60cm. ALRASO'11**

Esta pieza esta hecha con el mismo material que la anterior, pero en la parte que recuerda más a una casa se utilizaron clavos para enfatizar ese carácter de construcción, tratando de evidenciar una gradación en el tratamiento del material y en el propio proceso de construcción, entre lo construido y lo orgánico. No llegó a Navidad.

***"casas"* 2011 ALRASO'11**

Estas piezas están hechas en madera de olivo encontrada en la zona. Es el germen de otros trabajos realizados en Valencia y Milán, de algunos ya hemos hablado como el titulado *"un pueblo"*.

***"en la rama"* 2011  210x30x120 cm. ALRASO'11**

***"s/t"* 2011 3050x125x200cm.**

Obra realizada a doce manos junto a Raquel Vidal, Pedro Paz, Rafael Garcia Artiles, Diego Muñoz y Maya Vergel Páez.

**Residencia Solariegos 2011.**

Al finalizar la residencia en Granada comenzó la residencia Solariegos en la comarca de Orda Pisuerga, en la provincia de Burgos. Allí realizamos una pieza a cuatro manos junto a Nayra Pimienta en el municipio de Rezmondo con un censo de 15 habitantes. El material utilizado en su mayoría provenía de la antigua escuela (cuando aun había niños) y del viejo ayuntamiento. Este es el texto que se escribió al finalizar la pieza a modo de reflexión:

***"lar II"* 2011[113] 400x250x240 cm.**

*"El ser humano modifica y transforma su entorno continuamente, dejando tras de sí huellas de lo que irá trazando, en cierta manera, el camino que será. Porque cuando vemos una línea de huellas, éstas siempre definirán nuestra dirección, ya que solo nos dan dos opciones, seguirlas o trazar una nueva vía. Esta consideración de la huella como condicionante de un camino futuro, es parte esencial en el origen de nuestra propuesta. Pero primero habría que definir cual es la idea de huella que pretendemos manejar.*

*Entendemos la huella como aquello que dejamos tras de nosotros y que ha de ser leído por otros, sin nuestra guía o nuestra tutela, abandonada a libres interpretaciones. Y más concretamente nos referimos a la huella que a nuestro entender, más puede aportar a la hora de definir a una comunidad, la dejada por su forma de habitar el espacio, de estar en el mundo, de entenderlo o interpretarlo y de moverse en él, el hogar, la construcción. Y vemos una diferencia sustancial en la marca que estas construcciones pueden dejar tras de si, entre la ruina y el escombro, huellas ambas del hábitat. La ruina no nos habla de ser inocuos al territorio, nos habla de no ser dañinos y de ser parte integrante del paisaje, sujeto a sus mismas leyes. El escombro nos habla de ignorar el lugar y sus procesos, de no leer las huellas, de no aprender y por lo tanto, de no ser capaces de imaginar otras formas de ver, de ser y de estar en el espacio. Esta*

113 Fotografías de Pablo Martínez Caulín.

*pieza pretende moverse en ese terreno, siendo un híbrido entre animal y construcción, hábitat, lugar, hogar… Hecha de antiguas vigas, que fueron la escuela o el ayuntamiento de Rezmondo no es nada concreto y es todo lo anterior, es nuestra forma de imaginar una posibilidad, porque solo imaginando se puede llegar a la posibilidad que puede ser un buen camino a la realidad futura."*

La pieza no llegó a finales de septiembre, un grupo de gente la arrastró varios metros la tiró por un terraplén y la intento quemar en la carretera.

***"tubérculo-casa"* 2012. 75x45x70 cm.**

A raíz de la estancia en la residencia ALRASO'11 surgió la posibilidad de impartir un curso de construcción y talla en madera en la Universidad de Granada en el marco del proyecto de investigación docente del profesor Victor Borrego. Ese curso tuvo como resultado la pieza de la derecha que no es más que un boceto para una instalación, que esperamos poder realizar más adelante. Ésta consistiría en sembrar un huerto de la periferia de Valencia -que están continuamente amenazados por las avalanchas de hormigón- de estos híbridos, de estos tubérculos-casa. Soñando con un límite de la ciudad sin solares, con fronteras permeables en el tiempo, donde lo que había es sustrato de lo que habrá ,y permeables también en el espacio, donde no se cubre sino que se crece.

***"baix el mur"* 2012**

Esta pieza propuesta y elaborada en colaboración con Daniel Tomás Marquina y Pablo Martínez Caulín se sale desde un punto de vista formal de la obra que se presenta en esta investigación, pero responde perfectamente a todo el cuerpo teórico que hemos expuesto. Para el certamen Urbanizarte de Dénia se nos planteó trabajar sobre una fachada antigua, en una e las calles principales de la ciudad, la calle Marques de Campo numero 13. La fachada era lo único que quedaba del edificio. El tiempo del que se disponía no llegaba a las 24 horas, el tema era la relación de Dénia con el mar y el certamen estaba orientado hacia el graffitti.

Nuestra propuesta básicamente consistía en lo siguiente:

- Recuperación de parte de una zona tradicional (casas de pescadores del

barrio de Baix la mar) en una de las calles principales de Dénia, la calle de Marqués de Campo, una de las zonas más visibles de la ciudad.

- Necesidad de rehabilitación de viviendas como parte del patrimonio. La rehabilitación no solo como una actitud de sostenibilidad económica y ecológica sino cultural, como reivindicación de lo propio y lo identitario.
- Patrimonio como motor sostenible de la atracción del turismo en Dénia, más allá del turismo de sol y playa.
- Casas de pescadores como relación indivisible entre la historia de Dénia y el mar. (Tema del certamen)
- Crítica al modelo económico basado en la construcción e indagación entorno a lo público (la fachada) y lo privado (el solar). Reivindicación de ese lugar como espacio de proyección de la identidad en el hábitat urbano. La fachada como una piel.

Nuestra propuesta pretendía trabajar con y desde el entorno, desde el lugar, el numero 13 de la calle Marques de Campo. El título del proyecto hace un guiño al barrio Baix la mar, antiguo barrio de pescadores que se encuentra en esta localidad. Sutilmente pretendíamos reconstruir la mirada para repensar el espacio urbano, siguiendo esa máxima del arte que viene a decir algo así como que éste no cura, pero visibiliza...

La fachada que nos ofrecieron la dividimos en tres partes, delimitando la superficie como tres viviendas diferenciadas en el sitio de una. Construimos la fachada de cada una de las viviendas con diferentes texturas. Una repitiendo el patrón de un azulejo típico valenciano, a modo de casa “enrajolada”. Otra utilizando un color plano vivo, del modo que se pintaban las casas de pescadores de la comarca. La tercera apenas se restauró, aunque necesitó de una estrecha puerta de acceso falsa. A parte de conseguir la distinción entre las tres fachadas a través de la pintura utilizamos nuevos elementos que añadimos nosotros, como el número de las viviendas, el timbre, la tercera puerta o los buzones, en los que quedo bien indicado los inquilinos de estas viviendas las "familia nadie".

Se trataba de hacer triplemente visible un problema que ha sido y es común a cientos de centros históricos, en los que la identidad en el habitar

y el lugar queda como simple representación, como el decorado de una vieja película del oeste.

**Residencia Akm0.**

El mes de julio de 2012 tuvo lugar la primera edición de esta residencia en el "comune" d'Invorio, un pequeño pueblo a 70 km al norte de Milán en Italia. Allí tuvimos la oportunidad de trabajar en un entorno rural y de realizar una exposición en la Galería Eventinove de Borgomanero. La residencia proponía trabajar sobre el territorio y la memoria. En torno a las mismas consideraciones que hemos perfilado en la presente investigación trabajamos allí, todas las obras se hicieron para un espacio concreto, para algunas su espacio fue la galería.

Con motivo de esta residencia se editará un catálogo donde se reunirá el trabajo de los seis residentes y un pequeño texto sobre su trabajo allí, este es nuestro texto.

*"Construir, habitar, pensar...parece el comienzo de un paseo que no por azaroso esta carente de sentido.*

*La construcción de lo orgánico, que no debería construirse sino ser concebido y parido o sembrado y cultivado, es uno de los primeros pasos. Uno de tantos posibles.*

*Dejamos en el camino construcciones, híbridos entre lo vivo y lo inerte, como huellas conscientes. Los que nos sucedan pueden caminar sobre ellas, alejarse, borrarlas...*

*Nuestro camino continúa, no solo construyendo lo orgánico, sino haciéndolo ya en ruinas, en descomposición, con señales de un tiempo que no ha vivido, acumulado en cada una de las cicatrices que los pequeños trozos de los que esta hecho ya portaban consigo.*

*Como nosotros, que un día dejaremos de existir, nuestra huellas se borraran, tal vez sea lo mejor.*

*En este trayecto hemos pasado por alto un tramo del camino, el anterior a ser ruina, el anterior a dejar de ser. Este sendero no nos lleva al "ser" sino a cómo dejar de ser, busca una posible memoria de lo construido que no niegue un futuro aun por imaginar. Nuestra forma de construir, es nuestra forma de ser en el mundo y sobre esta se construye el futuro. Pero el tiempo se ha acelerado, podemos ver que en nuestro camino no dejamos ruinas sobre las que otros puedan pasar, sino escombros como barricadas que obstruyen el camino. Las huellas de quien nos precedió nos dan la libertad de seguirlas o no. ¿Y las nuestras?*

*Este paseo, este recorrido, tal vez no lo sea. Tal vez tenga mas que ver con la*

*escritura.*

*"...Y junto a todo ello, irreductible, inmediato y tangible, el sentimiento de la concreción del mundo: algo claro, más próximo a nosotros: el mundo, no ya como un recorrido que hay que volver hacer sin parar, no como una carrera sin fin, un desafío que siempre hay que aceptar, no como el único pretexto de una acumulación desesperante, ni como ilusión de una conquista, sino como recuperación de un sentido, percepción de una escritura terrestre, de una geografía de la que habíamos olvidado que somos autores"*

*George Peréc*

*O tal vez todo sea un juego de niños, donde pasear y jugar se entremezclan, y donde el juego de uno no obstruye el de otro. La casa en el árbol de un niño, no debería de ser un obstáculo para la casa en el árbol de sus hijos.*

*O quien sabe, tal vez todo esto no sea sea más que el juego de un "mal carpintero" que pretenda con pequeños gestos hablar de cosas grandes."*

***"ramas caídas"* 2012 Akm0.**

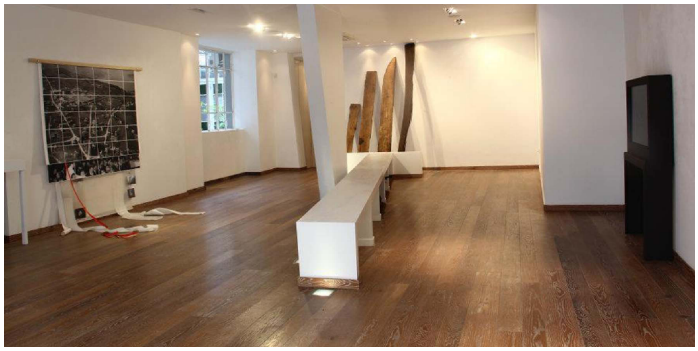
En esta instalación se utilizó como material restos estandarizados, en su mayoría proveniente de mobiliario, que se utilizarían para leña en el mejor de los casos, y ramas caídas encontradas en el bosque circundante. La instalación en este campo de cebada frente a la "casina" Comperto (lugar de la residencia) era temporal. Con esta pieza intentábamos exagerar el estar de gran parte de las construcciones que en este lugar encontrábamos, las cuales se hacían hueco en el

bosque, integrándose en él, hasta tal punto que debían esforzarse por mantener su posición. Las construcciones eran permeables al entorno y tras su abandono rápidamente eran absorbidas por el mismo. Intuíamos en esa forma de ser y de estar, observable en lo construido, la asunción de su propia provisionalidad. En la imagen de abajo vemos la que fue su ubicación definitiva, en el límite entre la "casina" y el bosque, en el linde de un camino. Donde pasan desapercibidas a la espera de su completa desaparición, ya que únicamente están construidas con madera. Su sujeción es la propia rama incrustada en el suelo, fijada con piedras y tierra del lugar, que se quemó para protegerla, ya que la parte enterrada es más vulnerable a la humedad, insectos y hongos.

Visualmente eran mucho más potentes en el prado, pero su existencia allí solo respondía a una cuestión estética, dependiente de quien explota ese terreno de cultivo. El campo era una bonita peana, esto es un límite.

***"skyline"* 2012 Akm0.**

Cuando se llega a un sitio nuevo se escucha más que cuando se está en el lugar de siempre. Esta pieza se fraguó solo de oídas, escuchando conversaciones sobre la ruptura de la skyline de Milán (ciudad en la que nunca hemos estado) por la más o menos reciente construcción de altos edificios más propios de la gran manzana. Esta pieza es simplemente un skyline, solo un juego de niños, casitas hechas con las maderas más duras que encontramos, castaño y cerezo, incrustadas en un tronco caído, encoladas con engrudo. Pero esta skyline está construida sobre algo en descomposición, lo que inevitablemente conllevará a su propia desaparición. No hay nada tétrico en todo esto, solo proceso. Tal vez solo es una skyline diferente, una que no reta al cielo y que no cubre el lugar.

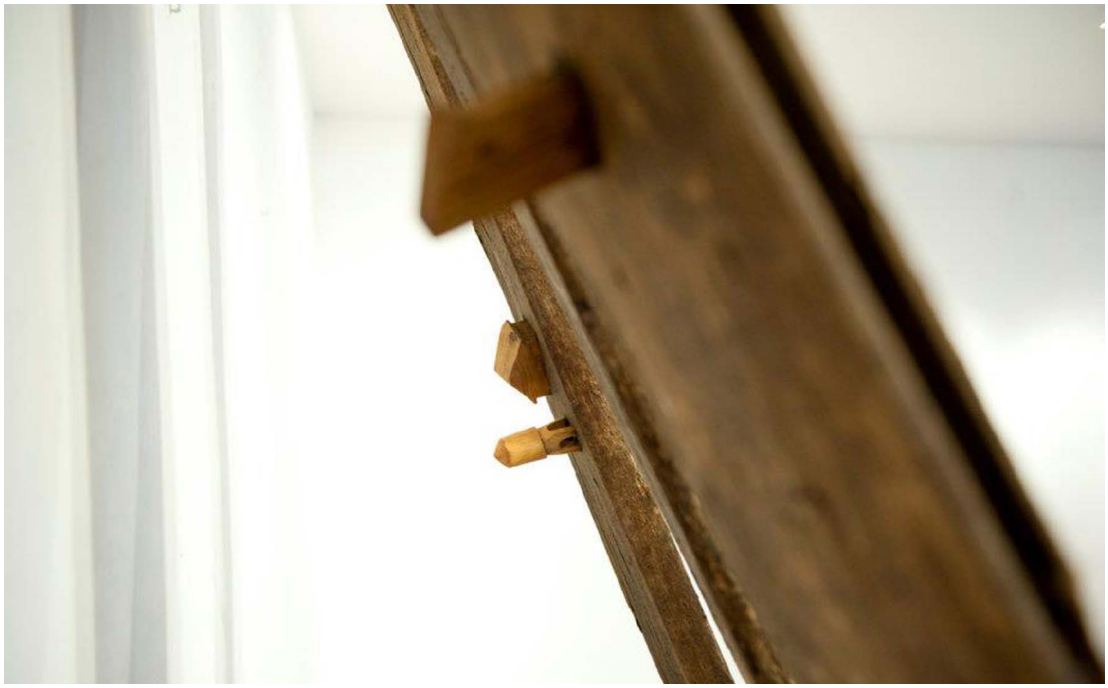


Para la galería planteamos unas piezas que se adaptaran al espacio expositivo y que continuaran indagando entorno a las cuestiones que venimos planteando, el espacio, nuestra forma de incidir en él y nuestra posible huella. Huimos de la simple documentación de otras piezas hechas durante la residencia o del traslado de las piezas construidas para un espacio diferente al de la galería y optamos por aprovechar al máximo las posibilidades del propio espacio expositivo, adaptándonos a los elementos que lo configuraban.

***"un paisaje"* 2012 Akm0.**

Esta pieza consistía en la colocación de cuatro tablones destinados a leña que no trabajamos. El mayor de ellos tenia exactamente la medida de la distancia que había entre: el ángulo que formaban el final del banco y el suelo, y el que formaban el techo y la pared. En el lado que quedaba oculto incrustamos pequeñas casas talladas en madera. No hay una correspondencia entre el paisaje de Invorio y éste, el que construimos venía con nosotros, es un paisaje remendado

y mas llano. Independientemente de que paisaje reconozcamos en esta pieza, era un paisaje de lo mínimo pero no en superficie, uno que no se oculta pero que requiere un esfuerzo del mirar para ser visto.



***"casas"* 2012 Akm0.**

Esta pieza se construyó el espacio bajo el banco, que dividía casi toda la galería en dos y que en su parte inferior estaba dividido en 5 huecos, todos iguales menos el último, en la primera fotografía de la galería el más alejado. De estos huecos solo utilizamos tres, en relación al número de patas que solemos utilizar en algunas de nuestras obras. Aprovechamos los focos que la galería tenia instalada en el suelo para iluminar el interior de las piezas, intentando evidenciar cierta actividad dentro, ya que se trata de casas. El resto del hueco lo cubrimos con tierra, proveniente del lugar donde estuvimos trabajando, de una forma ortogonal como el espacio en si, que contrastaba con lo precario de las construcciones que había en su interior. Las dos casas de madera no están talladas, únicamente están construidas y en esta ocasión con clavos. La primera que construimos se quemó totalmente, unificando el material y evidenciando la fragilidad de este, sometido a ciertos procesos. En la segunda se aprovecharon los acabados superficiales de las maderas utilizadas y se evidenció, de otra forma, lo precario de la construcción, como cuando el reciclaje solo corresponde a la necesidad. La tercera casa era de la misma tierra que la parcela en la que se ubicaba y la luz

estaba completamente cubierta, no fingía al habitante.

La pieza es una búsqueda de un habitar, donde las tres casas no son una secuencia sino la separación de algo simultáneo, donde la construcción es una acumulación efímera que conforma el lugar.

A partir de la pieza anterior construida con tierra, retomamos una vieja línea de trabajo con gran peso en la gestación de la presente investigación. Hicimos tres casas de tierra que colocamos sobre los agujeros que quedaron tras reubicar la pieza "ramas caídas", esperando que con el tiempo el material los rellenara. Esto no fue más que un juego que nos sirve de nexo para abordar una propuesta que, aunque cronológicamente es anterior a la mayoría de las expuestas hasta ahora y es fundamental en la génesis de la presente investigación, no hemos considerado oportuno abordarla antes, por riesgo a quedarse como un apéndice independiente e inconexo.

***"gólems"* 2012**

Todo nuestro trabajo pretende girar en torno a un mismo eje y ésta pieza no es una excepción pero el material utilizado, el barro y las formas sugeridas parecen alejarla del resto. Tal vez sea porque es, en nuestra opinión, la pieza menos "dependiente" del conjunto, mientras todas las demás trabajan juntas a modo de enjambre, esta tiene la posibilidad de considerarse como una unidad en sí misma.

Consistió en una intervención en un solar que llevaba años preparado para construir en él. Como dijimos antes, previo a la construcción hacemos solares, de forma que la frontera entre ciudad y lo que no es ciudad, es un solar. En él había amontonada tierra en pequeños túmulos regulares en cuanto a tamaño y posición. El solar se encuentra en el cruce de la Avenida Juan XXIII con la Avenida Hermanos Machado en Valencia.

Este lugar tiene banderas que lo reclaman como propiedad de una constructora, así lo marca como suyo. Lo que buscábamos era la posibilidad de

ampliar la noción de propiedad. Ese lugar, es lo que venimos llamando un error del espacio y un espacio relegado, bajo ese estatus de eventualidad, afecta de una u otra forma a todos aquellos que lo transitan o que están expuestos a él. Es nuestro paisaje urbano, pero no lo creamos ni lo modificamos, al menos de manera consciente. En esa relación solo hay una dirección que va del dueño, al lugar y de éste, a sus usuarios. Este entorno nos constituye pero nosotros no intervenimos en él, se queda en manos de aquellos que no comparten el territorio con nosotros la creación de ese espacio, siendo el habitante manipulado por terceros, permaneciendo ajeno a la construcción de su realidad.

Lo que tratamos de hacer fue arrojar alguna luz sobre esta situación, buscando generar una chispa que posibilitara la reflexión, entorno a las posibilidades de trabajar e intervenir en nuestro contexto de una manera consciente.

Tres elementos configuran esta intervención, el lugar, ya descrito, el tiempo, el estatus de eventualidad y el tiempo de exposición a ese espacio, y por último, el objeto.

Nos apropiamos de esos montones de escombros de forma temporal, colocando reproducciones de una misma cabeza de barro sin cocer. El tiempo las fue deteriorando y fundiendo con la misma montaña de escombros en la que se ubicaron. El barro es un material tradicional del arte con un peso importante en la historia, humilde y arcaico, ha sido tradicionalmente un material de transición para el arte. Además arrastra ciertas connotaciones culturales que lo sitúan como un elemento cargado de simbologías en diversos lugares y momentos, que podrían ir desde los cuatro elementos en la antigua Grecia, al origen bíblico del hombre o el Gólem, ese ser sin voluntad, entre muchas otras. Utilizamos el barro para trabajar con un material que bien podría provenir del mismo terreno y sin cocer, para terminar siendo asimilado por el lugar, sin voluntad.

Representamos cabezas humanas pretendiendo hibridar cosa y ser con el lugar, buscando la identificación y el extrañamiento. Esos seres en los que nos podemos reconocer terminaron siendo parte de los “accidentes” de su entorno. ¿Como nosotros? Utilizamos una misma reproducción buscando enfatizar la idea de estándar con lo convencional, lo dócil, lo normalizado y predecible. Pero el trabajo de reproducción eminentemente manual, dibuja las evidencias de un proceso en serie que obtiene “estándares” siempre con variaciones.

La intervención se realizo el domingo 27 de marzo de 2011 con la ayuda de Daniel Tomás, Javier Navarro, Daniel Blanquer, Israel Melero, Clara Castillo, Rafael Mölck, Carolina Larrea, Estela de Frutos, Pablo Martínez Caulín, Alejandro Bonet, Ana Carrasco, Raquel Vidal y Rachel Merino. Y se documentó hasta su total desaparición el 26 de abril de 2011. A continuación mostramos parte de la documentación de este proceso.

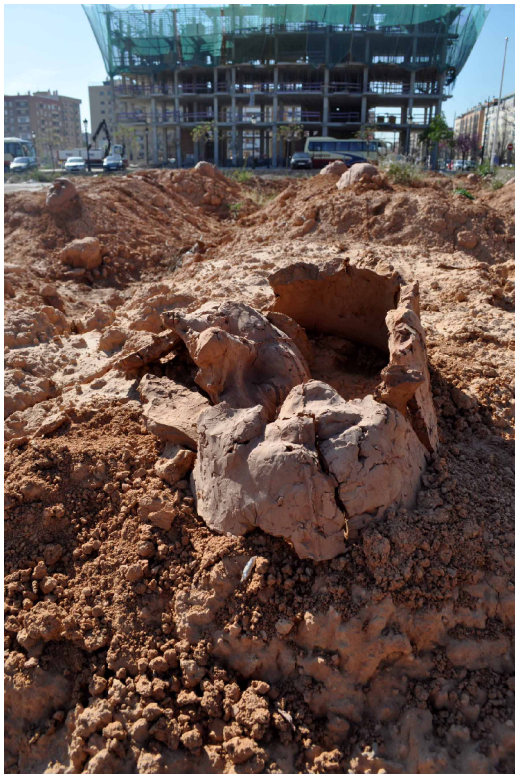
27 de marzo.

En esta página fotografías de Pablo Martínez Caulín.

28 de marzo.

A la izquierda 29 de marzo, sobre estas líneas 30 de marzo.

31 de marzo.

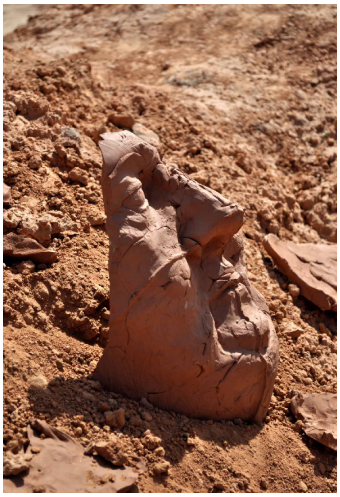


1 de abril.

Abajo 3 de abril.

Derecha 4 de abril.

En orden de lectura 5, 7, 10, 11 y 26 de abril.



## 3. Conclusiones.

Dando por concluida la presente investigación, en lo que es un alto en el camino de lo que creemos seguirá siendo una vía de desarrollo plástico y conceptual, extraemos a modo de conclusión, y en base a los objetivos marcados inicialmente, cierta satisfacción. Aún así nos resulta difícil considerar cumplidos los objetivos, pues tras todo el trabajo aunque sentimos que hemos avanzado en nuestra obra y que la hemos enmarcado en un campo conceptual, nuestra sensación es de inmensa duda, no hemos alcanzado el horizonte, si bien hay que resaltar lo grato de esta sensación.

*"Y, es curioso, casi todos, desde Sócrates, coincidieron en algo: la pasión teórica es la chispa que salta cuando entran en contacto la conciencia de nuestra oceánica ignorancia y nuestra inagotable curiosidad. Con otras palabras: la desesperada avidez por entender lo que nos pasa constituye, sin duda, uno de los mejores legados que les podemos dejar a las generaciones futuras."*[114]

Hemos dado un salto en lo que consideramos está perfilando un lenguaje personal, en el que podemos encontrar formas que reconocemos como nuestras y portadoras de un sentido, argumentadas también en base a otros creadores plásticos. Por otro lado, hemos conseguido de alguna manera dar forma (el imaginario) a todo aquello que estaba en nuestra obra y que no sabíamos cómo abordar. Hemos asentado las bases para poder sentirnos cómodos con su influjo, lo que ha supuesto asumir la, en ocasiones absurda y desmedida, curiosidad como un valor.

Hemos verbalizado aquellas preguntas que se manifestaban en forma de pequeños descubrimientos en nuestro día a día, dudas entorno a nuestro contexto y sentimientos frente a lo construido. De sentir la duda a hablar la duda, lo que ha supuesto asentar las bases de un mapa de autores y conceptos en los que comenzar a movernos para, aunque siempre sea dudar, dudar con propiedad, anclando visiones y relaciones propias en dicho mapa, parasitando a otros autores, como con nuestra obra. Con ello hemos asumido como parte de nuestro proceso creativo la acumulación de ideas que desprendemos de los más diversos medios, imágenes y documentación, casi como la de un turista de lo cotidiano, en lo que nos parece un acercamiento, aún más si cabe, entre nuestro proceder

114 CRUZ, Manuel. *Amar la duda* en: http://elpais.com/diario/2010/10/26/opinion/1288044004_850215.html. Fecha de consulta 28 de octubre de 2010.

conceptual y plástico.

Asumimos nuestro escape a la calle como tal, como una huida de circuitos en los que nunca estuvimos y de un destino incierto para nuestra producción plástica. Entendemos el proceso en nuestra obra, descrito en la presente investigación, como la forma que hemos tenido de afrontar esta situación. Gracias a nuestro interés en determinados temas, estimulado por el encuentro con diferentes personas que han ido poniendo su granito de arena, hemos ido evolucionando. Nos sentimos especialmente satisfechos con esto, casi valientes, en lo que creemos supone una posibilidad de supervivencia de nuestro trabajo, que en gran medida ha conseguido desprenderse del excesivo apego a la obra, lo que nos ha supuesto un gran esfuerzo: transformar la necesidad de supervivencia de nuestro trabajo en una necesidad de supervivencia pero no a toda costa, amando la duda.

*"Los llamados a decidir me admitirán el consejo: presten menos atención a asesores que les reafirmen sistemáticamente en sus convicciones y escuchen más a quienes tienen dudas. Seguro que aprenderán de ellos, entre otras cosas porque no hay otra manera de aprender.*

*De lo contrario, corren el peligro de terminar como los adolescentes de la anécdota inicial y acabar repitiendo "ah, lo típico" respecto a todo lo que les venga de nuevas. Sin entusiasmo ni curiosidad alguna. Y, en esas condiciones, ni entenderán el presente ni podrán ayudar a construir un futuro que merezca la pena ser vivido."*[115]

115 ibídem.

**4. Bibliografía.**

ÁBALOS, Iñaki. La buena vida. Barcelona, Gustavo Gili 2000

ALBELDA, José y SABORIT José. La construcción de la naturaleza. Valencia. Consejería de cultura, educación y ciencia de la comunidad valenciana. 1997.

AUGÉ, Marc, Los no lugares. Espacios del anonimato. Traducido por Margarita N. Mizraji. Editorial Gedisa S.L. Barcelona, 1992.

ARENAL, Concepción. GALEANO, Eduardo. Entrevista en RTVE. 6 de Septiembre de 2010, en: http://www.rtve.es

BLÁZQUEZ, Jimena et al. Parques de esculturas, Arte y Naturaleza. Guía de Europa. Cádiz Ed. Documenta Artes y Fundación NMAC, 2006

BROOKS, Richard. Los profesionales, Columbia Pictures, 1966. 117 min.

BORGES, Jorge Luis. El informe de Brodie. Madrid, Alianza Editorial, 2003.

BORGES, Jorge Luis. El libro de arena. Madrid, Alianza Editorial, 2003.

CALVINO, Italo, Las Ciudades Invisibles. Traducido por Aurora Bernárdez. Siruela. Madrid, 1998.

CIRUGEDA, Santiago en: www.recetasurbanas.net

CRUZ, Manuel. Amar la duda en: www.elpais.com

CLEMENT, Gilles. Manifiesto del Tercer Paisaje. Barcelona. Gustavo Gili. 2004.

DEBORD, Guy E. Introducción a una crítica de la geografía urbana, publicado en el nº 6 de Les lévres nues (septiembre 1955). Traducción de Lurdes Martínez aparecida en el fanzine Amano nº 10.

DEBORD, Guy. Teoría de la deriva.1958. Texto aparecido en el # 2 de Internationale Situationniste. Traducción extraída de Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte, Madrid, Literatura Gris, 1999.

HEIDEGGER, Martin. Construir, Habitar, Pensar. En: www.heideggeriana.com

JONZE, Spike. Donde viven los monstruos. Warner Bros, 2009. 101 min. (Inspirada en el cuento infantil del mismo nombre, del escritor Maurice Sendak)

KAWAMATA, Tadashi en: http://www.tk-onthetable.com/

KRAUSS, Rosalind, Pasajes de la escultura moderna, Madrid, Akal Arte Contemporáneo, 2002.

KOOLHAAS, Rem. Espacio basura. Barcelona. Ed. Gustavo Gili S.L. 2007.

LOUBIER, Patrice: Del signo salvaje. Notas sobre la intervención urbana, en Suplemento Fuera de Banda nº 0 de la revista Banda Aparte.Formas de Ver nº 3 octubre 1995. San Sebastián

MADERUELO, Javier. Actas. El jardín como arte. Huesca. CDAN. 1997.

MADERUELO, Javier (ed.), Arte público: naturaleza y ciudad. Fundación César Manrique, Taro de Tahiche, 2001.

MADERUELO, Javier, Marcar, Ocupar, Tallar y Transformar el Territorio Universidad de Alcalá, en www.apha.pt

MADERUELO, Javier. Arte y Naturaleza, CDAN. 1997.

MIYAZAKI, Hayao. El castillo ambulante. 2004, 119 min.(Basada en la novela de Diana Wynne Jones.)

PEREC, George. Especies de espacios. 4ª edición. Barcelona. Literatura y ciencia, S.L. 1974. Montesinos.

PÉREZ-REVERTE, Arturo. El pintor de batallas. Santillana Ediciones Generales S.L. 2006

PINEDA, Mercedes. Permítaseme una imagen... Juan Muñoz. Madrid. Turner, 2009.

ROJAS, Miguel. El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI. Buenos Aires.

Ed. Prometeo. 2006.

**Páginas web:**

http://www.kchoestudio.com
www.farodevigo.es
www.tahina-can.org/
www.todoparaviajar.com
www.wikipedia.org
www.abc.es
www.lajiribilla.co
www.freakarq.es
www.madsqhuts.wordpress.com
www5a.biglobe.ne
www.ogijima.com
www.tourismshikoku.es
www.mukaijima.web.fc2.com/projecten/projecten.html.
www.recetasurbanas.net
www.lamanoblancadelaluna.blogspot.com
www.elestantedelfondo.blogspot.com
www.blogs.km77.com
www.masdearte.com
www.tatzunishi.net
www.culturarecreacionydeporte.gov.co
www.rtve.es
www.christiangarciabello.es
www.sindominio.net
www.laeditorialvirtual.com